

Musik Akademie Basel

n|w Fachhochschule Nordwestschweiz
Hochschule für Musik

PFAU

Eine Publikation der Abteilung Forschung & Entwicklung
der Hochschule für Musik Basel
www.musikforschungbasel.ch

In Zusammenarbeit mit der

Universität Basel

Universitätsbibliothek

Mit freundlicher Unterstützung der

MAJA SACHER STIFTUNG

Das linke Ohr

Der Komponist Jacques Wildberger

herausgegeben von Michael Kunkel



Musik Akademie Basel

n|w Fachhochschule Nordwestschweiz
Hochschule für Musik

PFAU

für Anna-Katharina Wildberger

ISBN 978-3-89727-556-0
© 2021 bei den Autoren und dem PFAU-Verlag, Büdingen
Alle Rechte vorbehalten.

Umschlaggestaltung: Sigrid Konrad, Friedberg
Layout und Satz: PFAU-Verlag
Druck: Druckerei und Verlag Steinmeier, Deiningen
Printed in Germany

PFAU-Verlag · Im Breul 9 · 63654 Büdingen
www.pfau-verlag.de

Inhalt

Vorwort
Michael Kunkel 9

Wie beginnen?
Einige Anfänge der Musik von Jacques Wildberger
Michael Kunkel 13

1 »Ganz Wildberger, der Basler« **25**

»Der entsprechende Anstand wird ja stillschweigend vorausgesetzt …«
Eine Spurensuche zu Jacques Wildberger
im Archiv der Musik-Akademie Basel
Martina Wohlthat 37

Jacques Wildberger als Lehrer
Martina Wohlthat im Gespräch mit Heidi Baader-Nobs, Sylvia
Bodenheimer-Eichenwald, Balz Trümpy und Daniel Weissberg 51

2 »Wollen Sie mir Zwölftontechnik beibringen?« **55**

Brief an Albert Moeschinger
Jacques Wildberger 69

»Es wird nun darauf ankommen eigene Bilder zu realisieren«
Zu Jacques Wildberges Sprachfindung unter Wladimir Vogels Fittichen
Doris Lanz 73

3 »Immer Opposition!« **99**

Wildbergers politische Musik, von den Anfängen her gesehen
Christoph Keller 109

Vom Sozialrevolutionär zum resignierten Existenzialisten
Jacques Wildberger und Dmitri Schostakowitsch
Sigfried Schibli 121

Zwischen »gedanklich-spekulativer Konstruktion« und
»unmittelbar-musikalischer Gefühlsaussage«
Jacques Wildberger und Luigi Dallapiccola
Angela Ida De Benedictis 128

4 Freiheit von der rationalen Zeit 145

Freiheit von der rationalen Zeit
Jacques Wildberger 159

Bernd Alois Zimmermann – Versuch eines Portraits
Einführungsvortrag Neue Horizonte Bern zu einem Konzert mit Werken von B. A. Zimmermann im Studio Bern am 24. 03. 90.
Jacques Wildberger 165

Musik unter »extremen Kommunikationsbedingungen« bei Bernd Alois Zimmermann und Jacques Wildberger
Michel Roth 179

5 Radio und Fernsehen 197

Kritischer Synkretismus?
Jacques Wildbergers Hörspielmusik *Die Verlobung in San Domingo* (1956)
Raffaele Perniola 213

Existieren als Komponist
Jacques Wildberger 225

6 Epitaphe pour Evariste Galois:
»Mais je n'ai pas le temps.« 229

»Ici on fait l'analyse de l'analyse«
Jacques Wildbergers *Epitaphe pour Evariste Galois* (1962) als mathematisch-politische Action documentée
Andreas Fatton 243

7 Mutationen:
Wahrnehmung in der Schweiz 257

Wie ich als Komponist die Schweiz erlebt habe
Jacques Wildberger 269

8 Zeitebenen:
Darmstadt, Donaueschingen, Karlsruhe 273

Webern gestern und heute
Jacques Wildberger 281

»Mein« Darmstadt
Jacques Wildberger 284

»Was ist sein Hit?«
Eine kleine Recherche in Jacques Wildbergers Frühwerk
Michael Kunkel 291

9 Berlin 1967 –
Die Unmöglichkeit engagierter Musik 317

Jacques Wildberger liest *Blindenschrift*
Über die Schwierigkeit, Enzensberger zu komponieren
Manfred Koch 331

Aktivismus und Engagement
Gunnar Hindrichs 340

Vergiftet
Engagierte Musik in ihren Generationen
Björn Gottstein 353

10 An die Hoffnung? 361

Brief an Helmut Lachenmann
Jacques Wildberger 375

Der Kampf um die Möglichkeit von Hoffnung
Jacques Wildbergers *Commiato. Musik für Streichquartett*
Felix Lindenmaier 378

11 Wildberger interpretieren 411

»ein Kleid nach Mass«
Jacques Wildbergers *Concentrum* für das zeitgenössische Cembalo der Antoinette Vischer (1956)
Martin Kirnbauer 423

»Für wen singen wir eigentlich?«
Carla Henius und Jacques Wildberger
Anne-May Krüger 433

»Wichtig ist, dass es Musik ist.«
Ein Gespräch mit Heinz Holliger über Jacques Wildberger
Basel, 13. Dezember 2017 446

12 Erkundungen im Mikrotonbereich 463

Dialogue à plusieurs
Jacques Wildbergers Erkundungen im Sechsteltonraum
Roman Brotbeck 473

13 Epilog: »Bonbons extrafins« 489

»Das linke Ohr«
Michael Kunkel im Gespräch mit Jacques Wildberger
Riehen, 27. September 2001 513

Anhang **531**
Zeittafel 533
Siglen 535
Werkverzeichnis 536
Diskographie 543
Bibliographie (Auswahl) 545
Autorinnen und Autoren 547
Register 551

Vorwort

Diese Publikation versammelt Resultate des Forschungsprojekts *Das linke Ohr. Der Komponist Jacques Wildberger* der Hochschule für Musik Basel, das in den Jahren 2017 und 2018 durchgeführt wurde. Es bestand aus vielen Konzerten und Lecture-Performances, einer Lehrveranstaltung an der Universität Basel, einer internationalen Tagung (2.–4. März 2018) und einer Ausstellung in der Universitätsbibliothek Basel (7. Dezember 2017 bis 4. März 2018), wo Wildbergers Nachlass aufbewahrt wird. Veröffentlicht werden hier Beiträge der Tagung, Abbildungen der Ausstellungsexponate, Erträge der Lehrveranstaltung, sowie Texte Wildbergers aus dem Nachlass und ein vollständiges Werkverzeichnis. Bei dieser Edition handelt es sich somit um eine ergänzte Zwischenform von Ausstellungskatalog und Tagungsakten.

Es geht nicht in erster Linie darum, einem dazumal an unserem Hause tätigen Komponisten und Musikdenker ein Denkmal zu setzen. Dies würde Wildberger, der selber Autoritäten in Frage zu stellen pflegte, kaum gerecht. So eindeutig und radikal sich Wildberger in seinen Aussagen zu positionieren wusste, so facettenreich wird er als Figur bei näherem Hinsehen. Wie passt das Bekenntnis zum Sozialismus zum Selbstbewusstsein als Komponist Neuer Musik, der sich dem Massengeschmack dezidiert verweigert? Wie vollzieht sich sein Wandel vom krassen Außenseiter zur angesehenen Persönlichkeit im Schweizer Musikleben? Warum hält er am Gesetz der Zwölftonkomposition fest, wenn er sich in seiner Musik doch vor allem damit zu beschäftigen scheint, es außer Kraft zu setzen?

Solche und viele andere Fragen werden in den Beiträgen und in der Dokumentenkonstellation behandelt. Die Darstellung von Wildbergers Schaffen und Leben folgt den angedeuteten Bruchstellen aus verschiedenen Perspektiven: philologisch, musikhistorisch, musikanalytisch, zudem kommen auch Zeitzeugen und Fachleute aus der Literaturwissenschaft, der Philosophie oder der Mathematik zu Wort. Die musikpraktische Perspektive, die in der Arbeit in diversen Klassen der Hochschule für Musik Basel während der Durchführung des Projekts dominierte, bleibt eher implizit. Doch verdanken sich viele Erkenntnisse und Fragen gerade dem intensiven Austausch zwischen Philologie und Praxis.

Der Herausgeber ist vielen Institutionen und Persönlichkeiten zu großem Dank verpflichtet: Christoph Ballmer, Laura Carloni, Johann Frick, Patrick Geissmann, Lorenz Heiligensetzer, Carolin Madörin, Anne Simon seien stellvertretend für die Mitarbeitenden der Universitätsbibliothek Basel genannt, die als wichtigster Kooperationspartner in diesem Projekt figuriert und den Abdruck vielfältiger Materialien aus Wildbergers Nachlass genehmigt hat; während der Durchführungsphase haben sich Jürg Henneberger, Beat Hofstetter, Tobias Schabenberger, Rainer Schmidt, Stephan Schmidt, Geneviève Strosser und zahlreiche andere Dozierende der Hochschule für Musik Basel mit ihren Studierenden extrem für die Musik Wildbergers engagiert; unverzichtbare Unterstützung in Recherche und Redaktion erfuhr der Herausgeber durch Anne-May Krüger,

Anja Wernicke und andere Mitglieder der Forschungsabteilung der Hochschule für Musik Basel; die Schweizerische Musikforschende Gesellschaft, Ortsgruppe Basel, hat die Tagung großzügig unterstützt, die Maja Sacher Stiftung hat Tagung und Publikation finanziell ermöglicht; gedankt sei allen Autorinnen und Autoren für die inspirierende Zusammenarbeit, und besonders Sigrid Konrad und Achim Huber vom PFAU-Verlag, Büdingen, für die sorgfältige, intensive und ausdauernde Betreuung dieser Publikation. Mein besonderer persönlicher Dank gilt Kaspar Wildberger und Anne-Käthi Wildberger, den Kindern Jacques Wildbergers. Anne-Käthi Wildberger hat das Projekt von Beginn an sehr intensiv begleitet und wesentliche Impulse gegeben. Leider kann sie die Veröffentlichung dieses Buches nicht mehr erleben – ihrem Andenken ist es gewidmet.

Basel, im Mai 2021 Michael Kunkel



Jacques Wildberger, 1964. Foto: Peter Moeschlin

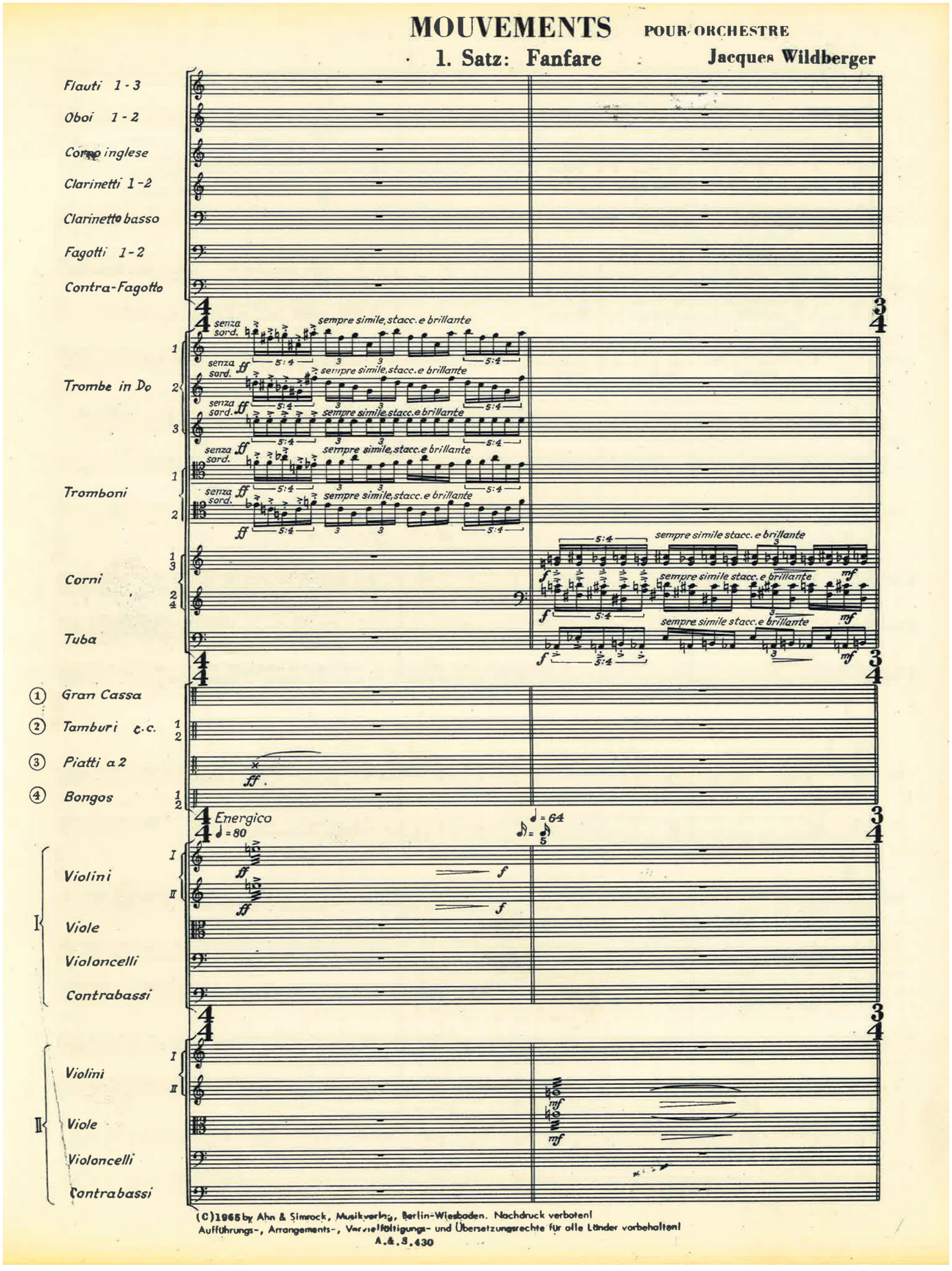

MOUVEMENTS
POUR ORCHESTRE
1. Satz: Fanfare
Jacques Wildberger
Flauti 1-3
Oboi 1-2
Corno inglese
Clarinetti 1-2
Clarinetto basso
Fagotti 1-2
Contra-Fagotto
Trombe in Do
Tromboni
Corni
Tuba
Gran Cassa
Tamburi c.c.
Piatti a 2
Bongos
Energico
Violini
Viole
Violoncelli
Contrabassi
Violini
Viole
Violoncelli
Contrabassi
senza sord.
sempre simile, stacc. e brillante
sempre simile stacc. e brillante
(C)1965 by Ahn & Simrock, Musikverlag, Berlin-Wiesbaden. Nachdruck verboten!
Aufführungs-, Arrangements-, Vervielfältigungs- und Übersetzungsrechte für alle Länder vorbehalten!
A.&.S.430

Abb. 1: Jacques Wildberger, *Mouvements* pour orchestre (1964), erster Satz: *Fanfare*, T. 1 f. (© Ahn & Simrock, Berlin/ Wiesbaden)

Wie beginnen?

Einige Anfänge der Musik von Jacques Wildberger

Michael Kunkel

Fanfare I

Zu Beginn ein Knalleffekt, energico, brillante: Dieser Anfang ist für Wildberger eigentlich untypisch. Selbstbewusst beginnt das viersätzige Orchesterwerk *Mouvements* von 1964, der erste Satz trägt den Titel *Fanfare*. 1972 wählt Wildberger das Werk aus, um es innerhalb der Vorlesungsreihe *zeitgenössische schweizer musik. komponisten erläutern eigene werke* an der ETH zu präsentieren.[1] Er ist in der Hochgesellschaft der Schweizerischen Tonkunst angekommen, hält den Eröffnungsvortrag, dem Beiträge von prominenten Rednern wie Rudolf Kelterborn, Hans Ulrich Lehmann, Frank Martin, Klaus Huber, Heinz Holliger und anderen folgen. Zur Erinnerung: Jacques Wildberger gilt zu Beginn seiner Karriere innerhalb des konservativen Schweizer Musikklimas der Nachkriegszeit zunächst als dodekaphones *enfant terrible* mit kommunistischem Gesinnungsdefekt.

Die *Mouvements* sind zum Zeitpunkt der ETH-Vorlesung eigentlich nicht mehr aktuell. Wildberger widmet sich gerade eher der Dekonstruktion solcher Musik: In *Double Refrain* von 1972 zum Beispiel demonstriert er die Schwierigkeit musikalischer Äußerungen angesichts seines Unbehagens über historische und aktuelle Herrschaftskrisen, indem er Musik postserieller Prägung nur herstellt, um sie zu zersetzen. Trotzdem erklärt er dem ETH-Publikum bereitwillig, wie das Orchesterwerk *Mouvements* als intaktes ästhetisches Erzeugnis funktioniert – zum Nachvollzug von Wildbergers kompositionstechnischem Vorgehen ist das Vorlesungsskript aus dem Nachlass in der Universitätsbibliothek Basel von hohem Wert. Nur am Schluss fügt er kurz hinzu:

»Ich stehe zwar noch zu meinem Stück, aber mein Glaube an die ›Zuverlässigkeit‹ einer in sich stimmigen Sprache ist heute nicht mehr so unerschüttert oder selbstverständlich wie anno 1964.«[2]

Ist dies wirklich nur orchestral-affirmatives Auftrumpfen? Schon der erste Einsatz steht unter dem Neigungswinkel der Fanfaren aus dem *Preludio* von Bernd Alois Zimmermanns *Die Soldaten* (z. B. T. 97 ff.), wo vier Trompeter ihre aggressive Drehfigur in grellster Überbelichtung exekutieren. Dargestellt wird im ersten Satz von *Mouvements* zudem ein Verebben, Verstummen des großen Orchesterklangs – auf stimmige Weise zwar, aber vielleicht auch mit einem Gedanken daran, dass irgendetwas nicht stimmt. 1987 beginnt das Gitarrenstück *»Los pajarillos no cantan«* sozusagen mit einer umgedrehten Fanfare, die sofort abgewürgt wird. Ein Wischgeräusch folgt, das an angstvolles Keuchen erinnern soll.[3]

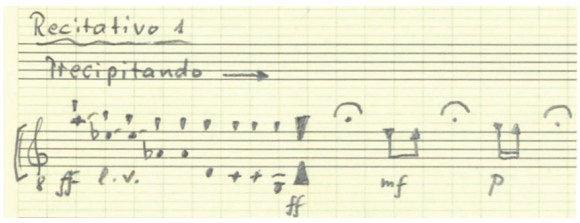


Abb. 2: Jacques Wildberger, *»Los pajarillos no cantan« (Vogelsang ward nun zu Stille)* für Gitarre solo (1987), Beginn. Reinschrift. CH-Bu, kr 71, 28c

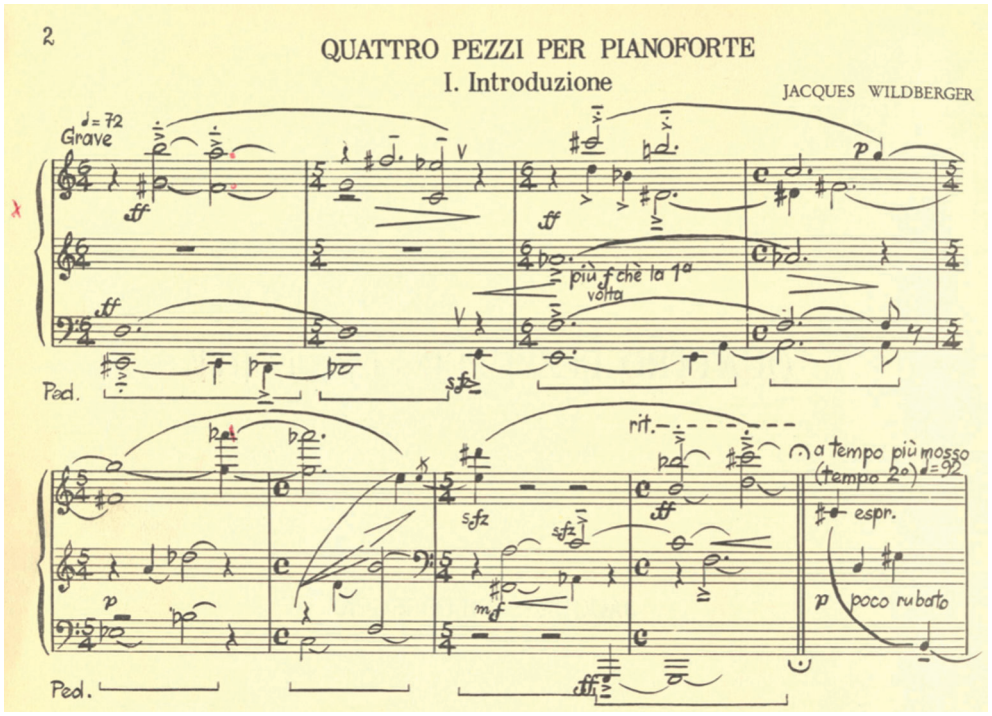


Abb. 3: Jacques Wildberger, *Quattro pezzi per pianoforte solo* (1950), Satz 1: *Introduzione*, T. 1–9. Druck/Reproduktion der Reinschrift mit handschriftlichen Korrekturen.
CH-Bu, kr 71, 1b

Introduktion/Intonation

Das ist die sozusagen offizielle Eröffnung von Wildbergers Œuvre: Wir befinden uns in der Ausbildungsphase 1 des Lehrprogramms bei Wladimir Vogel, das von Klaviermusik ausgehend über Kammermusik und Orchestermusik als Krönung zur Chormusik führt.[4] Wildberger geht 1949 zu Vogel ins Tessin, um Zwölftontechnik Schönberg'scher Prägung zu erlernen. Einerseits will er damit in Opposition zur Mode des Neoklassizismus gehen, andererseits interessiert ihn das Axiomatische, die Möglichkeit der Begründung, die Unbeliebigkeit dieser musikalischen Sprache. Die Klavierstücke sind das »op. 1«, sie werden auf Vogels Vermittlung am 8. Juli 1951 bei den Internationalen Ferienkursen für Neue Musik in Darmstadt von Franz Nauen uraufgeführt.

Die Klavier-*Introduzione* ist großzügig: Ein riesiger Klangraum wird aufgemacht, in quasi diagonaler Symmetrisierung der Zwölftonreihe.[5] Vogel und Wildberger verbringen zusammen viel Zeit am Klavier, um Spannungsverläufe in sparsamer Verwendung von Dissonanzen zu prüfen, Töne in die richtige Oktavlage zu bringen – diese *Introduzione* ist ein Ergebnis davon.[6] Schwingt hier Vogels Schülerschaft bei Ferruccio Busoni (Stichwort: »Erweiterte Tonalität«) nach? Jedenfalls ist in diesem Klangfeld nicht nur das große Idol Schönberg präsent, hinzukommen dürfte auch Vogels Orientierung an Skrjabin, die sich in der Vollgriffigkeit des Klangaufbaus mitteilt – Wildberger startet in seine Karriere, schon reich bestückt.

Die Introduktionen der Abb. 4 und 5 stammen aus Werken, die mehr als 40 Jahre auseinanderliegen: aus dem *Quartetto per flauto, clarinetto, violino e violoncello* (1951–52) bzw. aus dem *Kammerkonzert* von 1995–96. Beide klingen relativ akademisch: Im frühen Werk spielt sich strukturell das Gleiche ab wie in der *Introduzione* der Klavierstücke, nur kann man die Struktur der Zwölftonreihe und ihren Rücklauf hier leichter nachvollziehen. Dies zeugt von Wildbergers kritischer Auseinandersetzung mit dem späten Webern, von dem er meinte, dass dort die Reihe als strukturelles Faktum zu stark dominiere.[7] Wildberger setzt den Reihenkomplex als Ausgangspunkt für die Entwicklung der musikalischen

Abb. 4: Jacques Wildberger, *Quartetto per flauto, clarinetto, violino e violoncello* (1951–52), I. *Introduzione in modo atematico*, T. 1–7. © Edition Modern, München

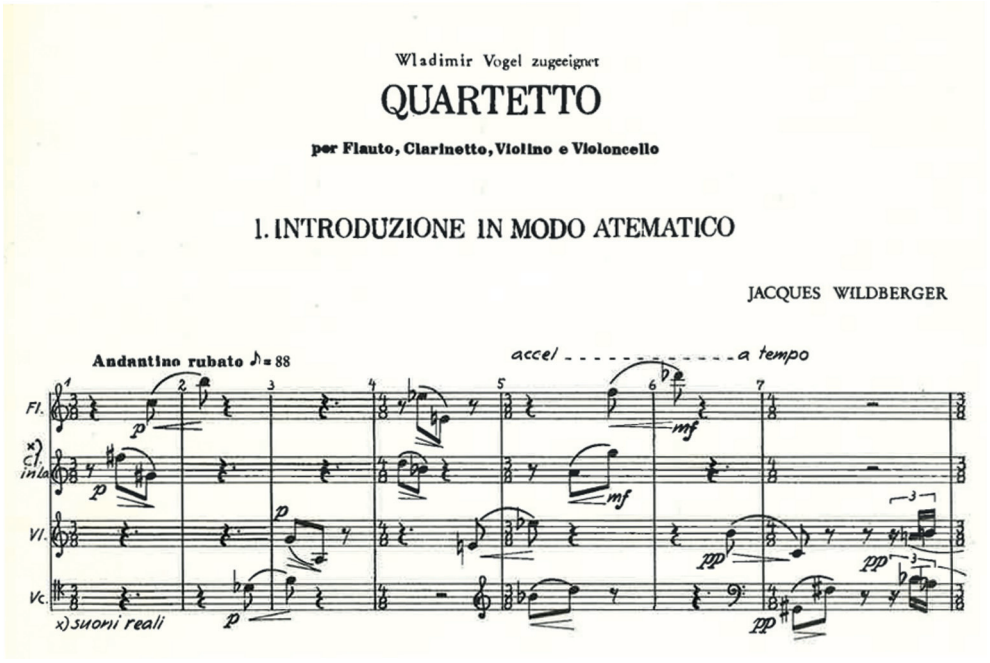
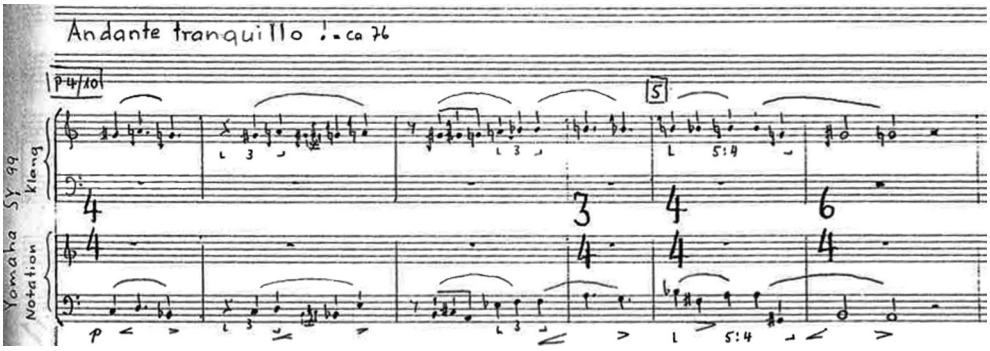


Abb. 5: Jacques Wildberger, *Kammerkonzert für Saiteninstrumente und Synthesizer (Erkundungen im Sechsteltonbereich)* (1995–96), Beginn. (© Tre Media Edition Karlsruhe)



Form des Quartetts, die sich im Ausdruck zunehmend steigert. Sein Narrativ ist die expressive Aufladung der dodekaphonen Struktur, mit der Klischeepaarung Webern-Schönberg im Hinterkopf.[8] Schon das »op. 2« besitzt dadurch Züge einer »Meta-Musik«.

Wildberger ist nicht nur Ausdrucksmusiker, sondern er hat auch pädagogisches Ethos, möchte gerne mitunter komplexe oder ungewohnte Sachverhalte einem Publikum vermitteln, als Musikdenker, als Lehrer, als Radiomann, und eben auch als Komponist, wie sich am fast didaktischen Beginn des *Kammerkonzerts* zeigt: Eigentlich ist dies eher ein Vor-Beginn, eine Intonation, damit man sich hörenderweise auf die Sechsteltönigkeit des Werks einzustimmen vermag, um dieses auf differenzierte Art erfassen zu können.[9] In gewisser Weise ist die Introduktion des Synthesizers auch eine kleine Hörschule. Überhaupt ist »Verständlichkeit« ein wichtiges Thema für einen Komponisten, dessen Musik häufig eine »Aussage« beinhaltet.

Bei diesen Anfängen ist überhaupt keine »Musik« zu hören. Dies hat mit Wildbergers Misstrauen gegenüber der Aussagekraft von Musik zu tun:

»Die Musik ist ja der Sprache nicht mächtig […]. Und deshalb war mein Problem, wie das musikalische Medium von sich aus politisch wirken kann. Dazu habe ich immer auf Texte zurückgegriffen.«[10]

Am Anfang von *Epitaphe pour Evariste Galois* und *»Du holde Kunst«* ist das Misstrauen so groß, dass er auf Musik zunächst komplett verzichtet. Beide Werke

Sopran (Sprechstimme):
Nitens lux,
(strahlendes Licht)

Alt (Sprechstimme):
Horrenda procella,
(schrecklicher Sturm)

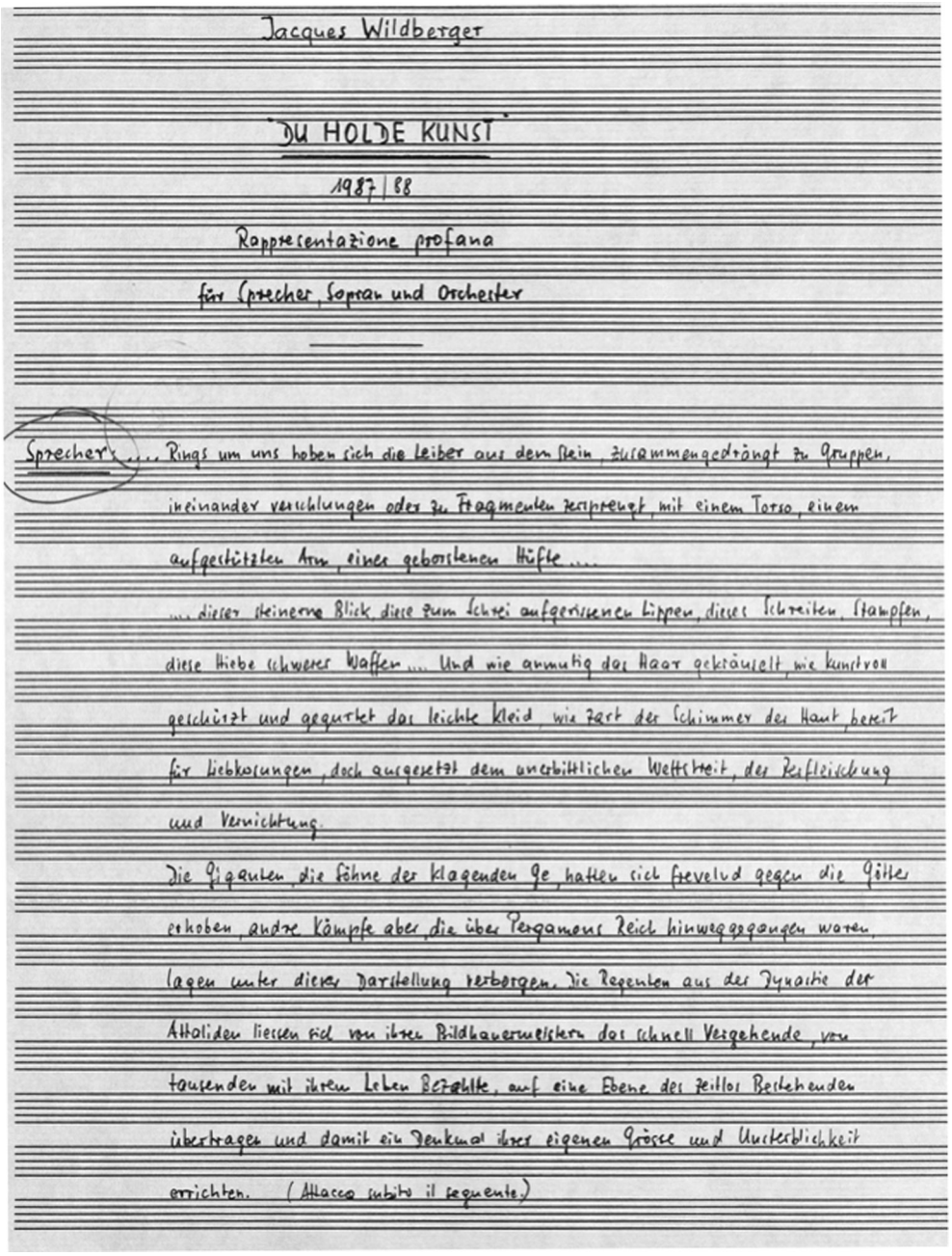
Bass (Sprechstimme):
Tenebris aeternis involuta.
(in ewige Finsternis eingehüllt)

Sprecher: (ohne Musik)
Im Jahre achtzehnhundertelf, am sechsundzwanzigsten Oktober, ist um ein Uhr nachmittags vor uns, dem Bürgermeister von Bourg-la-Reine, als dem Zivilstandsbeamten, Monsieur Nicolas Gabriel Galois erschienen, Direktor eines Pensionats der Kaiserlichen Universität, 36-jährig, wohnhaft in dieser Gemeinde, und hat uns ein Kind männlichen Geschlechts vorgezeigt, das am gestrigen Tag um ein Uhr morgens ihm, dem Anzeigenden, und der Adélaide Marie Demante, seiner Ehegattin, geboren wurde, welchem Kind er den Namen Evariste geben zu wollen erklärte. Diese Erklärung und Vorführung erfolgten in Gegenwart von Monsieur Thomas François Demante, Präsidenten des Zivilgerichts zu Louviers, im Departement Eure, neunundfünfzig Jahre alt, Großvater mütterlicherseits des Kindes, und von Monsieur Pierre Ambroise Gandu, Schreiblehrer, fünfunddreissig Jahre alt, wohnhaft in dieser Gemeinde, und haben Vater und Zeugen mit uns, dem Bürgermeister, nach Lesung dieser Geburtsurkunde unterzeichnet.
Gandu, Gabriel Galois, Demante, Lavisé.
(Geburtsschein von Evariste Galois).

Bericht (ohne Musik)
Der französische Mathematiker Evariste Galois, geboren am 25. Oktober 1811 in Bourg-la-Reine, erreichte ein Alter von 20 Jahren, 7 Monaten und 7 Tagen. Er starb am 31. Mai 1832 an den Folgen einer schweren Unterleibsverletzung, die er tags zuvor bei einem Pistolenduell erlitten hatte. Hören Sie jetzt das Protokoll der Autopsie, das in der Gazette des Hôpitaux am 7. Juni 1832 publiziert wurde.

Abb. 6: Jacques Wildberger, *Epitaphe pour Evariste Galois. Action documentée pour récitants, soprano, baryton, chœur parlé, hautparleurs et orchestre* (1962), Beginn (© Edition Modern, Wien)

formulieren aus historischer Perspektive politische Botschaften, indem sie auf Missbrauch von Herrschaft hinweisen möchten und dadurch Herrschaftskritik zu üben suchen: Im Fall von *Epitaphe* am Beispiel des rebellischen Mathematikgenies Evariste Galois, der 20-jährig am 31. Mai 1832 einem politischen Komplott zum Opfer fällt (am Anfang wird dessen Geburtsurkunde verlesen, sodann dessen Autopsiebericht), im Fall von *»Du holde Kunst«* in Bezug auf Peter Weiss' Roman *Die Ästhetik des Widerstands* (1971–81), aus dem zu Beginn eine längere Passage vorgetragen wird. Die Message *muss* jeweils ankommen, Wildberger nimmt dafür auch mögliche Schwächen in der musikalischen Dramaturgie in Kauf. Beide Werke verfügen über einen großen Orchesterapparat, *Epitaphe* auch über Chor und Tonband, und natürlich ist es ein Statement, sich der Wirksamkeit dieser ja auch sichtbaren Mittel zu Beginn zu versagen: Am Anfang ist das Wort und nur das Wort. Gelegentlich ist es auch umgekehrt, wenn Wild-



Jacques Wildberger

DU HOLDE KUNST

1987/88

Rappresentazione profana

für Sprecher, Sopran und Orchester

Sprecher: ... Rings um uns heben sich die Leiber aus dem Stein, zusammengedrängt zu Gruppen, ineinander verschlungen oder zu Fragmenten zersprengt, mit einem Torso, einem aufgestützten Arm, einer geborstenen Hüfte ....

... dieser steinerne Blick, diese zum Schrei aufgerissenen Lippen, dieses Schreiten, Stampfen, diese Hiebe schwerer Waffen ... Und wie anmutig das Haar gekräuselt, wie kunstvoll geschürzt und gegurtet das leichte Kleid, wie zart der Schimmer der Haut, bereit für Liebkosungen, doch ausgesetzt dem unerbittlichen Wettstreit, der Zerfleischung und Vernichtung.

Die Giganten, die Söhne der klagenden Ge, hatten sich frevelnd gegen die Götter erhoben, andre Kämpfe aber, die über Pergamons Reich hinweggegangen waren, lagen unter dieser Darstellung verborgen. Die Regenten aus der Dynastie der Attaliden liessen sich von ihren Bildhauermeistern das schnell Vergehende, von tausenden mit ihrem Leben Bezahlte, auf eine Ebene des zeitlos Bestehenden übertragen und damit ein Denkmal ihrer eigenen Grösse und Unsterblichkeit errichten. (Attacco subito il seguente)

Abb. 7: Jacques Wildberger, *»Du holde Kunst«. Rappresentazione profana* für Sprecher, Sopran und Orchester (1987–88), Beginn
(© Hug & Co., Zürich)

bergers Musik angesichts von Wortdokumenten über Krisen oder Missstände am Ende demonstrativ verstummt, quasi enttont wird, und nur die Worte bleiben.[11]

Anabasis

Am Anfang der Werke *Diario, »… die Stimme, die alte, schwächer werdende Stimme …«* und *Diaphanie* stehen relativ leise und diffuse Klangereignisse. Auch hier vielleicht nicht ganz ohne pädagogische Absicht, denn man muss sofort sehr genau hinhören, um sich zurechtzufinden. Diese Anfänge sind auch Ohröffner. Wildberger schöpft in seinem Komponieren das reiche Möglichkeitsspektrum der Neuen Musik aus. Trotzdem vollzieht er die Emanzipation des Geräuschs, die als historisches Faktum längst vorausgesetzt werden kann, nicht eigentlich mit. Aus Geräuschklängen gewinnt er oft eine Art »Unmusik«, um diese erst noch in ein nach seinem Verständnis funktionierendes Musik-Idiom verwandeln zu können, das auf die Kategorie des sogenannten »Schönklangs« durchaus angewiesen ist. Den Geräuschklängen haftet so etwas Fremdartiges, Defizitäres an, auf dass es überwunden werde. Am Anfang vieler Stücke ist zu erleben, wie Musik im Sinne einer Sprachfindung überhaupt erst zustande kommt, um dann allerdings meistens wieder zu vergehen. Gegenüber Helmut Lachenmann bekennt Wildberger 1995:

»Geräuschhaftes Spiel, besonders bei Streichern, habe ich schon seit Jahren angewandt. Aber in einem anderen Kontext als Du. Bei mir war es immer ein ›noch nicht‹ oder ein

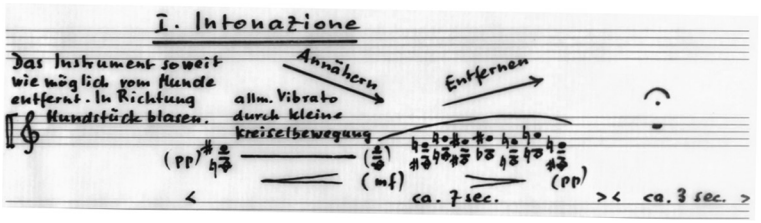


Abb. 8: Jacques Wildberger, *Diario per clarinetto* (1971/75), I. Satz *Intonazione*, Beginn. Reinschrift. CH-Bu, kr 71, 20b

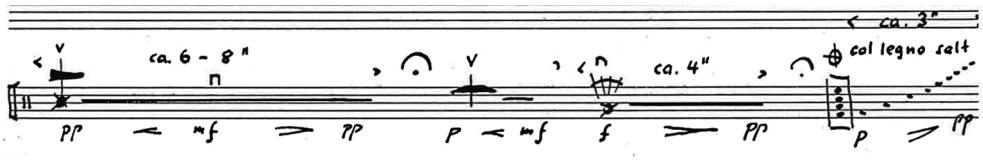


Abb. 9: Jacques Wildberger, *Diaphanie per viola sola. Fantasia super »Veni creator spiritus« et Canones diversi super »Nun bitten wir den heiligen Geist«* (1986), Beginn (© Selbstverlag, Riehen)

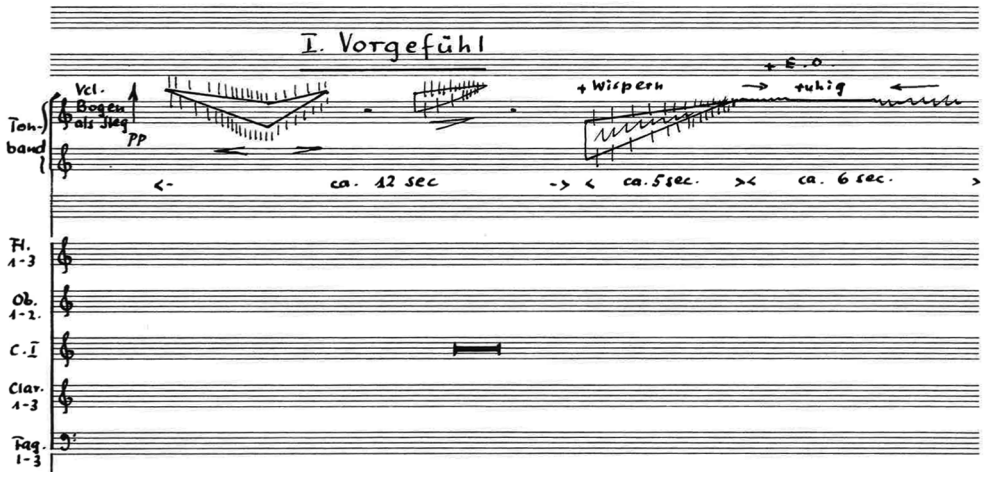
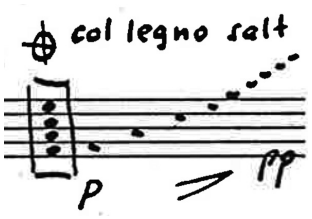


Abb. 10: Jacques Wildberger, *»… die Stimme, die alte, schwächer werdende Stimme …«, Triptychon* für Solosopran, Solocello, Orchester und Tonband (1973–74), I. *Vorgefühl*, Beginn. Partiturausschnitt (© Breitkopf & Härtel, Wiesbaden)

Abb. 11: Jacques Wildberger, *Diaphanie*, »nazarenische Spur«.



Für Christoph und Christoph

Abb. 12: Jacques Wildberger, *Notturno* für Bratsche und dreipedaligen Flügel (1990), Beginn (© Hug & Co., Zürich)

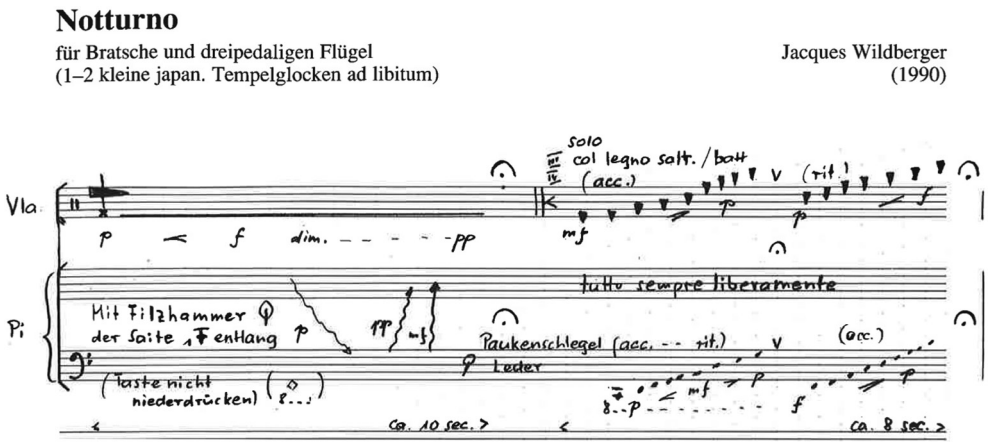


Abb. 13: Jacques Wildberger, *»Tantôt libre, tantôt recherchée«* für Violoncello solo (1992–93), Ziffer A (© Hug & Co., Zürich)

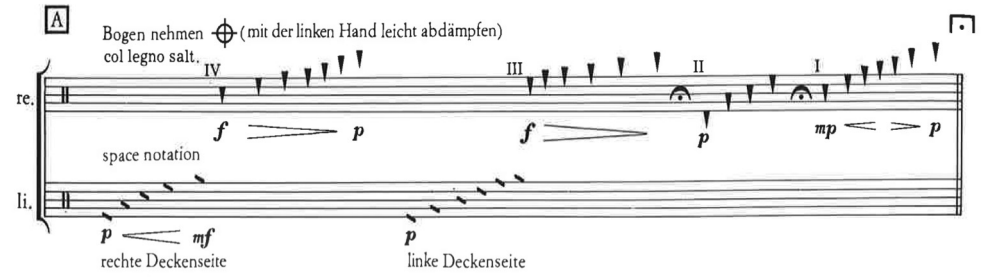
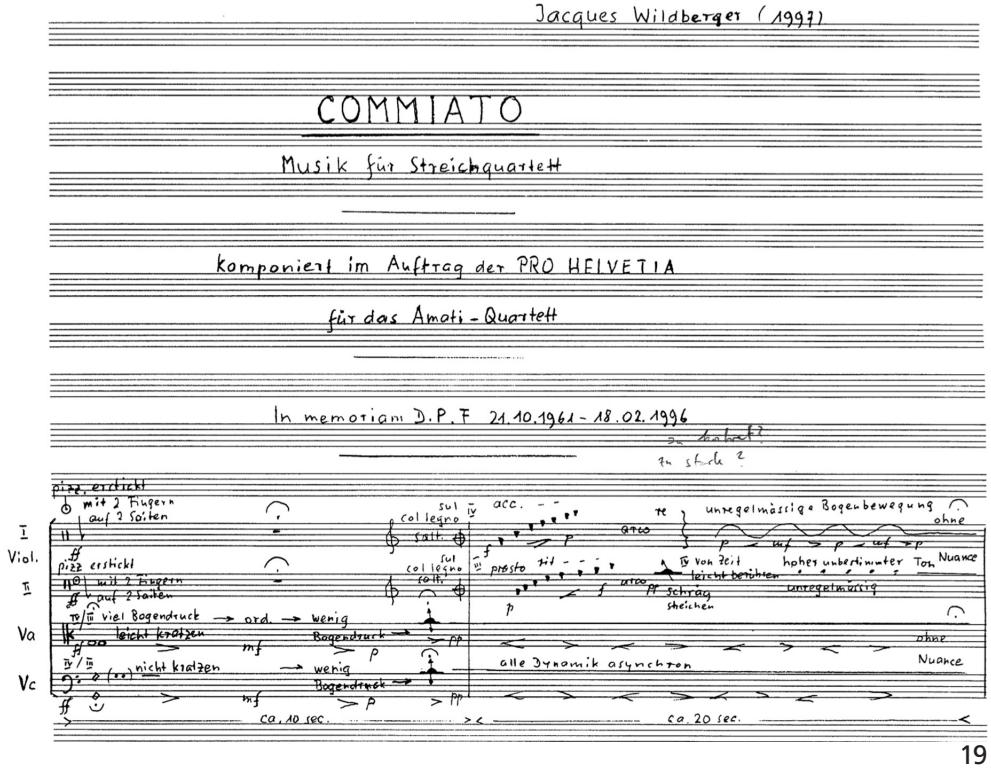


Abb. 14: Jacques Wildberger, *Commiato. Musik für Streichquartett* (1997), Beginn (© Tre Media Edition, Karlsruhe)



›nicht mehr‹. In der Mitte stand der relativ traditionelle Normal- oder Schönklang als Zeichen der – pathetisch-ironisch ausgedrückt – ›Menschheit Stimme‹. Immer gefährdet vom Sprachverlust«.[12]

Im »noch nicht« der amorphen Zonen quasi vor Beginn der eigentlichen Musik gibt es Andeutungen, Vor-Spuren von »funktionierender« bzw. »sprachfähiger« Musik. Auffällig ist, dass leiseste Klänge oft der obersten Ambitusgrenze zustreben, dadurch gleich zu Beginn Gefahr laufen, die Hörschwelle zu überschreiten, aus der Wahrnehmung zu verschwinden. Die gefürchtete Bedrohung, Unmöglichkeit von Musik, Wildbergers zentrales Thema, teilt sich bereits hier mit. Das Verstummen ist nicht nur phänotypisch oder kosmetisch, sondern auch resignative Protestnote, die auf Missstände hinweisen will, welche mittels Texten in den Werken oft genau benannt werden.

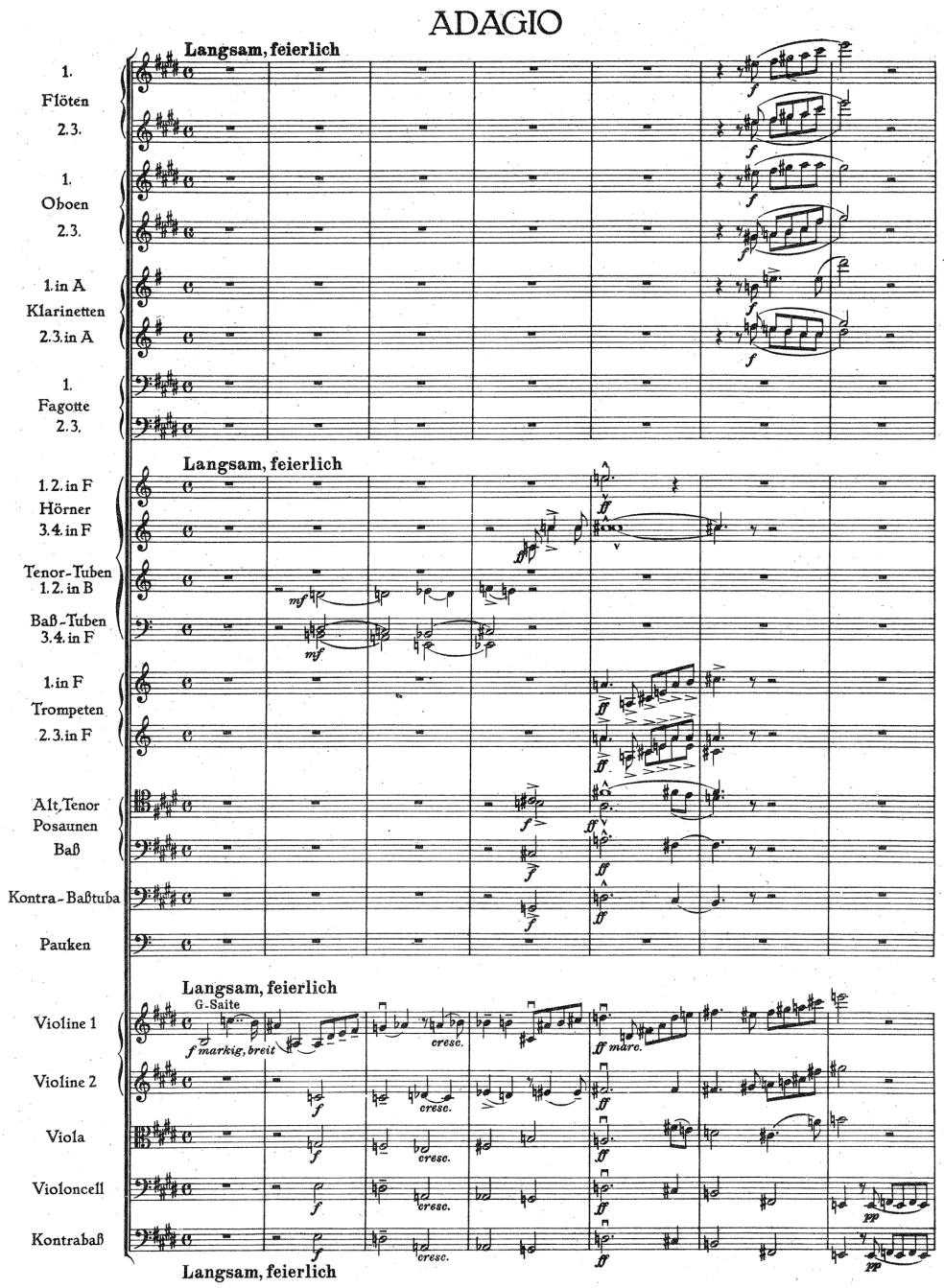


Abb. 15: Anton Bruckner, 9. Symphonie d-Moll (1887–96), 3. Satz Adagio. Langsam: feierlich, T. 1–7

Diese Musik ist oft deprimierend, aber nicht ohne Dialektik. Kann eine Anabasis nicht auch als Gegenzeichen zum Niedergang gelesen werden? Prominent ist eine winzige aufstrebende Figur, auf gedämpften Saiten äußerst zaghaft getupft mit dem Bogenholz. Eine nazarenische Spur, die in fast keinem Werk fehlen darf (siehe Abb. 9–14). Der Beginn von Abb. 15 ist natürlich nicht von Wildberger. Um eine derart klare Anabasis zu setzen, fehlt es ihm, dem bekennenden Atheisten, wohl doch an Gottvertrauen.[13] Andere Aufwärtsfiguren aus dem symphonischen Repertoire sind ihm näher, wie der Beginn des zweiten Teils von *»… die Stimme …«* dokumentiert.

Wildberger stellt in dieser Montage von musikalischen Anfängen eine historische Kontinuität her, die mit seinen Absichten konvergiert: Mahlers Symphonik als Vorbild für eine »Musik über Musik«[14], Schönbergs *A Survivor from Warsaw* (1947) als Inbegriff einer aussagemächtigen, antifaschistischen Neuen Musik, die direkt in die Musik der Schoah-Opfer (im Solo-Cello wird das jü-

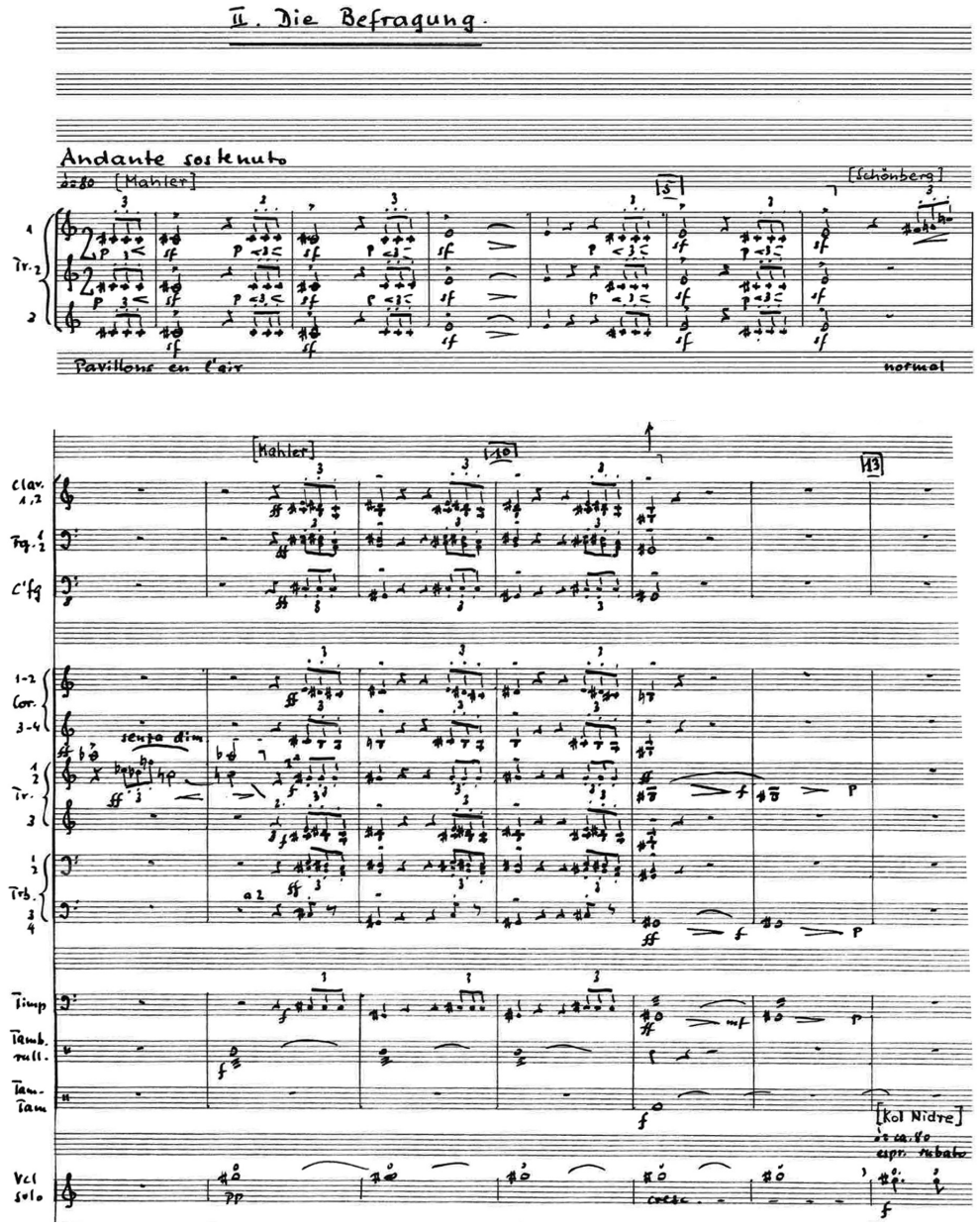


Abb. 16: Jacques Wildberger, *»… die Stimme, die alte, schwächer werdende Stimme …« Triptychon* für Solosopran, Solocello, Orchester und Tonband (1973–74), II. *Die Befragung*, Beginn. © Breitkopf & Härtel, Wiesbaden

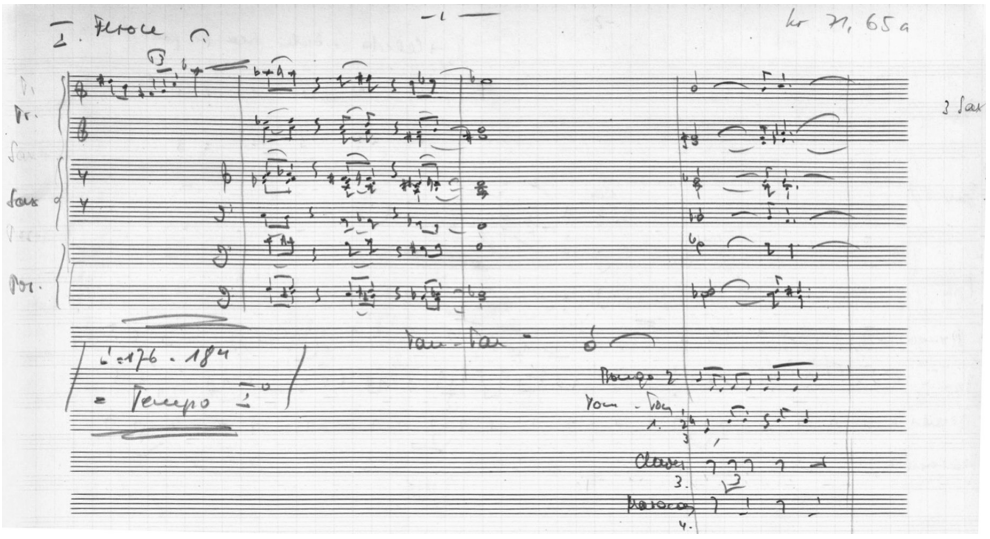


Abb. 17: Jacques Wildberger, Musik zum Hörspiel *Die Verlobung in San Domingo* (1956), Beginn. Autographe Partitur, CH-Bu, kr 71, 65a

dische Gebet *Kol Nidre* zitiert) übergeht. Schönbergs Fanfare ist eine Anabasis des Schreckens. Vielleicht schwingt ein Abglanz dessen in Wildbergers mit dem Bogenholz getupfter verzagter Fanfare mit? Interessant ist, dass Wildberger die Schönberg-Fanfare noch in einem ganz anderen Zusammenhang verwendet (siehe Abb. 17).

Schönberg und Swing: Zumal in den 1950er Jahren hält sich Wildberger mit dem Komponieren von Gebrauchsmusik über Wasser, wie hier in der Musik zum Hörspiel *Die Verlobung in San Domingo* (1956). Es gibt kaum Berührungsängste. Der junge Komponist verschiebt spielerisch Genregrenzen, was auch schiefgehen kann: So beginnt die schwungvolle Hörspielmusik nicht nur mit dem Schönberg-Zitat, sondern integriert später auch die von Wladimir Vogel entwickelte Sprechchor-Technik – letzteres sehr zum Unmut ihres Urhebers:

»nach Kenntnisnahme Ihres Hörspiels und der Verwendung des Sprechchores darin habe ich die Sache ›überschlafen‹ und kann diese Profanierung der neuen Künstlerischen Gattung, die ja der Sprech-chor für uns bedeutet – weder gutheissen, noch befürworten. Wenn ich Ihre persönliche künstlerische Integrität nicht bezweifeln möchte, so bedaure ich es umsomehr, dass Sie das Neue, welches ich mitschuf – die Gattung, ihre Mittel und Technik – schon in Ihrem ersten Stück dieser Art auf ein so tiefes Niveau herabsenken und die primitivste Seite der Verwendung […] hervorheben u. damit diskreditieren, und ich schäme mich.«[15]

Zeigt sich in diesem vielfältigen Beginnen irgendeine Charakteristik? Vielleicht darin, dass Wildberger seine Position gerne möglichst früh klar zu erkennen geben möchte und den ästhetischen Verwirrspielen misstraut. Helmut Lachenmann bezeichnet seine Musik, durchaus wohlmeinend, einmal als »Bekenntnis-Musik«.[16] Bekenntnisse pflegen mit einer Emphase abgelegt zu werden, die kaum Widerspruch duldet. Doch Wildbergers *confessiones* schließen Vieldeutigkeit, offene Enden keineswegs aus – besonders dann, wenn Unsicherheit den Autor selber beschleicht und er dessen gewahr wird, dass er als weltgerichteter Musiker, sich am Widerspruch zwischen Wirkungswille und beschränkter Wirkungsmächtigkeit mitunter aufreibend, in einer kritischen Zone agiert. Dann können die Vorspiele auch zum Vorbehalt werden.[17]

Anmerkungen

1 *zeitgenössische schweizer musik. komponisten erläutern eigene werke*, Programm ETH Zürich 1972. CH-Bu, kr 71, 10 f; vgl. die Reproduktion dieser Quelle in diesem Band, S. 268.

2 Skript zur »Vorlesung ETH«, Typoskript mit hs. Eintragungen, CH-Bu, kr 71, 10d.

3 »Das Wischen muss wie ein Keuchen wirken.« (Jacques Wildberger in einem Brief an Christoph Jäggin, den Gitarristen der Uraufführung, datiert auf 23. 2. 1987, CH-Bu, NL 361 B X f.

4 Vgl. dazu: Jacques Wildberger, *Meine Kompositionsstudien bei Wladimir Vogel*, in: *Jacques Wildberger oder die Lehre vom Andern. Analysen und Aufsätze von und über Jacques Wildberger*, hrsg. von Anton Haefeli, Zürich: Hug o. J. [1995], S. 175–178.

5 Strukturell gruppieren sich die Reihenformen symmetrisch jeweils um den Achsenton *e*, der als Anfangs- und Endton der Reihen synaptisch wirkt; in der melodisch-harmonischen Entfaltung des Materials wird diese Symmetrie in einer gewissen Flexibilität interpretiert.

6 Vgl. dazu Jacques Wildberger, *Meine Kompositionsstudien bei Wladimir Vogel*.

7 »Was mir persönlich beim späten Webern nicht gefällt, ist, dass Zusammenklänge hinter die Reihe zurücktreten. Er schreibt im Chorsatz Dinge, die kein Mensch hört.« (Jacques Wildberger, zitiert nach: *»Das linke Ohr«. Michael Kunkel im Gespräch mit Jacques Wildberger*, Riehen, 27. September 2001, in diesem Band, S. 516).

8 Vgl. dazu die nach wie vor originelle Inversion bei Harald Kaufmann, *Struktur bei Schönberg, Figur bei Webern*, in: ders., *Spurlinien. Analytische Aufsätze über Sprache und Musik*, Wien: Lafite 1969, S. 159–174.

9 In Vermeidung von Ultrachromatismus teilt Wildberger nicht den Halbton, sondern den Drittelton, den bereits Busoni, dessen »Enkelschüler« Wildberger ist, propagiert hatte: »Der Drittelton pocht schon seit einiger Zeit an die Pforte, und wir überhören noch immer seine Meldung.« (Ferruccio Busoni, *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* (1906), ergänzte und kommentierte Neuausgabe von Martina Weidel, Wilhelmshaven: Florian Noetzel 2001, S. 50).

10 Jacques Wildberger, zitiert nach: *»Das linke Ohr«. Michael Kunkel im Gespräch mit Jacques Wildberger*, in diesem Band, S. 521.

11 Vgl. *»… die Stimme, die alte, schwächer werdende Stimme …«, Triptychon* für Solosopran, Solocello, Orchester und Tonband (1973–74) und *Double Refrain* für Flöte, Oboe, Gitarre und 2 Tonbänder (1972).

12 Jacques Wildberger in einem Brief an Helmut Lachenmann, datiert auf den 28. 4. 1995, CH-Bu, NL 361 B I 48, abgedruckt in diesem Band, S. 376.

13 In einem Gespräch mit dem Autor (ca. 2003) äußerte Wildberger, dass ihn dieser dritte Satz regelrecht anwidere, weil es ihm so vorkäme, als krieche Bruckner darin vor Gottes Thron; trotz aller Bewunderung für die technische Handhabung des Orchesterapparats war Wildberger Bruckners Musik aufgrund dieser empfundenen Selbsterniedrigung unerträglich. Die Empfindlichkeit verweist gleichwohl auf einen hohen Stellenwert des Theologischen in Wildbergers Denken.

14 Vgl. Jacques Wildberger, *Gustav Mahlers Lied von der Erde* (1973), in: *Jacques Wildberger oder die Lehre vom Andern*, S. 73–80.

15 Wladimir Vogel in einem Brief an Jacques Wildberger, datiert auf den 13. 8. 1958, CH-Bu, NL 361 B I 102, 85.

16 Helmut Lachenmann in einer Postkarte an Jacques Wildberger, datiert auf den 10 12. 1995, CH-Bu, NL 361 B I 48.

17 »Ich musste schliesslich einsehen, dass es besser wäre, von zwei Übeln das kleinere zu wählen: statt aufs Komponieren ganz zu verzichten, eben unter Vorbehalt zu komponieren.« (Jacques Wildberger, zitiert nach: *»Für wen komponieren Sie eigentlich?« Hansjörg Pauli im Gespräch mit Jacques Wildberger* [1970], in: *Jacques Wildberger oder die Lehre vom Andern*, S. 185–194, hier S. 191).

1 »Ganz Wildberger, der Basler«



Jacques Wildberger wird am 3. Januar 1922 in Basel (Kanton Basel-Stadt) geboren und bleibt seiner Heimatstadt bzw. seinem Heimatkanton zeitlebens treu. Sein Vater Jacques Wildberger betreibt eine Weinhandlung in der Solothurner Straße 2, seine Mutter Dolly Wildberger-Imhof ist als Schulmusikerin tätig. In seiner Gymnasialzeit genießt er in seiner Geburtsstadt humanistische Bildung, geht zum Klavierstudium ans Konservatorium der Musik-Akademie Basel, wo er von 1957 bis 1987 vor allem in theoretischen Fächern und Komposition als Lehrpersönlichkeit tätig ist. In Habitus und Sprache ist Wildberger klar als Basler zu erkennen – wovon Heinz Kloses Karikatur von 1953 mit »Basler Leckerli« ebenso kündet wie ein Brief von Aline Valangin von 1981, die Wildbergers Musik typisch Baslerischen Witz zuschreibt (»Ganz Wildberger, der Basler«); Valangin, die frühere Gattin von Wildbergers Lehrer Wladimir Vogel, bezieht sich in ihrem Brief auf eine Langspielplatte, die in der Reihe »Basler Komponisten / New Music from Basle« erschienen war, und zwar auf die Werke »*Tod und Verklärung*« (»Requiem«), *Diario per clarinetto* (»Oboe-Stück« [sic]) und *Double Refrain* (»politische Sache«).

1952 übersiedelt Wildberger mit seiner Familie unweit nach Riehen (Kanton Basel-Stadt), wo er bis zu seinem Tod am 23. August 2006 wohnt. Die Verbundenheit mit seiner langjährigen Wohngemeinde ist dokumentiert in einer *Riechemer Hymne* für vierstimmigen Männerchor a capella. 1987 erhält Wildberger den Riehener Kulturpreis; in seiner Laudatio schreibt Jürg Wyttenbach: »Wir, seine vielen Basler Musikerfreunde, freuen uns […] mit ihm über die Auszeichnung durch die Gemeinde Riehen. Für eine Gemeinde jedoch ist es eine Ehre, einen solchen Mann auszeichnen zu dürfen! Denn gäbe es in den Gemeinden mehr solche Leute wie Jacques Wildberger, welche die Bedrohungen und Probleme unserer Zeit so klar durchschauen und ausdrücken können, […] dann könnten wir etwas zuversichtlicher auf eine lebenswerte Zukunft hoffen.« (Typoskript, CH-Bu, NL 361 D 5)

25, 29 Aus einem Fotoalbum der Familie Wildberger, 1920er Jahre.
Nachlass J. Wildberger/CH-Bu, o. Sign.

30 Fasshahn aus der Weinhandlung Wildberger, Basel, um 1910.
Privatarchiv Kaspar N. Wildberger, Foto: Johann Frick/CH-Bu

31 Wildberger-Karikatur von Heinz Klose, datiert Basel, 1. Nov. [19]53.
Nachlass J. Wildberger/CH-Bu, kr 71, 97

32 f. Jacques Wildberger, *Riechemer Hymne* für vierstimmigen Männerchor a capella (1950er Jahre?), Reinschrift.
Nachlass J. Wildberger/CH-Bu, kr 71, 76

34 Brief von Aline Valangin an Jacques Wildberger, datiert 24. 6. [19]81.
Nachlass J. Wildberger/CH-Bu, NL 361 B I 97

35 Portrait-LP Jacques Wildberger, Reihe *Basler Komponisten / New Music from Basle*, 1977, Bärenreiter-Musicaphon, BM 30 SL 1714. CH-Bm

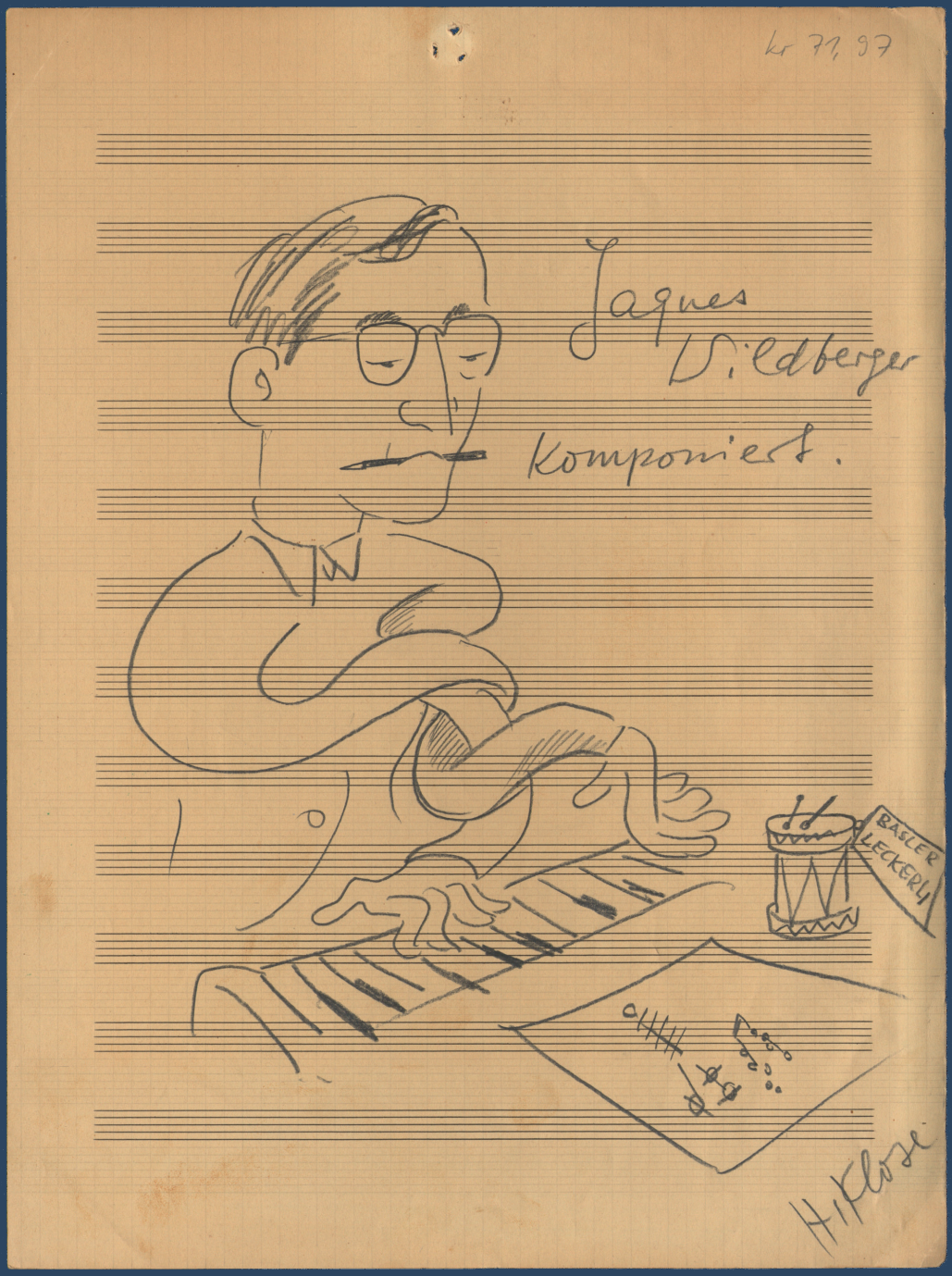
36 Tasse mit dem Wappen der Familie Wildberger mit Untertasse, Phyllis Imhof 1951.
Privatarchiv Kaspar N. Wildberger, Foto: Johann Frick/CH-Bu





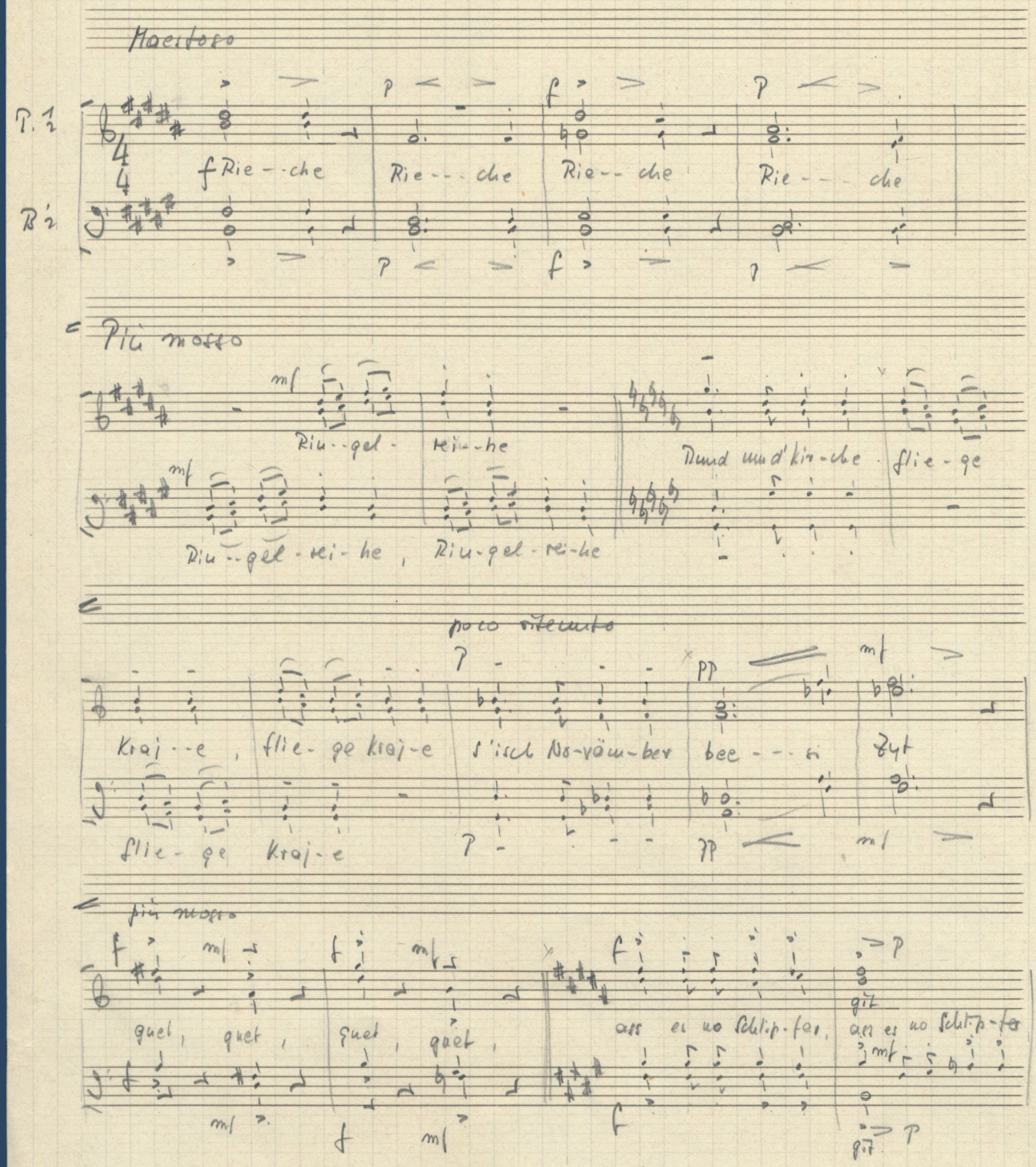


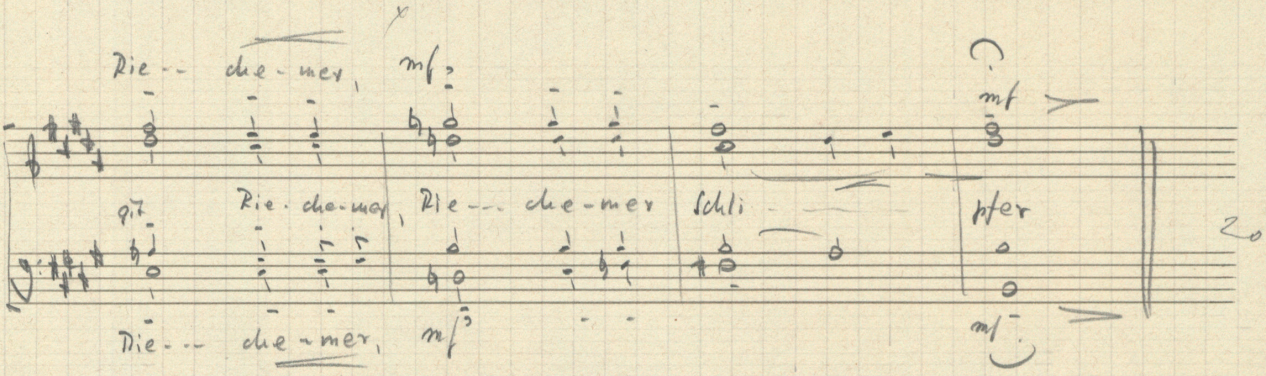

VILLBERGER &CIE


kr 71,97
Jaques Wildberger
komponiert.
BASLER LECKERLI
H. Klose

4-stimmiges Männerchor a capella

pp !!





Pianohaus Jecklin, Zürich

SCHUTZMARKE
12 linig
Papier Carpentier No. 127, Système Siestrop, déposé

ALINE VALANGIN

LA VILLERNA, 6612 ASCONA
Via Signore in Croce 24
Tel. 093 35 28 32

24.6.81

Lieber Jacques Wildberger,

dass ich nun etwas Neues von Ihnen im Haus habe, ist mir eine Freude und ein Stolz. Ich danke sehr herzlich für die Platte samt Brief. Natürlich habe ich sie sofort abgespielt und heute Morgen wiederholt. Es ist seltsam: ich habe einen viel stärkeren Eindruck von Ihnen als Menschen, als Persönlichkeit, denn als Komponisten. Da ich zuerst die Texte las, bin ich vielleicht davon so beeindruckt worden, dass die Musik dazu mir (bis jetzt) fast als Coulisse vorkommt. Jedenfalls sehr angepasst, eindringlich und richtig.

Das Requiem finde ich grossartig, trotz der teils krüden Texte. Ja, mir scheint, es ist das einzige Requiem, das man heute schreiben kann. Eine tolle Sache. Werde es immer wieder anhören, obschon ich selbst über den Tod - der mir ja sehr nahe ist -etwas sanfter denke und fühle.

Sehr witzig und amusant das Oboe-Stück. Ganz Wildberger, der Basler. Da ich kaum mehr neue Musik zu hören bekomme, auch niemanden habe, mit dem ich darüber sprechen könnte, fühle ich mich nicht in der Lage, irgend ein mögliches Urteil darüber abzugeben. Es gefällt mir, d'est tout.

Weniger kann ich der politischen Sache folgen. Sie ist vielleicht zu nahe, als dass man sie in Kunst umsetzen darf oder soll. Nun, Sie haben es getan und sicher sehr gut.

Ich gratuliere zu Ihrer Arbeit, die sehr weiter geht, als was ich von Ihnen noch im Gefühl habe. Erwachsen, erwachsen!

Nochmals herzlichen Dank. Wenn Sie mal ins Tessin kommen: Sie wissen, ich habe eine nette Mansardenstube, auch für Ihre Frau.

Euch beiden tausend gute Wänsche und Grüsse.

Ihre

Aline Valangin

1460

JES WILDBERGER «TOD UND VERKLÄRUNG»
DOUBLE REFRAIN
DIARIO PER CLARINETTO

musicaphon

BASLER KOMPONISTEN
NEW MUSIC FROM BASLE



BIBLIOTHEQUE DES MUSIK-MUSEUMS BASEL
LP 1460

1460

musicaphon

LC 0522

BM 30 SL 1714 STEREO/MONO

BASLER KOMPONISTEN

Herausgegeben von der Staatlichen Musikkredit-Kommission Basel-Stadt
Präsentation: **Hans Oesch**

NEW MUSIC FROM BASLE

Edited by the Staatliche Musikkredit-Kommission Basel-Stadt
Presentation: **Hans Oesch**

JACQUES WILDBERGER

A
„Tod und Verklärung"(1977)
für Bariton und Kammerorchester

Solist: **Kurt Widmer**, Bariton
Orchester: Camerata Zürich
Dirigent: **Räto Tschupp**

B
Double Refrain (1972)
für drei Instrumentalisten (Flöte/Baßflöte, Englisch Horn/Oboe, Gitarre) und zwei Tonbänder

Solisten:
Aurèle Nicolet, Flöte und Baßflöte
Heinz Holliger, Englisch Horn und Oboe
Bernhard Wulff, Gitarre

Sprecher:
Wolfram Berger (Calley), **Ernst Dauscher** (Hobbes, Bibel), **Matthias Habich** (Marinetti), **Hubert Kronlachner** (Auschwitz-Prozeß), **Michael Rittermann** (Jünger), **Adolf Spalinger** (Hegel)

Tonbänder:
Studio Basel des Radio DRS, in Zusammenarbeit mit **Rolf Adler**

Diario per Clarinetto (1971/75)
1. Intonazione
2. Dialogo
3. Canon cancrizans per inversionem et augmentationem
4. Ritmi
5. Colori
6. Ombre

Solist: **Hans-Rudolf Stalder,** Klarinette

A
„Death and Transfiguration" (1977)
for Baritone and Chamber Orchestra

Soloist: **Kurt Widmer,** baritone
Orchestra: Camerata Zurich
Conductor: **Räto Tschupp**

B
Double Refrain (1972)
for Three Instrumentalists (flute/bass flute, english horn/oboe, guitar) and Two Tape Recorders

Soloists:
Aurèle Nicolet, flute and bass flute
Heinz Holliger, english horn and oboe
Bernhard Wulff, guitar

Speakers:
Wolfram Berger (Calley), **Ernst Dauscher** (Hobbes, Bible), **Matthias Habich** (Marinetti), **Hubert Kronlachner** (Auschwitz Process), **Michael Rittermann** (Jünger), **Adolf Spalinger** (Hegel)

Tapes:
Basle Studio of Radio DRS in cooperation with **Rolf Adler**

Diary for Clarinet (1971/1975)
1. Intonation
2. Dialogue
3. Crab-canon (inverted and augmented)
4. Rhythms
5. Colors
6. Shadows

Soloist: **Hans-Rudolf Stalder**, clarinet

Gestaltung und Foto / Design and Photo: Felix und Doris Gysler, Basel, Titelbild / Title-page: Blick auf das Basler Münster / View of the Basle Cathedral. Weitere Platten / Further records: BM 30 SL 1713 Conrad Beck. BM 30 SL 1715 Brian Ferneyhough, Thomas Kessler. In Vorbereitung / In preparation: Rudolf Kelterborn, Heinz Holliger, Jürg Wyttenbach.
Printed in Germany

BÄRENREITER–MUSICAPHON · KASSEL · BASEL · TOURS · LONDON



»Der entsprechende Anstand wird ja stillschweigend vorausgesetzt …«

Eine Spurensuche zu Jacques Wildberger im Archiv der Musik-Akademie Basel

Martina Wohlthat

Nahezu fünf Jahrzehnte war der Komponist Jacques Wildberger mit der Musik-Akademie Basel verbunden. Ab 1940 zunächst als Student, später als Lehrer für Theorie, Komposition und Instrumentation lernte er die Institution aus verschiedenen Perspektiven kennen. Als Präsident der Lehrervereinigung setzte sich Wildberger für die Interessen der Dozierendenschaft ein. Von 1957 bis zu seiner Pensionierung 1987 war er eine wichtige Lehrerpersönlichkeit. Das bisher unveröffentlichte Material aus dem Archiv der Musik-Akademie Basel erhellt Wildbergers Wirken in mehrfacher Hinsicht: Wildbergers vielfältige Tätigkeit ist hier nahezu lückenlos dokumentiert. Verschiedene Aufgaben und Funktionen, die Wildberger übernahm, lassen sich anhand der Archivalien herausarbeiten. Die Datierungen der Dokumente füllen Lücken in der Überlieferung. So ist Wildbergers Unterrichtstätigkeit an der Musik-Akademie früher anzusetzen, als dies vielerorts in der Fachliteratur geschieht. Seine Arbeit als Dozent an der Hochschule für Musik in Karlsruhe von 1959–1966 etwa übte Wildberger parallel zu seiner Basler Unterrichtstätigkeit aus. Im Folgenden soll Letztere anhand einiger Materialien verdeutlicht werden.

»Barbarismen«

Der Ort, an dem man einer Person zum ersten Mal begegnet, die Umstände, unter denen man einen Brief liest, gehen eine Verbindung mit der Person ein. Liest man Briefe von Jacques Wildberger im Archiv der Musik-Akademie, steigt das Basel der siebziger und achtziger Jahre vor einem herauf, als unter den Direktoren Friedhelm Döhl und Rudolf Kelterborn ein frischer Wind wehte und der Lehrbetrieb neue Impulse erhielt. Aber auch die Person Jacques Wildberger mit ihren stets präzise formulierten, mitunter ironisch anmutenden Bemerkungen tritt einem aus der Korrespondenz entgegen. Stellvertretend dafür mag jener Brief stehen, den Jacques Wildberger am 24. Mai 1983 über »Inkonvenienzien für die im Zimmer 48 unterrichtenden Lehrer« verfasste. Gerichtet ist das Schreiben an den Lehrervertreter des Konservatoriums, Herrn Albert E. Kaiser, zuhanden der Direktion. Als Gegenstand von Wildbergers Beschwerde werden folgende Punkte genannt:

»1. Der Steinway-Flügel wurde vor Monaten kaffeebeschädigt und seither nicht repariert. Sein Klang ist in irritierendem Masse entstellt.
2. Der andere Flügel (Rönisch) ist seit Monaten derart verstimmt, dass an seine Verwendung im Unterricht nicht zu denken ist.
3. Herr Gauler [der Abwart der Musik-Akademie Basel, Ernst Gauler] weigert sich, ein Handtuch an die Wandtafel zu hängen. Seine Begründung, das Handtuch werde jeweils sofort zerrissen, muss ich respektieren; es fehlt nämlich eine Aufhängevorrichtung. Meine Bitte geht dahin, dass für das Handtuch an geeigneter Stelle ein Haken angebracht wird. Der jetzige Zustand ist für uns Lehrer, die die Tafel viel gebrauchen, unzumutbar.

4. Da es den Studenten verboten ist, auf den Flügeln des Zimmers 48 zu üben (siehe 1.), schliessen wir jeweils ab. Das ist aber völlig illusorisch: Der linke Türflügel, an dem ein senkrecht wirkender Riegel angebracht ist, kann ohne weiteres geöffnet werden, und damit die ganze Türe. Das geschieht praktisch täglich. Die Investition für ein Schloss, das diesen Riegel unbeweglich macht, würde sich bestimmt lohnen: Sie schützt die Flügel vor den schlimmsten Barbarismen.«[1]

Hier zeigt sich Wildbergers kritischer Geist, aber auch seine treffliche Feder. Wildberger nimmt kein Blatt vor den Mund, benennt mit Verve und geschliffenen Worten die Missstände, die aus seiner Sicht einen seriösen Unterricht geradezu unmöglich machen. Das Fehlen eines Hakens für das Handtuch an der Tafel ist für die Lehrer »unzumutbar«. Die Beschädigungen der Flügel im Theoriezimmer sind für ihn schlicht »Barbarismen«. Der Kern der Beschwerde aber zielt auf missliche Begleitumstände beim Unterrichten. Solche schriftlichen Äußerungen erlauben einen unverstellten Blick auf Wildbergers pädagogisches Temperament und seine aktive Rolle am Basler Konservatorium. Konstruktive Kritik üben, sich einmischen, um Missstände zu beseitigen – dies zieht sich als roter Faden durch Wildbergers Korrespondenz mit der Direktion der Musik-Akademie. Im genannten Fall hatte die Beschwerde Erfolg: Die Flügel wurden repariert, Haken und Schloss angebracht, wie der handschriftliche Vermerk »erledigt« auf dem Brief bezeugt.

»Unzukömmlichkeiten«

Aus seinen Briefen erfahren wir mehr über Wildbergers Ansprüche an einen qualitativ hochstehenden Unterricht und sein Eintreten für moralische Integrität. So macht Wildberger in einem Brief an Akademie-Direktor Walter Müller von Kulm vom 18. August 1962 Anmerkungen zu »ein paar Unzukömmlichkeiten im Bibliotheksbetrieb«. Er vermisst den freien Zugang zu den Wissensquellen. Moniert werden in dem Schreiben die nicht ausleihbaren Gesamtausgaben, die ungünstigen Öffnungszeiten der Bibliothek (ausschließlich nachmittags) sowie ein fehlender Freihandbereich, wie er für heutige Bibliotheksbenutzer selbstverständlich ist. Wildbergers Argumentationsweise leuchtet auf Anhieb ein:

»Da die Bibliothek nur nachmittags geöffnet ist, die Lehrer zu dieser Zeit aber normalerweise unterrichten, sind diese Bücher praktisch unzugänglich. […] Die Lehrkräfte sollten direkten Zugang zu den Beständen der Bibliothek haben. Wir könnten uns ungezwungener über Musikalien und Literatur informieren und müssten nicht wegen jedem Band den Bibliothekar bemühen. Bedingung müsste nur sein, dass nichts aus den Räumen der Bibliothek entfernt wird. Diebstahl und andere Missbräuche sind ausgeschlossen: Der entsprechende Anstand wird ja stillschweigend vorausgesetzt, wenn man als Lehrer an der Musik-Akademie angestellt wird.«[2]

Zwischen den Zeilen scheint hier der latente Konflikt mit dem damaligen Bibliothekar Franz Grosser und seinem strengen Regime auf. Wildberger dürfte nicht der einzige Benutzer gewesen sein, der sich von den rigiden Vorschriften eingeengt fühlte. Der Begriff »Anstand« wird wohl nicht zufällig als moralische Kategorie in Anschlag gebracht, schließlich geht es Wildberger auch um das Vertrauen zu seiner Person:

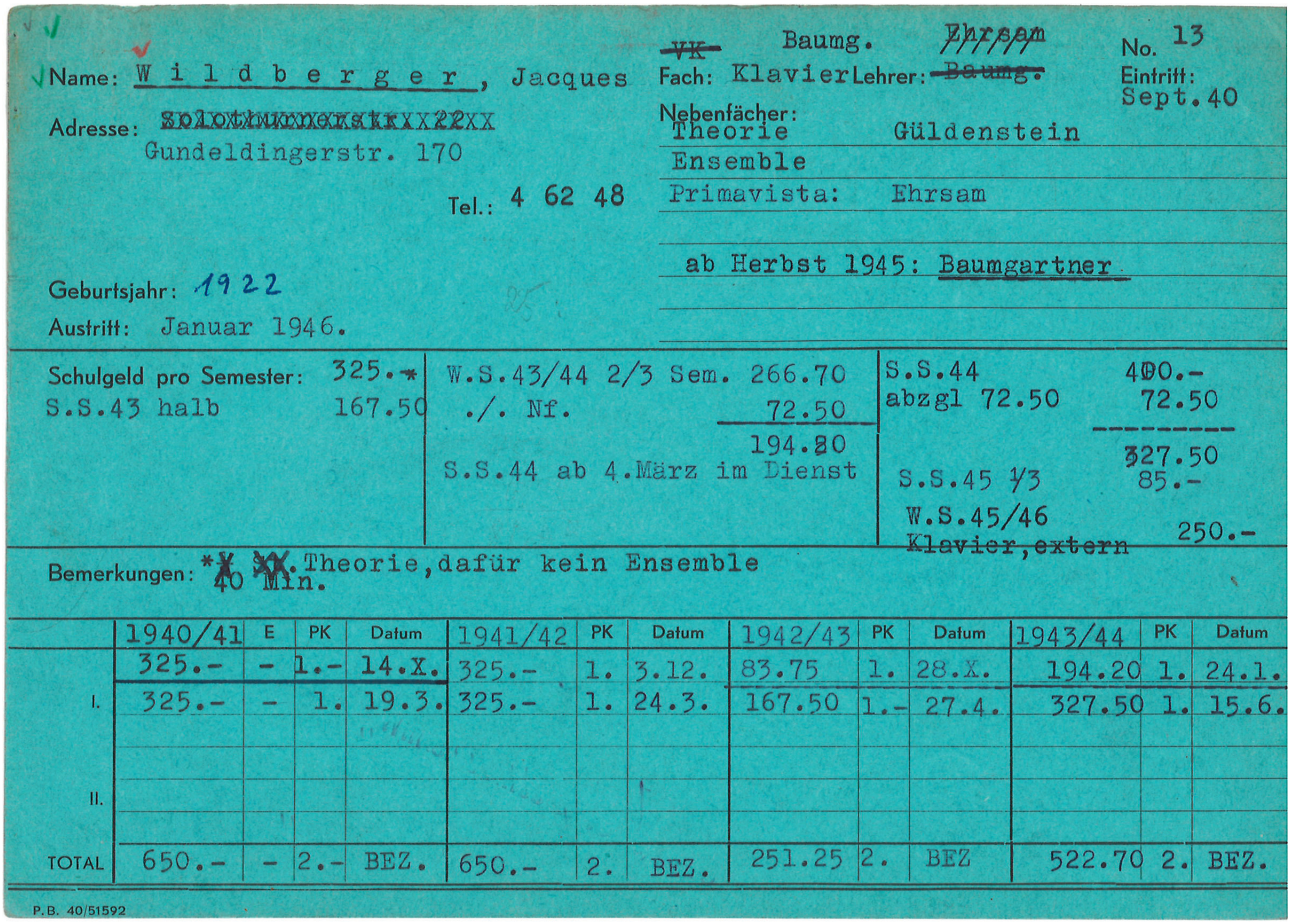
»Die Universitätsbibliothek gibt mir die Bände solcher Gesamtausgaben ohne weiteres nach Hause mit […]. Die Bibliothek der Musik-Akademie kann den Lehrern bestimmt das gleiche Vertrauen entgegenbringen.«[3]

Neben dem moralischen Appell stößt Wildberger die inhaltliche Diskussion an, indem er sich für eine Lockerung der Vorschriften einsetzt – »zugleich bitte ich Sie, die entsprechenden Aenderungen der Bibliotheksordnung in Erwägung zu ziehen.«[4] Daraus entsteht für sein Gegenüber eine Herausforderung für Denken und Handeln. Direktor Müller von Kulm notiert am Rand von Wildbergers Brief einige Argumente und Gegenargumente, darunter das pragmatische Votum von Ko-Direktor Paul Sacher, der offenbar in die Diskussion einbezogen wurde: »Dr. Sacher / Möglichst viel Öffnungszeiten wünschenswert / Personalfrage / was ist maximal möglich?« Wildbergers Anspruch auf einen egalitären Zugang zum Wissen ist heute mehr oder weniger eingelöst, seine Forderung nach Respekt und Anerkennung einer integren Haltung scheinen typisch für Wildbergers humanistisch geprägtes Menschenbild zu sein.

Curriculum vitae

Zu den Anfängen von Jacques Wildberger an der Musik-Akademie, die damals noch Musikschule und Konservatorium Basel hieß: Im Herbst 1940 trat Wildberger als Student mit Hauptfach Klavier ins Konservatorium Basel ein. Während dieser Zeit studierte auch seine spätere Ehefrau Regina Graf am Konservatorium. In der Studierenden-Kartei findet sich die Karteikarte Wildbergers als Student (Eintritt September 1940).[5] Seine Lehrer waren Eduard Ehrsam und Paul Baumgartner im Hauptfach Klavier und Gustav Güldenstein in Theorie. Laut Karteikarte belegte Wildberger vierzig Minuten Theorie, hatte dafür keinen Ensemble-Unterricht. Nach der Diplomprüfung 1944 setzte Wildberger

Abb. 1: Karteikarte Wildberger, CH-Bm



Name: W i l d b e r g e r , Jacques

Adresse: ~~Solothurnerstr. 22~~ Gundeldingerstr. 170

Tel.: 4 62 48

Geburtsjahr: 1922

Austritt: Januar 1946.

~~VK~~ Baumg. ~~Ehrsam~~

Fach: Klavier Lehrer: ~~Baumg.~~

No. 13

Eintritt: Sept. 40

Nebenfächer: Theorie Güldenstein

Ensemble

Primavista: Ehrsam

ab Herbst 1945: Baumgartner

Schulgeld pro Semester: 325.-*

S.S.43 halb 167.50

W.S.43/44 2/3 Sem. 266.70

./. Nf. 72.50

194.20

S.S.44 ab 4.März im Dienst

S.S.44 400.-

abzgl 72.50 72.50

327.50

S.S.45 1/3 85.-

W.S.45/46 Klavier, extern 250.-

Bemerkungen: *~~X~~ ~~XX~~. Theorie, dafür kein Ensemble 40 Min.

	1940/41	E	PK	Datum	1941/42	PK	Datum	1942/43	PK	Datum	1943/44	PK	Datum
	325.-	-	1.-	14.X.	325.-	1.	3.12.	83.75	1.	28.X.	194.20	1.	24.1.
I.	325.-	-	1.	19.3.	325.-	1.	24.3.	167.50	1.-	27.4.	327.50	1.	15.6.
II.													
TOTAL	650.-	-	2.-	BEZ.	650.-	2.	BEZ.	251.25	2.	BEZ	522.70	2.	BEZ.

P.B. 40/51592

ab Herbst 1945 seine pianistische Ausbildung für kurze Zeit als externer Student bei Paul Baumgartner fort (Austritt im Januar 1946). Im Sommersemester 1944 war er ab 4. März »im Dienst«, womit der Aktivdienst im Schweizer Militär gemeint sein dürfte.

Werfen wir einen Blick auf Wildbergers Lehrer. Der Pianist Eduard Ehrsam unterrichtete von 1911 bis 1958 als Hauptfachlehrer Klavier und Primavista am Basler Konservatorium. Ehrsam selbst war ein Schüler des Schweizer Pianisten und Komponisten Hans Huber. Damit ist Jacques Wildberger einerseits durch seinen Lehrer Wladimir Vogel Enkelschüler von Ferruccio Busoni, durch seinen Basler Lehrer Eduard Ehrsam aber zugleich auch Enkelschüler von Hans Huber. Paul Baumgartner unterrichtete von 1937 bis 1971 am Konservatorium und prägte mit seinen legendären Klavierabenden das Basler Musikleben.

Vor seiner Diplomprüfung verfasste Jacques Wildberger am 15. Mai 1944 einen handschriftlichen Lebenslauf. Hier lassen sich frühe Stationen seines Bildungsweges ablesen:

»Curriculum vitae. *3.1.1922 in Basel. Bürger von Basel. Habe bis jetzt den Wohnsitz nicht gewechselt. Nach Absolvierung der Primarschule besuchte ich das Humanistische Gymnasium. Meine Gymnasialzeit schloss ich im Frühling 1940 mit der Matur vom Typus A ab. Im darauffolgenden Herbst trat ich ins Basler Konservatorium ein als interner Schüler mit Hauptfach Klavier. Vor meinem Eintritt ins Konservatorium erhielt ich Klavierunterricht bei meiner Mutter, bei Frau Dr. Moosheer-Engel [sic] und zuletzt bei Herrn Eduard Henneberger.«[6]

Den ersten Klavierunterricht bekam Wildberger nach diesem Dokument von seiner Mutter Dolly Wildberger-Imhof. Sie hatte am Konservatorium Basel selbst Gesang studiert und erhielt 1917 ein Diplom im Hauptfach Gesang. Vor seinem Eintritt ins Konservatorium hatte der junge Jacques Wildberger Klavierunterricht bei Marie Moosherr-Engels, einer ehemaligen Schülerin Hans Hubers und Lehrerin der Musikschule, und beim Pianisten Eduard Henneberger, der ab 1942 am Konservatorium unterrichtete. Wildbergers musikalischer Bildungsweg entfaltete sich also zunächst auf der soliden Basis des bürgerlichen Musiklebens seiner Heimatstadt.

Diplomprüfung 1944

Während seines Klavierstudiums beteiligte sich Wildberger an Vortragsübungen des Konservatoriums und spielte laut einem überlieferten Programmzettel vom 12. Februar 1941 Wolfgang Amadeus Mozarts Zehn Variationen über *Unser dummer Pöbel meint* KV 455. Außerdem begleitete er am 17. Juni 1942 im zweiten Schlusskonzert (Kammermusik) die Mitstudentin und Geigerin Anita Schweizer in Edward Griegs dritter Violinsonate in c-Moll op. 45. Griegs Sonate findet sich auch auf der Liste mit Wildbergers Repertoire, die anlässlich seines Lehrdiploms im Juni 1944 erstellt wurde. Sie enthält Klavierwerke von Bach (Toccata d-Moll), Mozart (Sonate D-Dur KV 311, Fantasie c-Moll KV 396), Beethoven (Sonaten c-Moll op. 10 Nr. 1, Es-Dur op. 31 Nr. 3 und c-Moll op. 111), Schumann (Faschingsschwank op. 26), Chopin (Polonaise As-Dur op. 53), Brahms (Rhapsodie op. 119 Nr. 4), Ravel (*Valses nobles et sentimentales*) und Bartók (3 *Burlesques* op. 8c) sowie Etüden von Moszkowski, Godard und Chopin.[7] Es handelt sich um ein klassisch-romantisches Repertoire, darunter einige markante Werke der Klavierliteratur, die auf die Ambitionen des Schülers wie seiner Lehrer schließen lassen.

Wildbergers Diplomprüfung war für Samstag, 24. Juni 1944 um 16 Uhr angesetzt, danach stand Blattspiel und Begleiten auf dem Programm. Wildberger bestand die Prüfung im Hauptfach mit der nach dem sechsstufigen Schweizer Notensystem nahezu sehr guten Note 5½ (hierbei ist 6 die beste Note), auch in den übrigen Fächern hatte er gute bis sehr gute Noten und erhielt ein Diplom mit Anerkennung.[8]

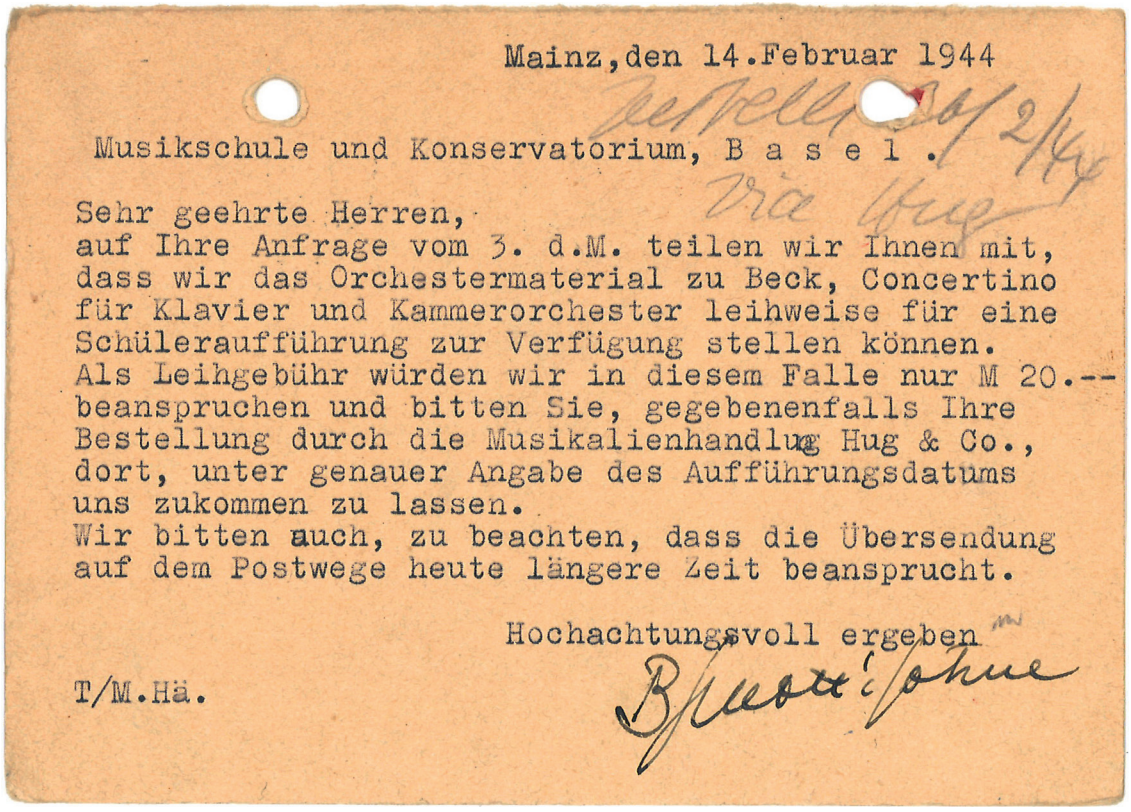
Auf dem Programmzettel des sechsten Schlusskonzerts des Konservatoriums (Orchesterkonzert) am 26. Juni 1944 finden wir Wildbergers Namen nach der Konzertpause. Er spielte dort, begleitet vom Konservatoriums-Orchester unter der Leitung von Fritz Hirt, das Concertino für Klavier und Orchester von Conrad Beck (1927/28).[9] Es ist in diesem Programm das einzige Werk der klassischen Moderne. Wildberger schätzte den Schweizer Komponisten Conrad Beck auch später, wie folgende Zeilen aus einem Radio-Manuskript von Wildberger als Würdigung zu Becks 70. Geburtstag im Jahr 1971 für den Sender Freies Berlin verdeutlichen:

»Beck hat die stürmische und oft überhitzte Wandlung der Musik seit dem Zweiten Weltkrieg ganz einfach nicht mitgemacht. Zwar hat er an seiner Sprache gefeilt, hat ihre Mittel differenziert und erweitert, aber er ist der geblieben, der er am Ende der Dreissigerjahre bereits war. Dieses unbeirrte Bekenntnis zu sich selbst macht letzten Endes auch die Qualität seiner Musik aus, sichert ihr die unverwechselbare Handschrift.«[10]

Die äußeren Umstände von Wildbergers Diplom im Kriegsjahr 1944 waren schwierig, die Kriegszeit hatte Auswirkungen auf den Alltag am Konservatorium: Lehrkräfte waren im Aktivdienst. Wegen Mangel an Heizmaterial konnte der Große Saal im Winter nicht beheizt werden und war erst ab Mai wieder benutzbar. Hinzu kommt die enge finanzielle Lage. Nur »ein kleinerer Kredit für Leihgebühren« ist für Orchestermaterial der Schlusskonzerte vorhanden, wie Akademie-Direktor Hans Münch den Lehrern mitteilt. Eine Postkarte des Schott-Verlags in Mainz an das Konservatorium Basel vom 14. Februar 1944 bestätigt, dass das Orchestermaterial zu Conrad Becks Concertino »leihweise für eine Schüleraufführung« zur Verfügung stehe und durch die Musikalienhandlung Hug & Co. bezogen werden könne. Als Leihgebühr würde man »in diesem Falle« nur 20 Mark beanspruchen. Im Hinblick auf die kriegsbedingten Verzögerungen im Postwesen fügt der Verlag den Vermerk hinzu: »Wir bitten auch, zu beachten, dass die Übersendung auf dem Postwege heute längere Zeit beansprucht.«[11]

Auf der Rückseite der Antwort-Postkarte des Schott-Verlags, die den Poststempel vom 18. Februar 1944 mit dem Zusatz »Reichsmessestadt Leipzig« trägt, fällt der runde Zensurstempel in roter Stempelfarbe mit dem Text »Geprüft *Oberkommando der Wehrmacht*« mit Reichsadler und Hakenkreuz ins Auge.[12] Dieser Stempel kam als Zensurstempel in Deutschland während des Zweiten Weltkriegs bei der Postkontrolle von Sendungen ins Ausland zum Einsatz. Jacques Wildberger war Antifaschist, Pazifist und ab 1944 Mitglied in der linksgerichteten Partei der Arbeit (PdA). Es erscheint von daher als Ironie der Geschichte, dass die mit Reichsadler und Hakenkreuz gestempelte Postkarte die Verfügbarkeit des Orchestermaterials zu seinem Diplomkonzert vermeldet.

Nach dem Klavierdiplom, so ist einer zweiten Karteikarte des Studenten Jacques Wildberger in der Studierenden-Kartei des Konservatoriums Basel zu entnehmen, begann Wildberger ein weiterführendes Dirigier-Studium bei Alexander Krannhals im Studienjahr 1950/51 (Eintritt Herbst 1950, Austritt Sommer 1951). Dies scheint aber nur ein vorübergehendes Berufsziel gewesen zu sein, denn von 1948 bis 1952 widmete sich Wildberger dann intensiv dem Kompositionsstudium bei Wladimir Vogel im Tessin. Von Wildberger ist der



Mainz, den 14. Februar 1944

Musikschule und Konservatorium, B a s e l .

Sehr geehrte Herren,
auf Ihre Anfrage vom 3. d.M. teilen wir Ihnen mit, dass wir das Orchestermaterial zu Beck, Concertino für Klavier und Kammerorchester leihweise für eine Schüleraufführung zur Verfügung stellen können.
Als Leihgebühr würden wir in diesem Falle nur M 20.-- beanspruchen und bitten Sie, gegebenenfalls Ihre Bestellung durch die Musikalienhandlung Hug & Co., dort, unter genauer Angabe des Aufführungsdatums uns zukommen zu lassen.
Wir bitten auch, zu beachten, dass die Übersendung auf dem Postwege heute längere Zeit beansprucht.

Hochachtungsvoll ergeben

T/M.Hä.

Abb. 2: Postkarte des Schott-Verlags an Musikschule und Konservatorium, Basel, datiert auf den 14. Februar 1944. CH-Bm



Ausspruch überliefert: »Ich wollte erst Pianist werden, dann Dirigent, dann Komponist.«[13]

Erster Anstellungsvertrag

Zu Beginn seiner beruflichen Laufbahn erhielt Wildberger ab Mai 1957 einen Lehrauftrag für Korrepetition am Konservatorium. Wildbergers erster fester Anstellungsvertrag an der Musik-Akademie Basel datiert vom April 1958.[14] Der Vertrag wurde auf fünf Jahre abgeschlossen. Wildberger unterrichtete demnach zunächst Klavier an der Musikschule Basel. Die Erweiterung seiner Aufgaben ließ jedoch nicht lange auf sich warten. Aufschlussreich ist eine Passage aus dem Jahresbericht der Musik-Akademie 1960/61 über eine Reihe von Vertretungen an der Musikschule: Jacques Wildberger vertrat Rudolf Kelterborn und wirkte gleichzeitig als Kompositionslehrer an der Hochschule für Musik in Karlsruhe. Im Jahresbericht 1960/61 heißt es dazu:

»Rudolf Kelterborn folgte einem Ruf als Lehrer für Komposition und Tonsatz an die Nordwestdeutsche Musik-Akademie in Detmold. Ihn vertrat Jacques Wildberger, der aber seinerseits uns seine Zeit nur noch in beschränktem Maße zur Verfügung stellen kann, da er gleichzeitig noch als Kompositionslehrer an der Badischen Hochschule für Musik in Karlsruhe wirkt.«[15]

Jacques Wildberger und Robert Suter erhielten damals Kompositionsaufträge der Staatlichen Musikkreditkommission Basel und »mussten sich deshalb vom Unterricht weitgehend entlasten«, sie wurden durch Klaus Huber und Philipp Eichenwald vertreten.[16] Hier zeigt sich ein komplexes System von Vertretungen unter Kollegen. Aufgrund des erwähnten Kompositionsauftrags der Staatlichen Musikkreditkommission Basel entstand Wildbergers Komposition *Epitaphe pour Evariste Galois* (1962).

Ein Blatt aus dem Dossier von Jacques Wildberger im Archiv der Musik-Akademie Basel verdeutlicht die Kontinuität von Wildbergers Berufsweg als Lehrer an Musikschule und Konservatorium Basel, die ab 1954 unter dem Namen Musik-Akademie der Stadt Basel firmierten. Folgende Aufgaben Wildbergers sind hier verzeichnet:

Mai 1957: Vikariat [Vertretung ohne Festanstellung], Lehrauftrag für Korrepetition am Konservatorium.
April 1958: Feste Anstellung als Lehrer für Klavier an der Musikschule bis Oktober 1963.
Erweiterung des Auftrags: Oktober 1960: Theorie an der Musikschule (1. Jahr als Vertreter von Rudolf Kelterborn) bis April 1966.
Februar 1963: Harmonielehre und Korrepetition.
Oktober 1963: Fixum für acht Stunden [Lektionen pro Woche] am Konservatorium. Im Vertrag erklärt sich die Musik-Akademie mit Wildbergers Unterrichtstätigkeit an der Hochschule für Musik in Karlsruhe einverstanden.
Oktober 1965: Fixum für zwölf Stunden [Lektionen pro Woche] am Konservatorium.
Oktober 1966: Fixum für zwanzig Stunden [Lektionen pro Woche] am Konservatorium. Wildberger lehrt Theorie und Komposition sowie Instrumentation bis zu seiner Pensionierung 1987.[17]

Wildbergers Aufenthalt 1967 in Berlin als Stipendiat des Deutschen Akademischen Austauschdienstes (DAAD) erscheint hier nur als Urlaub: »23. 11.–3. 12. 1967: Berlin«. Die seit Oktober 1966 gefestigte Anstellung am Konservatorium mit dem Fixum von zwanzig Stunden bedeutete für Wildberger und seine Familie eine sichere Existenzgrundlage, dies erschien ihm wohl noch zu

MUSIKSCHULE UND KONSERVATORIUM BASEL

VI. Schlußkonzert des Konservatoriums

(Orchesterkonzert)

Montag, den 26. Juni 1944, 20 Uhr präzis

Konservatoriums-Orchester; Leitung: Herr Fritz Hirt

1. A. VIVALDI	Konzert für 2 Violinen in a-moll Allegro Largo Allegro	*Rose-Marie Schwartz* *Evi Seiffert*
2. FERD. PAËR	Arie für Sopran aus „Cléopâtre" «Toi que mon cœur adore»	*Hélène Kleiber*
3. G. F. HÄNDEL	Konzert in g-moll für Oboe und Streichorchester Grave Allegro Sarabande (Largo) Allegro	*Georg Pasztor*
4. L. v. BEETHOVEN	Klavierkonzert in G-dur, op. 58 Allegro moderato Andante con moto Rondo: Vivace	*Charles Dobler* *Walther Nydegger*

PAUSE

5. CONRAD BECK	Concertino für Klavier und Orchester Allegro vivace Lento Allegro energico	*Jacques Wildberger*
6. E. WOLF-FERRARI	Serenade für Orchester	
7. CÉSAR FRANCK	Variations symphoniques	*Vreni Straumann*

Nr. 1 Violinklassen Hirt; Nr. 2 Gesangsklassen Cron; Nr. 3 Oboenklassen Gold; Nr. 4 Klavierklassen Baumgartner; Nr. 5 und 7 Klavierklassen Ehrsam

Ende ca. 22.30 Uhr

Programme als Eintrittskarten Fr. 1.50

Mittwoch, 28. Juni: VII. Schlußkonzert des Konservatoriums (Orchesterkonzert)

363

Abb. 3: Programm des Diplomkonzerts von Jacques Wildberger. CH-Bm

frisch, um für längere Zeit abwesend zu sein. Wie schon 1959 bis 1966 während seiner Lehrtätigkeit als Dozent in Karlsruhe gab Wildberger daher seine Stelle in Basel keineswegs auf, sondern reiste 1967 als Stipendiat des DAAD alle zwei Monate von Basel nach Berlin, um dort, wie in den Bestimmungen gefordert, die nötige Präsenz zu zeigen.

»Wege zur neuen Musik«

In Basel gehörte Wildberger bald zu einer Gruppe von Lehrkräften, die sich für die Vermittlung von Musik einsetzte. Im Schuljahr 1961/62 wurde an der Musikschule der Kurs *Musik besser verstehen* an zwölf Montagen jeweils nachmittags durchgeführt und fand das Interesse von über 250 Teilnehmern. Auf dem Programm standen Vorträge von Max Adam, Klaus Huber, Ernst Mohr, Wolfgang Neininger, Robert Suter und Jacques Wildberger über »allgemein interessierende Themen aus den Gebieten der Musikgeschichte, Musiktheorie und Akustik«.[18] Im Schuljahr 1965/66 gab Wildberger am Konservatorium einen Kurs über *Wege zur neuen Musik*, wie der Jahresbericht der Musik-Akademie festhält:

»Auch dieses Jahr wurde ein für alle Konservatoristen zugänglicher Kurs abgehalten mit dem Zweck, das Verständnis für neue Musik zu fördern. Jacques Wildberger behandelte das Thema: Wege zur neuen Musik, Erscheinungsformen und Bedeutung der zeitgenössischen Musiksprache.«[19]

Wildberger reiht sich hier in eine neuere Entwicklung am Institut ein. Unter der Doppeldirektion von Walter Müller von Kulm und Paul Sacher entstand Anfang der sechziger Jahre ein vielbeachteter Schwerpunkt für zeitgenössische Musik im Lehrangebot der Musik-Akademie. Dazu zählen die Basler Meisterkurse in Komposition von Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen und Henri Pousseur (1960–1964) sowie ein Einführungskurs in die neue Musik von Klaus Huber (1964). Damit wurde nicht nur bei interessierten Studierenden, sondern auch in weiteren Kreisen das Bedürfnis geweckt, sich dem aktuellen Musikschaffen zu öffnen.

Innerhalb der Lehrerschaft nahm Wildberger auch institutionelle Verantwortung wahr. Am 28. Juni 1965 wählte die Lehrervereinigung ihn zu ihrem Präsidenten, sein Kollege und Freund Robert Suter übernahm das Amt des Vizepräsidenten.[20] Ein Brief von Wildberger als Präsident der Lehrervereinigung an den Stiftungsratspräsidenten der Musik-Akademie René von Graffenried vom 5. Juli 1970 mahnt mehr Demokratie und Mitsprache der Lehrer bei der Besetzung von Führungspositionen an der Musik-Akademie an:

»Vor Wahlen von Direktor und Abteilungsleitern sollen die Lehrervertreter wie bis anhin orientiert werden. Zwischen dieser Orientierung und der definitiven Wahl soll ihnen die nötige Zeit und Redefreiheit zugestanden werden, um eine Lehrerversammlung einberufen zu können.«[21]

Aus diesem Konflikt folgt im Oktober 1970 unter Wildbergers Präsidium eine »Resolution« der Lehrerschaft, die mehr Mitsprache fordert. Hier manifestiert sich ein neues Selbstbewusstsein in Fragen der Mitbestimmung.

Charakteristisch erscheinen auch Wildbergers Beiträge an den Lehrerkonferenzen des Konservatoriums. Laut Protokoll gab es an der Lehrerkonferenz des Konservatoriums vom 24. Juni 1972 eine Diskussion über die Änderung des

Lehrplans und die Aufteilung in obligatorische Fächer und Wahlfächer. Die »Idee als solche« wird von den Lehrern allgemein begrüßt. Wildberger warnt jedoch »vor einem Trend zum Minimalismus« und wird hierin von Robert Suter unterstützt. Unter »Verschiedenes« spricht Wildberger »im Namen der Lehrervereinigung« die bereits mehrfach diskutierte »Testatfrage« an:

»Wenn die Schule schon am Testatsystem festhält, wünscht die Lehrerschaft klare Richtlinien und Weisungen, wann ein Testat verweigert werden kann. Letzten Endes gibt der Lehrer mit seiner Unterschrift eine Quittung und bezeugt seine Verantwortlichkeit.«[22]

Die Leitung des Konservatoriums hält wenig von Testaten »als Druckmittel gegen schwänzende Schüler«. Ein Testat über den Besuch des Unterrichts könne lediglich »eine Präsenzkontrolle darstellen und sagt nichts über die Leistungen aus«. Der Kollege Robert Suter spricht sich für eine Beibehaltung der Testate aus, befürwortet aber eine »grosszügige Dispensenpraxis«:

»Wenn ein Schüler glaubt, die Diplomprüfung in einem Fach ohne Besuch des Unterrichts bestehen zu können, soll er die Möglichkeit dazu bekommen.«[23]

Und auch Wildberger will die Testate als »reine Präsenzquittung« verstanden wissen. In dieser Diskussion zeichnet sich zu Beginn der 1970er Jahre ein toleranter Grundton ab, der nicht ausschließlich auf die Autorität der Lehrpersonen setzt, sondern die Eigenverantwortlichkeit der Studierenden zu stärken versucht.

Das Trio Wildberger, Suter, Eichenwald

Auch im Verhältnis zwischen Direktion und Lehrerschaft entwickeln sich nun freiere Umgangsformen. In einem launigen, verspäteten Gratulationsschreiben zu Wildbergers 60. Geburtstag mit der persönlichen Anrede »Lieber Jacques« übermittelt Akademie-Direktor Friedhelm Döhl im Januar 1982 »viel gute Töne bzw. Klänge, hohe, tiefe, rechte und linke – und überhaupt (und -fuß) alles Gute« sowie Grüße an Wildbergers Gattin Regina Wildberger-Graf. Auf dem Briefkopf kündet die handschriftliche Notiz »J. Wildberger + Blumen 15. 1. 82« davon, dass die guten Wünsche von einem Bouquet begleitet wurden.[24]

Nach einem Gespräch mit Wildberger notiert Döhl am 24. April 1975 über die »sehr eng liierte Clique« Jacques Wildberger, Robert Suter und Philipp Eichenwald: »W. und Co. fühlen sich seit Jahren teilweise übergangen, waren früher unter Qualität besoldet.«[25] Döhl pflegt den Kontakt zu Wildberger. Ein halbes Jahr später, am 1. Oktober 1975 entschuldigt er sich brieflich bei Wildberger, »dass wir einfach nicht dazu kamen, aus dem Geschäftsbetrieb ein wenig herauszusteigen und Sie noch einmal in die Riehenstraße einzuladen«. Döhl plant im kommenden Semester einen Analyse-Kurs mit »Inhalt: Einführung in die Analyse, kurze Stücke von Bach bis Schönberg« und möchte sich dabei mit Wildberger koordinieren.[26] Nach dem Wechsel 1974 von der Freien Universität Berlin ins vergleichsweise beschauliche Basel interessiert sich Döhl für die »politische Situation« an der Musik-Akademie und findet in Wildberger einen Gesprächspartner mit politisch wachem Sinn und eigener Außenseiter-Erfahrung im Basler Musik-Biotop.

In den achtziger Jahren mischen sich anerkennende Töne in die öffentlichen Wahrnehmung Wildbergers. Unter dem Titel *Künstler und Gesellschaft* würdigt ein Artikel in der *Riehener Zeitung* vom 26. Juni 1981 anlässlich der Verleihung des Komponistenpreises des Schweizerischen Tonkünstlervereins den Komponisten

Jacques Wildberger im gesellschaftlichen Kontext. Geehrt werde ein Musiker, der »in seinen Kompositionen unerschrocken, ehrlich und kompromisslos seine musikalischen Ideen und seine weltanschaulichen Überzeugungen« zu verwirklichen suche, der »ohne geschmäcklerisches Liebäugeln mit der Vergangenheit, aber auch ohne der jeweiligen Avantgarde nachzustreben«, seinen Weg gehe. Letztere Bemerkung erinnert an die oben zitierte Würdigung Conrad Becks durch Wildberger selbst. Das im Artikel abgebildete Porträt Wildbergers mit Pfeife, aufgenommen von seinem Sohn Kaspar, ist das einzige Bild des Lehrers Jacques Wildberger im Archiv der Musik-Akademie.[27]

Im Hinblick auf Wildbergers Pensionierung wird ein Akademie-Konzert ins Auge gefasst, dessen Programm Wildberger selbst zusammenstellen soll.

Abb. 4: Artikel *Künstler und Gesellschaft*, *Riehener Zeitung*, 26. Juni 1981. CH-Bm

Künstler und Gesellschaft

-J- Kürzlich überreichte die Stiftung für die Zuerkennung von Komponistenpreisen des Schweizerischen Tonkünstlervereins dem Riehener *Jacques Wildberger-Graf* den für «hervorragende Leistungen auf dem Gebiet des kompositorischen Schaffens» bestimmten Preis. Sie ehrte damit – wie es in der Laudatio heisst – einen Musiker, der in seinen Kompositionen unerschrocken, ehrlich und kompromisslos seine musikalischen Ideen und seine weltanschaulichen Überzeugungen zu verwirklichen versucht; der ohne geschmäcklerisches Liebäugeln mit der Vergangenheit, aber auch ohne der jeweiligen Avantgarde nachzustreben, seinen Weg geht. Jacques Wildberger gehört zu den Komponisten, die über die Stellung des Künstlers in der Gesellschaft und seine Verantwortung der menschlichen Gemeinschaft gegenüber immer wieder Überlegungen anstellen. Dazu ist in der Laudatio zu lesen: «Obgleich er sich – wie er selber sagt – 'der Fragwürdigkeit jeglicher rein ästhetisierenden Reaktion auf das, was in der Welt vor sich geht', schmerzvoll bewusst ist, hat er doch die Kraft, durch neuartige Formen des Durchdringens und des Collagierens von Musik und engagierten Texten zu gültigen Aussagen und zu Werken von grosser Eindringlichkeit zu gelangen». Schon in jungen Jahren befasste sich Jacques Wildberger mit



den Anliegen der Arbeiterbewegung, die sich auch in der damaligen schweizerischen Cabaretszene widerspiegelten. Bei der Musik, die im Menschen auf einer anderen Ebene als das gesprochene Wort anklingt, hat der Hörer die Möglichkeit auszuweichen und die Musik nur unverbindlich aufzunehmen. Nicht so beim gesprochenen Wort. Deshalb verbindet Jacques Wildberger in seinen neueren Werken für seine gesellschaftskritischen Aussagen Musik und Text. Er hat dies zum Beispiel in seinem Stück «An die Hoffnung» getan, wo er den Begriff «Hoffnung», der so leicht über die Lippen geht, einmal hinterfragen wollte. Darin stellt er unter anderem Hyperions Schicksalslied von Hölderlin, wo der Mensch wie im Wasser von Klippe zu Klippe geworfen wird und hinabfällt, einer Chronologie der Judenverfolgung gegenüber, bei der der Mensch auch immer tiefer und tiefer gefallen ist. Mit einem vollen Pensum unterrichtet Jacques Wildberger an der Berufsabteilung der Musikakademie der Stadt Basel Satzlehre (Harmonielehre und Kontrapunkt), Analyse und Komposition. Im Kontakt mit seinen Schülern erhält er immer wieder Anregungen, wird vor neue Probleme gestellt und kann so auch stets seine eigene Position neu überdenken. Jacques Wildberger ist in einer Musikerfamilie aufgewachsen und lernte schon früh klavierspielen. Nach seiner Schulzeit genoss er eine Klavierausbildung am hiesigen Konservatorium und war später Korrepetitor am Theater. Sein Interesse galt schon als Heranwachsender eher der zeitgenössischen Musik – vielleicht aus Protest, wie er meint – und erst später vertiefte er sich in die Klassiker. Wenn er sich in den kommenden Semesterferien in seinem Heim am Pfaffenlohweg dem Komponieren widmet, so erinnert er sich auch immer wieder dankbar seines Lehrers Wladimir Vogel, der ihm Kompositionsunterricht erteilt hatte. *Foto Kaspar Wildberger*

Hier nun steht ausdrücklich der Komponist Wildberger im Zentrum. Rudolf Kelterborn hatte die Konzertreihe *Komponisten der Musik-Akademie machen Programme* in seiner Direktionszeit eingeführt. Im Vorfeld findet sich im Archiv eine undatierte Notiz von Wildberger, vermutlich vom März 1986. Unter der Betreffzeile »betr: geplantes Akademiekonzert in der Saison 86/87, dessen Programm ich gestalten soll« hält Wildberger in der Notiz fest:

»Herr Christoph Schiller erklärt sich bereit, entweder die Bratschen-Solosonate von B. A. Zimmermann oder ein Solowerk von mir, oder gar Beides zu spielen. […] Ueber den Rest des Programmes kann ich noch keine näheren Angaben machen.«[28]

Konkreter wird Wildberger dann in einem Brief an Rudolf Kelterborn vom 11. August 1986: »Lieber Ruedi, zum geplanten Programm kann ich Dir im Moment folgende Angaben machen«.[29] Auf das Programm setzt Wildberger die Suite nach Gedichten von Michelangelo Buonarroti für Bass und Klavier op. 145 (1974) von Dmitri Schostakowitsch, die Sonate für Viola solo (1955) von Bernd Alois Zimmermann sowie Wildbergers Trittico *La Notte* nach Worten von Hans Magnus Enzensberger und Michelangelo Buonarroti (1967) und die Uraufführung von Wildbergers *Diaphanie per viola sola* (1986), gespielt vom Bratschisten Christoph Schiller. Das Akademie-Konzert *Komponisten der Musik-Akademie machen Programme – Jacques Wildberger* findet am 1. April 1987 im Großen Saal der Akademie statt. Mitwirkende sind neben dem Bratschisten Christoph Schiller die Mezzosopranistin Irène Friedli und der Bariton Kurt Widmer, die Pianistin Janka Wyttenbach sowie Lehrkräfte und Studierende der Akademie.[30] Außer den genannten eigenen Werken widmet Wildberger das Programm den beiden Komponisten, denen er sich besonders verbunden fühlt – Dmitri Schostakowitsch und Bernd Alois Zimmermann.

Nach seiner Pensionierung am 31. März 1987 ist Jacques Wildberger ein weiteres Semester als Lehrer an der Musik-Akademie tätig. Dies ist einer von Direktor Rudolf Kelterborn und Konservatoriumsleiter Gerhard Hildenbrand unterschriebenen und von Wildberger zum Zeichen des Einverständnisses gegengezeichneten Briefkopie vom 30. März 1987 zu entnehmen.[31] Wildberger erfüllt den vereinbarten Lehrauftrag über 17 Wochenstunden für Theorie und Komposition, Instrumentation und Instrumentenkunde nur ein Semester lang bis zum 30. September 1987. Es ist seine letzte offizielle Lehrtätigkeit an der Musik-Akademie Basel.

Fazit und Ausblick

Jacques Wildberger, so lautet das Fazit dieser Spurensuche, hatte ein reiches Berufsleben und eine wirksame Präsenz an der Musik-Akademie. In einem guten Sinne verlangte er der Institution mit seinem kritischen Geist einiges ab und gab mit seinen prägnant formulierten Einsprachen immer wieder Denkanstöße zu Veränderungen. Zugleich hielt Wildberger nichts von einer pragmatischen Einschränkung des Curriculums und warnte in Lehrerkonferenzen »vor einem Trend zum Minimalismus«. Dies geschah sicherlich auch vor dem Hintergrund seiner eigenen umfassenden musikalischen Ausbildung von 1940 bis 1944 am Basler Konservatorium. Seine Lehrtätigkeit umfasst die Jahre 1957 bis 1987 und setzt damit wesentlich früher ein als bislang angenommen. Es ist jene Zeit, in der die Musik-Akademie, ausgehend von den Boulez-Kursen der 1960er Jahre, eine markante Öffnung hin zur neuen Musik erlebt. Während die Gründerväter der Musik-Akademie einem eher bürgerlich-akademischen Ansatz verpflichtet waren, stehen die siebziger und achtziger Jahre im Zeichen des ergebnis-

offenen künstlerischen Austauschs. Dies führt dazu, dass neue musikalische Strömungen im Unterricht nicht nur berücksichtigt, sondern in sogenannten *Komponisten-Wochen* auch großflächig zum Thema gemacht werden.[32] Jeweils für eine Woche wird der Unterricht an der Akademie ganz auf die Arbeit mit einem anwesenden Gastkomponisten ausgerichtet. Für die hauseigenen Kräfte mag es nicht immer einfach gewesen sein, wenn sich die ganze Aufmerksamkeit auf die jeweiligen Gäste richtete. Solche Anregungen von außen lassen jedoch parallel zu den gesellschaftlichen Entwicklungen ein Klima der Offenheit entstehen, das der pädagogischen und künstlerischen Arbeit förderlich ist und auch dem Komponisten Wildberger nach Jahren des Ringens um Wertschätzung zur relativ späten künstlerischen Anerkennung verhilft.

Anmerkungen

1 Austritte Lehrer 30.9.1987, Brief vom 24. Mai 1983, CH-Bm.

2 Korrespondenz Direktor Müller von Kulm (aus Privatmappe), Brief vom 18. August 1962, CH-Bm.

3 Ebd.

4 Ebd.

5 Abmeldungen Konservatorium ab 1940 bis Ende 1956, CH-Bm.

6 Diplome 1941–1944, CH-Bm.

7 Ebd.

8 Ebd.

9 Veranstaltungen und Programme 1943–1944, CH-Bm.

10 Zit. nach Klaus Schweizer, *Musica nova made in Basel. Komponisten von Hans Huber bis zu Heinz Holliger und jüngeren*, in: *Musikstadt Basel. Das Basler Musikleben im 20. Jahrhundert*, hrsg. von Sigfried Schibli, Basel: Buchverlag der Basler Zeitung 1999, S. 209–225, hier S. 214.

11 Veranstaltungen und Programme 1943–1944, Postkarte vom 14. Februar 1944, CH-Bm.

12 Ebd.

13 Mündliche Mitteilung von Heidi Baader-Nobs, März 2018.

14 Lehrer Dozenten Verträge 1964 bis 2002, L–Z, CH-Bm.

15 Jahresbericht der Musik-Akademie Basel 1960/61, S. 16.

16 Ebd.

17 Lehrer Dozenten Verträge 1964 bis 2002, L–Z, CH-Bm, Zusammenfassung der Autorin in freiem Wortlaut.

18 Jahresbericht der Musik-Akademie Basel 1961/62, S. 20.

19 Jahresbericht der Musik-Akademie Basel 1965/66, S. 23.

20 Ebd., S. 19.

21 Lehrervereinigung, Lehrervertreter 1970–2006, Brief vom 5. Juli 1970, CH-Bm.

22 Lehrerkonferenzen Okt. 1969 – Dez. 1979, Protokoll vom 24. Juni 1972, CH-Bm.

23 Ebd.

24 Lehrer MAB Korrespondenz N–Z Okt. 1976 – Sept. 1982, Briefkopie vom 14. Januar 1982, CH-Bm.

25 Austritte Lehrer 30.9.1987, Aktennotiz vom 24. April 1975, CH-Bm.

26 Ebd., Briefkopie vom 1. Oktober 1975.

27 Lehrer MAB Korrespondenz N–Z Okt. 1976 – Sept. 1982, CH-Bm. »J.«, *Künstler und Gesellschaft*, in: *Riehener Zeitung*, 26. Juni 1981.

28 Lehrer MAB Korrespondenz M–Z Okt. 1982 – 31.12.1996, undatierte Notiz, CH-Bm.

29 Ebd., Brief vom 11. August 1986.

30 Programme aller Veranstaltungen der MAB 1986/87, CH-Bm.

31 Austritte Lehrer 30. 9. 1987, Briefkopie vom 30. März 1987, CH-Bm.

32 Vgl. Michael Kunkel, *»Man hat es uns vielfach als Snobismus ankreiden wollen«. Komponisten zu Gast an der Musik-Akademie Basel*, in: *Tonkunst macht Schule. 150 Jahre Musik-Akademie Basel 1867–2017*, hrsg. von Martina Wohlthat, Basel: Schwabe 2017, S. 213–224.

Jacques Wildberger als Lehrer

Martina Wohlthat im Gespräch mit Heidi Baader-Nobs, Sylvia Bodenheimer-Eichenwald, Balz Trümpy und Daniel Weissberg

Martina Wohlthat: Wann und in welchem Zusammenhang sind Sie Jacques Wildberger zum ersten Mal begegnet?

Heidi Baader-Nobs: Wenn ich damals, als ich zum Studium an die Musik-Akademie Basel kam, nicht in die Klasse [für Theorie] von Jacques Wildberger eingeteilt worden wäre, dann würde ich jetzt nicht hier als Komponistin sitzen. Er brachte mich auf die Idee, zu komponieren. Er ist als Lehrer sehr anregend gewesen. Zu den Schülern, die er gemocht hat, hat er eine persönliche Beziehung aufgebaut. Man hat so viel diskutiert, über Musik vor allem. Meine Wahrnehmung von Musik ging damals bis Strawinsky. Dann habe ich einmal ein Stück von Wildberger im Radio gehört, das war das Stück *Rondeau* für Oboe, das Holliger gespielt hat. Ich hatte so etwas nie gehört und habe dann alle Theoriebücher, die ich in der Bibliothek gefunden habe, gelesen. Wildberger merkte, dass ich Boulez las, und da hat er mich gefragt, ob ich nicht auch komponieren wolle.

Sylvia Bodenheimer-Eichenwald: Ich kann mich überhaupt nicht an eine Zeit erinnern, wo ich Jacques Wildberger nicht gekannt habe. Er ist mir zuerst nicht als Lehrer begegnet, sondern als Freund der Familie. Mein Vater Philipp Eichenwald und Jacques Wildberger waren Kollegen und sehr befreundet, die Familien haben sich oft gesehen. Insofern haben Jacques Wildberger und seine Frau Regina für mich eine andere Ursprungsbedeutung. Deshalb finde ich es ziemlich speziell, dass der Moment, als er mein Lehrer wurde, gar nicht besonders dramatisch oder auffällig war. Jetzt war eben Jacques auch noch mein Lehrer.

Daniel Weissberg: Meine erste Begegnung war vielleicht etwas merkwürdig. Wir saßen im Zimmer 48 [der Musik-Akademie Basel] und zwar nicht im Unterricht bei Wildberger. Ab und zu brauchte er irgendwelches Material aus den dortigen Schränken, und da kam dieser eher kleine Mann so betont lautlos herein, dass er den Unterricht dadurch erst recht gestört hat. Das war meine erste Begegnung mit ihm. Als Lehrer habe ich ihn kennengelernt, nachdem Gerald Bennett, bei dem ich zuerst den normalen Harmonielehre- und Kontrapunkt-Unterricht hatte, nach Paris ging. Wildberger wurde sein Nachfolger, und dann war natürlich die Faszination für diese Persönlichkeit umso größer. Ich hatte dieses Bild von dem Mann, der dort im Zimmer 48 herumgeisterte, und lernte dann diese faszinierende Persönlichkeit kennen.

Was genau machte die Faszination für Sie aus?

Daniel Weissberg: Er war das Gegenteil von dem, was ich aus meiner Schulzeit kannte. Jemand, der mit Leidenschaft sein Fach betreibt und einerseits den Studierenden zu verstehen gab, dass es ihm eigentlich egal war, ob sie etwas

Dieser Text beruht auf einem Roundtable-Gespräch, das am 4. März 2018 im Rahmen des Symposiums *Das linke Ohr. Der Komponist Jacques Wildberger* mit Schülerinnen und Schülern von Wildberger in der Musik-Akademie Basel stattfand. Transkription: Martina Wohlthat

lernen wollten, aber andererseits, wenn sie etwas von ihm wollten, ihnen wirklich vollständig zur Verfügung stand. Das war für mich neu, so etwas kennenzulernen. Ich kam ja aus kleinbürgerlichen Verhältnissen aus dem Kleinbasel. Im klassischen Musikbetrieb in meiner Jugend gab es für Komponisten zwei gemeinsame Eigenschaften: Es waren Männer und sie waren tot. Zu einem zeitgenössischen Musikschaffen fand ich eher über die Rockmusik der späten sechziger Jahre. Das war eine Aufbruchssituation mit sehr viel Experimentierfreude. Und dann bei jemandem wie Wildberger kennenzulernen, das gibt es auch, wenn auch weniger naiv, als ich es bis dahin betrieben hatte, in der Tradition der Neuen Musik, das machte die Faszination aus, da konnte ich mich einklinken.

Balz Trümpy: Jacques Wildberger habe ich kennengelernt, als Ernst Mohr pensioniert wurde. Wildberger übernahm 1967 die Harmonielehre-Klasse, in der ich war, und er war ziemlich entsetzt über das Wenige, was wir wussten. Trotzdem haben wir dann eine sehr gute Prüfung bei ihm abgelegt. Das habe ich später gemerkt, das war so durchgängig seine Art, wie er immer in Panik gekommen ist, aus seinem riesigen Engagement heraus. Meistens haben die Schüler dann sehr gut abgeschlossen. Ich war sofort auch von ihm fasziniert, insbesondere, weil er einen so großen Schwerpunkt auf die musikalische Analyse gelegt hat. Das hat mich ein bisschen wie erleuchtet. Das war auch der Grund, warum ich später bei ihm den Theorie-Hauptfach-Unterricht besucht habe.

Gab es in Wildbergers Unterricht Vorgehensweisen und Methoden, die Sie geprägt haben?

Balz Trümpy: Ja natürlich, es gab sowohl solches als auch anderes. Ich erinnere mich, dass ich zum Beispiel später als Lehrer eine heftige methodische Diskussion mit Wildberger ausgeführt habe. Es ging um ein ziemlich merkwürdiges Lehrwerk von bezifferten Bässen, das meiner Meinung nach wenig mit der musikalischen Realität zu tun hatte [Carlo Pedron, *Nuova raccolta di bassi per lo studio dell'armonia al pianoforte*, Mailand: Ricordi 1920]. Das war noch ein sakrosanktes Lehrwerk aus der Ära Güldenstein. Ich habe mit viel Mühe erreichen können, dass wir das nicht mehr als obligatorisch benutzen mussten, sondern wirklich echten Generalbass an den Prüfungen verlangen konnten. Damit möchte ich jetzt aber nicht den Unterricht von Wildberger irgendwie diffamieren, sondern es passte für mich nicht ganz zu seiner revolutionären sonstigen Weltanschauung. Er war eigentlich ein äußerst konservativer Lehrer, im positiven Sinne meine ich das. Also für ihn war vor allem gesellschaftspolitischen Hintergrund das reine Handwerk das A und O. Deswegen respektiere ich auch seine Art zu unterrichten. Aber es war interessant, dass wir dann so eine Art Generationenwechsel hatten. Er hat das selber auch gemacht, das muss man sagen, er ist dann auch auf diese leicht neue Methodik eingestiegen. Es war ja die Zeit, wo die Harmonielehre von Diether de la Motte erschienen ist, die sowieso eine Art Kopernikanische Wende im Harmonielehre-Unterricht bedeutete. Und er war sehr flexibel und hat das auch mitvollzogen.

Heidi Baader-Nobs: Als ich bei Wildberger anfing, hatte ich keine Ahnung von Musiktheorie. Wildberger war ja ein guter Pianist, er hat mir Sachen vorgespielt und mir erklärt, wie man das macht. Nach anderthalb Jahren war ich fertig mit dem Programm. Dann hat er versucht, mir die dodekaphonische bzw. serielle Musik schmackhaft zu machen. Für ihn war dies das einzig Richtige, und ich habe ihm damals alles geglaubt. Er hat sich immer sehr engagiert. Ich habe

auch Instrumentation bei ihm gehabt und musste Prokofjews Klavierstücke instrumentieren. Dann hat er das Radio-Sinfonieorchester dazu gebracht, dass sie mir das vorspielten. Das wäre heute wahrscheinlich nicht mehr möglich. Einmal hatte ich als Kompositionsübung ein Klavierstück komponiert. Da hat Wildberger bei Jürg Wyttenbach an die Zimmertür geklopft und gefragt, ob Wyttenbach mir das vorspielt. Denn Wyttenbach konnte alles vom Blatt spielen. Wildberger hat sich immer die Mühe gemacht, dass die Arbeit, die man sich als Schüler machte, ernst genommen wurde.

Es fiel schon das Wort Generationenwechsel. Wie äußerte sich das in der Stilistik oder in dem, was Sie musikalisch mitgenommen haben aus dem Unterricht?

Daniel Weissberg: Also es war so, dass wir auch mit dodekaphonen Übungen begonnen haben, aber Wildberger hatte damals schon größere Zweifel, ob es wirklich noch adäquat war, dass man im Studium eine eigentlich nicht mehr aktuelle musikalische Sprache lernt, um sich dann von dieser abzusetzen oder diese weiterzuentwickeln. Die zeitliche Distanz zur Aktualität der Dodekaphonie war ja schon recht groß. Er hat angefangen, das sehr in Zweifel zu ziehen, und ist vermehrt dazu übergegangen, die Dinge, die ich tun wollte, kritisch zu begleiten und kritisch zu hinterfragen, wie das heute vielleicht allgemein üblicher ist, als es das damals war. Instrumentation, das war der Klassenkurs, den man belegen konnte. Das war Teil des Unterrichts. Man konnte damals noch nicht Komposition studieren an der Musik-Akademie. Man hat mir neben dem Klavierstudium im letzten Jahr zugestanden, dass ich zusätzlich diesen Unterricht bei Wildberger belegen konnte, und dann noch ein weiteres Jahr [1977–1978] nach dem Diplom.

Gab es auch Dissens und Widerspruch in der Auseinandersetzung mit Wildberger?

Daniel Weissberg: Es gab vor allem Diskussionen. Das kritische Hinterfragen war eines der wesentlichen Elemente. Vor allem als ich die Abschlussarbeit im Elektronischen Studio gemacht habe, wo er sich für die technischen Fragen als nicht zuständig erklärt hat – erstaunlicherweise mit den Erfahrungen, die er eigentlich in diesem Bereich hatte. Aber er hat dort immer wieder gefragt: Wie meinst du das? Und darauf hingewiesen, wo das, was ich gemacht habe, dem nicht entsprochen hat, was meine Absicht war. Und sicher gab es auch Momente, wo ich mit seiner Kritik nicht einverstanden war.

Was haben Sie aus dem Unterricht bei Wildberger für Ihre eigene Lehrtätigkeit im Fach Theorie mitgenommen?

Sylvia Bodenheimer-Eichenwald: Ich hatte bei Wildberger Kompositionsunterricht und Instrumentation. Der Kompositionsunterricht war ziemlich speziell, würde ich sagen, weil ich eigentlich überhaupt nicht komponieren wollte, weder wollte noch konnte. Für uns Theorie-Hauptfach-Studenten war es ein Fach neben anderen. Was mich an der Theorie am meisten interessierte, war Analyse und später auch Generalbass. Vor dem Komponieren hatte ich nur Angst. Da war vielleicht auch mein Vater im Hintergrund, der dem Komponieren für mich einen sehr ernsten Hintergrund verliehen hat. Insofern fällt es mir schwer, mich zu erinnern, was ich aus Wildbergers Unterricht mitgenommen habe. Am ehesten, und das ganz bestimmt, seine Intensität. Jedenfalls war das etwas, was mich sehr beeindruckt und auch beglückt hat. Dass er alles, was er getan hat, ob das jetzt Unterricht war oder sonst Diskussionen, aber eben auch im Unter-

richt, mit unglaublicher Intensität und Respekt vor seinem Gegenüber getätigt hat. Er hat mit sehr viel Geduld auf mein Nichtkomponieren reagiert. Wir haben stattdessen Analyse neuer Musik gemacht, und irgendwann ist dann eine Kompositionsübung entstanden. Und *horribile dictu* war es das absolut einzige Drei-Minuten-Stück, das ich während meines ganzen Theoriestudiums im Fach Komposition geschrieben habe.

2 »Wollen Sie mir Zwölftontechnik beibringen?«



Bereits früh wendet sich Jacques Wildberger der Zwölftonmusik zu. Ende der 1940er Jahre erfährt er, dass der vor den Nazis geflohene Busoni-Schüler Wladimir Vogel im Tessiner Exil einen kleinen erlesenen Kreis interessierter Avantgardisten in Dodekaphonie unterweist. »Ich bin zu Vogel gegangen und habe ihn gefragt: ›Wollen Sie mir Zwölftontechnik beibringen?‹ Weil das für mich die einzige begründbare Sprache war. Damals war es auch in der Schweiz üblich, neoklassizistisch […] zu komponieren. Das hat mich überhaupt nicht interessiert. Schönberg war aber in der Schweiz ein verfemter Komponist! Und da wollte ich in die Opposition gehen. […] Und Vogel sagte: ›Bitte, wenn Sie wollen‹.«

Vogels positive Antwort ist brieflich dokumentiert. Obwohl Politisches im Unterricht bei Vogel keine Rolle zu spielen scheint, ist Vogel für Wildberger ein Musiker des Widerstands. Die Begegnung mit Vogels antifaschistischem Oratorium *Thyl Claes* (1938/45) ist 1947 für Wildberger eine Schlüsselerfahrung. Zwischen Schüler und Lehrer entsteht ein freundschaftliches Verhältnis, das lebenslang währt: Das Ehepaar Wildberger-Graf besucht Vogel und dessen Frau Aline Valangin im Tessin, zu Vogels 60. Geburtstag schreibt Wildberger die Zwölftonkomposition »*Nur solange Dasein ist …*«, und auch die Weihnachtsgrüße sind zwölftönig.

Nach den *Quattro pezzi per pianoforte* (1950), seinem dodekaphonen »op. 1«, bleibt Wildberger während seines gesamten Schaffens der Zwölftontechnik treu, tritt auch als ihr Lehrer und Vermittler in Erscheinung, etwa gegenüber dem Komponisten Albert Moeschinger (1897–1985) brieflich in einer »Fernlektion« (S. 69 ff.). Dabei pflegt er einen ausgesprochen undogmatischen Umgang mit der Reihentechnik, entwickelt eigens die sogenannte »Interpolationstechnik«, um sich innerhalb einer vorgegebenen Reihe frei bewegen zu können: Das intervallische Potential (S. 66, linke Spalte) wird in Hinblick auf die gegebene Reihe analysiert und in Form von »zu interpolierenden« Tönen verfügbar gemacht; so finden sich im hier abgebildeten Beispiel (S. 67) etwa der Halbton (1) bzw. die komplementäre Großseptime (11) in der Grundreihe nicht nur dreifach als direktes Intervall (z. B. *f*–*e*), sondern auch als Intervall mit zehn »interpolierten Tönen« (z. B. ***e***–*c*–*es*–*b*–*a*–*h*–*gis*–*g*–*cis*–*fis*–*d*–***f***). In der kompositorischen Praxis kann Wildberger mit solchen »interpolierten Tönen« frei verfahren und sich dadurch von der wörtlichen Reihengestalt entfernen, ohne das Gesetz der

Reihe zu verletzen. Da es sich bei fast allen von Wildbergers Reihen um mindestens latente Allintervallreihen handelt, wird theoretisch nahezu jede Intervallkombination denkbar. Auf diese Weise kultiviert Wildberger eine verbindliche Schreibweise in außerordentlich flexibler Auslegung der gewählten Reihe.

55 Jacques Wildberger, Anfang 1940er Jahre. Fotograph unbekannt. Nachlass J. Wildberger/CH-Bu, o. Sign.

59 Brief von Wladimir Vogel an Jacques Wildberger, datiert 5. April [19]49. Nachlass J. Wildberger/CH-Bu, NL 361 B I 102, 1

60 f. Wladimir Vogel, 1942, Foto: Margarita Fellerer, verso mit Widmung »für Jacques Wildberger«. Nachlass J. Wildberger/CH-Bu, NL 361 B I 102, 133

62 f. Jacques Wildberger, »*Nur solange Dasein ist …*« für Sopran-Solo, Oboe, Bassklarinette, Violine und Violoncello (1956), Reinschrift, mit Widmung »Wladimir Vogel zum 60. Geburtstag«, S. 2 f. Nachlass J. Wildberger/ CH-Bu, kr 71, 38a

65 Weihnachtskarte von Wladimir Vogel an die Familie Wildberger, 1954, mit Zwölftonreihe. Nachlass J. Wildberger/CH-Bu, NL 361 B I 102 (I)

66 Jacques Wildberger, *Contratempi* für einen Solo-Flötisten und 4 Orchestergruppen (1969–70), Interpolationstabelle. Nachlass J. Wildberger/CH-Bu, kr 71, 14d

67 Jacques Wildberger, Reihentabelle für die Werke *Contratempi* (1969–70), »*Los pajarillos no cantan*« (1987), *Monodia sopra H(a) U(t) L(a)* (1987) und »*Du holde Kunst*« (1987–88). Nachlass J. Wildberger/CH-Bu, kr 71, 28f

68 Regina Wildberger-Graf, Aline Valangin und Wladimir Vogel, Tessin, 1950er Jahre, Foto: Jacques Wildberger (?). Nachlass J. Wildberger/ CH-Bu, o. Sign.

NL 361 : B I 102, 1

Casa Erna, Ascona, 5.April 49

Herrn Jacques Wildberger-Graf
Basel

Sehr geehrter Herr Wildberger,

ich kann mich sehr gut an Sie erinnern und bin sehr froh, dass Ihre kompositorischen Versuche Sie so weit geführt haben, sich an mich wegen Kompositionsstunden zu wenden.

Selbtverständlich bin ich gerne bereit, die erste Kontaktnahme zwischen dem 15.Juni und 15. August mit Ihnen zu verabreden. Für eine Weiterführung der Arbeit werden meine mehr oder weniger regelmässigen Reisen nach Basel uns die Möglichkeit geben. Ich hoffe, dass der bis dahin genesene Charles Dobler und Hermann Meier mitmachen werden. Eine frühere Zusammenkunft mit Ihnen kommt wegen meines längeren Aufenthaltes im Ausland nicht in Frage.

Mit meinen besten Grüssen

Ihr

Beil. 1 zu: NL 361 : B I 102, 133

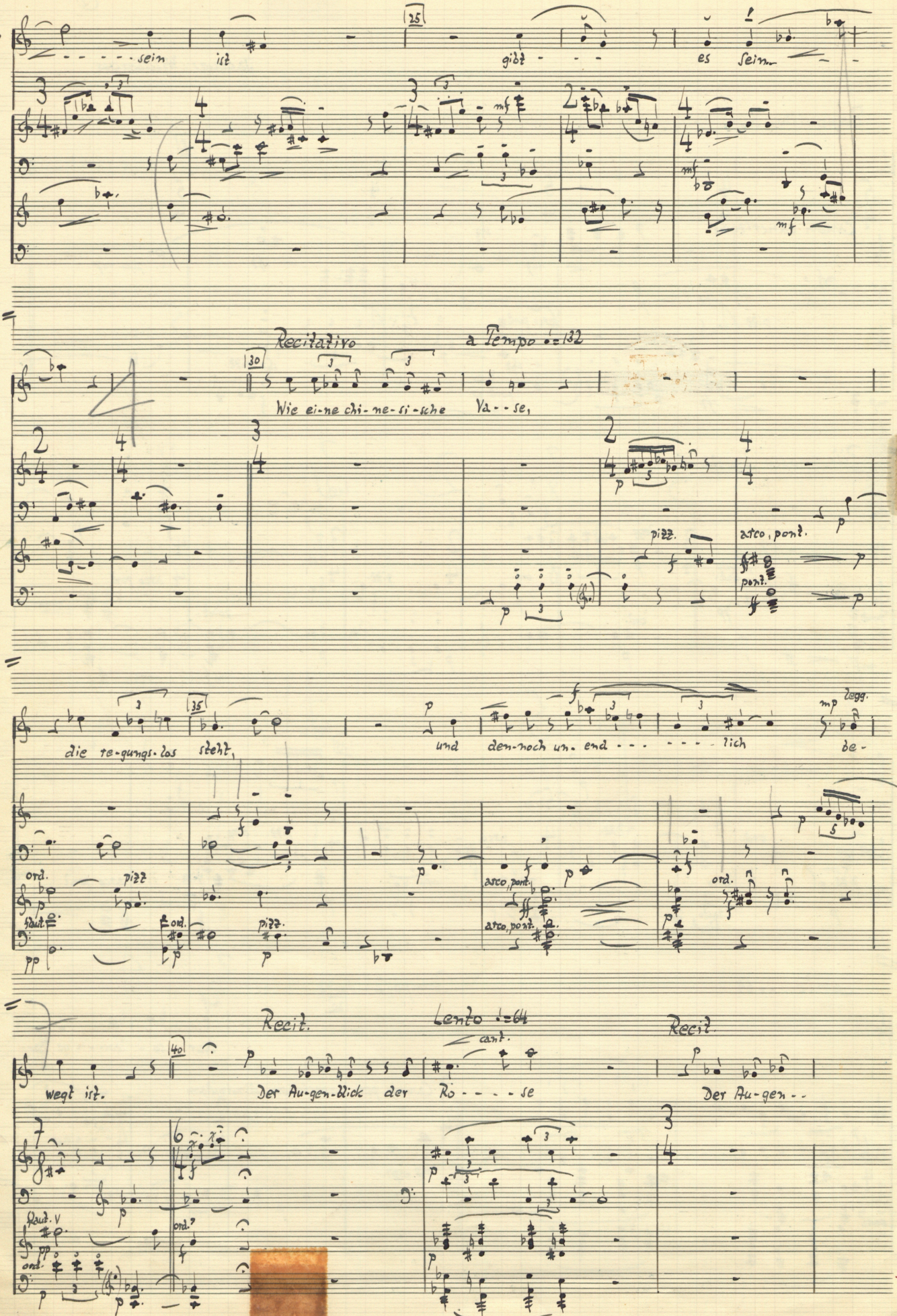
für Jacques Wiedberger

Wladimir Vogel

Foto Fellerer-Ascona

1942




Soprano
Ob.
Cl. Basso
Viol.
Vcl.
sein
ist
gibt
es sein
mf
Recitativo
a Tempo ♩=132
Wie ei-ne chi-ne-si-sche Va--se,
pizz.
arco, pont.
die re-gungs-los steht,
und den-noch un-end---lich
be-
Clar. Basso
ord.
Recit.
Lento ♩=64
cant.
Soprano
weg ist.
Der Au-gen-blick der Ro----se
Der Au-gen--

Lento

Sopr. - blick der Zy- pres- - - se sind von glei- - cher Dau- - - -

Ob. Cl. Basso Viol. Vcl.

a Tempo ♩ = 132

Sopr. - - er.

Ob. Cl. Basso Viol. Vcl.

Tempo I° ♩ = 92

Sopr. Nur so-lan-ge Sein sich gibt

3 Canon per 5 inversionem diminutam

Ob. Cl. Basso Viol. Vcl.

poco rit. . . a Tempo I°

Sopr. ist auch Da - - - - - - - - - - sein

3 Canon cancrizans

Ob. Cl. Basso Viol. Vcl.

Carpentier Papier No. 130, Système Siestrop, déposé
SCHUTZMARKE HUG & CO. 30 linig

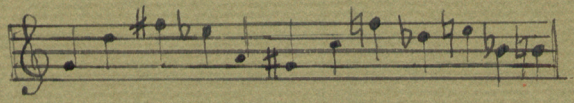
PRINTED AND MADE IN ITALY

herzlichste Wünsche
von einem
Wladimir Vogel

NL 361 : B I 102, 50



G. COLOMBI S.P.A. - MILANO



Weihnachten 1954

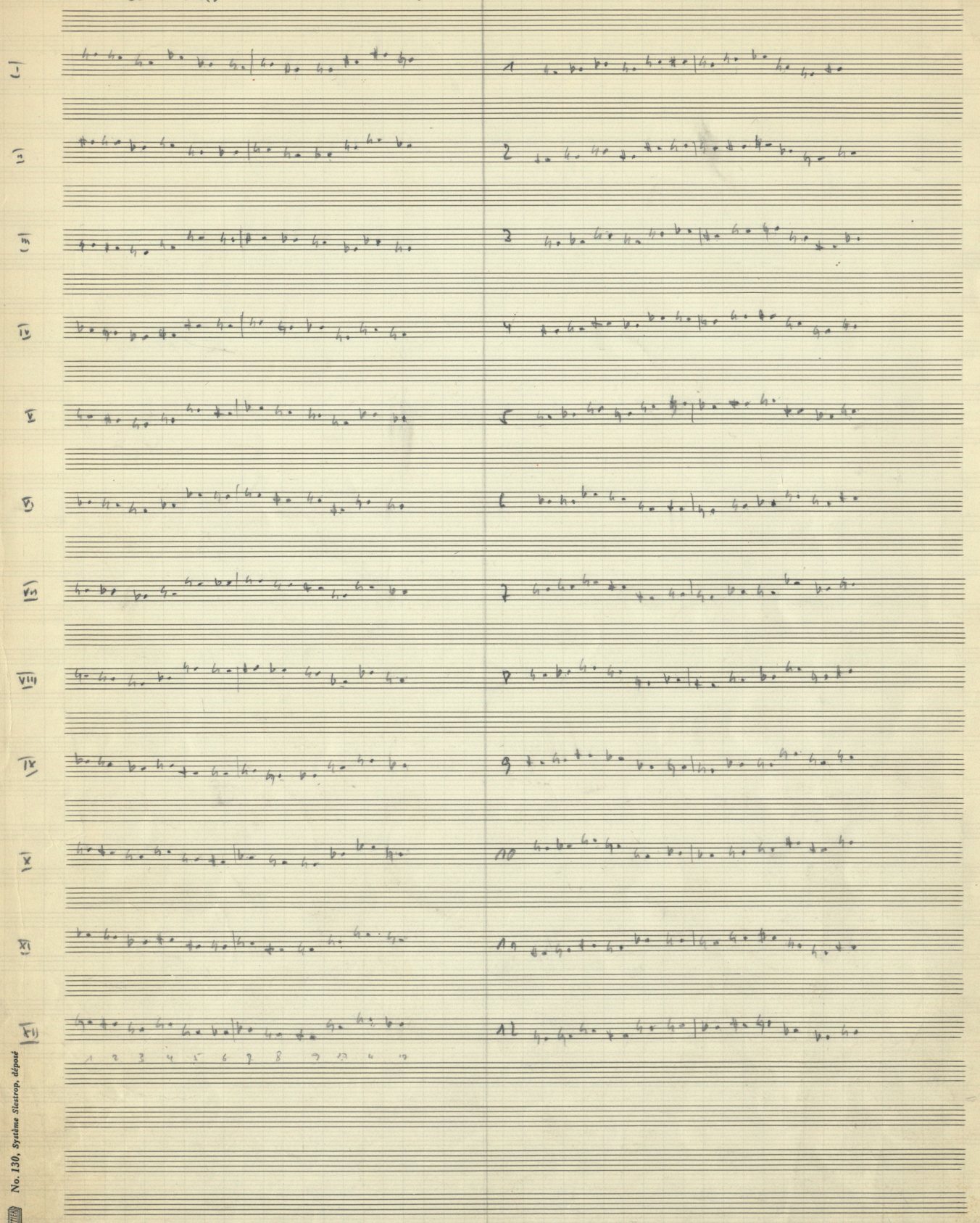
Intervall	Anzahl der entsprechenden Töne					
	0,10	1,9	2,8	3,7	4,6	5
[1,11]	3	6	[0]	2	1	[0]
[2,10]	1	2	7	1	[0]	1
[3,9]	3	[0]	1	2	6	[0]
[4,8]	2	1	2	1	4	2
[5,7]	2	2	1	4	1	2
[6]	1	1	1	2	[0]	1

kr 71,28 f

Rubensabelle „~~Klavier~~" 10. 2. 69. „Contratempi"

Du holde Kunst

Guitarrenstrich + Monodia H(a) U(t) L(a)



No. 130, Système Siestrop, déposé



Brief an Albert Moeschinger

Jacques Wildberger

17. 2. 69.

Lieber Albert,[1]

dass Dich »La Notte« angesprochen hat, freut mich sehr, umsomehr als das bei verschiedenen Leuten, die über Programme zu befinden haben, nicht so sehr der Fall zu sein scheint.[2]

Anlässlich meines Schubert-Artikels habe ich gemerkt, wieviele Leute die Musikzeitung lesen.[3] Deinen Einwänden betr. Boulez und Deinen Ausführungen betr. Schicksal des Liedes kann ich nicht ganz widersprechen.[4] Mir scheint auch, dass das »Lied« heute eine problematische Erscheinung ist. Bei Boulez findet man aber trotz verschiedener Reserven ebenfalls dergleichen semantische Tatbestände – freilich sind sie, weil bewusster, viel mehr verschlüsselt: barocke Hermetik! Auch ich bemühe mich bei Textinterpretationen immer um derartige Entsprechungen: Gestik und formale Elemente.

Nun zu Deinen Reihen-Problemen:[5] Als acharnierter Pädagoge – Schulmeister, wenn Du willst – und in vollstem Respekt dem Älteren gegenüber gebe ich Dir gerne eine Fernlektion, die darin besteht, dass ich Dir – im Hinblick auf Deine Probleme – einige meiner Arbeitserfahrungen mitteile.

1. Es kommt auf das Verfahren an, ob und inwieweit die Reihe das Schicksal des Werkes ist. Eine sog. »melodische« Reihe,[6] also ein Einfall für einen Hauptgedanken – bei Schönberg war das meist der Fall, etwa beim 4. Streichquartett oder beim Klavierkonzert –, kann oft Schwierigkeiten bei der Fortsetzung bieten.

2. Temposätze mit durchgehenden Bewegungen sind bis zu einem gewissen Grad ein Widerspruch zur Reihentechnik: Laufwerk ist ornamental, die Reihentechnik ist aber vorerst einmal anti-ornamental. Trotzdem aber kann man sich arrangieren (s. u.).[7]

3. Ich bin von symmetrischen Reihen abgekommen: Sie bedeuten eine Einschränkung der Möglichkeiten; Permutationen u. ä. hat m. E. immer etwas willkürliches. Ich suche heute Reihen mit möglichst *vielfältiger Intervallfolge* [Hervorhebung durch den Empfänger]. Alle Intervalle braucht es gar nicht, nur wenigstens jeweils eines von einem komplementären Paar; das andere Intervall erhält man ja in der Umkehrung oder im Krebs.

Meine Reihennumerierung im Folgenden: Für die Geraden: I, II etc. jeweils in Halbtonschritten aufwärts; für die Umkehrungen entsprechend 1, 2 etc. Krebse: KI = I rückwärts gelesen, dto K1 = 1 …

[S. 2] Folgende 3-Tongruppen kannst du – die Reihenfolge der 3 Töne spielt dabei keine Rolle – auf 12 ergänzen, jeweils mit 2 G und 2 U:

Beisp. 1.[8]

Nimm einmal unsere Arbeitsreihe (Beisp. 2).[9] Die 1. Dreiergruppe: I (1–2–3) + 4 (1–2–3) + XI (1–2–3) + 2 (1–2–3) ergeben alle 12 Töne.[10] Dann kannst Du die folgenden Dreiergruppen nehmen, bis Du dann 4 Reihen aufgebraucht hast. Zur Kontrolle musst Du vielleicht eben sämtliche 12 G und 12 U aufschreiben. Eine Arbeit, die ich schon gewohnt bin!

4. Nun ist aber das Wichtigste nicht, dass man alle 12 Töne immer abspult – so war noch die Musik Schönbergs und Weberns konzipiert, womit ich nichts Negatives sagen will –, sondern dass die Intervallfolgen »reihengerecht« sind.[11]

Aus dieser Überlegung heraus habe ich mir folgende Praktiken ersonnen. Man kann von einer Reihe zur anderen »modulieren«, entsprechend der tonalen Musik, wo die Modulation einen gemeinsamen Akkord für 2 Tonarten voraussetzt. Dto hier. Z. B: Die Töne, besser die Tonfolge *b–a–* (5–6 in I) sind in 10 die Töne 6–5. Damit kann man »modulieren«, das Ergebnis: Beisp. 3.[12] Man gelangt so – je nach Wunsch – zu symmetrischen, halbsymmetrischen oder asymmetrischen Gebilden.

Ferner: Man kann Einzeltöne, bestimmte Intervalle hervorheben, man kann die Melodik flexibel gestalten durch das, was ich »Interpolation« nenne. Beispiel: Die Töne *c–es* sind in I 3–4; in XII aber 10 und 2. Also kann man die Töne 11–12–1, die dazwischenliegen, interpolieren, Resultat s. Beisp.4.[13] Ich habe absichtlich ein Beispiel gewählt, das auffallende Tonwiederholungen bringt. Man kann die Interpolationen aber jeweils nach seiner Absicht auswählen.

Wenn Du wieder einmal nach Basel kommst, kann ich Dir gerne Beispiele aus meinen Partituren zeigen. Im Fernverkehr ist das viel zu kompliziert.

Und nun viel Vergnügen beim Ausprobieren!

Herzliche Grüsse, auch von Regi,

Dein

Jacques.[14]

Anmerkungen

1 Mit dem Basler Komponisten Albert Moeschinger (1897–1985) war Wildberger freundschaftlich verbunden, wobei der Jüngere bisweilen, wie in diesem Brief, die Rolle eines Mentors übernimmt. Der abgedruckte Brief Wildbergers befindet sich als Typoskript mit hs. Eintragungen des Empfängers im Nachlass Albert Moeschinger, CH-Bu, NL 122 B 3 230. Vgl. auch Helene Ringgenberg, *Albert Moeschinger: Biographie*, Bern: Müller & Schade 2007 sowie den weiteren Briefverkehr zwischen den Komponisten in den Nachlässen von CH-Bu (Moeschinger: NL 122, Wildberger: NL 361).

2 Wie aus einem auf den 13–2–69 datierten Brief von Albert Moeschinger an Jacques Wildberger hervorgeht, hat Moeschinger von Wildberger eine Aufzeichnung des Werkes auf Tonband erhalten; vgl. CH-Bu, NL 361 B I 55.

3 Vgl. Jacques Wildberger, *Verschiedene Schichten der Wortdeutung in den Liedern Franz Schuberts*, in: *SMZ* 1/1969, S. 4–9.

4 Vgl. den in Anm. 2 bereits erwähnten Brief Moeschingers, CH-Bu, NL 361 B I 55.

5 Vgl. ebd. Wildbergers Antwort auf Moeschingers dort konkret und ausführlich vorgetragene »Probleme« und Wünsche (»Mich erneuern können, heisst für mich jetzt: mit Hilfe der Reihentechnik heitere, strukturtechnisch transparentere und noch schnellere Sätze produzieren zu können.«) besteht in der nun folgenden kurzen, aber erstaunlich umfassenden Darlegung seiner eigenen Arbeitsweise, der er als »Fernlektion« offenbar allgemein gültigen Vorbildcharakter zuschreibt.

6 Moeschinger problematisiert in seinem Brief die Kategorien »die ›melodische‹ Reihe« und »die spieltechnische Reihe«, vgl. ebd.

7 Diesen Absatz hebt Moeschinger mit einer hs. Markierung links neben dem Text hervor.

8 Dieses offenbar als Beilage zum Brief mitgesendete Notenbeispiel ist nicht erhalten. Das Verfahren wird aber im nächsten Schritt anhand einer rekonstruierbaren »Arbeitsreihe« auf nachvollziehbare Weise demonstriert.

9 Dieses offenbar als Beilage zum Brief mitgesendete Notenbeispiel mit der »Arbeitsreihe« ist nicht erhalten; aus der Diskussion lässt sich aber rekonstruieren, dass es sich um die Reihe zum Werk *Contratempi* handeln muss, an dem Wildberger zur Zeit der Niederschrift dieses Briefes arbeitete: *f–e–c–es–b–a–h–gis–g–cis–fis–d*; auf diese Reihe ist Wildberger in seinem späteren Schaffen immer wieder zurückgekommen, vgl. die Reihentabelle in CH-Bu, kr71, 28f, reproduziert in diesem Band, S. 67.

10 Auf die letzten drei Dreitongruppen bezogene hs. Markierungen und Fragezeichen deuten darauf hin, dass Moeschinger Mühe hat, dieser Darstellung zu folgen. In der Tat erleichtert das von Wildberger gleich im Anschluss vorgeschlagene Kontrollverfahren den Nachvollzug des Prozederes enorm, vgl. wiederum die Reihentabelle zu *Contratempi*, ebd.

11 Diesen Absatz hebt Moeschinger mit einer besonders kräftigen hs. Markierung hervor.

12 Dieses offenbar als Beilage zum Brief mitgesendete Notenbeispiel ist nicht erhalten. Denkbar ist die Konstruktion der Tonfolge *f–e–c–es–b–a–e–g–es–d*, wobei *f–e–c–es–b–a* die Positionen 1–6 von I und *b–a–e–g–es–d* die Positionen 6–1 von 10 enthalten; alle Intervalle um den synaptischen Halbton *b–a* herum befinden sich in »reihengerechter« Symmetrie, obwohl es zu Tonwiederholungen kommt.

13 Dieses offenbar als Beilage zum Brief mitgesendete Notenbeispiel ist nicht erhalten. Wildbergers Operation führt zu dem Ergebnis *f–e–c–**f–des–e**–es* (interpolierte Töne hier fett). Vgl. auch die vollumfängliche Interpolationstabelle zu *Contratempi*, CH-Bu, kr71, 14d, reproduziert in diesem Band, S. 66.

14 Namenssignatur hs.

»Es wird nun darauf ankommen eigene Bilder zu realisieren«

Zu Jacques Wildberges Sprachfindung unter Wladimir Vogels Fittichen

Doris Lanz

Die Donaueschinger Uraufführung von Jacques Wildbergers *Tre mutazioni per orchestra da camera* lag bereits etwas mehr als eine Woche zurück,[1] als der damals 31-jährige Komponist am 19. Oktober 1953 zu Feder und Papier griff, um loszuwerden, was er Wladimir Vogel an den Musiktagen »in der Hitze des Gefechtes […] zu sagen vergessen« hatte:

> »Ich möchte Ihnen nämlich dafür danken, dass Sie sich so lange und so intensiv um Ihren oft sperrigen und querköpfigen Schüler Wildberger bemüht haben, bis er es immerhin in Donaueschingen zu einem ganz anständigen Erfolg gebracht hat. Ohne Sie wäre das alles ja nicht ans Tageslicht gekommen.«[2]

Rund vier Jahre vor dieser Dankesbekundung, im Sommer 1949, hatte Wildberger, entschlossen, die ›Methode der Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen‹ zu erlernen, seine erste Lektion beim 1933 aus Deutschland emigrierten und seit 1939 im Tessin lebenden Komponisten (1896–1984) bezogen.[3] Seither hatte Wildberger vier Werke »ans Tageslicht« gebracht, genauer: vier Werke, die – soweit aus der Korrespondenz zwischen Schüler und Lehrer zu schließen – Gegenstand des Unterrichts waren: Die 1951 in Darmstadt uraufgeführten *Quattro pezzi per pianoforte solo, das Quartetto per flauto, clarinetto, violino e violoncello*, das 1951–52 ebenfalls in Darmstadt herausgebracht wurde, sodann das *Trio per oboe, clarinetto e fagotto*[4] – und schließlich die *Tre mutazioni*, Wildbergers erste Auftragskomposition für Donaueschingen.[5] Zwar mag man schon angesichts klingender Uraufführungsorte zögern, diese frühe Werkserie, obgleich während des Studiums entstanden, mit dem nicht sehr schmeichelhaften Etikett ›Studienwerk‹ zu versehen. Einen triftigeren Grund, den neutraleren Begriff ›Frühwerk‹ zu verwenden, lieferte Wildberger jedoch selber, indem er die 1950 fertiggestellten *Quattro pezzi* noch 2001 als sein »erstes gültiges Werk« bezeichnete.[6] Freilich handelte es sich um ein erstes gültiges Resultat einer Fortentwicklung, um eine für Wildberger spät noch akzeptable Momentaufnahme auf dem Weg hin zu einer persönlichen, auf der Zwölftontechnik beruhenden Tonsprache und Ausdrucksweise. Unter diesem Aspekt der ›Sprachfindung‹ im Frühwerk widmet sich der vorliegende Beitrag den *Quattro pezzi* sowie dem *Quartetto per flauto, clarinetto, violino e violoncello*, den ersten unter Vogels pädagogischer Aufsicht entstandenen oder zumindest fertiggestellten Kompositionen. Vorweg aber gilt es, nach Voraussetzungen zu fragen, die chronologisch vor diese beiden Werke zurückreichen. Als Ausgangspunkt und Rückgrat soll jener Brief dienen, mit dem Wildberger Vogel um Kompositionsstunden gebeten hatte.

Das Schreiben datiert von Ende März 1949.[7] Wildberger erinnert Vogel an eine erste Begegnung »vor etwa zwei Jahren« in Basel, »anlässlich einer Bartók-Feier im Hause von Herrn Prof. Müller«,[8] und fährt fort:

»Ich habe mich in letzter Zeit, soweit mir meine Tätigkeit als Korrepetitor und Kapellmeister am Stadttheater Basel das gestattet, immer mehr mit Komposition beschäftigt und glaube, mit der Zwölftontechnik einen gangbaren Weg gefunden zu haben.«

Wie war Wildberger zur Zwölftontechnik gelangt, welche Überlegungen und Bedürfnisse führten dazu, sie praktisch anzuwenden? Man ist hierbei in erster Linie auf Auskünfte angewiesen, die der Komponist in beträchtlicher zeitlicher Distanz zu den 1940er Jahren erteilt hatte. Einem im Jahr 2000 publizierten Essay zufolge waren es zumal die Basler IGNM-Konzerte, die frühe Begegnungen mit der Musik der Zweiten Wiener Schule ermöglicht hatten. Im Februar 1940 hörte Wildberger dort (nicht-dodekaphone) Lieder von Schönberg, Berg und Webern, die von Willi Reich erläutert wurden.[9] »Von besonderer Bedeutung«, fährt Wildberger an selber Stelle fort, »war Paul Baumgartner,[10] der uns Klavierwerke vermittelte, die abseits der gewohnten Pfade angesiedelt waren, zum Beispiel Schönbergs Suite op. 25.«[11] Und genau dieses Werk sei dann »Ausgangspunkt« für das eigene kompositorische Schaffen geworden. »Diese Suite ist ein Musterbeispiel für die ›klassische‹ Schönbergsche Zwölftontechnik.«[12] Vorerst aber schrieb Wildberger, der 1944 sein Klavierstudium abschloss und im selben Jahr (bis 1947) der marxistisch orientierten Partei der Arbeit (PdA) beitrat, Kampflieder für die Basler Agitprop-Gruppe Der Scheinwerfer.[13]

Erst nach dem Krieg gewann die Dodekaphonie für den jungen Musiker auch praktische Relevanz. Seine damalige Entscheidung, sich dezidiert dem Komponieren zuzuwenden, und die Idee, zwölftönig zu schreiben, gingen, folgt man seiner rückblickenden Darstellung, von Beginn an Hand in Hand. Hierbei scheinen sich ästhetisch-technische Bedürfnisse und ein oppositionelles, wenn auch nicht unmittelbar politisches Motiv überschnitten zu haben. »In der Schweiz«, notierte Wildberger um 1980, »hatten nach dem Krieg vorerst Neobarock und Neoklassik das Sagen, und gerade diese Idiome schienen mir als Träger dessen, was ich musikalisch aussagen wollte, denkbar ungeeignet.«[14] Die Zwölftontechnik, ergänzte er, »galt in der Schweiz weitherum als suspekt.«[15] Später spitzte er zu: »Schönberg aber war in der Schweiz ein verfemter Komponist! Und da wollte ich in die Opposition gehen.«[16] Was wiederum den technischen Aspekt betrifft, erläuterte er gegenüber Hansjörg Pauli: »Ich wollte zwölftönig komponieren. […] Ich hatte einfach das Bedürfnis, einerseits von vorne anzufangen, andrerseits Sicherheit zu haben. Ich wollte gewissermaßen axiomatisch Musik machen.«[17] Die Dodekaphonie, die er als »eine erlernbare musikalische Grammatik mit begründbaren Gesetzen« beschrieb,[18] schien dies zu gewährleisten.

Ganz ohne Vorarbeit, dies fördert Wildbergers musikalischer Nachlass zutage, hatte er sich jedoch nicht an die Reihentechnik gewagt. 1946/47 entwarf er zunächst ein – so der eventuell später hinzugefügte Titel – *Vordodecaphonisches Quartett mit Singstimme*.[19] Die Partitur, deren Besetzung (Streichquartett und Gesang) sich offensichtlich an Arnold Schönbergs Streichquartett Nr. 2 in fis-Moll op. 10 orientiert, ist sorgsam mit Bleistift notiert, enthält nur wenige Striche und umfasst zwei Sätze: I. *Leidenschaftlich bewegt* (153 Takte, datiert mit Basel 18. 8. 46) und II. *Klage* (160 Takte, datiert mit Verscio, 4. 8. 47). Die Singstimme, die erst im zweiten Satz in T. 56 hinzutritt und am Ende von T. 129 wieder ver-

stummt, ist auf das Gedicht *Klage* von Georg Trakl, anhebend mit den Versen »Schlaf und Tod, die düstern Adler / Umrauschen nachtlang dieses Haupt«, komponiert.[20] Hier mochten nun, was die Wahl des Dichters betrifft, Anton Weberns Trakl-Lieder (op. 13/4 und op. 14) inspirierend gewirkt haben, wobei es Wildberger vermied, einen dort bereits vertonten Text zu verwenden.[21] Auf eine gründliche Analyse der Partitur muss hier verzichtet werden; für unseren Kontext sollen einige wenige Hinweise genügen: (1) Wildberger entwirft ein Klangbild, das zwar auf Vollchromatik baut, jedoch tonikale Anklänge in Form von Moll- und seltener Dur-Akkorden – gebrochen oder zusammenklingend, mit oder ohne Septime – immer wieder durchscheinen lässt, überdies finden sich im Verlauf des Notentextes zahlreiche verminderte und übermäßige Klänge. Diese Charakteristik wird gleich zu Beginn des ersten Satzes exponiert: Das Cello, dem in T. 1–7 die Hauptstimme gehört, intoniert in T. 1 ein Hexachord aus den Tönen *c–g–es–fis–e–b*, das als Kombination von Cm^7 (Grundgerüst), Tritonus und Großterz gelesen werden kann oder aber als Verschmelzung von Cm^7, Cm^{7b5} (*fis* enharmonisch in *ges* verwechselt) und C^7. (2) Eine reihenmäßige Organisation des Tonsatzes ist, wie der Titel der Partitur bereits besagt, nicht erkennbar. Allerdings zeigen die ersten Takte des Streichquartetts eine Tendenz zur Hexachordbildung in horizontaler und vertikaler Richtung, wobei allerdings just das erwähnte Hexachord mit Beginn von T. 2 um einen siebten Ton (*h*) erweitert wird. Der Schlussakkord des ersten Satzes entpuppt sich ebenfalls als ein hexachordisches Gebilde. Wie konsequent solche Sets jedoch verarbeitet werden, inwiefern hierin also Vorboten eines Reihendenkens zu sehen wären, müsste eine detaillierte Analyse des Ganzen klären. (3) Satztechnisch präsentiert sich die Partitur höchst heterogen. Wildberger experimentiert mit akkordbegleiteter Melodik, isolierten Akkorden, kontrapunktisch gearbeiteten Passagen und verrät überdies eine Vorliebe für homorhythmisch geführte Stimmen, die teilweise in repetitiven Patterns verlaufen.

Nur drei Wochen nach Beendigung des *Vordodecaphonischen Quartetts* schloss Wildberger eine weitere Arbeit ab, die nun zwölftönig gearbeitet war. Es handelt sich um das erste von vier – mit den *Quattro pezzi* nicht zu verwechselnden – Klavierstücken.[22] Das Titelblatt der mit Tinte ausgeführten Reinschrift notiert: *Vier Stücke für Klavier allein*, gewidmet »Meiner Frau«, der Pianistin Regina Wildberger-Graf. Auf Satz I, *Allegretto* (datiert 25.8.47), folgen die 1948 fertiggestellten Sätze II. *Langsam und schwer* (datiert 23.5.48), III. *Allegretto scherzando* (datiert 28.1.48, also vor II.) sowie IV. *Molto appassionato* (datiert 11.6.48).[23] Dem Notenkonvolut ist ein loses Blatt beigelegt, das eine Kurzanalyse in Wildbergers Handschrift enthält. Oben links sind auf vier Systemen die Grundreihe (G) *gis–cis–e–d–dis–g–a–fis–h–b–f–c* (vgl. Abb. 1), die Umkehrung (U_{gis}), der Krebs (K_c) und die Krebsumkehrung (KU_c) notiert.[24]

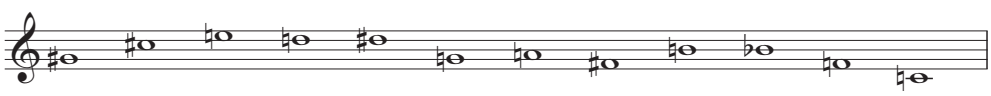


Abb. 1: Jacques Wildberger, *Vier Stücke für Klavier allein* (1947–48), Grundreihe

Wildberger bezeichnet die vier Reihengestalten lediglich mit römischen Ziffern. Darunter deklariert er die verwendeten Transpositionen. Allgemein gilt: »Die Reihen I–IV kommen vor von den Anfangstönen As [Gis],[25] E und C aus.« Anschließend nennt er zusätzliche Transpositionen für die Sätze II (»Reihe II einmal von F aus«) und III (»Mittelteil: Reihe III von H aus // Reihe IV von Cis aus«). Doch bleiben wir für eine knappe analytische Betrachtung beim Allgemeinen. Die Disposition des Reihenmaterials scheint insofern an die Tonsprache des *Vordodecaphonischen Quartetts* anzuknüpfen, als auch hier Dreiklangstrukturen eine

wesentliche Rolle spielen: Die Grundreihe hebt – wie T. 1 des Streichquartetts – mit den Tönen eines Moll-Dreiklangs an (hier *cis*-Moll), der entsprechend den Abschluss von K bildet und horizontal gespiegelt (U, KU) als Dur-Dreiklang erscheint; die Anfangstöne *as/gis*, *e* und *c* der verwendeten Transpositionen bilden, gleichsam als Grundgerüst, einen übermäßigen Dreiklang.

An dieser Stelle sei noch einmal an Wildbergers spätere Auskunft erinnert, wonach Schönbergs Suite für Klavier op. 25 den »Ausgangspunkt« seines (dodekaphonen) kompositorischen Schaffens gebildet habe. Die offensichtlichste Parallele besteht freilich darin, dass wir es hier wie dort mit einem Klavierzyklus zu tun haben. Auf der Ebene des Reihenmaterials ist eine mögliche Bezugnahme indes erst auf den zweiten Blick erkennbar. Zunächst zu den Differenzen: Insbesondere klammert Schönberg Dreiklangbildungen aus und legt überdies besonderes Gewicht auf den in Wildbergers Material fehlenden Tritonus, der reihenintern zweimal auftaucht und die Reihe außerdem rahmt. Kommt hinzu, dass Schönberg die vier Grundformen in nur je einer Transposition verwendet, und zwar im Abstand – erneut – eines Tritonus.[26] Das Rahmenintervall der Reihe bestimmt also die Transpositionsstufe. Hier aber ergibt sich eine Schnittstelle zu Wildberger: Auch seine beiden Transpositionsstufen sind nicht etwa unabhängig von der Reihenstruktur gewählt, sondern orientieren sich ebenfalls an den Rahmenintervallen der Grundformen (große Terz bzw., komplementär, kleine Sexte). Und auch die kompositorische Verarbeitung des Reihenmaterials scheint durchaus an einiges in Schönbergs Suite anzuknüpfen. Ziehen wir als erstes Beispiel Wildbergers Kopfsatz heran:

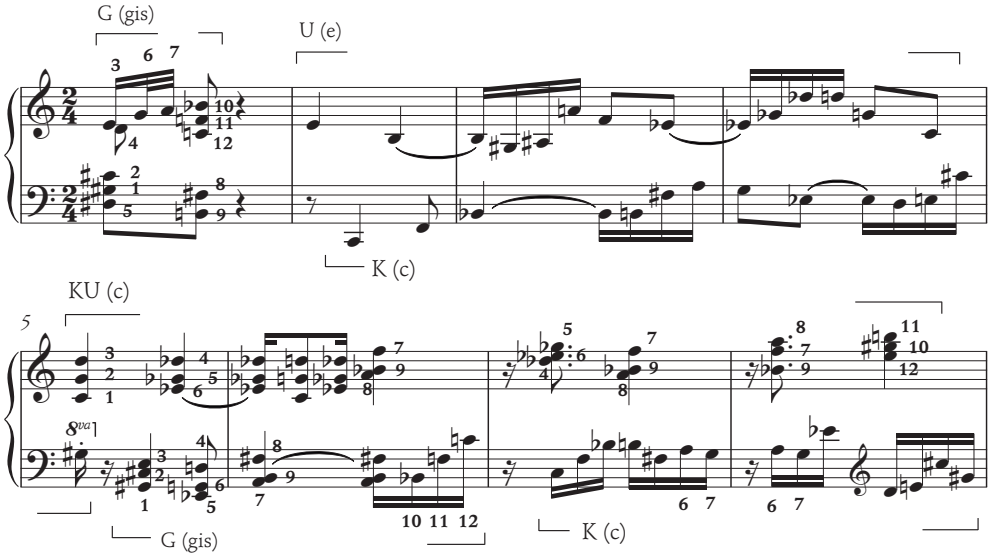


Abb. 2: Jacques Wildberger, *Vier Stücke für Klavier allein* (1947–48), I. Allegretto, T. 1–8

Nach einer überwiegend vertikalen Exposition der Grundreihe (G_{gis}) in T. 1 kombiniert er in T. 2–4 zwei Reihengestalten (U_e und K_c) linear-kontrapunktisch. Letzteres Verfahren erinnert an T. 1–3 des Präludiums und mehr noch an das Trio des Menuetts von Opus 25. In T. 5–8 bringt Wildberger, nunmehr KU_c und G_{gis} verwendend, eine akkordische Variante von T. 2–4. Seine Akkordbildung weicht allerdings von Schönbergs Modell ab. Wildberger setzt jeweils drei aufeinanderfolgende Reihentöne in die Vertikale – mithin auch die erwähnten Dreiklangsegmente –, während sich etwa im Präludium von Opus 25 Passagen mit mehr als zwei Stimmen durch eine (kontrapunktische) Schichtung linearer Reihensegmente (meist Tetrachorden) ergeben. Wiederum eine (oberflächliche) Parallele zu Schönberg, um ein zweites Beispiel zu nennen, eröffnet Wildbergers dritter Satz:

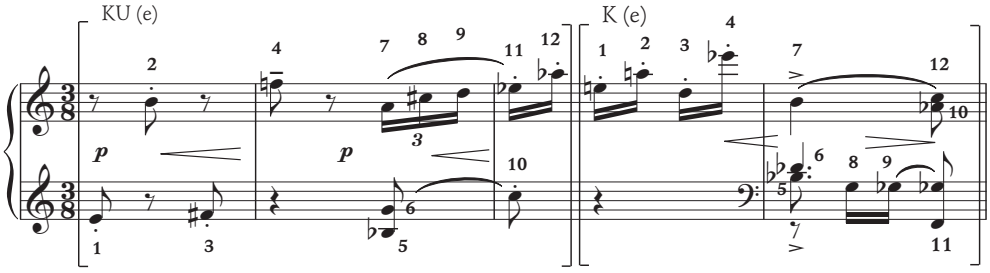


Abb. 3: Jacques Wildberger, *Vier Stücke für Klavier allein* (1947–48), III. Allegretto scherzando, T. 1–4

Der Tonsatz wird hier abschnittweise mit lediglich einer Reihengestalt bestritten, was prinzipiell etwa den Verfahrensweisen zu Beginn der Musette oder des Menuetts von Opus 25 entspricht. Während Schönberg jedoch mithilfe von konsequent tetrachordisch gebrochenen Reihen operiert, verteilt Wildberger die Reihentöne freier auf die rechte und linke Hand. Frei aber verfährt er auch, was die Satztechnik der Klavierstücke insgesamt betrifft. Auch wenn der Anfang des Zyklus anderes verheißt: Wildberger foutiert sich über weite Strecken um Kontrapunktik, setzt erneut auf satztechnische Heterogenität und gibt hierbei unter anderem einem Klaviersatz Raum, der ausführlich mit vollgriffiger Akkordik und perlenden, oftmals in Oktavparallelen geführten Läufen arbeitet. Letztere buchstabieren ganze Reihengestalten durch oder aber verketten – durchaus auch unter Auslassung einzelner Töne – Reihensegmente. Zugleich aber ist Wildberger, bei aller Expressivität des Gestus, zumal im ersten und dritten Satz – beide weisen sie im Ansatz eine Reprisenform auf – um eine gewisse formale Stringenz besorgt.

Ob die erwähnte erste Begegnung Wildbergers mit Vogel bereits in die Entstehungszeit der *Vier Stücke für Klavier allein* gefallen war, ist unklar.[27] Ebenso wenig ist bekannt, was damals beredet wurde und inwiefern Vogel den jüngeren Kollegen gar ermuntert hatte, die Zwölftonstücke in Angriff zu nehmen (oder aber fertigzustellen).[28] Die Korrespondenz legt lediglich nahe, dass Wildberger damals noch nicht an Kompositionsunterricht bei Vogel gedacht hatte. Das änderte sich, als ein früherer Kommilitone begeistert über Schönberg-Analysen im Tessin erzählte. Der Bericht lockte, glaubt man Wildbergers Erinnerung, in doppelter Hinsicht. Angesprochen fühlte sich nicht nur der Autodidakt, der sich »darüber im klaren« war, dass er eines Lehrers bedurfte, sondern auch der »vom Geist der Rebellion gegen den […] umgebenden Konservativismus« Erfüllte. »Ich witterte meine grosse Chance und gewann das Gefühl, dass dort unten in Ascona, wo Vogel wohnte und wirkte, mit hochexplosiven Stoffen experimentiert würde und dass dort ein Hauch der grossen weiten Welt wehte.«[29] Die Anfrage von 1949 war freilich nüchterner geraten, wurde aber immerhin mit dem Wunsch versehen, auch in »weltanschaulich[e]« Belange der Dodekaphonie eingeführt zu werden:

»Nachdem mir mein ehemaliger Studienkollege, Herr Charles Dobler,[30] begeistert von den Stunden erzählt hat, die er bei Ihnen genossen hat, erlaube ich mir, Sie zu fragen, ob Sie bereit sind, mir während meiner spielfreien Zeit, d.h. zwischen 15. Juni und 15. August, ein paar Stunden zu erteilen. Ich würde mich sehr freuen, wenn ich mit einer Autorität die musikalischen[,] technischen und weltanschaulichen Grundlagen der Zwölftontechnik diskutieren könnte.« [31]

Der einstige Busoni-Schüler Vogel war 1937 mit dem letzten Satz seines Violinkonzerts zu dodekaphonem Komponieren übergegangen.[32] Ebenfalls auf der Grundlage der Zwölftonreihentechnik schrieb er in den folgenden Jahren insbesondere *10 Madrigaux* für gemischten Chor (1939), *12 Variétudes sur une série*

de 12-tons non transposée (1939/40) und, 1943–45, den zweiten Teil des Dramma-Oratoriums *Thyl Claes*.[33] Bereits in die Studienzeit Wildbergers fiel die Arbeit am Orchesterwerk *Sieben Aspekte einer Zwölftonreihe* (1949/50). Noch während des Krieges unterrichtete Vogel Rolf Liebermann in Zwölftontechnik und wurde anschließend für einige Jahre zum wohl wichtigsten Vermittler der Dodekaphonie in der Schweiz.[34]

»Ich bin auch in der Lage«, heißt es in Wildbergers Schreiben weiter, »eigene Arbeiten mitzubringen. Mein erster Versuch sind vier Klavierstücke, die in der kommenden Saison in der I. G. N. M. aufgeführt werden sollen.[35] Seither habe ich zwei neue Arbeiten in Angriff genommen, in welchen ich versuche, andere technische Möglichkeiten zu finden.«[36]

Die beiden »neue[n]« Arbeiten lassen sich aufgrund von Wildbergers Nachlass nicht schlüssig identifizieren; im einen Fall aber dürfte es sich um die *Quattro pezzi* per pianoforte solo gehandelt haben.

Wildberger erhielt von Vogel umgehend eine freundliche Zusage; eine erste Lektion wurde für den 15. Juli 1949 vereinbart.[37] Und, um dies vorwegzunehmen: Über ›Weltanschauung‹ im engeren politischen Sinne sollten sich das einstige PdA-Mitglied Wildberger und Vogel, der in den 1930er-Jahren kommunistisch sympathisiert und dessen Aneignung der Zwölftontechnik 1937 wesentlich im Zeichen eines marxistischen antifaschistischen Widerstands gestanden hatte,[38] nicht unterhalten.[39]

II

Wie weit die *Quattro pezzi*, bestehend aus I. *Introduzione*, II. *Allegretto piacevole*, III. *Recitativo* und IV. *Toccata*, allenfalls bereits gediehen waren, als Wildberger den Unterricht bei Vogel aufnahm, lässt sich anhand der Quellenlage nicht feststellen. Aufgrund der Datierung des Werks mit »Basel: Juli 1950«[40] darf man zwar davon ausgehen, dass es wesentlich unter Vogels Kontrolle erarbeitet wurde,[41] allerdings knüpfte Wildberger nicht nur mit der Vierteiligkeit an den älteren Zyklus an: Zum einen hat das *Recitativo* einen Vorgänger in der Gestalt des Mittelteils von Satz II der *Vier Stücke für Klavier*, der mit »Rezitativ. frei im Vortrag« überschrieben ist; zum andern orientiert sich die Disposition des Reihenmaterials der *Quattro pezzi* teilweise am älteren Werk.

Zunächst aber zu den Unterschieden der materialen Basis beider Kompositionen. Die Grundreihe der *Quattro pezzi*, *cis–d–gis–h–a–f–b–g–fis–c–es–e* lässt sich aus einer Zusammenschau von T. 1–2 und T. 9–10 von Satz I sowie T. 1–2 von Satz II bestimmen.[42]

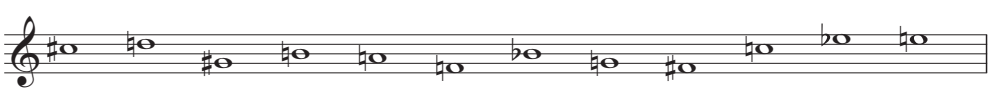


Abb. 4: Jacques Wildberger, *Quattro pezzi per pianoforte solo* (1950), Grundreihe

Anders als die Reihe der *Vier Stücke* trägt sie nun durchaus Züge der Reihe von Schönbergs Suite op. 25: Hier wie dort steht an Anfang und Ende eine kleine Sekunde; die beiden Hexachorde trennt eine reine Quarte; jedes Hexachord beinhaltet einen Tritonus.[43] Die Tritoni befinden sich indes nicht an derselben Stelle. Schönberg platziert sie zwischen den Tönen 3 und 4 sowie 7 und 8; bei Wildberger kommen sie zwischen 2 und 3 sowie 9 und 10 zu liegen und werden überdies durch den jeweils folgenden Ton (4 bzw. 11) zu einem verminderten Dreiklang ergänzt, der hier den Moll- bzw. Dur-Dreiklang der älteren

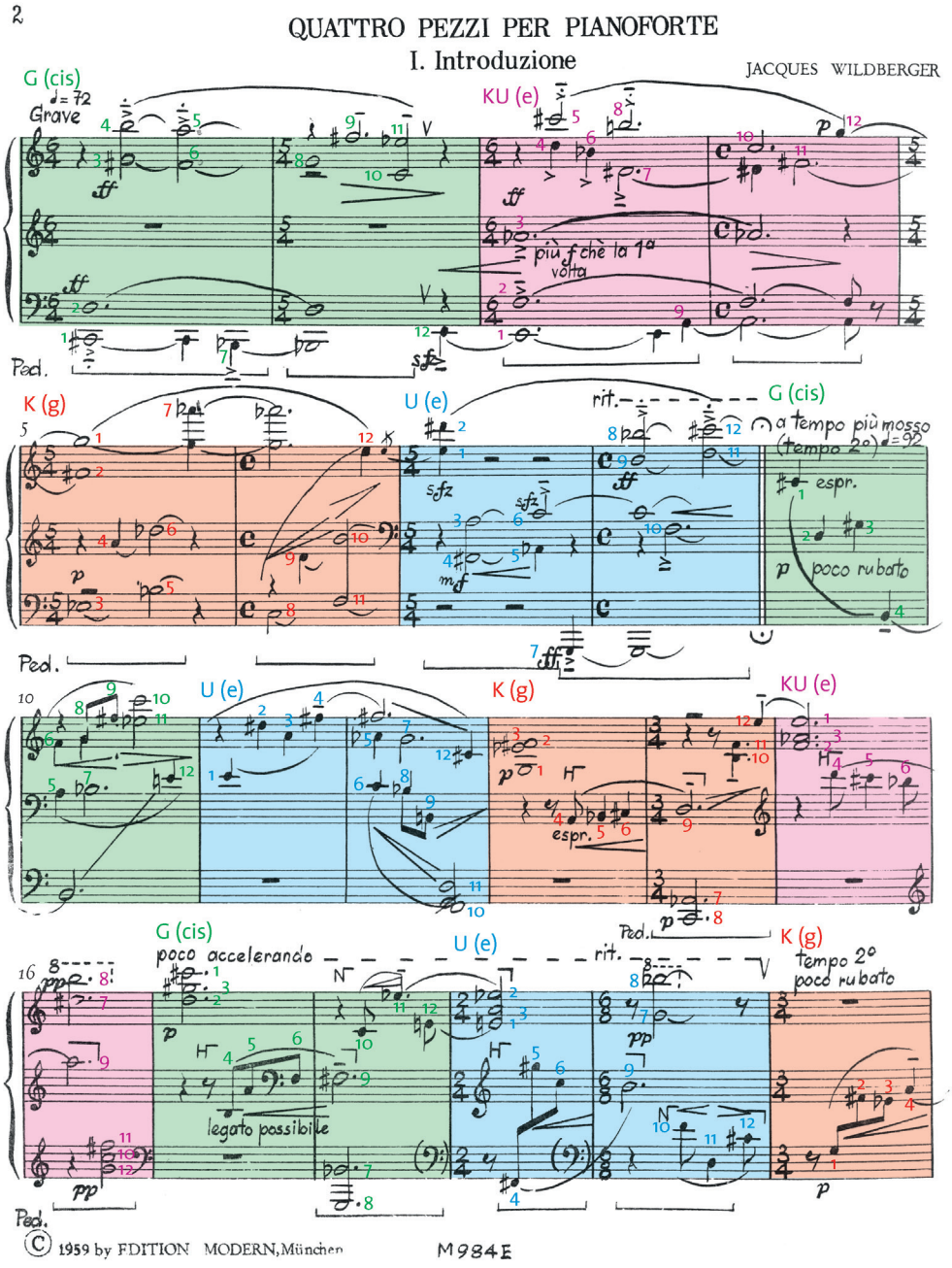


Abb. 5: Jacques Wildberger, *Quattro pezzi per pianoforte solo* (1950), I. *Introduzione*, T. 1–21 (© Ricordi, Berlin – London)

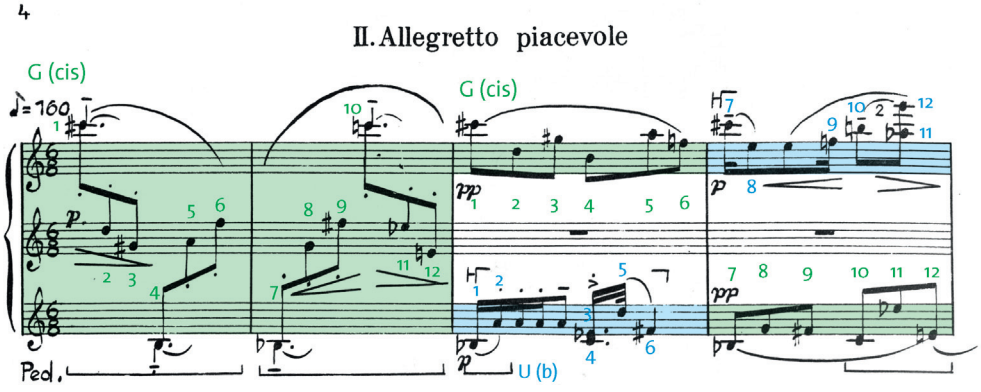


Abb. 6: Jacques Wildberger, *Quattro pezzi per pianoforte solo* (1950), II. *Allegretto piacevole*, T. 1–4 (© Ricordi, Berlin – London)

Reihe gewissermaßen ersetzt. Zusammen mit der initialen und abschließenden kleinen Sekunde akzentuieren die beiden verminderten Sets die Tendenz der Reihe zur Symmetrie.

Dem verminderten Dreiklang kommt jedoch noch grundlegendere Bedeutung zu. Erweitert zum zweifach verminderten Septakkord (konkret *cis–e–g–b*) bildet er, worauf Roman Brotbeck hingewiesen hat, das Grundgerüst des Reihenmaterials.[44] Hieraus ergibt sich die erwähnte Parallele zu den *Vier Stücken*, deren strukturelles Rückgrat ebenfalls aus geschichteten Terzen, großen allerdings, besteht. Und ebenso wie dort scheint Wildberger auch hier vom Rahmenintervall (*cis–e*) der Grundreihe auszugehen. Gewinnt man deren Spiegelformen in der Weise, wie dies Wildberger in seiner Kurzanalyse zu den älteren *Vier Stücken für Klavier allein* tut – nämlich: G ↔ U (Spiegelachse: 1. Ton von G) und K ↔ KU (Spiegelachse: 1. Ton von K) –, so liefern die Rahmenintervalle von U (konkret U_{cis} mit Schlusston *b*) und KU (konkret KU_e mit Schlusston *g*) die Ergänzungen von *cis–e* zum Septakkord. Ton *b* erscheint in G_{cis}, K_e und KU_e überdies an sechster bzw. siebter Position der Reihe, markiert also die Mittelachse.[45] Wildberger verwendet jedoch auch transponierte Reihenformen, und zwar auf Stufen, die erneut – und analog zu den *Vier Klavierstücken* – die Struktur des Grundgerüsts berücksichtigen. Zu diesen Reihenformen zählen K_g und U_e (in Satz I), U_b und KU_b (erstmals in Satz II) oder K_{cis} und KU_g (in Satz IV).

Die Verwertung des Materials im Tonsatz erfolgt in den *Quattro pezzi* übers Ganze gesehen allerdings systematischer als in den *Vier Stücken*. Besonders deutlich zeigt dies die *Introduzione* (vgl. Abb. 5). Ihre materiale Grundlage bilden vier Reihengestalten, nämlich G_{cis}, KU_e, K_g und U_e. Erkennbar sind grundsätzlich zwei Arten der Reihenbehandlung, die sich unmittelbar satztechnisch äußern und – Wildberger streicht diesen gerade für nicht-tonikale Musik und deren Fasslichkeit entscheidenden Aspekt heraus – in nächster Konsequenz formbildend wirken.

In T. 1–8, benennen wir diesen Abschnitt mit Teil A, exponiert Wildberger die genannten Reihengestalten – G_{cis} (T. 1–2), KU_e (T. 2–3), K_g (T. 5–6) sowie U_e (T. 7–8) – , indem er sie mittels einer zur Statik tendierenden Satzweise über insgesamt fast fünf Oktaven auffächert. Die jeweiligen Anfangs- und Schlusstöne der Reihen beschreiben die Tonfolge *cis–e–g–e–cis*, akzentuieren also den basalen verminderten Dreiklang des materialen Grundgerüsts. Dessen vierter Ton (*b*) erscheint am Übergang von T. 1 zu T. 2 prominent als Bassfundament und leitet, ebenfalls gut hörbar, im Diskant von T. 8 zu cis über.[46] Präsentiert Teil A wesentlich die harmonischen Eigenschaften, sozusagen den ›Gesamtklang‹ des Materials, so geht Wildberger ab T. 9 (Teil B) dazu über, den vier genannten Reihengestalten – sie erscheinen hier in veränderter Reihenfolge – auch melodische Motive zu entlocken. Hierbei geht er erneut systematisch vor, insofern als analoge Motive durch analoge Reihensegmente gebildet werden. In T. 13–20 akzentuiert Wildberger dieses Verfahren gewissermaßen, indem er die jeweils aus den Reihentönen 4, 5, 6 sowie 9 gebildeten melodischen Motive – anknüpfend an die Notationspraxis der Wiener Schule – als Hauptstimme »H« bezeichnet und dergestalt von der akkordischen Umgebung absetzt. Bei T. 33 (in Abb. 5 nicht mehr ersichtlich) werden die Verfahrensweisen von Teil A und B prinzipiell kombiniert, weshalb man hier von einem dritten Formteil (etwa: A' + B') sprechen kann.[47]

Betrachtet man wiederum den ganzen Zyklus, so sticht unter anderem ein variantenreiches Experimentieren mit Reihenbrechungen ins Auge, wobei pro *Pezzo* abermals eine gewisse Systematik zu erkennen ist. Der Definition von Herbert Eimert zufolge »entstehen« durch »Brechungen der Reihe […] thematische und motivische Bildungen, die nicht zwölftönig sind.«[48] Als Ver-

fahrensmöglichkeiten nennt Eimert, erstens, die »harmonische oder polyphone Brechung einer Reihe«, sodann, zweitens, die »Kreuzung von Reihen« und, drittens, die »Interpolation verschiedener Reihen«.[49] Unter Eimerts Variante eins ließen sich bei Wildberger prinzipiell die geschilderten Motivbildungen ab T. 13 der *Introduzione* rubrizieren. In T. 3–4 von Satz II (vgl. Abb. 6) überkreuzt Wildberger erstmals in den *Quattro pezzi* zwei Reihenformen, G_{cis} und U_b, hexachordisch. Allerdings verläuft die (erneut mit »H« markierte) Hauptstimme entlang von U_b, bleibt also zwölftönig. Analog verfährt er – im Notenbeispiel nicht mehr gezeigt – in T. 11–12 desselben Satzes, wo sich KU_b und K_g überkreuzen, wobei die Hauptstimme KU_b folgt. Die Zwölftönigkeit unterläuft Wildberger dagegen am Anfang und in weiteren Passagen der abschließenden *Toccata*, indem er zwei Reihengestalten interpoliert. In T. 1–5 (und an der Parallelstelle bzw. veränderten Reprise ab T. 35) geschieht dies durch Vierteilung der betreffenden Reihen in Sets aus drei aufeinanderfolgenden Tönen und anschließend eine regelmäßige Kopplung korrespondierender Dreitongruppen.

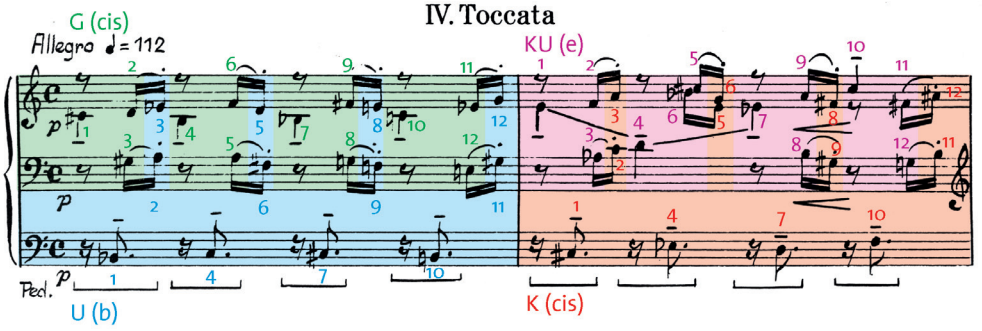


Abb. 7: Jacques Wildberger, *Quattro pezzi per pianoforte solo* (1950), IV. *Toccata*, T. 1 f. (© Ricordi, Berlin – London)

Blenden wir an dieser Stelle rasch ins Jahr 1930 zurück. Im April leitet Hermann Scherchen in Königsberg die Uraufführung eines Werks, das dessen Autor schon bald zu internationaler Anerkennung verhelfen sollte. Es handelt sich um die *Zwei Etüden* für Orchester von Wladimir Vogel. Im Februar des folgenden Jahres erlebt die (noch nicht dodekaphone) Komposition, bestehend aus den Sätzen *Ritmica funebre* und *Ritmica scherzosa*, ihre Zweitaufführung.[50] Wenige Tage später konstatiert Heinrich Strobel im *Berliner Börsen-Courier*, Vogel wolle zwar »vom Klassizismus und von der Sanftmut nichts wissen«, habe jedoch »genug aus der allgemeinen Entwicklung der letzten Jahre gelernt, um seinen ungestümen Ausdruckswillen formal zu bändigen.«[51]

Eine Expressivität, die bisweilen ans Ungestüme rührt, darf man aufgrund etlicher Passagen der bisher besprochenen Werke auch Wildberger attestieren. Sie bricht sich ungeachtet einer mehr oder weniger ausgeprägten Systematisierung der Reihenbehandlung, gerade auch im zweiten, dritten und vierten Stück der *Quattro pezzi*, Bahn. Demgegenüber erscheint die *Introduzione* geradezu als Exempel einer, wie es Friedrich Geiger mit Blick auf Vogel formulierte, konstruktiven Bändigung.[52] Ist dies – die kleine Rückblende oben suggeriert es salopp – unmittelbar auf das Studium bei Vogel zurückzuführen? Worin bestand dessen Lehre überhaupt?

»Der Unterricht«, notierte Wildberger Ende der sechziger Jahre, habe »mit dem ABC der Reihenkomposition« begonnen.

»Es galt, die Intervalle in ihren Spannungsverläufen zu diskutieren und nach ihren Charakteristika zu beurteilen, um sie dann durch Artikulation musikalisch zu gestalten. Die Mittel der Artikulation – Rhythmus, Takt, Phrasierung, Tempocharakter, Oktavlagen – waren durchaus traditioneller Art.

Um mich in die Wirkungsweise und in die Erfordernisse der absoluten, nicht auf eine Tonika bezogenen Intervalle einzuhören, mußte ich zuerst einmal aus der Reihe melodische Gestalten bilden; dann folgten Übungen in senkrechter Reihenverarbeitung: Ketten von 2-, 3- und 4-stimmigen Akkorden, wo es darauf ankam, den jeweiligen Spannungsverlauf genau zu prüfen, mit besonderer Berücksichtigung der Außenstimmen. Wir haben oft stundenlang – mit Kontrolle am Klavier – damit verbracht, einzelne Töne in die richtige Oktavlage zu bringen.
Als ich später Vogels *Sieben Aspekte einer Zwölftonreihe* kennenlernte, wurde mir klar, daß der 5. Satz dieses Werkes etwa die Ideallösung dessen darstellt, was mein Lehrer bei diesen Übungen mit mir angestrebt hatte.«[53]

Wie erwähnt, hatte Vogel die *Sieben Aspekte* 1949/50 komponiert. Zum fünften Satz, *Quasi Lento*, bemerkte er:

»[I]n einem ersten Abschnitt verdichtet sich die Reihe in vertikaler, akkordischer Sicht zu einer Atmosphäre des Ruhenden, aber voll gespannter harmonischer Wirkungen. Im Mittelteil erkennt man die melodischen Elemente der Reihe wieder; diese intensivieren sich und vereinigen sich im dritten Abschnitt mit den akkordischen des Anfangs.«[54]

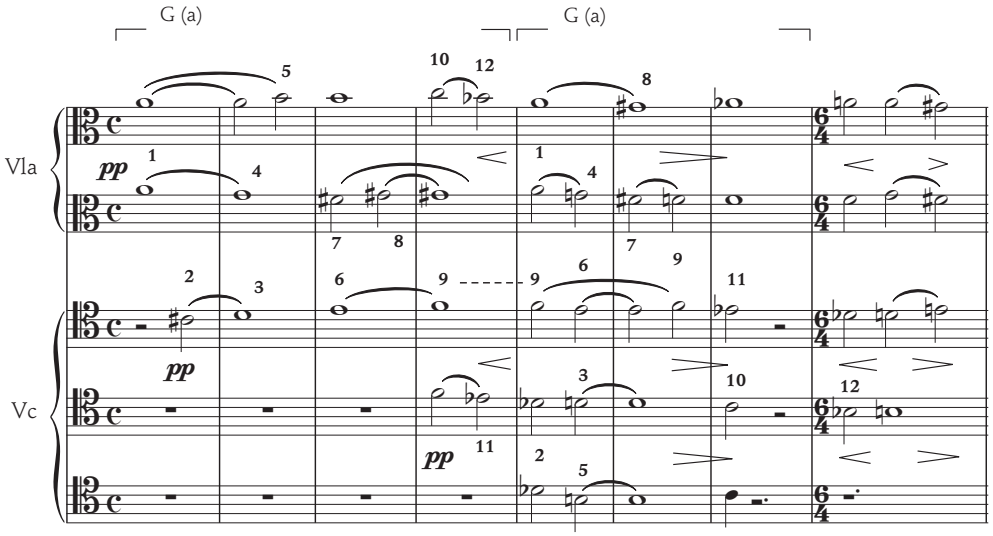


Abb. 8: Wladimir Vogel, *Sieben Aspekte einer Zwölftonreihe* (1949/50), V. *Quasi Lento*, T. 1–8 (© Edizioni Suvini Zerboni, Milano)

Abb. 8 zeigt die ersten acht Takte von *Quasi Lento*, in denen die Grundreihe G_a (*a–cis–d–g–h–e–fis–gis–f–c–es–b*)[55] zweimal vertikal-diagonal aufgefächert wird. Es ist dies ein Verfahren, das für Vogels Reihenbehandlung generell typisch ist, und das er an anderer Stelle, sich explizit von Schönberg abgrenzend, wie folgt begründete: »Die von Schönberg angewandte Kompositionsweise wurde zur Verdeutlichung einer atonalen, linear-motivischen Struktur, die auf einer Zwölftonreihe basierte, erfunden und gebraucht.« Dem »Gesamthöreindruck, den vertikalen Klangergebnissen« sei hierbei aber »wenig Beachtung geschenkt« worden, was das »Nacherleben« der Zeitkunst Musik erschwere: »Was man beim dauernd bewegten Ablauf im Augenblick des Ertönens nicht aufnimmt, nicht versteht, bleibt für die Dauer des Stückes verloren.« Eine »andere Hör- und Klangapperzeption« ergebe sich dagegen, »wenn man dem linear-polyphonen Musikdenken und -hören eine auf vertikale oder diagonale Zusammenklänge[n] basierende Kompositionsweise« gegenüberstelle. Diese fördere »das Erfassen der im ›Höraugenblick‹ ertönenden Zusammenklänge; musikalische Höreindrücke« blieben »eindeutiger in der Erinnerung haften.«[56]

Teil A (T. 1–8) aus Wildbergers *Introduzione* (Abb. 5) ist nun durchaus mit dieser Beschreibung in Einklang zu bringen. Überdies ließe sich der großformale

Verlauf dieses ersten Satzes der *Quattro pezzi* prinzipiell in jenen Worten zusammenfassen, die Vogel auf sein *Quasi Lento* verwendet hat. Entstanden war *Quasi Lento* bereits im September und Oktober 1949, also kurz nach Wildbergers Studienbeginn.[57] Hatte er zumindest diesen Satz der *Sieben Aspekte* doch nicht erst »später«, sondern bereits in seinem ersten Studienjahr und noch vor Abschluss der *Quattro pezzi* kennengelernt? Dagegen spricht, dass Vogel im Unterricht offenbar keine eigenen Werke besprochen hatte. Wildberger betonte dies mehrmals,[58] räumte aber gleichzeitig ein: »Trotzdem konnte es nicht ausbleiben, daß in meinen ersten Arbeiten die Handschrift des Meisters durchschien.«[59] Im konkreten Fall der *Introduzione* könnte dies auch einfach eine unmittelbare Konsequenz der oben beschriebenen spezifischen Unterrichtsweise Vogels gewesen sein, die, bei allem Bestreben, aus den Schülern keine »kleinen Vögelein« zu formen,[60] von der eigenen Handhabe der Zwölftonmethode doch auch zehrte.

Dennoch: Wildberger dürfte bereits früh auch die eine oder andere Partitur Vogels gekannt haben und zwar teilweise noch vor deren Drucklegung. Dies jedenfalls legt das *Quartetto per flauto, clarinetto, violino e violoncello* nahe, das Gegenstand des folgenden Kapitels ist.

III

Fahndet man in Wildbergers Nachlass nach dem *Quartetto*, welches aus den Sätzen I. *Introduzione in modo atematico* und II. *Tema con variazioni* (*Tema/Variazioni I–VI/Finale/Stretta*) besteht, so stößt man lediglich auf ein handschriftlich annotiertes Exemplar der Druckausgabe von 1962, die keine Angaben zum Entstehungszeitraum enthält.[61] Letzterer aber lässt sich aufgrund der Korrespondenz zwischen Wildberger und Vogel auf spätestens Frühjahr 1951 bis Ende Januar 1952 eingrenzen.[62] Bereits Mitte Dezember 1951 musste zumindest der zweite Teil des Werks bereits seine quasi definitive Gestalt erreicht haben, denn Wildberger ließ sich – nachdem Vogel offenbar Kritik an Details der Instrumentierung geübt hatte – einzelne Stellen aus den *Variazioni* von Kollegen vorspielen und konstatierte anschließend: »[I]ch glaube, dass dieser Satz jetzt in Ordnung geht.«[63] Und rund zwei Wochen später dürfte auch dem ersten Satz nur noch der letzte Schliff gefehlt haben: »Wenn ich die beiden Quartettsätze ansehe«, schrieb Wildberger zum Jahresende, »kann ich mich des Gefühls nicht erwehren, einen guten Sprung vorwärts gemacht zu haben.« Dies habe er, fügte er an, »schliesslich zu einem grossen Teil« der »strengen Schule« Vogels »zu verdanken«.[64]

Streng fiel auch die Antwort auf diese und eine möglicherweise weitere, nicht mehr erhaltene Zuschrift des Schülers aus. »Lieber Wildberger, herzlichen Dank für Ihre Mitteilungen«, hebt Vogel an, schlägt ein Datum für eine weitere Zusammenkunft vor und fährt fort:

»Was Sie über Ihr Gemischtes Instrumental Quartett [sic] schreiben ist was Anwendung der Technik betrifft ein großer Schritt vorwärts. Doch schweben Ihnen noch ›Vorbilder‹ vor und es wird nun darauf ankommen eigene Bilder zu realisieren; auch im Klanglichen, in der Sprache – eigene Wege zu gehen – ohne dabei die Basis der 12-Ton Technik zu verlassen! In diesem Sinne – stehen Sie jetzt auf einem entscheidenden Puncte [sic]. Zweifelsohne, Sie haben auch in den bisherigen Arbeiten ›eigene‹ Töne u. ›Noten‹ – doch noch zu unentschieden u. diese liegen [sic] in der Art die 12-Tontechnik zu verwenden. Nun – auf was wir uns jetzt zu konzentrieren hätten wäre: neue Klangelemente daraus zu bilden; Neue [sic] Bausteine; Vorstellungen u. nicht nur Vorbilder. Die interessante Arbeit fänge [sic] erst jetzt für mich an! Hoffen wir – dass wir den Ihrigen Weg finden werden.«[65]

Wildberger scheint diese Kritik, ungeachtet ihres durchaus gewöhnungsbedürftigen Tons, als derart bedeutsam erachtet zu haben, dass er sie mit Schreibmaschine abtippte.[66] Überdies notierte er mit Bleistift auf den Briefumschlag: »Wichtig! Fl / Cl / Vl / Vc: erste Aperçus.«[67] Welche »Vorbilder« aber mochte Vogel im *Quartetto* entdeckt haben? Hatte er nicht zuletzt an sich selber gedacht? Der folgende Versuch einer Beantwortung dieser Fragen hat den Makel, dass wir den Zustand von Wildbergers Partitur Anfang Januar 1952, mithin zum Zeitpunkt der Kritik Vogels, nicht kennen. Vielmehr müssen wir uns auf die Druckfassung des *Quartetto* von 1962 stützen und hierbei auf zwei Annahmen bauen, nämlich: (a) dass Wildberger im Januar 1952 (das heißt bis zur Fertigstellung der Partitur), wie oben vermutet, nicht mehr grundlegend in den Notentext eingegriffen hatte, und (b) dass die Druckfassung der Fassung von Ende Januar 1952 entspricht.

Den deutlichsten Bezug zu Vogels damals existentem Œuvre stellt die Instrumentierung des *Quartetto* her. Sie entspricht – bis auf eine kleine, aber nicht ganz unwichtige Differenz – jener der weiter oben erwähnten *12 Variétudes* (1939/40), Vogels insgesamt dritter Zwölftonkomposition.[68] Die Abweichung besteht in der Wahl des Klarinetten-Typs; Vogel verwendet ein Instrument in *c*, Wildberger eines in *a*. Einwände gegen die Vermutung, der Schüler habe sich in der Besetzungsfrage dennoch bewusst am Werk des Lehrers orientiert, sind freilich berechtigt: (1) Die *Variétudes* sollten erst 1957 im Druck erscheinen,[69] Wildberger hätte sich also auf die autographe Partitur stützen müssen.[70] (2) Als Vorbild käme prinzipiell auch die Besetzung von Schönbergs *Pierrot lunaire* (ohne Klavier) in Frage, die in immerhin dreizehn der einundzwanzig Melodramen von der A-Klarinette Gebrauch macht, während eine C-Klarinette nie eingesetzt wird. Doch lassen sich wiederum auch Einwände gegen die Einwände vorbringen: (1) Zwar hatte Vogel, gemäß Wildberger, im Unterricht keine eigenen Partituren besprochen, könnte sie seinem engagierten Schüler auf Anfrage jedoch trotzdem ausgehändigt haben. (2) Die *Variétudes* waren am 10. Mai 1942 anlässlich der 77. Studienaufführung der IGNM Basel uraufgeführt worden.[71] Wildberger könnte sie dort durchaus gehört haben. (3) Vielleicht das gewichtigste Argument für eine bewusste Bezugnahme, das indes einen Seitenblick auf Schönberg nicht ausschließt: Das *Quartetto* trägt in der Druckausgabe (1962) den Vermerk »Wladimir Vogel zugeeignet«, wobei diese Zueignung bereits einige Wochen nach Abschluss des Werks erfolgt sein dürfte. »[D]anke Ihnen für die Widmung u. Zusendung der Noten«, heißt es in einer Zuschrift Vogels vom Frühjahr 1952. »Ich werde mein Bestes tun um für diese die nötigen Interessenten zu finden.«[72] Die Mitteilung konnte sich eigentlich nur auf das *Quartetto* beziehen. Infrage käme auf den ersten Blick auch das *Bläsertrio* (1952), das aber, was Vogels Zeilen ebenfalls verraten, zu jenem Zeitpunkt noch nicht fertiggestellt war.[73]

Des langen Abwägens kurzes Fazit: Eine bewusste Orientierung des *Quartetto* an der Besetzung der *Variétudes* ist wahrscheinlich, was wiederum zur Frage nach weiteren Bezugspunkten berechtigt. Um das Ergebnis einer stichprobenartigen Gegenüberstellung der beiden Werke gleich vorwegzunehmen: (1) Sie bestätigt, was eine flüchtige Lektüre der Partituren bereits nahelegt: Erhofft man sich von vergleichenden Analysen über die Besetzung hinausgehende Gemeinsamkeiten, so wird man größtenteils enttäuscht. Zwar ergeben sich punktuell Verwandtschaften, doch signalisieren sie nicht zwingend ein Vorbild-Abbild-Verhältnis. (2) Die Probebohrungen sind deswegen nicht unergiebig, denn sie fördern, mit Vogel, mögliche andere »Vorbilder«, aber auch Wildbergers »eigene Töne« zu Tage. (3) Eine bewusste Anspielung auf die Musik Vogels verrät das *Quartetto* wiederum dann, wenn vergleichend nicht nur die *Variétudes* herangezogen werden.

In Vogels Unterricht, bemerkte Wildberger 1970 gegenüber Hansjörg Pauli, »fand [ich] [etwas], was meinen eigenen Vorstellungen sehr entgegenkam: eine Klanglichkeit, die noch vom tonalen Denken her beeinflußt war«[74] – eine Klanglichkeit, die allerdings bei Wildberger selber im *Vordodecaphonischen Quartett mit Singstimme* und in den *Vier Stücken für Klavier* noch präsenter war als in den *Quattro pezzi*, die bereits Gegenstand des Unterrichts bildeten. Bei Vogel wiederum waren die häufigen tonalen Anklänge Teil einer Ästhetik, deren beide Grundprinzipien er mit den Begriffen ›musique directe‹ und ›musique intégrée‹ umschrieb.[75] Seine Musik sollte, mit Friedrich Geiger, »trotz zwölftöniger Schreibweise […] geeignet sein […], möglichst viele Menschen auf unmittelbare Weise anzusprechen.«[76] Zu erreichen ist dies wesentlich durch ein – im Kern an Busonis Konzept einer ›Jungen Klassizität‹ anknüpfendes – synthetisches Prinzip, das, vereinfacht gesagt, historische kompositorische Errungenschaften mit Neuem verschmilzt.[77] Dahinter steckt ein Fortschrittsbegriff, der zu teleologisch-hegelianischem Denken quersteht und Fortschritt wesentlich als Erweiterung der Mittel begreift.[78] Anschauungsmaterial für Vogels spezifische Ästhetik liefern nun gerade auch die *Variétudes*. Im Reihenmaterial, das hier untransponiert zur Anwendung gelangt, ist eine tonal gefärbte Klanglichkeit vorgebildet, die vor allem in den langsame(re)n Sätzen (I. *Prélude*, III. *Lyrique* und IX. *Interlude*)[79] deutlich zur Geltung kommt. Die Grundreihe, die Vogel in der Druckausgabe kenntlich macht, lautet: *g–a–e–h–d–fis–c–as–f–b–des–es*.

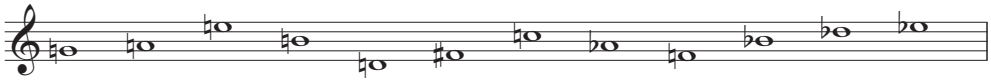


Abb. 9: Wladimir Vogel, 12 *Variétudes* (1939/40), Grundreihe

Das zweite Hexachord schließt *f*-Moll und *b*-Moll ein (Töne 7, 8, 9 bzw. 9, 10, 11); die ersten fünf Töne des ersten Hexachords formen gar, gruppiert man sie etwas um, eine *G*-Dur-Pentatonik; der zentrale Tritonus (fis–c) wird dadurch entschärft, dass er zusammen mit Ton 5 (*d*) einen Dominant-Septakkord ohne Quintton bildet.

Die Grundreihe von Wildbergers *Quartetto*, die sich (siehe unten) direkt am Thema von Satz II ablesen lässt, lautet demgegenüber: *fis–gis–c–h–d–b–es–e–a–g–f–des*.

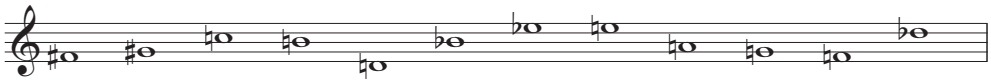


Abb. 10: Jacques Wildberger, *Quartetto per flauto, clarinetto, violino e violoncello* (1951–52), Grundreihe

Zwar weist das erste Hexachord strukturelle Parallelen zu Vogels Reihe auf – zwischen den Tönen 1 und 2 liegt beiderorts eine große Sekunde, zwischen 4 und 5 (aufwärts gelesen) eine kleine Terz, wobei hier auch die ›pitch-classes‹ (*h*, *d*) identisch sind –, die jedoch auch zufälliger Natur sein können. Darüber hinaus unterscheiden sich Bau und Klang der beiden Reihen; insbesondere verzichtet Wildberger auf das hervorstechende Charakteristikum der Vogel'schen Reihe, die unmittelbar tonal assoziierbaren Bildungen. Nichtsdestotrotz könnte eine präexistente Reihe teilweise Modell gestanden haben, nämlich jene zu Schönbergs Bläserquintett op. 26.

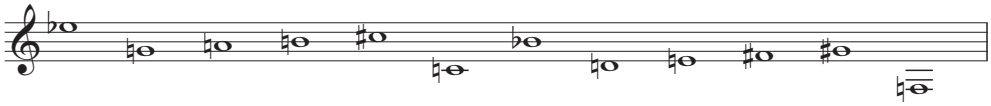


Abb. 11: Arnold Schönberg, Bläserquintett op. 26 (1923/24), Grundreihe

Um dies zu zeigen, muss allerdings die Krebsgestalt von Wildbergers Grundreihe herangezogen werden:



Abb. 12: Jacques Wildberger, *Quartetto per flauto, clarinetto, violino e violoncello* (1951–52), Reihe, Krebsform

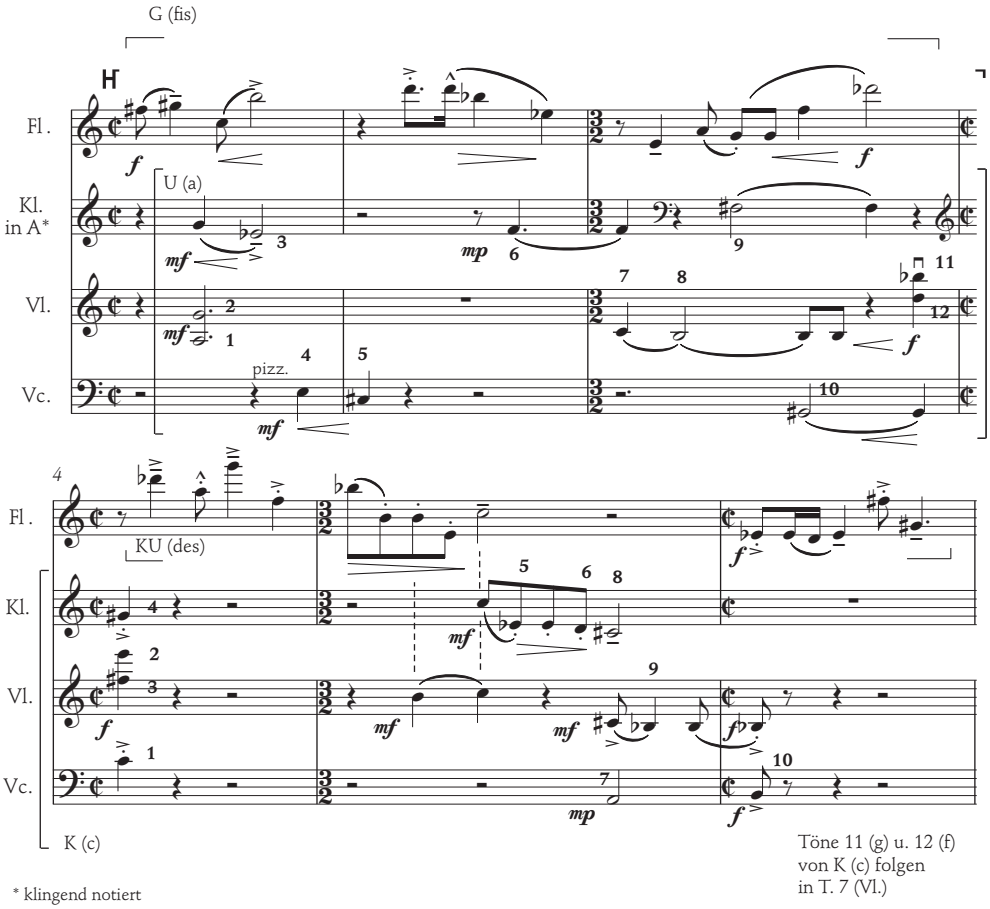
Auf diese Weise ergeben sich folgende strukturelle Parallelen: identische Intervallstrukturen zwischen den Tönen 1–4, 5 und 6 sowie 7 und 8, wobei die fallende kleine Sexte – auf Materialebene korrekterweise: steigende Großterz[80] – zu Beginn der beiden Hexachorde besonders hervorzuheben ist. Die ›pitch-classes‹ der Sexte/Terz anfangs des zweiten Hexachords sind überdies identisch (*b*, *d*), ebenso jene auf Position 11 (*gis*).

Zurück zur Gegenüberstellung der *Variétudes* und des *Quartetto*. Blicken wir nun auf das variative Prinzip in beiden Werken. Die Bezeichnung ›Variétudes‹ zeige, so Vogel, »eine musikalische Form an, welche das Prinzip der Variation und jenes der Etude [im Sinne von Studie; Anm. d. Verf.]« vereinige. »Variiert wird hier nicht ein Thema, sondern die Grundgestalt einer melodisch konzipierten Zwölftonreihe.«[81] Zunächst muss der erste Halbsatz erläutert werden: Vogels etwas verkürzte Formulierung impliziert per se noch nicht die Absenz eines Themas, sondern besagt nur, dass ein Thema, obwohl eventuell vorhanden, nicht variiert wird. Tatsächlich aber ist der größere Teil des Notentextes athematisch gehalten; melodische Bildungen tauchen ab und zu auf (so etwa in II. *Enjoué*), haben jedoch keine thematische Bedeutung im engeren Sinne. Wie aber darf man sich Vogels variatives Verfahren konkret vorstellen? Es sind Klangbild, Ausdruck, Intensität und, damit verbunden, vor allem die Art der ›Bewegung‹, die Vogel variiert.[82] An anderer Stelle spricht er von »linear durchgehaltenen Bewegungsätze[n]«, die er hier komponiert habe[83] – und womit er an ein Gestaltungsprinzip anknüpfte, das er noch in seiner vordodekaphonen Zeit etabliert und mit dem Begriff ›Ritmica‹ belegt hatte. So in der *Komposition für 1 und 2 Klaviere* (1923) und den erwähnten *Zwei Etüden* für Orchester, der *Ritmica funebre* und der *Ritmica scherzosa* (1930).[84] Formbildend in Vogels ausgedehnteren ›Bewegungssätzen‹ sind blockartig gegeneinandergesetzte Passagen, die durch ein repetitives metrisch-rhythmisches Muster (oder auch durch Schichtung mehrerer solcher Patterns) bestimmt sind. In den kürzeren Sätzen der *Variétudes* dominiert meist ein einzelner ›Bewegungstypus‹.

Eine von Vogels Verfahren gänzlich abweichende Art der Variation präsentiert Wildberger im zweiten Satz, *Tema con variazioni*, seines *Quartetto*. Hier gibt es, anders als in den *Variétudes*, zwar ein eigentliches Thema, das indessen nicht zentraler Gegenstand des variativen Prozesses ist. In Wildbergers Worten: »Das Thema des zweiten Satzes besteht aus den vier Grundformen der Reihe. Variiert wird nicht eigentlich das Thema, das in seiner Tonfolge prinzipiell unverändert bleibt, sondern die dazutretenden kontrapunktischen Gebilde.«[85]

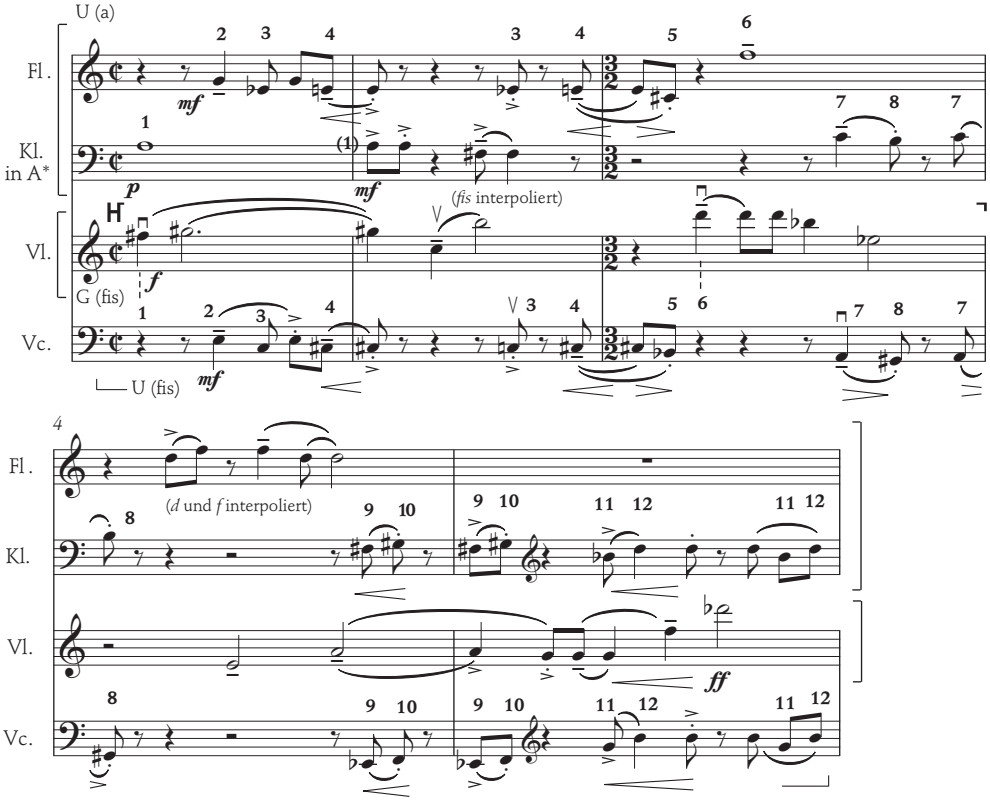
Abb. 13 zeigt T. 1–6 des *Tema*, bestehend – gemäß Wildbergers Beschreibung – aus dem Thema im engeren Sinne in der Flöte (mit »H« bezeichnet) und kontrapunktischen Stimmen in Klarinette, Violine und Cello. Die Flötenstimme, in unserem Ausschnitt durch G_{fis} und KU_{des} bestritten, wird ab T. 7 durch K_{gis} und ab T. 11 durch U_{cis} fortgesetzt. Für die übrigen Stimmen verwendet Wildberger parallel zu je einer Reihenform in der Hauptstimme jeweils nur eine weitere Gestalt (im Beispiel: U_a, sodann K_c), die er auf Klarinette, Violine und Cello verteilt. Hierbei mag man an Vogels vertikal und diagonal aufgefächerte Reihen denken. Aufgrund der Satztechnik – und überhaupt der Aufteilung des gesamten

Abb. 13: Jacques Wildberger, *Quartetto per flauto, clarinetto, violino e violoncello* (1951–52), II. *Tema con variazioni, Tema*, T. 1–6 (© Ricordi, Berlin – London)



* klingend notiert

Abb. 14: Jacques Wildberger, *Quartetto per flauto, clarinetto, violino e violoncello* (1951–52), II. *Tema con variazioni*, Ia Variazione, T. 1–5 (© Ricordi, Berlin – London)



* klingend notiert

Satzes in eine Flötenstimme, die mehrere vollständige Reihenformen zitiert, und eine kontrapunktische ›Begleitung‹ – gemahnt Wildbergers *Tema* jedoch erneut viel eher an Schönbergs Bläserquintett op. 26, konkret an den Anfang der Exposition des ersten Satzes. Indessen zieht Schönberg für die Gegenstimmen zunächst (bis T. 10) keine zusätzlichen Reihengestalten heran, sondern verwendet das Reihenmaterial der Flötenstimme.[86]

Abb. 14 bringt sodann T. 1–5 aus Wildbergers erster Variation. Das Hauptthema – rhythmisch verändert, aber ebenfalls aus G_{fis}, KU_{des} (ab T. 6), K_{gis} (ab T. 12) und U_{cis} (ab T. 17) bestehend – erscheint hier in der Violine. In T. 12–13 wird es vorübergehend zum Cello überwechseln. Für die Gegenstimmen verwendet Wildberger (in den gezeigten Takten) nun zwei Reihenformen, nämlich U_a und U_{fis}, wobei sich aber in Flöte und Klarinette nicht sämtliche Töne zweifelsfrei zuordnen lassen. Die durch diese beiden Reihengestalten angelegte Kleinterzparallele nutzt Wildberger unmittelbar satztechnisch: Zunächst verlaufen Cello und Flöte in parallelen kleinen Dezimen (T. 1–3), anschließend Cello und Klarinette (T. 3–5). Die jeweils verbleibenden Stimmen fügen moderate Dissonanzen hinzu – oder aber ergänzen die Dezimenklänge zu Dur- und Moll-Dreiklängen: T. 1 bringt auf dem sechsten Achtel (klingend) As-Dur in erster Umkehrung und auf dem letzten Achtel cis-Moll; in T. 3 erklingt auf dem drittletzten Achtel *gis*-Moll, in T. 5 auf dem dritten Viertel *g*-Moll, dann *G*-Dur. Diese Konsonanzdichte lässt sich zwar mit Vogel (und gerade auch mit etlichen Passagen der *Variétudes*) assoziieren; Wildberger aber dürfte sich hier vor allem auch auf die gegenüber Hansjörg Pauli geltend gemachten »eigenen Vorstellungen«, eben jene »Klanglichkeit, die noch vom tonalen Denken her beeinflußt« war, besonnen haben.

Über den gesamten zweiten Satz des *Quartetto* kann in diesem Beitrag nicht berichtet werden. Eine weitere Variation aber sei punktuell beleuchtet. Es ist jener Teil des Werks, in dem, wie oben angekündigt, auf Vogels Musik, jedoch nicht (oder allenfalls nur vermittelt) auf die *Variétudes*, bewusst angespielt wird. Mitte Dezember 1951 hatte Wildberger, davon war ebenfalls bereits die Rede, einzelne Stellen des Variationensatzes durchspielen lassen. Im anschließenden Bericht an Vogel heißt es unter anderem: »Bei der ›ritmica-scherzosa‹ Variation habe ich die Klarinette möglichst ins Mittelregister verlegt.«[87] Das ist ein unmissverständlicher Verweis auf Vogels – nicht-dodekaphone – zweite *Etüde* für Orchester, die Wildberger also nicht nur gekannt,[88] sondern offenbar auch kompositorisch reflektiert hatte. Allerdings: In der Druckausgabe des *Quartetto* ist keine der Variationen mit ›ritmica scherzosa‹ überschrieben. Es kann sich jedoch nur um die zweite Variation (Allegro giocoso) handeln, deren Stimmen – bis auf das Thema, das ausgehend vom Cello zur Klarinette, sodann zur Flöte und nach einer Unterbrechung wieder zurück zum Cello springt – durchaus im Stil eines Vogel'schen ›Bewegungssatzes‹ gestaltet sind. Überdies, das ist hier entscheidend, verläuft die Grundbewegung in Achteltriolen – wie zu Beginn (und in weiteren Teilen) von Vogels *Ritmica scherzosa* (siehe Abb. 15).

Und ebenso wie dort gibt es auch bei Wildberger (T. 17–18), obgleich nur ansatzweise, ein Klangtreppchen zu entdecken (vgl. Abb. 16). Es ist exakt auch diese Stelle, an der das Thema innehält, so als wolle es der zitathaften Struktur, die dynamisch hervorgehoben wird, die Bühne bereiten und ihren Verweischarakter akzentuieren.

Doch endet der Verweis bei Vogels *Ritmica scherzosa*? Oder waren andere seiner ›Bewegungssätze‹, mithin auch jene der *Variétudes*, mitgemeint? Darüber lässt sich spekulieren. Indessen perpetuierte Wildberger mit seiner zweiten Variation nicht zuletzt auch eigene, obgleich etwas verdeckte, Sympathien für das repetitiv Rhythmische. Sie zeigen sich etwa in Teilen der *Toccata* aus

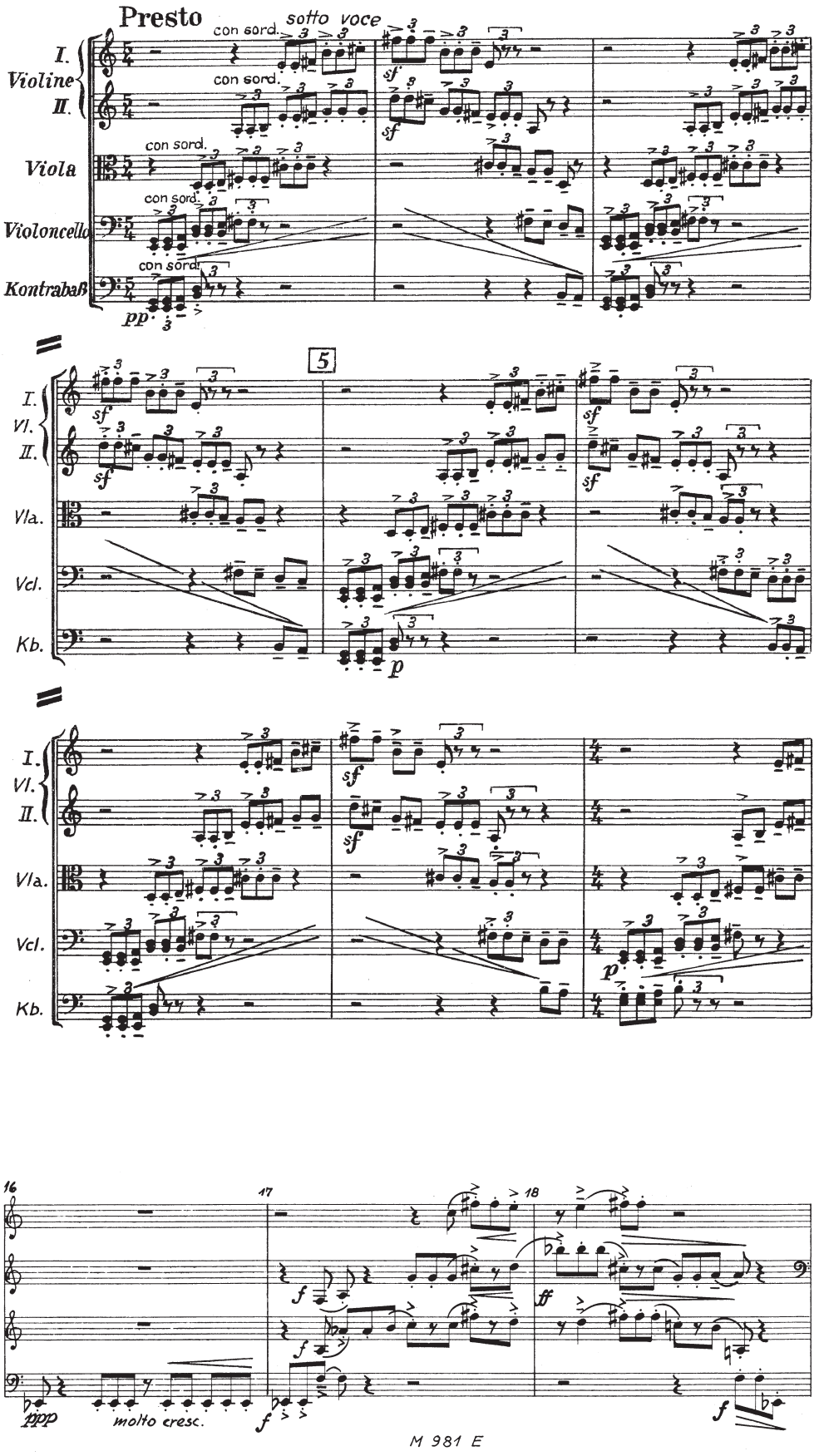


Abb. 15: Wladimir Vogel, *Zwei Etüden* für Orchester (1930/32), 2. *Ritmica scherzosa*, T. 1–9 (© Bote & Bock, Berlin – Wiesbaden)

Abb. 16: Jacques Wildberger, *Quartetto per flauto, clarinetto, violino e violoncello* (1951–52), II. *Tema con variazioni*, IIa *Variazione*, T. 16–18 (© Ricordi, Berlin – London)

den *Quattro pezzi*, aber bereits auch in einer längeren homorhythmischen, die Kriterien eines ›Bewegungssatzes‹ prinzipiell erfüllenden Passage im ersten Satz des *Vordodecaphonischen Quartetts* (T. 59–80). Insofern teilten Lehrer und Schüler zwei, wenn auch je unterschiedlich stark ausgeprägte, stilistische Präferenzen – oder, um erneut an Wildbergers Gespräch mit Pauli anzuknüpfen: Es scheint nicht allein das klangliche Element bei Vogel gewesen zu sein, das dem Schüler »entgegenkam«, sondern auch das rhythmische.[89] Sollte Vogel also auch an sich selber gedacht haben, als er am *Quartetto* die »Vorbilder« monierte, so müsste entgegengehalten werden, dass Vorbild und »eigene Bilder« hier teilweise konvergieren.

Im Oktober 1952, die Darmstädter Uraufführung des *Quartetto* lag schon drei Monate zurück,[90] reiste Vogel für eine Grundsatzdiskussion und Standortbestimmung nach Basel. Wildberger schrieb am 19. Oktober: »Lieber Herr Vogel, ich bin sehr glücklich darüber, dass Sie am vergangenen Montag nach Basel gekommen sind. Es ist mir jetzt klar, dass gewisse Dinge für mich nicht mehr möglich sind.« Details der Unterredung sind nicht bekannt, doch ging es offenbar auch um das *Quartetto* und die Frage der Vorbilder. »Ich glaube«, heißt es in Wildbergers Brief weiter, »dass ich in dieser Richtung« – der wie auch immer mündlich ausgemachten – »gehen muss, um zu eigenen Resultaten zu gelangen. Dabei muss ich an meiner bis jetzt fortgeschrittensten Arbeit anknüpfen: an der ›Introduzione in modo atematico‹.«[91] Dem ersten Satz des *Quartetto* also.

Robert Suter, der nach Wildberger ebenfalls bei Vogel studiert hatte,[92] assoziierte den Anfang der *Introduzione in modo atematico* mit Webern: »Ein Blick auf die erste Partiturseite des ›Quartetto‹ möge dem kundigen Leser die auffallende Verwandtschaft [mit Webern; Anm. d. Verf.] veranschaulichen, beispielsweise mit dem Beginn des dritten Satzes von Weberns Streichquartett op. 28 aus dem Jahre 1938.«[93] Tatsächlich ähneln sich die ersten Takte der beiden Partituren in Gestus und Klangdifferenzierung.[94] Doch die Reihe Wildbergers (siehe oben), die zwar nicht wie jene von Vogels *Variétudes* tonal gefärbt ist, hebt sich von Weberns Reihe und ihrer deutlich ausgeprägteren Chromatik ab.[95] Aber auch die Art der Reihenbehandlung unterscheidet sich.[96] Hören wir jedoch zuerst Wildbergers Kommentar zur *Introduzione in modo atematico*. Er habe hier versucht, »allein durch ganz bestimmte Verwendung der Reihe – ohne Bildung von Themen im traditionellen Sinne – zu Form und Gliederung zu gelangen.«[97] In Klammern: Hatte sich Wildberger doch ausführlicher von den prinzipiell athematischen *Variétudes* inspirieren lassen als bisher dargestellt? Auszuschließen ist es nicht; nach dem oben Gesagten aber bleibt, will man denn erneut nach Vorbildern suchen, eine Orientierung an Webern wahrscheinlicher.

Zurück zum Kommentar des Komponisten:

»In der Introduktion (Formschema A–B–A') kommen zwei Elemente zur Entwicklung: der Kanon in der Umkehrung und die Tonrepetition, die sich im Teil A vom Einzelton bis zum sechsstimmigen Akkord verdichtet, in B zum Tremolo und langsamen Triller wandelt, und in der Reprise vom sechsstimmigen Akkord zum Einzelton zurückbildet.«[98]

Über die Reihenbehandlung ist aus dieser kurzen Formbeschreibung nichts in Erfahrung zu bringen; insbesondere verweist die Formel »Kanon in der Umkehrung« auf satztechnische Prinzipien, nicht aber auf die verwendeten Reihengestalten. Betrachten wir T. 1–16 der *Introduzione in modo atematico* (vgl. Abb. 17): Im Kanon – oder, mit Patrick Müller, treffender: in der »kanonartige[n] Struktur«[99] – stehen sich zwei Stimmenpaare gegenüber, nämlich Flöte und Klarinette einerseits sowie Violine und Violoncello andererseits. Sein Ver-

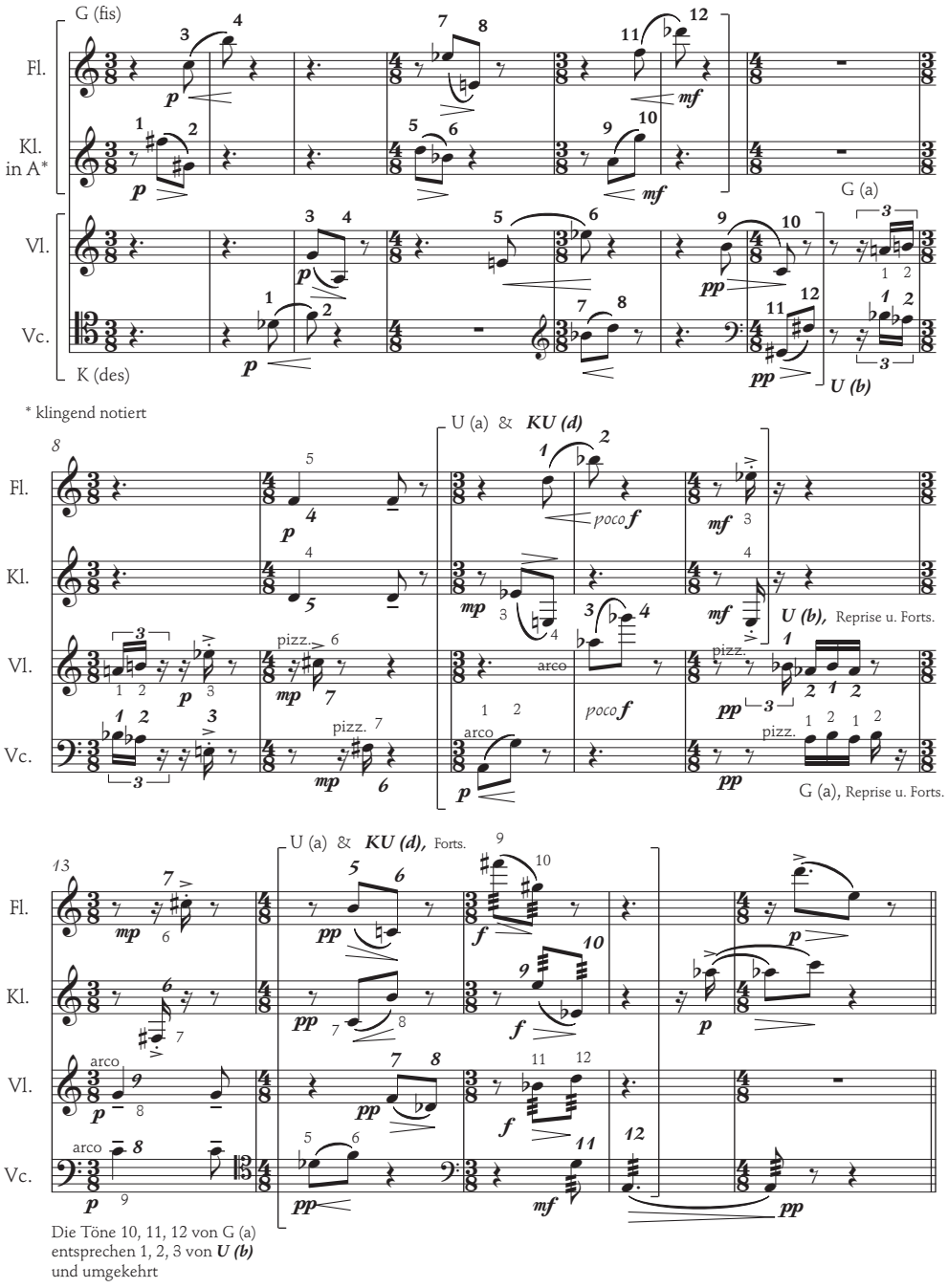


Abb. 17: Jacques Wildberger, *Quartetto per flauto, clarinetto, violino e violoncello* (1951–52), I. *Introduzione in modo atematico*, T. 1–17 (© Ricordi, Berlin – London)

lauf wird im gezeigten Abschnitt zweimal unterbrochen: In T. 8 (mit Auftakt) und T. 9 sowie in T. 12–13. Für die ersten Takte des Kanons (T. 1–7) koppelt Wildberger die Grundreihe G_{fis} (vgl. Abb. 10) nicht etwa mit ihrer Umkehrung, sondern mit dem Krebs K_{des}. Die Fortsetzung (T. 10–12, sodann T. 14–15) kombiniert ebenfalls eine Gestalt und ihren Krebs, nämlich U_a und KU_d, wobei die Reihen nun die ›Grenze‹ zwischen den beiden Stimmenpaaren überschreiten. Der Verlauf von U_a und KU_d wird, ebenso wie der Kanon selbst, zwischenzeitlich unterbrochen (T. 12–13).

Wildbergers reihentechnisches Verfahren in den unterbrechenden Teilen und deren Zusammenspiel mit dem Kanon hat Patrick Müller herausgearbeitet:

»Ab Takt 8 (mit Auftakt) ist die transponierte Originalreihe so mit einer transponierten Umkehrung verbunden, daß sich die Tonmengen überschneiden; die beiden ersten

Hexachorde lauten *a–h–es–d–f–cis bzw. b–as–e–f–d–fis*. Die gemeinsamen Töne (*d* und *f*) werden nun mit rhythmischen Mitteln, durch Wiederholung und größere Rhythmuswerte, hervorgehoben. Dieses Verfahren bleibt auch im weiteren Verlauf (bis T. 41) der Introduktion bestimmend: Die kanonartige Struktur wird jeweils durch akkordische Tonrepetitionen unterbrochen bzw. unterlaufen, und zwar so, daß die ihnen angehörenden Töne durch die Schnittmengen der paarig verlaufenden Zwölftonreihen definiert sind und sich dabei von zweitönigen nach und nach bis zu sechstönigen Akkorden (erstmals in T. 36) überschichten.«[100]

Postskriptum. Nun wäre es angezeigt, den Bogen zurück zum Anfang dieses Beitrags zu schlagen und zu fragen, inwiefern Wildberger in den *Tre mutazioni* an das mit der *Introduzione in modo atematico* Erreichte anknüpfte. Dies kann hier allerdings nicht mehr geleistet werden. Haken wir jedoch, auf den eingangs zitierten Brief Wildbergers blickend, trotzdem rasch nach: Sind die Zeilen im Sinne eines resümierenden Schlusswortes am Ende eines Schüler-Lehrer-Verhältnisses zu verstehen? Anders als der Studienbeginn ist ein ›offizieller‹ Abschluss aufgrund der Korrespondenz nicht exakt zu bestimmen.[101] Zwar zeitigte die Donaueschinger Uraufführung der *Tre mutazioni* eine Beförderung durch Vogel – »Ihr offizieller Eintritt in die Reihen der Berufs-Komponisten ist erst jetzt erfolgt u. aus dem Rahmen des Nur-Schülers od. Amateurs gehoben«[102] –, doch scheint der Unterricht in lockeren Abständen weitergegangen zu sein und zwar bis ungefähr Ende 1954. Dies entspräche in etwa Wildbergers rückschauender Auskunft, wonach die Behandlung des Chors den sozusagen krönenden Abschluss des Studiums gebildet habe:[103] 1954 war die Kantate *»Vom Kommen und Gehen des Menschen«* für Sopran- und Bariton-Solo, Chor und Orchester entstanden.

Anmerkungen

1 Die Uraufführung fand am 10. Oktober 1953 statt. Wo nicht anders vermerkt, stützen sich Datumsangaben zu den Werken Wildbergers (Entstehung, Uraufführung) hier und im Folgenden auf das vom Komponisten autorisierte Werkverzeichnis in: *Jacques Wildberger oder Die Lehre vom Andern. Analysen und Aufsätze von und über Jacques Wildberger*, hrsg. von Anton Haefeli, Zürich: Hug o. J. [1995], S. 263–265.

2 Jacques Wildberger an Wladimir Vogel, Brief vom 19. Oktober 1953, Zentralbibliothek Zürich, Nachlass Wladimir Vogel, Mus NL 116: Kw 305. Die Korrespondenz in umgekehrter Richtung ist in der Universitätsbibliothek Basel, Nachlass Jacques Wildberger (NL 361) archiviert. Nachfolgend werden Briefe lediglich durch die Kürzel CH-Zz bzw. CH-Bu und die jeweiligen Signaturen nachgewiesen.

3 Zu Vogels Emigration und Exil vgl. Hans Oesch, *Wladimir Vogel. Sein Weg zu einer neuen musikalischen Wirklichkeit*, Bern – München: Francke 1967, S. 59–69; Walter Labhart, *Vom Überleben der Musik in finsteren Zeiten. Wladimir Vogel in der Schweiz (1933–1948)*, in: *Swiss Made. Die Schweiz im Austausch mit der Welt*, hrsg. von Beat Schläpfer, Zürich: Scheidegger & Spiess 1998, S. 245–258; Friedrich Geiger, *Die Dramma-Oratorien von Wladimir Vogel, 1896–1984*, Hamburg: von Bockel 1998 (= *Musik im »Dritten Reich« und im Exil*, Bd. 5), S. 47–57.

4 Einer rückblickenden Bemerkung Vogels zufolge wurde das *Trio* in Basel uraufgeführt; vgl. Vogel an Wildberger, Brief vom 16. September 1953 (CH-Bu, NL 361 B I 102, 38). Das Datum und der genaue Kontext konnten nicht ermittelt werden. Insbesondere in den damaligen Programmen der Basler IGNM-Konzerte taucht das Werk nicht auf; vgl. *IGNM. Internationale Gesellschaft für Neue Musik, Ortsgruppe Basel, Programme 1947/58*, Basel 1958.

5 1951 komponiert Wildberger überdies die Musik zum Hörspiel *Mario* (Text: Max Freivogel). Vogel hörte das Stück offenbar am Radio und reagierte begeistert. Sein Kommentar lässt jedoch vermuten, dass die Arbeit im Unterricht nicht besprochen worden war; vgl. Vogel an Wildberger, Brief vom 24. April 1951 (CH-Bu, NL 361 B I 102, 13). Abseits des Unterrichts und ihm Rahmen seiner Tätigkeit am Stadttheater Basel schrieb

Wildberger 1953 überdies eine Bühnenmusik zu *Julius Caesar*; vgl. Wildberger an Vogel, Brief vom 21. September 1953 (CH-Zz, Mus NL 116: Kw 306).

6 Vgl. *»Das linke Ohr«. Michael Kunkel im Gespräch mit Jacques Wildberger; Riehen, 27. September 2001*, in diesem Band, S. 514. Zur Datierung der *Quattro pezzi* siehe auch unten Kapitel II.

7 Wildberger an Vogel, Brief vom 31. März 1949 (CH-Zz, Mus NL 116: Kw 332).

8 Gemeint ist das Haus der Kunstsammler und Mäzene Oskar und Annie Müller-Widmann.

9 Vgl. Jacques Wildberger, *Wie ich als Komponist die Schweiz erlebt habe*, in diesem Band, S. 269 ff. Das Konzert fand am 10. Februar 1940 im Basler Konservatoriumssaal statt. Auf dem Programm standen zwei Lieder aus op. 6 und die Zwei Lieder op. 14 von Schönberg, je zwei Lieder aus op. 2 und den Sieben frühen Liedern von Berg sowie die Fünf Lieder op. 4 und drei Lieder aus op. 12 von Webern; vgl. *IGNM. Internationale Gesellschaft für Neue Musik, Ortsgruppe Basel, Programme 1938/47*, Basel 1947, S. 9.

10 Der Pianist Paul Baumgartner (1903–1976) unterrichtete zu jener Zeit am Konservatorium Basel. Wildberger studierte bei Baumgartner wie auch bei Eduard Ehrsam (1887–1961) und Eduard Henneberger (1895–1966); vgl. den Beitrag von Martina Wohlthat in diesem Band, S. 37 ff.

11 Das betreffende Basler IGNM-Konzert fand am 27. September 1943 statt; vgl. *IGNM, Ortsgruppe Basel, Programme 1938/47*, S. 15 (s. Anm. 9). Ebenfalls auf dem Programm stand, nebst Ernst Křeneks *Zwölf Variationen* in drei Teilen für Klavier op. 79, übrigens auch ein Werk von Wladimir Vogel: das *Epitaffio per Alban Berg* (1936), das zwar noch nicht zwölftonig ist, jedoch auf einem ›Soggetto‹ aus 23 Tönen beruht.

12 Jacques Wildberger, *Wie ich als Komponist die Schweiz erlebt habe*, in diesem Band, S. 270.

13 Vgl. den Beitrag von Christoph Keller im vorliegenden Band.

14 Jacques Wildberger, *Meine Kompositionsstudien bei Wladimir Vogel* [Fassung 2], in: *Jacques Wildberger oder Die Lehre vom Andern*, S. 175–178, hier S. 175 (s. Anm. 1). Dieser Text ist nicht identisch mit Jacques Wildberger, *Meine Kompositionsstudien bei Wladimir Vogel* [Fassung 1], in: Hans Oesch, *Wladimir Vogel*, S. 193–196 (s. Anm. 3). Fassung 2 muss zwischen März 1980 und (spätestens) Anfang 1981 entstanden sein, denn Wildberger spricht von Vogel (geboren am 29. Februar 1896) als einem »heute über Vierundachtzigjährig[en]« (S. 177).

15 Ebd.

16 *»Das linke Ohr«. Michael Kunkel im Gespräch mit Jacques Wildberger*, S. 513.

17 Jacques Wildberger, in: Hansjörg Pauli, *Für wen komponieren Sie eigentlich?*, Frankfurt am Main: S. Fischer 1971, S. 128–148, hier S. 128. Die Gespräche mit Wildberger führte Pauli im August 1970 (vgl. ebd., S. 153).

18 Jacques Wildberger, *Wie ich als Komponist die Schweiz erlebt habe*, S. 270.

19 CH-Bu, musikalischer Nachlass Jacques Wildberger, kr 71, 59. Denkbar wäre auch, dass Wildberger den Titel – in entschlossen prospektivem Sinne – bereits bei Arbeitsbeginn festgelegt hatte.

20 Erstmals publiziert wurde das Gedicht 1915 im Jahrbuch *Der Brenner*; vgl. *Der Brenner*, hrsg. von Ludwig von Ficker, 5 (1915), Reprint Nendeln: Kraus 1969, S. 13.

21 Dass im Nachlass Weberns allerdings das Fragment einer Vertonung von *Klage* schlummerte, über das Anne Shreffler 1991 erstmals berichtete, konnte Wildberger nicht ahnen. Vgl. Anne C. Shreffler, *A New Trakl Fragment by Webern: Some Notes on »Klage«*, in: *Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung* Nr. 4, Januar 1991, S. 21–26.

22 CH-Bu, kr 71, 96.

23 Auch die *Vier Stücke für Klavier allein* sind, wie bereits das *Vordodecaphonische Quartett* mit Singstimme, im autorisierten Werkverzeichnis (s. Anm. 1) nicht vermerkt.

24 Die tiefgestellten Töne bei G, U, K, KU bezeichnen hier und im Folgenden stets die jeweils ersten Töne der betreffenden Reihengestalt.

25 Eckige Klammern im Original.

26 Vgl. u. a. Barbara Dobretsberger, *Suite für Klavier op. 25*, in: *Arnold Schönberg. Interpretationen seiner Werke*, hrsg. von Gerold W. Gruber, Band I, Laaber: Laaber 2002, S. 377–394, hier S. 378.

27 Die Frage wäre freilich zu beantworten, wenn das Datum der von Wildberger erwähnten Bartók-Feier (siehe weiter oben) eruiert werden könnte.

28 Im Brief vom 31. März 1949 bemerkt Wildberger nur, dass er Vogel »von Herrn Dr. Mohr« (vermutlich Ernst Mohr, Basler Musikwissenschaftler) »als junger, der modernen Musik besonders zugetaner Musiker vorgestellt« wurde.

29 Jacques Wildberger, *Meine Kompositionsstudien bei Wladimir Vogel* [Fassung 2], S. 175.

30 Charles Dobler (1923–2014), Pianist.

31 Wildberger an Vogel, Brief vom 31. März 1949 (s. Anm. 7).

32 Vgl. u. a. Hans Oesch, *Wladimir Vogel*, S. 67–70 (s. Anm. 3); Doris Lanz, *Zwölftonmusik mit doppeltem Boden. Exilerfahrung und politische Utopie in Wladimir Vogels Instrumentalwerken*, Kassel: Bärenreiter 2009 (= *Schweizer Beiträge zur Musikforschung*, Bd. 13), S. 64–78.

33 Bisweilen werden die *12 Variétudes* auf 1942 datiert. Dabei aber handelt sich um das Jahr der – von Wildberger eventuell verfolgten – Basler Uraufführung (10. Mai 1942, IGNM Basel; vgl. *IGNM, Ortsgruppe Basel, Programme 1938/47*, S. 12 [s. Anm. 9]). Die oben vermerkte Entstehungszeit folgt den beiden autographen Fassungen, in der das Werk vorliegt (vgl. Doris Lanz, *Zwölftonmusik mit doppeltem Boden*, S. 94 [s. Anm. 32]). Zu der von Vogel entwickelten Gattung des Dramma-Oratoriums vgl. Friedrich Geiger, *Die Dramma-Oratorien von Wladimir Vogel* (s. Anm. 3); zu *Thyl Claes* vgl. ebd., S. 87–121.

34 Vgl. u. a. Ulrich Mosch, *Dodekaphonie in der Schweiz*, in: *»Entre Denges et Denezy …« Dokumente zur Schweizer Musikgeschichte 1900–2000*, hrsg. von Ulrich Mosch in Zusammenarbeit mit Matthias Kassel, Mainz: Schott 2000, S. 228–243, hier S. 237–240; Roman Brotbeck, *Das »kleine Hänschen« Hermann Meier und seine Mitschüler. Wladimir Vogels Schweizer Kompositionsstudenten*, in: *Mondrian-Musik. Die graphischen Welten des Komponisten Hermann Meier*, hrsg. von Heidy Zimmermann, Michelle Ziegler und Roman Brotbeck, Zürich: Chronos 2017, S. 81–94.

35 Die Uraufführung der *Vier Stücke für Klavier allein* fand durch Regina Wildberger-Graf anlässlich der Generalversammlung der Basler IGNM vom 26. September 1949 statt; vgl. *IGNM, Ortsgruppe Basel, Programme 1947/58*, S. 11 (s. Anm. 4).

36 Wildberger an Vogel, Brief vom 31. März 1949 (s. Anm. 7).

37 Vgl. Vogel an Wildberger, Briefe vom 5. April 1949 (CH-Bu, NL 361 B I 102, 1) und 5. Juli 1949 (CH-Bu, NL 361 B I 102, 2). Der Unterrichtsbeginn wird in der Literatur verschiedentlich auf 1948 datiert, was offensichtlich unzutreffend ist.

38 Zu Vogels Politisierung vgl. insbesondere Friedrich Geiger, *Die Dramma-Oratorien von Wladimir Vogel*, S. 42–57 (s. Anm. 3); zum Violinkonzert (1937) in politischem Kontext vgl. Doris Lanz, *Zwölftonmusik mit doppeltem Boden*, S. 64–74 (s. Anm. 34).

39 Vgl. *»Das linke Ohr«. Michael Kunkel im Gespräch mit Jacques Wildberger*, S. 514. Übereinstimmend äußerte sich Wildberger auch in einem Gespräch mit mir am 5. August 2003 in Riehen.

40 Vgl. Jacques Wildberger, *Quattro pezzi* per pianoforte, München: Edition Modern 1959 (M 984 E), S. 16. Als Druckvorlage wurde die (oder eine) autographe Handschrift verwendet (vgl. CH-Bu, kr 71, 1). Das autographe Original ist nicht vorhanden.

41 Vgl. zum Entstehungszeitraum auch die Einschätzung von Roman Brotbeck, *Das »kleine Hänschen« Hermann Meier*, S. 86.

42 Zur Reihe der *Quattro pezzi* vgl. auch ebd., S. 86 f.

43 Vgl. u. a. Barbara Dobretsberger, *Suite für Klavier op. 25*, S. 378 (s. Anm. 26).

44 Vgl. Roman Brotbeck, *Das »kleine Hänschen« Hermann Meier*, S. 87 (s. Anm. 34).

45 Vgl. ebd.; Roman Brotbeck leitet die Grundformen indessen quasi ›zirkulär‹ aus G ab: G (cis) → K (e) → KU (e) → U (g). Dadurch erscheint Ton *b* in allen vier Formen direkt neben der Mittelachse.

46 Vgl. ebd.; Roman Brotbeck assoziiert T. 5–6 allerdings mit U(g) und T. 7–8 mit K(e).

47 Die grobe Dreiteilung des Satzes unterstreicht Wildberger überdies u. a. mithilfe von Tempowechseln, wobei aber der ›gemischte‹ Satz des letzten Teils erneut mit dem Tempo von Teil A assoziiert wird.

48 Herbert Eimert, *Lehrbuch der Zwölftontechnik*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1952, S. 45.

49 Ebd.

50 Vgl. Friedrich Geiger, *Expressivität, konstruktiv gebändigt. Wladimir Vogels »Zwei Etüden für Orchester«*, in: *Musica* 50 (1996), S. 189–197, hier S. 190 und 196 (dort Fn. 9).

51 *Berliner Börsen-Courier*, 12. Februar 1931, Morgenausgabe, S. 6, hier zitiert aus: Friedrich Geiger, *Expressivität, konstruktiv gebändigt*, S. 190.

52 Vgl. ebd., S. 189 (Titel).

53 Jacques Wildberger, *Meine Kompositionsstudien bei Wladimir Vogel* [Fassung 1], S. 193 f. (s. Anm. 14).

54 Wladimir Vogel, *Schriften und Aufzeichnungen über Musik. »Innerhalb – außerhalb«*, revidiert, hrsg. und mit einem Nachwort versehen von Walter Labhart, Zürich: Atlantis 1977, S. 119.

55 Zur Reihe der *Sieben Aspekte* vgl. Doris Lanz, *Zwölftonmusik mit doppeltem Boden*, S. 110 (s. Anm. 32).

56 Wladimir Vogel, *Schriften und Aufzeichnungen über Musik*, S. 200 (s. Anm. 54). Zu dieser Textstelle vgl. auch Ulrich Mosch, *Dodekaphonie in der Schweiz*, S. 239 (s. Anm. 34), sowie Doris Lanz, *Zwölftonmusik mit doppeltem Boden*, S. 42 f. (s. Anm. 32).

57 Vgl. die Datierung des Satzes in: Wladimir Vogel, *Sieben Aspekte einer Zwölftonreihe*, unvollständiges Autograph (CH-Zz, Mus NL 116: 11: 3).

58 Vgl. u. a. Jacques Wildberger, *Meine Kompositionsstudien bei Wladimir Vogel* [Fassung 1], S. 195 (s. Anm. 14); *»Das linke Ohr«. Michael Kunkel im Gespräch mit Jacques Wildberger*, S. 514.

59 Jacques Wildberger, *Meine Kompositionsstudien bei Wladimir Vogel* [Fassung 1], S. 195 (s. Anm. 14).

60 Jacques Wildberger an Aline Valangin, Brief vom 11. Januar 1956 (CH-Bu, NL 361 B I 97). Entsprechend äußerte sich Wildberger im Jahr 2003 auch mir gegenüber (vgl. Fn. 39).

61 Vgl. Jacques Wildberger, *Quartetto per flauto, clarinetto, violino e violoncello*, München: Edition Modern 1962 (M 981 E), mit handschriftlichen Korrekturen (CH-Bu, kr 71, 58). Daneben sind weder das Autograph noch Skizzen oder Entwürfe vorhanden.

62 Der erste erhaltene Hinweis auf die Arbeit am *Quartetto* findet sich in einem Brief Wildbergers vom 29. März 1951: »Mit meiner Radiomusik [gemeint ist die Musik zum Hörspiel *Mario*, s. Anm. 5] bin ich fertig, sodass ich nun wieder an meinem Quartett arbeiten kann.« (CH-Zz, Mus NL 116: Kw 321). Am 1. Februar 1952 heißt es dann in einem Brief Vogels: »Lieber Wildberger, gratuliere zur Vollendung Ihres Instrumentalquartetts!« (CH-Bu, NL 361 B I 102, 24).

63 Wildberger an Vogel, Brief vom 18. Dezember 1951 (CH-Zz, Mus NL 116: Kw 311).

64 Wildberger an Vogel, Brief vom 31. Dezember 1951 (CH-Zz, Mus NL 116: Kw 323).

65 Vogel an Wildberger, Brief vom 4. Januar 1952 (CH-Bu, NL 361 B I 102, 23). Vgl. auch die Zitation eines Teils dieses Briefs bei Brotbeck, *Das »kleine Hänschen« Hermann Meier*, S. 88 (s. Anm. 34). Die etwas eigentümliche Syntax, die von etlichen Gedankenstrichen Gebrauch macht, ist für Vogels Schreibstil typisch.

66 In CH-Bu zusammen mit NL 361 B I 102, 23 aufbewahrt; ohne eigene Signatur.

67 CH-Bu, Beil. zu: NL 361 B I 102, 23.

68 Die *12 Variétudes* umfassen folgende Sätze: I. *Prélude*, II. *Enjoué*, III. *Lyrique*, IV. *Vigoureux*, V. *Allegro*, VI. *Hommage à Honegger*, VII. *Hoccetus* [sic], VIII. *Trio*, IX. *Interlude*, X. *Finale*, XI. *Cadenza*, XII. *À la marcia*.

69 Wladimir Vogel, *12 Variétudes su una serie di 12 suoni non trasposti* per violino, flauto, clarinetto in do e violoncello, Milano: Edizioni Suvini Zerboni 1957 (S. 5426 Z.).

70 Zur Quellenlage s. Anm. 33.

71 Vgl. ebd.

72 Vogel an Wildberger, undatierter Brief [vor Ende April 1952] (CH-Bu, NL 361 B I 102, 33). Die grobe Datierung in eckigen Klammern ergibt sich aufgrund des Inhalts der Zuschrift. Ein Begleitschreiben Wildbergers zu seiner Notensendung ist nicht erhalten.

73 Ergänzt sei überdies, dass die IGNM Basel am 2. Februar 1956 ein Konzert zu Vogels 60. Geburtstag ausrichtete, in dem sich unter anderem die *12 Variétudes* und Wildbergers *Quartetto* gegenüberstanden. Vgl. *IGNM, Ortsgruppe Basel, Programme 1947/58*, S. 21 (s. Anm. 4).

74 Jacques Wildberger in: Hansjörg Pauli, *Für wen komponieren Sie eigentlich?*, S. 131 (s. Anm. 17).

75 Vgl. Friedrich Geiger, *Die Dramma-Oratorien von Wladimir Vogel*, S. 232–250 (s. Anm. 3).

76 Ebd., S. 238 f.

77 Vgl. ebd., S. 232 f.

78 Vgl. Doris Lanz, *Zwölftonmusik mit doppeltem Boden*, S. 33 (s. Anm. 32).

79 Vgl. Anm. 68.

80 Die Notation von Schönbergs Reihe orientiert sich an der frühen Analyse des Bläserquintetts op. 26 von Felix Greissle; vgl. Felix Greissle, *Die formalen Grundlagen des Bläserquintetts von Arnold Schönberg*, in: *Musikblätter des Anbruch* 7 (1925), Heft 2, S. 63–68, hier S. 64.

81 Wladimir Vogel, *Schriften und Aufzeichnungen über Musik*, S. 133 (s. Anm. 54; Hervorhebung nicht im Original).

82 Vgl. dazu ausführlicher Doris Lanz, *Zwölftonmusik mit doppeltem Boden*, S. 97–99.

83 Wladimir Vogel, *Schriften und Aufzeichnungen über Musik*, S. 195.

84 Zu Vogels *Ritmicae* vgl. u. a. Walter Labhart, *Wladimir Vogel. Konturen eines Mitbegründers der Neuen Musik*, Zürich: Hug 1982, S. 11–13.

85 Jacques Wildberger. *Quartetto per flauto, clarinetto, violino e violoncello. Introduzione in modo atematico – Tema con variazioni*, in: *SMZ* 95 (1955), S. 236. Die kurze Werkeinführung erschien anlässlich der Aufführung des *Quartetto* am 56. Schweizerischen Tonkünstlerfest (11./12. Juni 1955) in Lausanne.

86 Vgl. Arnold Schönberg, *Quintett* für Flöte, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott, Wien: Universal Edition 1952 (U. E. 7668 / W. Ph. V. 230), S. 3 f.

87 Wildberger an Vogel, Brief vom 18. Dezember 1951 (s. Anm. 63; Hervorhebung nicht im Original).

88 Vermutlich durch Vogel selbst. Die Mitteilung Wildbergers legt jedenfalls nahe, dass das Werk Gesprächsthema war, sei es im Unterricht oder am Rande desselben. Denkbar wäre aber auch, dass Wildberger anderswo eine Druckausgabe einsehen konnte (oder gar besaß); denn die *Zwei Etüden* für Orchester waren erstmals bereits 1930 bei Bote & Bock, Berlin, erschienen. Ein Exemplar dieser Ausgabe existiert in der Bibliothek der Musik-Akademie Basel (Signatur L 1215).

89 Aufschlussreich ist in diesem Kontext überdies ein Brief Wildbergers vom 24. Mai 1950 an das »Kongressbüro« des wesentlich von Vogel organisierten, jedoch dann kurzfristig abgesagten Zweiten Internationalen Zwölftonkongresses. Auf vier Briefseiten befasst sich Wildberger mit dem Typus des »Tempostückes« und hierbei u. a. dem Problem des »Abspielen[s] der vier Reihenformen in durchgehender Bewegung.« (CH-Zz, Mus NL 116: Kw 192).

90 Die Uraufführung fand am 21. Juli 1952 statt.

91 Wildberger an Vogel, Brief vom 19. Oktober 1952 (CH-Zz, Mus NL 116: Kw 310).

92 Vgl. u. a. Roman Brotbeck, *Das »kleine Hänschen« Hermann Meier*, S. 89 f (s. Anm. 34).

93 Robert Suter, *Vom Avantgardisten zum Musiker. Bemerkungen über den Komponisten Jacques Wildberger: Reminiszenzen und Aspekte*, in: *SMZ* 108 (1968), S. 157–167, hier S. 158. Weberns Streichquartett op. 28 entstand zwischen November 1936 und März 1938; vgl. Hans und Rosaleen Moldenhauer, *Anton von Webern. Chronik seines Lebens und Werkes*, Zürich: Atlantis 1980, S. 650.

94 Für Webern vgl. Anton Webern, Streichquartett op. 28, London: Hawkes 1939 – Wien: Universal Edition 1955 (U. E. 12398), S. 14.

95 Zur Gegenüberstellung Webern – Wildberger in Bezug auf die *Introduzione in modo atematico* vgl. Patrick Müller, *Zwischen Neoklassizismus und Avantgarde. Kompositionslehre in der Schweiz nach 1945*, in: *»Entre Denges et Denezy …« Dokumente zur Schweizer Musikgeschichte 1900–2000*, S. 244–261, hier S. 251 f. (s. Anm. 34); für Weberns Reihe vgl. Friedhelm Döhl, *Webern. Weberns Beitrag zur Stilwende der Neuen Musik. Studien über Voraussetzungen, Technik und Ästhetik der »Komposition mit 12 nur aufeinander bezogenen Tönen«*, München – Salzburg: Katzbichler 1976, S. 216.

96 Für Webern vgl. das Schema bei Barbara Zuber, *Gesetz und Gestalt. Studien zum Spätwerk Anton Weberns*, München: Musikprint 1995, S. 126.

97 Jacques Wildberger. *Quartetto per flauto, clarinetto, violino e violoncello* [Kommentar 1955], S. 236 (s. Anm. 85).

98 Ebd.

99 Patrick Müller, *Zwischen Neoklassizismus und Avantgarde*, S. 252 (s. Anm. 95).

100 Ebd.

101 In der Literatur ist u. a. von 1952 die Rede, was jedoch zu früh angesetzt ist. Vgl. u. a. *Jacques Wildberger oder Die Lehre vom Andern*, S. 261 (s. Anm. 1).

102 Vogel an Wildberger, Brief vom 21. Oktober 1953 (CH-Bu, NL 361 B I 102, 40).

103 Vgl. Jacques Wildberger, *Meine Kompositionsstudien bei Wladimir Vogel* [Fassung 1], S. 195 (s. Anm. 14).

3 »Immer Opposition!«



Jacques Wildbergers Schaffen ist geprägt durch Widerspruchsgeist und Protesthaltung, was sich auf verschiedene Weisen ausdrückt: Als 21-Jähriger tritt er 1944 in die kommunistische Partei der Arbeit (PdA) ein, engagiert sich als Pianist und Komponist im Basler Arbeiterkabarett Scheinwerfer, schreibt dafür Kampflieder. Desillusioniert vom totalitären Charakter des stalinistischen Sozialismus tritt Wildberger 1947 bereits wieder aus der PdA aus und geht vorerst auf Distanz zu politischem Engagement, findet aber in der Hinwendung zur Zwölftontechnik innerhalb der musikkonservativen Schweiz der Nachkriegszeit zu einer neuen Form der künstlerischen Opposition. Diese beiden »Widerstandsformen« – jene des Kampfliedes wie jene der Dodekaphonie – verbindet Wildberger in einer späten kleinen Hommage zum 100. Geburtstag seines Idols Hanns Eisler. Prägend für Wildberger sind zudem andere Komponisten wie Luigi Dallapiccola oder Dmitri Schostakowitsch, die er als Protestmusiker einstuft.

Ab den 1970er Jahren bezieht Wildberger in Montage- Kompositionen kritisch Stellung und verbindet dies mit dem vielleicht paradox anmutenden Begriff einer »humanistisch-bürgerlichen Protestmusik«. Ein Beispiel dafür ist das Werk mit dem ironischen Titel *»Du holde Kunst«* (1987–88), das sich gegen Kunst als Mittel von Herrschaft und Unterdrückung richtet: Musiken brutaler Repression (»Triumphzug«) und abgehobener Selbstgenügsamkeit (eine Vertonung von Stéphane Mallarmés Sonett *L'éventail*) werden »einem Versuch der Unterlegenen, zu singen« gegenübergestellt; letzterer speist sich unter anderem aus dem *Cancionero* der von Wildberger hochverehrten chilenischen Widerstandssängerin Violeta Parra. Um seine Aussage zu verdeutlichen, zitiert Wildberger zu Beginn des Werks aus Peter Weiss' Roman *Die Ästhetik des Widerstands*.

99 Jacques Wildberger, ca. 1940er Jahre. Fotograf unbekannt.
Nachlass J. Wildberger/CH-Bu, o. Sign.

103 Jacques Wildberger, »*Wir wollen zusammen marschieren*« für einstimmigen Chor und Klavier (1944), Text: Bruno Schönlank, Reinschrift. Nachlass J. Wildberger/CH-Bu, kr 71, 62

104 Violeta Parra, *Cancionero. Lieder aus Chile*, Ost-Berlin: Verlag Neue Musik 1977, von Wildberger benutztes Exemplar aus dem Bestand der Universitätsbibliothek Basel.
CH-Bu, Freihandbestand, kk XVII 9784

105 Jacques Wildberger, *Mein Versuch, den Eisler zu beschreiben* für Kammerensemble (1998), Kommentar. Typoskript mit handschriftlichen Eintragungen von Jacques Wildberger.
Nachlass J. Wildberger/CH-Bu, kr 71, 52d

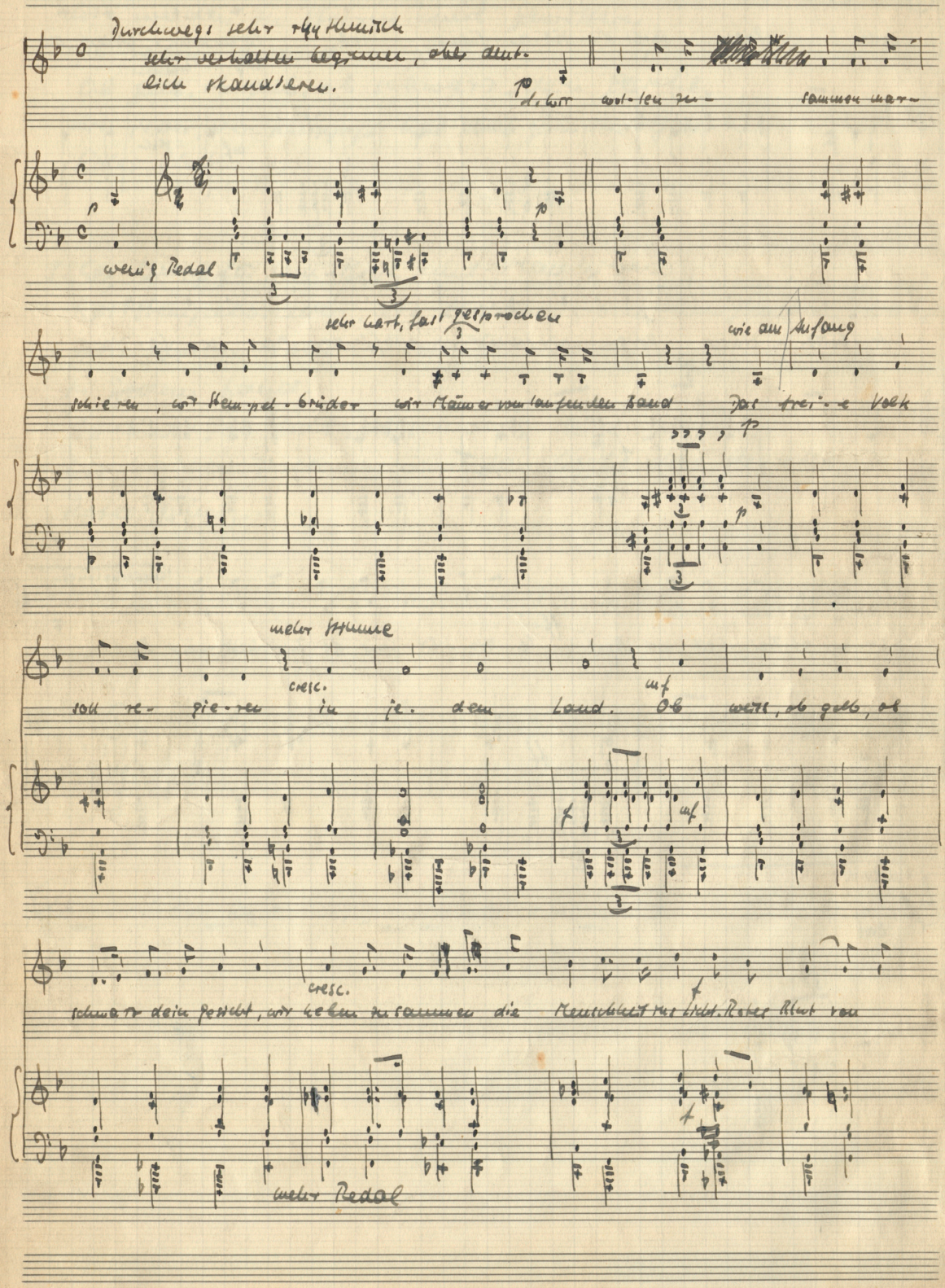
106 Jacques Wildberger, *Mein Versuch, den Eisler zu beschreiben* für Kammerensemble (1998), Reinschrift. Nachlass J. Wildberger/CH-Bu, kr 71, 52a

107 Jacques Wildberger, »*Du holde Kunst*« *Rappresentazione profana* für Sprecher, Sopran und Orchester (1987–88), Kopie der Reinschrift. Nachlass J. Wildberger/CH-Bu, kr 71, 48a

kr 71, 62 a

Wir wollen zusammen marschieren.

Text: Bruno Schönlank Musik: Jacques Gotthelf



k k XVII 9784

Cancionero Violeta Parra



UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK BASEL

NM 311

Verlag Neue Musik Berlin

kr 71,52 d

Jacques Wildberger

Mein Beitrag zum Projekt "14 Arten den Eisler zu beschreiben."

Mein "Versuch", Eisler zu beschreiben, besteht z.T. aus Montagen von Zitaten: Auf den Anfang der amerikanischen Landeshymne, die intervallisch verzerrt ist (McCarthy-Ausschuss über unamerikanische Umtriebe!), folgen zwei Takte "Solidarität". Deren Tonwiederholungen gehen allmählich über in den Anfang des "Wegweisers" aus Schuberts "Winterreise" (Nr.20), der seinerseits assoziiert wird mit dem ersten "Wiegenlied für Arbeitermütter" ("Als ich dich in meinem Leib trug..."). Zu Beginn des Schlussabschnittes wird wieder aus der "Winterreise" zitiert (Nr.1, "Gute Nacht"). Dieser Anfang geht über in das 3."Wiegenlied" ("Ich hab dich ausgetragen..."), das weiterleitet zum 4."Wiegenlied" ("Was du nicht hast, das gib nicht verloren..."). Das ist bereits ein Kampflied - mit der für Eisler in diesen Liedern so typischen Mollterz als zentrales Intervall - , sodass diese Stelle ganz organisch übergeführt wird in die Schlusstakte des "geheimen Aufmarschs gegen die Sowjetunion".

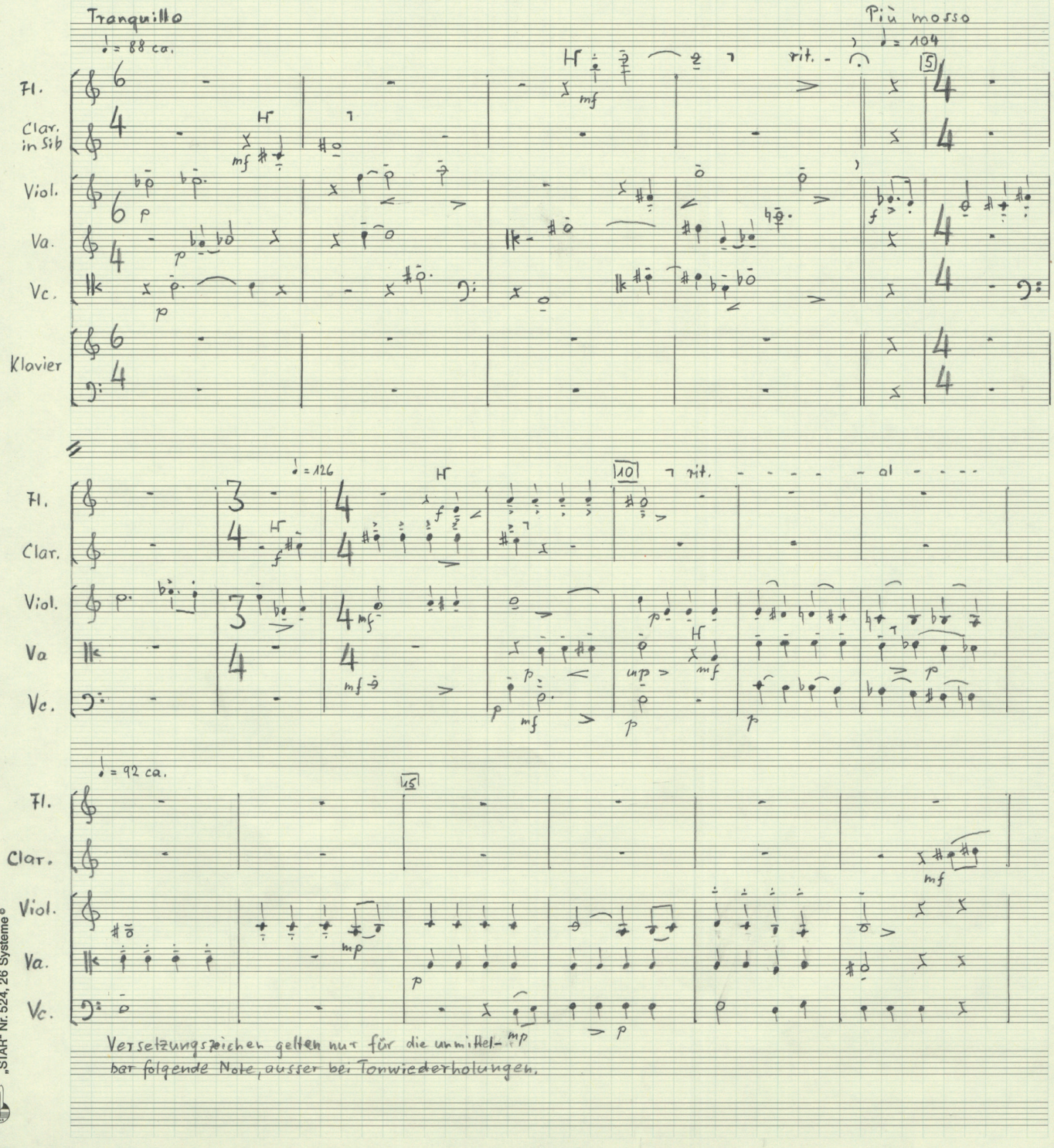
Die übrigen Teile sind zwölftönig wie die "Arten", aber unter Verwendung der Reihe des "Lenin-Requiems". So ist der Anfang meines "Versuchs" ähnlich gebaut wie das Anagramm der "Arten". Aber an Stelle von A-Es-C-H erklingen bei mir - ebenfalls zweimal - die Initialen H-E. Im schnellen Mittelteil, beginnend mit einem Klaviersolo, habe ich mich bemüht, mich den kompositorischen Verfahrensweisen Eislers anzunähern.

kr 71,52a

Jacques Wildberger

Mein Versuch, den Eisler zu beschreiben

1998



Versetzungszeichen gelten nur für die unmittelbar folgende Note, ausser bei Tonwiederholungen.

„STAR" Nr. 524, 26 Systeme

(Sprecher:) Aus der Unterwerfung der vom Norden eindringenden gallischen Völker war ein Triumph adliger Reinheit über wüste und niedrige Kräfte geworden, und die Meissel und Hämmer der Steinmetzen hatten das Bild einer unumstösslichen Ordnung den Untertanen zur Beugung in Ehrfurcht vorgeführt. (Attacca grave) (Peter Weiss, Die Ästhetik des Widerstands)

grave ♩= 54 ca.

Picc.
Fl. 1 2
Ob. 1 2
C. I.
in Sib Clar. 1 2 in La
Cl. basso
Fg 1 2
C' fg
Cor. 1 3 2 4
Trb. 1 2 3
Trb. 1 2 Tuba 3
Pf.
① Timp.
② Tam-Tam 1 2 3 4
③ Tambi. Tull.
1-6 I
7-12 Viol.
1-5 II
6-10
Vle 1-5
1-3 Vcl 4-6
Cb. 1-4

Star Nr. 197, 44 Systeme ®

© Copyright 1988 bei Jacques Wildberger, Selbstverlag, CH-4125 Riehen.

Wildbergers politische Musik, von den Anfängen her gesehen

Christoph Keller

Jacques Wildbergers erste Kompositionen verdanken ihre Entstehung der Basler Agitprop-Gruppe Scheinwerfer. Agitprop steht für Agitation und Propaganda durch Kommunisten, die ihre an Demos und anderen öffentlichen Auftritten gesungenen Lieder zum Teil selbst dichteten und vertonten, zum Teil Fachleute dafür heranzogen, die im Idealfall selbst Mitglieder der Partei oder zumindest deren Sympathisanten waren. Mit Wildberger hatte die Scheinwerfer-Gruppe einen Gesinnungsgenossen gefunden, der als Komponist und Pianist seine Arbeit in den Dienst der gemeinsamen Sache zu stellen bereit war. Es sind politische Lieder, die der Komponist in der Rückschau als »epigonal und unausgegoren«[1] qualifiziert hat, die er aber auch in Zeiten des Kalten Krieges nicht verleugnet hat.[2] Er war 1944/45, als er diese Lieder schrieb, Mitglied der Partei der Arbeit (PdA).[3] Die Arbeit als Komponist und Pianist für die Scheinwerfer-Gruppe war also für ihn kein bloßer Brotjob; es gab bei Wildberger durchaus eine Identifikation mit dem politischen Projekt der kommunistischen Linken. Wildberger ist zwar 1947 aus der PdA ausgetreten, aber nicht, weil er der Politik abgeschworen oder die Seite gewechselt hätte. Er begründete den Austritt mit den Verbrechen Stalins; jedoch dürfte der just in diesem Jahr vom US-Präsidenten Truman lancierte und auch in der Schweiz erbittert geführte Kalte Krieg das Seine zu diesem Entschluss beigetragen haben. Bei aller Skepsis ist Wildberger ein Linker geblieben, und es brauchte nur die 1968er-Bewegung, um ihn für Schweizer Verhältnisse geradezu militant werden zu lassen, zumindest in Gedanken.[4] Es scheint mir deshalb gerechtfertigt, für einmal den Spieß umzudrehen, also nicht die Scheinwerfer-Lieder als vernachlässigbare Jugendsünde zu behandeln, sondern im Gegenteil sein Schaffen von den ersten Werken her zu beleuchten. Ich betrachte also die späteren politischen Werke aus der Perspektive des Bekenntnisses, das er in frühen Jahren und mit seinen ersten Kompositionen ablegte. Wenn es auch nicht möglich ist, damit den späteren Werken umfassend gerecht zu werden, so lassen sich doch Aufschlüsse gewinnen über die Entwicklung, die das Politische in Wildbergers Schaffen über die Jahrzehnte genommen hat.

Über die frühen Lieder war bisher nicht viel mehr bekannt, als dass sie »im Stile Eislers«[5] geschrieben seien; ich möchte sie deshalb hier etwas genauer betrachten, insbesondere im Hinblick auf die Frage der Eisler-Nähe.

In Wildbergers Nachlass sind gerade mal zwei der für den Scheinwerfer geschriebenen Lieder zu finden: *»Wir wollen zusammen marschieren«* nach einem Text von Bruno Schönlank sowie eine Vertonung von Bertolt Brechts *Ballade vom Wasserrad*.[6] Wie nicht anders zu erwarten, handelt es sich bei Ersterem um ein Marschlied in durchgehendem 4/4-Takt. Die Melodik ist einfach und prägnant, bei vergleichsweise komplexer Harmonisierung. Obwohl in F-Dur endend, ist d-Moll die Grundtonart. Damit wandelt Wildberger in der Tat auf Eislers Spuren, der Moll bei solchen Kampfliedern bevorzugte, da es »drohender« sei;[7]

Wir wollen zusammen marschieren

Jacques Wildberger

Text: Bruno Schönlank

Durchwegs sehr rhythmisch
Sehr verhalten beginnen, aber deutlich skandieren

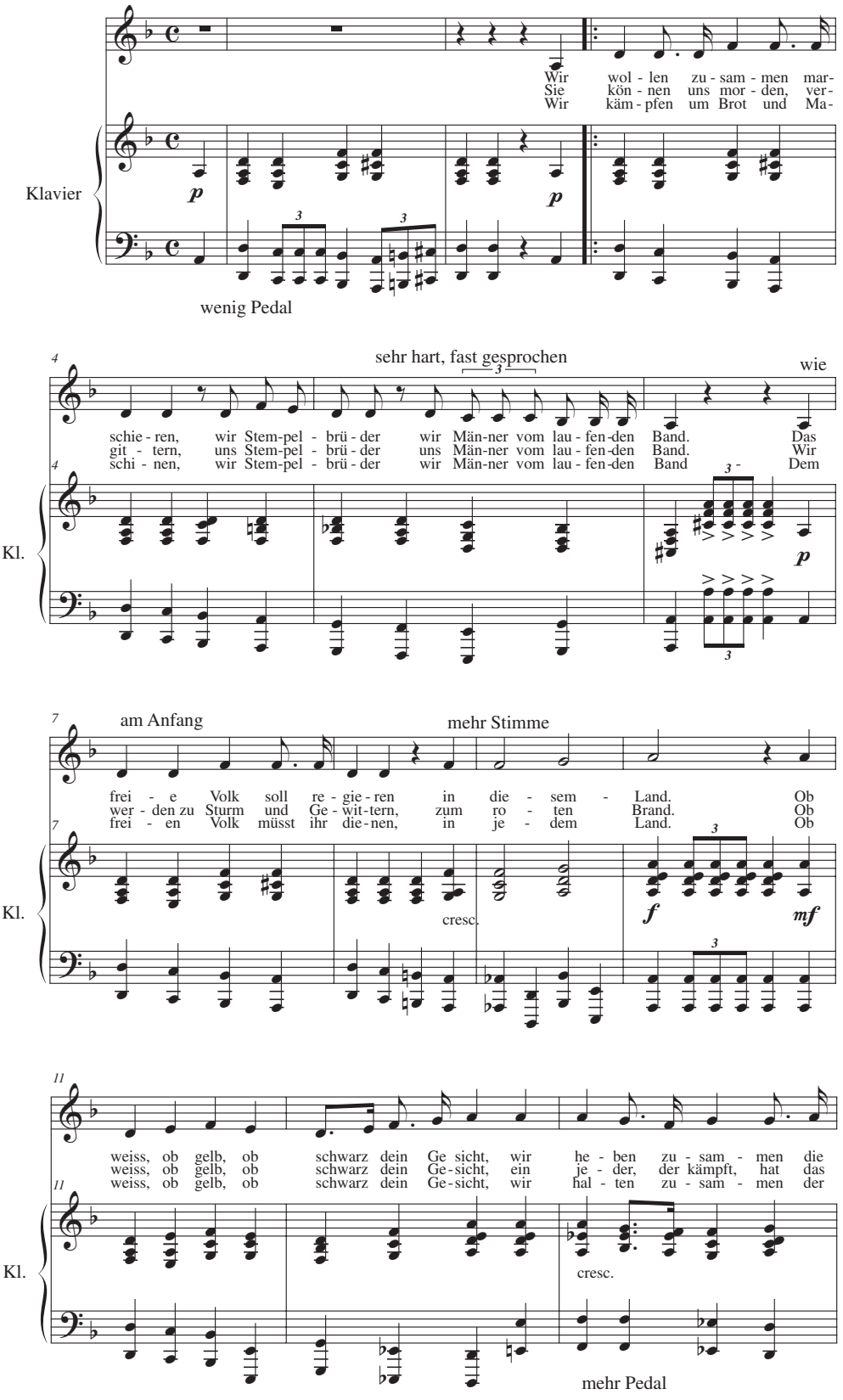
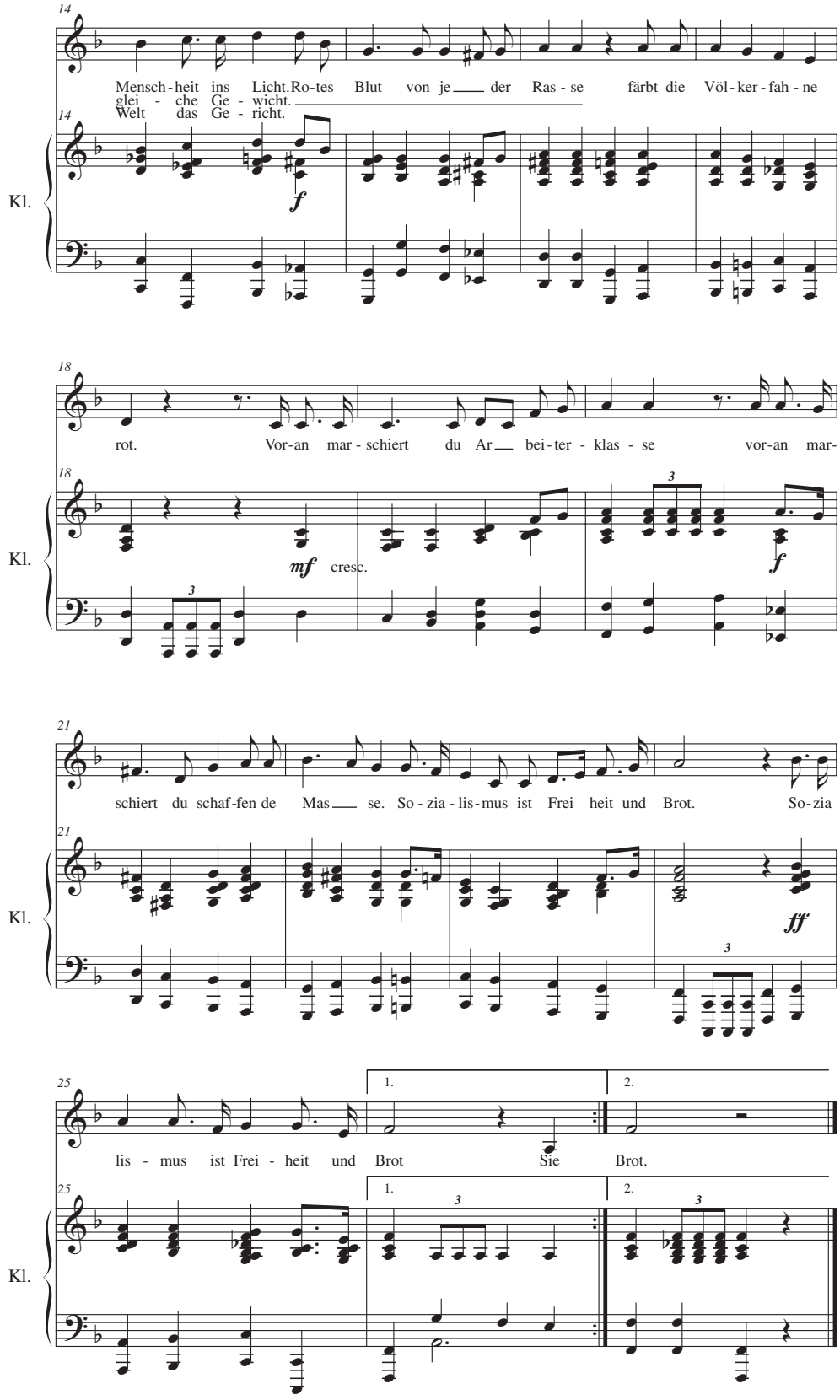


Abb. 1: Jacques Wildberger, *»Wir wollen zusammen marschieren«* für einstimmigen Chor und Klavier (1944)


14
Mensch - heit ins Licht. Ro - tes Blut von je — der Ras - se färbt die Völ - ker - fah - ne
glei - che Ge - wicht.
Welt das Ge - richt.
Kl.
f
18
rot. Vor - an mar - schiert du Ar — bei - ter - klas - se vor - an mar -
mf cresc.
f
21
schiert du schaf - fen de Mas — se. So - zia - lis - mus ist Frei heit und Brot. So - zia
ff
25
lis - mus ist Frei - heit und Brot Sie Brot.
1.
2.

auch die Vermeidung des Dur-Dreiklangs auf der Dominante bzw. des normalen Dominantseptakkords ist aus Eisler-Liedern bekannt. Wildberger setzt statt des Dur-Dreiklangs den übermäßigen Dreiklang (T. 6), oder der Dur-Dreiklang erscheint mit unaufgelöstem Quartvorhalt (T. 10) bzw. der Dominantseptakkord mit unaufgelöstem Sextvorhalt (T. 1, 3, 7, jeweils 4. Viertel). Als Alternative zum Dur-Dreiklang auf der Dominante kommt auch der Moll-Dreiklang (T. 11, 2. Viertel) bzw. der entsprechende Septakkord mit der Moll-Terz vor (T. 17, 4. Viertel). Das Dur-Dreiklang-Tabu gilt allerdings nur für die Dominante der Grundtonart.[8] Im Übrigen gibt es durchaus die geläufigen Zwischendominanten (z. B. T. 21/22), und der Tonsatz ist auch mit alterierten Akkorden angereichert (z. B. T. 14–17, man beachte den Dominantseptakkord mit tiefalterierter Quinte in T. 15, 4. Viertel). Insgesamt folgt Wildberger dem Prinzip des Chorals, wo auf jedem Viertel ein Akkordwechsel erfolgt, auch wenn dies vom Melodieverlauf her nicht nötig wäre – ein Prinzip, das über den evangelischen Choral und die bürgerliche Liedertafel auch in die Arbeiterchöre hineingewirkt hat. Wildberger, der 1944 gerade seine Ausbildung am Konservatorium Basel abgeschlossen hatte, dürfte hier das in den Choral-Harmonisierungsübungen erworbene Können angewendet haben, und er tut dies auf durchaus geschickte und teilweise auch originelle Weise, wie etwa die beinahe clusterartigen Akkordbildungen in T. 24 (4. Viertel) und T. 25 (3. Viertel) zeigen.

»Im Stile Eislers« ist allerdings dieser Tonsatz gerade nicht, denn in seinem Bestreben, die Arbeitermusikbewegung zu erneuern, sie von den Einflüssen des bürgerlichen Chorgesanges zu reinigen, hat Eisler Musik geschrieben, die zwar nicht atonal ist, aber auch nicht die gängigen tonalen Harmonisierungsmuster benutzt. Im *Solidaritätslied* z. B. geschieht dies durch eine zwischen den Tonarten vagierende Harmonik im Refrain,[9] die sich erst in den Strophen (wo das Interesse auf den wechselnden Text gerichtet ist) zu einer eindeutigen Kadenzharmonik versimpelt. In anderen marschartigen Liedern (so in *Der rote Wedding*, im *Einheitsfrontlied*, später auch in der Nationalhymne der DDR) ist Choralharmonik vermieden durch eine großflächigere Harmonisierung, die dann durch kontrapunktische Stimmen belebt wird. Um den blinden 4/4-Trott zu vermeiden, sind überdies Taktwechsel ein von Eisler gerne benutztes Mittel. Die Vortragsanweisung »deutlich skandieren« in Wildbergers Lied lässt darauf schließen, dass ihm ein prononcierter und ungebrochener Marschcharakter wichtig war[10], und eine synchron mit der Melodie fortschreitende Harmonisierung leistet da bessere Dienste als ein auf Flächen und Umspielungen beruhender Tonsatz wie bei Eisler.

Zur angeblichen Eisler-Nähe der frühen Lieder ist anzumerken, dass es fraglich ist, inwieweit Wildberger Eislers Musik damals überhaupt gekannt hat. Die Universal-Edition, Eislers hauptsächlicher Verleger der frühen Jahre, durfte zur Nazi-Zeit dessen Musik ebenso wenig feilhalten wie die anderer Komponisten der Schönberg-Schule. Nachweislich gekannt hat Wildberger die *Wiegenlieder einer Arbeitermutter* sowie die *Ballade vom Soldaten*: Beides findet sich in eigenen Abschriften in seinem Nachlass.[11] Die *Wiegenlieder* waren im Notenanhang eines 1934 im Pariser Exil erschienenen Brecht-Eisler-Bändchens enthalten, das auch in der Schweiz verbreitet gewesen sein dürfte; die *Ballade vom Soldaten*, die zusammen mit Liedern von Paul Burkhard die Bühnenmusik bei der Uraufführung von Brechts *Mutter Courage und ihre Kinder* 1941 am Zürcher Schauspielhaus bildete, wird ihm von ebendort zugekommen sein.[12] Das war natürlich ein zu schmaler Kenntnisstand, als dass Wildberger an Eislers Neuerungen auf dem Gebiet des politischen Liedes hätte anknüpfen können. Wenn er es denn überhaupt gewollt hätte. Zumindest in späteren Jahren schien ihn das Thema nicht sonderlich zu interessieren; jedenfalls quittierte er eine Anfang der 1990er Jahre

von mir verfasste analytische Arbeit zu Eisler-Liedern[13] mit der Bemerkung, ich würde diese simplen Stücke überinterpretieren (oder so ähnlich). Es kann also durchaus sein, dass er dem Genre, das er ja nur in seinen Anfängen pflegte, mit einer gewissen Geringschätzung begegnete und eine profundere Auseinandersetzung damit für unnötig hielt.

Nach Wildbergers Austritt aus der PdA war politische Musik für ihn für längere Zeit kein Thema mehr. Er begab sich bekanntlich zu Wladimir Vogel, um die Zwölftonmethode zu studieren. Vielleicht hat er ja am Rande dieser Studien mit Vogel, der sich in jüngeren Jahren ebenfalls in diesem Genre betätigt hatte, auch mal über politische Lieder gesprochen – vielleicht auch nicht, denn Vogel wollte später nichts mehr davon wissen.

Wildbergers spätere politische Musik hat außer dem grundsätzlichen Interesse an Gesellschaft und Politik sowie einer Haltung, die er selber als »Stein des Anstosses, als Sandkorn im Getriebe«[14] definiert hat, mit den frühen Liedern nichts zu tun. Die späteren Werke sind nicht als funktionale Musik – zum Gebrauch in der politischen Auseinandersetzung – intendiert, sondern als Kunstwerke – auch da, wo sie die Berechtigung von Kunst selbst in Frage stellen.[15]

Mit dem *Epitaphe pour Evariste Galois*, im Untertitel *action documentée pour récitants, soprano, baryton, chœur parlé, hautparleurs et orchestre* genannt, schuf Wildberger in den frühen 1960er Jahren einen neuen Werktypus, für den die Kombination eines kunstlosen, bloß Fakten referierenden Textes mit einer kunstvollen Musik bezeichnend ist. Das Galois-Epitaph hat zwar eine gesellschaftskritische Dimension, ist aber nicht im engeren Sinn des Wortes politisch; ich erwähne das Werk hier wegen seiner Montageform, die für die späteren politischen Werke modellhaft ist.

Wildbergers politisches Interesse bekommt neuen Schub durch die 1968er-Bewegung, die er dank einem Studienaufenthalt in Westberlin in einem ihrer Brennpunkte erlebt. Damit verändert sich auch seine Kunst, deren Selbstverständlichkeit und Selbstgenügsamkeit in Frage gestellt wird durch Rekurs auf Adornos berühmtes Diktum, nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, sei barbarisch.[16] In *La Notte, 1967* in Berlin entstanden, zeigt Wildberger einen Weg auf, wie Kunst trotzdem möglich ist: Nämlich indem sie sich der schrecklichen Realität stellt, diese in sich hineinnimmt und die Welt des ästhetischen Scheins zu durchbrechen sucht. Dafür stehen hier zwei in Bruchstücke aufgelöste Gedichte von Hans Magnus Enzensberger sowie realistische Geräusche, die den Vietnamkrieg evozieren. Diese Tonbandschicht überlagert und dementiert in *La Notte* die vergleichsweise klassische Vertonung des Vierzeilers von Michelangelo, der Nicht-Sehen und Nicht-Hören angesichts von Schaden und Schande zum großen Glück erklärt.

Das Konzept von *La Notte* erfährt 1972 im *Double Refrain* für Flöte, Oboe, Gitarre und Tonband eine radikalisierte Umsetzung; nunmehr sind die Schrecken der Realität nicht nur über die Tonbandmontage im Stück präsent, sondern greifen die eigene Musik an und zerstören sie. Aussagen des Vietnam-Kriegsverbrechers William Calley und Selbstrechtfertigungen aus dem Frankfurter Auschwitz-Prozess von 1965 sind in Beziehung gesetzt einerseits zur Kriegsverherrlichung durch den deutschen Dichter Ernst Jünger und den italienischen Futuristen Marinetti, andererseits zur philosophischen Rechtfertigung staatlicher Gewalt durch Hegel und Hobbes. Die krasseste Montage betrifft eine Stelle im Buch Samuel der Bibel, die nichts anderes ist als eine Aufforderung zum Massaker, wie es in My Lai unter Anführung von Leutnant Calley tatsächlich stattgefunden hat.

Calley:	1. Samuel, 15:
Es handelt sich um eine Operation am 16. März 1968 in My Lai 4.	
	Ich habe bedacht, was Amalek Israel tat, und wie er ihm den Weg verlegte, da er aus Aegypten zog.
Unsere Aufgabe bestand darin, einen blitzschnellen Angriff auszuführen und alles unschädlich zu machen.	
	So ziehe nun hin und schlage die Amalekiter und verbanne sie mit allem, was sie haben.
… alles unschädlich machen, Männer, Frauen, Kinder, Katzen, Hunde – alles.	
	Schone ihrer nicht, sondern töte Mann und Weib, Kinder und Säuglinge, Ochsen und Schafe, Kamele und Esel!
Alle sind Vietcongs oder Vietcong-Sympathisanten. In My Lai gab es keine unschuldigen Zivilisten.	
	Schone ihrer nicht, sondern töte Mann und Weib, Kinder und Säuglinge.
Alles killen. In My Lai gab es keine unschuldigen Zivilisten … alles unschädlich machen, Männer, Frauen, Kinder, Katzen, Hunde – alles, alles. Alles killen.	

Zwei Millionen oder eine Million, wer will das heute noch sagen?
(Auschwitz-Prozess)

Der Dekonstruktion der hohen Dichter-, Philosophen- und Bibel-Worte durch die Aussagen der gemeinen Täter von Auschwitz und My Lai entspricht musikalisch die Dekonstruktion der eigenen Kammermusik durch elektroakustische Manipulation sowie durch Laute und Geräusche, welche die Grenzen »ästhetischen Anstandes« bewusst verletzen.[17] Wildberger setzt also seine eigene Musik, die im ersten Teil des Stücks unverfremdet und von Texten unbeeinträchtigt vorgetragen wird, als das angesichts der brutalen Realität unhaltbare Schöne. Dennoch ist *Double Refrain* mehr als ein Stück kompositorischer Selbstreflexion und geht auch über den psychischen Restitutionsversuch hinaus, als den Wildberger sein Komponieren in allzu großer Bescheidenheit einstufte: Sein Komponieren sei »ein Versuch, der Außenwelt halbwegs noch standzuhalten, und insofern nur auf mich bezogen«, äußerte er 1970 im Gespräch mit Hansjörg Pauli, das sich um die Frage »Für wen komponieren Sie eigentlich?« drehte.[18] Ich halte *Double Refrain* für ein Antikriegs-Stück, das nichts von seiner Aktualität verloren hat und auch heute noch zu packen vermag.

Es gibt zwei weitere Exempel dieses Werktypus, der sich mit der Formel ›politischer Inhalt in Montageform‹ umreißen lässt: *»An die Hoffnung«* für Sopran, Sprecher und Orchester von 1978–79 sowie *»Du holde Kunst« Rappresentazione profana* für Sprecher, Sopran und Orchester von 1987–88. Da es in diesem Rahmen unmöglich ist, diesen zwar nicht nach Minuten und Sekunden,

aber nach Vielschichtigkeit, Anspruch und Besetzung groß angelegten Werken im umfassenden Sinne gerecht zu werden, begnüge ich mich mit einigen Beobachtungen, die sich aus der eingangs erwähnten Perspektive des Frühwerks mit seinem Bekenntnis zum Sozialismus ergeben.

In beiden Werken steht der ostinate Paukenschlag, wohl in semantischer Allusion auf das Ostinato im *Preludio* zu Bernd Alois Zimmermanns Oper *Die Soldaten* (1958/64), für Unterdrückung und Leiden. In *»An die Hoffnung«* setzt er in der dritten Strophe von *Hyperions Schicksalslied* von Friedrich Hölderlin ein, wo der paradiesischen Vision das irdische Leiden entgegengesetzt wird (»Doch uns ist gegeben, / Auf keiner Stätte zu ruhn, / Es schwinden, es fallen / Die leidenden Menschen / Blindlings von einer Stunde zur andern,« usw.). In *»Du holde Kunst«* wird das »Bild einer unumstößlichen Ordnung« aus Peter Weiss' *Ästhetik des Widerstands* mit dem gleichen Paukenschlag-Ostinato umgesetzt, hier in Kombination mit synchron geführten, aggressiven Holzbläser-Figuren. (Dieser Topos kehrt als Quasi-Zitat wieder am Schluss von Wildbergers nächstem Orchesterwerk, der *Biblische[n] Historie »… und füllet die Erde und machet sie euch untertan …«* von 1988–89.)

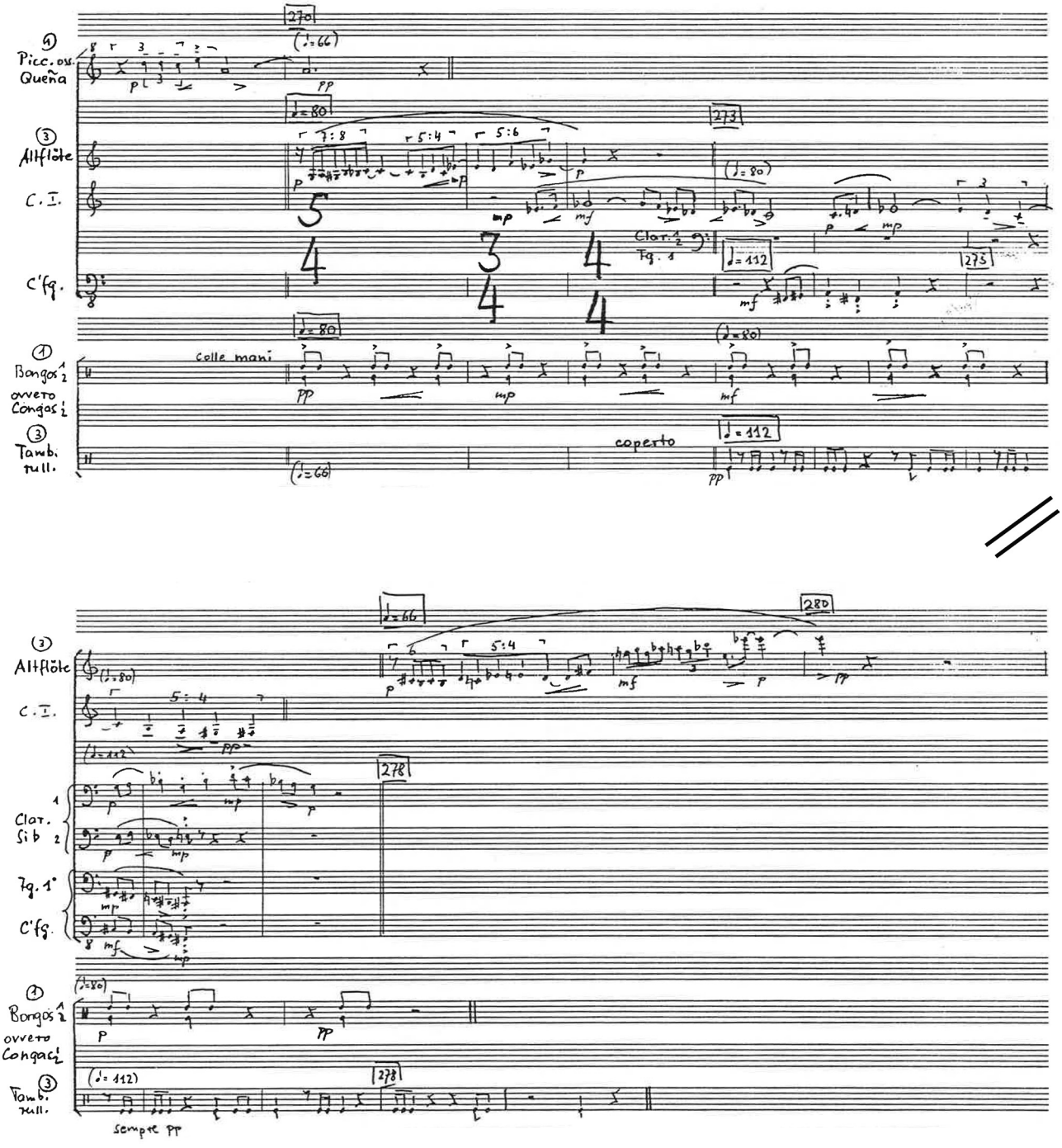
Gegenüber den frühen Liedern ergibt sich eine bemerkenswerte Bedeutungsverschiebung: War die Skansion in *»Wir wollen zusammen marschieren«* ein Mittel, um dem Marschieren der Arbeiterklasse in Richtung Sozialismus den nötigen Nachdruck zu verleihen, so ist sie mit dem Paukenschlag zum Symbol zerstörerischer Mächte geworden. In *»An die Hoffnung«* werden diese Mächte konkretisiert durch eine Chronik der Judenvernichtung im Deutschen Reich. Hoffnung kommt nur andeutungsweise in Lied-Zitaten zum Ausdruck und wird gleich wieder zurückgenommen: »Aber im Nachspiel wird Hoffnung von mir auch in Zweifel gesetzt durch die Trommel, als Instrument, das in den Tod führt.«[19] An anderer Stelle ist Wildberger diesbezüglich noch deutlicher geworden: »Das kurze Zitat des sibirischen Partisanenliedes – Zeichen für ›gerechten‹ bewaffneten Kampf – ist von derselben Trommel begleitet, die vorher die Juden in den Tod getrieben hat.«[20] Akustisch sinnfällig ist die offenbar beabsichtigte, politisch höchst fragwürdige Parallelisierung von Partisanenkampf und Judenvernichtung allerdings keineswegs – zum Glück, möchte man sagen. Zu leise ist die Rührtrommel, die das Zitat der Partisanen vom Amur begleitet, zu unauffällig das Lied selbst, dessen erster Takt zunächst im Kontrafagott (T. 273, siehe Abb. 2) auftaucht, dann nach einer eintaktigen Pause zwar fortgesetzt wird, aber wiederum nur für einen Takt und zudem überlappt vom kanonischen Einsatz des gleichen Fragments in der Klarinette (in *g*-Moll statt *fis*-Moll und ohne Pause zwischen den beiden Takten). Wenn man bedenkt, dass im Englischhorn gleichzeitig das Zitat von Violeta Parras Lied *Santiago, penando estás* zu Ende geführt wird, möchte es fast scheinen, als habe Wildberger zumindest das Zitat des sibirischen Partisanenlieds geradezu verstecken wollen.[21]

Dies steht in krassem Gegensatz zu seiner Montage von Musiken, mit welchen die Nazis bzw. die deutsche Wehrmacht ihr Vernichtungsprogramm beschönigten (wie Liszts *Les Préludes*, Wagners *Meistersinger*-Vorspiel und Beethovens *Ode an die Freude*), die auf die Daten der Judenvernichtung folgt. Sie ist vergleichsweise ausführlich und von geradezu penetranter Aufdringlichkeit, nicht nur der immer lauter werdenden Trommeln wegen. Was auffällt, ist mithin nicht die Parallele, sondern vielmehr die Diskrepanz von Nazi-Lärm und beinahe verstummender ›linker‹ Musik. Auf die Linke scheint Wildberger Ende der 1970er Jahre kaum mehr Hoffnungen gesetzt zu haben. Damit hatte er, wie die weltpolitische Entwicklung seither gezeigt hat, in größerem Maße recht, als ihm lieb sein konnte.

Zu den politisch eher fragwürdigen Aspekten von *»An die Hoffnung«* gehört, dass in der Chronik die Begriffe der Täter wie »Reichskristallnacht« und »Endlösung« erscheinen, und der Euphemismus »Kristallnacht« überdies ein klangliches Pendant im Kristallklang der Röhrenglocke hat. Die »Kristallnacht« ist damit in der Musik selbst eingegraben und lässt sich auch nicht einfach umtextieren zum (heute üblichen) Begriff »Pogromnacht«.

In *»Du holde Kunst«* zitiert Wildberger wiederum Violeta Parras Lied *Santiago, penando estás*. Es steht neben anderen Zitaten für die Musik der Unterdrückten, die auch hier mit den Farben von Akkordeon, Gitarre und Bratsche (mit »armseligem Ton«)[22] sehr diskret auftritt und sich krass absetzt von den Paukenschlägen, Trommelwirbeln und wüsten Bläserattacken, die das Stück durchziehen. Die Musik der Unterdrückten ist eine Musik des Leidens, nicht eine des

Abb. 2: Jacques Wildberger, *»An die Hoffnung«* für Sopran, Sprecher und Orchester (1978–79), Partitur, S. 57 f., Ausschnitt (© Jacques Wildberger, Eigenverlag, Riehen)



Kampfes gegen die Unterdrückung. Nur gerade das vom Akkordeon gespielte *Entlebucher Tellenlied* – ein Lied der Aufständischen im Schweizerischen Bauernkrieg des 17. Jahrhunderts – bringt eine andere, fröhlichere Farbe ein. Das Tellenlied bleibt ein Fremdkörper, selbst gegenüber den andern Zitaten der ›unteren‹ Musik. Diese können allein schon wegen der Fragmentierung kein gleichwertiger Widerpart zur Musik der Herrschaft sein. Anders die Vertonung von Stéphane Mallarmés Sonett *L'éventail*, die im Zentrum des Werks steht und dieses Zentrum mit einer Dauer von gut einem Drittel des ganzen Stücks auch ausfüllt. Mögen auch, wie Anton Haefeli meint, die Anführungszeichen mitkomponiert sein,[23] so realisiert Wildberger in den betörenden Klängen von Vibraphon, Glockenspiel, Gong, Harfe, Celesta usw., in den sanften Chören der Holzbläser und in den Melismen des Sopransolos eben doch eine Gegenwelt zu jener von Gewalt und Unterdrückung. So sehen sich die ›besseren Zeiten‹ schließlich ins Reich der Kunst verwiesen wie in dem von Schubert vertonten Gedicht Franz von Schobers, das dem Werk den Titel gibt. Warum dann überhaupt noch politische Musik komponieren, wenn eine bessere Welt nur als imaginäre möglich ist?

Vielleicht hat Wildberger sich diese Frage tatsächlich gestellt und deswegen nur noch ein solches Werk geschrieben, die bereits erwähnte *Biblische Historie nach Genesis I,28 »… und füllet die Erde und machet sie euch untertan …«*. Allerdings folgt dieses Werk nicht der selbst kreierten Montageform, sondern es handelt sich im Grunde um eine Symphonische Dichtung in der Linie von Franz Liszt und Richard Strauss, freilich ohne dass es als solche deklariert wäre. Wie bei Liszt und Strauss erschließt sich die Programmatik und damit bis zu einem gewissen Grad auch der musikalische Sinn nur über den Titel bzw. über den Inhalt, auf welchen der Titel verweist. Die Schöpfungsgeschichte aus dem Alten Testament, welcher die titelgebende Zeile entnommen ist, stellt Wildberger aber auf den Kopf, oder um es mit Marx zu sagen: Er stellt sie vom Kopf auf die Füße. Kurz zusammengefasst: In Wildbergers Symphonischer Dichtung wird eine unberührte Erde vorgestellt, in die der Mensch mit Posaunenstößen eintritt und die er mit seinem rücksichtslosen Aktivismus zerstört, worauf die Natur wieder ihren Frieden findet.

Ich hatte dieses von den apokalyptischen Visionen der 1980er Jahre inspirierte Werk in meiner Kritik der Uraufführung von 1989[24] als Warnung für die Menschen am Abgrund verstanden und moniert, der Botschaft fehle es an emotionaler Eindringlichkeit, weil Wildberger sie über Verweise und Symbole realisiere, die das Gemeinte nur gerade andeuteten. Aus zeitlicher Distanz und aus der Sichtung von Wildbergers politischem Œuvre als Ganzem komme ich zu einer anderen Einschätzung und halte meine Kritik von damals für ein Missverständnis. *»… und füllet die Erde …«* ist gerade kein humanistisches Werk. Wildberger hat den Menschen in diesem Stück bereits aufgegeben und stellt sich gewissermaßen auf die Seite der Natur, die den Menschen überleben wird, wenn auch als zerstörte. Der Prozess der Selbstvernichtung des Menschen ist unaufhaltsam – so Wildbergers Botschaft –, es braucht darum auch keine eindringliche Warnung, denn dagegen ist nichts auszurichten, schon gar nicht von einem Kunstwerk. So ist es nur konsequent, wenn das Kunstwerk nicht den Menschen zu packen und ihn zur Umkehr zu bewegen sucht, sondern das Gemeinte eben in kunstvoller Weise ausdrückt. Es ist wohl kein Zufall, dass es in diesem letzten politischen Werk Wildbergers abgesehen vom Titel keine Textebene mehr gibt und dass damit auch das Kunstlose, Heteronome getilgt ist. Lassen wir den Titel weg, können wir das Stück auch als autonome Kunst hören. Wir wundern uns vielleicht ein wenig über die Posaunen von Jericho, die da im Mittelteil unver-

mittelt hereinfahren, aber da sie sich dann auch wieder verabschieden, ergibt sich doch eine Bogenform, die als solche keiner weiteren Erläuterung bedarf.

Es war also konsequent und nach dem Zusammenbruch des sozialistischen Staatensystems auch im Einklang mit dem Zeitgeist, dass Wildberger aufhörte, politische Musik zu schreiben und zur autonomen Musik zurückkehrte. Ich meine, es ist ihm und seiner Musik nicht schlecht bekommen. Als ein an politischer Musik durchaus Interessierter gestehe ich, dass ich Werke wie den *Canto* von 1982, das *Concerto per orchestra* von 1991–92 oder das *Kammerkonzert* von 1995–96 mehr schätze als manche seiner politischen oder sonstwie bekenntnishaften Werke.[25] Der Überschuss an Aussage, der dringende Wunsch, Sand ins Getriebe zu streuen, hat das Getriebe des Kunstwerks selbst bis zu einem gewissen Grad beschädigt. Die ostinaten Paukenschläge mögen als Symbole von Herrschaft ihre Aussagekraft haben, rein musikalisch sind sie nicht viel weniger stumpfsinnig als die Bässe irgendeiner Hardrockmusik. Von der Aussage entlastet gelangen Wildberger Werke, in denen sich seine musikalische Sensibilität und sein luzider Geist ungehemmt entfalten konnten. Zu diesem luziden Geist gehört das politische Engagement unteilbar und hat ihn vor Unverbindlichkeit und Belanglosigkeit bewahrt. Zum Glück ist Jacqui nicht der Meinung und Mahnung von Freund Robi gefolgt, derzufolge mit Beethovens Bekenntniswille der »schlechte Geschmack« in die Musik gekommen sein soll.[26] Eventuell ist aber das politische Engagement da, wo es nicht direkt umgesetzt ist, sondern indirekt im Kunstwerk sich ausdrückt, besser aufgehoben.

Anmerkungen

1 Anton Haefeli, *Kunst zwischen Herrschaft und Utopie – Zu Jacques Wildbergers »Du holde Kunst«*, in: *Jacques Wildberger oder Die Lehre vom Andern. Analysen und Aufsätze von und über Jacques Wildberger*, hrsg. von Anton Haefeli, Zürich: Hug o.J. [1995], S. 233–243, hier S. 233.

2 So beteiligte er sich an einer Veranstaltung am Stadttheater Basel im Jahre 1983, die Rückschau auf die Aktivitäten der Agitprop-Gruppe von 1933 bis 1950 hielt, und begleitete Veteranen der Gruppe in seinem Lied *»Wir wollen zusammen marschieren«* am Klavier. Die Veranstaltung ist durch eine private Tonaufzeichnung dokumentiert.

3 Die Partei der Arbeit ist die Nachfolgeorganisation der 1940 verbotenen Kommunistischen Partei der Schweiz.

4 Siehe dazu seine Äußerung im Gespräch mit Hansjörg Pauli im Jahre 1970, als er auf die Frage nach einer Alternative zum Dasein als »Stein des Anstosses, als Sandkorn im Getriebe, als Ärgernis« antwortete: »Den Streit über musikalisches Werk oder musikalische Aktion begraben, mit Musik überhaupt aufhören und sich auf den bewaffneten Kampf vorbereiten.« Dabei stellte er klar, dass diese Alternative für ihn »nicht mehr in Frage« komme. Zit. nach *»Für wen komponieren Sie eigentlich?«. Hansjörg Pauli im Gespräch mit Jacques Wildberger* (1970), in: *Jacques Wildberger oder Die Lehre vom Andern* (s. Anm. 1), S. 185–194, hier S. 193.

5 Anton Haefeli, *Kunst zwischen Herrschaft und Utopie*, S. 233.

6 Siehe CH-Bu, kr 71, 62 (*»Wir wollen zusammen marschieren«*) und kr 71, 63 (*Ballade vom Wasserrad*). Die von Haefeli, ebd., erwähnten Vertonungen von Texten Erich Mühsams sind offenbar nicht erhalten.

7 Sergej Tretjakow, *Hanns Eisler*, in: *Sinn und Form*, Sonderheft *Hanns Eisler* 1964, Berlin: Rütten & Loening 1964, S. 110–127, hier S. 127.

8 Ironischerweise hat Wildberger in der Aufführung des Liedes 1983 (siehe Anm. 2) den F-Dur-Dreiklang in T. 24 durch einen A-Dur-Dreiklang ersetzt, also post festum doch noch eine ungetrübte Dominante der Grundtonart ins Lied eingeschmuggelt.

9 Siehe dazu die Analyse von Reinhold Brinkmann, *Kompositorische Maßnahmen Eislers*, in: *Über Musik und Politik. Neun Beiträge*, hrsg. von Rudolf Stephan, Mainz: Schott 1971

(= *Veröffentlichungen des Instituts für neue Musik und Musikerziehung Darmstadt*, Bd. 10), S. 9–22.

10 In der Erinnerungsveranstaltung von 1983 spielte Wildberger die Akkorde durchwegs in hartem Staccato, hielt sich also auch Jahrzehnte später an seine Vortragsanweisung.

11 Wildberger zitiert die *Wiegenlieder* in der Hommage-Komposition von 1998 *Mein Versuch, den Eisler zu beschreiben*; sie gehörten also offensichtlich zu seinen Eisler-Favoriten. Vgl. CH-Bu, kr 71, 52a und die Reproduktion in diesem Band, S. 106.

12 Unter Wildbergers Abschriften in seinem Nachlass befinden sich nebst den erwähnten Eisler-Liedern und solchen von Weill auch Burkhards Vertonungen der *Mutter-Courage*-Lieder. Vgl. CH-Bu, kr 71, 63.

13 Christoph Keller, *Der verschwundene Text. Zu Eislers »Rotem Wedding« und der DDR-Hymne aus heutiger Sicht*, in: *Musik/Revolution. Festschrift für Georg Knepler zum 90. Geburtstag*, hrsg. von Hanns-Werner Heister, Bd. 3, Hamburg: von Bockel 1997, S. 183–199.

14 *»Für wen komponieren Sie eigentlich?«. Hansjörg Pauli im Gespräch mit Jacques Wildberger* (1970) (s. Anm. 4), S. 193.

15 Gunnar Hindrichs lässt nur politisch funktionale Musik als »politische Musik« gelten, für nicht-funktionale politische Musik hält er – mit guten Gründen – den Terminus »engagierte Musik« für angemessen (siehe seinen Aufsatz in diesem Band, S. 340 ff.). Da es in meinem Aufsatz um die Frage der Kontinuität politischer Inhalte in Wildbergers Schaffen geht und nicht um die Funktion der betreffenden Werke, wird auf diese terminologische Unterscheidung verzichtet.

16 Siehe dazu Jacques Wildberger, *Über die Schwierigkeit, heute noch zu komponieren* (1968), in: *Jacques Wildberger oder die Lehre vom Andern*, S. 179–183.

17 So der Komponist im Begleittext zur LP *Basler Komponisten. Jacques Wildberger*, Bärenreiter-Musicaphon, BM 30 SL 1714.

18 *»Für wen komponieren Sie eigentlich?«. Hansjörg Pauli im Gespräch mit Jacques Wildberger* (1970), S. 191.

19 Wildberger im Gespräch mit Michael Kunkel am 27. September 2001, zit. nach Michael Kunkel, *»Der Kampf um die Möglichkeit von Hoffnung«*, in: Booklet zur CD *Musikszene Schweiz / Grammont Portrait. Jacques Wildberger*, Zürich: Migros-Genossenschafts-Bund 2002, MGB CTS-M 77, S. 3.

20 So Wildberger im *Nachwort 1991* zur Wiederveröffentlichung des Gesprächs mit Hansjörg Pauli von 1970, in: *Jacques Wildberger oder die Lehre vom Andern*, S. 193 f. Seine früheren Aussagen relativiert er dort wie folgt: »Ich stehe zu jedem Wort, das abgedruckt ist, da der Dialog genau meine Befindlichkeit im Jahre 1970 wiedergibt, kann mich indes nicht mehr mit allem identifizieren.« Die hier wiedergegebene Äußerung zum Zitat des sibirischen Partisanenlieds steht im Kontext seiner Distanzierung vom »bewaffneten Kampf«, dessen Befürwortung er im Rückblick als »fast pubertäre Utopie« bezeichnet. Die Vermutung liegt nahe, dass die Interpretation des Zitats auch vom Willen geleitet war, einen Beleg für die inzwischen gewandelte Auffassung in der Frage des bewaffneten Kampfes zu liefern.

21 Merkwürdigerweise ist in der einzigen zugänglichen Einspielung des Werks mit dem Sinfonieorchester Basel unter der Leitung von Heinz Holliger (CD *Musikszene Schweiz / Grammont Portrait. Jacques Wildberger*, MGB CTS-M 77) an dieser Stelle zwar die Rührtrommel sehr deutlich, das Kontrafagott jedoch kaum zu hören – als müsste dem Verstecken des Zitats noch nachgeholfen werden …

22 So die Spielanweisung für T. 50 ff.

23 Anton Haefeli, *Kunst zwischen Herrschaft und Utopie*, S. 240.

24 Christoph Keller, *Heterogenes/Homogenes – und Ungereimtes. Lausanne: 90. Tonkünstlerfest*, in: *Dissonanz* 22, 1989, S. 25 f.

25 Dazu gehört etwa *Commiato. Musik für Streichquartett* von 1997. *»An die Hoffnung«*, bei dessen Uraufführung am 15. November 1979 in Metz ich den Celesta-Part spielte, war meine erste Begegnung mit der Musik und der Person von Jacques Wildberger. Ich erkannte in ihm einen Gesinnungsgenossen, und aus dieser Sympathie entwickelte sich eine langjährige Freundschaft. Mit der hier vorgebrachten Kritik möchte ich in keiner Weise meine Wertschätzung für *»An die Hoffnung«* und andere politische Werke Wildbergers zurücknehmen. Es sind dies Werke hohen Ranges, weit über die dem Kom-

ponisten stets gerne attestierte handwerkliche Sicherheit hinaus. In meiner Kritik spiegelt sich auch die gegenüber den 1970er Jahren veränderte politische Situation von heute bzw. die Binsenwahrheit, dass politische Musik grundsätzlich stärker vom Alterungsprozess betroffen ist als absolute Musik.

26 Robert Suter, *Dem Freund und Weggefährten* (1992), in: *Jacques Wildberger oder die Lehre vom Andern*, S. 253–258, hier S. 257.

Vom Sozialrevolutionär zum resignierten Existenzialisten

Jacques Wildberger und Dmitri Schostakowitsch

Sigfried Schibli

Im Jahr 1980 erhielt Jacques Wildberger vom Südwestfunk Baden-Baden den Auftrag, eine Sendereihe über das sinfonische Werk von Dmitri Schostakowitsch zu gestalten. Er hatte seit 1958 bereits 34 Radiosendungen verfasst, die meisten für deutsche Rundfunkanstalten.[1] Diese Rundfunkaufträge boten ihm eine Chance, seine eigene Position zu klären und sich mit der Musik von zeitgenössischen Komponistenkollegen wie Luigi Dallapiccola, Bernd Alois Zimmermann und Igor Strawinsky auseinanderzusetzen. Darüber hinaus besserten sie die finanziellen Verhältnisse Wildbergers auf, der erst mit 44 Jahren eine volle Stelle an der Basler Musik-Akademie bekam. Vom Komponieren konnte er noch in den 1970er Jahren nicht leben, das Unterrichten war für ihn ein »Brotberuf«, wie er in einem Interview 1973 bekannte.[2]

Sieben Jahre nach dieser Sendereihe setzte Wildberger in seinem Abschiedskonzert vom Basler Konservatorium die Suite nach Texten von Michelangelo Buonarroti von Dmitri Schostakowitsch aufs Programm, und weitere zwei Jahre später schrieb er in der Reihe *Meisterwerke der Musik* das Bändchen über die 5. Sinfonie von Schostakowitsch.[3] 1990 folgte ein analytischer Aufsatz über Zwölftonreihen in Spätwerken von Schostakowitsch.[4] 1993 schließlich verfasste er im Auftrag der Internationalen Musikfestwochen Luzern eine Einführung zur fünften Schostakowitsch-Sinfonie.[5] Dieses anhaltende Interesse Wildbergers am sowjetischen Sinfoniker geht auf seinen Lehrer Wladimir Vogel zurück. In dessen Nachlass hat sich ein – vermutlich gemeinsam mit Aline Valangin verfasster – Text *Zur Diskussion um Schostakowitsch* gefunden, der wohl aus den späten 1940er Jahren stammt, aus den Lehrjahren Wildbergers bei Wladimir Vogel also. Dieser Text zeichnet ein differenziertes Bild der Musik von Schostakowitsch. Diese sei nicht im westlichen Sinn avantgardistisch, aber von starkem eigenen Charakter und keineswegs nur Resultat eines faulen Kompromisses.[6]

Das sinfonische Œuvre von Schostakowitsch war damals hinter und vor dem »Eisernen Vorhang« ausgesprochen populär. Auch in Basel wurde es gespielt und gehört. So wurden bei der Allgemeinen Musikgesellschaft zwischen 1968 und 1975 vier seiner 15 Sinfonien aufgeführt, darunter zwei Mal die Fünfte. Nach 1982 setzte ein eigentlicher Schostakowitsch-Boom ein. Schostakowitsch war zweifellos ein Repräsentant der kommunistischen Kultur und galt als »Hofkomponist des Sowjetregimes«.[7] Dies stand seinen Erfolgen im europäischen und amerikanischen Musikleben allerdings nicht im Wege. Vielmehr weckte seine Popularität den Argwohn westlicher Avantgarde-Komponisten. So sagte Luigi Nono im Gespräch mit Hansjörg Pauli, die Musik von Schostakowitsch habe »keine Zukunft und damit keine Funktion, weil sie technisch zu armselig ist und am Potential der heutigen Möglichkeiten vorbeigeht«.[8]

Wildberger dagegen führte die Beliebtheit einiger Schostakowitsch-Sinfonien im Westen auf ein »fundamentales Missverständnis« zurück und verwies auf das unerkannte »Protestpotential« in dieser Musik, das »allmählich dekodiert werden« könne.[9] Einen radikalen Avantgardisten konnte und wollte auch

er nicht aus Schostakowitsch machen. Dieser verzichtete trotz einiger Versuche mit zwölftönigen Strukturen etwa im 13. Streichquartett nie auf die Tonalität als »formstiftendes Element«, wie Wildberger sagt.[10] Tatsächlich hielt sich Schostakowitsch keineswegs an die im Westen gängigen kompositorischen Maximen. Er komponierte nie elektronisch oder seriell und nur sporadisch zwölftönig. Außerdem bediente er die traditionellen Gattungen und Formationen, komponierte Sinfonien und Opern, als dies in Teilen der westlichen Avantgarde längst obsolet war. Auch politisch war er eine schillernde Figur. Zwar sickerten immer wieder Nachrichten durch, die belegten, dass er von der sowjetischen Kulturbürokratie drangsaliert wurde, doch wurde er zugleich als Volksheld gefeiert und nahm hohe Auszeichnungen entgegen.

Die Umwälzungen in der Sowjetunion seit dem »Tauwetter« zwischen dem Tod Stalins 1953 und der Entmachtung Nikita Chruschtschows 1964 waren nicht spurlos an Jacques Wildberger vorübergegangen. Nach dieser Phase einer zeitweisen Liberalisierung wurden Künstler und Intellektuelle wieder an die Kandare genommen, Dissidenten in Gefängnisse und Arbeitslager gesteckt. Dagegen wehrten sich unerschrockene Sowjetbürger, die oftmals einen Weg fanden, im Westen zu publizieren. Man denke nur an Lew Kopelew, Andrej Sacharow und Alexander Solschenizyn, die aufgrund ihres Engagements gegen den Stalinismus Repressalien ausgesetzt waren und im Westen als Aufklärer gefeiert wurden. Eine Rolle spielte auch das Buch *Die Alternative* des deutschen Sozialwissenschaftlers Rudolf Bahro. Das Manuskript dieser Abrechnung mit dem Sozialismus ostdeutscher Prägung war von dem aus Basel stammenden Musikhistoriker Harry Goldschmidt aus der DDR nach West-Berlin geschmuggelt worden.[11] Durch das Tagebuch von Regina Wildberger-Graf wissen wir, dass Wildberger und Goldschmidt – zwei Basler Linksintellektuelle mit unterschiedlicher beruflicher und politischer Ausrichtung – einander kannten.[12]

Wildberger galt auch nach seinem Austritt aus der kommunistischen Partei der Arbeit (PdA) 1947 als Kommunist.[13] Er wurde sowohl von der Schweizer Bundesanwaltschaft (Geheimdienst) als auch von der Schweizer Vertretung in Berlin überwacht; in Berlin war Wildberger 1967 ein Jahr lang Stipendiat des Deutschen Akademischen Austauschdienstes. Dieser Aufenthalt hat ihn, wie er in einem Brief an Arnold Künzli vom 3. Mai 2000 geschrieben hat, »repolitisiert«.[14] Seine Staatsschutz-Fiche ist aufgrund der Schutzfrist noch gesperrt.[15] Als heimatloser Linker beklagte er ebenso wie die bürgerlichen Kritiker den »stalinistischen Terror« in der Sowjetunion. In ironischer Umdeutung der offiziellen sowjetischen Terminologie bezeichnete er Schostakowitschs Musik als »sozialistischen Realismus«, als schonungsloses Abbild der Realität. Gut möglich, dass er damit auf Luigi Nonos Verdikt reagierte, diese Musik sei »sozialistischer Realismus im üblen Sinn«.[16] Dass Ironie oft nicht verstanden wird, zeigt die Tatsache, dass diese Pointe Wildbergers dem deutschen Schostakowitsch-Forscher Bernd Feuchtner unverständlich blieb. In seiner Rezension von Wildbergers Büchlein über die 5. Sinfonie warf er Wildberger allen Ernstes vor, er habe Schostakowitsch missverstanden, wenn er von der 5. Sinfonie sage, sie sei dem Sozialistischen Realismus verpflichtet. Feuchtner übersah dabei, dass Wildberger gerade die kritische Distanz Schostakowitschs zur Doktrin des Sozialistischen Realismus herausarbeitet – eine Distanz, die vom Dirigenten Kurt Sanderling noch schärfer zugespitzt als Karikatur des Personenkults der Stalin-Ära beschrieben wurde.[17] Wildbergers Ablehnung der sowjetischen Kulturpolitik wurde durch ein Lese-Erlebnis verstärkt, das direkt mit Schostakowitsch zu tun hat: das Buch *Zeugenaussage. Die Memoiren des Dmitri Schostakowitsch*, das Solomon Wolkow 1979 in Amerika herausgebracht hatte und das auch in der deutschen Übersetzung stark beachtet wurde.[18] Obwohl dieses Buch nie unumstritten war – handelt

es sich doch um nicht autorisierte Memoiren aus zweiter Hand –, beeinflusste es das Schostakowitsch-Bild im Westen nachhaltig. *Vor* Wolkow konnte man das populäre Finale der 5. Sinfonie von Schostakowitsch noch umstandslos als »affirmativ« bezeichnen. *Seit* Wolkow ist diese Musik mit dem Befehl »Jubeln sollt ihr!« verknüpft. Aus einem pathetischen Bekenntnis wurde ein Dokument der Unterdrückung. Wildberger spricht wiederholt von der »Doppelbödigkeit« dieser Musik, die sich einer simplen Auslegung entzieht.

Jacques Wildberger war als Analytiker kein strenger Formalist. Das lässt sich an seiner Sendung über die 4. und die 13. Sinfonie von Schostakowitsch illustrieren. Er begreift die Musik des russischen Sinfonikers als zeichenhaft, als geschickt getarnte Botschaften, die man in einem repressiven System wie jenem der Sowjetunion der 1930er Jahre nur verschlüsselt artikulieren konnte.[19] Schon in der Radiosendung von 1980 hatte Wildberger die Frage aufgeworfen, weshalb das Finale der Vierten einen so anderen, neuen Ton anschlägt.[20] In diesem c-Moll-Teil wird über 234 Takte ein Orgelpunkt der tiefen Instrumente gehalten, darüber schattenhafte Reminiszenzen an Motive aus den vorangehenden Sätzen. Eine Sinfonie, die über mancherlei humoristische und groteske Züge verfügt, endet mit einem Trauermarsch. Wildbergers Erklärung führt zurück zur Entstehungsgeschichte des Werks. Das Finale, schreibt er in Bezugnahme auf den britischen Musikforscher Hugh Ottaway, sei nach der Ächtung Schostakowitschs wegen zwei Artikeln in der Parteizeitung *Prawda* vom Januar und Februar 1936 komponiert worden. Dort wurde Schostakowitsch wegen seiner Oper *Lady Macbeth von Mzensk* (1932) und des Balletts *Der helle Bach* (1934–1935) heftig angegriffen (»Chaos statt Musik«). Es ist belegt, dass diese Angriffe den Komponisten in eine seelische Krise stürzten. Aus heutiger Sicht lässt sich allerdings nicht ausschließen, dass der Komponist die vierte Sinfonie in den Grundzügen schon vor den beiden *Prawda*-Artikeln konzipiert hatte. Dies ändert nichts an der Tatsache, dass diesem Werk und besonders dem Finale eine wortlose inhaltliche Intensität zukommt.

In der gleichen Sendung thematisierte Wildberger die 13. Sinfonie. Das hatte einen chronologischen Grund. Die Auseinandersetzungen um Schostakowitschs Vierte führten dazu, dass dieses Werk erst 1961, 25 Jahre nach seiner Entstehung, uraufgeführt werden konnte. Ein Jahr später wurde die 13. Sinfonie erstmals gespielt, ebenfalls in Moskau und ebenfalls unter Kirill Kondraschin. Wieder interessiert sich Wildberger hauptsächlich für die Semantik der Musik. Diesmal hat er es nicht mehr mit einem Stück absoluter Musik zu tun, sondern mit einer textierten Sinfonie aus fünf Sätzen. Der erste Satz ist mit »Babi Jar« überschrieben, dem Namen einer Schlucht in der Nähe von Kiew. Dort fanden während des Zweiten Weltkriegs Massaker an der jüdischen Bevölkerung statt, an denen nicht nur Deutsche, sondern auch Ukrainer beteiligt waren. Die Texte von Jewgeni Jewtuschenko gingen nicht ohne Retuschen durch die Zensur. Wildberger arbeitet in seiner Radiosendung akribisch heraus, wie der Text von Jewtuschenko, der offen den Antisemitismus in der Sowjetunion thematisierte, verändert wurde. An der Musik haben die Hüter der reinen sowjetischen Lehre nichts geändert, aber durch die Textänderungen entstanden neue, vom Komponisten so nicht intendierte Zuordnungen.[21]

Jacques Wildberger hat nie ein Geheimnis daraus gemacht, dass er sich Schostakowitsch nahe fühlte. »Mit Schostakowitsch fühle ich mich verwandt, weil ich wie er mit meinen Kompositionen Stellung beziehe zu gesellschaftlichen Problemen«, sagte er 1998 im Interview mit Paul Schorno.[22] Es liegt nahe, eine Abhängigkeit Wildbergers von Schostakowitschs vokal-instrumentalen Spätwerken zu vermuten. Doch scheint mir Wildbergers Behandlung der Vokalstimmen eher an seinem Lehrer Wladimir Vogel sowie an Arnold Schönberg

orientiert zu sein. Das genannte Zeitungsinterview enthält im Übrigen ein bemerkenswertes Eingeständnis. Im gleichen Gespräch bekannte Wildberger, dass ihn das Schaffen von Helmut Lachenmann besonders anspreche. »Er verwirklicht das, was mir nicht ganz gelungen ist. Bei ihm ist schon die musikalische Sprache sehr kritisch, während ich ‚nur' die Tradition mit den Texten kontrapunktiere.«

Im Unterschied zu Schostakowitsch war Jacques Wildberger nicht Zensur und Verurteilungen ausgesetzt – »ich musste gar nichts verklausulieren«, sagte er im Gespräch mit Michael Kunkel.[23] Als Schweizer Künstler durfte er alles sagen, nur wurde er damit kaum gehört. Gleichwohl kann man das Streichquartett mit dem Titel *Commiato* von 1997 als Versuch interpretieren, eine genuin bedeutungsvolle Musiksprache zu entwickeln, also Inhalt ohne Worte zu transportieren. Hier ist es keine politische Botschaft, sondern eine private Aussage, wobei man immer den Gedanken von Theodor W. Adorno bedenken sollte, dass das Privateste mitunter das Sozialste ist.

»Die Isolierung der radikalen modernen Musik rührt nicht von ihrem asozialen, sondern ihrem sozialen Gehalt her, indem sie durch ihre reine Qualität und um so nachdrücklicher, je reiner sie diese hervortreten läßt, aufs gesellschaftliche Unwesen deutet, anstatt es in den Trug der Humanität als einer bereits schon gegenwärtigen zu verflüchtigen.«[24]

Commiato (»Abschied«), im Untertitel *Musik für Streichquartett*, war Wildbergers erstes und einziges Streichquartett, ein mit 10 000 Franken dotierter Kompositionsauftrag der Kulturstiftung Pro Helvetia für das Amati-Quartett. Die Komposition wurde laut dem Autographen am 15. Juli 1997 in Riehen vollendet. Auf der Titelseite schreibt der Komponist: »In memoriam D. P. F[.] 21. 10. 1961–18. 02. 1996«. Darin gedenkt Wildberger seiner verstorbenen Patentochter, die mit 34 Jahren ums Leben gekommen war. Im Interview von Michael Kunkel mit Jacques Wildberger vom September 2001 sagte der Komponist:

»In *Commiato* gibt es nur noch totale Hoffnungslosigkeit. Für mich ist es einfach nicht möglich, für mein Patenkind, das auf tragische Art gestorben ist, etwas Trostvolles zu komponieren. Das wäre billig! Aber ich muss dem standhalten. Ich bin dagegen, ich protestiere gegen dieses Schicksal und werde nicht weich.«[25]

In verschlüsselter Form wird der Name der jungen Frau in der Musik genannt, in der Bratschenmelodie eines Adagio-Abschnitts im letzten Drittel des Werks, basierend auf einer zehntönigen Reihe. Diese enthält – so Wildberger im Interview – in Gestalt der Solmisationssilben den Namen der Verstorbenen. Das Gedenken ist ganz ins Private zurückgenommen. Wildberger verschlüsselt einen Namen, aber er liefert den Schlüssel nicht mit, sondern wahrt das Geheimnis wie ein mittelalterlicher Kathedralenbauer sein Bauhüttengeheimnis. Während Schostakowitsch in einigen seiner Werke (so etwa in der 10. und 15. Sinfonie oder im 8. Streichquartett) demonstrativ und plakativ »Ich« sagte, indem er mit der Tonfolge D–Es–C–H arbeitete, deutet Wildberger den Namen des verstorbenen Menschen nur stark verklausuliert an. Es ist kein Appell, sondern ein stilles Gedenken. In dieser Hinsicht ist Wildberger näher bei Johann Sebastian Bach, der gern seinen Namen in die Musik hineingeheimniste, oft nur für das analytische Auge erkennbar.

Die zehntönige Reihe, mit der Wildberger nach allen Regeln der kontrapunktischen Kunst arbeitet, umfasst die Töne *fis–es–d–ais–a–h–eis–as–g–e*. Man mag im kleinen Sextsprung *d–ais* bzw. *d–b* ein Erbstück des im Barock häufigen Intervalls des Schmerzes oder der Klage sehen, und tatsächlich erscheint in den Skizzen des Werkes einmal die Bezeichnung »Elegie«,

Klagegedicht.[26] Explizit eine »Elegie« ist sein für die Sängerin Carla Henius verfasstes Werk auf einen Text von Friedrich Hölderlin von 1994–95, in welches die Tonbuchstaben des Namens Carla Henius eingewoben sind.[27] Aber hier geht es nicht um Leben und Tod wie in *Commiato*, einer Art von modernem »Tombeau« für eine verstorbene Person. Die markanten Tonwiederholungen im Adagio-Abschnitt dieses Streichquartetts verleihen der Musik über die Klage hinaus etwas Insistierendes, ein Moment von Protest. Wer die in der Universitätsbibliothek Basel liegenden Skizzen zu *Commiato* studiert, stößt auf der sechsten Seite auf eine von Wildbergers Hand stammende Zuordnung von Tönen zu Silben. Das Fis steht für die Silbe Da, das Es für Ni, das D für den Buchstaben E und das B für die Silbe La. Das ergibt den Vornamen Daniela. Der vollständige Name lautet Daniela Pauli Falconi, das Patenkind Wildbergers und die Tochter von Hansjörg Pauli, der 1971 die stark beachtete Interview-Sammlung *Für wen komponieren Sie eigentlich?* herausgegeben hatte, in welcher auch Wildberger vertreten war. Daniela Pauli war Historikerin, ihr Name überlebt im Historischen Lexikon der Schweiz, für das sie zahlreiche Beiträge hauptsächlich über Themen aus dem Kanton Tessin verfasst hatte.

In den Skizzen ist diese Reihe mitsamt ihrer Aufschlüsselung einmal auf dem Notensystem der ersten Violine notiert, in der Partitur-Reinschrift wird die Aufschlüsselung unterdrückt. Verändert hat sich auch das Zeitmaß. Der Entwurf zur Elegie sieht noch Viertel = 80 vor, während die endgültige Fassung mit Viertel = 72 etwas langsamer ist. Erstaunlicherweise ist Wildberger in der Formulierung dieser Reihe nicht konsequent. In den Skizzen schreibt er als sechsten Ton manchmal ein C, meist aber – wie auch in der Partiturfassung – ein H. An dieser Stelle von *Commiato* nimmt die Musik, die zuerst so »erstickt« und sprachlos klingt, einen sprachähnlichen Duktus an. Es ist eine Insel der Zartheit inmitten einer geräuschhaften Umgebung. Auch wenn man die Töne nicht als bedeutungstragend erkennt, so wird man doch spüren, dass hier eine menschliche Stimme spricht. Das Verfahren ist vergleichbar mit demjenigen von Alban Berg, der in seiner *Lyrischen Suite* – ebenfalls ein Streichquartett – seine außereheliche Beziehung zu Hanna Fuchs-Robettin, einer Schwester von Franz Werfel, in Töne gefasst hat. Auch der Gedanke an Alban Bergs Violinkonzert, das »dem Andenken eines Engels« gewidmet ist, liegt nahe.

Begreift man die zehntönige Reihe von *Commiato* als Ausdruck von Trauer über den Verlust eines geliebten Menschen, so ergibt sich eine Brücke zu Schostakowitsch. Im Vorspann zu seinem Aufsatz über die Reihenkomposition in Schostakowitschs Spätwerk zitiert der Autor ein Interview des russischen Komponisten aus dem Jahr 1958. Darin heißt es, die Dodekaphonie sei »bestenfalls […] fähig, Zustände der Niedergeschlagenheit oder lähmender Angst auszudrücken, also Stimmungen, die der Psyche eines normalen Menschen fremd sind, um so mehr eines neuen Menschen in der sozialistischen Gesellschaft«.[28] Im Haupttext seiner Analyse distanziert sich Wildberger von diesem Satz, wobei er diese Interviewäußerung in einen glaubwürdigen und einen unglaubwürdigen Teil unterteilt: Die Rede vom »neuen Menschen der sozialistischen Gesellschaft« sei nichts Anderes als »verordnete Propaganda«. Gelten lässt er aber, dass für Schostakowitsch die Dodekaphonie – und wir dürfen ergänzen: wohl auch das Operieren mit nicht vollständig zwölftönigen Reihen – »vor allem Gefühle von Angst und Niedergeschlagenheit« ausdrücke.

Das Denken in Reihenstrukturen ist für Wildberger, den früheren Schüler Wladimir Vogels, nicht nur Ausdruck von Niedergeschlagenheit und Angst, es verbindet sich in *Commiato* mit einem aktiven Einspruch gegen das Schicksal. Dass der Schluss dieser Musik für Streichquartett eine Analogie zum Schluss der 14. Sinfonie von Schostakowitsch bildet, wurde vom Komponisten selbst

bestätigt.[29] Im Gespräch mit Michael Kunkel versuchte Wildberger auch zu begründen, weshalb er in *Commiato* keinen tröstlicheren Ausdruck gefunden hat, weshalb er Rebell geblieben ist – Rebell gegen den unausweichlichen Tod. Wildberger ist mit seinem Einspruch gegen das Unausweichliche vom Sozialrevolutionär zum resignierten Existenzialisten geworden.

Anmerkungen

1 Eine Liste findet sich in: *Jacques Wildberger oder Die Lehre vom Andern. Analysen und Aufsätze von und über Jacques Wildberger*, hrsg. von Anton Haefeli, Zürich: Hug o. J. [1995], S. 268 f.

2 *Jacques Wildberger: Die Realität bewältigen, Interview mit Jürg Erni*, in: *National-Zeitung* vom 13. August 1973, S. 31.

3 Jacques Wildberger, *Dmitri Schostakowitsch: 5. Symphonie d-Moll op. 47 (1937)*, München: Wilhelm Fink 1989 (= *Meisterwerke der Musik*, Heft 53).

4 Jacques Wildberger, *Ausdruck lähmender Angst. Über die Bedeutung von Zwölftonreihen in Spätwerken von Schostakowitsch*, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 151 (1990), Heft 2, S. 4–11.

5 Jacques Wildberger, *Schostakowitsch: Sinfonie Nr. 5 in d-Moll*, in: Programmbuch Internationale Musikfestwochen Luzern 1993, S. 50–52. Vgl. zum Verhältnis Wildbergers zu Schostakowitsch auch: Sigfried Schibli, *»Dichter in dürftiger Zeit« – Wildberger und Schostakowitsch*, in: *Jacques Wildberger*, hrsg. von Michael Kunkel, Saarbrücken: Pfau 2002 (= *fragmen*, Heft 38), S. 8–12.

6 Der Text ist abgedruckt in: Doris Lanz, *Zwölftonmusik mit doppeltem Boden. Exilerfahrung und politische Utopie in Wladimir Vogels Instrumentalwerken*, Kassel: Bärenreiter 2009, S. 148 f.

7 Janna Kniazeva in: *Jacques Handschin in Russland. Die neu aufgefundenen Texte*, Basel: hrsg. von Janna Kniazeva, Schwabe 2011 (= *Resonanzen, Basler Publikationen zur Älteren und Neueren Musik*, Bd. 1), S. 146.

8 Hansjörg Pauli, *Für wen komponieren Sie eigentlich?*, Frankfurt am Main: Fischer 1971, S. 116.

9 Jacques Wildberger, *Ausdruck lähmender Angst* (s. Anm. 4), S. 4.

10 Ebd.

11 Laut mündlicher Auskunft von Harry Goldschmidts Witwe Aenne Goldschmidt, Riehen/Basel, vor 2002, und Artikel *Rudolf Bahro* in *Wikipedia. Die freie Enzyklopädie* (26. 5. 2018).

12 CH-Bu, o. Sign. Vgl. auch *Kunstwerk und Biographie. Gedenkschrift Harry Goldschmidt*, hrsg. von Hanns-Werner Heister, Berlin: Weidler 2002.

13 Vgl. *Jacques Wildberger oder Die Lehre vom Andern* (s. Anm. 1), S. 261.

14 Brief von Jacques Wildberger an Arnold Künzli vom 3. Mai 2000, CH-Bu, NL 361, B I 47. Die »Repolitisierung« Wildbergers in Berlin ist auch Gegenstand des Gesprächs, das Michael Kunkel 2001 mit dem Komponisten geführt hat: *»Das linke Ohr«. Michael Kunkel im Gespräch mit Jacques Wildberger; Riehen, 27. September 2001*, in diesem Band, S. 519.

15 Laut Auskunft des Dienstes Historische Analysen des Schweizerischen Bundesarchivs vom 3. Januar 2018 gegenüber dem Verfasser trägt die entsprechende Karte im Hauptfichier der Schweizerischen Bundesanwaltschaft die Bezeichnung E4320-01C#1990/134#181*.

16 Hansjörg Pauli, *Für wen komponieren Sie eigentlich?* (s. Anm. 8), S. 116.

17 Bernd Feuchtner, Rezension von Jacques Wildberger, *Dmitri Schostakowitsch – 5. Symphonie e-Moll* [recte: d-Moll], in: *Neue Zeitschrift für Musik* 151 (1990), Heft 2, S. 48; die Bezugnahme auf Kurt Sanderling in: Sigfried Schibli, *»Dichter in dürftiger Zeit«* (s. Anm. 5), S. 11.

18 *Zeugenaussage. Die Memoiren des Dmitri Schostakowitsch, aufgezeichnet von Solomon Wolkow*, aus dem Russischen von Heddy Pross-Weerth, Berlin – München: Propyläen 1979.

19 *»Das linke Ohr«. Michael Kunkel im Gespräch mit Jacques Wildberger,* S. 521.

20 Jacques Wildberger, *Das symphonische Werk Dmitrij Šostakovič'* (1980), in: *Jacques Wildberger oder Die Lehre vom Andern* (s. Anm. 1), S. 99–166, hier S. 123 ff.

21 Ebd., S. 126 ff.

22 *Musik ist Teil gesellschaftlicher Wirklichkeit. Gespräch mit dem Komponisten Jacques Wildberger,* in: *Basellandschaftliche Zeitung/Nordschweiz* vom 22. Januar 1998.

23 *»Das linke Ohr«. Michael Kunkel im Gespräch mit Jacques Wildberger,* S. 521.

24 Theodor W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik,* Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997, (= ders., *Gesammelte Schriften,* hrsg. von Rolf Tiedemann …, Bd. 12), S. 124.

25 *»Das linke Ohr«. Michael Kunkel im Gespräch mit Jacques Wildberger,* S. 525.

26 Skizzen zu *Commiato. Musik* für Streichquartett (1997) im Nachlass von Jacques Wildberger, CH-Bu, kr71, 52d.

27 Die Bezeichnung »Elegie« in den Skizzen gibt zudem einen Hinweis darauf, dass es eine strukturelle Verbindung zwischen *Elegie* und *Commiato* geben mag.

28 Jacques Wildberger, *Ausdruck lähmender Angst* (s. Anm. 4), S. 4.

29 *»Das linke Ohr«. Michael Kunkel im Gespräch mit Jacques Wildberger,* S. 525.

Zwischen »gedanklich-spekulativer Konstruktion« und »unmittelbar-musikalischer Gefühlsaussage«

Jacques Wildberger und Luigi Dallapiccola

Angela Ida De Benedictis

Nach Dmitri Schostakowitsch, Arnold Schönberg, Bernd Alois Zimmermann und Ludwig van Beethoven ist Luigi Dallapiccola (1904–1975) der Komponist, über den Jacques Wildberger am meisten geschrieben hat. Alle genannten Komponisten waren für Wildberger bedeutend als Symbolfiguren eines vor allem menschlichen und erst in zweiter Linie musikalischen Widerstands. Zu Zimmermann und Dallapiccola hatte Wildberger auch eine persönliche Beziehung. Ein Blick auf die Titel von Wildbergers Texten und Radiosendungen zu Dallapiccola offenbart den zeitlichen Rahmen und die Inhalte seiner künstlerischen und menschlichen Auseinandersetzung mit dem italienischen Komponisten:[1]

1. *Dallapiccolas »5 Canti«*, in: *Melos* 26 (1959), Heft 1, S. 7–10[2]
2. *Die Orchestervariationen von Luigi Dallapiccola*, Sendung SWR 1961 (Skript in: CH-Bu, NL 361 C I 5)
3. *Gefangenschaft und Befreiung: zum 70. Geburtstag von Luigi Dallapiccola*, Sendung WDR 1974 (Skript in: CH-Bu, NL 361 C I 32)
4. *Luigi Dallapiccolas musikgeschichtliche Sternstunde*, in: *SMZ* 115 (1975), Nr. 4 (Sondernummer: Luigi Dallapiccola), S. 171–179
5. *In ricordo di Luigi Dallapiccola*, in: *Notiziario*, Milano: Edizioni Suvini Zerboni 1975, S. 45 f.
6. *Luigi Dallapiccolas gesellschaftlich engagierte Musik*. Symposium, Graz, 10. 10. 1975 (»Steirischer Herbst«)[3]
7. *»Sei du selbst!« Meditation zum 1. Todestag des Komponisten L. Dallapiccola*, Sendung SDR 1976[4]

Bei diesen Texten können Titel wie *Sei du selbst!* oder *Luigi Dallapiccolas gesellschaftlich engagierte Musik* sowie etliche Aussagen über den italienischen Komponisten als autobiographische Widerspiegelung Wildbergers oder als ein ›Spiegel seiner selbst‹ verstanden werden. Wenn Wildberger beispielsweise 1976 schreibt, dass Dallapiccola »seine Identität in der Opposition zu den herrschenden Machtverhältnissen oder wenigstens, aber davon nicht zu trennen, in der Opposition zu den herrschenden künstlerischen und kulturellen Tendenzen [fand]«,[5] so hallt darin das Echo seiner eigenen Weltanschauung wider. Denken wir, zum Beispiel, an eine Aussage Wildbergers in einem Gespräch mit Hansjörg Pauli:

> »Ich weiß natürlich, dass das, was die Jüngeren machen, gegenwärtig Mode ist, während das, was ich mache, nicht Mode ist. Aber ich kann mich der Mode nun einmal nicht anpassen – das liegt mir nicht; also stehe ich zu meiner Musik als der mir gemäßen und ziehe sie der heute aktuellen vor. Ohne soviel Selbstvertrauen ginge es wohl überhaupt nicht.«[6]

1975 schreibt Wildberger: »Meine erste Begegnung mit Dallapiccolas Musik fand am 30. Juni 1951 statt, anlässlich der konzertanten Aufführung des *Prigioniero* am

Weltmusikfest der IGNM in Frankfurt«.[7] Wie oft in Schriften von Komponisten ist diese Erinnerung nur teilweise richtig. Das IGNM-Konzert mit der deutschsprachigen Erstaufführung des *Prigioniero* fand zwar am 30. Juni 1951 statt, aber nicht in Frankfurt, sondern in Darmstadt, im Rahmen der 6. Internationalen Ferienkurse für Neue Musik.[8] Dieses Detail ist umso bedeutsamer, als 1951 in Verbindung mit dem Programm der Ferienkurse weitere Veranstaltungen stattfanden, darunter der »2. Internationale Zwölftonkongress«, an dem Wildberger als Schweizer Delegierter teilnahm.[9] Obwohl Dallapiccola am 2. Zwölftonkongress in Darmstadt nicht teilnahm (er war aber unter den prominenten Teilnehmern des ersten Mailänder Kongresses),[10] ist es durchaus möglich, dass seine Musik und die Besonderheiten seines politischen Engagements von den jungen (italienischen) Komponisten an den Darmstädter Ferienkursen von 1951 prominent debattiert wurden.

Unter diesen befand sich sicher Luigi Nono, eine Musikerpersönlichkeit, mit der Wildberger nicht nur die Idee des ›expressiven‹ und ›subjektiven‹ Wesens der Dodekaphonie teilte,[11] sondern auch das Etikett »Kommunist«.[12] Daher ist es kein Zufall, dass Wildbergers Brief an Nono vom 20. August 1951 – also etwas mehr als einen Monat nach Ende der Ferienkurse – sich mit Dallapiccola und Aufführungen seiner Musik befasst (siehe unten, Anhang 1). In fließendem Italienisch erklärt Wildberger in diesem Brief, dass er aufgrund finanzieller Schwierigkeiten auf die Aufführung der *Sex carmina Alcaei* in einem Konzert in Basel und/oder Zürich verzichten müsse. Quasi als Entschuldigung für das Fehlen von Dallapiccolas Musik im Konzertprogramm verweist Wildberger darauf, dass zwei andere Werke des istrischen Komponisten (*Rencesvals* und *Due studi* für Geige und Klavier) bereits 1950 in einem Konzert der IGNM in Basel aufgeführt worden seien.[13]

Diese Angabe ist sehr wichtig, weil sie belegt, dass sich Wildbergers »erste Begegnung mit Dallapiccolas Musik«[14] nicht 1951 mit der konzertanten Fassung von *Il prigioniero* ereignet hatte, sondern ein Jahr früher, mit kammermusikalischen Werken. Allerdings behandelt Dallapiccola in diesen beiden Werken die Zwölftontechnik sehr frei und – vor allem – spiegeln diese das besondere politische Engagement des italienischen Komponisten nicht wider. Weder in Wildbergers veröffentlichten Schriften noch in seiner privaten Korrespondenz taucht dieses Detail je auf. Als Kern und Startpunkt ihres persönlichen und künstlerischen Bundes hat Wildberger nämlich immer und willentlich Dallapiccolas *Prigioniero* gesetzt – ein an musikalischen, historischen und politischen Bedeutungen dichtes Werk.

Die Bezugnahme auf die private Korrespondenz führt uns direkt ins Jahr 1958. Etwa sieben Jahre nachdem er die konzertante Fassung des *Prigioniero* in Darmstadt gehört hatte, verfasste Wildberger für eine Radiosendung des Südwestfunk Baden-Baden eine Analyse der *Cinque canti*, Vertonungen von fünf Fragmenten altgriechischer Lyriker in der Übersetzung von Salvatore Quasimodo. Eine überarbeitete, leicht veränderte Fassung dieses Textes veröffentlichte Wildberger im Januar 1959 in der Zeitschrift *Melos* (Nr. 1 der obigen Liste). Jedes einzelne Wort offenbart eine tiefe Bewunderung sowohl der unkonventionellen Verwendung der Zwölftontechnik als auch der inhärenten ethischen Implikationen der Musik Dallapiccolas, deren jüngste Entwicklungen Wildberger gut kannte:

> »Die *Cinque Canti per baritono e alcuni strumenti*, die Luigi Dallapiccola 1956 komponierte, sind für die neueste Entwicklung des bedeutenden italienischen Komponisten höchst aufschlußreich. Sie zeigen, daß Dallapiccola in seiner Auseinandersetzung mit der seriellen Technik seine persönliche Eigenart bewahrt.«[15]

Wildberger zeigte verdeckte, interne Symmetrien zwischen den fünf Gesängen auf und damit auch die kreisförmige Struktur bzw. »Kreisform« der Zwölftonreihe, die Dallapiccola allen fünf Stücken zugrunde gelegt hatte. 1961 wird Dallapiccola Folgendes öffentlich bekunden: »Ich verdanke dem Komponisten und Kritiker Jacques Wildberger, dass er mir durch seine äußerst scharfsinnige und ausschöpfende Analyse der *Cinque Canti* einige Dinge klargemacht hat.«[16]

Wenige Tage nach der Veröffentlichung dieser Analyse erhielt Wildberger von seinem Verleger einen an ihn adressierten Brief aus Florenz, datiert auf den 11. Februar 1959 (siehe unten, Anhang 2):

»Cher Monsieur, mon Éditeur [Suvini Zerboni] vient de me communiquer le numéro de *Melos* de Janvier et je désire de Vous envoyer ces quelques lignes pour Vous dire ma reconnaissance pour Votre si soigneuse et intelligente analyse de mes *Cinque Canti*. Mais je ne veux pas oublier de Vous dire que je Vous suis encore plus reconnaissant pour ces quelques considérations de caractère général (humain), auxquelles j'ai été profondément sensible.
Merci!«[17]

Wildbergers kurze Antwort vom 1. März 1959 konfiguriert sich als eloquentes Beispiel für das, was ich »autobiographische Widerspiegelung« nenne: Seine Worte offenbaren nämlich sowohl das Interesse, das er dem Menschen und Musiker Dallapiccola entgegenbrachte, als auch seine Affinität zu einem Komponisten, dem die damals modischen musikalischen Debatten fremd zu sein schienen.

»Cher Monsieur,
votre gentille lettre était une grande satisfaction pour moi. Je suis heureux de nous savoir d'accord quant au caractère humain de la musique. Je le trouve très important dans la situation actuelle, au milieu des hostilités des groupes et des ›écoles‹ qui ne parlent que de technique sérielle ou de tonalité sacro-sainte …
J'espère vous voir si vous venez à Bâle à l'occasion de votre *Prigioniero*.
En attendant je vous prie de bien vouloir agréer l'expression de mes amitiés les plus sincères.
Jacques Wildberger«[18]

Aus den erhaltenen Dokumenten geht hervor, dass sich die zwei Komponisten im Juni 1959[19] anlässlich der Aufführung von *Il prigioniero* am Stadttheater Basel tatsächlich trafen. Diese Oper wird für Wildberger immer präsent und bedeutsam sein, auch in seinem späteren Brief an Dallapiccola (1974) und überhaupt in all seinen Texten. Wildberger hält sie für Dallapiccolas

»stärkstes Werk, komponiert in einer biographischen Sternstunde. Am Beispiel der Inquisition aus dem 16. Jahrhundert wird das Grauen der Diktaturen unter Hitler und Mussolini heraufbeschworen. In seiner Protesthaltung ist er verwandt mit den fast zeitgleichen Werken von [Wladimir] Vogel. Die Oper ist zwölftönig geschrieben, und dabei echter italienischer Belcanto – ein weiterer Beweis für die vielfältigen stilistischen Möglichkeiten der Dodekaphonie.«[20]

Bevor ich mich der Analyse einiger Besonderheiten und Widersprüche in Wildbergers Bewunderung für Dallapiccolas Kunst und Biographie zuwende, ist es vielleicht nützlich, über einige Gemeinsamkeiten zwischen den beiden Komponisten nachzudenken, die sich auch, explizit oder latent, in jedem Text greifen lassen, den Wildberger über Dallapiccola und sein Werk verfasste (siehe die obige Liste).[21] Im Folgenden seien sie knapp aufgelistet:

1. Beide Komponisten setzen sich mit Politik auseinander und verbinden ihre Musik mit einem gesellschaftskritischen Anspruch.
2. Beide Persönlichkeiten stammen aus kleinen, dreisprachigen Grenzregionen, in denen sich verschiedene kulturelle, historische und politische Realitäten kreuzen. Wildberger stammt aus dem Basler »Dreiländereck«, wo der Rhein die Grenze zwischen Nordwestschweiz, Elsass und Südbaden definiert. Dallapiccolas Heimatort war Pisino in Istrien, wo die italienische Gemeinde damals eine unbeliebte Minderheit war. Dallapiccola hat oft die Besonderheiten seiner Herkunft betont. In seinem Text über die Entstehungsgeschichte von *Canti di prigionia* und *Prigioniero* schreibt er als Erklärung zu seiner persönlichen ›Veranlagung‹:

   »Man darf nicht vergessen, dass Istrien, wo ich geboren bin, sich am Kreuzungspunkt dreier Grenzen befindet. […] Es ist bekannt, wie sehr Grenzländer zur Mischung der Völker und Kulturen beitragen; mehr noch, die Mentalität, der man in Grenzzonen begegnet, ist sehr verschieden von derjenigen im Inneren der Länder. Wie könnte man diese Mentalität definieren? Vielleicht mit dem Attribut ›unruhig‹.«[22]

   Diese Worte zitiert Wildberger buchstäblich – sie autobiographisch auf sich selbst beziehend – in mindestens drei seiner Texte zu Dallapiccola: in seiner Radiosendung *Gefangenschaft und Befreiung*, ausgestrahlt 1974 anlässlich des 70. Geburtstags des italienischen Komponisten (Nr. 3 der Liste); in *Luigi Dallapiccolas musikgeschichtliche Sternstunde* von 1975 (Nr. 4); und in der Sendung von 1976 für den Süddeutschen Rundfunk *Sei du selbst! Meditation zum 1. Todestag des Komponisten Luigi Dallapiccola* (Nr. 7).
3. Ob typisch für die Unruhe des Grenzgebiets oder bloßer Zufall: beide Komponisten neigen zur Kritik und zur Revolte (als Opposition verstanden), auch wenn sie diese auf sehr unterschiedliche Weise ausüben.
4. Auf musikalischer Ebene nutzen beide Komponisten die Dodekaphonie als »Notwendigkeit, sich auszudrücken« zu einem historisch besonderen Zeitpunkt, an dem die Dogmen der Kompositionstechnik gegenüber dem Bedürfnis zur Kommunikation überwiegen. In seinen Texten zitiert Wildberger oft und fast mit Genugtuung einen von Dallapiccola in seinen autobiographischen Schriften oft wiederholten Satz: »Ich bin zum Zwölftonsystem aus der Notwendigkeit gelangt, mich auszudrücken, in einem [schwierigen] Zeitpunkt«.[23]
   Zusätzlich zu dieser gemeinsamen »Notwendigkeit«, die Zwölftontechnik als Ausdrucksmittel zu verwenden, zeichnet sich bei beiden ein individueller Gebrauch der Dodekaphonie ab, der von Regeln oder dem orthodoxen und starren Diktat absieht. Genau diese »Befreiung von festgelegten Regeln« beobachtet und unterstreicht Wildberger immer wieder in seinen Analysen der Werke Dallapiccolas. Beispielsweise in seinem ersten Text über *Cinque canti* sowie in all seinen späteren analytischen Hinweisen zu *Il prigioniero*, *Canti di prigionia* und *Canti di liberazione* betont Wildberger mehrmals die Besonderheiten der dodekaphonischen Technik in Dallapiccolas Musik. Auch unterstreicht Wildberger Merkmale, die dessen Musik ab dem Quartett von 1951–52 kennzeichnen, etwa den Einsatz des Tritonus als *pivot*-Intervall,[24] die innere Symmetrie der gewählten Zwölftonreihen oder die Wichtigkeit von Terzen und Septimen als konstitutive Intervalle der tonalen Akkorde.[25]
5. Bezüglich der spezifischen Verwendung einiger Intervalle scheint für beide Komponisten die Aussage Wladimir Vogels zu gelten, gemäß derer »es immens wichtig sei, die Intervalle zu hören«.[26] Dieser Aspekt ist von enormer Bedeutung beispielsweise in Wildbergers *Tempus cadendi, tempus sperandi* (1998–99), ein Werk, welches schon im Titel eine Hommage in Form

eines variierten Zitats aus Dallapiccolas 1971 komponiertem Werk *Tempus destruendi, tempus aedificandi* enthält (siehe dazu Brief 4 in Anhang 2). »[W]enn es dort Cluster gibt,« – erläuterte Wildberger 2001 – »werden sie sehr deutlich aufgebaut. Mich interessieren Intervalle […] Gut, das ist natürlich auch wieder traditionell, […] aber ich muß ja meine Sprache sprechen und nicht irgendeine andere«.[27] Und dies führt uns zurück zu Dallapiccolas Motto »Sei du selbst!«, das Wildberger zitiert (siehe Nr. 7 der obigen Liste) und fast zu einem Bekenntnis erhebt.

6. Auch in Bezug auf den Glauben kann eine subtile Affinität beobachtet werden – wobei unterschieden werden muss zwischen Dallapiccolas tiefer Religiosität und Wildbergers laizistischer und pragmatischer Haltung: Bei beiden Komponisten ist nämlich ein tiefes Vertrauen in den »Glauben« zu beobachten, den sie als erlösend und als Heilmittel gegen die »Unruhe« der Seele verstehen. Dieses Verständnis findet sich zusammengefasst im Satz aus Augustinus' *Confessiones*, den Wildberger ohne Quellenangabe in *Sei du selbst!* zitiert (zuerst in der Radiosendung von 1976 und danach im veröffentlichten Text): »Du hast uns – Herr – für Dich geschaffen, und unsere Herzen sind ruhelos, bis sie ihre Ruhe in Dir finden«.[28] Die damaligen Hörer – oder die Leser des einige Jahre später veröffentlichten Textes – konnten kaum wissen, dass dieser Satz der letzten Partiturseite von Dallapiccolas *Ulisse* (1968) entnommen ist.[29]
7. Weitere Affinitäten erkennen wir in der unkonventionellen Wahl von Texten – man denke an Gedichte Michelangelo Buonarrotis, die Dallapiccola in *Tre poemi* (1949) und Wildberger in *La Notte* (1967) vertonte. Besonders sei an die lyrischen Texte erinnert, die revolutionäre oder oppositionelle Inhalte vermitteln sollten. 2001 äußerte Wildberger: »es war mein Problem, wie das musikalische Medium von sich aus politisch wirken kann. Dazu habe ich immer auf Texte zurückgegriffen«.[30] Ähnliches hat auch Dallapiccola mehrfach, auf verschiedene Weise und in unterschiedlichen Kontexten geäußert.[31]

Interessanterweise konzentriert sich Wildberger in fast allen Texten, die er Dallapiccola widmet, auf dessen frühe Jahre, die er deutlich als die historisch und musikalisch wichtigsten und bedeutsamsten erachtet (Dallapiccolas »Sternstunden«). In Dallapiccolas Kindheitserlebnissen zu Beginn des 20. Jahrhunderts, in seiner Herkunft aus einem Grenzgebiet, in seinen familiären Erfahrungen (gegeben durch die Verbannung der Familie nach Graz während des Ersten Weltkriegs und durch die Folgen seiner Ehe mit einer Jüdin während des Zweiten Weltkriegs) sieht Wildberger den Ursprung eines kreativen Potentials, dessen Entfaltung einen Höhepunkt der Musikgeschichte des vergangenen Jahrhunderts markiert.

Dallapiccola wird beschrieben als perfektes Beispiel für ein »Opfer von Gewalt und Freiheitsberaubung«, das »während des Krieges […] und dann in den ersten Nachkriegsjahren einer der ersten und bedeutendsten Komponisten des Protestes wider die Unmenschlichkeit des Faschismus« war.[32] Nicht zufällig sind die am häufigsten erwähnten Kompositionen die frühen *Canti di prigionia* (1938–41), die *Canti di liberazione* (1951–55), oder *Il prigioniero* (1944–48), deren »historische Relevanz […] die späteren Werke [überstrahlt]«.[33] Wildberger setzt sogar die »leidenschaftlichen« Erinnerungen des 6-jährigen Dallapiccola in Pisino in Beziehung zu den Thematiken der Oper *Il prigioniero* oder den *Canti di prigionia*.[34]

Jeden Verweis auf die Jugend und die frühen Werke sowie jedes Zitat entnimmt Wildberger jeweils akribisch den autobiographischen Schriften Dallapiccolas (oft hat Wildberger die entsprechenden Stellen handschriftlich notiert und zu-

sammen mit den Typoskripten zu den Radiosendungen aufbewahrt). Doch er konnte nicht wissen, dass Dallapiccola, sowohl in seinen Memoiren als auch in all seinen publizierten und unveröffentlichten Schriften über sein Leben und Werk, stets einen Teil seiner Biographie der Jahre 1933–37 sorgfältig verschwiegen hat. Es handelt sich um die künstlerisch und biographisch dunkelste Phase Dallapiccolas, die noch systematisch aufzuarbeiten ist und die definiert wurde als die »Leiche im Keller des Meisters: seinen jugendlichen Beitritt zum Faschismus«.[35]

Bis heute ist vielleicht kaum bekannt, dass Dallapiccola all seine Kompositionen aus dieser Periode seiner Jugend später stets verleugnet und minutiös aus seinen Erinnerungen gelöscht hat.[36] Seine – oft unvermeidbaren – Kontakte zu faschistischen Kreisen wurden von Dallapiccola wie von seiner Frau Laura Coen Luzzato mehrfach geleugnet, obschon einige Kollegen (unter ihnen Goffredo Petrassi) in späteren Äußerungen deutlich darauf hingewiesen haben.[37] Tatsächlich hatte Dallapiccola 1933 den Parteiausweis (Partito Nazionale Fascista »PNF«) erworben und in faschistischen Kreisen wurden auch seine ersten Werke aufgeführt – diese ersten Schritte konnte er Dank einer konzilianten Haltung gegenüber dem Regime unternehmen. Erst kürzlich fand ich dafür unanfechtbare Beweise in seinen Manuskripten aus der Jugendzeit, die ich im Nachlass des Komponisten Aldo Clementi, eines akribischen Sammlers von Manuskripten und seltener Bücher, identifizieren konnte.[38] Eindeutig verbunden mit den faschistischen Kreisen sind zum Beispiel die vier Gesänge *Dalla mia terra* (1928), die am 19. Januar 1931 im Rahmen eines Konzerts des Ente Fascista di Cultura (Faschistische Anstalt für Kultur) uraufgeführt wurden; oder *La canzone del Quarnaro* (1930), die Vertonung eines Textes von Gabriele D'Annunzio, dem wichtigsten Ideengeber des italienischen Faschismus und Mentor Benito Mussolinis; oder die *Due liriche del Kalewala* (1930), deren Uraufführung am 12. Juni 1931 Dank dem Sindacato Regionale Fascista dei musicisti della Toscana in Florenz stattfand.[39]

In seinen Texten zu Dallapiccola zitiert Wildberger oft einen Satz, den Dallapiccola im Rückblick auf das Jahr 1938 äußerte. Diesen versteht Wildberger als Zeugnis für dessen Willen, seine Opposition gegen den Faschismus (und damit auch gegen jedes Regime) durch die Musik auszudrücken:

> »Die *Canti di prigionia* (1938–41) sind ein erstes wichtiges Dokument des Widerstandes. Bei den Texten handelt es sich um die letzten Lebensäußerungen dreier weltgeschichtlicher Figuren angesichts des gewaltsamen Todes […]. Dallapiccola äußert sich dazu wie folgt: ›Wie gerne hätte ich protestiert; aber ich war nicht so naiv, um nicht zu wissen, daß in einem totalitären Regime der Einzelne machtlos ist. Nur in der Musik konnte ich meine Abscheu ausdrücken‹«.[40]

Heute, angesichts der Kenntnis dessen, was in Dallapiccolas künstlerischer Biographie den *Canti di prigionia* vorausgegangen ist, kann dieses Zitat mit anderen Nuancen gelesen werden. 1938 markiert tatsächlich einen Wendepunkt: in diesem Jahr verfasste das faschistische Regime das rassistische Manifest. Dallapiccola, der im selben Jahr Laura Coen Luzzato, eine Frau jüdischer Herkunft, geheiratet hatte, musste eine klarere Position gegenüber dem Regime beziehen. Und so beantragte Dallapiccola 1938 die Rücknahme des Ausweises der faschistischen Partei. Der Antrag wurde aber von der Partei abgewiesen. Die Rücknahme seiner Mitgliedschaft im Sindacato Nazionale Fascista Musicisti (der nationalen faschistischen Musikergewerkschaft) beantragte er allerdings erst 1941, und auch diesmal wurde seine Kündigung abgelehnt.[41] Spuren kompromittierender oder zweideutiger Haltung zum Regime finden sich in Dallapiccolas

Biographie bis 1942. Erst dann distanzierte er sich definitiv und eindeutig vom Faschismus.

Diese Ergänzungen zu Dallapiccolas Jugend mindern in keiner Weise die Größe des von Wildberger bewunderten Komponisten, noch verringern sie die historische und musikalische Bedeutung der vielzitierten, explizit antifaschistischen frühen Werke, die weiterhin als Symbole für heute noch wichtige Themen wie »Gefangenschaft«, »Befreiung« oder »Freiheit« gelten. Vielmehr bietet die Kenntnis dieser »schwarzen Jahre« Dallapiccolas ein wichtiges Element für das Verständnis der spezifischen »autobiographischen Widerspiegelung« Wildbergers, denn sie zeigt auf, dass er sich dafür nur auf einen Teil von Dallapiccolas Geschichte stützte. In diesem ›Spiegelkabinett‹ von Selbstdarstellungen – in welchem Dallapiccola über sich und seine Musik spricht (und etliche Daten vertuscht) und Wildberger über Dallapiccolas Musik schreibt oder dessen Texte zitiert und dabei letztlich über sich selbst und seine Musik nachdenkt – bleibt jedoch eine Frage offen: Was hätte sich verändert, wenn Wildberger Dallapiccolas Geschichte auch mit dem »rechten Ohr« gehört hätte?

Übersetzung: Martina Papiro

Anmerkungen

1 Vier der sieben Texte waren ursprünglich als Radiosendungen konzipiert (Nr. 1, 2, 3 und 6). Einige (Nr. 3, 4, 6 und 7) teilen verschiedene gemeinsame Passagen, die oft verbatim zitiert sind. Der Zeitraum erstreckt sich von 1958 (Jahr der Sendung über Dallapiccolas *Cinque canti*, die 1959 in einer etwas veränderten Fassung in der Zeitschrift *Melos* veröffentlicht wurde) bis 1976, ein Jahr nach Dallapiccolas Tod. Die Typoskripte der Radiosendungen sind aufbewahrt in der Universitätsbibliothek Basel, Nachlass Jacques Wildberger (CH-Bu).

2 Erste Fassung: 1958, Sendung Südwestfunk Baden-Baden (dazu weiter unten im Text). Auch veröffentlicht in: Jacques Wildberger, *Luigi Dallapiccolas Cinque Canti* (1958), in: *Jacques Wildberger oder Die Lehre vom Andern. Analysen und Aufsätze von und über Jacques Wildberger*, hrsg. von Anton Haefeli, Zürich: Hug o. J. [1995], S. 95–98.

3 Textfassung veröffentlicht in: *Miscellanea del Cinquantenario*, Milano: Edizioni Suvini Zerboni 1978, S. 190–197, und in *Jacques Wildberger oder Die Lehre vom Andern*, S. 81–88.

4 Textfassung veröffentlicht ebd., S. 89–93.

5 Ebd., S. 89.

6 *»Für wen komponieren Sie eigentlich?« Hansjörg Pauli im Gespräch mit Jacques Wildberger* (1970), in: *Jacques Wildberger oder Die Lehre vom Andern*, S. 185–194, hier S. 185.

7 Jacques Wildberger, *In ricordo di Luigi Dallapiccola*, in: *Notiziario*. Numero Speciale, Milano: Edizioni Suvini Zerboni 1975, S. 45 f., hier S. 45.

8 Vgl. *Im Zenit der Moderne. Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt 1946–1966*, hrsg. von Gianmario Borio und Hermann Danuser, Band 3: *Dokumentation*, Freiburg im Breisgau: Rombach 1997, S. 547.

9 Ebd., S. 548, und Angela Ida De Benedictis, *Oltre il Primo Congresso di Dodecafonia. Da Locarno a Darmstadt*, in: *Acta Musicologica* LXXXV/2 (2013), S. 227–244, hier S. 235 f. Innerhalb derselben Ferienkurse von 1951 wurden auch Wildbergers *Quattro pezzi per pianoforte* solo uraufgeführt.

10 Der erste Zwölftonkongress wurde in Mailand 1949 (4.–7. Mai) von Komponisten wie Wladimir Vogel – damals Kompositionslehrer von Wildberger – und Riccardo Malipiero geplant (siehe Carlo Piccardi, *Tra ragioni umane e ragioni estetiche: i dodecafonici a congresso*, in: *Norme con ironie. Scritti per i settant'anni di Ennio Morricone*, hrsg. von S. Miceli, Milano: Edizioni Suvini Zerboni 1998, S. 205–269).

11 Es sei daran erinnert, dass im Oktober 1953 in Donaueschingen *Due espressioni* von Luigi Nono und Wildbergers *Tre mutazioni* (eine davon »espressiva«) aufgeführt wurden. Für die Setzung des italienischen Titels dieses Werks, das ihn international bekannt machte,

hatte Wildberger Nono um Rat gebeten (vgl. den Brief vom 18. Juni 1953 im Archivio Luigi Nono in Venedig). Der Titel *Tre mutazioni* offenbart zudem eine Affinität zu einem anderen italienischen Komponisten, der damals als »Kommunist« gebrandmarkt wurde: Bruno Maderna.

12 Die Bedeutung der musikalischen Persönlichkeit Nonos für die künstlerische Biographie Wildbergers betont Sibylle Ehrismann, *Zum 80. Geburtstag von Jacques Wildberger: »Für mich ist es so: Ich muss ein Engagement haben!«*, in: *SMZ* 5 (2002), Heft 1, S. 7 f.; hier schreibt die Autorin über Luigi Nono und Luigi Dallapiccola: Diese »Musikerpersönlichkeiten radikalisierten sich in Italien« (S. 7).

13 Beide Stücke entstanden als Auftragswerke der IGNM Basel.

14 Jacques Wildberger, *In ricordo di Luigi Dallapiccola*, S. 45.

15 Jacques Wildberger, *Dallapiccolas »5 Canti«*, in: *Melos* 26 (1959), Nr. 1, S. 7–10, hier S. 7.

16 Luigi Dallapiccola, *A proposito dei »Cinque Canti« per baritono e otto strumenti*, Vorlesung im Bayerischen Rundfunk, München 1961, jetzt in ders., *Parole e musica*, hrsg. von F. Nicolodi, Milano: Il Saggiatore 1980, S. 489–495, hier S. 493 (im Original italienisch).

17 CH-Bu, NL 361 B I 10. Man bedenke, dass Dallapiccola kein Deutsch sprach: In seinem Archiv (heute aufbewahrt in Florenz, Archivio Contemporaneo »A. Bonsanti«, Gabinetto G.P. Vieusseux, = I-Fv) befindet sich eine von Dallapiccolas Ehefrau Laura übersetzte Kopie von Wildbergers Artikel in der Zeitschrift *Melos*, die mit Notizen und Korrekturen versehen ist (I-Fv, XVIII.6.19).

18 Siehe unten, Anhang 2. Dieser und weitere fünf Briefe Wildbergers an Dallapiccola sind aufbewahrt in I-Fv.

19 Vgl. Hans Oesch, *Aus einem Gespräch mit Luigi Dallapiccola*, in: *National-Zeitung* (Basel), Nr. 263, 12. Juni 1959.

20 *»Das linke Ohr«. Michael Kunkel im Gespräch mit Jacques Wildberger; Riehen, 27. September 2001*, in diesem Band, S. 526. Die angesprochene Ähnlichkeit besteht vor allem mit Wladimir Vogels *Thyl Claes, Fils de Kolldraeger* (1938/45).

21 Am Rande sei bemerkt, dass es in Bezug auf Dallapiccola dieselben Interessen und Gemeinsamkeiten sind, die Wildberger auch mit Dmitri Schostakowitsch verbanden: »1. Der Komponist und die Gesellschaft, 2. Musik und Begrifflichkeit, 3. Zwölftontechnik und Tonalität« (Sigfried Schibli, *Dichter in dürftiger Zeit: Wildberger und Schostakowitsch*, in: *Jacques Wildberger*, hrsg. von Michael Kunkel, Saarbrücken: Pfau 2002 [= *fragmen*, Heft 38), S. 8–12, hier S. 8). Diesen Punkten können allerdings weitere hinzugefügt werden – siehe weiter in diesem Beitrag.

22 »Non va dimenticato che la piccola penisola denominata Istria, dove sono nato, si trova all'incrocio di tre frontiere. […] È noto quanto contribuiscano i paesi di frontiera ai miscugli di stirpi e di culture; in più, la mentalità che si incontra nelle zone di frontiera è molto diversa da quella che s'incontra generalmente all'interno dei paesi. Come definire questa mentalità? Forse con l'attributo ›inquieta‹«. (Luigi Dallapiccola, *Genesi dei ›Canti di prigionia‹ e del ›Prigioniero‹ (frammento autobiografico) (1950–1953)*, in: ders., *Appunti, incontri, meditazioni*, Milano: Suvini Zerboni 1970, und in: ders., *Parole e musica* [s. Anm. 16], S. 399–420, hier S. 400). Die deutsche Übersetzung dieses Zitats ist Wildbergers Text entnommen: *»Sei du selbst!« Meditation zum 1. Todestag des Komponisten Luigi Dallapiccola*, S. 89.

23 Siehe z.B. die Sendung des WDR, *Gefangenschaft und Befreiung: zum 70. Geburtstag von Luigi Dallapiccola*, 1974 (Nr. 3 der obigen Liste, im Skript S. 5) oder *Luigi Dallapiccolas musikgeschichtliche Sternstunde* (Nr. 4 der obigen Liste, S. 172). Für das originalsprachliche Zitat Dallapiccolas siehe u.a. Luigi Dallapiccola, *Parole e musica*, S. 464–468, hier S. 464.

24 So verwendet Wildberger z.B. den Tritonus *d–gis* – das zweite Intervall der Reihe der *Cinque canti* Dallapiccolas (hier *f–h*) – nicht zufällig als Basisintervall der Multiphonics in seinem Oboenkonzert (1963). In Wildbergers Analysen von Dallapiccolas Musik ist auch ein sehr starkes Interesse für Verfahren erkennbar, die typisch für die Dodekaphonie Weberns sind.

25 Siehe dazu auch *»Das linke Ohr«. Michael Kunkel im Gespräch mit Jacques Wildberger*, in diesem Band, S. 516.

26 Ebd.; vgl. dazu auch Wildbergers Skript von 1974 zur Sendung des WDR, *Gefangenschaft und Befreiung*, S. 4.

27 *»Das linke Ohr«. Michael Kunkel im Gespräch mit Jacques Wildberger*, in diesem Band, S. 516. Zum Einsatz der Intervalle siehe auch Wildbergers Analyse von Dallapiccolas *Cinque canti* (Nr. 1 der obigen Liste).

28 Jacques Wildberger, *»Sei du selbst!« Meditation zum 1. Todestag des Komponisten Luigi Dallapiccola*, S. 89.

29 Vgl. Luigi Dallapiccola, *Nascita di un libretto d'opera* (1967), in: ders., *Parole e musica* (s. Anm. 16), S. 511–530, hier S. 530 (Dallapiccola zitiert eine englische Übersetzung des lateinischen Originals »Fecisti nos ad te et inquietum est cor nostrum, donec requiescat in te, Domine«, *Confessiones*, Buch I, KaS. 1).

30 *»Das linke Ohr«. Michael Kunkel im Gespräch mit Jacques Wildberger*, in diesem Band, S. 521.

31 Vgl. Luigi Dallapiccola, *Parole e musica*, passim.

32 Zitate aus der Sendung für den WDR, *Gefangenschaft und Befreiung*, 1974 (Nr. 3 der obigen Liste), im Skript S. 4 und 13.

33 Jacques Wildberger, *Luigi Dallapiccolas musikgeschichtliche Sternstunde* (Nr. 4 der obigen Liste), S. 172.

34 Vgl. u. a. das Skript der WDR-Sendung *Gefangenschaft und Befreiung* (Nr. 3 der obigen Liste), S. 3.

35 Luciano Alberti, *La giovinezza sommersa di un compositore: Luigi Dallapiccola*, Firenze: Olschki 2013, S. xvii. Vgl. auch Angela Ida De Benedictis, *Intorno ad alcuni inediti giovanili di Luigi Dallapiccola rinvenuti nella Collezione Aldo Clementi*, in: *Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung* Nr. 29, April 2016, S. 21–28, besonders S. 21 f.

36 Im 1950 verfassten Text *Sulla strada della dodecafonia* (in Luigi Dallapiccola, *Appunti, Incontri, Meditazioni* (s. Anm. 22), S. 157–168, hier S. 160), lässt der Komponist die »erste Periode seiner Tätigkeit« 1934 beginnen, mit dem *Divertimento in quattro esercizi*; dabei übergeht er einige zeitgleiche und spätere Werke, die deutlich mit dem faschistischen Kontext verbunden waren (vgl. weiter unten im Text). Auch in *Prime composizioni corali* von 1961 (ebd., S. 131–139, hier S. 131 f.) schweigt er vollkommen über einige unveröffentlichte, potenziell kompromittierende Jugendwerke. Sergio Sablich (*Luigi Dallapiccola. Un musicista europeo*, Palermo: Epos 2004, S. 49) bezeichnet diese unveröffentlichten Werke als »nachträglich vom Komponisten nicht anerkannt, wenn auch nicht eigentlich verstoßen«.

37 Vgl. auch Pierre Michel, *Luigi Dallapiccola*, Genève: Editions Contrechamps 1996, S. 20 f. (mit entsprechender Bibliographie).

38 Siehe auch meinen Beitrag *Intorno ad alcuni inediti giovanili di Luigi Dallapiccola*.

39 Für mehr Informationen zu diesen Werken siehe ebd., S. 22–26.

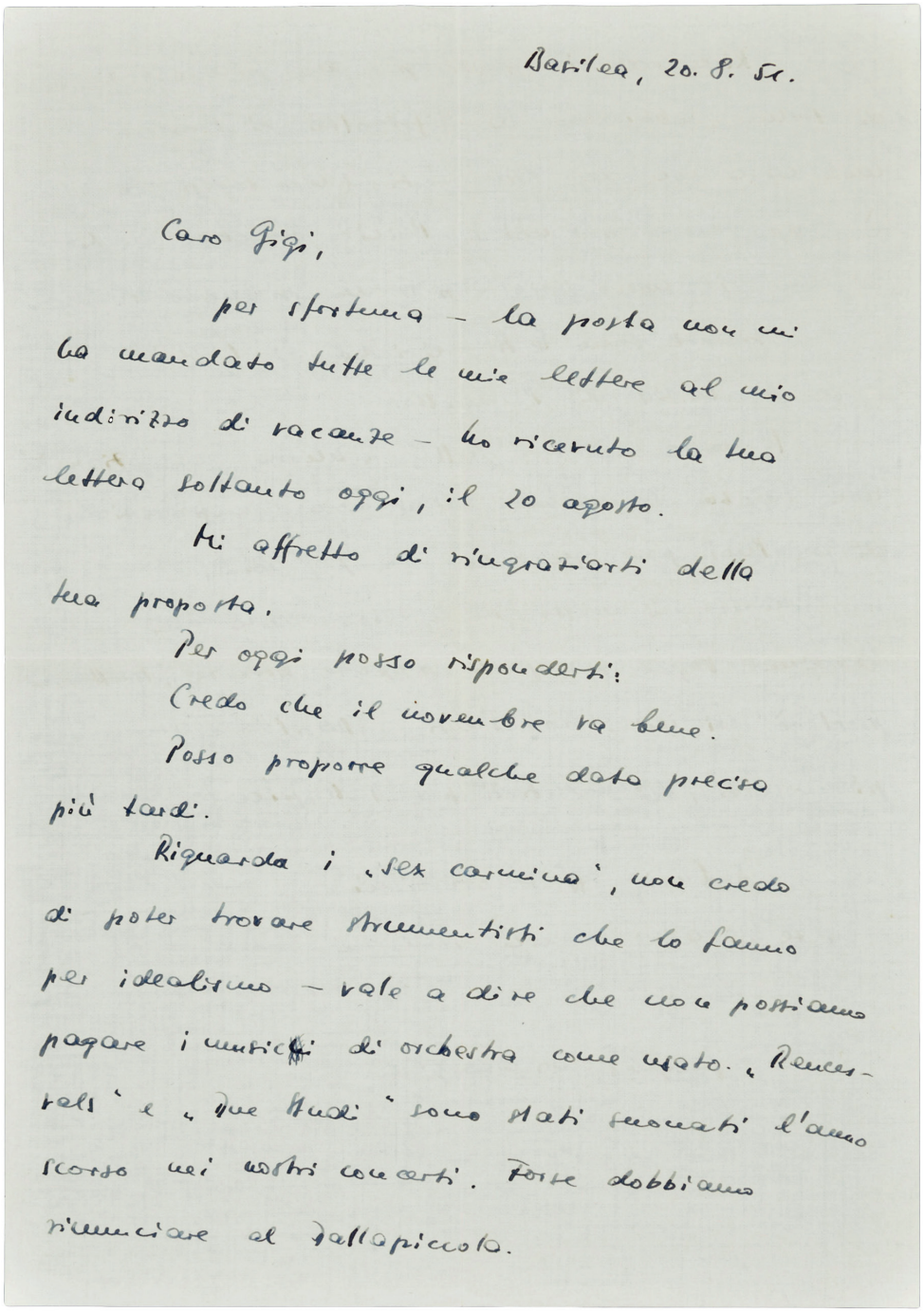
40 Jacques Wildberger, *Luigi Dallapiccolas musikgeschichtliche Sternstunde* (Nr. 4 der obigen Liste), S. 172. Dasselbe Zitat Dallapicolas findet sich auch im Typoskript für die Sendung für den WDR, *Gefangenschaft und Befreiung*, 1974 (Nr. 3 der obigen Liste), S. 5; und in *Luigi Dallapiccolas gesellschaftlich engagierte Musik* (veröffentlicht in *Miscellanea del Cinquantenario*, Milano: Edizioni Suvini Zerboni 1978, S. 190–197, hier S. 193). Wildberger zitiert und übersetzt aus Dallapiccolas *Genesi dei »Canti di Prigionia« e del »Prigioniero«*, S. 408 (»Avrei voluto protestare, ma non ero ingenuo al punto di non sapere che, in un regime totalitario, il singolo è impotente. / Soltanto con la musica avrei potuto esprimere la mia indignazione«).

41 Vgl. Alberti, *La giovinezza sommersa di un compositore: Luigi Dallapiccola* (s. Anm. 35), S. 319 und 408.

42 Es handelt sich um das *Concerto per due pianoforti e strumenti* von Bruno Maderna aus dem Jahr 1948.

43 Das erste Stück verweist sehr wahrscheinlich auf die *Tre studi per Mors sans sépulture di J. P. Sartre* (1951) von Camillo Togni, für Sopran und Klavier. Mario Peragallo komponierte seine *Fantasia* für Klavier 1950.

Archivio Luigi Nono,
Venedig
Abdruck mit freundlicher
Genehmigung.



Basilea, 20. 8. 54.

Caro Gigi,

per sfortuna – la posta non mi ha mandato tutte le mie lettere al mio indirizzo di vacanze – ho ricevuto la tua lettera soltanto oggi, il 20 agosto.

Ti affretto di ringraziarti della tua proposta.

Per oggi posso rispondertì:

Credo che il novembre va bene.

Posso proporre qualche data preciso più tardi.

Riguarda i „Sex carmina", non credo di poter trovare strumentisti che lo fanno per idealismo – vale a dire che non possiamo pagare i musicisti di orchestra come usato. „Rencontres" e „Due studi" sono stati suonati l'anno scorso nei nostri concerti. Forse dobbiamo rinunciare al dallapiccola.

Riguardo il pezzo per due pianoforti di Strauss, abbiamo la difficoltà di trovare una casa con due strumenti. (Un trasporto è troppo caro per noi). Perciò sarebbe meglio di dare il vostro lavoro per un pianoforte.

Vicino sono le tre liriche di Togni e la fantasia di Peragallo.

Il vostro concerto della «nuova generazione» non sarebbe completa senza una composizione di te. Puoi fare qualche cosa per noi?

Subito mi metto in corrispondenza con Vladimir Vogel per farti proporre precise. Frattanto parlerò coi miei conoscenti a Basilea (due pianoforti, strumentisti per dell'apiccola.)

Saluti affettuosissimi
a te (e) ai miei amici Italiani
il tuo
Jacques Monteleone.

Lieber Gigi,

leider – die Post hat mir nicht alle Briefe an die Ferienadresse verschickt – habe ich deinen Brief erst heute, den 20. August erhalten.

Zunächst vielen Dank für deinen Vorschlag.

Für heute kann ich soviel antworten:

Ich glaube, dass der November passt.

Genauere Daten kann ich später vorschlagen.

Bezüglich der *Sex carmina* fürchte ich, dass es nicht möglich sein wird, Musiker zu finden, die aus Idealismus spielen – d. h., dass wir die Orchestermusiker nicht wie gewohnt bezahlen können. *Rencesvals* und *Due studi* wurden letztes Jahr in unseren Konzerten gespielt. Vielleicht müssen wir auf Dallapiccola verzichten.

Bezüglich des Werkes für zwei Klaviere von Bruno[42] haben wir Schwierigkeiten, ein Haus mit zwei Klavieren zu finden. (Ein Transport ist zu teuer für uns). Daher wäre es besser, das neue Stück [in der Fassung] für ein Klavier aufzuführen.

Sicher sind die drei liriche [Lieder] von Togni und die Fantasie von Peragallo.[43]

Unser Konzert zur »neuen Generation« wäre unvollständig ohne ein Werk von dir. Kannst Du für uns etwas schreiben?

Ich setze mich sofort in Verbindung mit Wladimir Vogel, um dir genaue Vorschläge zu machen. Inzwischen werde ich mit meinen Bekannten in Basel sprechen (zwei Klaviere, Musiker für Dallapiccola).

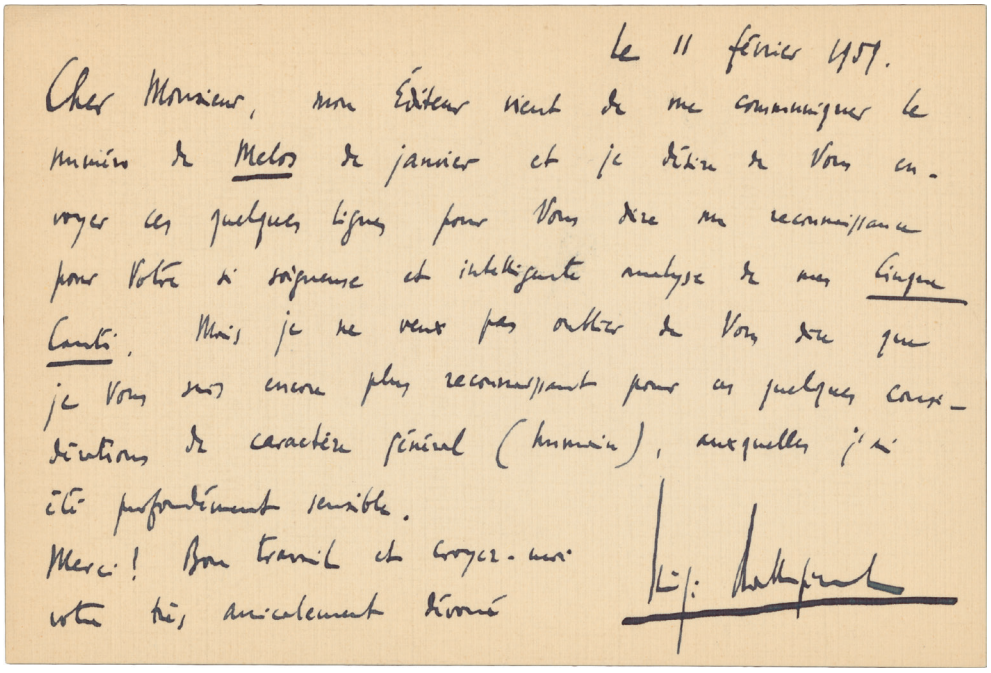
Herzlichste Grüsse,

auch an deine italienischen Freunde

dein

Jacques Wildberger.

Übersetzung: Martina Papiro



le 11 février 1959.

Cher Monsieur, mon Éditeur vient de me communiquer le numéro de Melos de janvier et je tiens à Vous envoyer ces quelques lignes pour Vous dire ma reconnaissance pour Votre si sérieuse et intelligente analyse de mes Cinque Canti. Mais je ne veux pas attendre de Vous dire que je Vous suis encore plus reconnaissant pour ces quelques considérations de caractère général (humain), auxquelles j'ai été profondément sensible.

Merci! Bon travail et croyez-moi votre très amicalement dévoué

Luigi Dallapiccola

links: Karte von Luigi Dallapiccola an Jacques Wildberger, datiert le 11 février 1959, CH-Bu, NL 361 B I 10

rechts: Brief von Jacques Wildberger an Luigi Dallapiccola, datiert 1. 3. [19]59, I-Fv

Abdruck mit freundlicher Genehmigung der Rechteinhaber, des Gabinetto G.P. Vieusseux dell'Archivio Contemporaneo »A. Bonsanti« in Florenz, I-Fv, Fondo Luigi Dallapiccola und der Universitäts-bibliothek Basel, CH-Bu, Nachlass Jacques Wildberger

V261

In den Neumatten 3 1.3.59.
RIEHEN / Basilea

Cher Monsieur,

votre gentille lettre était une grande satisfaction pour moi. Je suis heureux de nous savoir d'accord quant au caractère humain de la musique. Je le trouve très important dans la situation actuelle, au milieu des hostilités des groupes et des „écoles" qui ne parlent que de technique sérielle ou de tonalité sacro-sainte...

J'espère vous voir si vous venez à Bâle à l'occasion de votre „Prigioniero".

En attendant je vous prie de bien vouloir agréer l'expression de mes amitiés les plus sincères.

Jacques Wildberger.

V.V.141

Jacques Wildberger
Pfaffenlohweg 51
CH-4125 Riehen

11.12.73.

Ricevuto pacco. A che serve il disco del "Pr." ?

Ricevuto e spedito
Part. Sicut umbra
Tempus ...
Commiat

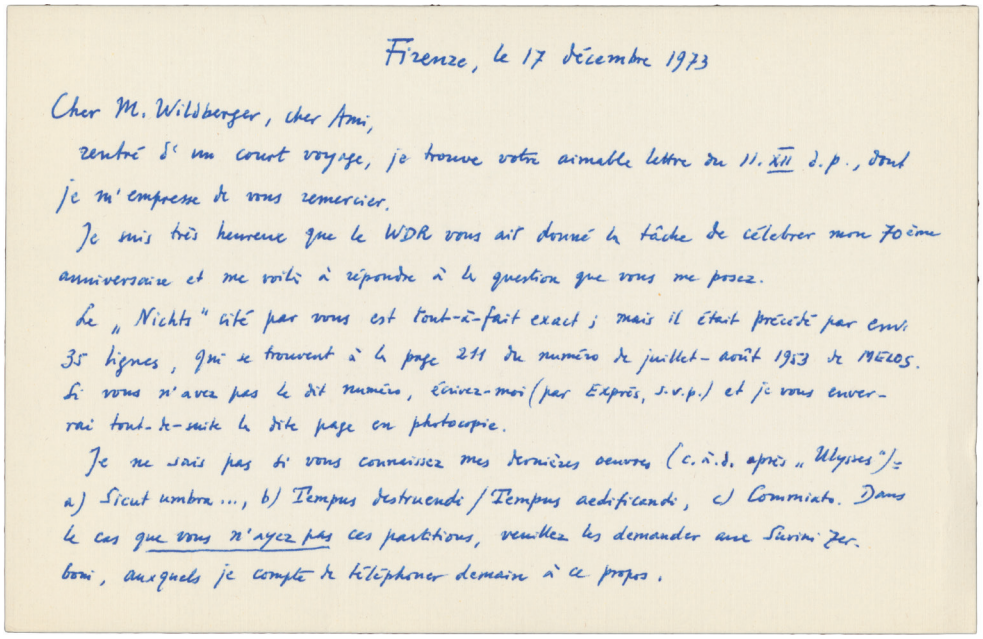
Lieber, verehrter Meister Dallapiccola,

ich habe das grosse Vergnügen - darüberhinaus ist es für mich auch eine Ehre - , zu Ihrem 70.Geburtstag für den WDR Köln eine 90-Minuten-Sendung zu schreiben. In diesem Zusammenhang gelange ich mit einer kleinen, aber für mich wichtigen Frage an Sie: Ich glaube, mich genau daran zu erinnern, dass die Musikzeitschrift MELOS vor längerer Zeit eine Umfrage durchgeführt hat: "Was halten Sie von Musikkritik?" Ihre Antwort lautete: "Nichts". Nun habe ich die Jahrgänge 1953 bis 1969 durchgesehen und diese Umfrage nicht mehr gefunden. Könnten Sie mir mitteilen, ob der Wortlaut, so wie ich ihn zitiert habe, stimmt, wann die Umfrage stattgefunden hat, oder schliesslich, ob ich mich einfach irre.

Ich wäre natürlich froh, wenn Sie mir bald antworten könnten: Mein Manuskript muss bis zum 20.Januar 1974 abgeliefert sein! Soeben erfahre ich, dass das Basler Stadttheater am 18.März den "Prigioniero" herausbringen wird. Wie schön, wenn Sie bei dieser Gelegenheit nach Basel kommen, wenn wir uns sehen könnten! Lieber dich!

Vielen Dank im Voraus für Ihre Hilfe.
Mit den besten Wünschen und herzlichen Grüssen
bin ich stets
Ihr

Jacques Wildberger.



Firenze, le 17 décembre 1973

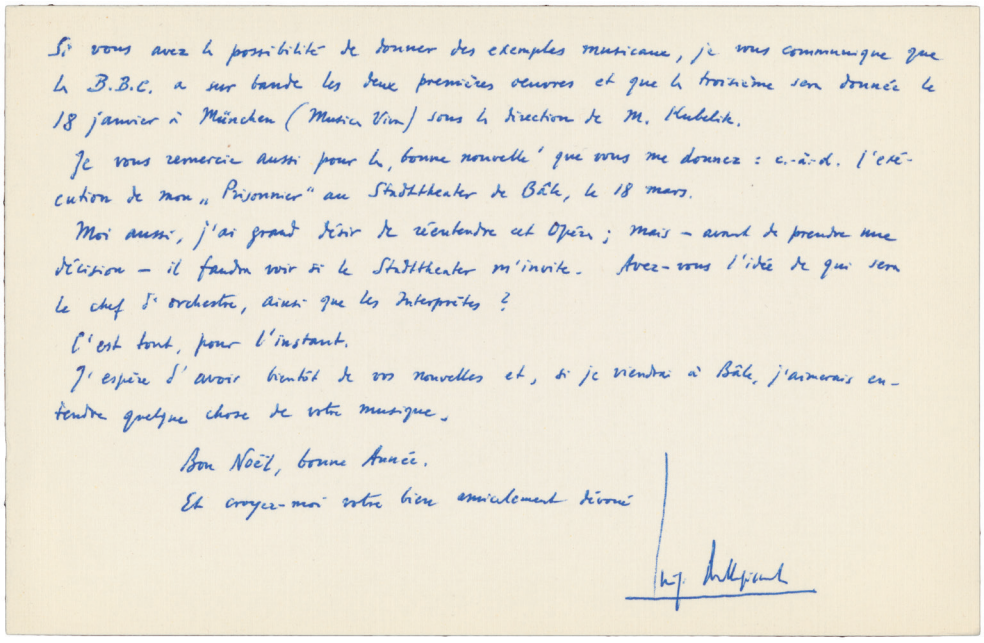
Cher M. Wildberger, cher Ami,

rentré d'un court voyage, je trouve votre aimable lettre du 11. XII d.p., dont je m'empresse de vous remercier.

Je suis très heureux que le WDR vous ait donné la tâche de célébrer mon 70ème anniversaire et me voilà à répondre à la question que vous me posez.

Le „Nichts" cité par vous est tout-à-fait exact ; mais il était précédé par env. 35 lignes, qui se trouvent à la page 211 du numéro de juillet-août 1953 de MELOS. Si vous n'avez pas le dit numéro, écrivez-moi (par Exprès, s.v.p.) et je vous enverrai tout-de-suite la dite page en photocopie.

Je ne sais pas si vous connaissez mes dernières oeuvres (c.à.d. après „Ulysses"): a) Sicut umbra ..., b) Tempus destruendi / Tempus aedificandi, c) Commiato. Dans le cas que vous n'ayez pas ces partitions, veuillez les demander aux Suvini Zerboni, auxquels je compte de téléphoner demain à ce propos.



Si vous avez la possibilité de donner des exemples musicaux, je vous communique que la B.B.C. a sur bande les deux premières oeuvres et que la troisième sera donnée le 18 janvier à München (Musica Viva) sous la direction de M. Kubelik.

Je vous remercie aussi pour la „bonne nouvelle" que vous me donnez : c.-à-d. l'exécution de mon „Prisonnier" au Stadttheater de Bâle, le 18 mars.

Moi aussi, j'ai grand désir de réentendre cet Opéra ; mais - avant de prendre une décision - il faudra voir si le Stadttheater m'invite. Avez-vous l'idée de qui sera le chef d'orchestre, ainsi que les interprètes ?

C'est tout, pour l'instant.

J'espère d'avoir bientôt de vos nouvelles et, si je viendrai à Bâle, j'aimerais entendre quelque chose de votre musique.

Bon Noël, bonne Année.

Et croyez-moi votre bien amicalement dévoué

L. Dallapiccola

links: Brief von Jacques Wildberger an Luigi Dallapiccola, datiert 11. 12. [19]73, I-Fv

rechts: Karte von Luigi Dallapiccola an Jacques Wildberger, datiert le 17. décembre 1973, CH-Bu, NL 361 B I 10

nächste Seite: Brief von Jacques Wildberger an Luigi Dallapiccola, datiert 19. 1. [19]74, I-Fv

Jacques Wildberger
Pfaffenlohweg 51
CH-4125 Riehen

19.1.74.

Lieber Meister und Freund Dallapiccola,

zu Ihrem 70.Geburtstag wünsche ich Ihnen - auch im Namen meiner Frau - von Herzen alles Gute: Gesundheit, ungebrochene Schaffenskraft und vor allem Freude am Dasein, was vielleicht am schwersten zu erringen ist, wenn man bedenkt, was heute in der Welt vor sich geht. Aber Sie haben ja in Ihrem Leben schon Vieles mitgemacht; Sie waren im Stande, Anfechtungen und Mühsale durch schöpferische Tätigkeit zu bewältigen. Deshalb werden Sie gewiss die innere Kräft finden, auch die schönen Seiten des Lebens aufzunehmen.

Meine Geburtstagssendung für den WDR Köln ist fertig geworden. Ich habe Herrn Kretschmar gebeten, Ihnen eine Manuskriptkopie zu senden. Die Arbeit hat mir viel Freude gemacht, und ich hoffe, dass auch Sie Ihrerseits damit zufrieden sind.

Es ist sehr zu wünschen, dass das Basler Theater Sie zur Aufführung des Prigioniero einlädt. Das würde uns die Gelegenheit geben, uns wieder einmal zu sehen.

Inzwischen bin ich
mit herzlichen Grüssen
Ihr

Jacques Wildberger.

PS: Ihr Expressbrief vom 17.12.73. ist am 5.1.74. bei mir angekommen!

4 Freiheit von der rationalen Zeit



Zeitlebens aktuell für Jacques Wildberger ist der Umgang mit rational oder mechanisch organisierter musikalischer Zeit. Bereits in seiner Kindheit lernt er Musik in mechanischer Reproduktion kennen: Neben erstem Klavierunterricht bei seiner Mutter bietet ihm eine Plattenspieldose die Möglichkeit, sich früh mit grundlegendem Repertoire vertraut zu machen (neben zahlreichen Kinder- und Volksliedern auch mit Melodien aus *Aida*, *Der Freischütz*, *Faust*, *La Traviata* usw.). Trotzdem wird für Wildberger gerade die Emanzipation von maschineller Musik ein zentrales Anliegen, manifesthaft formuliert im *Melos*-Artikel *Freiheit von der rationalen Zeit* von 1955 als Kritik an der strukturbetonten »sauberen« Seriellen Musik: Wildberger warnt davor, sich der seriellen »Formelmaschine« zu unterwerfen, möchte die »dynamische, vom Subjekt erlebte Zeit gegen den drohenden seriellen Zeittod« mobilisieren: »Wir müssen uns […] frei machen von jedem Zeitzwang, also eine bewußte Zeitfreiheit erstreben.« (S. 162 f.)

Wildberger entwickelt denn auch eine Meisterschaft darin, sich in vorgegebenen seriellen Zeitstrukturen völlig frei zu bewegen und lässt sich 1964 in seiner Kantate »*In my end is my beginning*« vom offenen Zeitkonzept des Gedichtzyklus' *Burnt Norton* von T. S. Eliot leiten. Er benutzt in seiner Musik aber immer wieder auch absichtsvoll starre, regelmäßige Zeitformen, um Situationen der Bedrohung und des kollektiven Zwangs darzustellen, oft konnotiert mit militärischer Topik (»marschierende Soldaten«). Auf resignative Weise endet das Orchesterwerk »*… und füllet die Erde und machet sie euch untertan …*« von 1988/89 mit dem Ticken von vier Metronomen: Der »Zeittod« ist eingetreten.

145 Jacques Wildberger, 1970 in Donaueschingen. Fotograf unbekannt.
Nachlass J. Wildberger/CH-Bu, o. Sign.

149 f., 158 Plattenspieldose, Modell »Edelweiss«, und Spielplatten (Auswahl), Firma Thorens SA, Sainte-Croix, 1920er Jahre. Privatarchiv Kaspar N. Wildberger, Fotos: Johann Frick/CH-Bu

152 Jacques Wildberger, *Musik für 22 Solostreicher* (1960), »Graphische Darstellung der Anschläge und Dauern«. Nachlass J. Wildberger/CH-Bu, o.S.

153 Jacques Wildberger, »*In my end is my beginning*«. Kantate für Sopran, Tenor und Kammerorchester (1964), Text von T.S. Eliot, Typoskript mit hs. Eintragungen von Jacques Wildberger.
Nachlass J. Wildberger/CH-Bu, kr 71, 42e

154 f. Metronom von Jacques Wildberger, (System Mälzel), um 1900, Historisches Museum Basel, Inv. 2019.566, Fotos: Johann Frick/CH-Bu

156 Jacques Wildberger, »*… und füllet die Erde und machet sie euch untertan …« Biblische Historie nach Genesis I, 28* für Orchester (1988–89), Reinschrift, S. 32.
Nachlass J. Wildberger/CH-Bu, kr 71, 30c


472
BERNER
MARSCH

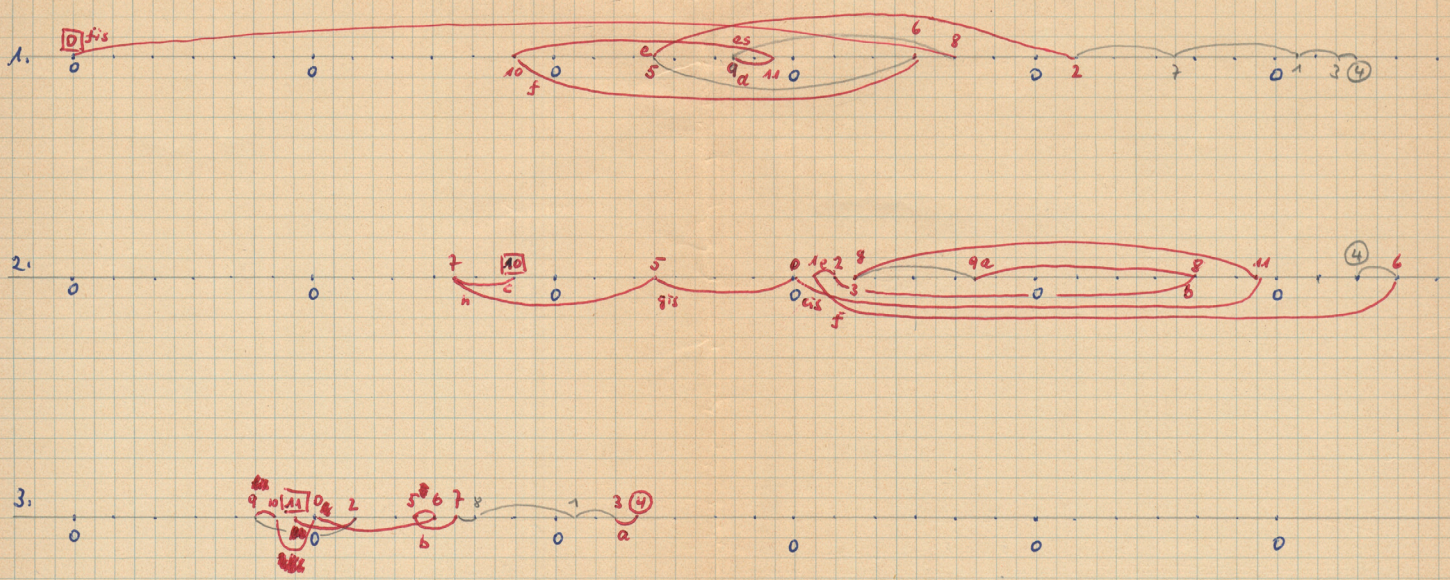

HEINERLE
AUS DER FIDELE
BAUER
DONAU-WELLEN
WALZER
CAVALLERIA RUSTICANA
INTERMEZZO
LA TRAVIATA
PARIGI O CARA
ROULEZ TAMBOURS
KUCKUCK
DAS GRUTLI
LOIN DU PAYS
VALSE
THE GEISHA
TOY MONKEY


800
FUCHS DU HAST DIE GANS GESTOHLEN
DER SCHWEIZERKNABE
FAUST
ROMANCE DES FLEURS
VO LUZERN UF WEGGIS ZUE
LE RANZ DES VACHES
DER OSTIG WOTT CHO
FREISCHUTZ JAGERCHOR
PICCOLO PICCOLO
DONAU WALZER
LE BLEU DANUBE
KOMMT EIN VOGEL
EMMENTHALER LIED
MAIKAFER FLIEGT
FAUST VALSE
S'BLUMLI
SAMBRE ET MEUSE
SCHWEIZERLIED

Graphische Darstellung der Anschläge und Dauern; nach Abschnitten.

⌒ = klingende Dauern. ⌒ = stumme Dauern = Pausen.

Die Zeitoktav-Versetzungen werden frei gewählt, ohne Bindung an die Registeroktave



Korrekturen: 11 – 2 g,
9 – 10 cis
10 – 0 fis
0 – 6 es
6 – 5 d

kr 71, 42e

BURNT NORTON

I

Time present and time past
Are both perhaps present in time future,
And time future contained in time past.
If all time is eternally present
All time is unredeemable.
What might have been is an abstraction
Remaining a perpetual possibility
Only in a world of speculation.

(Time past and time future)
What might have been and what has been
Point to one end, which is always present.

E 44-46

IV

1 Time and the bell have buried the day, / 9 (4)
2 The black cloud carries the sun away. // 9 (5)
3 Will the sunflower turn to us, / will the clematis ? 13 (5 od. 6)
4 Stray down, bend to us; / tendril and spray 9 (5)
5 Clutch and cling? / 3 (2)
6 Chill 1 (1)
7 Fingers of yew be curled 6 (3)
8 Down on us? // After the kingfisher's wing / 7 (4)
9 Has answered light to light, and is silent, the light is still / 14 (6 od. 7)
10 At the still point of the turning world. // 9 (5) (15 od. 16)

D

the spray = Zweig (-verzierung)

3 (2) (26 od. 27)

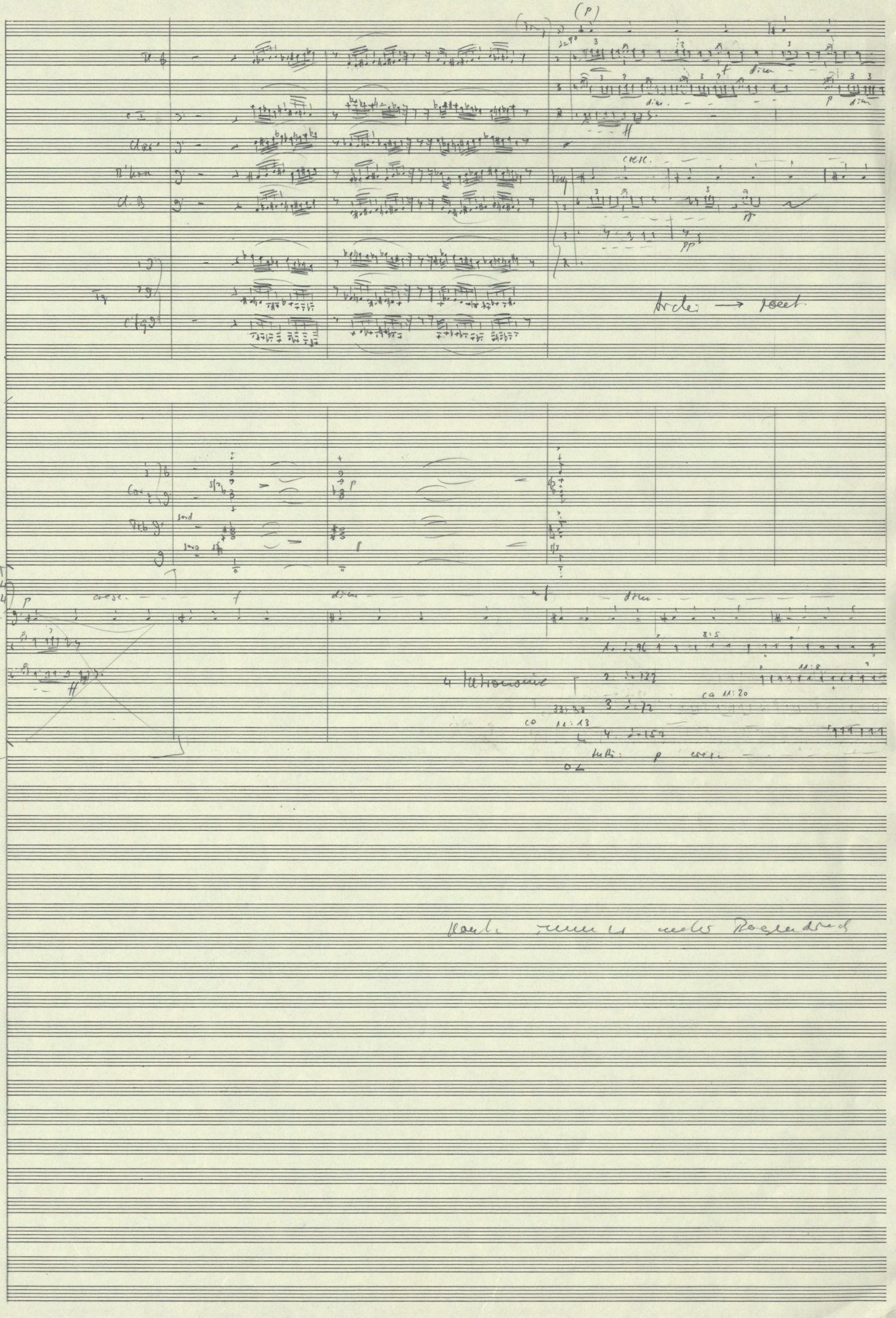
to stray = irregehen; abirren
to bend = (sich) biegen
+ to: sich neigen (vor)
od. (Geist) richten auf
the tendril = die Ranke

~~attacca~~
Im Ganzen (41 bis 44)

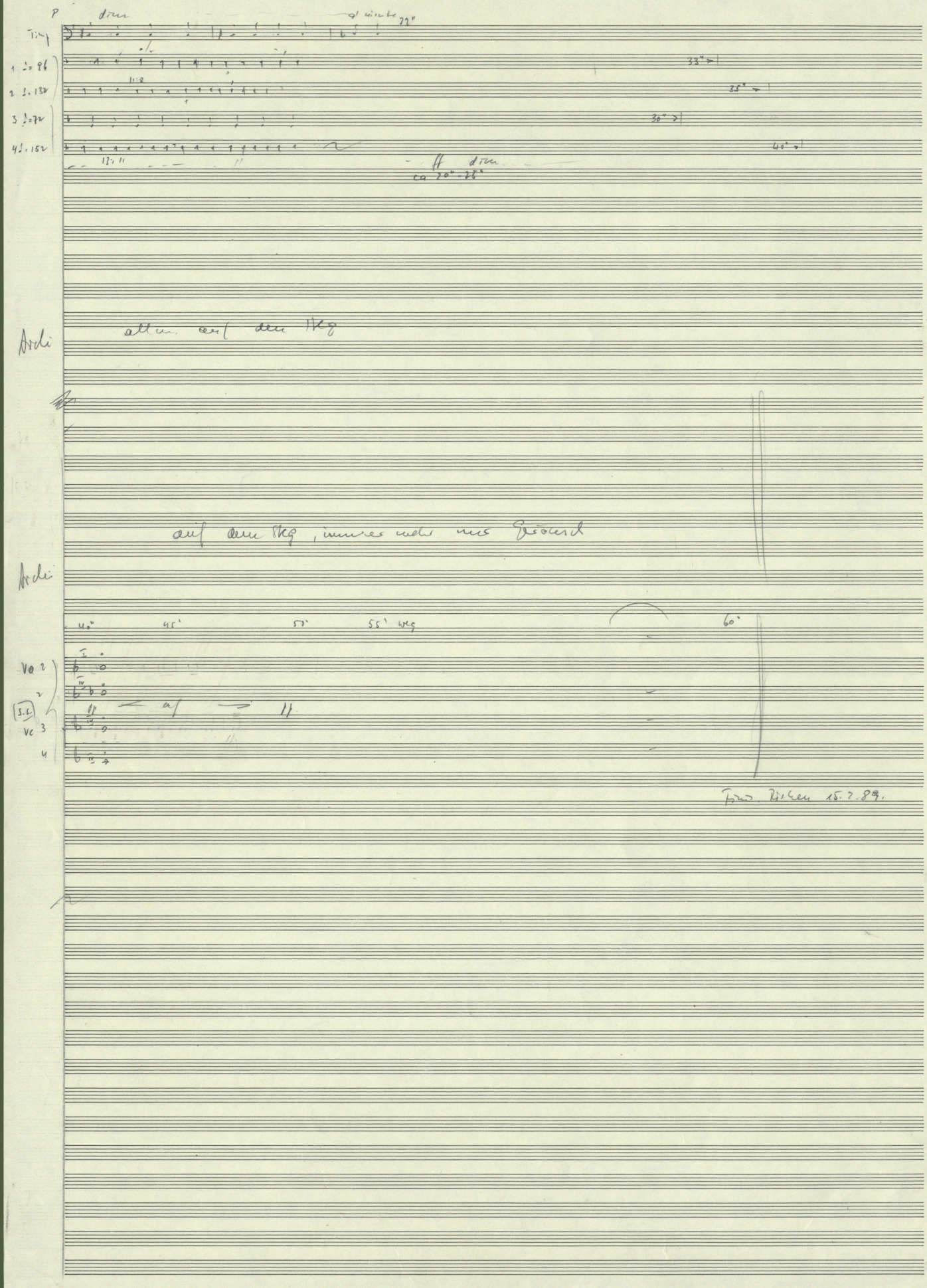

NOTICE
DON'T Overwind the Spring. Regulate the Bell while the Pendulum is in motion.
A Metronome is an instrument which indicates at which speed a piece of music is to be played. Classical or the better grades of music have the metronome speed indicated at the commencement of the composition. Suppose this to be 84 = means to slide weight of the pendulum so it rests directly opposite the No 84 indicated on the diagram, then set the pendulum in motion and after it has attained a regular movement the speed with which it ticks indicates that the piece of music is to be played one quarter note to each tick. If the composition is marked 84 = this means that the composition is to be played one half note to each tick, etc. Metronomes with a bell have an adjusting rod on which when pulled out appear the numerals 2, 3, 4, 6. Supposing the rod to be set at No 2, means the bell will ring at every first tick of every bar provided the metronome is started on the first beat of the bar. No 3 means 3/4 time and the bell will ring on every first of every three beats. 4 = 4/4 and 6 = 6/8 time.
This instrument was examined and found in perfect condition. When winding be sure to wind slowly, stopping when resistance is felt. When the metronome is not in use, the cover should be replaced.
LARGO
LARGHETTO
ADAGIO
ANDANTE
ALLEGRO
PRESTO


METRONOME DE MAELZEL
IMPORTE DE SUISSE

kr 71,30c



Star Nr. 197, 44 Systeme ®


P
dim
Tiny
1 ♩= 96
2 ♩= 132
3 ♩= 72
4 ♩= 152
33"
35"
30"
40"
ff dim
ca 20"-25"
Archi
allm. auf dem Stg
auf dem Stg, immer mehr nur Geräusch
Archi
40"
45"
50"
55" weg
60"
Va 2
2
S.S.
Vc 3
4
auf
Finis. Richen 15.7.89.



Freiheit von der rationalen Zeit

Jacques Wildberger

Time present and time past
Are both perhaps present in time future,
And time future contained in time past.
T. S. Eliot

Unter den verschiedenen Faktoren, die sich dem Verständnis neuer Musik entgegenstellen, spielen wohl nicht so sehr Dissonanzenhäufung, Synkopenballungen und ähnliches eine entscheidende Rolle als vielmehr die Tatsache, daß sich die wirklich neue Musik in einem völlig ungewohnten Zeittypus realisiert. Der traditionsgebundene Hörer ist zur Not noch bereit, scharfe Dissonanzen und komplizierte Rhythmen hinzunehmen, wenn ihm die Musik gestattet, die Form als Ganzes im klassisch-romantischen Schema nachzuvollziehen. Fehlt diese Möglichkeit, so helfen ihm auch die wohlklingenden Terzen und Sexten nicht, einen »Sinn« zu erkennen. Nicht umsonst sagte Furtwängler in seinen *Gesprächen über Musik*, daß ihn beim Anhören »atonaler« Musik das Gefühl der Verlorenheit ergreife. Musikalischer Sinn realisiert sich durch Entfaltung in der Zeit, und nur durch diese. Jeder musikalischen Sprache ist ein besonderer Zeittypus zugehörig. Der tonalen Musik entspricht eine andere Zeitform als der seriellen. Und hier liegt wohl die Hauptschwierigkeit zum Verständnis.

Nun ist aber das Problem der Zeit ein vordringliches des Menschen, nicht nur in der Musik, sondern überhaupt. »Wir haben keine Zeit«, sagen wir im täglichen Gebrauch und meinen damit vielleicht viel mehr: Wir sind der Zeit nicht mehr mächtig; und sind wir nicht imstande, sie zu beherrschen, so beherrscht sie uns, d. h. sie droht uns zu verschlingen. Daher auch die Lebensangst des heutigen Menschen, ein zentrales Ausdrucksmoment des Expressionismus. Und wenn viele Hörer beim Anhören neuer Musik in Gelächter ausbrechen, so wollen sie sich vielleicht mit dieser Abwehrreaktion dieser Angst entledigen. »Angst« hängt etymologisch wohl mit »eng« zusammen und weist auf

den Engpaß hin, den wir zu durchschreiten haben, um vom sinn- [342][1] entleerten Alten zum Neuen zu gelangen. Aber der Ausgang zu einer verheißungsvolleren Landschaft ist nicht gesichert. Bekannt ist der verderbliche Weg zum zeit- und geschichtslosen totalitären Termitenstaat. Daß auch in der Musik diese Probleme sich stellen, hat Theodor W. Adorno in unübertrefflicher Weise dargetan.

Der beschränkte Umfang dieser Ausführungen bringt es mit sich, daß wir uns auf die einfache Gegenüberstellung von tonal und seriell beschränken müssen. Versuchen wir, durch Bestimmung des Bekannten das Unbekannte zu gewinnen.

Alle Vorgänge in der tonalen Musik sind auf den Tonikadreiklang bezogen und erhalten von dort aus ihren Sinn. Der Tonikadreiklang ist gewissermaßen das Gravitationszentrum, das die übrigen Stufen der Skala um sich herum gruppiert und dank seiner Gravitationskraft sinnvoll zusammenhält. In seinem Buche: *Die Theorie der Tonart* definiert Gustav Güldenstein die Erscheinung der tonalen Gravitation als ein »Urphänomen«: Das musikalische Ohr prägt seine innere Ordnung dem tönenden Material auf. Diese Ordnung ist also nicht a priori eine Eigenschaft des Materials. Und da sie im Laufe der Geschichte Wandlungen unterworfen ist, so läßt sich die vielfach vertretene Behauptung, die tonale Musik sei die einzig »richtige«, weil im Material vorgebildete, nicht aufrechterhalten.

Das tonal hörende Ohr nimmt den hartkleinen Septakkord als Dominantseptakkord wahr, der zur Tonika gravitiert. Dieser Vorgang ist vorerst ein unendlicher: er führt nie mehr an den Ausgangspunkt zurück. Erst durch Ausbildung der Skala wird er »verendlicht«, in die Tonart gefaßt und künstlerisch brauchbar. Der grundlegende Gravitationsvorgang – es ist der grundlegende harmonische Vorgang überhaupt – ist die Folge Dominant–Tonika (V–I). Er ist vorerst identisch mit der Folge I–IV. Die Tonart ist erst eindeutig bestimmt durch die klassische Kadenz I–IV–V–I. Diese Kadenz, in der die Tonika den beherrschenden Zentralpunkt eines Gravitationsvorganges einnimmt, ist von dynamisch-dialektischem Charakter, und die Zeitform, in der sich die Kadenz sinnvoll entfaltet, ist ebenso eine dynamisch-dialektische. Die tonalen Vorgänge entwickeln sich im strengen Nacheinander von These–Antithese–Synthese. Die Zeit der tonalen Musik hat Ausdehnung nur in einer Vorwärtsrichtung, sie ist irreversibel. Das betrifft auch die Großformen. Besonders bezeichnend die Sonate, die ja nichts anderes ist als

eine großangelegte Kadenz. Die Krebsfugen – sie sind in der eigentlich tonalen Musik selten – widerlegen die Behauptung der Irreversibilität nicht: das krebsgängige Thema ist gänzlich in den einseitig vorwärtsgerichteten dialektischen Vorgang eingespannt. Auch kontrapunktische Koppelungen besagen nichts gegen das Prinzip des Nacheinanders, im Gegenteil: kontrapunktische Simultaneität ist ein Mittel, den dynamischen Charakter tonaler Formen zu unterstreichen, im Sinne von Steigerungen.

Im Gegensatz dazu ist die Zwölftonreihe – als nicht auf ein Gravitationszentrum bezogen – nicht der dialektischen Zeitform verhaftet. Als Struktur, die charakterisiert wird durch die Konstellation der Einzelelemente, steht sie vorerst außerhalb jeder Zeitform. Um sie als musikalische Gestalt zu konkretisieren, muß sie freilich der Komponist in einen Zeitablauf einbeziehen, aber er ist damit vom Zwang des Nacheinanders befreit. Das zeigt schon folgende Grundeigenschaft der Reihe: sie kann sinnvoll sowohl als zwölftönige Linie wie auch beispielsweise als Folge von vier dreistimmigen Akkorden erscheinen. Als Beispiel erwähne ich die ersten Takte des Praeludiums aus der Suite op. 25 von Arnold Schönberg. Die rechte Hand spielt die Grundreihe von e aus als einstimmige Linie, die linke Hand die Grundreihe von b aus. Diese Transposition ist in drei Vierergruppen geteilt, von denen die erste allein erscheint, die beiden anderen aber gleichzeitig miteinander. Das bedeutet keine kontrapunktische Steigerung, sondern ein Sichbefreien von der tonalen Zeitform. Die Reihe ist in ihrem zeitlichen Ablauf nicht einseitig fixiert. Vorwärtsrichtung und Krebsgängigkeit sind gleichermaßen sinnvoll, ebenso Miteinander und Nacheinander.

Kann man den dialektischen Zeitablauf der tonalen Musik etwa mit Leonardo da Vincis doppelter Sehpyramide vergleichen – weshalb auch die Bezeichnung »perspektivisch« angebracht ist –, kommt der Zeit in der seriellen Musik Kugelgestalt zu. Es ist die durchsichtige Kugel, die von [343] jedem Punkt aus das Ganze gegenwärtig durchscheinen läßt. Diese Zeitform können wir analog auch »aperspektivisch« nennen, wobei das *a* privativum die Bedeutung der Befreiung vom Perspektivischen hat. Daher auch die Feststellung Adornos, daß ein Zwölftonstück jederzeit gleichweit von seinem Mittelpunkt entfernt sei. Die vergleichsweisen Bilder von Sehpyramide und Kugel lassen uns auch verstehen, daß ein tonales Stück an einem ganz bestimmten Punkt anfängt und auf einen ebenso bestimmten Endpunkt zusteuert

– also gewissermaßen perspektivisch zwischen Augen- und Horizontlinie eingespannt ist –, während serielle Musik gleichsam aus dem Schweigen heraus irgendwo anhebt, um ebenso zu verklingen. Křenek spricht in diesem Zusammenhang von eschatologischer Trauer um das verlorene geschlossene Kunstwerk; gleich wichtig scheint mir aber auch die dabei zutage tretende Befreiung vom dialektisch-perspektivischen Zwang in einer neuen, offenen Zeitform zu sein. Eliot hat das in *Burnt Norton* mit folgenden Worten ausgedrückt:

> … at the still point,
> there the dance is.
> But neither arrest nor movement. And do not call it fixity,
> Where past and future are gathered. Neither movement
> from nor towards,
> Neither ascent nor decline.

Was diese Worte Eliots ausdrücken, ist ein bewußtes Verfügen über die Zeit, ein Sichbefreien in wacher Bewußtheit. Nun hat aber, wie Adorno in seiner *Philosophie der neuen Musik* ausführt, das serielle Material die fatale Tendenz, jeden zeitlichen Ablauf überhaupt zum Stillstand zu bringen. Hier scheint es mir, daß die Bemühungen des späten Schönberg so zu verstehen sind, daß er die dynamische, vom Subjekt erlebte Zeit gegen den drohenden seriellen Zeittod mobilisiert.

Damit kommen wir zur punktuellen Musik, die, wie Adorno in seinem Vortrag *Vom Altern der neuen Musik* [sic] dargelegt hat, die Konsequenz des Schönbergschen Unternehmens ist. Ich beschränke mich hier auf den Zeitaspekt. Ich glaube nämlich, daß da ein Rückfall in magische Zeitlosigkeit stattfindet. Schon der durchaus zutreffende Ausdruck »punktuell« weist darauf hin. Das magische Bewußtsein – sofern man überhaupt von Bewußtsein sprechen will und nicht vielleicht zutreffender von einem Schlafzustand – realisiert sich nur prunkhaft.[2] Das Ganze konkretisiert sich im Punkt, und der Punkt steht fürs Ganze, ohne daß aber ein bewußter ganzheitlicher Gestaltvollzug stattfände (totum pro parte und pars pro toto). So auch die punktuelle Musik, die nur von Punkt zu Punkt an unser Ohr gelangt. Ein weiteres Charakteristikum ist das der Stellvertretung. Ich erinnere hier an einen Ritus der Pygmäen, die auf Gazellenjagd ausziehen. Sie zeichnen das zu tötende Tier in den Sand und fügen bei aufgehender Sonne den tödlichen Pfeil dem Bilde bei. Dann gehen sie

auf die Jagd und töten die Gazelle an der zuvor bezeichneten Stelle. Der Tötungsakt ist aber eigentlich schon im Zeitpunkt der Zeichnung vollzogen. In der punktuellen Musik tritt das Kalkül an Stelle des hörbaren musikalischen Zusammenhanges. Bei den in magischer Ursprungsnähe lebenden Völkern finden wir ein enges Verflochtensein mit der Umwelt und eine gewisse unbewußte Zeitfreiheit, die der perspektivischen Ratio nicht zugänglich ist. Die heutige Regression ins Magische zeigt aber – nach dem jahrhundertelangen Individuationsprozeß – vor allem negative Resultate: das Auslöschen des Subjekts. Die Zeit ist überhaupt nicht gestaltet, sie steht still. Die totale Rationalisierung des Materials schlägt um: die daraus entspringende Formelmaschine entzieht sich der Beherrschung durch den Menschen, sie vernichtet das Individuum.

Trotzdem wäre es ein zu billiger Ausweg, deswegen die punktuelle Musik einfach abzulehnen oder zu ignorieren; dazu ist sie historisch zu sehr begründet. Im Gegenteil, wir müssen uns eingehend mit ihr beschäftigen, um der inhärenten Gefahren bewußt zu werden.

Pierre Boulez äußert in seinem Aufsatz *Einsichten und Aussichten*, veröffentlicht im Melos, Juni 1955, einige Dinge, die uns optimistisch stimmen können. Er will sich vom Material lossagen, [344] um wieder zur Musik zu gelangen. Natürlich gibt es für ihn kein »Zurück«. Es kann sich also nicht darum handeln, die allmächtige perspektivische Ratio wieder zu inthronisieren. Gerade sie hat uns ja zur »Punktualität« geführt. Wir müssen uns vielmehr frei machen von jedem Zeitzwang, also eine bewußte Zeitfreiheit erstreben, wo wir über die Zeitformen nach freiem Willen und künstlerischer Notwendigkeit verfügen, um an jedem Punkt die integrale Gestalt des Ganzen durchsichtig zu vergegenwärtigen. Ich glaube, daß wir in dieser Richtung bewußt arbeiten müssen, um gut durch den heutigen Engpaß zu kommen.

(1955)

Anmerkungen

1 Diese Angaben verweisen auf die Originalpaginierung der Erstveröffentlichung dieses Aufsatzes in *Melos* 1955, Nr. 12, S. 341–344. Da im Nachlass zu diesem Aufsatz kein Manuskript erhalten ist, stützt sich diese Edition allein auf die genannte Erstveröffentlichung.

2 Korrekt müsste es an dieser Stelle wohl »punkthaft« heißen.

Einfrührungsvortrag Neue Horizonte Bern zu einem Konzert mit Werken von B.A.Zimmermann im Studio Bern am 24.03.90.

Bourrée aus Enchiridion (1949), live 40 sec.

O.A.M.D.G.
Omnia ad maiorem Dei gloriam.
Alles zur grösseren Ehre Gottes.

Meine Damen und Herren,

mit dieser Devise Formel, die auf die "Canones et decreta oecumenici concilii Tridentini", also auf das Tridentiner Konzil von 1542 - 1560 zurückgeht, schloss der Komponist Bernd Alois Zimmermann viele seiner Manuskripte; Bernd Alois Zimmermann, zur Welt gekommen am 20.März 1918, aus dieser Welt gegangen am 10.August 1970. Nur etwas mehr als 20 Jahre [also] waren ihm für seine Entwicklung und Vollendung als Komponist vergönnt. Zimmermann war nämlich vom 2.Weltkrieg besonders hart betroffen: Trotz eines angeborenen Augenleidens musste er Kriegsdienst leisten, dazu kam - vemutlich infolge einer Vergiftung - eine chronische Hautallergie, die längere Lazarettaufenthalte nötig machten. Das 1939 [redacted] abgebrochene Studium konnte er erst nach Kriegsende wieder aufnehmen, in der allgemeinen Aufbruchstimmung einer jungen Generation. Als damals bereits Siebundzwanzigjähriger befand er sich eigentlich zwischen den Generationen; selbstironisch-bitter nannte er sich den "Aeltesten unter den jungen Komponisten". Boulez 1925 (20) Stockhausen 1928 (17)

Bernd Alois wuchs in Bliesheim auf, [redacted] einem Dorf in der Nähe von Köln, dessen Bevölkerung sich zum römisch-katholischen Glauben bekennt. Die Eltern waren, was man gerne "einfache Leute" nennt; der Vater, Stellwerkmeister bei der damaligen deutschen Reichsbahn, war finanziell gewiss nicht auf Rosen gebettet. Die Eltern x) planten für Bernd die geistliche Laufbahn, und so kam der Heranwachsende in das Internat zu Steinfeld in der Eifel. Dort erhielt er Orgelunterricht und durfte seinen Lehrer, den Pater Lothar, bei Andachten und Messen auf der dortigen schönen Orgel vertreten. Dabei wurde es immer klarer, dass Bernd zum Musiker berufen war. 1935, als die Nationalsozialisten das Kloster schlossen, ging er nach Köln und war bis zum Abiturium Schüler des "staatlichen Gymnasiums der Apostelkirche".

x) die für die Erziehung ihres Kindes grosse Opfer brachten,

Bernd Alois Zimmermann – Versuch eines Portraits

Einführungsvortrag Neue Horizonte Bern zu einem Konzert mit Werken von B. A. Zimmermann im Studio Bern am 24. 03. 90.

Jacques Wildberger

Bourrée aus Enchiridion (1949), live 40 sec.

O. A. M. D. G.
Omnia ad maiorem Dei gloriam.
Alles zur grösseren Ehre Gottes.

Meine Damen und Herren,
mit dieser Formel <Devise>,[1] die auf die »Canones et decreta oecumenici concilii Tridentini«, also auf das Tridentiner Konzil von 1542–1560 zurückgeht, schloss der Komponist Bernd Alois Zimmermann viele seiner Manuskripte; Bernd Alois Zimmermann, zur Welt gekommen am 20. März 1918, aus dieser Welt gegangen am 10. August 1970. Nur etwas mehr als 20 Jahre also[2] waren ihm für seine Entwicklung und Vollendung als Komponist vergönnt. Zimmermann war nämlich vom 2. Weltkrieg besonders hart betroffen: Trotz eines angeborenen Augenleidens musste er Kriegsdienst leisten, dazu kam – vermutlich infolge einer Vergiftung – eine chronische Hautallergie, die längere Lazarettaufenthalte nötig machte. Das 1939 <eben begonnene, dann aber> abgebrochene Studium konnte er erst nach Kriegsende wieder <richtig und kontinuierlich> aufnehmen, in der allgemeinen Aufbruchstimmung einer jungen Generation. Als damals bereits Siebundzwanzigjähriger befand er sich eigentlich zwischen den Generationen; selbstironisch-bitter nannte er sich den »Aeltesten unter den jungen Komponisten«. <Boulez 1925 (20) | Stockhausen 1928 (17)>

Bernd <Alois> wuchs in Blie<s>heim auf, einem Dorf in der Nähe von Köln, dessen Bevölke<r>ung sich zum römisch-katholischen Glauben bekennt. Die Eltern waren, was man gerne »einfache Leute« nennt; der Vater, Stellwerkmeister bei der damaligen deutschen Reichsbahn, war finanziell gewiss nicht auf Rosen gebettet. Die Eltern <, die für die Erziehung ihrer Kinder grosse Opfer brachten,> planten für Bernd die geistliche Laufbahn, und so kam der Heranwachsende in das Internat zu Steinfeld in der Eifel. Dort erhielt er Orgelunterricht und

Abb. 1: Jacques Wildberger, *Einführungsvortrag Neue Horizonte Bern zu einem Konzert mit Werken von B. A. Zimmermann im Studio Bern am 24. 03. 90*, Beginn des Redetyposkripts mit handschriftlichen Eintragungen des Autors. Nachlass J. Wildberger/ CH-Bu, NL 361 C I 36

durfte seinen Lehrer, den Pater Lothar, bei Andachten und Messen auf der dortigen schönen Orgel vertreten. Dabei wurde es immer klarer, dass Bernd zum Musiker berufen war. 1935, als die Nationalsozialisten das Kloster schlossen, ging er nach Köln und war bis zum Abiturium Schüler des »staatlichen Gymnasiums der Apostelkirche«.

[2] Bernds Neigungen standen durchaus im Einklang mit dem strengen Unterricht in Klosterschule und Gymnasium: Altphilologie und Philosophie waren die bevorzugten Wissensgebiete. Unverrückbares Zentrum aber, an dem alles sich zu messen hatte, vor dem »alle Weisheit und Philosophie« sich rechtfertigen musste, war die römisch-katholische Kirche. Die Kirche als Vermittlerin und Sachwalterin der christlichen Offenbarung, aber auch als Institution, die den Lebenslauf des Menschen jederzeit sub specie aeternitatis ordnet.

Doch jetzt zurück zu dem Klavierstück, das Meret Kammer zu Beginn gespielt hat. Es handelt sich um die Bou<r>rée aus der Sammlung »Enchiridion«, kleine Stücke für Klavier, entstanden 1949. ~~Das ist~~ <Hier finden wir> Zimmermann auf der Suche nach seiner Identität. Der Krieg hatte seine Jugend gestohlen, und der damals Einunddreissigjährige musste immer noch das Versäumte, das von den Nazis Vorenthaltene aufarbeiten: Bartók, Hindemith, Strawinsky, später die Wiener Schule. Er tat es zwar gründlich, aber im Eiltempo, etwa im Sinne des Haeckel'schen Biogenetischen Grundgesetzes.[3] Die Bou<r>rée ist ein Stück von satztechnisch traditionellem Habitus: Rhythmisch-metrisch ohne Schwierigkeiten nachvollziehbar; man erkennt ein Thema, das durch wechselnde Harmonik variiert wird. Die Tonalität ist noch nicht verlassen. Frau Kammer spielt Ihnen zuerst dieses Hauptthema ohne Begleitung (T. 1 bis Anfang T. 4), – und jetzt mit der Harmonisierung des Anfangs. Unüberhörbares Vorbild ist hier Bartók. Etwas später (ab T. 12, Auftakt), bei den Quartenparallelen, lässt Hindemith grüssen. Das Stück endet <schliesslich> ganz vertraut auf C-Dur (ab T. 27 + Auftakt). In dasselbe stilistische Umfeld gehört auch die kurz vorher entstandene Sonate für Violine und Klavier, die Sie im <heutigen> abendlichen Konzert hören werden. Weist schon der Titel »Enchiridion« – kleines lehrhaftes Handbuch – auf geistliche Bereiche, so wird diese Tendenz noch viel deutlicher im zwei Jahre später hinzugefügten 2. Teil: »Exerzitien«. Dazu der Komponist: »Es sind damit nicht die geistlichen Uebungen des Ignatius von Loy<ó>la gemeint, wiewohl dem Charakter der zum Teil mit Titeln aus dem lateinischen Stundenkreis versehenen

Stücken ein meditierendes Element nicht abzusprechen ist; es handelt sich vor allem um Ausdrucks- und Anschlagsstudien.<«>[4] Die auf den Stundenkreis verweisenden Titel sind: Vigil, Hora und Matutin. <Hora ist einfach der Sammelbegriff für Gebetsstunde | Matutin → Mette, Nachtgottesdienst, | besonders vor einem hohen Fest (Christmette) | Vigil: Vorfeier eines Festes am Vortage. Heute [früh]morgen[d]l[iche] | »Nachtwache«> Dieses letztgenannte Stück repräsentiert eindrücklich die Absichtserklärungen des Komponisten. ~~Katharina~~ <Meret> [3] ~~Weber~~ <Kammer> wird es Ihnen vorspielen. Sie werden feststellen, dass an die Stelle der Tonalität der Klaviersatz mit seinen spezifischen Klangvarianten als formbildende Kraft tritt. Dieser Umstand verleiht dem Stück seinen schwebenden, meditativen Charakter, demonstriert aber auch gleichzeitig den grossen stilistischen Wandel, der sich in diesen zwei Jahren bei Zimmermann vollzogen hat.

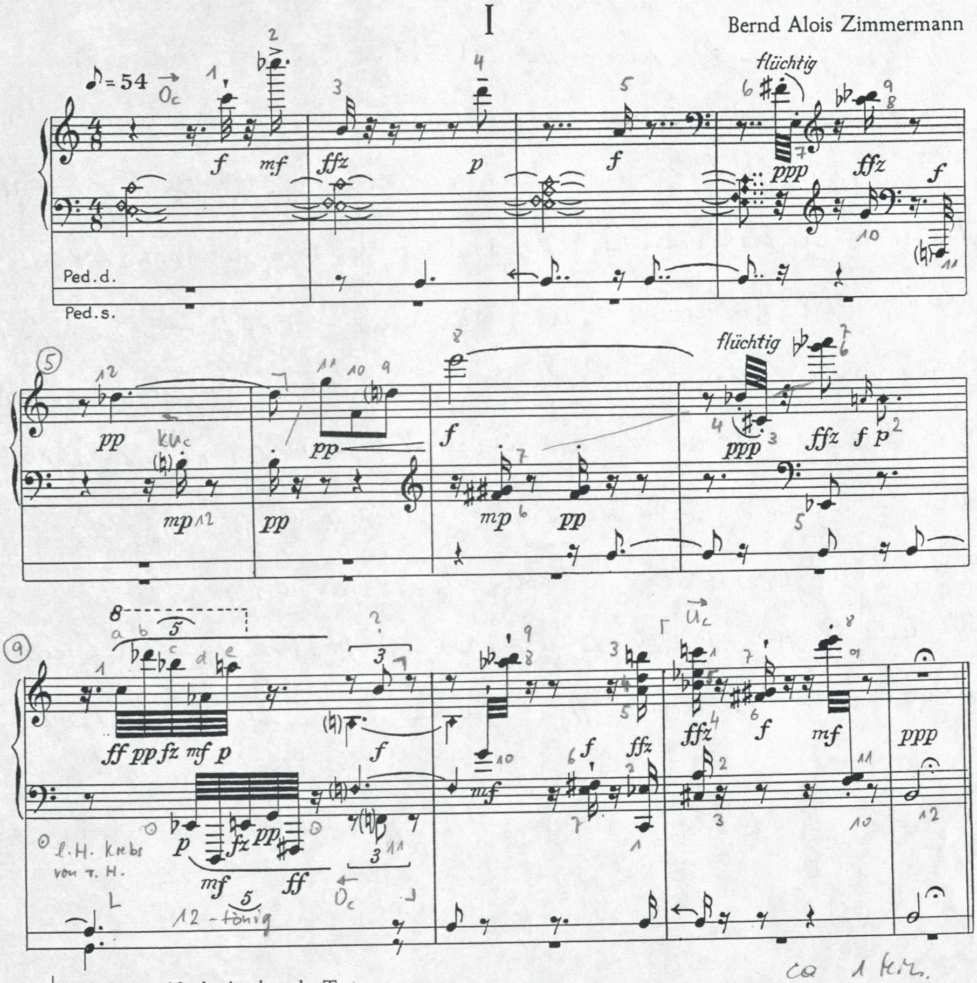
Matutin aus Exerzitien, live, ~~Katharina Weber~~ <Meret Kammer>, ca 1'40''.[5]

[4] Das nächste Werk auf dem Programm des heutigen Konzertes, die »Klangfigurationen« [sic], 8 Stücke für Klavier aus den Jahren 1954–1956, gehören [sic] bereits zur seriellen Schaffensphase des Komponisten. Was wir mit serieller Musik bezeichnen, wurde von einigen jungen Komponisten nach dem Krieg entwickelt. An erster Stelle sind hier zu nennen: Stockhausen, Boulez und Nono. Ausgehend vom Spätwerk Weberns ordneten sie nicht nur die zwölf Tonqualitäten der temperierten Skala in einer Reihe, also in einer jeweils frei erfundenen, dann aber für die Komposition verpflichtenden Folge von Intervallen; reihenmässig organisiert wurden auch die anderen musikalischen Parameter, wie Dauern, Lautstärken, Klangfarben u. s. w. Im Extremfall waren nicht Tongruppen, sondern war jeder einzelne Ton durch die verschiedenen Parameter eindeutig prädeterminiert. Der Einzelton war gewissermassen der Schnittpunkt mehrerer Vektoren eines kybernetischen Systems. Diese Einzeltöne waren nicht in erster Linie musikalisch sinnvoll als Bestandteil von Tonfolgen, sondern als Resultat des jeweiligen Steuersystems. <Er [sic] repräsentiert gewissermassen den Jetztzustand dieses Systems.> Man nennt diese Art von Musik punktuell. Ein Musterbeispiel dafür ist u. a. »Structure Ia« für 2 Klaviere von Boulez aus dem Jahre 1952. <Dazu die be[kannte] Analyse von Lig[eti, in die] Reihe, Heft 4, 1958> Die »Konfigurationen« gehören in

Konfigurationen

I

Bernd Alois Zimmermann



= Stummes Niederdrücken der Taste.

= Anschlag in der jeweils geforderten Lautstärke und sofort darauffolgendes stummes Niederdrücken der Taste, so daß der angeschlagene Ton in verminderter Lautstärke weiterklingt.

Zur Benutzung des Pedals:

1. Die in der Pedallinie angegebenen rhythmischen Werte zeigen die Dauer des Pedals an.
2. Bindebogen zeigen „Liegenbleiben" des Pedals an.
3. = halbes, schnelles Lüften des Pedals, so daß der jeweilige Klang oder Nachhall in halbierter Lautstärke weiterklingt.
4. Das unmittelbar, manchmal je nach Anschlagsstärke länger oder kürzer, erfolgende Niederdrücken des Pedals fängt den Abklingvorgang in etwas verminderter Lautstärke auf.

© B. Schott's Söhne, Mainz, 1957

Das widerrechtliche Kopieren von Noten ist gesetzlich verboten und kann privat- und strafrechtlich verfolgt werden.
Unauthorised copying of music is forbidden by law, and may result in criminal or civil action.

Acht Stücke für Klavier 1956

ED 4942

dieses stilistische Umfeld. Dazu der Komponist: »Es wird der Versuch unternommen, die vielgestaltige Konstitution des Klavierklanges durch musikalische Strukturen zu erfassen. Der Behandlung des Pedals ist u. a. besondere Aufmerksamkeit gewidmet worden. Die präzise Pedalisierung dient einer weiteren Differenzierung des Klavierklanges.«[6]

Katharina Weber spielt Ihnen das 1. Stück dieser Sammlung. Sie werden vor allem einzelne Anschläge hören, 1-, 2-, 3- oder 5-stimmig, jeder Anschla<g> mit eigener Lautstärke, Anschlagsnuance und Dauer, sodass es bereits als Ereignis erlebt wird, wenn im 6. Takt 3 Achtelnoten hintereinander in kontinuierlichem Crescendo von Pianissimo bis Forte erklingen. In Takt 9 überrascht uns etwas absolut Utopisches: ein 2-stimmiger Krebskanon in Vierundsechzigstel-Quintolen mit dem Einsatzabstand von einem Sechszehntel, wobei jeder Ton eine eigene Lautstärke aufweist, nämlich: Fortissimo, pianissimo, sforzato, mezzoforte und piano. In der Krebsimitation sind die Lautstärken rückläufig. Es handelt sich also nicht um eine Gruppe von 5 Tönen, sondern um die rasend schnelle Folge von 5 Einzeltönen. Frau Weber spielt Ihnen die erste ~~Tongruppe~~ <Quintolenfolge> in langsamem Tempo, dann ebenso die Imitation, und schliesslich beide Stimmen zusammen, ebenfalls zuerst langsam, dann im richtigen Tempo.

»Konfigurationen 1«, Quintolengruppe live.

[5] Und jetzt bitte das ganze 1.Stück:

»Konfigurationen 1«, ganzes Stück, live.

Nach einmaligem Erklingen der vier Grundformen der Reihe, nämlich O, U, K und KU, ist das Stück zu Ende. Freilich, einige Unregelmässigkeiten und Zutaten, wie etwa die Quintolen, konnte sich Zimmermann nicht verkneifen. Die strenge serielle Technik, die dem Computerdenken nahe steht, widersprach dem Temperament Zimmermanns. Er verliess auch alsbald diese Gefilde und schuf sich schliesslich seine unverwechselbar eigene und endgültige Sprache. Diese ist im Konzert repräsentiert durch »Intercomunicazione per Violoncello e pianoforte« (1967), und am Schluss dieser Veranstaltung durch »Tratto II« [sic] für elektronische Klänge (1966). Zimmermann selber sprach von »plura<l>istischer Kompositionstechnik«. Damit ist der Moment gekommen, wo ich einiges über Zimmermanns Zeitphilosophie sagen muss, die spätestens seit seiner Oper »Die Soldaten« das

Abb. 2: Bernd Alois Zimmermann, *Konfigurationen*. Acht Stücke für Klavier (1954/1956), Nr. 1. Fotokopie mit handschriftlichen Eintragungen von Jacques Wildberger als Reihenanalyse. Nachlass J. Wildberger/CH-Bu, NL 361 C I 36

ideelle Zentrum seines Schaffens darstellt. <Da> hier nicht der Ort ist, Zimmermanns Zeitphilosophie kritisch zu beurteilen, sondern einfach darzustellen, lasse ich vor allem den Komponisten selber sprechen. In seinem berühmten Aufsatz »Intervall und Zeit« (1957) sagt er u. a.: »Wir erleben den Klang, der ja aus einer ganzen Anzahl von harmonischen und unharmonischen Teiltönen besteht, als ›Nacheinander‹ der Töne im Zeitabstand null, Tonfolgen als ›Gleichzeitiges‹, in der Zeit verschoben. Vertauschbarkeit der musikalischen Dimensionen, Identität des scheinbar Verschiedenen. Von dieser Seite gesehen, erhält der Gedanke der Einheit von Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft – so wie sie Augustinus im Wesen der menschlichen Seele begründet hat – eine neue Perspektive in der Musik als ›Zeitkunst‹, als Kunst der zeitlichen Ordnung innerhalb der ständigen Gegenwart.«[7]

Und später in einer Veröffentlichung »Vom Handwerk des Komponisten« (1968): »Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft sind, wie wir wissen, lediglich in ihrer Erscheinung als kosmische Zeit an den Vorgang der Sukzession gebunden. In unserer realen Wirklichkeit existiert diese Sukzession jedoch nicht. Die Zeit biegt sich zur Kugelgestalt zusammen. Aus dieser Vorstellung von der Kugelgestalt der Zeit habe ich meine, von mir in Anlehnung an den philosophischen Terminus so genannte pluralistische Kompositionstechnik entwickelt, die der Vielschichtigkeit unserer musikalischen Wirklichkeit Rechnung trägt.«[8]

[6] Pluralismus bedeutet hier also nicht das <Einebnen, das> beliebige Vermengen verschiedener musikalischer Sprachen unter Missachtung der jeweils gültigen syntaktischen Gesetze. Es handelt sich vielmehr um Zitate und Collagen aus verschiedenen Epochen unter strikter Wahrung <eben> der <jeweiligen> musikalischen Identität. Ein Beispiel dafür aus »Photoptosis« <Lichteinfall .. Prélude f. gr. Orch. 1968>: Ein von Anfang bis Ende sich steigerndes Crescendo wird ungefähr in der Mitte unterbrochen durch Zitate ~~aus folgenden Werken~~ <Und zwar ~~Es~~ werden zitiert folgende Werke>: <die> 9. Symphonie von Beethoven, der gregorianische Hymnus »veni creator spiritus«, »Le poème de l'Exstase« von Skrjabin, Wagners »Parsifal«, von Bach das 1. Brandenburgische Konzert und schliesslich Tschajkovskijs »Fée dragée« aus dem Ballett »Der Nussknacker«. Sinn dieser Zitate ist lediglich die Vergegenwärtigung vergangener Epochen, im Sinn der Kugelgestalt der Zeit. In den grössten Werken aber, in der Oper »Die

Soldaten« und im »Requiem für einen jungen Dichter« sind die Zitate und Collagen semantisch auf die Aussage der ganzen Werke bezogen.

Mit »Intercomunicazione« und »Tratto« tritt noch ein weiteres Kompositionsprinzip zutage, das für die letzten Werke eine konstituierende Rolle übernehmen sollte: Die Zeitstreckung. Bezüglich »Intercomunicazione« schrieb Zimmermann an Siegfried Palm: »Die Schwierigkeit des Stückes wird nicht so sehr im Technischen liegen – obwohl das auch nicht leicht sein dürfte – als vielmehr im Musikalischen: eine neue Auffassung von Zeitablauf, völlig entgegengesetzt etwa dem Zeitablauf bei Webern: extreme Kürze, extreme Dehnung. Durch die extreme Dehnung soll, so paradox es klingen mag, der fatale molekulare Abgrund, den Webern durch seine Kürze im Musikalischen aufgerissen hat, wieder überbrückt werden, und das kann nur dadurch entstehen, indem die konstituierenden Ereignisse von den äussersten Punkten wieder in den Mittelpunkt gezogen werden. Der Hörer wird dadurch gezwungen, das vorzunehmen, was Webern ihm abgenommen hat, die musikalischen Ereignisse unerbittlich streng miteinander zu verbinden. Deshalb: Intercomunicazione! <comunicazione | Verbindung | Intercomunicant[e] | kommuni-zierend> Webern spaltet gewissermassen den Atomkern; ich versuche das Gespaltene in einen grossen übergreifenden, gewissermassen interplanetarischen Zusammenhang zu stellen.«[9]

Mein Kollege Roland Moser hat mich in freundschaftlicher Weise darauf aufmerksam gemacht, dass – von der Hand Zimmermanns gezeichnet – eine Ablaufskizze existiert, die für mehrere Spätwerke die massgebende Grundgestalt ~~ist~~ <bildet>, und dies ungeachtet der Verschiedenartigkeit dieser Werke.[10] <Dazu gehören neben Interc. und Tratto I und II | Photoptosis | Prélude f grosses | Orch. 1968 || Stille und Umkehr | [unleserlich] Orchesterskizzen || z. Teil auch die Oper ›Die Soldaten‹ und | Requiem f. einen jungen Dichter>

[7] Es <Bei dieser Grundgestalt> handelt sich um eine Proportionenreihe, die mehrere ungenaue Varianten des Tritonus wiedergibt, z. B. 7:5, 8:11, 9:13 etc., und die miteinander durch sog. Anschlussintervalle, z. B. 15:16, verbundenen sind. Diese Grundgestalt <von 12 Tönen> regelt nicht nur Tonhöhen, sondern auch Dauern, Einsatzabstände, ja die ganze formale Gliederung.[11] Diese Tonreihe enthält keine temperierten Intervalle, die Schwingungsverhältnisse sind also Brüche von rationalen Zahlen. [hs. markierter Sprung zu S. 7a]

~~Bei »Tratto« freilich vermischt Zimmermann diese Tonreihe mit der temperierten Skala, was zu Schwebungen führt. Diese Schwebungen machen das Sinustongemisch wandlungsfähig und geeignet zur Darstellung von Zeitdehnung.~~ [7a] Tratto I ist Zimmermanns erstes rein elektronisches Stück, dem zwei Jahre später der für die Weltausstellung in Osaka komponierte eng-verwandte Tratto II folgte. Tratto bedeutet Strecke, sowohl zeitlich als auch räumlich. Zimmermann verwendet nur reine Sinusklänge und verzichtet auf pittoreske Effekte. Trotzdem enthält Tratto I den Hinweis »in Form einer choreographischen Etüde«. Es ist deshalb absolut legitim, dass am Schlusse dieser Veranstaltung Tratto I choreographisch gedeutet wird.

Zimmermann <hat> über dieses Werk u. a. geschrieben: »Für mich haben Sinustongemische immer einen irgendwie raum- und zeitöffnenden Charakter besessen.«[12] Und weiter: »Es wurde ein einziges Ausgangsintervall für die Komposition gewählt, und zwar der Tritonus, der u. a. auch deshalb ausgewählt wurde, weil er das uncharakteristischste Intervall überhaupt ist und ausserdem die genaue Mitte der Oktav darstellt.«[13]

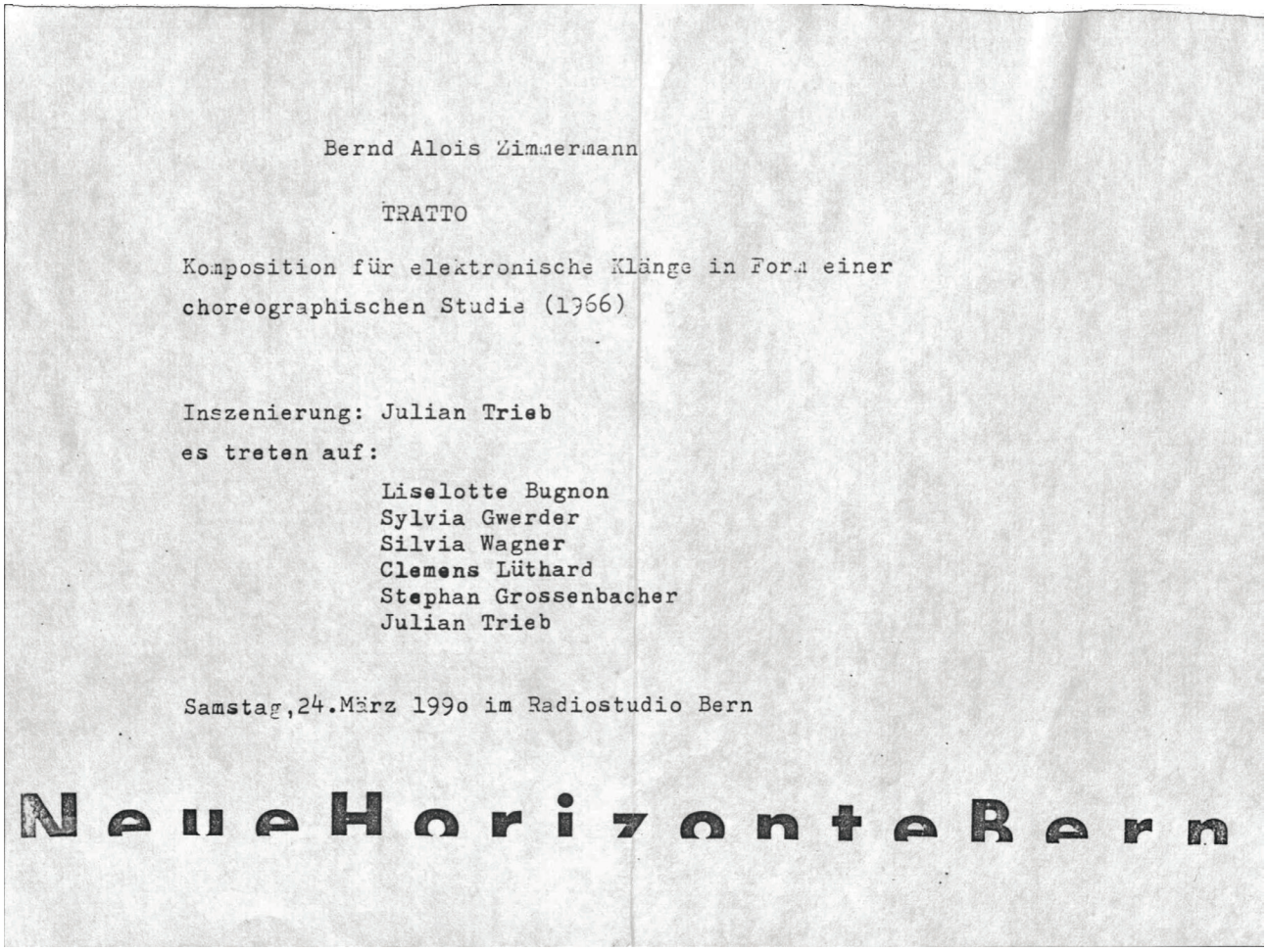
Die daraus abgeleitete Proportionenreihe habe ich bereits erwähnt. Und weiter Zimmermann: »Ich sagte schon an anderer Stelle, dass der Sinuston, obwohl einerseits charakteristisch <was dem vorherigen Zitat widerspricht> und sperrig, andererseits etwas Vorklangliches an sich habe. So habe ich ~~Schwebungen~~ <die> Proportionenreihe der aus dem Tritonus abgeleiteten Intervalle für die Proportionierung von Schwebungen herangezogen, um mit ihrer Hilfe die ›Klangoberfläche‹ der Sinustongemische besser modellieren zu können.«[14] Das ganze Werk ist aus zwei spiegelbildlich sich ergänzenden Klängen aufgebaut. Der Komponist spricht auch davon, dass die sich verschlingenden und wieder lösenden »Strecken« einem unerbittlich sich nähernden Zeit- und Endpunkt entgegen gingen. Dieselbe Schrecksekunde erleben wir auch am Schlusse von Photoptosis. <wo das Fortissimo des Orch.-tutti unerwartet abbricht> [hs. markierter Sprung zu S. 7]

In den letzten Werken hat Zimmermann die Taktstriche nur noch verwendet, um gleiche Zeitabschnitte zu markieren. [hs. markierter Sprung auf S. 7] In »Photoptosis« bedeuten die Taktstriche ungeachtet der vielen Zitate immer Sekunden; die Taktart ist 1/4 bei Tempo: Viertel gleich 60. [hs. markierter Sprung auf S. 7] Für »Intercomunicazione« schreibt er vor: »Der Abstand zwischen den Ordnungszahlen soll

nicht weniger als eine und nicht mehr als zwei Sekunden betragen. Der einmal gewählte zeitliche Abstand ist mit grösster Strenge einzuhalten: er ist für beide Spieler verbindlich. Diese sollen danach trachten (durch Vermeidung jeglicher Unruhe!), den ruhigen Fluss des zeitlichen Ablaufs zu gewährleisten.«[15]

[Hs. markierte Einfügung aus S. 7a] Bei »Intercomunicazione« erlauben die beiden Instrumente nicht die Realisierung [der oben erwähnten[16]] Tritonusvarianten in rationalen Schwingungsverhältnissen. Zimmermann lässt deshalb das Cello Vierteltonintervalle spielen. Roland Moser hat in einer Werkanalyse gezeigt, wie die Proportionenreihe wirksam ist.[17] Dazu nur ein Beispiel: In den ersten 96 Takten, die das Cello allein spielt, ist die Tritonusvariante 8:11 massgebend: Es finden nämlich in der zweistimmig geführten Partie in [der] oberen Stimme acht, in der unteren Stimme elf Toneinsätze statt.

[Sprung zu S. 7] Im kurzen biographischen Abschnitt habe ich auf die starke Bindung Zimmermanns an die römische Kirche hingewiesen und auf seine tiefe Verwurzelung in der katholischen Glaubenswelt. Indes, wie Carl Dahlhaus treffend formulierte: Zimmermann war ein katho-


Bernd Alois Zimmermann

TRATTO

Komposition für elektronische Klänge in Form einer choreographischen Studie (1966)

Inszenierung: Julian Trieb

es treten auf:

Liselotte Bugnon
Sylvia Gwerder
Silvia Wagner
Clemens Lüthard
Stephan Grossenbacher
Julian Trieb

Samstag, 24. März 1990 im Radiostudio Bern

Neue Horizonte Bern

Abb. 3: Programmzettel der Konzertgesellschaft Neue Horizonte Bern vom 24. März 1990. Nachlass J. Wildberger/CH-Bu, NL 361 C I 36

Samstag, 24. März 1990, 17.00/20.15 Uhr
Radiostudio Bern, Schwarztorstrasse 21

NeueHorizonteBern

Im Rahmen des Bernd Alois Zimmermann Zyklus
17.00 Uhr Vortrag und Aufführung
"Bernd Alois Zimmermann - Versuch eines Portraits"
(Vortrag)
"Tratto" Komposition für elektronische Klänge
in Form einer choreographischen Studie (1966)
Jacques Wildberger, Referent
Julian Trieb, Inszenierung

20.15 Uhr Musik von Bernd Alois Zimmermann
Sonate für Violine und Klavier (1950)
"Enchiridion" kleine Stücke für Klavier (1949/51)
"Konfigurationen" acht Stücke für Klavier (1956)
"Intercomunicazione per violoncello e pianoforte" (1967)
Gabrielle Brunner, Violine
Gerardo Vila, Klavier
Meret Kammer, Klavier
Erich Plüss, Violoncello
Katharina Weber, Klavier

Eintrittspreise:
Fr.10.- Erwachsene
Fr. 6.- Schüler, Studenten, Lehrlinge
und AHV-Bezüger
Gratis: Mitglieder Neue Horizonte
und Mitglieder IGNM

Konzertgesellschaft Neue Horizonte Bern
Ortsgruppe Bern der IGNM
Postfach 7345, CH-3001 Bern
PC 30-31722

lischer Universalist, aber kein naiv Gläubiger mehr.[18] Das Bild, das die römische Kirche von der Welt verkündigte, und das Weltbild, das die mit wachsenden Lebensjahren zur fast unerträglichen Last angewachsene Lebenserfahrung vermittelte – diese beiden Bilder liessen sich je länger je weniger zur Deckung bringen. Ihr Auseinandertreten erzeugte eine ins Angstvolle sich steigernde Spannung. Die depressiven Zustände, die mit Phasen besonderer Rastlosigkeit abwechselten, zudem intensiviert durch die ständige Gefahr der Erblindung, hatten bedrohlichen Charakter angenommen. Davon gibt der letzte Brief Zimmermanns an den Dirigenten Michael Gielen ein Bild; es geht dabei um die Uraufführung des Requiems im Jahre 1969:

> »In grosser Not! – Es gibt Aufführungen, die stattfinden müssen, selbst unter schwersten Bedingungen, weil der Zeitpunkt der Aufführung von elementarer Bedeutung für die Existenz des Komponisten ist. Das ist hier der Fall … Erinnere Dich [8] an 1965: das war auch der Zeitpunkt, wo das Stück kommen musste, sonst wäre es nie gekommen. Ich meine die ›Soldaten‹. Bei dem ›Requiem‹ herrschen zwar ganz andere Bedingungen, aber die Wichtigkeit ist noch grösser, die tatsächliche Wichtigkeit! (Ich schreibe das nicht deshalb, weil ich in einer Verfassung bin, wie ich es noch nie in solchem Ausmass war, sondern, weil einfach ALLES davon abhängt – und das ist ein objektiver Tatbestand …).«[19] <Die Urauff[ühru n]g fand tatsächlich am 11. 12. 69 in Düsseldorf statt, aber in Abwe[senheit] d[es] Komp[onisten,] Zi[mmermann] hatte einen Nervenzusa[mmenbruch] erlitten und lag in einer Klinik>

Das Werk heisst in seinem vollen Titel: »Requiem für einen jungen Dichter, Lingual für Sprecher, Sopran- und Baritonsolo, drei Chöre, elektronische Klänge, Orchester, Jazz-Combo nach Texten verschiedener Dichter, Berichten und Reportagen«. Zimmermann selber schreibt u. a. darüber:

> »Bei dem ›Requiem für einen jungen Dichter[‹] ist nicht an einen bestimmten jungen Dichter gedacht (obwohl drei Dichter, nämlich Majakowskij, Jessenin und Bayer, in diesem Werk besonders hervortreten), sondern gewissermassen an den jungen Dichter schlechthin, wie wir ihn uns für den Zeitraum der vergangenen fünfzig Jahre vorstellen können, in seinen vielfältigen Beziehungen zu dem, was seine geistige, kulturelle, geschichtliche und sprachliche Situation

bestimmt – und damit die unsrige, die europäische von 1920–1970 meint. Das Requiem heisst im Untertitel ›Lingual‹: Sprachstück. In ihm treffen sich die Formen der Dichtungen mit denen des Hörspiels, des Features, der Reportage mit solchen der Kantate und des Oratoriums.«[20]

Mit anderen Worten: ein Ueberblick über die 50 <Jahre>, die dem Komponisten zu leben vergönnt waren. Es berührt merkwürdig, dass Zimmermann bereits 1969 das Jahr 1970 nennt, sein Todesjahr, und es wirkt wie eine Vorahnung des eigenen Schicksals, dass die drei Dichter, die er besonders heraushebt, sich allesamt das Leben genommen haben.

[9] Das Requiem gibt exakt die Situation des Komponisten wieder. Gielen sagt deshalb zu Recht: »Es ist dieselbe unerbittliche Ordnung, die in den späten Werken waltet, und die seinem Leben vorgezeichnet war. Die Faktoren, die ihn gebildet haben, diejenigen, die dann das Schöpferische eben in dieser Form sich manifestieren hiessen, sind zugleich objektive Zwänge. Seine geistige Natur, seine psychische Konstitution, seine kompositorische Logik waren auf dieselbe Art inexorabel <unerbittlich>. Das heisst auch, dass er ihnen nicht entrinnen konnte.«[21]

O. A. M. D. G.	<Haydn>
Omnia ad maiorem Dei gloriam.	<Deo gratias>

<Meine Damen und Herren>

Sollte diese Wendung je einmal Formel gewesen sein: Hier ist sie aus drängendster Not geborene Beschwörung, Verzweiflung, hoffnungslose Auflehnung. Sie steht auch im Manuskript der letzten Komposition: »Ich wandte mich und sah an alles Unrecht, das geschah unter der Sonne«, Ekklesiastische Aktion für zwei Sprecher, Bass-Solo und Orchester.

Sie hören die drei letzten Minuten des Werkes: Die Wehklage des Sängers: »Weh dem, der allein ist!« Dazu die beiden Sprecher mit Textfragmenten aus dem Buch des Predigers. Dann erstrahlen <völlig unvermittelt> in 4-stimmigem Satz von 3 Trompeten und 3 Posaunen die ersten sechs Takte von Bachs Choral »Es ist genug«, der seinerseits brutal zum Schweigen gebracht wird durch einen gebrochenen c-moll-Dreiklang. Das Werk ist datiert »5. 8. 1970«. Fünf Tage später ist ~~er~~ <B. A. Z.> von uns gegangen.

Jacques Wildberger.

Anmerkungen

Für spätere Schriftfassungen dieses Vortrags siehe *Bernd Alois Zimmermann. Eine Poträtskizze von Jacques Wildberger,* in: *Bernd Alois Zimmermann 1918–1970. Konzertprogramme und Texte zu der Zimmermanniade vom 13.–28. Mai 1990,* Bern o.J. [1990], S. 15–22; *Bernd Alois Zimmermann. Eine Porträtskizze* (1990), in: *Jacques Wildberger oder Die Lehre vom Andern. Analysen und Aufsätze von und über Jacques Wildberger,* hrsg. von Anton Haefeli, Zürich: Hug o.J. [1995], S. 167–172; das im Nachlass erhaltene, hier wiedergegebene Redemanuskript (CH-Bu, NL 361 C I 36, 10 S. Typoskript mit hs. Eintragungen, paginiert als 1–7, 7a, 8, 9) ist als Lecture-Recital mit Live-Beispielen konzipiert, die von den Pianistinnen Meret Kammer und Katharina Weber, die auch am anschließenden Konzert beteiligt waren, ausgeführt wurden. Das Redetyposkript weist zahlreiche und teilweise aussagekräftige Bearbeitungen auf – etwa Stichworte, die offenbar der mündlichen Elaboration dienten –, die in dieser Umschrift verzeichnet sind. Ein modifiziertes Reenactment des Berner Lecture-Recitals und des Konzerts von 1990 fand an der Musik-Akademie Basel am 15. Januar 2019 mit Studierenden der Hochschule für Musik Basel statt (Clemens Fiechter: Klangregie, Katarina Leskovar: Violoncello, Edoardo Milanello: Klavier, Zoé Pouri: Violine), der Vortrag wurde von Kaspar Wildberger, dem Sohn des Komponisten, gehalten und von Michel Roth und Roland Moser mit Kommentaren versehen; die Aufführung von *Tratto* (1966) fand konzertant statt, aus *Enchiridion* (1949/1951) und *Konfigurationen* (1954/1956) wurden nur jene Teile gespielt, die in Wildbergers Vortrag figurieren, die Sonate für Violine und Klavier (1950) und *Intercomunicazione* (1967) hingegen ganz.

1 Handschriftliche Ergänzungen des Autors werden durch spitze Klammern markiert.

2 Dieses Wort ist im Typoskript handschriftlich in eckige Klammern gesetzt.

3 Dieses vermutet einen Zusammenhang zwischen der Entwicklung des einzelnen Lebewesens (Ontogenese) und seiner Stammesentwicklung (Phylogenese): »Die Ontogenese rekapituliert die Phylogenese.« Vgl. Ernst Haeckel, *Generelle Morphologie der Organismen,* Bd. 2, Berlin: Georg Reimer 1866.

4 Zitiert nach Bernd Alois Zimmermann, *Enchiridion,* in: ders., *Intervall und Zeit. Aufsätze und Schriften zum Werk,* hrsg. von Christof Bitter, Mainz: Schott 1974, S. 87. Dem Vortragscharakter des Typoskripts entsprechend verzichtet Wildberger zumeist darauf, vollkommen buchstabengetreu zu zitieren oder Änderungen gegenüber dem Original zu kennzeichnen.

5 Hier erfolgt die Streichung eines längeren Teils, der später fast wörtlich erscheint: »Indes, wie Carl Dahlhaus treffend formulierte […] Zimmermann selber schreibt u.a. darüber:«, siehe S. 173 f.

6 Bernd Alois Zimmermann, zitiert nach: ders., *Konfigurationen. Acht Stücke für Klavier,* Vorwort der Partitur.

7 Zitiert nach: Bernd Alois Zimmermann, *Intervall und Zeit,* in: ders., *Intervall und Zeit,* S. 11–14, hier S. 11 f. Wildberger komprimiert den zitierten Passus, ohne im Dokument eigens darauf hinzuweisen.

8 Zitiert nach: Bernd Alois Zimmermann, *Vom Handwerk des Komponisten,* in: ders., *Intervall und Zeit,* S. 31–37, hier S. 35. Wildberger nimmt Verkürzungen vor, ohne eigens darauf hinzuweisen. So wird das scheinbar tautologische Konzept einer »realen Wirklichkeit« im Original wie folgt dargestellt: »In unserer geistigen Wirklichkeit existiert diese Sukzession jedoch nicht, was eine realere Wirklichkeit besitzt als die uns wohlvertraute Uhr, die ja im Grunde nichts anderes anzeigt, als daß es keine Gegenwart im strengen Sinne gibt.«

9 Bernd Alois Zimmermann, zitiert nach Wulf Konold, *Bernd Alois Zimmermann. Der Komponist und sein Werk,* Köln: Dumont 1986, S. 214.

10 Vgl. die Reproduktion der besagten »Ablaufskizze« in: *Bernd Alois Zimmermann. Dokumente zu Leben und Werk,* zusammengestellt und kommentiert von Klaus Ebbeke, Berlin: Akademie der Künste 1989 (= Akademie-Katalog Nr. 152 zur Ausstellung der Akademie der Künste 17. September bis 10. Dezember 1989), Abb. 44; Roland Moser verwendete diese Skizze auch im Handout einer Lehrveranstaltung an der Musik-Akademie Basel am 2. Dezember 2003, wo er sie mit folgender Überschrift versah: *Skizze zum »Requiem« (67–69) auf Pauspapier über »Intercommunicazione«* [sic] (Tonband, Raster orig. 38mm entspricht Tonbandlänge 38 cm/sec (prof. Norm))«, CH-Bm. Für Moser liefert dieses Dokument die materielle Evidenz für die Anwendung des dargestellten

Dauernkonzepts auf die Werke *Intercomunicazione* und *Requiem* sowie auf die Tonbandkomposition *Tratto*.

11 Vgl. dazu: Bernd Alois Zimmermann, *Gedanken über elektronische Musik. Einführung zu »Tratto«,* in: ders., *Intervall und Zeit,* S. 56–61.

12 Ebd., S. 58.

13 Ebd.

14 Ebd., S. 59. In verdichtender Lesart kombiniert Wildberger hier zwei Sätze aus dem Original: »So habe ich Schwebungen herangezogen, um mit ihrer Hilfe die ›Klangoberfläche‹ der Sinustongemische besser modellieren zu können.« – »So habe ich die Proportionsreihe der aus dem Tritonus abgeleiteten Intervalle (siehe Proportionsreihe) für die Proportionierung der Schwebungen herangezogen und die beiden Klänge I und II in den mittleren bzw. oberen Frequenzbereich gelegt«.

15 Bernd Alois Zimmermann, zitiert nach: ders., *Intercomunicazione für Violoncello und Klavier,* Vorwort der Partitur.

16 Original: »dieser«; im Typoskript schließt dieser Absatz direkt an die Diskussion der Tritonus-Proportionsreihe an, was infolge der regen Sprung- und Einfügungspraxis im Vortrag kaum mehr ersichtlich ist.

17 Nicht veröffentlicht; womöglich handelt es sich um eine Werkanalyse im Rahmen einer Lehrveranstaltung Mosers an der Musik-Akademie Basel, die Wildberger besucht hat.

18 Vgl. Carl Dahlhaus, *Geleitwort,* in: Wulf Konold, *Bernd Alois Zimmermann. Der Komponist und sein Werk,* S. 7 f., hier S. 8.

19 Bernd Alois Zimmermann, zitiert nach *Bernd Alois Zimmermann. Dokumente zu Leben und Werk,* S. 102. Im Original heißt es: »In größter Not!« und »für die geistige Existenz«.

20 Zitiert nach Bernd Alois Zimmermann, *Requiem für einen jungen Dichter,* in: ders., *Intervall und Zeit,* S. 116.

21 Michael Gielen, zitiert nach Wulf Konold, *Bernd Alois Zimmermann. Der Komponist und sein Werk,* S. 23.

Musik unter »extremen Kommunikationsbedingungen« bei Bernd Alois Zimmermann und Jacques Wildberger

Michel Roth

> »Ein Musikwerk muss aber – soll sein wirkliches Wesen sich offenbaren – nach denselben Kriterien vom Empfangenden aufgenommen werden, nach denen es geschaffen worden ist.«[1]
> Jacques Wildberger

Bernd Alois Zimmermann – Versuch eines Portraits, so wurde Jacques Wildbergers Einführungsvortrag im Rahmen einer Veranstaltungsreihe von Neue Horizonte Bern, gehalten am 24. März 1990, angekündigt.[2] Einige Jahre später ist eine überarbeitete Version unter dem Titel *Bernd Alois Zimmermann. Eine Porträtskizze* erschienen.[3] In beiden Versionen wird nicht nur Wildbergers große persönliche Bewunderung und Empathie für den porträtierten Kollegen deutlich, sondern auch das Bedürfnis, den Komponisten und sein Werk zueinander und in ihrer Zeit zu situieren. Das zeigt sich schon in seinem Kommentar zu Zimmermanns Frühwerken *Enchiridion* (1949/51) und Sonate für Violine und Klavier (1950): »Hier finden wir Zimmermann auf der Suche nach seiner Identität. Der Krieg hatte seine Jugend gestohlen, und der damals Einunddreissigjährige musste immer noch das Versäumte, das von den Nazis Vorenthaltene aufarbeiten: Bartók, Hindemith, Strawinsky, später die Wiener Schule. Er tat es zwar gründlich, aber im Eiltempo, etwa im Sinne des Haeckel'schen Biogenetischen Grundgesetzes.«[4] Symptomatisch sei, dass diese Stücke noch »von satztechnisch traditionellem Habitus«[5] sind.

Dem setzt Wildberger zunächst die serielle Komponierweise in Zimmermanns *Konfigurationen* (1954–56) entgegen. Hier sind die »Einzeltöne […] nicht in erster Linie musikalisch sinnvoll als Bestandteil von Tonfolgen, sondern als Resultat des jeweiligen Steuersystems«[6]. Der einzelne Ton »repräsentiert gewissermassen den Jetztzustand dieses Systems.«[7] Wildberger konstatiert: »Die strenge serielle Technik, die dem Computerdenken nahe steht, widersprach dem Temperament Zimmermanns. Er verliess auch alsbald diese Gefilde und schuf sich schliesslich seine unverwechselbar eigene und endgültige Sprache«[8], wofür Wildberger die im damaligen Programm erklingenden Stücke *Intercomunicazione* per violoncello e pianoforte (1967) und *Tratto* (1966–67) als repräsentativ erachtet.

Abschließend referiert er Zimmermanns Konzept der »pluralistischen Kompositionstechnik« und die Anwendungen von »Intervall und Zeit«, insbesondere in Verbindung mit dem Begriff der »Zeitstreckung«. Er zitiert dazu aus Zimmermanns Brief vom 22. März 1967 an Siegfried Palm die folgende Aussage über *Intercomunicazione*: »Die Schwierigkeit des Stückes wird nicht so sehr im Technischen liegen – obwohl das auch nicht leicht sein dürfte – als vielmehr im Musikalischen: eine neue Auffassung von Zeitablauf, völlig entgegengesetzt etwa dem Zeitablauf bei Webern: extreme Kürze, extreme Dehnung. Durch die extreme Dehnung soll, so paradox es klingen mag, der fatale molekulare Abgrund, den Webern durch seine Kürze im Musikalischen aufgerissen hat,

wieder überbrückt werden, und das kann nur dadurch entstehen, indem die konstituierenden Ereignisse von den äussersten Punkten wieder in den Mittelpunkt gezogen werden. Der Hörer wird dadurch gezwungen, das vorzunehmen, was Webern ihm abgenommen hat, die musikalischen Ereignisse unerbittlich streng miteinander zu verbinden. Deshalb: Intercomunicazione! […] Webern spaltet gewissermassen den Atomkern; ich versuche das Gespaltene in einen grossen übergreifenden, gewissermassen interplanetarischen Zusammenhang zu stellen.«[9]

In einer handschriftlichen Randnotiz auf dem Vortragsmanuskript hat sich Wildberger den Titel *Intercomunicazione* etymologisch hergeleitet. Er schreibt: »comunicazione« bedeute »Verbindung«, »Intercomunicant[e]« meine »kommunizierend«.[10] Tatsächlich hat der Komponist gegenüber Hans Otte sein Werk in diesem Sinne beschrieben: »Das Cello-Klavier-Stück untersucht extreme Kommunikationsbedingungen: ein Stück, in dem *überhaupt nichts* passiert.«[11] Zimmermann behandelt sogar das Duo in seinem 1969 für das Studio Basel verfassten Rundfunkvortrag *Komposition für unbegleitete Soloinstrumente* [sic] und deutet den Titel »im Sinn von ›Verbindungsstück‹. Cello und Klavier sind meiner Auffassung nach schwervereinbare Partner. Die Charaktere der beiden Instrumente sind zu ausgeprägt, als dass eine Verbindung so glatt vonstatten ginge.«[12] Ebenso hat er im von Wildberger zitierten Brief an Siegfried Palm die unterschiedlichen Kommunikationsbedingungen dramaturgisch aufgeschlüsselt: »Diese extrem lange Einleitung muss im vollen Bewusstsein ihrer dieser Länge vorgestellt werden, weil sie nur dadurch die zeitliche Basis für das Folgende ergibt. Der nach der Einleitung folgende Teil A geht bis 349; es handelt sich dabei gewissermaßen um eine Art Kontaktaufnahme zwischen Cello und Klavier, ohne dass es freilich zu einer solchen kommt. Das Cello ist dabei der aktivere Partner; die statischen Klangflächen der Einleitung weichen jetzt dem ›dolcissimo‹ und ›fantasioso‹. Der Teil B, der bis 505 geht, ist dadurch gekennzeichnet, dass gewissermaßen ein ›Nachrichtenaustausch‹ zwischen Cello und Klavier aufgenommen wird. Das Klavier ›sendet‹ nun seinerseits lange Zeitschichten, Klänge, die lediglich durch das Pedal differenziert werden. […] Cello und Klavier sind meiner Meinung nach unvereinbare Instrumente; Beethoven beweist das, wennzwar auch auf großartige Weise in seiner letzten Sonate für Cello und Klavier. (Ich meine die mit der Fuge.)«[13]

Sonate für Violoncello und Klavier, op. 102, Nr. 2 (1815)

Bevor hier auf diese Lesart von *Intercomunicazione* näher eingegangen wird, lohnt sich, Zimmermanns Hinweis auf Ludwig van Beethovens Cellosonate Nr. 5, D-Dur op. 102, Nr. 2 und dem angeblichen »Beweis« der Unvereinbarkeit von Cello und Klavier nachzugehen. Bereits im 1. Satz findet sich in der Coda eine aufschlussreiche Passage (Abb. 1), in der das Cello merkwürdig unentschieden zwischen Bass und Diskantstimme changiert und schließlich sich in eine tenorale Mittelstimme zurückzieht, also auf kurzem Raum alle seine traditionellen Satzfunktionen durchschreitet. Die rechte Hand des Klaviers verhält sich dazu komplementär und betont dies noch dadurch, dass mit dem Cello taktweise Töne ausgetauscht werden. Am Ende übernimmt das Cello gar die Dreiklangfüllung vom Klavier mit Tripelgriffen in ungewöhnlich tiefer Lage, während sich der Klaviersatz in Sechzehntellinien ausdünnt. Genaugenommen passiert dieses Wechselspiel von Klavier und Cello nur auf dem Papier, denn akustisch unterscheiden sich im sempre pianissimo ein ausgehaltener Ton auf dem Cello und ein schnell verklingender Ton im Klavier deutlich, so dass das

Abb. 1:
Ludwig van Beethoven, Sonate für Violoncello und Klavier, op. 102 (1815), Nr. 2, 1. Satz, T. 133–143

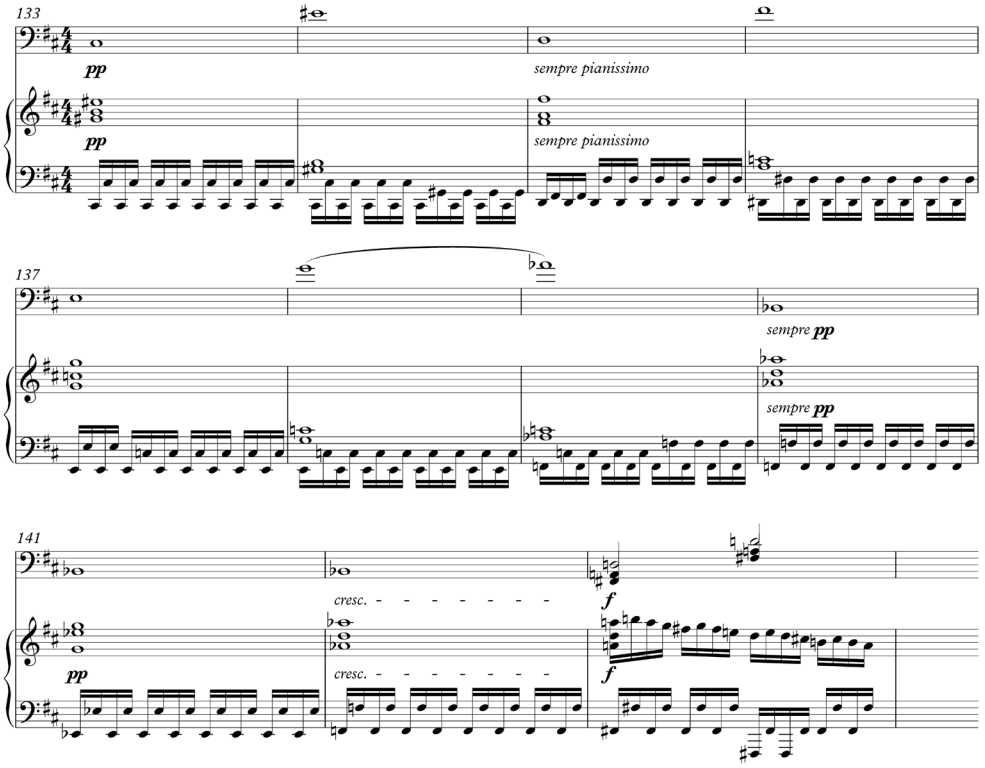
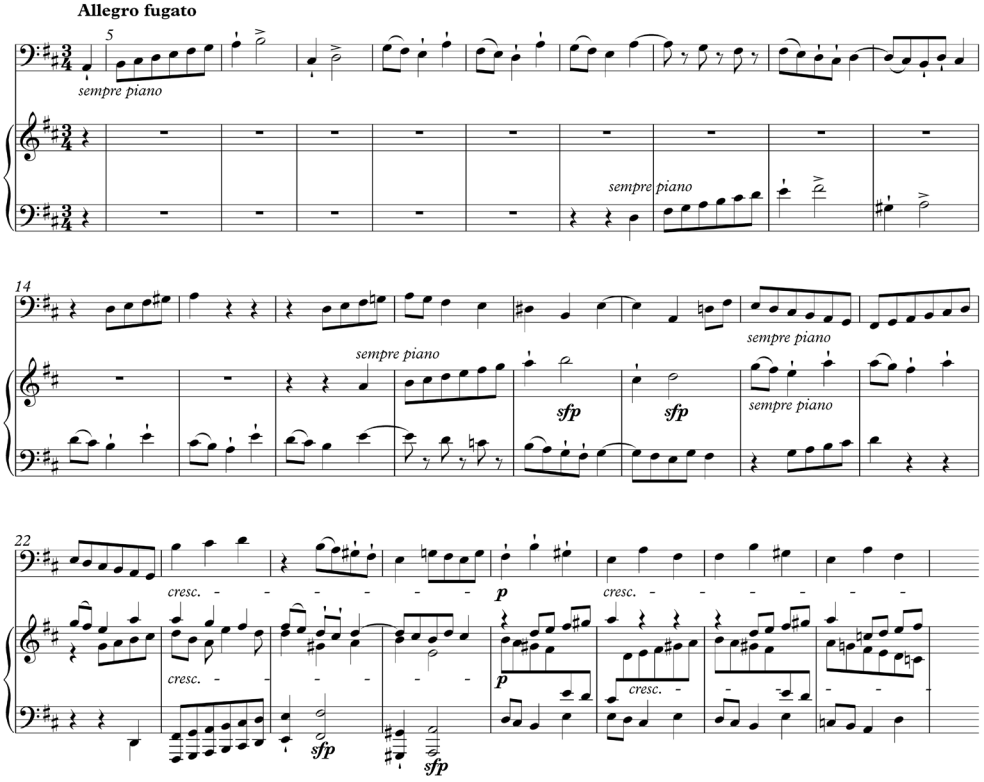


Abb. 2:
Ludwig van Beethoven, Sonate für Violoncello und Klavier, op. 102 (1815), Nr. 2, 3. Satz, T. 5–29



Ohr wohl primär der Linie des Cellos folgt und diesen Dezimensprüngen sogar eine feine expressive Qualität abzugewinnen vermag. Umgekehrt sorgt die linke Hand mit dem Tremolo für das nötige Kontinuum des linearen chromatischen Aufstiegs und überwindet so die Ephemerität des Klavierklangs.

Auch im zweiten Satz sind solche Phänomene eines satztechnischen Funktionstauschs zwischen den Instrumenten zu beobachten, mit den entsprechenden Implikationen aufgrund ihrer akustischen Eigenart. Im dritten Satz, ein Allegro fugato, verschieben sich die Gewichte: Als Teil eines vierstimmigen polyphonen Satzes »verschwindet« plötzlich die Cellostimme in einer Überzahl von Linien im Klavier, die gattungsspezifischen Satzfunktionen der beiden Instrumente passen nicht so recht zu dieser kontrapunktischen Faktur (Abb. 2). Da im Fugato naturgemäß das thematische Material sehr einheitlich ist, fallen umso stärker klangfarbliche, artikulatorische, aber eben auch quantitative Unvereinbarkeiten der beiden Instrumente auf.[14]

Es ist eine verblüffende Koinzidenz, dass Jacques Wildberger nur wenige Jahre früher (1960) für den Hessischen Rundfunk eine Sendung über Beethovens Cellosonate Nr. 4, C-Dur, op. 102, Nr. 1 gestaltet hat.[15] Darin untersucht er unter anderem, wie der »Widerstreit der verschiedenen Themen« eine »zwingende innere Einheitlichkeit, die die verschiedenen thematischen Gebilde zu einem Ganzen zusammenfügt«,[16] benötigt. Im Verlauf seiner Analyse identifiziert Wildberger dafür verschiedene Mittel: Nebst »vorthematischen«[17] Strukturen sind es insbesondere »die Uebereinstimmungen im Bau verschiedener Sätze«, die als »eine Art von Grundgestalt«[18] wirken. So »lassen sich auch – bei aller Verschiedenheit im Detail – die Funktionen entsprechender Teile und ihre Verknüpfung einander zuordnen.«[19]

In seinem Zimmermann-Vortrag findet Wildberger zu einer ähnlichen Formulierung, als er erwähnt, dass die Zeitstruktur von *Intercomunicazione* unter anderem auch in *Tratto*, *Photoptosis* und *Stille und Umkehr* zur Anwendung kam, folglich »für mehrere Spätwerke die massgebende Grundgestalt« bilde, »und dies ungeachtet der Verschiedenartigkeit dieser Werke.«[20] Darüber hinaus zielt Wildbergers Funktionsbegriff auf relativistische Wirkungen innerhalb des Satzgefüges und deren formbildende Kraft. Sie können untergründig kohärenzstiftend sein und im Extremfall zugleich oberflächlich die instrumentalen Dichotomien noch verstärken – wie in Beethovens Op. 102, Nr. 2.

Dies verfolgt Zimmermann nun in letzter Konsequenz. Im Brief an Palm zieht er einen Vergleich zum Klaviertrio *Présence* (1961): »Die Instrumente spielen zwar zur gleichen Zeit, spielen aber doch nicht miteinander […]. In dem neuen Stück [*Intercomunicazione*] gehe ich in dieser Tendenz noch einen Schritt weiter. Dabei wird sie, jedenfalls was das Klavier anbetrifft, überbetont: das Klavier wirkt peripher, gewissermassen unerreichbar. (Aloys [Kontarsky] wird deshalb nicht entzückt sein; jedoch niemand anders wäre so in der Lage, ›neben‹ einem anderen Instrument zu spielen, ohne die eigene Individualität aufgeben zu müssen.)«[21] Zimmermanns Behauptung, dass in diesem Stück »überhaupt nichts passiert«, ist folglich relativistisch zu verstehen: Es passiert sehr wohl etwas in den einzelnen Stimmen, jedoch agieren diese wie »unbegleitete Soloinstrumente«.

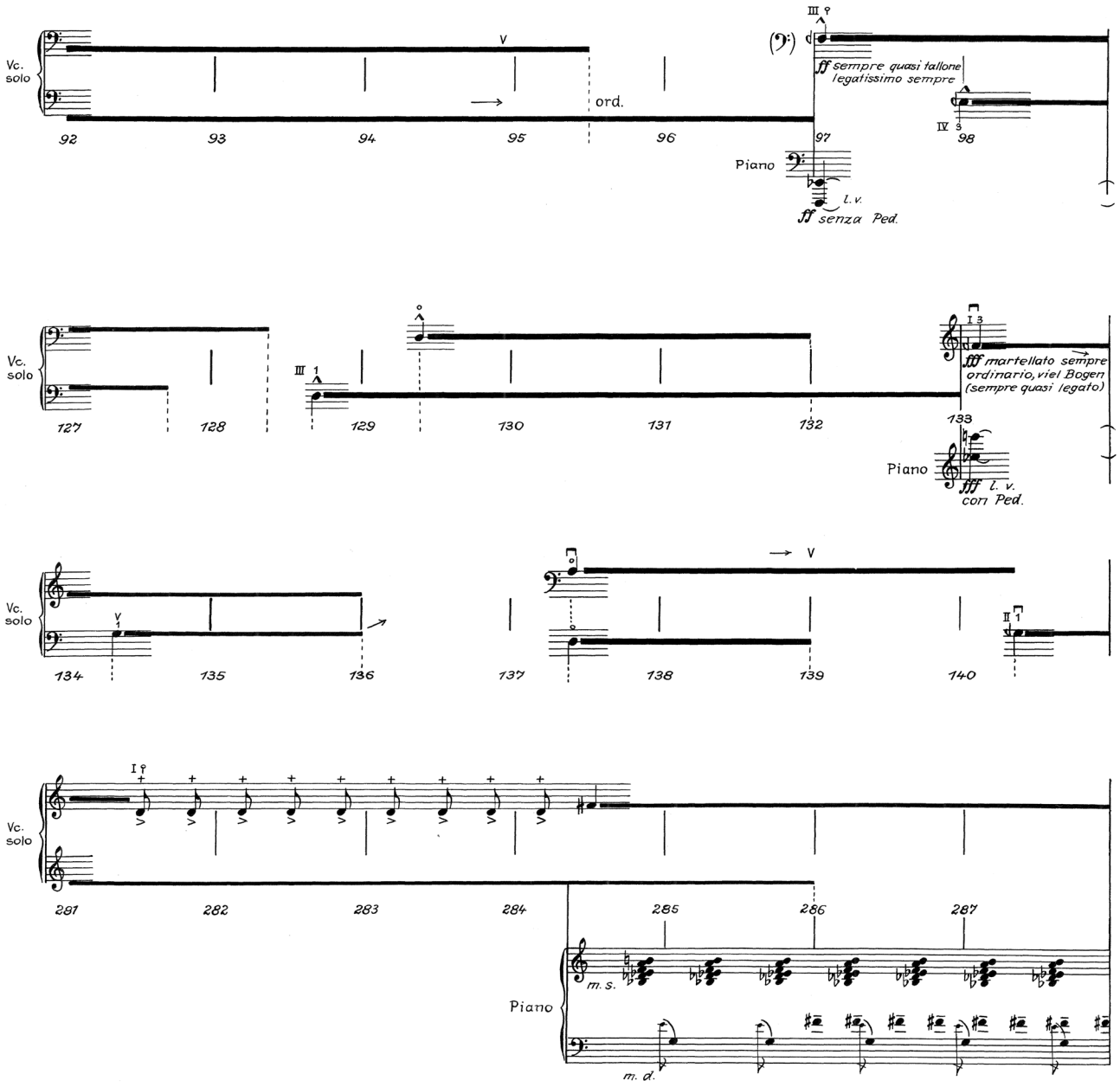
Abb. 3:
Bernd Alois Zimmermann, *Intercomunicazione* per violoncello e pianoforte (1967), Partitur, S. 6, Ausschnitt (© Schott Musik International, Mainz)

Abb. 4:
Bernd Alois Zimmermann, *Intercomunicazione* per violoncello e pianoforte (1967), Partitur, S. 9, Ausschnitt (© Schott Musik International, Mainz)

Abb. 5:
Bernd Alois Zimmermann, *Intercomunicazione* per violoncello e pianoforte (1967), Partitur, S. 16, Ausschnitt (© Schott Musik International, Mainz)

Intercomunicazione (1967)

Nichtsdestotrotz fallen in *Intercomunicazione* eine ganze Reihe von satzfunktionalen Übereinstimmungen zwischen den beiden Instrumenten auf, die im Einzelfall nun ganz unterschiedliche klangliche Wirkungen entfalten.[22] Das Stück beginnt mit sehr lang ausgehaltenen Cellotönen (»ständiger unmerklicher

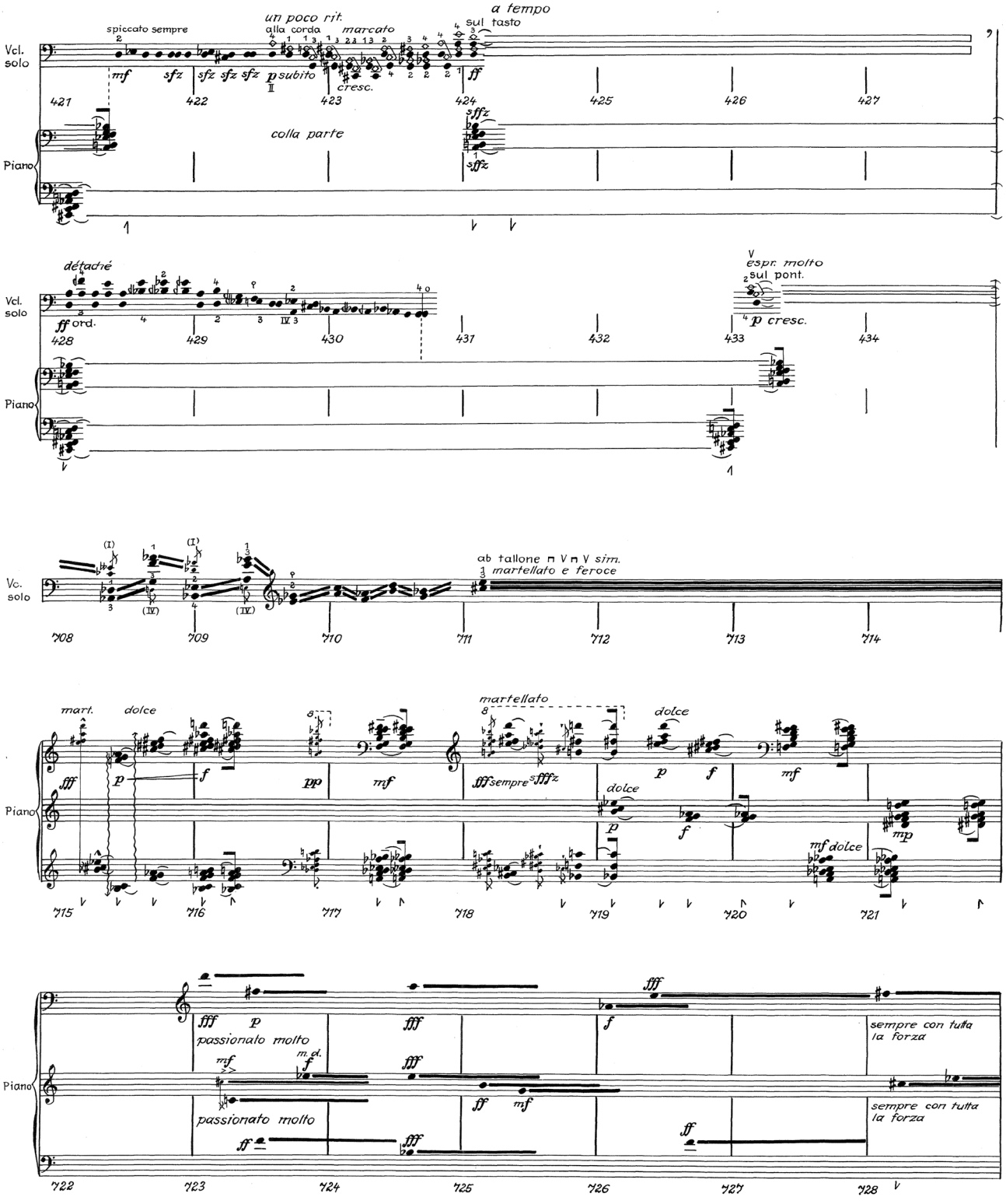


Bogenwechsel«). Der erste Einsatz des Klaviers erfolgt im »Zeitabstand Null«[23] zum Cello bei 97, wobei das »fortissimo senza Ped.« verbunden mit »l. v.« (laisser vibrer) einem physischen Aushalten mit den Händen entspricht, dem das Cello ein »fortissimo sempre quasi tallone legatissimo sempre« entgegenhält (Abb. 3). Zimmermann bittet Kontarsky in einem Brief ausdrücklich, »den ›Akkord‹ selbst dann noch [zu] halten, wenn er schon verklungen sein sollte, seine Partiturzeit aber noch nicht abgelaufen ist.«[24]

Beim zweiten Einsatz des Klaviers nähern sich die beiden Instrumente leicht an, denn das Klavier spielt nun mit Pedal und vergrößert so (vermeintlich) seine Nachhallresonanz, wohingegen das Cello »martellato sempre ordinario, viel Bogen« spielt, also der ruhige Fluss des Tonkontinuums aufgebrochen wird, was auch kleinformal durch zunehmende Pausen im Celloverlauf geschieht (siehe Abb. 4).

Diese Lücken werden in der Folge vom Klavier mit repetitiven Klangfiguren aufgefüllt, wobei das Klavier zunächst in der Peripherie beginnt und sich all-

mählich dem in der Mittellage verbleibenden Cello annähert. Ein besonders auffälliger Moment dieser »Kontaktaufnahme« beginnt in T. 281, wenn das Cello selbst mittels Pizzicati der linken Hand seinen ausgehalten Ton *d*[1] perforiert und anschließend auf ein vierteltönig erhöhtes *f*[1] wechselt, was vom Klavier mit den Tönen *f*[1] und *fis*[1] unmittelbar fortgeführt wird. Zimmermann hat dieses Zusammenwirken auch als »begegnen« und »durchdringen« beschrieben (siehe Abb. 5).[25]



Nach einem erneuten Einsatz im »Zeitabstand Null« (T. 349) sendet das Klavier »nun seinerseits lange Zeitschichten«, während das Cello zunächst sowohl Klavierklänge mittels Flageolett-Tönen prolongiert oder ergänzt, als auch bewegtere Tonfolgen zwischen die Klavierakkorde interpoliert, die den repetitiven Gestus der anfänglichen Klaviereinwürfe aufgreifen (T. 421). In diesem »Nachrichtenaustausch« haben also Cello und Klavier ihre Funktionen getauscht, wobei die akustische Oberfläche sich grundlegend geändert hat, indem die Zeitstrecken vom Klavier schärfer artikuliert, dagegen mittels der Pedaldifferenzierung kaum vergleichbar zum vorigen Cellokontinuum ausgestaltet werden können (s. Abb. 6).

Abb. 6:
Bernd Alois Zimmermann, *Intercomunicazione* per violoncello e pianoforte (1967), Partitur, S. 24, Ausschnitt (© Schott Musik International, Mainz)

Eine besonders interessante Situation beginnt in T. 593, wo das Cello längere Zeit pizzicato spielt (»immer sehr klingend«), dabei stellenweise mit der »Fingerkuppe« die Saite geradezu pianistisch anschlägt bzw. bei ausgehaltenen Tönen ähnlich wie beim Klavier mittels Repetitionsfiguren (»pizz. trem.«) die Ephemerität überwinden muss. Das Klavier bringt sich – im Zeitabstand Null – ab T. 642 wieder ins Spiel, zunächst als attackenlose Einfärbung von heftigen Cello-Sforzati, später auch mit eigenen, durch dichte Akkordtrauben artikulierte Zeitstrecken. Im Cello erscheint mehr und mehr das Glissando als neue Dimension eines Kontinuums (T. 693), das überdies polyphon aufgebrochen wird, worauf das Klavier zunächst mittels flexibel durch die Oktaven gleitenden Tonkonstellationen reagiert (aus dem Glissando wird eher ein Arpeggio), um dann die akustische Bedingtheit des angeschlagenen Einzeltons durch eine dichte polyphone Folge (»passionato molto«) zu überwinden.

Diese Stelle mündet in die einzige »echte Duo-Situation«[26] des Stücks (T. 743), spätestens hier wird das sich anbahnende »Miteinander, eben die Intercomunicazione«,[27] offensichtlich (siehe Abb. 8).

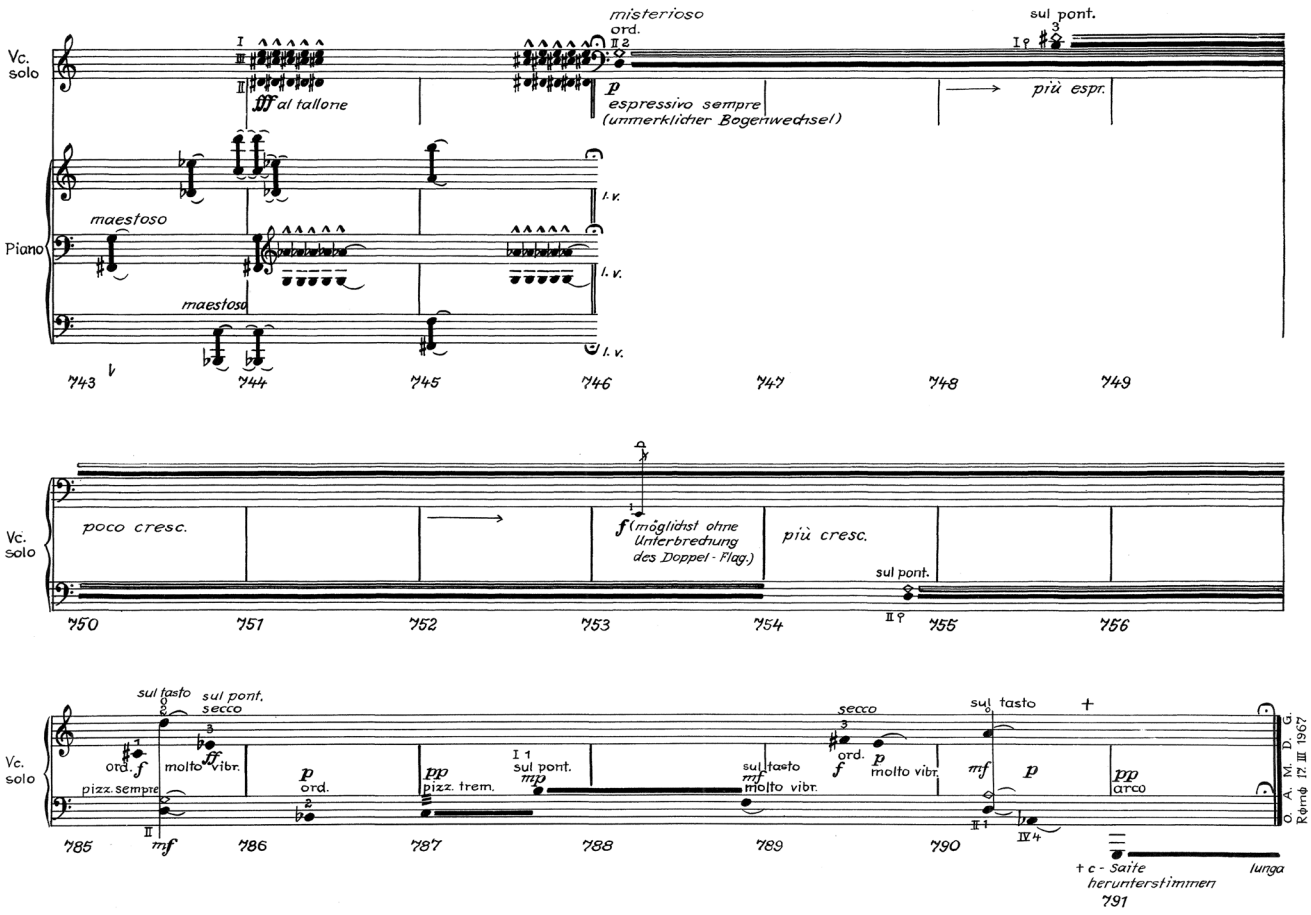
Im abschließenden Cello-Solo scheint zunächst die Anfangssituation wieder hergestellt, jedoch interpoliert mit auffallend punktuellen Anschlagsereignissen der linken Hand, die »möglichst ohne Unterbrechung des Doppel-Flag.« zu spielen sind, ebenso weiteren Artikulationsformen des Stücks in komprimierter Form. Folglich hat sich die Interkommunikation ins Solistische zugespitzt, indem das Cello beide ursprünglichen Satzfunktionen in sich vereint (siehe Abb. 9).

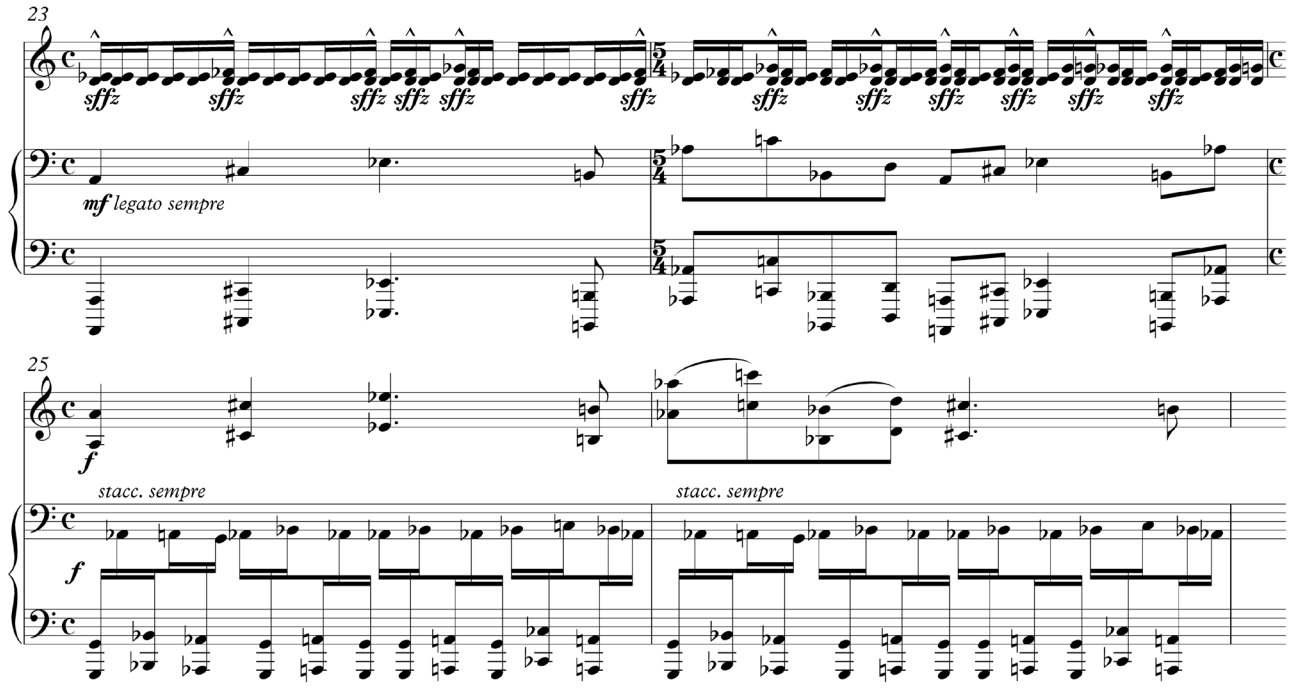
Abb. 7:
Bernd Alois Zimmermann, *Intercomunicazione* per violoncello e pianoforte (1967), Partitur, S. 37, Ausschnitt (© Schott Musik International, Mainz)

Sonate für Violine und Klavier (1950)

Unter diesen Vorzeichen bedarf der laut Wildberger satztechnisch traditionelle Habitus des Zimmermann'schen Frühwerks, namentlich der Sonate für Violine und Klavier, einer Neubetrachtung. Es ist zu vermuten, dass Zimmermann auch dieser Duo-Besetzung eine gewisse instrumentale Unvereinbarkeit zuschreiben würde, wie er sie in *Présence* (1961) und *Intercomunicazione* inszeniert.[28] Im ersten Satz finden mehrere auffällige Funktionswechsel im Verhältnis der beiden Instrumente statt, indem beispielsweise das erste Thema und seine Begleitung in zwei Varianten einander direkt gegenübergestellt werden. Das ist funktional als formbildendes Mittel einer variierten Wiederholung erkennbar und wirkt zugleich trennend durch die sehr verschiedene instrumentale Charakterisierung desselben Materials (siehe Abb. 10).

Im zweiten Thema, »Allegro commodo«, das – wie Wildberger feststellt – an Bartók erinnert, wird über einer leicht bitonalen Klavierbegleitung von der Violine ein Thema exponiert, das aus einem einprägsamen Kopfmotiv besteht: drei Achtel Auftakt, ein Achtel tenuto, zwei Sechzehntel, eine Viertel, an die ein letztes Achtel angebunden ist (siehe Abb. 11).


Vc. solo
Piano
misterioso
ord.
sul pont.
fff al tallone
p espressivo sempre
(unmerklicher Bogenwechsel)
più espr.
maestoso
l. v.
743
744
745
746
747
748
749
poco cresc.
f (möglichst ohne Unterbrechung des Doppel-Flag.)
più cresc.
sul pont.
750
751
752
753
754
755
756
sul tasto
sul pont.
secco
ord.
molto vibr.
pizz. sempre
pizz. trem.
mp
mf
pp
arco
+ c - Saite herunterstimmen
lunga
785
786
787
788
789
790
791
O. A. M. D. G.
Rom 17 III 1967



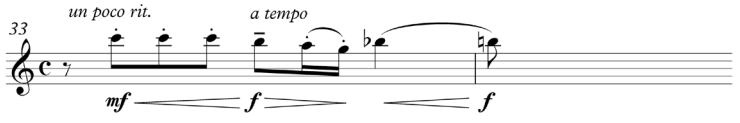


Abb. 8:
Bernd Alois Zimmermann, *Intercomunicazione* per violoncello e pianoforte (1967), Partitur, S. 39, Ausschnitt (© Schott Musik International, Mainz)

Dieses ist ein zentraler Baustein für die weitere Entwicklung, doch wird dieses Atom seinerseits gespalten: Besonders das Tenuto-Achtel wird plötzlich zerdehnt und dabei das Motiv auch instrumentatorisch aufgebrochen, indem das Klavier eine Weile konsequent nur die zweite Hälfte aufgreift (prolongiert durch eine synkopische Viertel und zwei Sechzehntelnoten), während die erste Hälfte als Abspaltung in der Violine verbleibt (Abb. 12). Diese progredierende instrumentale Polarisierung wird auch dadurch akzentuiert, dass das Klavier plötzlich in die Sechzehnteltriolen-Begleitung des ersten Themas zurückfällt, während die Violine das zweite Thema wiederum in der Grundgestalt bringt (T. 47).

Im Violinpart des zweiten Satzes finden sich bereits Vorformen spieltechnischer Eigenheiten der Cellostimme von *Intercomunicazione*. So wird gleich zu Beginn eine ausgedehnte Trillerkette immer wieder durch kurze Pizzicati interpoliert, die ihrerseits tongenau später im Klavierpart aufgegriffen werden: Im solcherart Anschlagen der Saiten können sich die beiden Instrumente artikulatorisch annähern (siehe Abb. 13).[29]

Auch Zimmermanns Konzept der Zeitstreckung, beziehungsweise der Überlagerung unterschiedlicher Zeitschichten ist hier bereits erkennbar: Die Violine beendet den Satz mit einem auf 15 Takte gedehnten Ton *fis*, während das Klavier unterschiedliche Materialstadien durchläuft (Abb. 14). Die einzelnen Elemente scheinen sich – vergleichbar mit *Intercomunicazione* – wie in einem abgezirkelten Netz von Zeitstrecken immer leicht variiert zu wiederholen, doch miteinander unverbunden und scheinbar in unterschiedlichen Tempi. Die funktionale Beziehung von Violine und Klavier gleicht sich derjenigen des Cello-Klavier-Stücks an, indem gerade durch die Polarität beim Hören der Eindruck einer sich gegenseitig modulierenden Interkommunikation stattfindet. Man ist versucht, auf diese Passage die Musizieranweisung von *Intercomunicazione* anzuwenden, wo von »größter Strenge« der Zeitgestaltung die Rede ist und man danach trachten soll »(durch Vermeidung jeglicher Unruhe!), den ruhigen Fluss des zeitlichen Ablaufs zu gewährleisten.«[30]

Abb. 9:
Bernd Alois Zimmermann, *Intercomunicazione* per violoncello e pianoforte (1967), Partitur, S. 40, Ausschnitt (© Schott Musik International, Mainz)

Abb. 10:
Bernd Alois Zimmermann, Sonate für Violine und Klavier (1950), 1. Satz, T. 23–26 (© Schott Musik International, Mainz)

Anhand des »Rumba«-Themas im dritten Satz lässt sich das variable funktionale Zusammenspiel von Violine und Klavier nochmals gut nachvollziehen. Zunächst exponiert das Klavier ein Rumba-Pattern, das anschließend unter Anpassung charakteristischer Spieltechniken (wiederum eine Verschränkung von arco und pizzicato) auf die Violine übertragen wird (siehe Abb. 15).

Auf dieses erste »Nebeneinander« folgt nun eine Variation »miteinander« in konventionellem Satztypus, funktional verteilt auf die melodische Gestalt in der Violine (durchgehend arco) und die begleitende Sechzehntelfüllung im Klavier (siehe Abb. 16).

Später augmentiert die Violine ihr Rumba-Thema auf das Doppelte, während das Klavier dieser Zeitstreckung nur halb folgt: Die Harmonien werden zwar angepasst, das Begleitpattern rast jedoch mit gleichem Sechzehntelgestus vorwärts, was eine merkwürdig ambivalente Zeitschichtung, geradezu ein »Gegeneinander« erzeugt (Abb. 17). Die darauf in die arco-Linie eingestreuten Pizzicati scheinen auch hier die Funktion eines koordinierenden »Nachrichtenaustauschs« zwischen den beiden Instrumenten einzunehmen, denn nach dieser größten funktionalen »Durchdringung« wird der »Zeitabstand Null« allmählich wieder hergestellt und die Rumba miteinander und in klarer Rollenverteilung von Melodie und Begleitung abgeschlossen.

Abb. 11:
Bernd Alois Zimmermann, Sonate für Violine und Klavier (1950), 1. Satz, T. 33 (© Schott Musik International, Mainz)

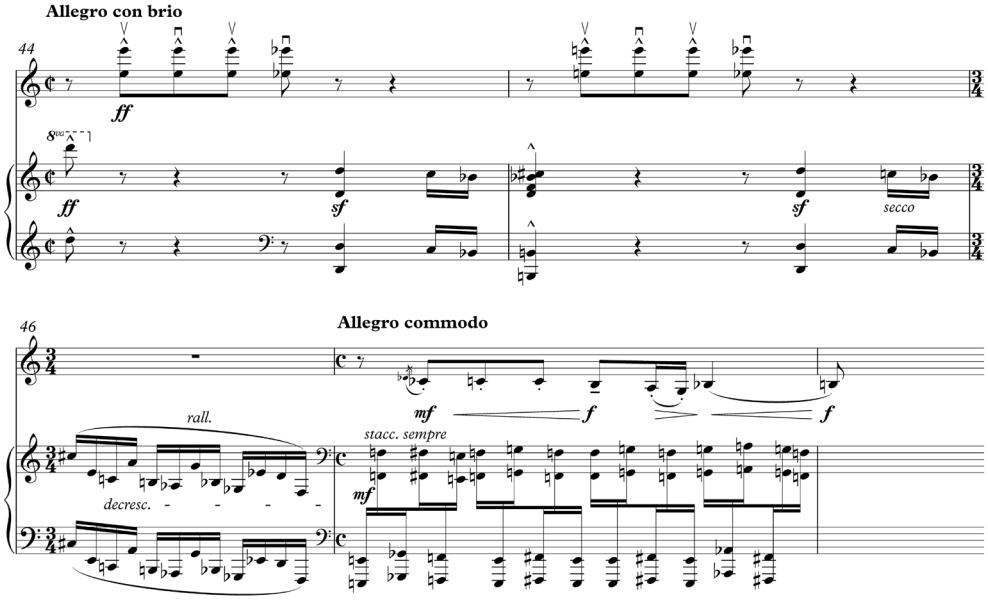


Abb. 12:
Bernd Alois Zimmermann, Sonate für Violine und Klavier (1950), 1. Satz, T. 44–47 (© Schott Musik International, Mainz)

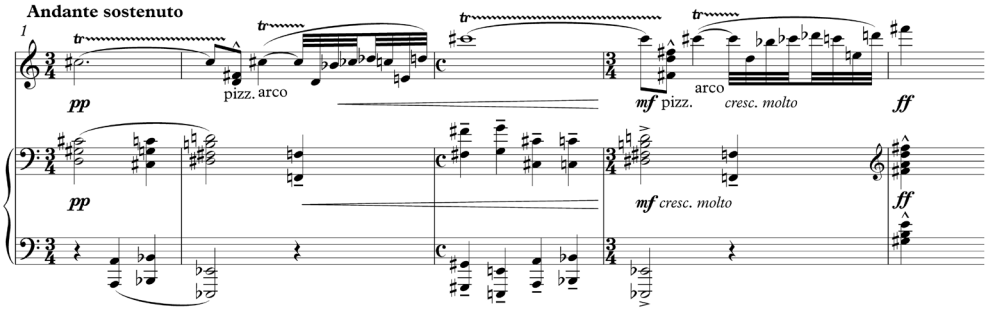


Abb. 13:
Bernd Alois Zimmermann, Sonate für Violine und Klavier (1950), 2. Satz, T. 1–4 (© Schott Musik International, Mainz)

Contratempi (1969–70)

Instrumentale Interkommunikation ist auch Gegenstand von Wildbergers *Contratempi* für Flöte und vier Orchestergruppen, entstanden 1969–70 – also weitgehend in der angeblichen »zweijährige[n] Schaffens- und Besinnungspause […] (1967–69)« nach dem »›68er‹[-]Schlüsselwerk«[31] *La Notte* – und uraufgeführt 1971 von Aurèle Nicolet und dem Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin unter der Leitung von Bruno Maderna; es ist eines der ambitioniertesten, aber bis heute kaum rezipierten Stücke des Komponisten.[32] Bereits die Disposition entbehrt nicht einer gewissen Dialektik: Der Solist benutzt reihum und analog zu den vier sehr heterogen besetzten Gruppen vier verschiedene Flöten (beginnend mit Bass-, dann Alt- und Große Flöte, schließlich Ryûteki) und nimmt dadurch sowohl satztechnisch als auch klanglich unterschiedliche Funktionen im Gesamtzusammenhang wahr. Dabei verbindet er sich mit nur leicht solistischem Habitus jeweils für eine Zeitstrecke mit einer bestimmten Gruppe, die anderen können dabei überlappend weiterlaufen oder interpolieren kurze Einwürfe. Es ist jedoch keineswegs so, dass die Gruppen in sich einheitlich agieren, sowohl bezüglich Tempi als auch klangfarblicher Verbindungen können lokal über die Gruppengrenzen hinweg neue Untergruppen entstehen. Ähnlich wie das Stück seiner Zwölftonreihe eine große Freiheit der Lesart abringt,[33] durchblickt es seine instrumentale Disposition in immer neuen Konstellationen. Das führt besonders nach dem Mittelsegment, wo die Ryûteki-Flöte agil mit der

Abb. 14:
Bernd Alois Zimmermann, Sonate für Violine und Klavier (1950), 2. Satz, T. 33–47 (© Schott Musik International, Mainz)

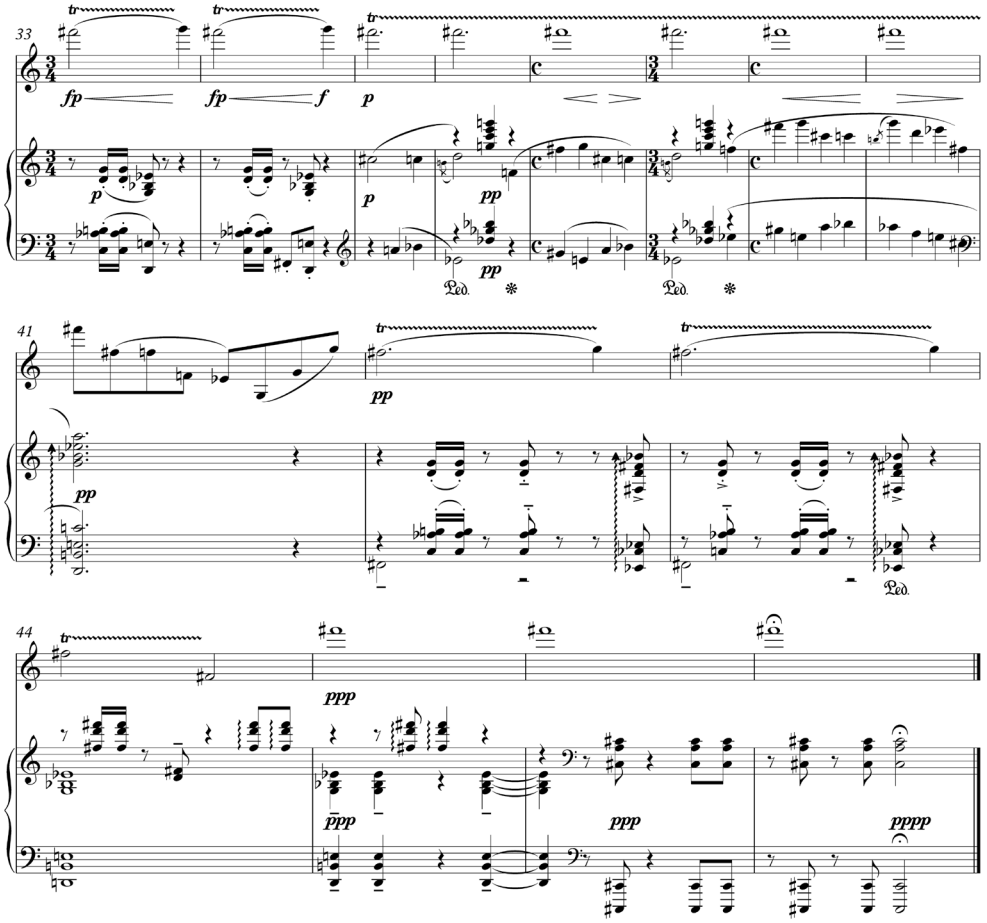


Abb. 15:
Bernd Alois Zimmermann, Sonate für Violine und Klavier (1950), 3. Satz, T. 28–36 (© Schott Musik International, Mainz)

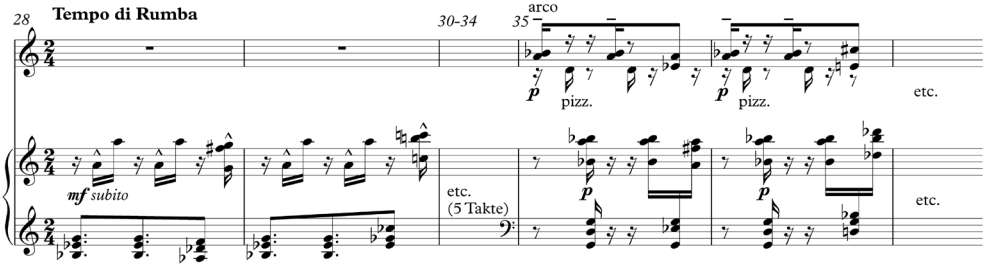
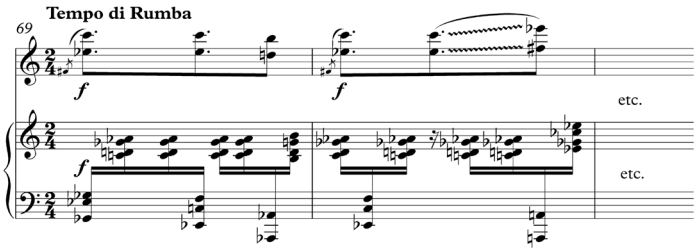


Abb. 16:
Bernd Alois Zimmermann, Sonate für Violine und Klavier (1950), 3. Satz, T. 69 f. (© Schott Musik International, Mainz)



Schlaginstrumentengruppe zusammenwirkt, zu einer gewissen Polarisierung, da vermehrt periphere Register aus den jeweiligen Gruppen aktiviert und untereinander verbunden werden. Diese erzeugen mit ihrer eher statischen Charakteristik nun stärker als zuvor die Wirkung einer klangflächigen Opposition zum melodisch bewegten Solisten, mit orchestralen Archetypen wie Pedaltönen und Glissandi oder mit düsteren Glockenklängen wird dieses Verhältnis geradezu semantisch aufgeladen. Der Solist durchschreitet dazu im Krebs-

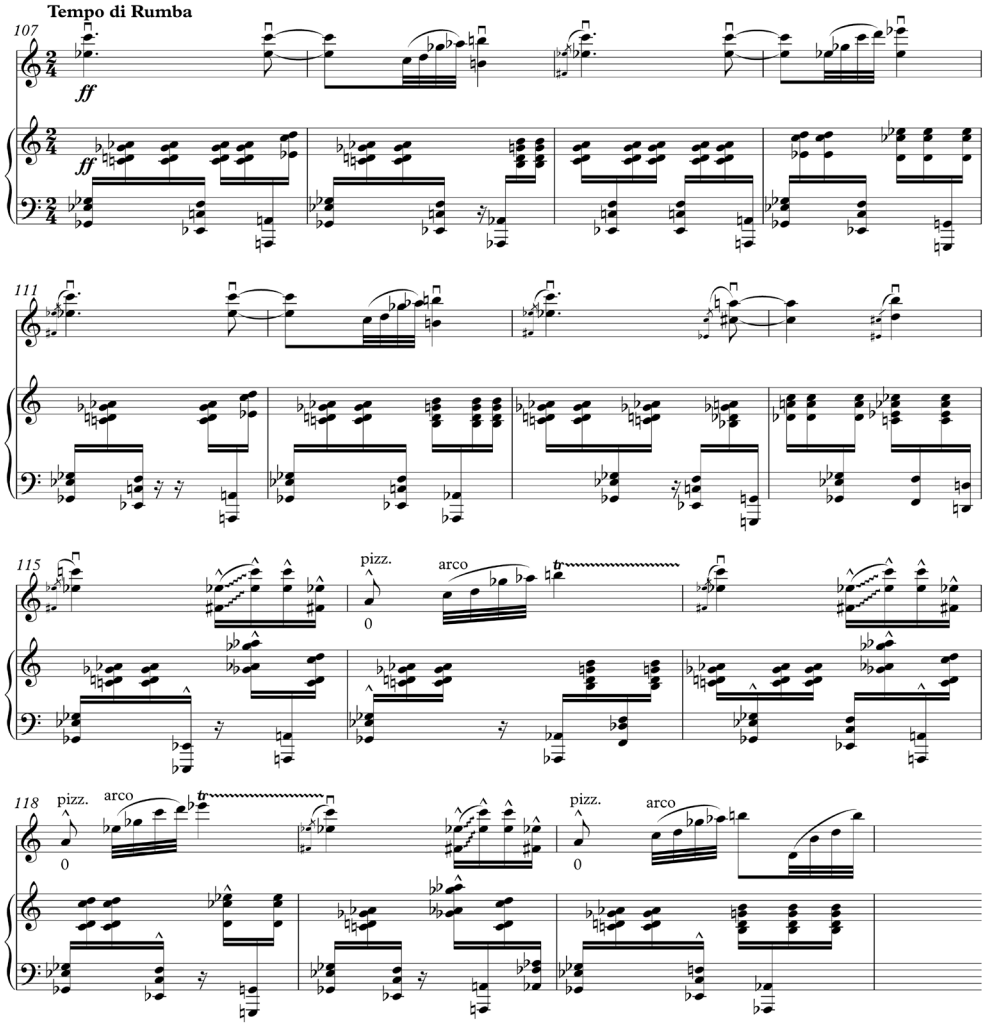
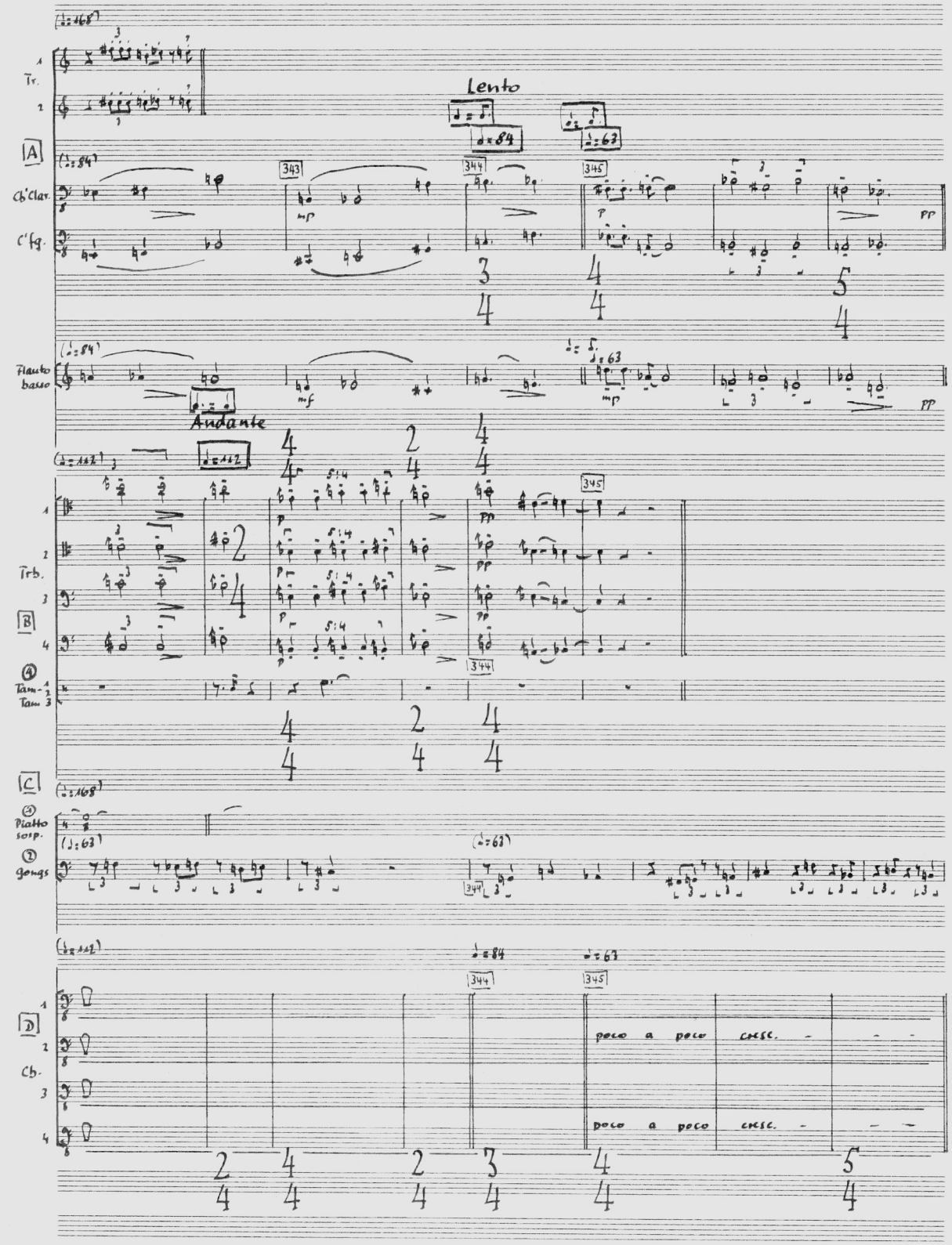


Abb. 17:
Bernd Alois Zimmermann, Sonate für Violine und Klavier (1950), 3. Satz, T. 107–120 (© Schott Musik International, Mainz)

gang nach unten seine Variantinstrumente und wird schließlich auf der Bassflöte eine Funktion dieses Klangkörpers, kaum mehr identifizierbar integriert in eine ausgedehnte Mixtur der tiefen Holzbläser (Partiturseite 66). Die solcherart funktionelle Orchestrationstechnik einheitlicher Klangfarben bleibt letztlich trügerisch: So stellt beispielsweise das kollektive Streicherglissando kurz vor Schluss die übliche Registrierung auf den Kopf, indem die Spitzentöne von Cello und Kontrabass stammen, während die hohen Streicher zunächst in tiefster Lage spielen (S. 67). Ähnlich wie am Ende von *Intercomunicazione* manifestiert sich eine letzte Polarität schließlich im Soloinstrument selbst: Die finale Cadenza der Flöte integriert eine zweite, gleichzeitig vom Spieler zu singende Partie (S. 68). Die dabei gewählten Intervalle sind (in freier Kanonbildung) meist chromatische Nebennoten zum gespielten Ton, also akustisch »unvereinbar« und erzeugen entsprechende Interferenzen (siehe Abb. 18).

Mehr als in Stellen mit arabeskenhaften kammermusikalischen Verflechtungen sind es in *Contratempi* immer wieder solche dissoziativen Momente, die – im Zimmermann'schen Sinne – den Eindruck einer Interkommunikation entstehen lassen. Eine Notiz aus dem Skizzenkonvolut lässt dies erahnen (Abb. 19): »Auch Kombinationen von Instrument und Semantischem (Frage, Befehl …).« Wildberger deutet es ebenfalls in einem kurzen Einführungstext an: »Das Orchester ist in vier Gruppen geteilt, die kontrapunktisch in verschiedenen Charakteren gegeneinander gesetzt sind.«[34]

Abb. 18:
Jacques Wildberger, *Contratempi* für einen Solo-Flötisten und vier Orchestergruppen (1969–70), Partitur, S. 66 (© Breitkopf & Härtel, Wiesbaden)


Lento
Andante
poco a poco cresc.
poco a poco cresc.

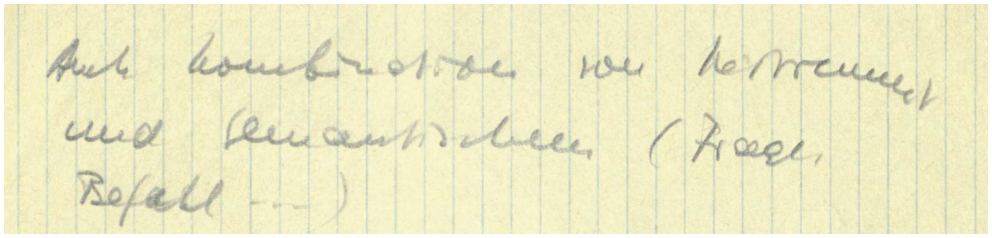


Abb. 19:
Jacques Wildberger, *Contratempi* für einen Solo-Flötisten und vier Orchestergruppen (1969–70), Skizze. Nachlass J. Wildberger/CH-Bu, kr 71, 14

Extreme Kommunikationsbedingungen

In seinem Aufsatz *Intervall und Zeit* schreibt Bernd Alois Zimmermann 1957: »Die Musik wird wesentlich bestimmt durch die Ordnungen des zeitlichen Ablaufes, in dem sie sich *darstellt* und in den sie *hineingestellt* ist. Darin liegt zugleich die tiefste Antinomie beschlossen, denn kraft höchster Organisation der Zeit wird diese selbst überwunden und in eine Ordnung gebracht, die den Anschein des Zeitlosen erhält.«[35]

Bereits Zimmermanns frühe Sonate für Violine und Klavier reflektiert beides: Pluralistische musikalischen Elemente werden in strenge zeitliche Ordnungen *hineingestellt*, die sie zunächst atomisieren, voneinander isolieren und entfremden – aber so zugleich die Zeit *darstellen* und dadurch erfahren lassen. Die an Bartók oder Hindemith erinnernden Klangfiguren werden dadurch ihrer Zeitgebundenheit enthoben und zu Funktionen einer neuen Zeitordnung.

Zimmermann fährt fort: »Welcher Art ist nun die Ordnung, die Musik zwischen dem Menschen und der Zeit setzt? Ganz allgemein eine Ordnung der Bewegung, die auf besondere Weise Zeitlichkeit zum Bewußtsein bringt und den Menschen so in einen Prozess des inneren Erlebens von geordneter Zeit hineinbezieht; die auf Grund ihrer Kommunikation mit den Grundformen der menschlichen Erfahrung überhaupt in tiefste Erlebnisbezirke hinabreicht«.[36]

So wäre also umgekehrt bei *Intercomunicazione* nicht nur nach der *hingestellten* Strukturierung der ablaufenden Zeitstrecken zu fragen – Wildbergers Hinweis, dass Zimmermann dieselbe Zeitstruktur für ganz verschiedene Werke benutzte, ist hierfür ja ein Fingerzeig –, sondern nach den *dargestellten* Perspektiven ihrer Überwindung insbesondere in Form eines interkommunikativen Zeiterlebnisses. Wildberger erwähnt dies in seinem Vortrag über Bernd Alois Zimmermann nicht, kommt jedoch in seinem eigenen Aufsatz mit dem Titel *Freiheit von der rationalen Zeit* von 1955 darauf zu sprechen. Darin verwendet er selbst den Begriff der »Kugelgestalt der Zeit«[37] als Metapher für eine serielle Zeitorganisation, bei der man wie bei einer transparenten Kugel von jedem Punkt aus das Ganze durchscheinen sehen könne. Im Gegensatz zur tonalen Musik sei dieser Blick aperspektivisch. Ähnlich wie es Zimmermann im Brief an Palm beschreibt, betrachtet Wildberger eine solche strenge serielle Ordnung der Zeit nur als »Engpaß«, um sich vom »dialektisch-perspektivischen Zwang« hin zu einer neuen, offenen Zeitgestaltung zu bewegen. Letztlich suche er »Zeitformen nach freiem Willen«, »um an jedem Punkt die integrale Gestalt des Ganzen durchsichtig zu vergegenwärtigen.«[38] Entsprechend wäre für Wildberger eine völlige Rationalisierung der Zeit nicht mehr ein Akt ihrer Gestaltung, sondern bewirkte ihr Stillstehen: Was sich der Beherrschung durch den Menschen entzieht, »vernichtet das Individuum«.[39]

Diese existenzielle Dimension wird auch in einem Brief Zimmermanns an Kontarsky deutlich, der am gleichen Tag wie der oben zitierte Brief an Palm geschrieben wurde: *Intercomunicazione* sei der Versuch, »der extremen Verkürzung der musikalischen Prozesse bei Webern ihre extremste Dehnung gegenüber-

zustellen: als Mittel zur erneuten Konzentration des Musikalischen. Webern zerstreut ja paradoxerweise durch seine extreme Kürze. Das musikalische Atom wird bei ihm gespalten; hier soll es in seiner äußersten ›Weite‹: in die äußersten Zusammenhänge hineingeführt werden. Also keinesfalls forcieren, sondern: beruhigen, so breit als nur möglich disponieren – langer Atem!«[40]

Wenn Zimmermann den »fatalen molekularen Abgrund« Weberns durch »interplanetarische Zusammenhänge« überwinden will, erzeugt dies besonders für die Zwischendimension des Menschlichen extreme Kommunikationsbedingungen. Misslingt es, diese Pluralität der Zeiterfahrung »unerbittlich streng« miteinander zu verbinden, misslingt ihre Kommunikation mit den Grundformen der menschlichen Erfahrung und gibt es keinen interkommunizierenden Nachrichtenaustausch mehr zwischen diesen Ebenen – dann bliebe die Zeit stehen. In einem Brief an Michael Gielen schreibt Zimmermann (mit Bezug auf die 4. Szene des 3. Akts der *Soldaten*): »Die Instrumente haben die Funktion, die Zeit zu artikulieren […] Forte und Fortissimo sind nur Markierungspunkte in diesem ›Zeitfeld‹. Und dann, wenn der Hörer das Gefühl für die Zeit infolge der ständigen Repetition und der dafür herangezogenen Zeitschichten verloren hat, wird für ihn die Ruhe eintreten, welche die Bereitschaft für das, was an Differenzierung für das Kommende aufgebracht werden muss, erst ermöglichen kann.«[41] Genau in diesem Sinne grenzt sich *Intercomunicazione* von den strukturell verwandten Spätwerken *Tratto*, *Photoptosis* und *Stille und Umkehr* ab, deren »Markierungspunkte« kaum mehr aktiv interkommunizieren – als »Verbindungsstück« markiert es vielmehr den kommunikativen Extrempunkt einer vorangehenden Werkreihe, die von *Dialoge* (1960) über *Antiphonen* (1961), *Tempus loquendi* (1963) und *Monologe* (1964) zu *Intercomunicazione* führt.[42]

So könnte man wie in Wildbergers Vortrag von den letzten Werken wiederum auf die Biographie schließen. Kurz vor seinem Tod hat Zimmermann einmal geäußert: »Ich bin hinter dicken Glaswänden. Ich kann euch alle sehen, aber ich habe keine Verbindung.«[43]

Anmerkungen

1 Jacques Wildberger, *Analyse von Beethovens Cello-Sonate op. 101, Nr. 2* [sic], nachgelassenes Typoskript, in: CH-Bu, NL 361 C I 4, S. 12.

2 Jacques Wildberger, *Einführungsvortrag Neue Horizonte Bern zu einem Konzert mit Werken von B. A. Zimmermann im Studio Bern am 24. 03. 90*, angekündigt als: *Bernd Alois Zimmermann – Versuch eines Portraits*, in diesem Band, S. 165 ff.

3 Jacques Wildberger, *Bernd Alois Zimmermann. Eine Porträtskizze*, in: *Jacques Wildberger oder Die Lehre vom Andern. Analysen und Aufsätze von und über Jacques Wildberger*, hrsg. von Anton Haefeli, Zürich: Hug o. J. [1995], S. 167–172.

4 Jacques Wildberger, *Bernd Alois Zimmermann – Versuch eines Portraits*, in diesem Band, S. 166.

5 Ebd.

6 Ebd., S. 167.

7 Ebd.

8 Ebd., S. 169.

9 Zitiert ebd., S. 171.

10 Ebd., S. 171.

11 Heribert Heinrich, *Bernd Alois Zimmermann. Werkverzeichnis*, Mainz: Schott 2013, S. 478.

12 Bernd Alois Zimmermann, *Kompositionen für unbegleitete Soloinstrumente*, in: ders., *Intervall und Zeit. Aufsätze und Schriften zum Werk*, hrsg. von Christof Bitter, Mainz: Schott 1974, S. 66–72, hier S. 71.

13 Bernd Alois Zimmermann, zitiert nach Heribert Heinrich, *Bernd Alois Zimmermann. Werkverzeichnis*, S. 479.

14 Vgl. dazu Lewis Lockwood, *Beethoven's Emergence from Crisis: The Cello Sonatas of Op. 102 (1815)*, in: *The Journal of Musicology*, Vol. 16, Nr. 3, Summer 1998, S. 301–322, hier S. 307.

15 Vgl. Jacques Wildberger, *Analyse von Beethovens Cello-Sonate op. 101, Nr. 2* [sic], nachgelassenes Rundfunkmanuskript, CH-Bu, NL 361 C I 4, 12-seitiges Typoskript mit hs. Eintragungen. Der Titel enthält einen Zahlendreher, recte: op. 102, Nr. 1.

16 Ebd., S. 1.

17 Ebd., S. 11.

18 Ebd., S. 11 f.

19 Ebd., S. 10.

20 Jacques Wildberger, *Bernd Alois Zimmermann – Versuch eines Portraits*, S. 171.

21 Zitiert nach Heribert Heinrich, *Bernd Alois Zimmermann. Werkverzeichnis*, S. 479. Tatsächlich wurde dann auf Wunsch von Kontarsky der Klavierpart noch erweitert, vgl. ebd., S. 482.

22 Die nachfolgende Passage überschneidet sich in einigen Punkten mit: Gerhard E. Winkler, *Zoom oder: Die Reise ins Innere eines Klangs. Zu Intercomunicazione von Bernd Alois Zimmermann*, in: *Bernd Alois Zimmermann*, hrsg. von Ulrich Tadday, München: edition text + kritik (= *Musik-Konzepte* Sonderband, XII/2005), S. 65–82.

23 Bernd Alois Zimmermann, *Intervall und Zeit*, in: ders., *Intervall und Zeit*, S. 11–14, hier S. 11.

24 Zitiert nach: Heribert Heinrich, *Bernd Alois Zimmermann. Werkverzeichnis*, S. 480.

25 Bernd Alois Zimmermann, *Kompositionen für unbegleitete Soloinstrumente*, in: ders., *Intervall und Zeit*, S. 71.

26 Vgl. Gerhard E. Winkler, *Zoom oder: Die Reise ins Innere eines Klangs*, S. 81.

27 Bernd Alois Zimmermann, *Kompositionen für unbegleitete Soloinstrumente*, S. 71.

28 Diese Vermutung stützt Rainer Peters, *Werkekommentare*, in: Bettina Zimmermann, *con tutta forza. Bernd Alois Zimmermann. Ein persönliches Portrait*, Hofheim: Wolke 2018, S. 447–455, hier S. 453.

29 Die nachfolgende Deutung des 2. Satzes steht unter dem Vorbehalt, dass dessen Genese in Wechselwirkung mit dem 2. Satz des Konzerts für Violine und Orchester nicht restlos geklärt ist, also die Setzweise von Violine und Klavier auch rückwirkend von der Orchesterversion beeinflusst sein könnte, vgl. *Bernd Alois Zimmermann. Dokumente zu Leben und Werk*, zusammengestellt und kommentiert von Klaus Ebbeke, Berlin: Akademie der Künste 1989 [= Akademie-Katalog Nr. 152 zur Ausstellung der Akademie der Künste 17. September bis 10. Dezember 1989], S. 45 f.; ebenso: Heribert Heinrich, *Bernd Alois Zimmermann. Werkverzeichnis*, S. 431 f.

30 Bernd Alois Zimmermann, *Intercomunicazione* per violoncello e pianoforte, Partitur, S. 5.

31 *Jacques Wildberger oder Die Lehre vom Andern*, S. 262.

32 Die Schweizer Erstaufführung fand am 27. Mai 1971 von demselben Solisten und dem Radio-Sinfonieorchester Basel unter der Leitung von Francis Travis in Basel statt.

33 Vgl. dazu die Darstellung in Michael Kunkel, *Der Komponist Jacques Wildberger. Eine Portraitskizze*, in: *Dissonanz* 73, 2002, S. 20–29.

34 Zitiert nach *Alte und Neue Musik II. Das Kammerorchester Basel (Kammerchor und Kammerorchester) unter der Leitung von Paul Sacher 1926–1976*, redigiert von Veronika Gutmann, Zürich: Atlantis 1977, S. 290.

35 Bernd Alois Zimmermann, *Intervall und Zeit*, S. 12.

36 Ebd., S. 14.

37 Vgl. Jacques Wildberger, *Freiheit von der rationalen Zeit*, in diesem Band, S. 161.

38 Ebd., S. 163.

39 Ebd.

40 Zitiert nach Heribert Heinrich, *Bernd Alois Zimmermann. Werkverzeichnis*, S. 480.

41 Zitiert nach Jörn Peter Hiekel, *Auskomponierte Widersprüchlichkeit. Bernd Alois Zimmermanns Zeitauffassung und deren historischer Ort*, in: *Bernd Alois Zimmermann* (*Musik-Konzepte* Sonderband; s. Anm. 22), S. 5–23, hier S. 12.

42 Vgl. dazu Ralph Paland, *Work in Progress und Werkindividualität. Bernd Alois Zimmermanns Instrumentalwerke 1960–1965*, Mainz: Schott 2006, S. 103 f.

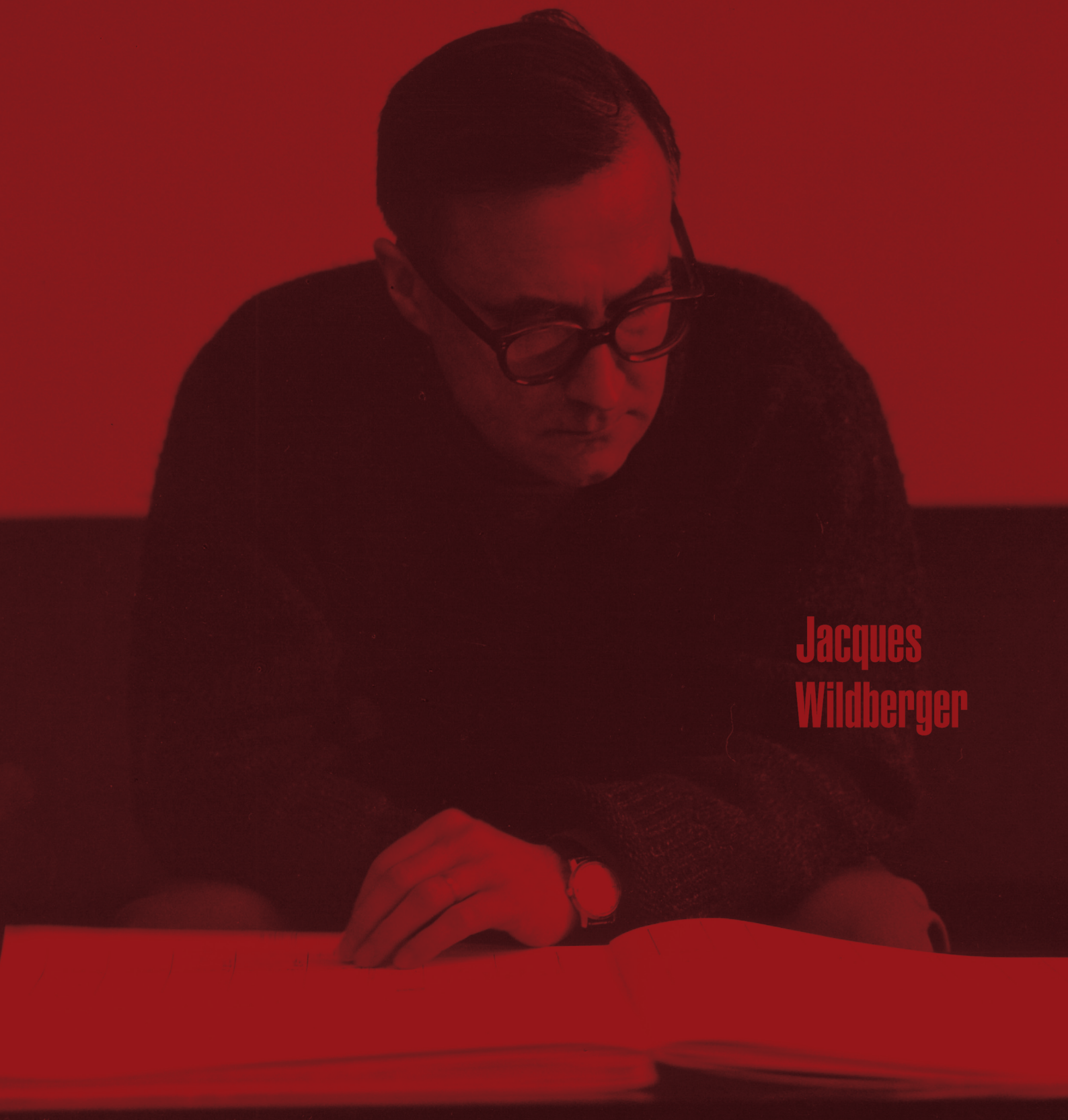
43 Zitiert nach Bettina Zimmermann, *con tutta forza. Bernd Alois Zimmermann. Ein persönliches Portrait* (s. Anm. 22), S. 377.

radio+fernsehen

5 Radio und Fernsehen

2017/18

Programm vom **7.** Dezember bis **3.** März



Jacques Wildberger

Jacques Wildbergers Verhältnis zum Rundfunk ist zwiespältig: Einerseits ist er vor seiner Berufung als Dozent an die Badische Hochschule für Musik Karlsruhe 1959 darauf angewiesen, als Musikautor und Komponist teils ungeliebte Aufträge anzunehmen; andererseits empfängt er wichtige Impulse auch für sein »Hauptschaffen« – die »action documentée« *Epitaphe pour Evariste Galois* ist ohne radiophone Erfahrung wohl kaum denkbar. Zudem kann er sein Talent als Musik-Vermittler und -Kommentator im Medium des Hörfunks in einer großen Zahl von Sendungen ausleben, so vor allem in bundesdeutschen Rundfunkanstalten wie dem SWF, wo er mit dem Intendanten der Donaueschinger Musiktage, Heinrich Strobel, einen wichtigen Förderer hat.

Welche Gratwanderung das Genre Hörspiel für Wildberger bedeuten kann, zeigt sich früh: In einem Schreiben der Schweizerischen Rundspruch-Gesellschaft von 1952 wird er darüber informiert, dass Zwischenmusiken aus seiner ersten Hörspielmusik *Mario* herausgeschnitten wurden, und zwar »hauptsächlich auf Grund der zahlreichen Reaktionen von Hörerseite«, woraus die SRG schließt, »dass diejenigen Kreise, die solche Musik zu schätzen wüssten, in der Regel nicht unter den Hörern von Dialektspielen zu suchen sind.« Verfehlt Wildberger hier offenbar den Breitengeschmack, so handelt er sich bei der Musik zur Radio-Oper *Die Verlobung in San Domingo* von 1956 Unmut von anderer Seite ein: Sein Lehrer Wladimir Vogel kann, so protestiert dieser brieflich, »diese Profanierung der neuen künstlerischen Gattung, die ja der Sprech-chor für uns bedeutet – weder gutheissen, noch befürworten.« Wie massiv finanzieller Druck auf Wildberger lastet, der eine junge Familie zu ernähren hat, zeigt der Armeefilm *Einer von Allen* von 1958: Die musikalische Unterstützung von Propaganda zur nicht nur geistigen Landesverteidigung ist mit der Haltung von Wildberger, der die damalige Igelmentalität in der Schweiz verabscheut und scharf kritisiert, eigentlich unvereinbar. Das vollständige Filmdokument ist zugänglich unter https://vimeo/397220728

Auch TV-Signete gehören zum Aufgabenrepertoire Wildbergers. Und so wird das Fernsehpublikum zur Tagesschau oder zum Sendeschluss mit Musik eines Komponisten versorgt, der sich der Massentauglichkeit explizit versagt: Im Radiobeitrag *Existieren als Komponist* von 1963 (S. 225 ff.) lehnt er es ab, sich »dem Bewusstseinsstand der demokratischen Mehrheit anzupassen« und proklamiert für den heutigen Komponisten die Rolle des

»einsamen Wächters«. Immer wieder benutzt Wildberger das Medium Radio auch zur Verbreitung seiner eigenen Position, und auch hinsichtlich der Musik von anderen ist Wildberger kein neutraler Kommentator: Gerade in Sendungen über Idole oder Identifikationsfiguren wie Bernd Alois Zimmermann, Arnold Schönberg, Luigi Dallapiccola oder Dmitri Schostakowitsch, aber auch über Ludwig van Beethoven, Gustav Mahler oder Igor Strawinsky spiegelt sich seine eigene Mission und sein Engagement, sei es für die Zwölftontechnik, sei es für ein politisch waches musikalisches Bewusstsein.

201 Brief der SRG, Studio Basel, an Jacques Wildberger, datiert 18. Januar 1952.
Nachlass J. Wildberger/CH-Bu, NL 361 B III b

202 Radio-Oper *Die Verlobung von San Domingo* mit Musik von Jacques Wildberger (1956), Skript, Typoskript mit handschriftlichen Eintragungen von Jacques Wildberger.
Nachlass J. Wildberger/CH-Bu, kr 71, 65d

203 Brief von Wladimir Vogel an Jacques Wildberger, datiert 13. Aug. [19]58
Nachlass J. Wildberger/CH-Bu, NL 361 B I 102 85

204 *Einer von Allen. Unsere Milizarmee als Schutz der Freiheit – Ein Fernsehfilm* (1958), Drehbuch, Titelblatt, mit handschriftlichen Eintragungen von Jacques Wildberger.
Nachlass J. Wildberger/CH-Bu, kr 71, 67c

205 f. *Einer von Allen. Unsere Milizarmee als Schutz der Freiheit – Ein Fernsehfilm* (1958), Drehbuch, S. 10, mit handschriftlichen Eintragungen von Jacques Wildberger.
Nachlass J. Wildberger/ CH-Bu, kr 71, 67c

207 f. *Einer von Allen. Unsere Milizarmee als Schutz der Freiheit – Ein Fernsehfilm* (1958), Partitur, Reinschrift, S. 14 f. Nachlass J. Wildberger/ CH-Bu, kr 71, 67a

209 f. *Einer von Allen. Unsere Milizarmee als Schutz der Freiheit – Ein Fernsehfilm* (1958), Filmstills. © CH-Bes. Dokumentarfilme der Zeitbühne Zürich in Zusammenarbeit mit der Neuen Helvetischen Gesellschaft; Redaktion: Werner Erismann, Otto Ritter, Hans Schaub; Produktion: HEER UND HAUS Armeefilmdienst

211 f. Jacques Wildberger, Signete für das Schweizer Fernsehen DRS (1959), Entwurfspartitur.
Nachlass J. Wildberger/CH-Bu, kr 71, 68

Schweizerische Rundspruch-Gesellschaft
Société Suisse de Radiodiffusion — Società Svizzera di Radiodiffusione

Studio Basel

Telephon 55840
Fernschreiber 62152
Postcheck-Konto V 628

Herrn
Jacques Wildberger
Austrasse 106

B a s e l

Ihr Zeichen	Ihre Nachricht vom	Unser Zeichen	BASEL, Novarastrasse 2
		Vth. hae/di	18. Januar 1952.

Sehr geehrter Herr Wildberger,

wir möchten nicht unterlassen, Sie davon in Kenntnis zu setzen, dass wir für die Wiederholung des "Mario" (Montag, 21. Januar, 21.00 Uhr) die Zwischenmusiken herausgeschnitten und die mit Musik unterlegte Trauszene neu aufgenommen haben.

Wir versichern Ihnen ausdrücklich, dass damit durchaus kein abschätziges Urteil über die Qualität Ihrer Musik ausgesprochen sein soll. Wir haben uns zu diesem Schritt bewogen gesehen hauptsächlich auf Grund der zahlreichen Reaktionen von Hörerseite. Daraus und aus dem Urteil von Kollegen ergibt sich, dass diejenigen Kreise, die solche Musik zu schätzen wüssten, in der Regel nicht unter den Hörern von Dialektspielen zu suchen sind; dass jene Schichten jedoch, an die wir uns mit unseren Mundartspielen wenden, und die ein grosses und dankbares Publikum bilden, andererseits mit Ihrer Musik nichts anzufangen wissen.

Eine finanzielle Einbusse entsteht für Sie dadurch nicht, da das Radio, nachdem der Kompositionsauftrag honoriert worden ist, den Musikern ohnehin nicht wie den Schriftstellern Wiederholungshonorare aussetzen kann, seien sie nun Mitglieder der SUISA oder nicht.

Wir bitten Sie, unsere Massnahme zu verstehen und verbleiben

mit vorzüglicher Hochachtung

S t u d i o B a s e l
Abt. Volkstheater

Hans Haefeli

Zuschriften erbitten wir an die Geschäftsstelle und nicht an Einzelpersonen

Franke-Ruta

kr 71,65 d zu 1339

Vorspann zu " San Domingo " .

Dr. WALTHER FRANKE-RUTA
Ob. Batterieweg 10
BASEL

(Musik : etwa 15 '')

Ansage: Wir bringen jetzt als Radio-Oper, Musik von Jacques Wildberger, Text von Walther Franke-Ruta ,

" Die Verlobung in St. Domingo "

nach der Novelle von Heinrich von Kleist.

(Musik : 3 '')

Die Stimmen sind :

Gustav von der Wied , ein Schweizer Offizier in französischen Diensten ----------

Congo Hoango , Anführer der aufrührerischen Neger

Die alte Babekan , eine Mulattin, ---

Toni , ihre Tochter, ---

(Musik setzt untermalend ein)

Ansage: (eindringlicher) ...die Zeit ist das Jahr 1803, das Jahr des grossen Negeraufstandes auf der Insel San Domingo...

(Musik stärker)

... und der Ort ist der ...Urwald, der tropische Urwald in einer stürmischen, stockdunklen Regennacht... nichts hört man als das Prasseln des Regens und das Pfeifen des Monsuns -- weh dem, der schutzlos jetzt im Urwald schweift...da ist kein Weg : Lianen spannen tückisch ihre Seile.. die Agaven stechen .. die Kokospalme schleudert zornig ihre Früchte nach dem Wandrer... und wie der Regen nachlässt, tauchen unbekannte Stimmen flüsternd auf....

(Musik leitet über)

NL 361: B I 102,85

d. 13. Aug. 58

Lieber Jacques,

nach Kenntnisnahme Ihres Hörspiels und der Verwendung des Sprechchores darin habe ich die Sache „überschlafen" und kann diese Profanierung der neuen künstlerischen Gattung, die ja der Sprech-chor für uns bedeutet - weder gutheißen, noch befürworten. Wenn ich Ihre persönliche künstlerische Integrität nicht bezweifeln möchte, so bedaure ich es umsomehr, dass Sie das Neue, welches ich mitschuf - die Gattung, ihre Mittel und Technik - schon in Ihrem ersten Stück dieser Art auf ein so tiefes Niveau herabsenken und die primitivste Seite der Verwendung dieses Körpers hervorheben u. damit diskreditieren, und ich schäme mich.

Dem „Rammersprechchor" u. Frau Widmann gegenüber kann ich mich mit diesem Stück nicht identifizieren. Dem Text allein alles in die Schuhe zu schieben genügt nicht. Sicher wären darin auch Sätze zu finden gewesen welche die Trivialität hätten mildern können. Aber daß Sie gerade die billigsten Effekte aus dem Sprech-chor zur Verwendung bringen macht mich doch stutzig.

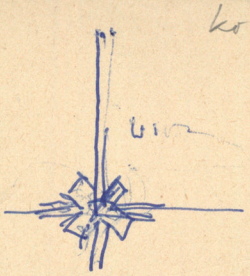
Ich bedaure sehr mich von der Sache distanzieren zu müssen

Ihr

W. Vogel

Wildberger
Neumatten 3
RIEHEN / Basel

kr 71,67 c



drehen → ausblenden

D O S S I E R D E R Z E I T

Fernsehbrevier der Zeitbühne Zürich
in Zusammenarbeit mit der Neuen Helvetischen Gesellschaft

Redaktion:

Werner Erismann
Otto Ritter
Hans Schaub

Drehbuch

E i n e r v o n A l l e n

Ein Fernsehfilm über unsere Miliz als
Schutz der Freiheit

Produktion:

Armeefilmdienst der Sektion Heer und Haus

Zeitbühne Zürich, Kantstrasse 12, Zürich 7/44, Telephon o51/24.40.90

Kommentator (Fortsetzung)
"Liebi Fründ, machet den Zuun nit zu wyt - auf dass ihr dest bass in Frid, Rueh und Einigkeit leben mögend!"

50. Gross
Das Gesicht eines feurig sprechenden Studenten (man hört seine Stimme nicht)

Kommentator:
Worte waren auch Taten. Hört das Lied im Bauernkrieg:

Inserts
(aus Karl Jauslins Bd. der Schweizer Geschichte) Alle im Tonteil unterstrichenen Worte werden im Bild illustriert:

51. Gross
Ein Mann, der mit dem Kreuz in der Hand flehend betet

Sprechchor:
"Was wänd wir aber singen us Gnad Herr Jesu Christ ..."

52. Gross
Der gefesselte Tell (Jauslin)

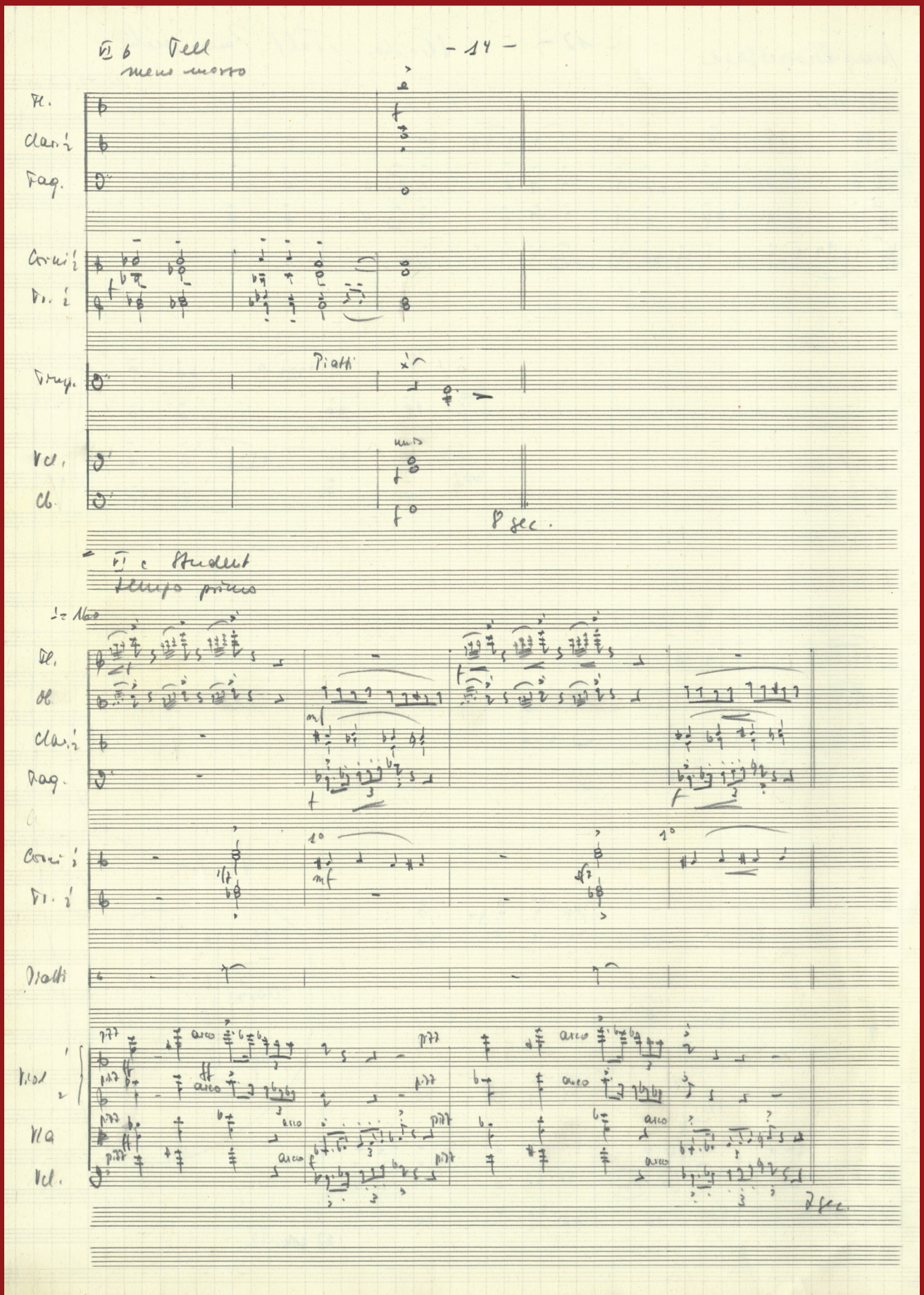
...vom Tellen fürzubringen, der längst verstorben ist ....

53. Gross
Ausschnitte aus der Darstellung des Bauernkrieges

Ach Gott, ich muss sie klagen, des Landmanns grosse Klag, es ist wie ich werd sagen, gar heiter an dem Tag ...

Sprechchor

Sprechchor ev. neu aufnehmen, mit Musik allmählich


meno mosso
Fl.
Clar. 1/2
Fag.
Corni 1/2
Vl. 1
Strum.
Piatti
Vcl.
Cb.
8 sec.
Fl.
Ob.
Clar. 1/2
Fag.
Corni 1/2
Vl. 1
Piatti
Vl. 2
Vla
Vcl.
arco
2 sec.

VII a Sprechchor

♩= 80

gedämpft

6 x

Tamb.

Tam-Tam

mf 2. und 3. x p

65 sec. 92

VII b Sprechchor

♩= 138

Piatti 1/2

Tamb. 2/3

Fag.

Corni 1/2

Tr. 1/2

Piatti 1/2

Tamb. 2/3

12 sec.

Fag

Corni 1/2

Tr. 1/2

Piatti 1/2

Tamb. 2/3

102

5 sec

Carpentier Papier No. 130, Système Siestrop, déposé

SCHUTZMARKE HUG & CO. 30 linig


JA
ZIVILSCHUTZ


Die Milizarmee
schützt uns alle




195




Die Freiheit lebt,
die Freiheit darf

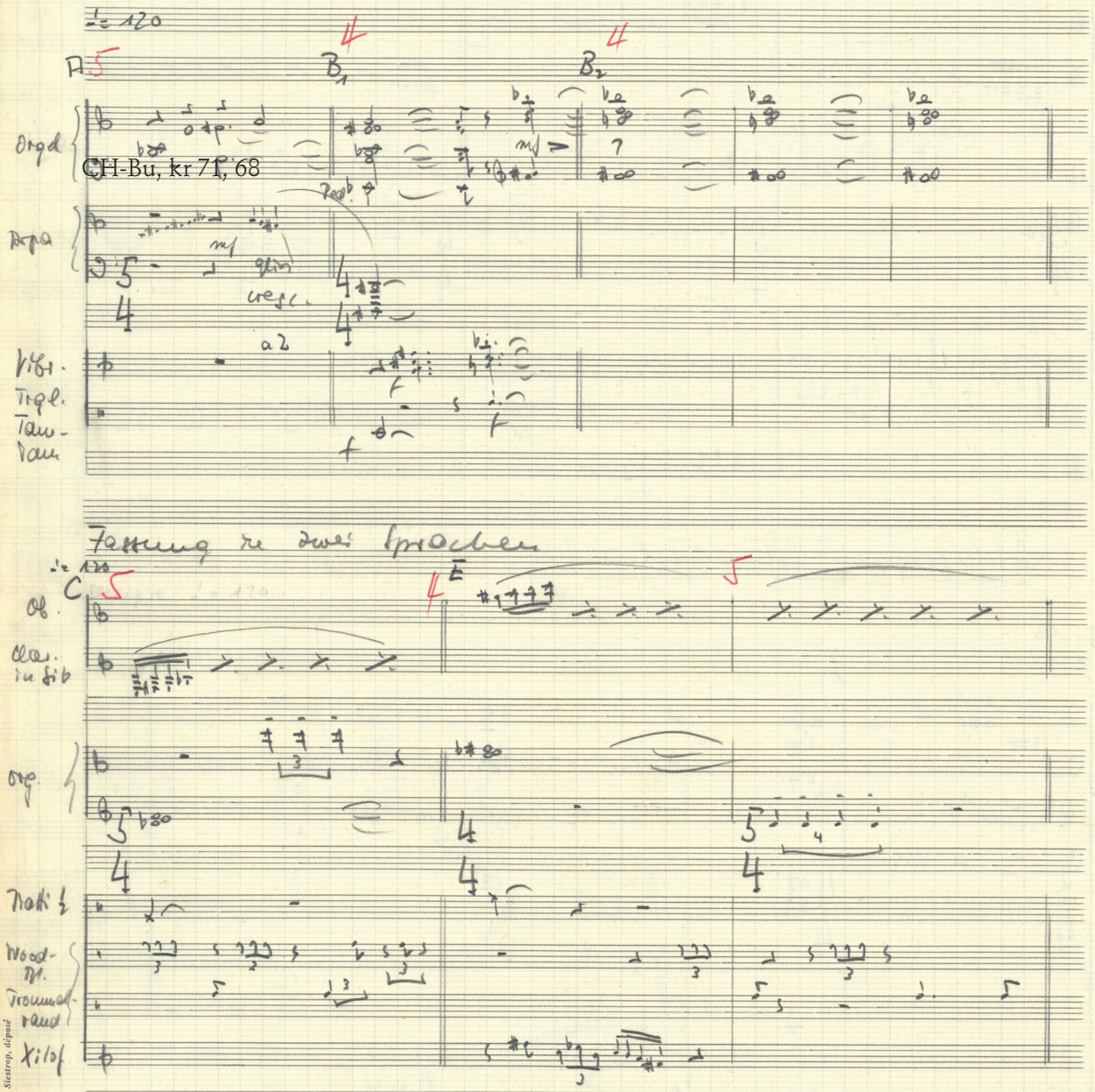

Auch Du bist
Einer von Allen

kr 71, 68

Signet Tageschau

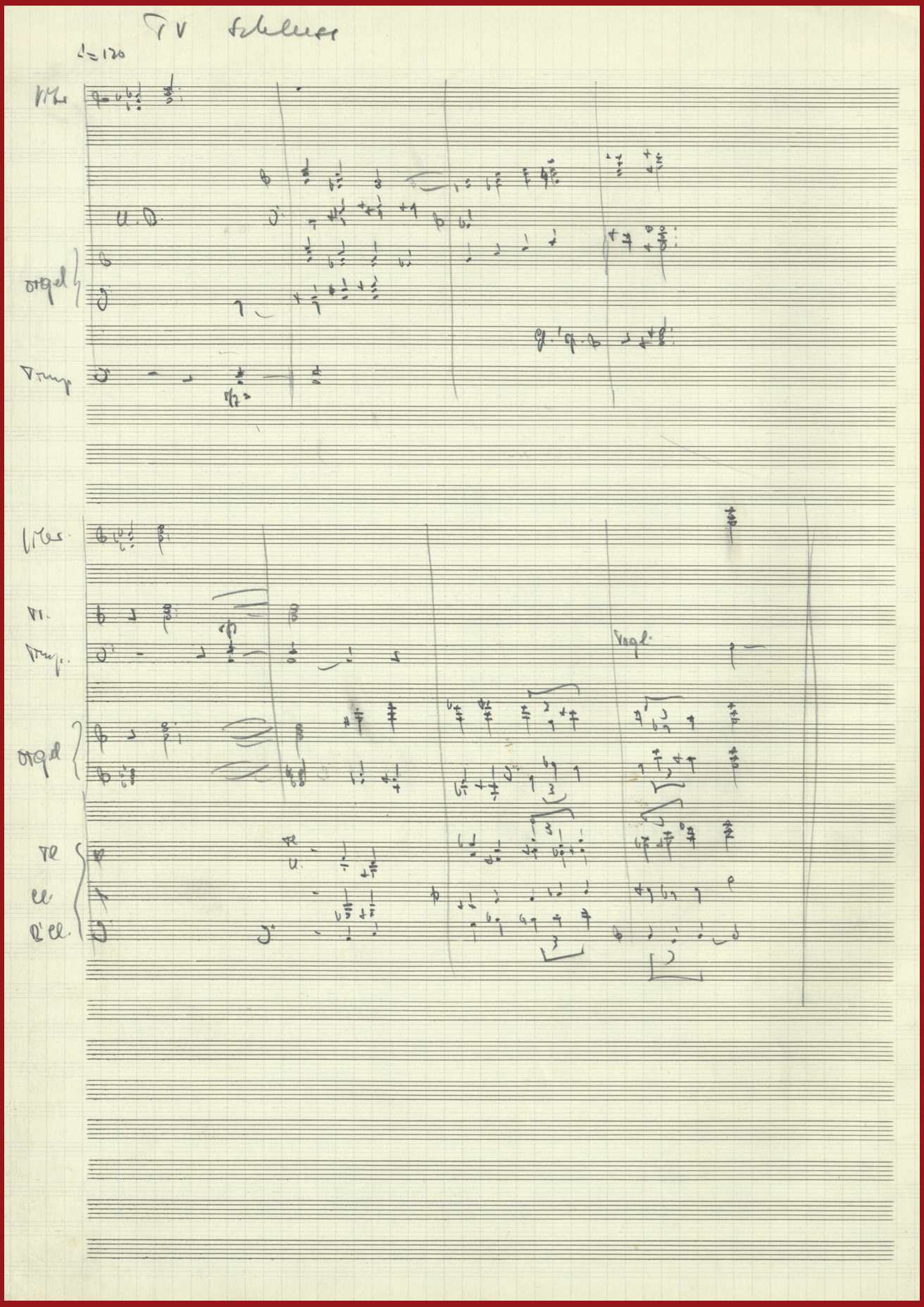
Jacques Wildberger

1. Teil



CH-Bu, kr 71, 68

Carpentier Papier No. 130, Système Sietrop, déposé
SCHUTZMARKE
HUG & CO.
30 linig



TV Schluss

♩= 120

Vibr.

U.D.

orgel

Timp.

Vibr.

Tr.

Timp.

Vogl.

orgel

Vl

Cl

R'Cl.

Kritischer Synkretismus?

Jacques Wildbergers Hörspielmusik *Die Verlobung in San Domingo* (1956)

Raffaele Perniola

1956 begann Jacques Wildberger die Arbeit an der Musik zu einem heute fast vergessenen Hörspiel: *Die Verlobung in San Domingo*,[1] welches zwischen 1958 und 1960 vom Schweizer Radio aufgenommen und ausgestrahlt wurde.[2] Die Komposition des Stückes fällt in eine Zeit des Umbruchs für Wildberger. Mitte der 1950er Jahre kann sein Studium der Zwölftonmusik bei Vogel als beendet gelten, er stand am Anfang seiner Kompositionskarriere.[3] Zugleich begann zu dieser Zeit Wildbergers Vernetzung innerhalb der avantgardistischen Musikszene im Europa der Nachkriegszeit, während seine Musik vorerst in der Schweiz auf Ablehnung stieß. Zum Kontakt mit Pierre Boulez und anderen einflussreichen Persönlichkeiten kam es insbesondere durch die Aufführung von Wildbergers ersten Werken im Rahmen der Darmstädter Ferienkurse und der Donaueschinger Musiktage.[4] Diese Kontakte führten zu neuen Zugängen zu einer Musik jenseits der Vogel'schen Lehre. Zudem gilt in der Historiographie zu Wildbergers Œuvre, dass dessen Werke erst mit *Epitaphe pour Evariste Galois* (1962) wieder direkt politische Inhalte verarbeiten.[5] Wildberger selbst reflektierte in einem Interview von 2001, dass während seiner Studienzeit bei Vogel Politik für ihn »nicht mehr aktuell«[6] gewesen und das Politische auch bei Vogel kein Thema gewesen sei,[7] obwohl Wildberger selbst 2001 Vogels Oratorien *Wagadus Untergang durch die Eitelkeit* (1930) und *Thyl Claes, Fils de Kolldraeger* (1938/45) als »richtige Widerstandsmusik«[8] bezeichnete, die ihn musikalisch mehr interessierte als Vogels Zwölftonkompositionen.[9]

Damit sind diverse Spannungsfelder angedeutet, in denen *Die Verlobung in San Domingo* situiert ist: Es ist ein Stück, in welchem Wildberger direkten Bezug auf Vogels kompositorisches Schaffen nimmt, aber auch Eindrücke aus dem damals aktuellen ästhetischen Diskurs in der Neuen-Musik-Szene verarbeitet. Gleichzeitig fungiert es als Experimentierfeld für spätere Werke und verdeutlicht den hohen Stellenwert radiophonen Arbeitens für Wildbergers kompositorisches Schaffen. Schließlich steht das Stück aber auch für eine sozusagen vorzeitige musikalische »Repolitisierung« Wildbergers insofern, als er seine in den 1940er Jahren gemachten Agitprop-Erfahrungen in die nach dem Studium neu gewonnene ästhetische Haltung zur zeitgenössischen Kunstmusik einbringen kann.

Die Verlobung in San Domingo ist eine Hörspielmusik für das Schweizer Radio, basierend auf der fast gleichnamigen Novelle *Die Verlobung in St. Domingo* von Heinrich von Kleist (1777–1811). Der Novellen-Text wurde vom in Basel wirkenden Autor Walther Franke-Ruta (1890–1958) zu einem knapp einstündigen Drama adaptiert. Die Handlung ist relativ simpel: Es handelt sich um eine typische Geschichte verbotener Liebe zwischen verfeindeten Fronten, in diesem Fall zwischen dem Schweizer Soldaten Gustav und der jungen haitianischen Frau Toni in Zeiten der Haitianischen Revolution – bei welcher Toni aktiver beteiligt ist, als Gustav es vermutet: Mit Unterstützung ihrer Mutter, der als »Mulattin« bezeichneten Babekan, und deren Mann, dem Revolutionsführer

Hoango, verführt sie europäische Männer, um diese zu töten. Zentral für die Handlung sind scheinbar unüberwindbare Hassgefühle und Fragen der Loyalität. Babekan und Hoango verbindet der Hass auf die weißen Kolonialherren: Ersterer war von einem Europäer Liebe vorgetäuscht worden, der sie später körperlich misshandelte und schwanger zurückließ, Zweiterer war jahrelang Sklave, bevor er seinen Herrn vor dem Ertrinken rettete. Zum Dank genoss er fortan das »Privileg«, andere Sklaven im Namen des Meisters bestrafen zu dürfen – die Erinnerung daran bildet eine zentrale Szene im Hörspiel. Anders als Babekan und Hoango ist Toni hin- und hergerissen. Kleist konstruiert ihre divergierenden Loyalitäten anhand von Hautfarbe, die Konzepten des *Weißseins* und *Schwarzseins* entsprechen.[10] In Franke-Rutas Bearbeitung ist dies etwas offener: Obschon die Hautfarbe des historischen Settings wegen eine zentrale Position behält, scheint der Fokus mehr auf Tonis Schuldgefühl gegenüber ihren vergangenen Taten zu liegen. In beiden Versionen wird Toni durch einen unwissenden Gustav getötet, der danach selber Suizid begeht. Bei Kleist kommt es zum tragisch-romantischen Schlussbild mit einem Denkmal für Toni und Gustav in der Schweiz. Franke-Rutas und Wildbergers Hörspiel endet hingegen mit einer verzweifelten Babekan, die erneut alleine zurückgelassen wird.

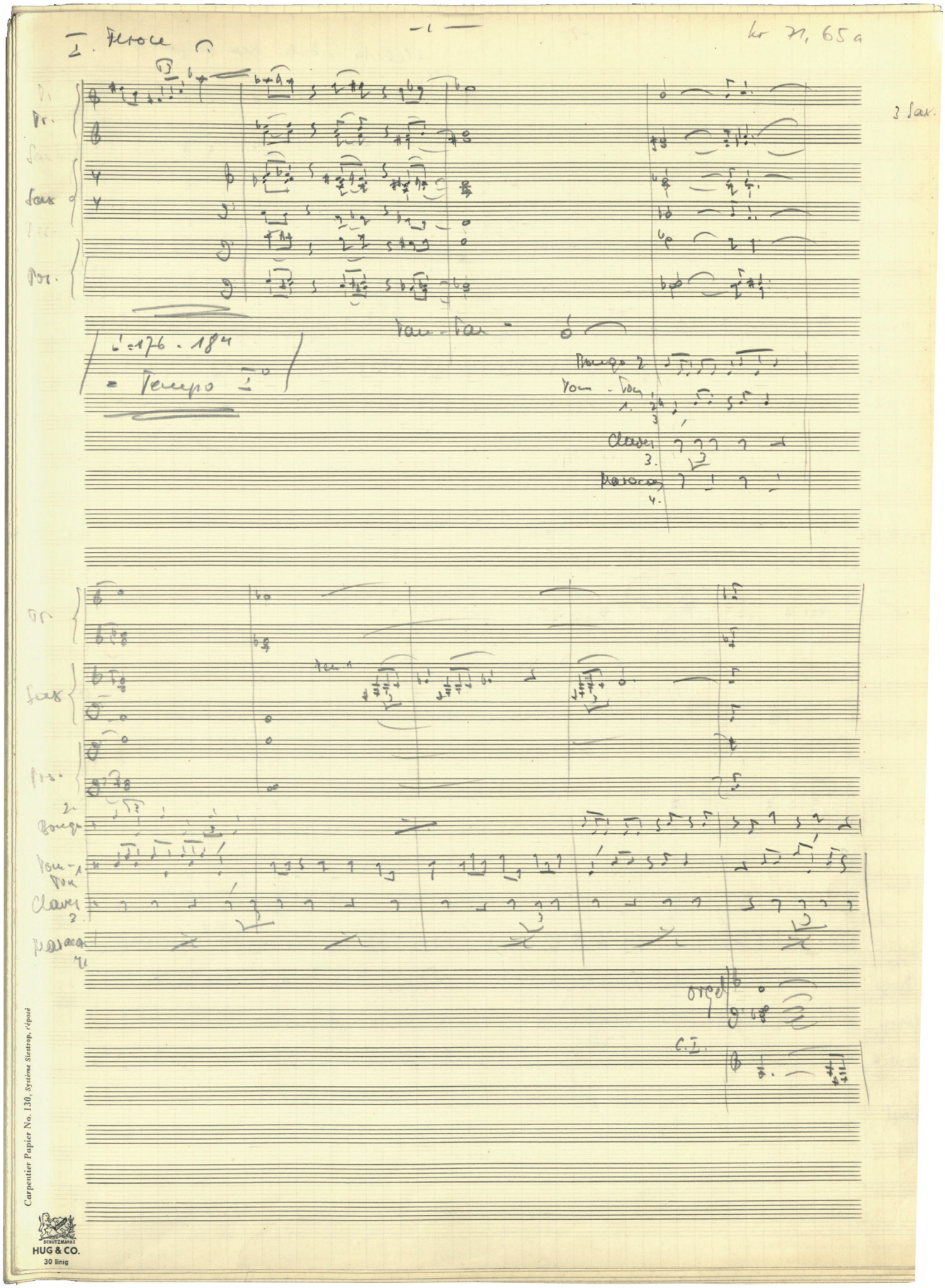
Obschon die Bearbeitung des Stoffes durch Wildberger und Franke-Ruta als »Gebrauchsmusik« eingestuft werden kann, soll gezeigt werden, dass Wildberger diese nicht nur als Übung nutzt, um mit Techniken wie jener des von Vogel entwickelten Sprechchors zu experimentieren, sondern auch um sich in Stellung zu verschiedenen, damals virulenten Thematiken zu bringen: Zum einen, indem er sich innerhalb der Neue-Musik-Ästhetik der Nachkriegszeit als ironischer Querdenker positioniert, zum anderen, indem er sich mit einem Stoff auseinandersetzt, der politisch und psychologisch aufgeladen ist.

Abb. 1:
Jacques Wildberger, Musik zum Hörspiel *Die Verlobung in San Domingo* (1956), Beginn. Autographe Partitur, CH-Bu, kr 71, 65a

Antifaschismus und die *Philosophie der neuen Musik* – Motive der *Verlobung in San Domingo*

Die Verlobung in San Domingo eröffnet motivisch und instrumental klare Bezugsfelder. Wildberger hommagiert antifaschistische Musik. Bereits im allerersten Takt des Werkes erklingt eine bekannte Figur: der Anfang des ersten Motivs aus Arnold Schönbergs *A Survivor from Warsaw* op. 46 (1947). Das Motiv und dessen Fortspinnung – Wildberger verbindet beide in den Notizen zum Werk klar mit der tragischen Figur des Hoango,[11] die in Franke-Rutas Text eine gewichtigere Rolle als bei Kleist erhält[12] – sind prominente Teile der knapp zwanzigminütigen Hörspielmusik. Die zweite Hommage an antifaschistische Musik findet sich in der Instrumentation des Werkes mit Saxophon-Ensemble und Sprechchor, wodurch Wildberger Bezüge zu Vogels Oratorium *Wagadus Untergang durch die Eitelkeit* herstellt. Noch dazu weckt Wildberger – durch angedeutete Zitate, markante Bläser-Einsätze und klangfarbliche bzw. instrumentale Ähnlichkeiten – klangliche Assoziationen zu Igor Strawinskys *Le Sacre du printemps* (1913).

Die Verarbeitung solcher Materialien in einem Stück »Gebrauchsmusik« birgt ironische bis parodistische Züge. Doch die Auseinandersetzung mit dem Material geht tiefer. So kann Wildbergers Zitierpraxis auch als kritischer Kommentar zu Adornos *Philosophie der neuen Musik*, die die Strawinsky-Schönberg-Dichotomie maßgeblich installierte, gelesen werden. In Bezug auf die Handlung erscheint Adornos Antithese zunächst relativiert: Denn beide zitierten Werke besitzen einen gemeinsamen Fluchtpunkt in der Semantik des »Opferns« oder der »Opfer«. Besonders das prominente Flötenmotiv,[13] welches im Verlauf des Werkes an die Figur Tonis gebunden ist und ähnlich wie das Anfangsmotiv



Carpentier Papier No. 130, Système Steatop, déposé
SCHUTZMARKE
HUG & CO.
30 linig

des *Sacre* eingesetzt wird, scheint entsprechende programmatische Motive aus Strawinskys Werk zu spiegeln: Natur, menschliches Opfer, Weiblichkeit, Unschuld, Glaube und Sippenideologie. Beim Schönberg-Zitat sind die inhaltlichen Zusammenhänge zwischen Hörspiel und zitiertem Werk noch direkter: Beide Stücke handeln von einer Kriegssituation und befassen sich mit der Psychologie Überlebender.

Eine solche Differenzierung zwischen archaischer Programmatik und psychologisch-subjektivem Zugriff ist auch in Bezug auf Adorno von Interesse: *Sacre* und *Pétrouchka* stellen, so Adorno, das Opfern menschlichen Lebens kommentarlos dar, um der bürgerlichen Gesellschaft, hinter welcher der Faschismus lauere, den

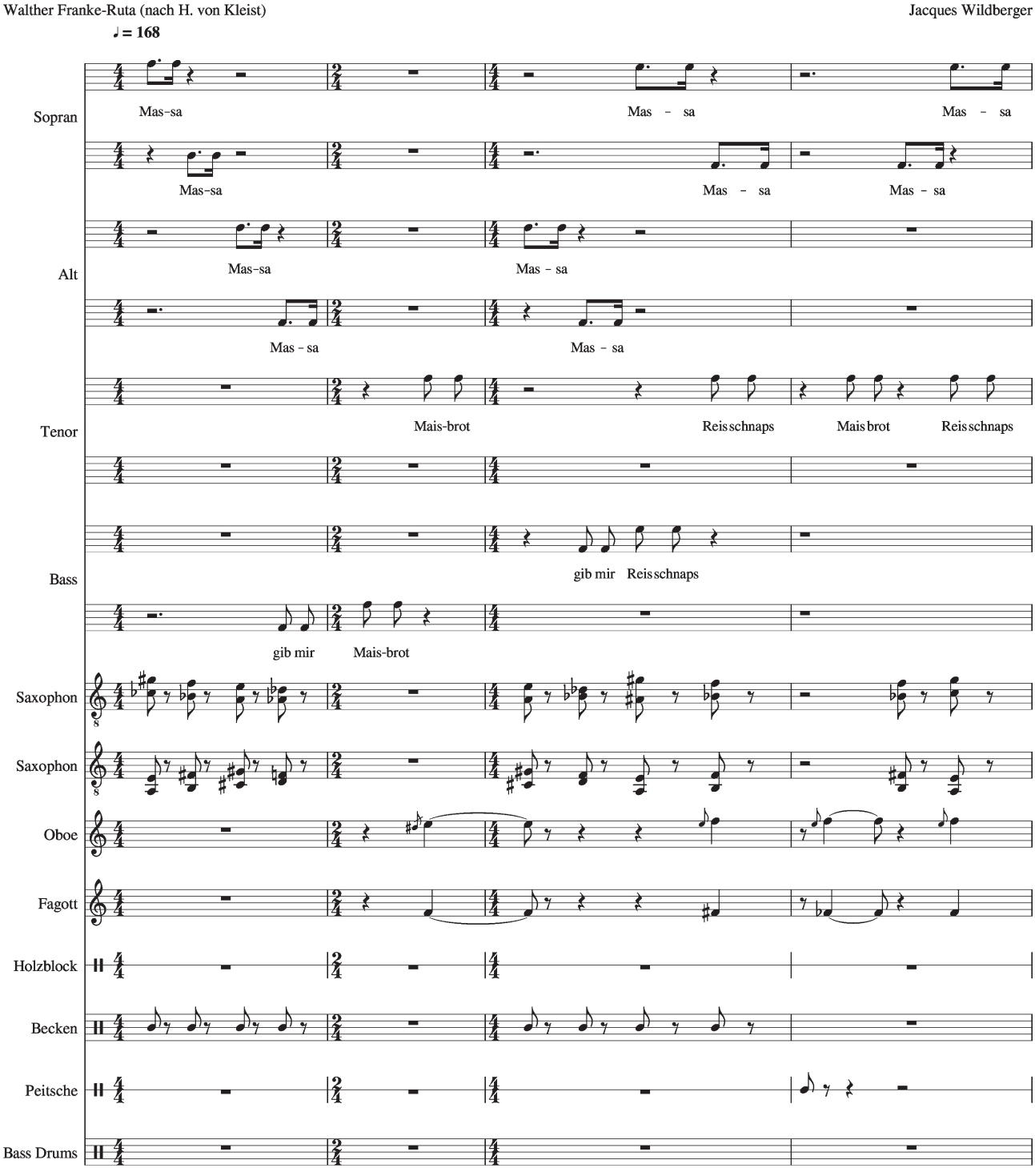
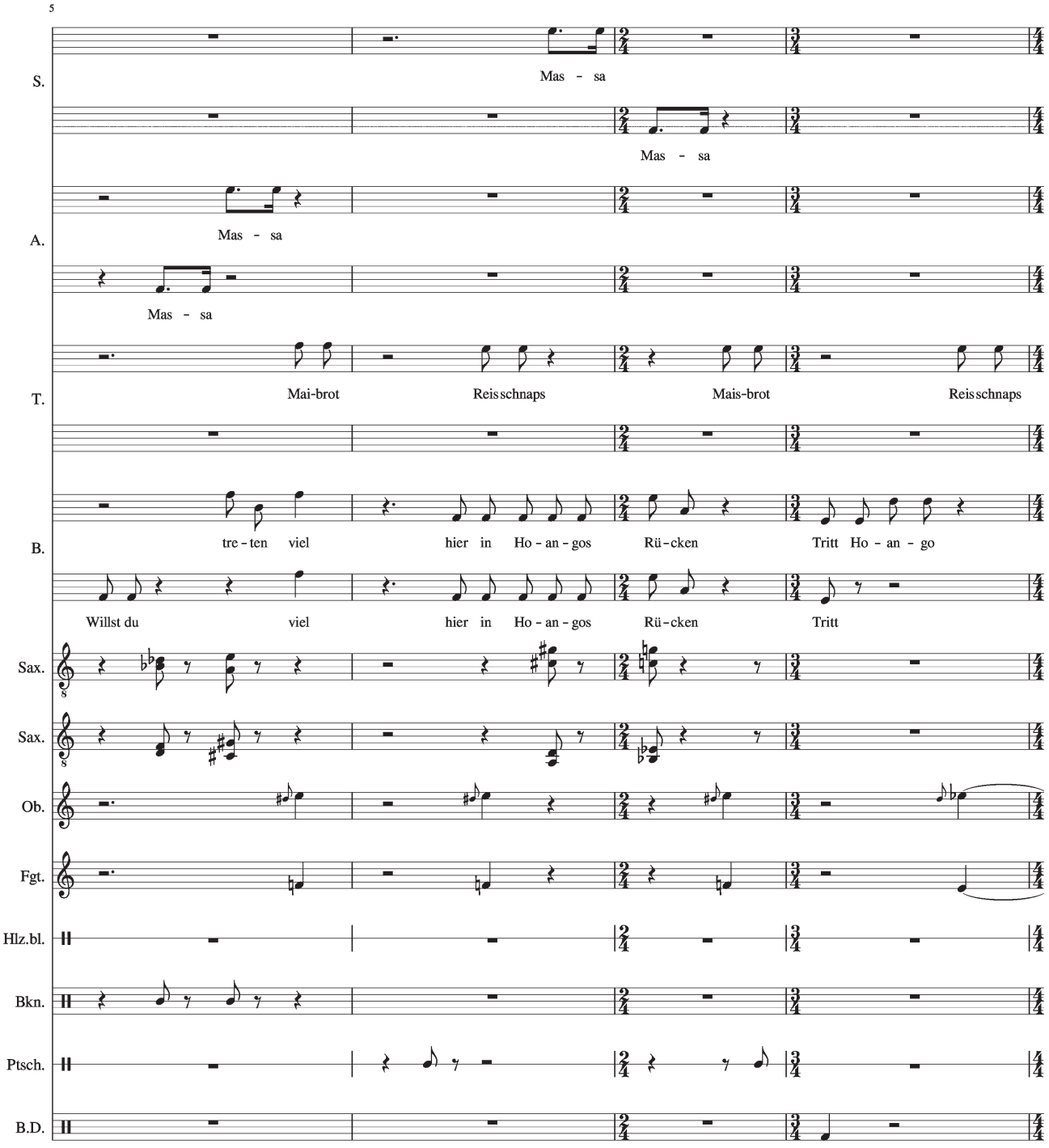


Abb. 2: Jacques Wildberger, Musik zum Hörspiel *Die Verlobung in San Domingo* (1956), aus Nr. IV, Transkription der autographen Partitur, CH-Bu, kr 71, 65a

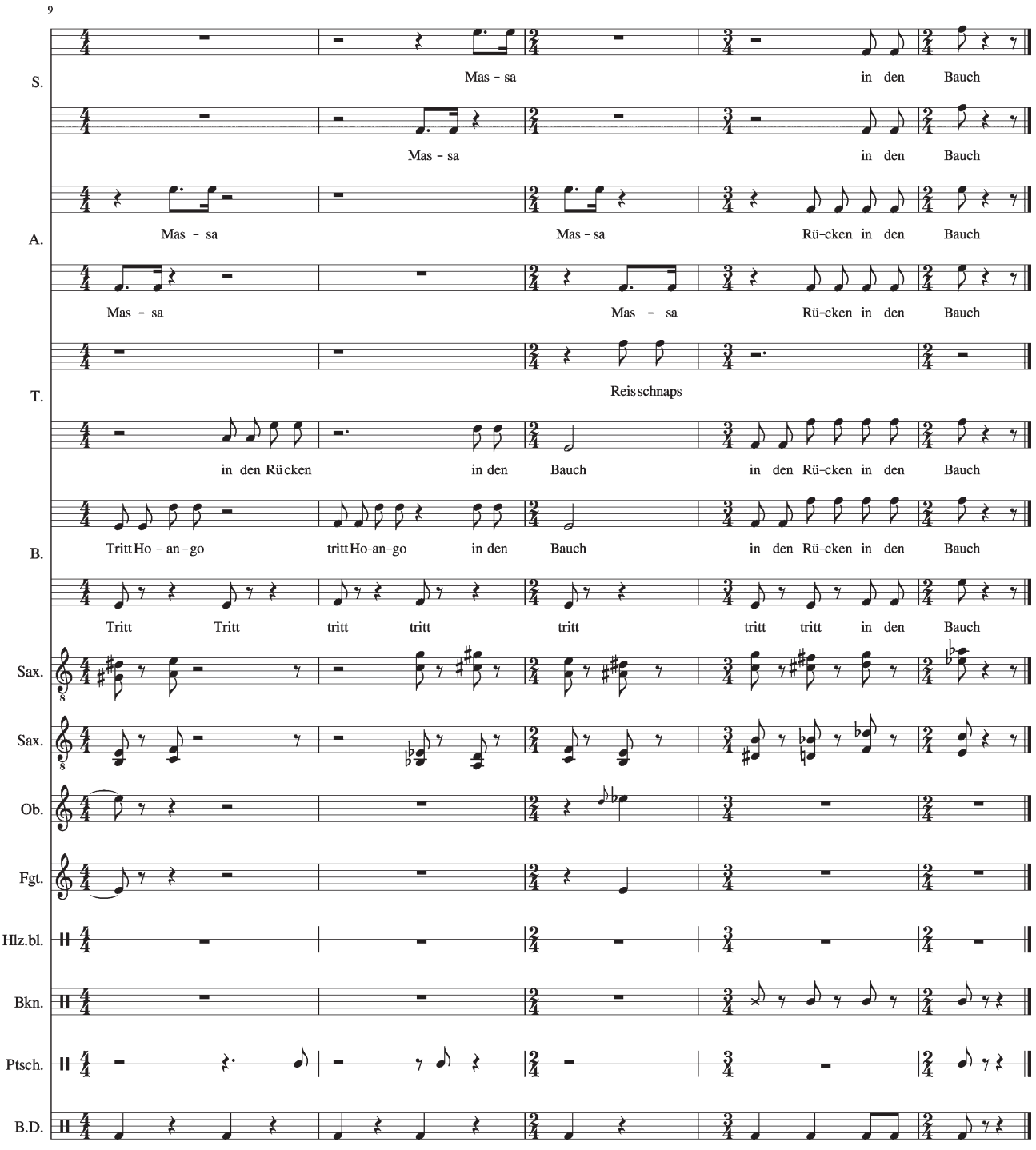
Spiegel vorzuhalten.[14] Das von außen beobachtete Opfer Strawinskys wird der intimen, autobiographischen Schilderung des Kriegsopfers in Schönbergs Werk gegenübergestellt.

Wildberger vertont hier ein Sujet, welches in kolonial geprägten, eurozentristischen Kunstkreisen der Archaik zugeschrieben wurde: die Geschichte nichtweißer, nicht-europäischer Personen. Die Anverwandlung Strawinsky'scher Klänge scheint daher vorerst eine plumpe Verarbeitung von avantgardistischem Primitivismus. Demgegenüber erschließt der Bezug zu Schönbergs op. 46 eine weitere Ebene: Jene eines intimen, einfühlsamen Vertonens der Psyche eines Opfers und Überlebenden. Es scheint, als zitiere Wildberger beide Zugänge, um



seinen eigenen zu schaffen. Als Schweizer Komponist im Jahre 1956 hat er keine eigene Sprache, um die Opfer seiner Textvorlage subjektiv darzustellen: Denn anders als der aus Nazi-Deutschland exilierte Jude Schönberg kann er sich kaum anmaßen, die Psyche von Geflüchteten und Opfern aus eigener Erfahrung zu kennen. Dennoch möchte er einen Schwerpunkt auf die Darstellung von Opfern im Sinne eines Einfühlens in deren Leiden setzen. Strawinskys Perspektive »von außen« reicht offenbar nicht aus und muss durch die historische »Gegenposition« Schönbergs ergänzt werden. Das Idiom des Werks besteht aus Echos anderer Werke, die eine hohe historisch-referenzielle Energie aufweisen.

Die *Verlobung* ist nicht allein existentieller Schauplatz dieses großen Kampfes der Musikphilosophie. Dadurch, dass den monumental-avantgardistischen



Musiksprachen jene des Jazz beifügt ist, erscheint die Situation zumindest etwas ironisiert (Adornos Vorurteile gegenüber Jazz sind bekannt). Das Verarbeiten von Jazz in der *Verlobung* eröffnet zudem eine Perspektive, die über das Kommentieren der damaligen Neue-Musik-Szene und die Beliebtheit dieser Gattung von Unterhaltungsmusik beim breiten Radiopublikum der späten 1950er und frühen 1960er Jahre hinausführt: Jazz war zu dieser Zeit nämlich zudem ein gängiges Mittel, um schwarze Körper musikalisch darzustellen.

Das Vertonen schwarzer Körper – Rhythmik und Instrumentierung der *Verlobung in San Domingo*

Zwei auffällige Charakteristika der Hörspielmusik von Wildbergers *Verlobung* sind die fast durchgehend vielschichtigen und komplexen Rhythmen und die Instrumentierung. Beide Elemente greifen auf Klischees der musikalischen Darstellung schwarzer Personen in europäischer Kunstmusik zurück; auch wenn dies seitens der komponierenden Europäer nicht immer abwertend gemeint sein mag, birgt es freilich eine problematische Dimension. Kann die etwas plumpe, wenn auch handwerklich kunstvolle Verarbeitung der Elemente *komplexe Rhythmen* und *Jazz-Instrumentierung* zwecks der Darstellung eines nichteuropäischen Settings nur oberflächlich unterhaltsam wirken? Oder besitzt sie auch eine reflexiv-kritische Dimension? Diese Fragestellung soll im Folgenden behandelt werden.

Die Rhythmik scheint für Wildberger in der Konzeption der *Verlobung* zentral gewesen zu sein. So findet man in den wenigen Notizen zum Werk im Nachlass einige Rhythmus-Skizzen und auch eine detaillierte Schlaginstrumentenliste.[15] Zur einleitenden Schönberg-Fanfare bilden die Schlaginstrumente in den ersten Takten des Stückes freilich einen gewissen Kontrast. Das Schönberg-Zitat wird in einer jazz-artigen Passage fortgesponnen, begleitet von einer dichten Schlagwerksektion aus Tom-Toms, Claves, Maracas und Bongos. Besonders letztere sind eine auffällige Wahl in Kombination mit den zeitgleich erklingenden, weckrufartigen Trompeten, die – so die extremste Lesart – durchaus an das Tröten von Trickfilm-Elefanten erinnern können. Die Musik festigt daher das stark exotisierte Setting, welches vom Sprecher erst später als »der Urwald, der tropische Urwald«[16] angesagt wird. Elefanten zählen zwar nicht zu den auf Haiti heimischen Spezies – dass solche Klänge trotzdem bewusst eingesetzt werden, um beim Schweizer Radiopublikum eine direkte Assoziation zu erwecken, kann angenommen werden.

Komplexität von Rhythmik kann freilich auch, im Sinn der Zeit, als Affirmation gedeutet werden, nämlich in Bezug auf außereuropäische Kulturen, welche, so das gängige Narrativ, eher rhythmische als harmonische Komplexität ausgebildet hätten. Dass dieses spätestens seit dem Expressionismus gängige Klischee seine Wurzeln in Weltausstellungen und anderen Inszenierungen kolonialen *otherings* hat, sollte dabei aus heutiger Sicht klar sein. Und auch Wildbergers Darstellung lässt bisweilen ironisch-kritische Züge erkennen, so etwa in der bewusst übertriebenen, fast lautmalerischen Klangsprache der ersten Takte wie auch in den ebenfalls überrissen und sarkastisch gestalteten Rückblende-Szenen mit pastoraler Musik zur Darstellung der europäischen Kolonialaristokraten aus Babekans und Hoangos tragischen Vergangenheiten.

Gerade in Hoangos erstem Auftritt steigert sich die Komplexität der Rhythmik. Wildberger überlagert hier verschiedene Rhythmen und lässt unterschiedliche rhythmische Proportionierungen rasch aufeinander folgen.

Schon rein dynamisch werden die Schlaginstrumente hier subtiler eingesetzt. Durch die oben genannten Überlagerungen kommt es zu Akzentverschiebungen und verschiedenen synkopischen Wirkungen. Teilweise überschreiten Wildbergers triolische bzw. quartolische Dauern-Gruppen auch die Taktgrenzen, wodurch das Metrum zugunsten von polyrhythmischen Strukturen aufgelöst wird.[17] Diese Nummer wirkt rhythmisch eher eklektisch und stellt die Anfangstakte der Ouvertüre rückblickend in ein parodistisches Licht. Die darin ebenfalls vorkommenden einfacher rhythmisierten, aber dynamisch markanteren Sprechchorpartien, in welchen der Chor in seiner Rolle zwischen Hoangos Mannschaft und einer weniger definierten Allgemeinheit der Sklaven changiert, bringen die Darstellung wieder auf ein plumperes Niveau.

Offen bleibt die Frage, ob die Ethnizität dieser anonymen Masse im Zentrum steht, oder die bloße Tatsache, dass es sich um eine Masse handelt. Wird hier eine Gruppe schwarzer Menschen mit denselben musikalischen Mitteln (Sprechchor) dargestellt, wie die Natur im dritten Bild des Hörspiels, so dass eine rassistische Konnotation hergestellt erscheint? Oder wird hier eine Gruppe in ihrer Wucht (Hoangos Mob) oder Verzweiflung (Sklaven) durch das chaotische, aber dynamisch dominante und rhythmisch skandierende Sprechen dargestellt, im Gegensatz zur dynamisch leiseren, rhythmisch eher komplexen Naturdarstellung? Diesbezüglich tun sich bei einer Deutung der Partitur der *Verlobung* Fragen auf.

Fragen nach der Darstellung schwarzer Körper durch Musik stellen sich auch hinsichtlich der Instrumentation, und zwar über die Tradition von Perkussionsklischees hinaus. Die Saxophon- und Blechbläser-lastige Instrumentation verleiht dem Stück nämlich auch in nicht direkt jazzigen Partien eine am Sound von Big Bands angelehnte Klangfarbe. Die Virulenz des Jazz im Neue-Musik-Diskurs wurde oben in Bezug auf Adornos pejorative Positionierung bereits angedeutet. Es gibt freilich auch positive Konnotierungen: So wurde Jazz zumal in experimentelleren und improvisatorischen Spielarten als Alternative zur Kunstmusik gesehen und als valables Idiom jenseits europäischer Kompositionstechniken des frühen 20. Jahrhunderts akzeptiert und auch begrüßt, so dass es auch zum produktiven Austausch zwischen sogenannt klassischer Musik und Jazz kam. Strawinsky verarbeitete in seinem Œuvre mehrmals Elemente aus dem Jazz und dem Jazz verwandten Genres (etwa im *Ragtime* von 1918). Gerade im Graubereich zwischen sogenannter E- und U-Musik finden sich prominente Versuche, den Jazz direkt in die Welt der orchestralen Kunstmusik zu importieren: Die namensgebende Figur von Ernst Křeneks Jazzoper *Jonny spielt auf* (1925/26) ist ein afroamerikanischer Jazzgeiger, der bewusst überzogen im Stil rassistischer Minstrelkunst dargestellt wird; Gershwins Oper *Porgy and Bess* (1925), die ausschließlich von schwarzen Darstellern und Darstellerinnen gespielt werden soll und somit auf die damals gängige rassistische Praxis des *blackfacing* verzichtete,[18] war ein prägendes Stück für die jazzaffine Klassikszene. Hierbei wurde die Darstellung schwarzer Körper durch Jazz zu einem emanzipatorischen Prinzip umgedeutet – so zumindest für eine europäisch geprägte, westliche und weiße Musikszene, die den Jazz durch Gershwins Musik im klassischen Konzertsaal erleben konnte.[19]

Porgy and Bess war seit 1950 Teil des Repertoires des Zürcher Stadttheaters[20] und zwischen 1952 und 1955 mit US-Besetzung auf Welttournee, wobei die Produktion auch mehrmals in Europa Halt machte.[21] Es kann derzeit nicht belegt werden, ob Wildberger jemals eine Aufführung von *Porgy and Bess* in Zürich oder anderswo erlebt hatte, doch es ist denkbar, dass er zumindest von der Existenz des Stückes wusste, da dieses relativ früh in die Schweiz kam (schweizerische Erstaufführung 1945) und später erfolgreich genug war, um per-

Abb. 3:
Jacques Wildberger, Musik zum Hörspiel *Die Verlobung in San Domingo* (1956), S. 11. Autographe Partitur, CH-Bu, kr 71, 65a

III Tempo I -11-

Babelon

1. Erde dampft — Mauerstampft — Regen prasselt — wie das prasselt
2. heisse Haut — schwarze Haut — Regengüsse — heisse Füsse
3. Licht am Fenster — Nachtgespenster — weis am Weg — Pfad und Weg

Cl. B. > Bat. 3 > Guit. > Bat. 3

Guitarre

Tom-Tom

Piatti

Vibr.

Cl. Basso

Babelon

1. Mond versteckt — Hund verrecht — weisser Hund — (Hund) verrecht!
2. letzter Kuss — ist ein Schuss — Todeswund — liegt der Hund
3. Alles wagen — Hund erschlagen — weissen Hund — erschlagen!

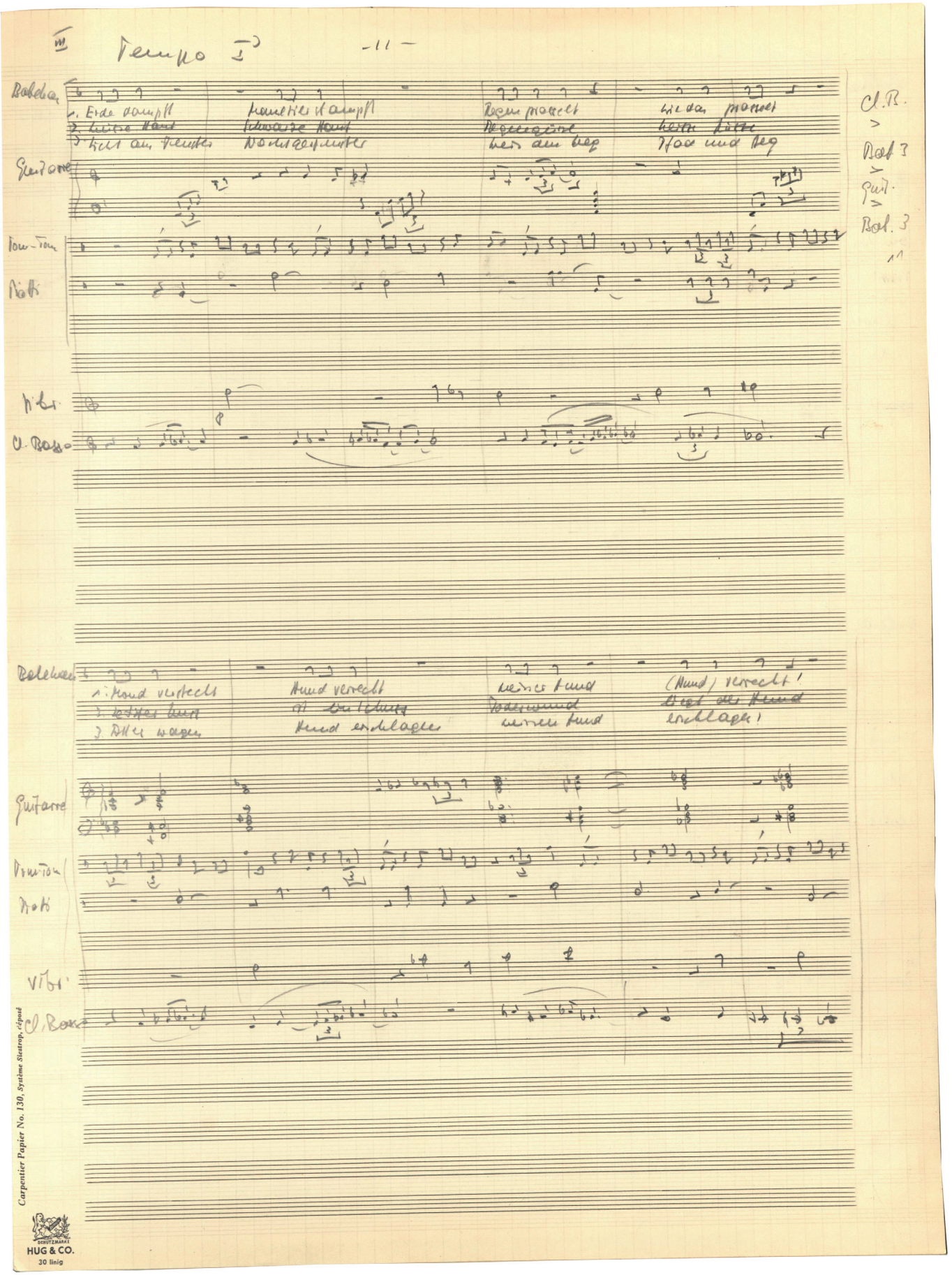
Guitarre

Tom-Tom

Piatti

Vibr.

Cl. Basso



Carpentier Papier No. 130, Système Siestrop, déposé
SCHUTZMARKE HUG & CO. 30 linig

manent ins Zürcher Theater-Repertoire aufgenommen zu werden. So ist nicht ausgeschlossen, dass Wildberger die *Verlobung* unter dem Einfluss der Rezeption von Gershwins Oper komponierte oder in seiner Instrumentation nicht nur das Bezugspaar schwarz/Jazz in einem allgemeinen Sinn verarbeitet, sondern Bezug auf Gershwin oder Křenek nimmt. Die Deutung einer solchen Bezugnahme wäre wiederum eine gespaltene: Wildberger könnte im Geist der Zeit Jazz sowohl als eine emanzipatorische wie auch als eine stereotypisierende Art der Vertonung schwarzer Figuren gesehen und genutzt haben oder zumindest sich dessen bewusst gewesen sein, dass er sich beim Komponieren einer solchen Musik in diesem Spannungsfeld bewegen würde.

Im Sinne einer hörspielwirksamen akustischen Inszenierung weiß Wildberger den Synkretismus zwischen Jazz, *Sacre*-Material und Schönberg-Zitaten jedenfalls produktiv zu nutzen, so etwa in der Strophe von Babekans Lied. Hier trifft die eklektische Gitarren-Begleitung auf eine stotternde, krächzende Art des Sprechgesangs, die im Refrain allerdings getragener wirkt, wobei fast eine Melodie entsteht, die allerdings gleich wieder zerfällt: In der erhaltenen Aufnahme[22] entsteht der Eindruck, als ließe sich diese Melodie förmlich nur durch Überwindung physischer Mühe bilden.

Ironischerweise ist aber gerade diese Nummer des Hörspiels die einzig Liedartige und wird im Text auch direkt als »Liedchen« benannt.[23] Vor allem die Refrain-Struktur führt dazu, dass die Nummer wie ein *Song* im Sinne einer Jazzoper wirkt. Diese vom Jazz inspirierte Song-Form ist in der *Verlobung* aber eng mit freitonaler Musiksprache verbunden – nicht im Sinne des *Free Jazz*, sondern in einem durchaus europäisch-kunstmusikalischem Sinn –, und der Refrain mündet in das aus dem Schönberg-Zitat entwickelte motivische Material. Die Figur Babekan wird deshalb musikalisch nicht allein durch Jazz definiert. Auch hier scheint Wildberger der psychologischen Komplexität von Opfern gerecht werden zu wollen.

*

Wildbergers und Franke-Rutas Hörspiel wurde vermutlich nur einmal im Schweizer Radio gesendet. Neben einer heftigen Kritik seitens Wladimir Vogels, der im Stück eine »Profanierung der neuen Künstlerischen Gattung, die ja der Sprech-chor für uns bedeutet« sah, die er »weder gutheissen, noch befürworten«[24] konnte, erregte das Werk kaum Aufsehen, war es doch lediglich eine von vielen Kompositionen, die Wildberger für das Radio vor allem auch zum Broterwerb schrieb. Der genauere Blick verrät aber mehr. Er offenbart die Situation eines jungen Komponisten, der im Begriff ist, sich mittels neu erworbener ästhetischer und technischer Mittel zu positionieren und bereits Ansätze einer Distanz zu den kämpferischen Parolen im damaligen Neue-Musik-Diskurs erkennen lässt. In der *Verlobung* werden verschiedenste Musikidiome und Musikgenres zueinander in Beziehung gesetzt. Das Experimentieren mit hoch aufgeladenen Materialien mag in die Richtung eines kritischen Synkretismus weisen, der in den politischen Assemblagen der 1970er und 1980er Jahre entfaltet wird. Um »dagegen« zu komponieren, muss Wildberger Probleme und widerstreitende Positionen identifizieren, zu denen es gilt, Stellung zu beziehen. Die Betrachtung der Hörspielmusik *Die Verlobung in San Domingo* ermöglicht einen Einblick in diesen Prozess.

Anmerkungen

1 Die Betitelung des Werkes ist in den verschiedenen Quellen nicht einheitlich. So trägt die im Wildberger-Nachlass erhaltene autographe Partitur den Titel *Hochzeit in St. Domingo – Hörspielmusik* (CH-Bu, kr 71, 65a). Die Betitelung auf dem offiziellen Begleitzettel der Radioaufnahme hingegen lautet *Die Verlobung in San Domingo* (SRF-BS_MG_EA_5364). Im weiteren Verlauf dieser Arbeit wird letzterer Titel für Wildbergers Stück und das Hörspiel als gesamtes Kunstwerk verwendet (Kurztitel: *Verlobung*). Hingegen ist immer von *Die Verlobung in St. Domingo* die Rede, wenn es um Heinrich von Kleists Novelle geht, auf welcher Wildbergers Stück basiert. Die Gattungsbezeichnung »Hörspielmusik« wird hingegen der genannten Partitur entnommen. Diese Bezeichnung trägt zudem dazu bei, eine Verwechslung zwischen dem am Ende resultierenden Hörspiel und Wildbergers Begleitmusik zu vermeiden.

2 Die Quellen bieten auch zum genauen Erstausstrahlungsdatum des Hörspiels keine einheitlichen Informationen. Die autographe Partitur ist auf Dezember 1956 datiert (CH-Bu, kr 71, 65a). Der Begleitzettel des Hörspiel-Tonbands aus dem Archiv des SRF datiert die Aufnahmen hingegen auf Juli 1960 (SRF-BS_MG_EA_5364). Die Datierung der Aufnahmen scheint dadurch bestätigt zu sein, dass in Wildbergers Nachlass auch Notizen mit potentiellen Probe- und Aufnahmedaten erhalten sind; obwohl kein Jahr vermerkt ist, korrespondieren die Probe- und Aufnahmedaten zumindest teilweise mit den Aufnahmedaten auf dem Begleitzettel der Aufnahme (CH-Bu, kr 71, 65c) – hingegen ist die im Schweizerischen Audioarchiv Memobase digitalisierte Aufnahme der Verlobung aber auf Mai 1959 datiert (vgl. http://memobase.ch/#document/SRF-BS_MG_EA_5364, zuletzt konsultiert am 18.5.2019). Diese zwanzigminütige Version der Aufnahme ohne Dialoge, Solostimmen und Ansagen war bis dato die einzig bekannte Aufnahme. Im Rahmen dieser Recherche konnte das Team des SRF-Archivs auf Anfrage eine bis auf die Abmoderation vollständige Aufnahme finden (SRF-BS_MG_EA_5364). Allerdings wurden im SRF-Archiv keine Sendedaten verzeichnet. Die Ermittlung des Ursendungsdatums wie die genaue Datierung des Werks ist aus diesen Gründen schwierig.

3 Vgl. Michael Kunkel, *Der Komponist Jacques Wildberger – eine Portraitskizze*, in: *Au carrefour des mondes. Komponieren in der Schweiz. Ein Kompendium in Essays, Analysen, Portraits und Gesprächen*, Saarbrücken: Pfau 2008 (= *édition dissonance* 1.1), S. 545–561, hier S. 545.

4 Vgl. ebd., S. 546–548.

5 Vgl. ebd., S. 548 f., und: *»Das linke Ohr«. Michael Kunkel im Gespräch mit Jacques Wildberger; Riehen, 27. September 2001*, in diesem Band, S. 518.

6 Ebd., S. 514.

7 Ebd.

8 Ebd.

9 Vgl. ebd, S. 513.

10 Ich beziehe mich mit diesen Bezeichnungen auf die in den *Postcolonial Studies* gängigen Begriffe *whiteness* und *blackness*. Diese stehen für konstruierte Narrative, Klischees und Attribute, die Menschen verschiedener Hautfarben (die aber nicht unbedingt nur anhand von Hautfarbe klassifiziert werden) zugeschrieben werden. Dabei können diese Attribute je nach Gesellschaft und individueller Wahrnehmung variieren und spielen besonders in rassistischen Logiken eine zentrale Rolle. Die Begriffe *Weißsein* und *Schwarzsein* sollen gerade die Konstruiertheit dieser Attribute zum Vorschein bringen und nicht etwa die homogenisierende Logik dieser Konzepte reproduzieren. Vgl. Anna Greve, *Farbe – Macht – Körper. Kritische Weißseinsforschung in der europäischen Kunstgeschichte*, Karlsruhe: KIT Scientific Publishing 2013, S. 41–53, hier besonders S. 44 f.

11 Das Motiv und dessen Fortspinnung werden in der Handschrift als Hoango-Motiv bezeichnet. Siehe: Jacques Wildberger, *Die Verlobung in St. Domingo, Skizzen, Notizen, und Unterlagen*, in: Nachlass J. Wildberger, CH-Bu, kr 71, 65c.

12 Hoangos Geschichte wird bei Kleist am Anfang der Novelle aus der Distanz, in einem für die Novelle typischen journalistischen Stil beschrieben. Franke-Ruta lässt Hoango stattdessen direkt auftreten.

13 Vgl. die autographe Partitur, Nachlass J. Wildberger, CH-Bu, kr 71, 65a, S. 7 f., sowie die Aufnahme aus dem SRF-Archiv, SRF-BS_MG_EA_5364 bei 01:58–02:39 min. sowie 12:29–12:54 min. und 29:10–29:28 min.

14 Vgl. Theodor W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik* [1949], Frankfurt am Main: Suhrkamp 1978, S. 135–139.

15 Vgl. Nachlass J. Wildberger, CH-Bu, kr71, 65c.

16 Vgl. das annotierte Produktionsskript, S. 1a, in: Nachlass J. Wildberger, CH-Bu, kr71, 65d sowie die Aufnahme des Hörspiels, SRF-BS_MG_EA_5364, 01:50–01:57 min.

17 Dies geschieht außerhalb des in Abb. 2 gezeigten Ausschnitts.

18 Vgl. Richard Crawford, *Where Did Porgy and Bess Come From?*, in: *The Journal of Interdisciplinary History*, Vol. 36, Nr. 4/2006, S. 697–734, hier S. 732.

19 An dieser Stelle soll angemerkt werden, dass das Stück immer wieder zwischen Kritik und Lob rezipiert und bis heute kontrovers entweder als rassistisch-klischeehafte Darstellung oder als genuine Auseinandersetzung Gershwins mit afroamerikanischer Musik, Sprache sowie afroamerikanischen Realitäten gedeutet wird. Für eine Erörterung der Entstehung des Werkes zwischen Emanzipation und rassistisch-stereotypisierender Darstellungen siehe: ebd., S. 710–712.

20 Vgl. Monika Schwarz, *Porgy and Bess. An American Folk Opera*, in: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters. Oper, Operette, Musical, Ballett*, hrsg. von Carl Dahlhaus, München: Piper 1987, Band 2: *Werke. Donizetti–Henze*, S. 364.

21 Für eine Abhandlung der Tour und ihrer Hintergründe sowie der Geschichte der Finanzierung dieser durch den US-Staat, siehe: David Monod, *Disguise, Containment and the »Porgy and Bess« Revival of 1952–1956*, in: *Journal of American Studies*, Vol. 35, Nr. 2/2001, S. 275–312.

22 Vgl. die Aufnahme des Hörspiels, SRF-BS_MG_EA_5364.

23 Vgl. ebd., ab 04:05 min.

24 Wladimir Vogel in einem Brief an Jacques Wildberger, datiert auf d. 13. Aug. 58, CH-Bu, NL 361 B I 102, 85.

Existieren als Komponist

Jacques Wildberger

»Bilde Künstler, rede nicht,
nur ein Hauch sei dein Gedicht.«

Die erste Zeile dieses Goethe'schen Spruches gehört zum eisernen Bestand des Zitatenschatzes, den die Feinde moderner Musik immer im Munde führen.

»Die Künstler unserer Tage haben nichts mehr auszusagen, oder zum Mindesten: Sie machen sich einen Spass daraus, ihre Aussagen möglichst unverständlich und kompliziert zu formulieren. Deshalb sind sie auch darauf angewiesen, das Publikum in wortreichen Erklärungen von der inneren Notwendigkeit ihres abseitigen Tuns zu überzeugen.«

Diese Argumente sind ebensowenig überzeugend wie sie alt sind. Sie sind immer gegen das Neue in der Kunst ins Feld geführt worden. Wir können diese Polemiken aber nicht widerlegen, indem wir gewisse Charakteristika unserer heutigen Situation einfach leugnen. Die aktuelle Kunst unserer spezialisierten Zeit ist tatsächlich isoliert; ihre Sprache wird kaum mehr verstanden, trotz aller geschäftstüchtigen Popularisierung, die sich allenthalben emsig entfaltet. Aber: ist das alles wirklich die Schuld der Schaffenden, die immer wieder über den Umweg öffentlicher Vorträge oder Publikationen versuchen, den Kontakt mit ihren Adressaten doch noch herzustellen?

Denken wir an Beethoven: Die Sprache seiner Spätwerke war – gemessen am kompositorischen Stand seiner Zeit – gewiss ebenso hermetisch wie die Sprache der heutigen jungen Generation. Und doch hat das Wiener Publikum Beethovens Kompositionen akzeptiert – mit Ausnahme etwa der grossen Fuge.

[2] Und Goethe? Hat er nicht etwa auch über Kunst im allgemeinen, ja sogar über seine eigenen Werke recht oft geredet und geschrieben?

Aber eben: Weder der Komponist Beethoven noch der Dichter und Denker Goethe wandte sich an eine anonyme Öffentlichkeit, die damals im heutigen Sinne noch gar nicht existierte. Im Gegenteil: Beide

Dieser Text folgt dem 4-seitigen paginierten Rundfunktyposkript mit dem Originaltitel *Beitrag zu »Existieren als Komponist«* aus dem Nachlass J. Wildberger, CH-Bu, NL 361 C I 8; es weist wenige handschriftliche Korrekturen und Ergänzungen auf, die hier nicht im Detail ausgewiesen werden. Offensichtliche Schreibfehler werden stillschweigend korrigiert. Die Aufnahme des Beitrags erfolgte am 27. 6. 1963 im Hessischen Rundfunk, die Erstausstrahlung im selben Sender erfolgte kurz darauf.

wirkten in einem verhältnismässig kleinen, klar umrissenen Kreis von Liebhabern, die nicht nur Interesse an zeitgenössischer Kunst hatten, sondern auch über die nötige Zeit verfügten, sich damit zu beschäftigen. Popularität, die heute vielfach gefordert wird als Beweis der künstlerischen Substanz, Popularität stand damals kaum zur Diskussion. Beide: Beethoven und Goethe waren Glieder einer Gesellschaftsordnung, die trotz aller Risse im Grossen und Ganzen noch intakt war. Gehen wir zeitlich weiter zurück, so sehen wir noch klarer: Der Künstler hatte eine wohlbegründete Funktion, die Funktion nämlich, die Gesellschaftsordnung zu repräsentieren. Im Werk des Künstlers, in seiner Sprache, seiner Grammatik, spiegelte sich die Idee einer göttlichen Ordnung und – davon abgeleitet, dadurch begründet – auch einer menschlichen Ordnung. Diese Funktion wurde von einer privilegierten Schicht, die Besitz und Musse hatte, im allgemeinen auch durchaus verstanden. Musse ist vielleicht ein entscheidendes Wort: Welcher Kunstliebhaber unserer Zeit hat noch die Musse, den Weg der Schaffenden mitzugehen? Besitz muss heute erworben werden; die Meisten wählen die einfachere Möglichkeit des »qui paie commande«: Sie lassen sich nach der harten Erwerbstätigkeit Kunst als entspannende Unterhaltung vorführen, als »bancchetto musicale«.

Wie sollen wir Schaffenden auf diese Umwelt reagieren? Sollen wir uns ins berühmte stille Kämmerlein zurückziehen, um dort, unerkannt und unverstanden, utopische Werke für eine ferne Nachwelt in die ebenso berühmte Schublade zu legen? Eine solche romantische Haltung, die von der guten alten Zeit träumt, die den Widerspruch zur Gegenwart zum Schaffensprinzip erhebt, ja, die somit eine sinnvolle Funktion der schöpferischen Arbeit leugnet, kann im Ernst [3] von niemandem mehr heute eingenommen werden. Wir leben in der Gegenwart und für sie.

Dass wir von allen Seiten beargwöhnt werden als dubiose und ungemütliche Aussenseiter, ja geradezu als eine Art von Giftmischer, soll uns nicht irre machen; ebensowenig die Tatsache, dass unsere Gönner und Förderer nicht einer festumrissenen, durch Tradition gewachsenen Gesellschaftsschicht entstammen. Unsere Mäzenaten sind vielleicht Vorsitzende einer kulturellen Organisation oder Leiter der Musikabteilung einer Rundfunkstation, also einer anonymen Anstalt des öffentlichen Rechts. Sie müssen ihren Willen durchsetzen unter nicht vorgesehener Ausnützung demokratischer Spielregeln, oder,

wenn diese Methode nicht verfängt, mit allerhand List und Tücke. Jede kostspielige Aufführung zeitgenössischer Musik ist gegen den Willen einer demokratischen Mehrheit zustande gekommen; und diese Mehrheit fühlt sich mit einem gewissen Recht an die Wand gespielt. Die Öffentlichkeit empfindet uns als dauernde Herausforderung. Sie duldet uns deshalb, weil wir ihr je nach Umständen ein bequemes Alibi für ihr schlechtes kulturelles Gewissen verschaffen. Das ist die Funktion, die uns heute zugestanden wird. Oft sind wir einfach die Hofnarren der Öffentlichkeit.

Sollen wir der Isolation zu entrinnen trachten, indem wir unsere Sprache »mildern«, sie den Bedürfnissen und dem Bewusstseinsstand der demokratischen Mehrheit anpassen? Ein solcher Kompromiss wäre bare Falschmünzerei. Wir glichen einem Arzt, der seinem Patienten – um seinen Unverstand zu befriedigen – eine wohlschmeckende, aber völlig wirkungslose, vielleicht sogar schädliche Medizin verabreicht. Denn vergessen wir nicht: Wir arbeiten mit einem empfindlichen Material, mit dem wir die innere Ordnung unserer Gegenwart künstlerisch zu gestalten haben. Musik ist von alters her nicht so sehr Entfesselung der blinden Leidenschaft; sie ist vielmehr die Stifterin von Ordnung, die Instanz also, die das Böse bannt.

[4] Gehorchen wir der inneren Tendenz unseres Materials, so erweisen wir uns als der grossen Verantwortung gewachsen. Dieser Gehorsam bedeutet keineswegs Nivellierung und Schablone. Erst in der Auseinandersetzung mit dem Notwendigen kann sich die Persönlichkeit entfalten.

Diese Auseinandersetzung mit dem Material trägt heute in hohem Mass das Charakteristikum des Abenteuerlichen. Boulez nennt mit Recht die aktuelle Komposition eine Forscherarbeit. So – und nicht nur als Abwehr gegen die Isolation – haben wir uns die Tatsache zu erklären, dass viele junge Komponisten in engem Kontakt miteinander arbeiten. Sie bilden Forscherteams; die Forschungsergebnisse werden ausgetauscht. Die künstlerische Gestaltung freilich hat jeder allein zu leisten.

Gewiss hat jeder Komponist ein natürliches Bedürfnis, in direkten Kontakt mit dem Publikum zu treten und dabei Verständnis zu finden. Aber: Auf einer höheren Ebene betrachtet, ist das nicht das Entscheidende. Entscheidend ist, dass unsere Arbeit nicht verloren gehen kann, dass sie, wenn auch wenig beachtet und sogar angefeindet, in

unserer Gegenwart wirkt. In diesem Sinne sind die schöpferischen Künstler die einsamen Wächter, von denen Ernst Jünger in seinem »abenteuerlichen Herz« schreibt, »Dass Gedanken und Gefühle ganz unvergänglich sind, dass etwas wie eine geheime doppelte Buchführung besteht, bei der jede Ausgabe an einer sehr entfernten Stelle als Einnahme in Erscheinung tritt.«

(1963)

6 Epitaphe pour Evariste Galois: »Mais je n’ai pas le temps.«



In *Epitaphe pour Evariste Galois* (1962), Wildbergers umfangreichstem Werk, verbinden sich Mathematik und Politik zu einem explosiven Gemisch: Evariste Galois, als revolutionärer Mathematiker und bekennender Republikaner politisch missliebig, wurde 1832 als 20-Jähriger in Paris in einem möglicherweise fingierten Duell getötet. In seiner letzten Nacht sucht Galois in einem Brief an Auguste Chevalier seine für die Entwicklung der modernen Mathematik bahnbrechenden Entdeckungen zusammenzufassen, dabei ahnend: »Mais je n'ai pas le temps.« Aus diesem dramatischen Stoff schafft Wildberger seine abendfüllende »action documentée« für Rezitation, Sopran, Bariton, Sprechchor, Lautsprecher und Orchester. Das Libretto des Bühnenwerks, bestehend hauptsächlich aus Dokumenten wie Briefen, Schulberichten, medizinischen Unterlagen aus dem kurzen Leben von Evariste Galois, realisiert er in enger Zusammenarbeit mit Robert Bourgne, dem Pariser Editor der Schriften Galois', von dem er zur Basler Uraufführung am 20. Mai 1964 ein kollegiales Telegramm erhält.

Obwohl *Epitaphe pour Evariste Galois* als Ballett konzipiert ist, wird das Werk in Basel konzertant uraufgeführt, was Ernst Thomas in der Uraufführungsrezension allerdings positiv vermerkt; und auch der mit Wildberger eng befreundete und szenisch überaus erfahrene Komponist Bernd Alois Zimmermann rät dringend ab (»Stell Dir bitte das Gehüpfe unserer Ballettkompanien und die Einfallslosigkeit unserer Choreographen dabei vor«) und macht alternative Vorschläge für eine szenische Realisierung – derer das Werk bis heute harrt. Als *Epitaph für Evariste Galois* wird das Werk 1965 in einer deutschen Fassung vom Sender Freies Berlin produziert und gesendet, dabei kurioserweise offenbar auch als Werbung für die damals noch junge Radio-Stereophonie aufgefasst: Wohl aufgrund des Tonbandparts mit mehreren Schallquellen wird es 1966 mit dem Stereo-Preis der deutschen Rundfunk-Industrie ausgezeichnet.

229 Jacques Wildberger, um 1960. Fotograph unbekannt. Nachlass J. Wildberger/CH-Bu, o. Sign.

233 Telegramm von Robert Bourgne an Jacques Wildberger, Poststempel 20.V.[19]64.
Nachlass J. Wildberger/CH-Bu, NL 361 B X a

234 f. Jacques Wildberger, *Epitaphe pour Evariste Galois. Action documentée* pour récitants, soprano, baryton, chœur parlé, hautparleurs et orchestre (1962), Partitur, S. 36 f.
Nachlass J. Wildberger/CH-Bu, kr 71, 40a

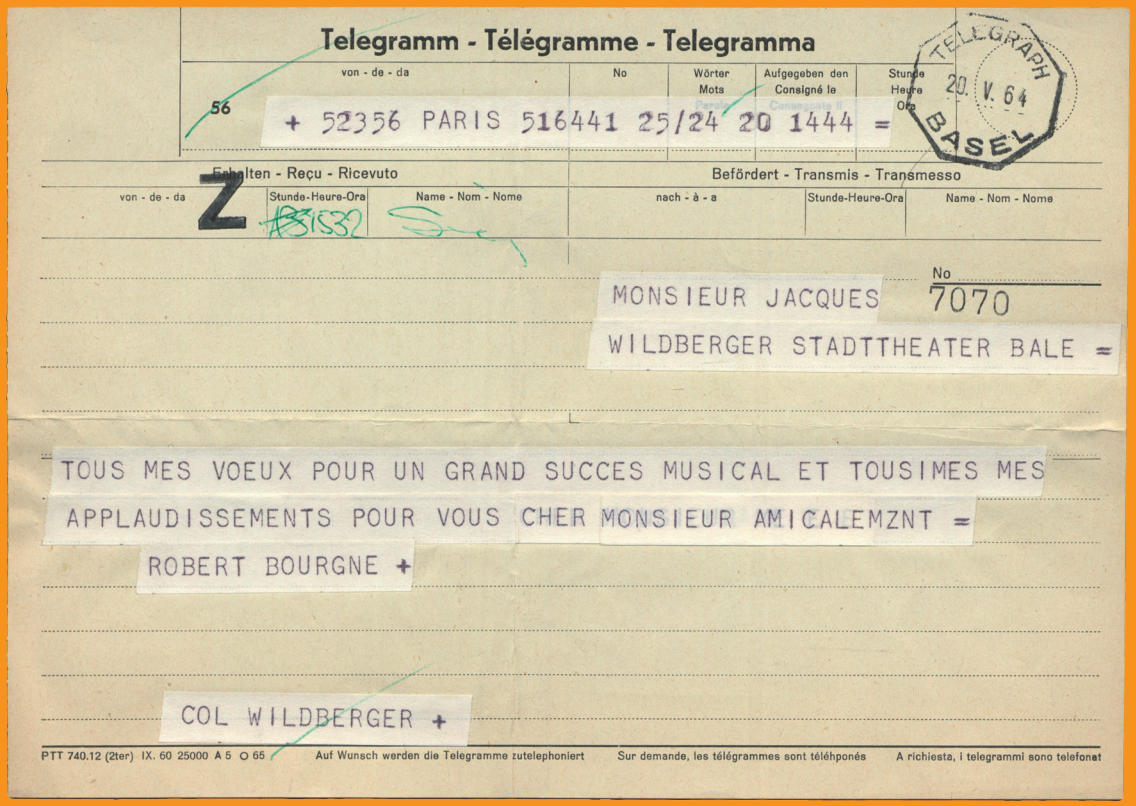
236 Brief vom FACHVERBAND RUNDFUNK UND FERNSEHEN IM ZVEI an Jacques Wildberger, datiert 27. Oktober 1966 zur Verleihung des Stereo-Preises der deutschen Rundfunk-Industrie.
Nachlass J. Wildberger/CH-Bu, NL 361 D 2

237 Rezension von Ernst Thomas, *National-Zeitung*, 28./29. Mai 1964.
Nachlass J. Wildberger/CH-Bu, kr 71, 40d

238 f. Lettre testamentaire von Evariste Galois an Auguste Chevalier, 29. Mai 1832, letzte Seiten, F-Pi. © Bibliothèque de l'Institut de France

240 Jacques Wildberger, *Epitaphe pour Evariste Galois. Action documentée* pour récitants, soprano, baryton, chœur parlé, hautparleurs et orchestre (1962), Libretto, Typoskript.
Nachlass J. Wildberger/CH-Bu, kr 71, 40b

241 f. Brief von Bernd Alois Zimmermann an Jacques Wildberger, datiert 10. 10. [19]65.
Nachlass J. Wildberger/CH-Bu, NL 361 B I 109



Telegramm - Télégramme - Telegramma

TELEGRAPH 20. V. 64 BASEL

von - de - da	No	Wörter Mots	Aufgegeben den Consigné le	Stunde Heure Ora
56	+ 52356 PARIS 516441	25/24	20	1444 =

Erhalten - Reçu - Ricevuto

von - de - da	Stunde-Heure-Ora	Name - Nom - Nome
Z	AB1532	

Befördert - Transmis - Transmesso

nach - à - a	Stunde-Heure-Ora	Name - Nom - Nome

No 7070

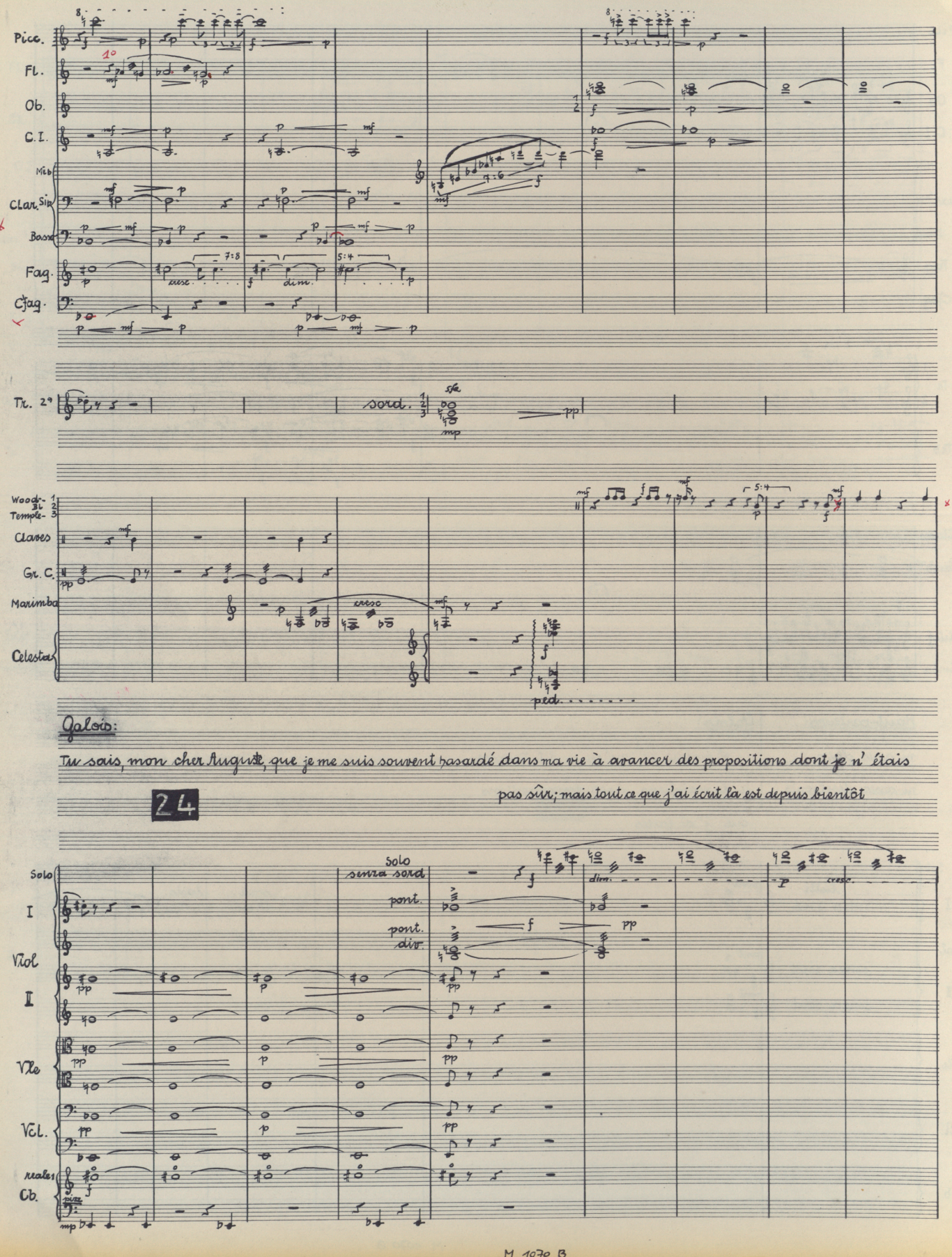
MONSIEUR JACQUES
WILDBERGER STADTTHEATER BALE =

TOUS MES VOEUX POUR UN GRAND SUCCES MUSICAL ET TOUSIMES MES APPLAUDISSEMENTS POUR VOUS CHER MONSIEUR AMICALEMZNT =

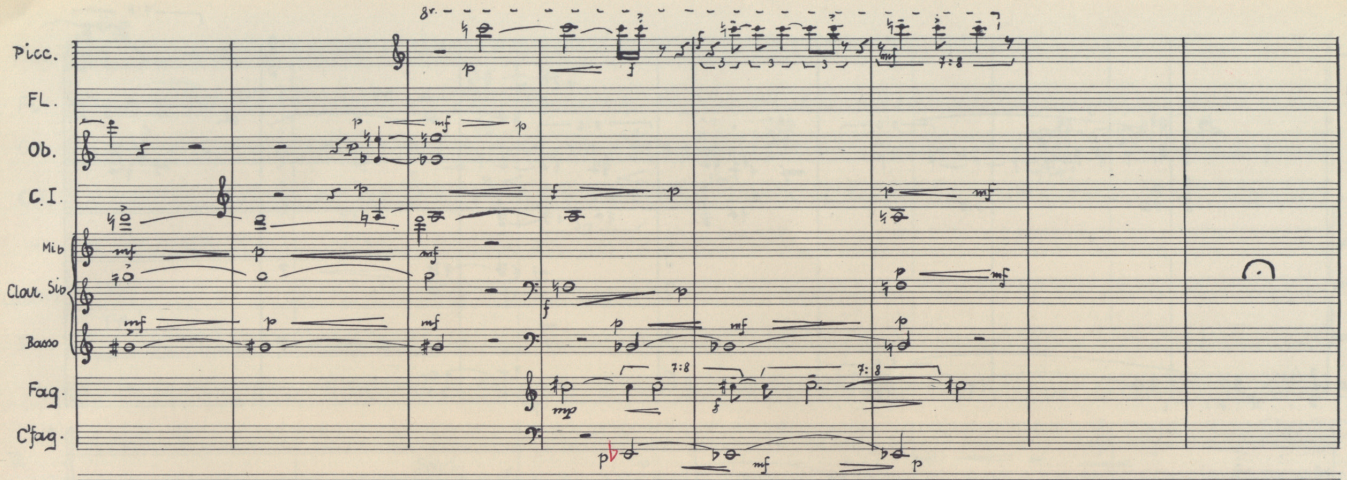
ROBERT BOURGNE +

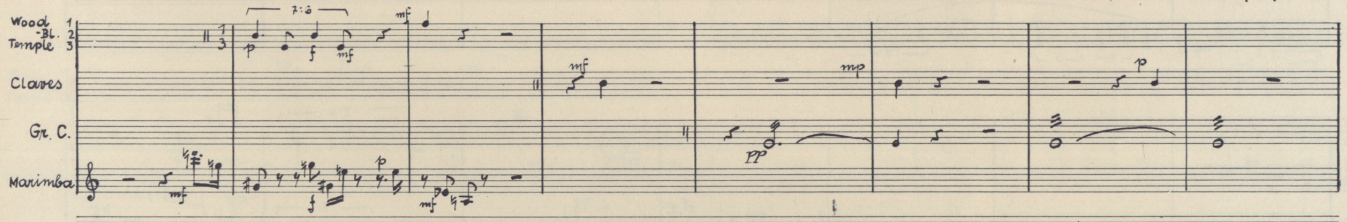
COL WILDBERGER +

PTT 740.12 (2ter) IX. 60 25000 A 5 O 65 Auf Wunsch werden die Telegramme zutelephoniert Sur demande, les télégrammes sont téléphonés A richiesta, i telegrammi sono telefonat


Picc.
Fl.
Ob.
C.I.
Mib
Clar. Sib
Basse
Fag.
Cfag.
Tr. 2°
sord.
Wood-Bl.
Temple-
Claves
Gr. C.
Marimba
Celesta
ped.
Galois:
Tu sais, mon cher Auguste, que je me suis souvent hasardé dans ma vie à avancer des propositions dont je n' étais
pas sûr; mais tout ce que j'ai écrit là est depuis bientôt
24
Solo
I
Viol
II
Vle
Vcl.
reales
Cb.
Solo
senza sord
pont.
pont.
div.

M 1070 B





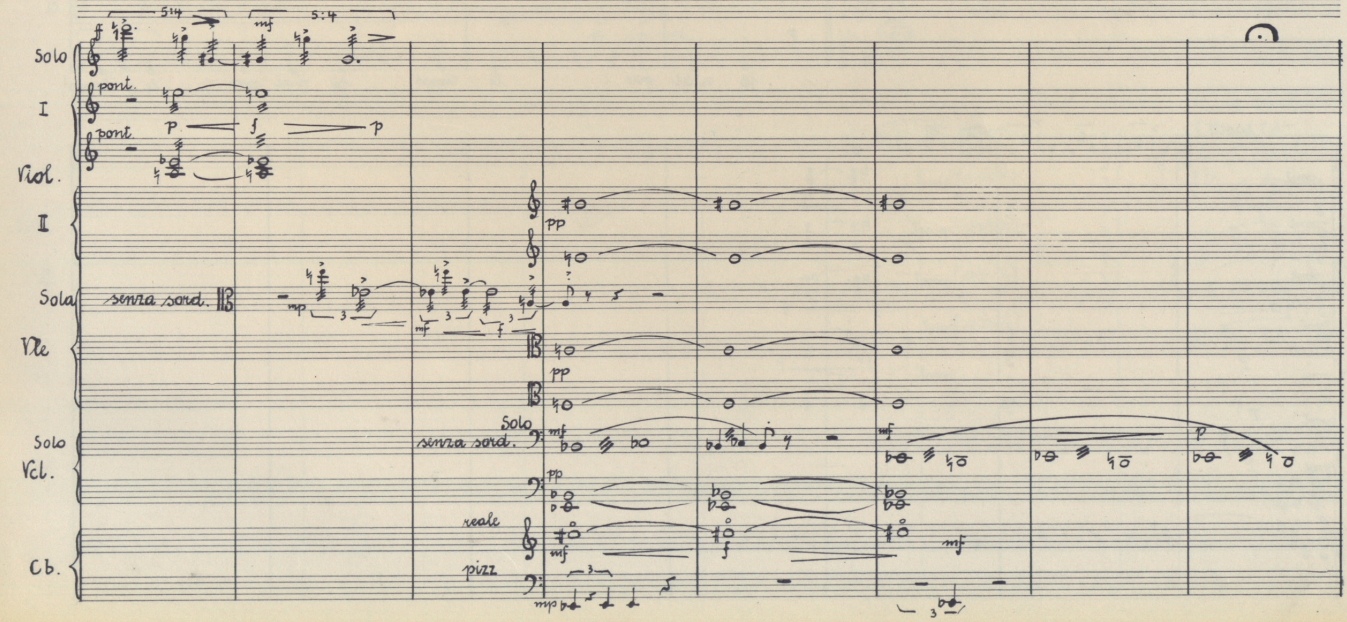
Nr. 25

Galois: un an dans ma tête . . .

Haut-parleurs: ni assez clairs ni assez développés 3x

Galois: . . . est depuis bientôt un an dans ma tête . . . . . et il est trop de mon intérêt de ne pas me tromper. Mais je n'ai pas le temps.

25



FACHVERBAND
RUNDFUNK UND FERNSEHEN
IM ZVEI

6 FRANKFURT/MAIN, den 27. Oktober 1966
Stresemannallee 19 · Fernruf 60221 · FS. 04-11035

Herrn Professor
Jacques W i l d b e r g e r

4125 Riehen
Unterm Schellenberg
Schweiz

Sehr geehrter Herr Professor!

Die für den Stereo-Preis der deutschen Rundfunkindustrie gemäß Ziffer 4 der Statuten gebildete Jury hat Ihnen als dem Komponisten des Werkes

"Epitaph für Evariste Galois"

von dem insgesamt DM 15.000,-- betragenden Musikpreis

DM 3.000,--

zugesprochen, über die wir Ihnen als Anlage einen Verrechnungsscheck überreichen.

Mit dem herzlichen Glückwunsch des Stifters verbinden wir unseren Dank für Ihre Mitwirkung an dem Wettbewerb.

Mit freundlichem Gruß

FACHVERBAND
RUNDFUNK UND FERNSEHEN IM ZVEI

Der Vorsitzer — Der Geschäftsführer

Meyer — Dr. Hücking

Der Vorsitzende des Preisgerichts

Dr. Drexler

Anlage

Epitaph für einen Mathematiker

Eindrücke vom deutsch-schweizerischen Musikfest in Basel

Der Schweizer Komponist Jacques Wildberger, der auf dem deutschen Konzertpodium wiederholt erfolgreich erschienen ist, zuletzt mit einem sensiblen Oboenkonzert auf den vorjährigen Donaueschinger Musiktagen, ist nun in Basel mit einem vom Stoff wie von der musikalischen Ausarbeitung her hochinteressanten und fesselnden Werk hervorgetreten, dem „Epitaphe pour Evariste Galois" für zwei Gesangssolisten, drei Sprecher, Tonband und Orchester. Wildberger nennt seine neue Komposition eine Action documentée: Was hier in sechs Abschnitten oder Szenen dargestellt wird, ist der Lebenslauf des französischen Mathematikers Galois (1811 bis 1832), der trotz seiner Kürze äußerst dramatisch verlaufen ist, reich an inneren und äußeren Spannungen, die sich aus einer Reihe authentischer Dokumente rekonstruieren lassen. Galois, schon durch seine geniale Frühbegabung zum Einzelgänger verurteilt, von seinen Lehrern nicht verstanden, als revolutionäres Temperament von den politischen Strudeln seiner Zeit mitgerissen, endet sein Leben in einem Duell, das von einer Liebesaffäre ausgelöst wurde, wobei man allerdings nicht genau weiß, ob sie nur ein fingierter Anlaß zum Mord an dem politisch Unliebsamen gedient hat. In der Nacht vor dem Duell schrieb Galois in der Vorahnung seines Todes seine mathematischen Entdeckungen nieder, und der Inhalt dieses kurzen Briefes, der zu den Grundlagen der modernen Algebra gehört, war wiederum der Anlaß, daß Galois von einem Musiker entdeckt worden ist; denn Galois' Erkenntnisse sind für die theoretischen Aspekte der neuen Musik von hoher Bedeutung, da sie sich auf die Gruppentheorie beziehen, die in der Entwicklung der Reihentechnik und ihrer gesetzmäßigen Umformungen eines vorgegebenen Tonmaterials eine entscheidende Rolle spielt.

Wildberger, der gleichfalls nach diesen Prinzipien arbeitet, ist nun nicht etwa auf die Idee verfallen, ein Gerüst analoger mathematischer und musikalischer Gleichungen aufzubauen, sondern er war sich durchaus im klaren, daß er hier ein Libretto zu vertonen hatte, das er sich selbst in einer klugen Anordnung der überlieferten Dokumente äußerst wirkungsvoll geschaffen hat: Es beginnt mit der Autopsie des Getöteten, blendet dann zurück auf die Nacht vor dem Duell, auf die Schulzeit des jungen Galois, auf seine politische Tätigkeit, die ihm sechs Monate Gefängnis einbringt, auf den Tod und schließt mit einer Soloarie auf ein Gedicht, das Galois' Tante ihrem Neffen gewidmet hat, und mit ein paar dichterischen Zeilen, die Galois zwischen seinen mathematischen Formeln niedergeschrieben hat, vorgetragen von einem Bariton. Es sind dies die beiden einzigen Vokalsätze der Partitur, gleichsam die Glorifizierung des Genies durch gesangliche Überhöhung. Und nur ein einziges Mal trifft die Musik unmittelbar mit der Mathematik zusammen, dort, wo Wildberger Bruchstücke aus Galois' mathematischen Sätzen zitiert; doch gerade hier ergeht sich der Komponist nicht in komplizierten Spekulationen, etwa analoge musikalische Konstruktionen zu entwerfen, sondern er unterlegt diesen eine ruhige, statische Klangfolie, wodurch rein assoziativ bedeutet wird, daß dieses Nachsinnen über die mathematische Materie der Ruhepunkt in Galois' Dasein war, und folglich diese mittlere Partie des Werkes auch den Ruhepunkt im dramatischen Ablauf der Aktion darstellen muß. Nicht zuletzt belegt diese Verfahrensweise Wildbergers ästhetische Einsicht und Klarheit.

Der Hauptteil des Werkes wird von den Sprechern, dem Sprechchor und dem Orchester bestritten, wobei die Worte und Gedanken des Mathematikers direkt gesprochen werden, die Resonanz einer ihm feindlichen oder auch nur feindlich erscheinenden Umwelt aber aus 60 (im Basler Stadttheater rund um die Zuhörer an den Logenbrüstungen verteilten) Lautsprecher ertönt, und zwar in Form einer Aufsplitterung und Verfremdung des gesprochenen Wortes bis zum unartikulierten Geräusch mit seinen Suggestiveffekten hin, wie es die Manipulation mit dem Tonband erlaubt. Wildberger kann hier auf den Erfahrungen fußen, die ihm sein Lehrer Wladimir Vogel vermittelt hat, und er hat als Schweizer in nächster Nachbarschaft den vortrefflichen Zürcher Kammersprechchor, der diese Vielfalt von Aussprache, Tonfall und Artikulation zu realisieren vermag, die in Korrespondenz mit einem ebenso genau differenzierten Orchesterpart ein abwechslungsreiches, immer spannendes Klangbild ermöglicht. Der Eindruck war so plastisch, daß man die szenische Realisation durch eine pantomimische Ausdeutung, die dem Komponisten ursprünglich vorgeschwebt hat, nicht einen Augenblick vermißte. Also sollte man bei dieser konzertanten Aufführungsform bleiben, lediglich vielleicht die nicht vertonten Partien des Chronisten — in denen der Komponist außerdem eine auffallende literarische Begabung offenbart — etwas straffen zugunsten des noch besser zu wahrenden musikalischen Zusammenhanges.

Sehr wesentlich zu dem positiven Gesamteindruck des einstündigen Werkes hat die ganz vorzügliche Wiedergabe beigetragen, bei der sich der Dirigent Francis Travis erneut als so verständnisvoller, wie präziser und einem riesigen Apparat überlegen gewachsenen Interpret neuester Musik erwiesen hat. Neben dem schon erwähnten Sprechchor und seinen Solisten sind die Sopranistin Hanneke von Bork, der Bariton Hans Riediker und die Sprecher Fred Barth, Daniel Fillion und Jean Bruno lobend zu nennen. Dem Original der Dokumente entsprechend ist das Werk in französischer Sprache abgefaßt, doch gibt es für die Partie des Chronisten die Originalfassung des Komponisten in deutscher Sprache.

Wildbergers Komposition ist eine der sechs Uraufführungen, die die Schweiz für das Fest des Vereins für Basler Kunst- und Musikveranstaltungen bereitstellen konnte, das in diesem Jahr den Titel „Neue Musik aus Deutschland und der Schweiz" trägt. Die Programmidee geht von regionalen Gesichtspunkten aus, im Gegensatz zu den Basler Musikfesten früherer Jahre, die einzelnen Komponisten gewidmet waren, wie 1962 ein Honegger-Festival, das ob der Fülle der damals dargebotenen, auch weniger bekannten Werke Honeggers internationale Resonanz gefunden hatte. Was diesmal in sechs Konzerten und zwei Theaterabenden geboten wurde und noch geboten wird, liegt dem eingebürgerten Terminus „Neue Musik" folgend diesseits der Grenzlinie, die im Schweizer Bereich bei Frank Martin — dessen großes Golgatha-Oratorium den Schlußakzent setzen wird — und im deutschen Bereich bei Paul Hindemith verläuft, dessen romantisch-bombastisches Klavierkonzert aus dem Jahr 1945 in einem Konzert der Allgemeinen Musikgesellschaft Basel unter der Leitung von Hans Münch von dem Pianisten Karl Engel musikalisch und technisch hochkultiviert gespielt wurde.

Regionale Beschränkung ermöglicht es breite Querschnitte zu geben, was den Komponisten beider Länder zugute kommt; als Zeichen stilistischer Abgrenzung kann sie heute kaum mehr gedeutet werden. Denn einmal hat die Neue Musik sich sozusagen ein international verbindliches Vokabular in den Elementen des Ausdruckes und Aufbaues geschaffen, zum andern sind die Beziehungen zwischen diesen benachbarten Ländern auch personell sehr eng, was schon daraus hervorgeht, daß beispielsweise Frank Martin mehrere Jahre in Deutschland gelehrt hat, daß Rudolf Kelterborn und Jacques Wildberger Kompositionsklassen an deutschen Hochschulen leiten, während etwa der Deutsche Karlheinz Stockhausen, dem hier eine ganze Matinee gewidmet ist, am Basler Konservatorium Kompositionskurse gehalten hat. Im Einzelfall schließt dies natürlich gegenseitige neue Bekanntschaften nicht aus, so etwa die des deutschen Besuchers mit dem 67jährigen Schweizer Komponisten Albert Moeschinger, dessen Oeuvre in Deutschland kaum erklungen sein dürfte und der doch mit seiner vierten Sinfonie auf der Linie Roussel-Honegger eine durchaus eigenwertige, durch widerborstige Rhythmik und die Dominanz dunkler Klangfarben schwerblütige Musik geschrieben hat.

Von Wildberger abgesehen, der trotz seiner 42 Jahre zur jungen Generation zu zählen ist, stand der Beginn des Festes ganz im Zeichen der Komponisten, die man mit der älteren und mittleren Generation der Neuen Musik verbindet. So erschein im schon erwähnten Orchesterkonzert als Pendant zu Hindemith der Schweizer Walther Geiser mit einer feinfühlig ausgehörten, neobarocke Elemente aufgreifenden Fantasie Nr. 4 für Solo-Flöte und Streichorchester (tonlich qualifizierter Solist: Joseph Bopp), sodann als weiterer deutscher Beitrag Boris Blacher mit den Orchestervariationen über ein Thema von Paganini. Das Stadttheater Basel aber hatte als Schweizer Erstaufführung Karl Amadeus Hartmanns Kammeroper „Simplicius Simplicissimus" vorbereitet, die — gleichfalls unter der musikalisch impulsiven Leitung von Francis Travis — der Wildberger-Uraufführung vorausging. Die szenische Realisation lies hier allerdings einige Wünsche offen; vor allem traf der Regisseur Walter Pohl nicht den herben, holzschnittartigen Charakter dieses aus tiefer Not engagierten Werkes, sondern geriet oft in die Nähe eines sentimentalen Realismus, wo harte Stilisierung vonnöten ist. Ingeborg Wiesers (Simplicius), hübscher, doch etwas kleiner Sopran trägt nicht über alle orchestralen Entfaltungen hinweg, gut hält sich der geschmeidig geführte Tenor Marvin Wordens (Einsiedel), eine die Aufführung geradezu gefährdende Fehlbesetzung ist der stimmlich matte Sprecher Rudolf Hofmann (Chronist). — Im zweiten Theaterabend wird die Staatsoper Stuttgart mit Wolfgang Fortners „Bluthochzeit" in der Inszenierung Günther Rennerts und unter der musikalischen Leitung von Ferdinand Leitner gastieren.

ERNST THOMAS

Ainsi les périodes des fonctions de troisième espèce s'expriment toujours en fonction de première et de seconde espèce.

On peut en déduire aussi des théorèmes analogues au théorème de Legendre $E'F'' - E''F' = \frac{\pi}{2}\sqrt{-1}$

La réduction des fonctions de troisième espèce à des intégrales définies, qui est la plus belle découverte de M. Jacobi, n'est pas praticable hors le cas des fonctions Elliptiques.

La multiplication des fonctions intégrales par un nombre entier est toujours possible, comme l'addition, au moyen d'une équation de degré n dont les racines sont les valeurs à substituer dans l'intégrale pour avoir les termes réduits.

L'équation qui donne la division des périodes en p parties égales est du degré $p^{2n}-1$. Son groupe a en tout $(p^{2n}-1)(p^{2n}-p)\ldots(p^{2n}-p^{2n-1})$ permutations.

L'équation qui donne la division d'une somme de n termes en p parties égales est du degré p^{2n}. Elle est résoluble par radicaux.

BIBLIOTHÈQUE DE L'INSTITUT DE FRANCE

De la transformation.

On peut d'abord, en suivant des raisonnements analogues à ceux qu'Abel a exposés dans son dernier mémoire, démontrer que dans une même relation entre des intégrales on a les deux fonctions $\int \varphi(x, X)\,dx$, $\int \psi(y, Y)\,dy$, la dernière intégrale ayant $2n$ périodes, il sera permis de supposer que y et Y s'expriment moyennant une seule équation de degré n en fonction de x et de X.

D'après cela on peut supposer que les transformations aient lieu constamment entre deux intégrales seulement, puisqu'on aura évidemment en prenant une fonction quelconque rationnelle de y et de Y

$$\Sigma \int \Pi(y, Y)\,dy = \int F(x, X)\,dx$$

Il y aurait sur cette équation des réductions évidentes dans le cas où les intégrales de l'un et de l'autre membre n'auraient pas toutes deux le même nombre de périodes.

Ainsi nous n'avons à comparer que des intégrales qui aient toutes deux le même nombre de périodes.

On démontrera que le plus petit degré de irrationalité de deux pareilles intégrales ne peut être plus grand pour l'une que pour l'autre.

On fera voir ensuite qu'on peut toujours transformer une intégrale donnée en une autre dans laquelle ~~toute~~ une période de la première soit divisée par le nombre premier p, et ~~toutes~~ les $2n-1$ autres restent les mêmes.

Il ne restera donc à comparer que des intégrales où les périodes seront les mêmes de part et d'autre, ~~et~~ et telles par conséquent que n terme de l'une s'expriment sans autre équation qu'une sale du degré n, au moyen de ceux de l'autre, et réciproquement. Ici nous ne savons rien.

Tu sais, mon cher Auguste, que ces sujets ne sont pas les seuls que j'aie explorés. ~~[illegible]~~ Mes principales méditations depuis quelque temps étaient dirigées sur l'application à l'analyse transcendante de la théorie de l'ambiguité. Il s'agissait de voir à priori dans une relation entre des quantités ou ~~quantités~~ fonctions transcendantes quels échanges on pouvait faire, quelles quantités on pouvait substituer aux quantités données sans que la relation pût cesser d'avoir lieu. Cela fait reconnaître de suite l'impossibilité de beaucoup d'expressions que l'on pourrait chercher. Mais je n'ai pas le temps et mes idées ne sont pas ~~[illegible]~~ encore bien développées sur ce terrain qui est immense.

Tu feras imprimer cette lettre dans la revue Encyclopédique.

~~[illegible]~~ Je me suis souvent hasardé dans ma vie à avancer des propositions dont je n'étais pas sûr. Mais tout ce que j'ai écrit là est depuis bientôt un an dans ma tête, et ~~[illegible]~~ il est trop de mon intérêt de ne pas me tromper pour qu'on me soupçonne d'avoir énoncé des théorèmes dont je n'aurais pas la démonstration complète.

Tu ~~[illegible]~~ prieras publiquement Jacobi ou Gauss de donner leur avis non sur la vérité, mais sur l'importance des théorèmes.

Après cela il se trouvera, j'espère, des gens qui trouveront leur profit à déchiffrer tout ce gâchis.

Je t'embrasse avec effusion. E. Galois Le 29 Mai 1832.

kr 71, 4o b

Chronique: (sans musique)

Le mathématicien français Evariste Galois, ~~né le 25 octobre 1811 à Bourg-la-Reine~~, atteignit l'âge de vingt ans, sept mois et sept jours. Il mourut le 31 mai 1832 des suites d'une grave blessure au bas-ventre que, la veille, il avait reçue lors d'un duel de pistolet. Ecoutez maintenant le procès-verbal de l'autopsie de Galois qui fut publié dans la Gazette des hôpitaux le 7 juin 1832.

Musique Page 1.

Haut-parleurs: Récitante:

rrr-ââ-
rr-âââ-
ââ-nn
â-nnn

rrr-âââ-nnn
rrr-âââ-nnn
rrr-âââ-nnn
rrr-âââ-nnn

le crâne

Ce 31 mai 1832

dépouillé de son enveloppe,
le crâne présente les deux
portions formant le coronal
en un angle obtus. ob - tus

à dix heures du matin

NL 361 : B I 109

PROF. BERND ALOIS ZIMMERMANN

5 Köln-Braunsfeld
Christian-Gau-Str. 48

, den 10.10.65

Lieber Jacques und liebe Regina!

Wir sind inzwischen gut angekommen und hoffen dasselbe auch von Euch.

Die Gestalt von Evariste Galois ist durch Deine Komposition so faszinierend lebendig geworden, dass sie mich Tag und Nacht begleitet und ich möchte Dir wirklich zu diesem Stück gratulieren, welches ich für Deine beste Arbeit halte.

Wenn ich Dir nun hinsichtlich der szenischen Realisierung gerne ein paar Vorschläge machen möchte, so soll das aus der Bewunderung für das Stück heraus geschehen, welches szenisch eine gewisse Adaptierung an die Bühne finden müsste. Meine Meinung geht dahin, dass Du vier oder fünf Szenen von kürzester Dauer, sieben Minuten maximal nicht überschreitend, einbauen solltest; ich denke etwa an die Gerichtsverhandlung, an die Szene mit dem Mädchen, die Forderung zum Duell, die Abweisung der Denkschriften. Mehr als höchstens fünf Szenen dürften es meiner Meinung nach nicht sein. Den Part von Henninger würde ich für die Bühne unbedingt singen lassen, und es ist ja auch kein Zufall, dass Du gerade in diesen (Herrn.) Partieen musikalisch am konzentriertesten, von der Gesamtökonomie des Stückes her gesehen, arbeitest.

Vom Ballett würde ich persönlich dringend abraten (stell Dir bitte das Gehüpfe unserer Ballettkompanieen und die Einfallslosigkeit unserer Choreographen dabei vor).

Insgesamt würde dann das Ganze so aussehen: mehrfache Aktionen, mehrfach gebündelt.

Diese Vorschläge sind natürlich ganz aus meiner Sicht gesehen: i c h würde es so wie vorgeschlagen machen. Ob Du es so machst, ist selbstverständlich eine andere Frage.

Wenn ich mir zum Abschluss als Freund eine Bemerkung erlauben dürfte,

so wäre es die, doch den Gebrauch der Bänder etwas einzuschränken. Die über die verschiedenen Lautsprechergruppen laufenden Wiederholungen fördern zwar die Wortverständlichkeit, wirken aber auf die Dauer doch etwas ermüdend, weil sie als technisches Requisit von Hörspielen und Filmen allzusehr bekannt sind.

Ich werde in den nächsten Tagen Assmann sehen und werde mit ihm über den Epitaph sprechen. Bitte schreibe mir doch umgehend, wie Du über meine Vorschläge denkst. Selbst für den Fall, dass Du sie als barbarisch ansehen solltest, was ich indessen nicht hoffe, so fasse sie als aus meiner Begeisterung für eine mögliche szenische Realisierung geboren auf.

Herzlichste Grüsse

Steh Dein Band

P.S. Entschuldige das „offizielle" Papier. Ich habe im Moment kein anderes zur Hand.

D.O.

»Ici on fait l'analyse de l'analyse«

Jacques Wildbergers *Epitaphe pour Evariste Galois* (1962) als mathematisch-politische Action documentée

Andreas Fatton

In den ersten Wochen meines Studiums an der Universität Basel bin ich auf ein Stück von Jacques Wildberger über den Mathematiker Galois gestoßen. Es hat damals (1992) für mich spannende Stichworte und Bereiche vereint: ein bisschen Mathematik, ein bisschen Paris, ein bisschen Revolution. Und so habe ich kurz darauf eines Vormittags zum Telefon gegriffen und Wildberger einfach angerufen – durchaus nervös, ich habe ihn ja nicht gekannt. »Guten Tag Herr Wildberger, ich studiere Musik und Mathematik. Ich habe hier eine kopierte Kassette von Ihrem *Epitaphe*: Wie haben Sie das komponiert? Und insbesondere: Wie haben Sie's mit der Mathematik?« Und Wildberger hat so etwas gesagt wie: »Da hätte ich immer mehr machen wollen.« Etwas Unerfülltes, aber auch Begeistertes war da. Das sieht man in vielen Zitaten aus Interviews gerade in den letzten zehn Lebensjahren: So hätte er »gerne anstelle von Musik Mathematik studiert«,[1] sagt er noch 40 Jahre nach der Komposition des *Epitaphe*. Und er hatte diese Vorstellung: »Die Biographien von Mathematikern sind oft abenteuerlich«.[2]

Wildberger hat mir noch am Telefon erklärt, dass im Stück Reihentechnik verwendet wird und dass er versucht habe, die Galois'sche Gruppentheorie strukturell zu integrieren. Und zum Schluss fragte er mich: »Können Sie mir Nachhilfestunden geben in Mathematik?« Ich war baff und habe auf der Stelle abgelehnt, weil ich tatsächlich glaubte, es ginge ihm um Vermittlung eines Wissens, über das ich noch nicht souverän verfügte – die dicken Algebra-Schinken hatte ich ja gerade erst selbst gekauft. Es war im Rückblick natürlich vielmehr ein Angebot von Wildberger zur Zusammenarbeit zu den Themen Musik und Mathematik – aber man erkennt eben nicht alle Gelegenheiten im Leben.

Meine Zielsetzung hier liegt nicht in der Formulierung von Thesen über *Epitaphe pour Evariste Galois*. Vielmehr geht es darum, Wildbergers Faszination für den Stoff aufzuzeigen und skizzenhaft nachzuzeichnen, wie daraus eine *action documentée* entsteht. Nicht nur der Komponist Wildberger ist hier am Werk, sondern auch der Historiker Wildberger, der Mathematiker Wildberger und der »Republikaner« Wildberger. Ich versuche mich dem Stück aus dem Stoff heraus anzunähern. »Finde deinen eigenen Stoff«, hat Wladimir Vogel ihm immer in Erinnerung gerufen, ja gepredigt.[3] Die Identifikation mit der Figur Evariste Galois scheint umfassend und fast mit der Absicht verbunden, dessen Werk für die Nachwelt zu retten. Wildberger erzählt nicht nur (biographischer Teil), er würdigt das Werk (Hommage im Mathematik-Teil) und er gedenkt des Menschen Galois (Epitaphe-Tombeau im letzten Teil). Dabei findet sich die Großform des *Epitaphe* durch die sechs Szenen des Librettos gegeben, und die eben genannte Aufteilung lässt sich leicht ablesen (hinzu kommt nur ein kurzer Politik-Einschub als Teil IV):

I *L'autopsie*: S. 4–24 der Editionspartitur (ursprünglich Edition Modern, heute Ricordi Berlin – London)
II *La veille du duel*: S. 26–43
III *Mathématiques*: S. 61–84
IV *Politique*: S. 85–88
V *La mort*: S. 89–130
VI *»Evariste Galois, illustre mathématicien …«*: S. 131–154

Spannen wir im Weiteren wie Wildberger die Diskussion von einem raumzeitlichen Punkt gesehen auf: Paris, 1832. Wenn wir dazu alles an Fakten und Stimmungen einmal abrufen oder aktivieren, dann ergibt sich ein bestimmtes Bild: Der Bürgerkönig Louis-Philippe regiert Frankreich, die Bourbonen sind seit der Juli-Revolution zwei Jahre vorher endgültig abgesetzt. Es ist Frühsommer 1832, die Stadt Paris ist in konstanter latenter Unruhe, fast fiebrig wirkt die republikanische Idee in den Vorstädten, aber auch die Cholera flackert immer wieder auf. Es sind genau diese Tage des Juni-Aufstands, die Victor Hugo in *Les misérables* beschreiben wird.

Es bricht der 30. Mai an, auf dem Feld vor Paris kracht im Morgendämmern ein Pistolenschuss. Ein Jüngling fällt zu Boden, wird liegengelassen mit einem Bauchdurchschuss. Auf einem Ochsenkarren fährt ihn ein Bauer ins *Hôpital Cochin*, wo er nach wenigen Stunden stirbt. Es ist Evariste Galois.

Dieser Zwanzigjährige hinterlässt ein 60-seitiges mathematisches Gesamtwerk, eine Revolution der Algebra. Er hinterlässt ebenso drei Briefe aus der Nacht vor dem Duell, in denen er einerseits seine Verdienste zusammenfasst und andererseits ein zukünftiges Forschungsprogramm festlegt – und zwar durchaus im Bewusstsein, dass dem Vaterland ein großer Mathematiker verlorengehe (eine Reproduktion des Schlusses des *Lettre testamentaire* ist abgedruckt in diesem Band, S. 238).[4]

Unter den Hypothesen zum Duell ist die eines politischen Mordes nach heutigem Forschungsstand die unwahrscheinlichste.[5] Trotzdem ist natürlich der Tod des republikanischen Genossen Galois ein politisches Ereignis. An der Beisetzung am 2. Juni 1832 nehmen 3000 Republikaner teil, und es kommt zu ersten Konfrontationen mit Königstreuen. Zu militärischen Kämpfen kommt es am 5. Juni. Nach zwei Tagen liegen 800 Republikaner tot in den Straßen von Paris, ihr Aufstand ist niedergeschlagen.

Das also ist der politische Stoff und Sprengstoff, den Wildberger sich für den *Epitaphe* vorlegt. Ich klammere hier Wesentliches aus, im Besonderen die ganze Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte des 1962 geschriebenen, 1964 am Stadttheater Basel, dann im Rahmen der Expo 64 in der Westschweiz aufgeführten Stückes, das 1965 schließlich in einer deutschen Radiofassung für den Sender Freies Berlin nochmal produziert wird.[6] Nur soviel: Wildberger ist 1960/61 mehrfach in die Archives Nationales de France nach Paris gefahren, um an die Originaldokumente zu Galois zu kommen. Das Resultat ist eine Sammlung von maschinengeschriebenen Exzerpten (Nachlass CH-Bu), aus der er sich dann bedienen kann.[7] Daraus entsteht ein Libretto, ausschließlich aus Originalzitaten, sowie eine Sammlung von 36 Tonband-Stellen, die der Kammerchor Zürich vorproduziert. 1962 entsteht im Übrigen eine wissenschaftliche Edition der Schriften von Galois, den Herausgeber Robert Bourgne nennt Wildberger gelegentlich »meinen Librettisten«. Diese Sammlung von Originaldokumenten wird zum »Vorwurf für ein musikalisches Werk«, wie Wildberger im Basler Programmheft beschreibt.[8]

In der Interpretation dieses »Vorwurfs« geht Wildberger durchaus auch psychoanalytisch vor:

»Galois war, was man heute einen kontaktarmen Menschen nennt. Entscheidende Jugenderlebnisse haben ihm ein normales Verhältnis zur Umwelt verwehrt. Am Zerrbild, das er von der Aussenwelt in sich trug, ist er zugrunde gegangen«.[9]

Es ist das narrative Paradoxon dieses Lebens, dass der eine Schuss, der es auslöscht, nicht zu erzählen ist, denn um die Biographie zu retten und zu schreiben, verlangt die Erzählung nach Ausbreitung, nach Vorgeschichte, Vertiefung und verschiedenen Akteuren. Nicht das Duell als dramatische Klimax wäre zu erzählen, sondern ebendessen Vorwurf, die Vorgeschichte, die auch auf einen anderen Ausgang hätte hinführen können. Sie findet sich in Verwaltungs-, Justiz- und Schuldokumenten eingeschrieben, aber auch in Galois' Briefen und mathematischen *mémoires*. Wildbergers Lösung liegt darin, mit der Nachgeschichte des Pistolenschusses zu beginnen, den Verwüstungen, die dieser im Körper hinterlassen hat – also dem Autopsiebericht. Aus diesem Anfang ist das Leben im Rückblick, aber mit der Geste einer Grabrede, eines Epitaphs zu erzählen. Das geht mit dem spezifischen Problem einher, wie eine Darstellung mathematischer Leistungen als Darlegung mathematischer Theorien und Ergebnisse überhaupt künstlerisch – oder auch nur narrativ – realisierbar ist. Die Lösung, die Wildberger für die angedeuteten musikalisch-dokumentarischen Problemstellungen entwickelt, liegt in der singulären Gattungsidee einer *action documentée*.

Action documentée

Eigentlich wäre die *action documentée* einfach zu erklären: Der Begriff ist nämlich entstanden aus der Idee einer szenischen Aktion, die sozusagen aus Dokumenten gesteuert wird. Das Problem dabei ist nur, dass es diese szenische Umsetzung nie gab, oder genauer: nur als halbes Konzept gab. Wildberger und die Organisatoren des Deutsch-Schweizerischen Musikfestes 1964 haben eventuell zu lange die Hoffnung aufrechterhalten, dass sich am Stadttheater eine szenische Umsetzung uraufführen ließe. Am Stadttheater Basel war man jedenfalls nicht erfreut, als diese schließlich ganz abgesagt wurde.[10]

Zur szenischen Idee hat Wildberger schließlich gesagt: »es hat niemanden interessiert«;[11] aber es sind noch nicht einmal Notizen dazu überliefert. In einem Brief an Wildberger schreibt Bernd Alois Zimmermann nach der Aufführung der Radiofassung 1965: »Vom Ballett würde ich persönlich dringend abraten (Stell Dir bitte das Gehüpfe unserer Ballettkompanien und die Einfallslosigkeit unserer Choreographen dabei vor).« Und er fügt an: »Meine Meinung geht dahin, dass Du vier oder fünf Szenen von kürzester Dauer […] einbauen solltest; ich denke etwa an die Gerichtsverhandlung, an die Szene mit dem Mädchen, die Forderung zum Duell, die Abweisung der Denkschriften«.[12]

Stimmen

Wildberger hat den Hörspiel- und Erzählcharakter des *Epitaphe* also in einer Vielzahl von Stimmen angelegt, in radiophoner Weise. Diese ineinandergreifende Textanlage, die er etabliert, legt zur genaueren Untersuchung eine Trennung in Dokumente, Chronik und Tonband nahe:

1. vertontes Livret (Dokumente)
2. kontrastierende Tonband-Stellen
3. verbindende Chronik

Diese Aufteilung ist keine intrinsisch bestehende Struktur, es empfiehlt sich aber, sie zur Untersuchung der *action documentée* zu etablieren. In einer Auslegeordnung, die zunächst recht chaotisch anmutet, wird bald klar, dass es um Stimmen von Personen und Dokumenten geht, die allerdings nicht schlicht an einzelne Gesangsrollen gebunden sind: Wildberger denkt durchgehend im Sinne einer radiophonen Collage. Beispiele sind:

- Die Stimme von Galois, die ausschließlich in der Form von Briefzitaten auftritt, im Politik-Teil auch mit Galois' *Préface*.
- Einzelstimmen, teilweise speziell ausgewiesen, jeweils nur für ein einziges Zitat.
- Der Sprech-Chor, sozusagen als Dokumentenspeicher.
- Die (Stimme der) Außenwelt bzw. deren elektronisch bearbeitetes Zerrbild: Offizielle Dokumente auf dem Tonband, das immer an die richtige Stelle spulen und immer den passenden Kontext wie Schulzeugnisse oder Gerichtsdokumente liefern kann.

Sich selbst weist Wildberger die Rolle des Chronisten zu (in der Dokumentenstruktur, nicht in der Aufführung), der die sechs Szenen narrativ verbindet, ein nur vermeintlich neutraler Erzähler allerdings, der auf bestimmte Interpretationen der Biographie und der Dokumente abzielt. Als *action documentée* könnte man also auch einfach den ersten narrativen Teil (Autopsie und Duell) verstehen, an die sich ein nicht-narrativer Teil über Mathematik, über Politik und das *Tombeau* anschließt.

Eine genauere Betrachtung und Diskussion der narrativen und kompositorischen Struktur muss hier unterbleiben. Ich möchte im Folgenden einen Aspekt herausgreifen, der naheliegt und mich besonders interessiert hat: die Mathematik.

Wie haben Sie's mit der Mathematik, Herr Wildberger?

Es gibt für Wildberger keine eigentliche Trennung des Politischen und des Mathematischen im *Epitaphe*. Zu Galois' *Préface*, aus der im Wesentlichen der Politik-Teil Gestaltung findet (Partiturseiten 85–130), notiert sich Wildberger: »Geschrieben im Gefängnis. G. war ausser sich, vielleicht unter dem Einfluss von Alkohol. Zum Teil unleserlich«.[13] Aus den Lautsprechern klingt dazu »à Louis Philippe« (Partiturseite 94), der Toast mit Messer, der Galois erstmalig ins Gefängnis bringt. Die politische Utopie spiegelt sich im Unverständnis, mit dem das mathematische Establishment der Zeit zumindest teilweise auf Galois' Theorien reagiert.

Doch was ist es eigentlich, was Galois erfunden hat? Die Gruppentheorie, kurz gesagt. Schauen wir uns das kurz mit einem Minimum an mathematischem Hintergrund an.

Jede und jeder von uns hat vermutlich (mehr oder weniger angenehme) Erinnerungen an die Quadratische Gleichung aus der Schule: $ax^2 + bx + c = 0$ (bzw. $ax^3 + bx^2 + cx + d = 0$; $ax^4 + \ldots$; $ax^5 + \ldots$ usw.). Eine algebraische Lösung dafür stellt die *Mitternachtsformel*[14] bereit. *Algebraisch* heißt die Lösung, weil sie durch eine Formel ausdrückbar ist, in der die Unbekannten sich gänzlich als Funktion der bekannten Werte beschreiben lassen:

$$ax^2 + bx + c = 0$$

Diese Gleichungen spiegeln im Wesentlichen den Wissensstand der Renaissance. Noch zu Beginn des 19. Jahrhunderts ist die Mathematik keinen Schritt weiter, bis Galois auffällt, dass man die Unlösbarkeit höhergradiger (höher als x^4) Gleichungen anhand der Struktur von Gruppen und ihren Untergruppen (Normalteiler) beantworten kann. Vor Galois wurde die Hoffnung nicht aufgegeben, auch für höhergradige Gleichungen eine algebraische Lösungsformel zu finden.

Darum spricht Galois von seinem Verfahren als *analyse de l'analyse*; darum der Vorwurf an die mathematischen Zeitgenossen: Ihr seid hundert Jahre hinterher! Ihr sucht noch nach Lösungen, wo es gar keine gibt! Galois ist bereits einen Schritt weiter, nämlich bei der grundsätzlichen Lösbarkeit oder Unlösbarkeit, also Entscheidbarkeit für bestimmte Klassen von Gleichungen. Seine epochemachende Innovation besteht darin, dass ihn die Lösung der Gleichung nicht interessiert. Er betreibt »l'analyse de l'analyse«,[15] ihn interessiert die Metafrage der Entscheidbarkeit.

Ich habe nach mathematischen Verknüpfungen der eben genannten Art im *Epitaphe* gesucht, da es mir naheliegend schien, dass Wildberger Gruppen, Untergruppen und Permutationen der Struktur des Stückes zugrunde gelegt haben müsste. Das Ergebnis weist aber in eine andere Richtung, nämlich in die, dass er wohl eher ein ausdeutendes anstelle eines konstruktiven Verhältnisses zur Gruppentheorie anstrebte. Für diese Einschätzung seien einige Beispiele genannt:

1. Kadenz

Die in der Harfe auftretende Sechstongruppe wird hier im Violinsolo zweimal permutiert wiederholt (mit je zwei Tonwiederholungen), in *pitch notation*:

$$[4\ 8\ 10\ 9\ 0\ 1] \rightarrow [10\ 9\ 1\ 0\ 9\ 4\ 8\ 0]\ [1\ 9\ 0\ 4\ 10\ 8\ 1\ 0]$$

Die Tongruppe wird in der Harfe in rhythmisch freier Form als aufsteigende Bewegung gebracht, während die Violine eine rhythmisch gebundene *Cadenza* bringt. Dieser Gegensatz ist ganz offensichtlich auf den Text bezogen, der ja aussagt, dass sich Gleichungen über dem Grad 4 nicht auflösen oder reduzieren lassen. Wildberger bleibt hier bei 3 (nicht 4) Permutationen und führt die Unmöglichkeit der (Auf-)Lösung gleichzeitig im Widerspruch der aufsteigenden Tonfolge zur Kadenz vor, die ja für »Auflösung und Fall« steht (s. Abb. 1).

2. Substitution, Permutationen

Da im gesamten mathematischen Teil nicht wenige Stellen zu finden sind, die über ein ähnliches Wort-Ton-Verhältnis verfügen, gehe ich als These davon aus, dass Wildberger auf ein formal-metaphorisches Vorgehen setzt, das ihm die »Einbettung« der Mathematik vor allem in der musikalischen Abbildung des Textes erlaubt. Ein weiteres Beispiel für dieses Verfahren sehen wir dort, wo der Sprechchor verschiedene Substitutions- und Gruppenarten aufzählt: *Groupes semblables*, *groupes réductibles*, *substitutions circulaires* etc. Erste und zweite Violinen sind hier auf sechs Stimmen aufgeteilt, von denen vier in einem für das Gehör als flirrenden Effekt wahrgenommenen Spiel die genannten Gruppen und Permutationen abbilden (s. Abb. 2).

In der dritten Stimme zeigt Wildberger unter Beibehaltung der Sextolen nichts anderes als das Prinzip zyklischer Substitutionen, indem er die sechs Töne jeweils nach rechts *shiftend* (versetzend) permutiert. Die vierte Stimme führt

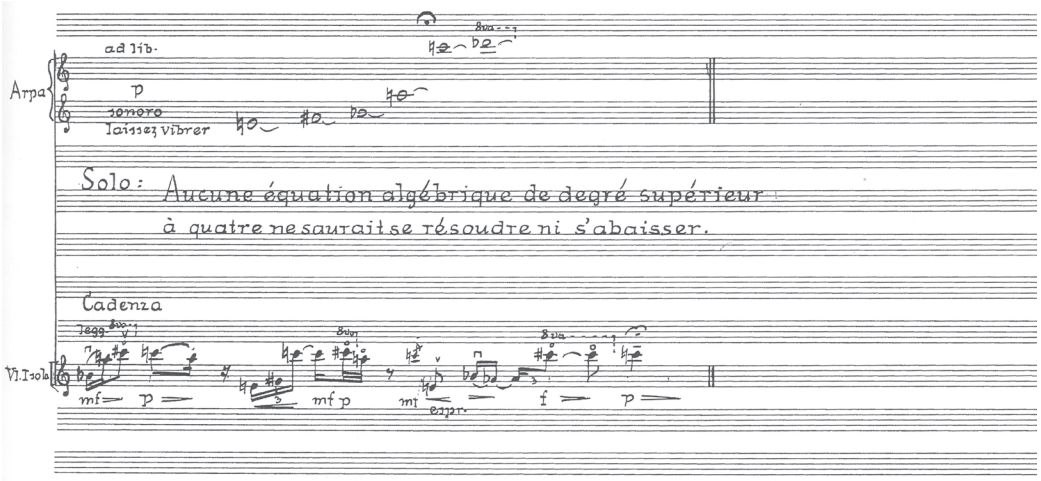


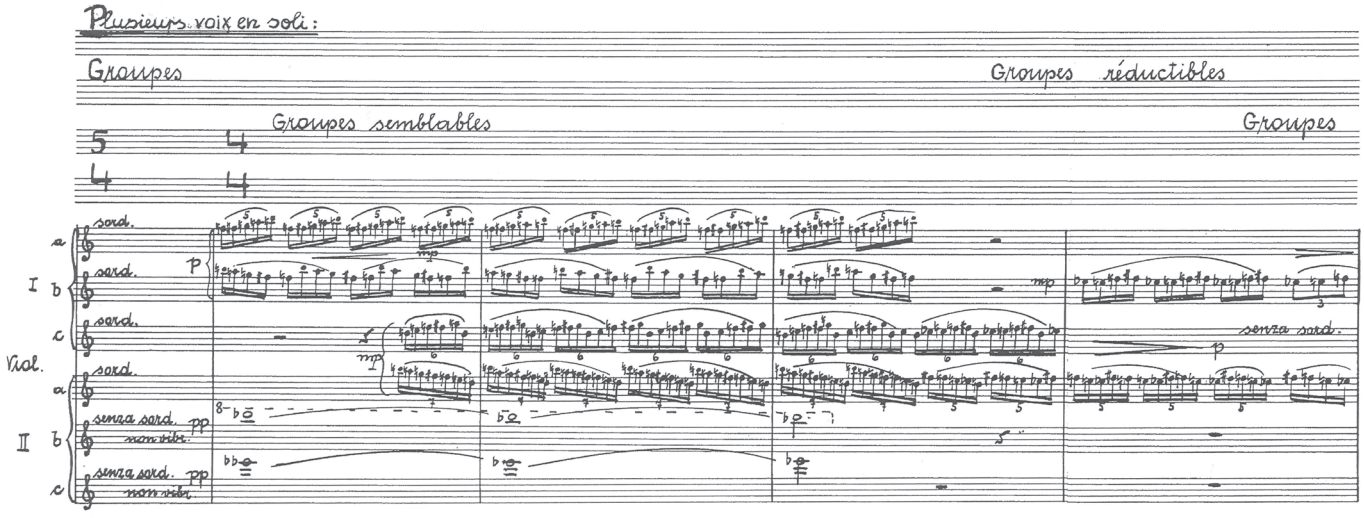
Abb. 1: Jacques Wildberger, *Epitaphe pour Evariste Galois* (1962), Partiturseite 83 (© Ricordi, Berlin – London)

gleichzeitig die *dévissage* der *groupes réductibles* in Septolen zu Quintolen durch, wobei die fünf Töne der letzteren noch einmal intern permutierend reduziert werden: Zweite Hälfte T. 3, Quintolen 4. Geigenstimme: [6 5 4 3 2] [6 5 4 3 6] [5 4 3 6 5] [4 3 6 5 4] [3 6 5 4 3]. Die Reduktion erweist sich hier also als Kombination von zyklischem *shift*, Reduktion der Töne und Halbtonabstieg (6 5 4 3): dreifache, wenn auch nicht hörbare Abbildung der entsprechenden *groupe réductible*. Die ersten beiden Violin-Stimmen könnte man als *groupes semblables* auffassen, da die zweite Stimme jeweils Spiegelungen der ersten bringt, jedoch in einem geraden Metrum, was wiederum zu einem *shift* der Fünftongruppe führt.

3. Normalteiler

Für den Normalteiler oder *diviseur* findet Wildberger die in Abb. 3 wiedergegebene klangliche Metapher: Der Normalteiler, also jene entscheidende Untergruppe, die jeweils in der *dévissage* für die Zersägung in gleiche Blöcke sorgt, wird im Klavier als »Untergruppe« von neun von zwölf Tönen (man beachte dazu die 9:12-Maßangabe) in aufsteigender »Ordnung« markiert. Die Streicherfiguren bilden sich wiederum aus der Tonauswahl des »Normalteilers«, und nicht zuletzt erklärt natürlich das *Solo parlé* die mathematische Sachlage: »Si un groupe est contenu dans un autre, celui-ci sera la somme d'un certain nombre de groupes semblables au premier qui en sera dit un diviseur.«

Abb. 2: Jacques Wildberger, *Epitaphe pour Evariste Galois* (1962), Ausschnitt aus Partiturseite 66, Violinen I und Violinen II a (© Ricordi, Berlin – London)



4. Reihentechnik: die Reihe EVARISTE

Es lohnt sich, die Frage der Reihentechnik etwas detaillierter zu untersuchen, da sich hier naturgemäß ein reiches Möglichkeitsfeld von metaphorischer wie konzeptueller Reflexion von Galois' Theorie auftut. Das reihenbezogene Tonmaterial hält Wildberger von Anfang an in permutativer Beweglichkeit. Das zeigt sich insbesondere auch dort, wo er unverdeckt, also in klassischer dodekaphonischer Technik, Abwandlungen der Grundreihe verwendet. Die Exposition in den ersten wenigen Takten bis etwa zur Ziffer 3 können wir dafür exemplarisch nennen (s. Abb. 4). So sind ab T. 11 in deutlicher linearer Präsentation zwei Reihen in Xylophon und Klavier zu sehen, die sich in ihren bildenden Viertongruppen permutativ entsprechen (in *pitch-class*-Notation geschrieben):

Xylophon (S. 4): [2 1 9 10] + [3 0 4 11] + [8 6 7 5]
Klavier (S. 4): [11 0 4 3] + [10 1 9 2] + [7 5 8 6] (letztes Tetrachord beliebiger Herkunft, z. B. Vibraphon)

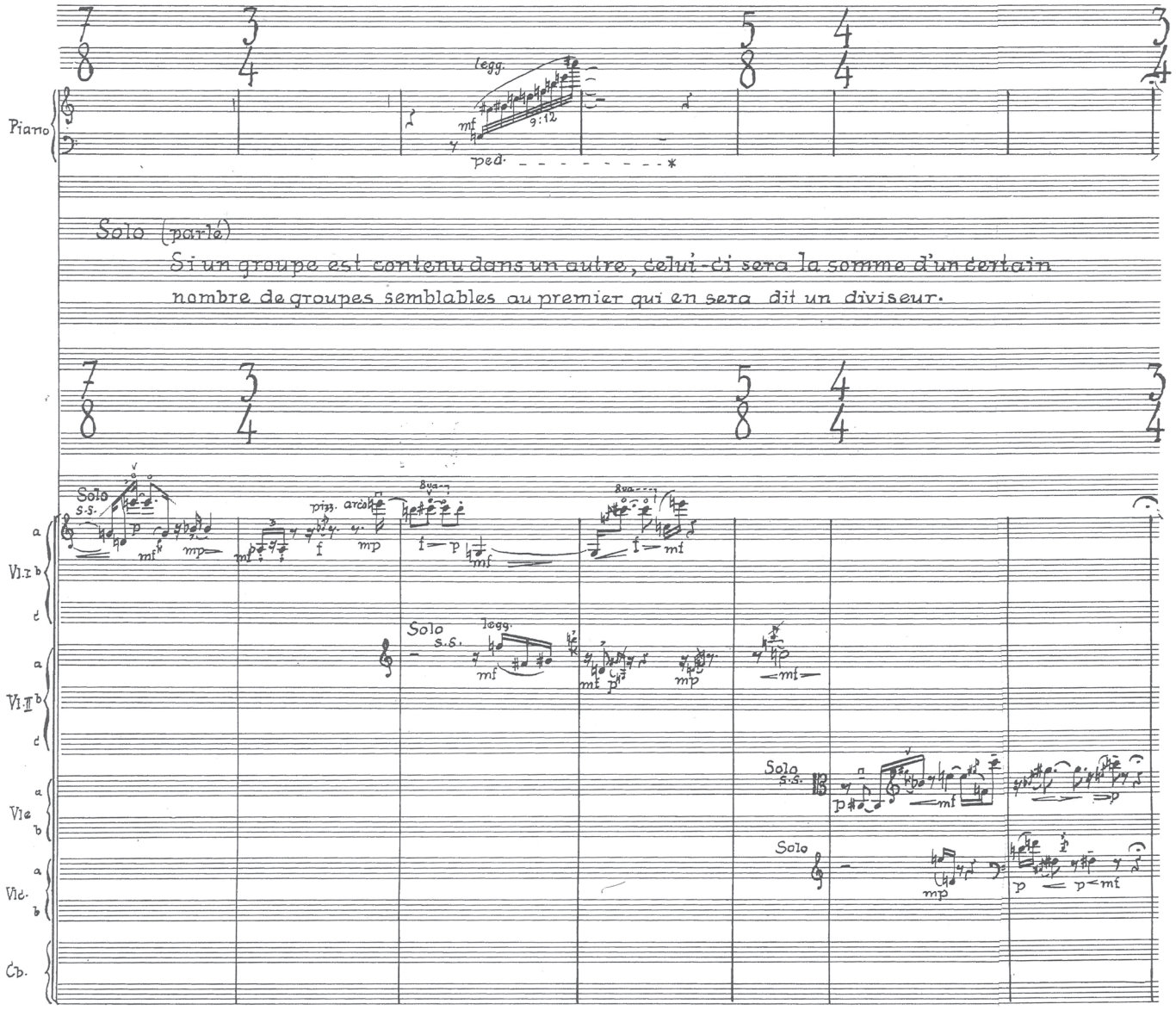


Abb. 3: Jacques Wildberger, *Epitaphe pour Evariste Galois* (1962), Partiturseite 78 (© Ricordi, Berlin – London)

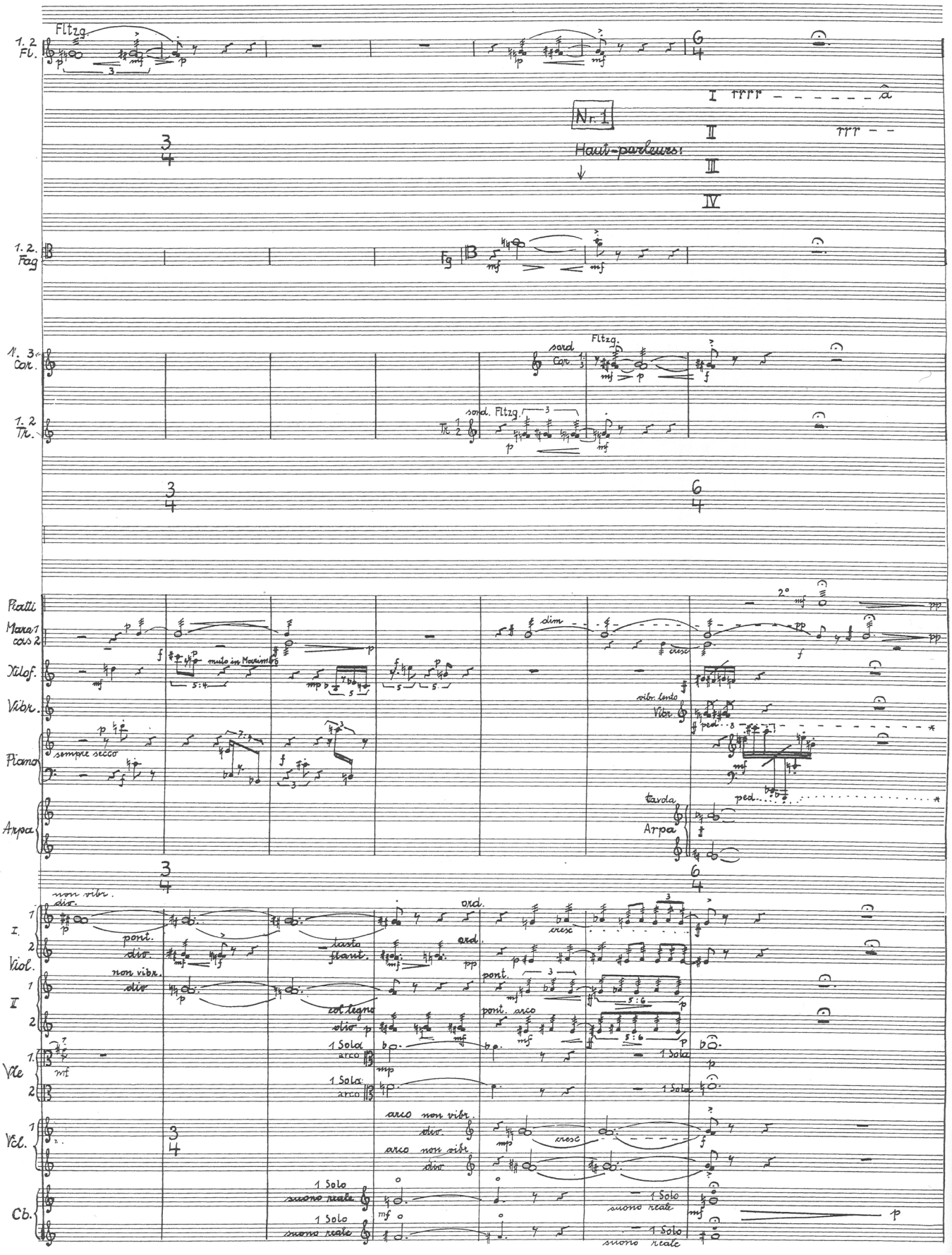

1. 2 Fl.
Fltzg.
Nr. 1
Haut-parleurs:
I
II
III
IV
1. 2. Fag
1. 3. Cor.
sord
Fltzg.
1. 2 Tr.
sord. Fltzg.
Piatti
Mara 1 cas 2
dim
cresc
Xilof.
muto in Marimbo
Vibr.
vibr. lento
Piano
sempre secco
Arpa
tavola
non vibr.
div.
I.
pont.
ord.
Viol.
tasto
flaut.
II
col legno
pont. arco
Vle
1 Solo
arco
Vcl.
arco non vibr.
Cb.
suono reale

Abb. 4 (links): Jacques Wildberger, *Epitaphe pour Evariste Galois* (1962), Partiturseite 4 (T. 11–17) (© Ricordi, Berlin – London)

Ein drittes Mal ist die Reihe in Klavier und Harfe zu bemerken (S. 4, letzter Takt), Bläser und Streicher benutzen als Komplettierung der ersten beiden prominent hervorgestellten Viertongruppen jeweils nur die letzte (*f, g, fis, gis* bzw. [5 7 6 8]).

Einen ähnlichen Eindruck vermitteln die Takte um Ziffer 2 eine Seite später (Abb. 5), auch hier finden sich in Vibraphon/Marimba und Klavier zwei – diesmal unterschiedliche – lineare Reihen, die in ihrer Komplexität oder Distanz zu den vorher exponierten Reihen nicht sofort als Permutationen sichtbar werden:

Vibraphon/Marimba (S. 5, T. 1): [7 8 9 10] + [5 1 2 6] + [11 4 3 0]
Klavier (S. 5, T. 1): [6 5 4 3] + [8 0 11 7] + [2 9 10 1]

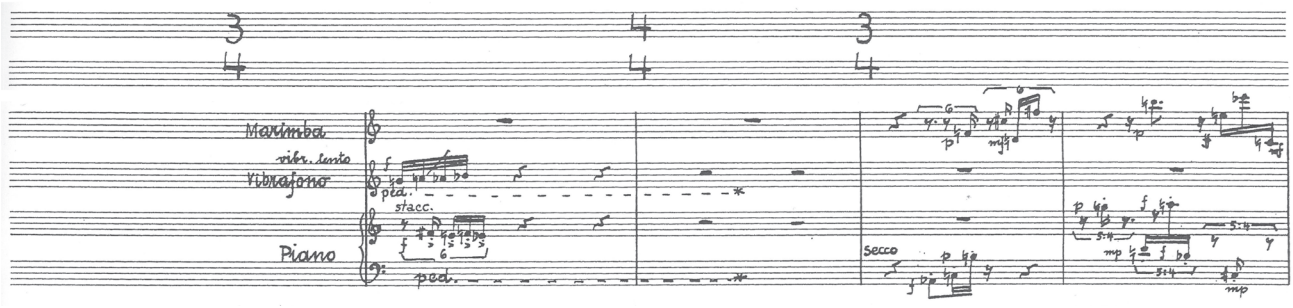
Auch hier fällt die Absetzung einer Viertongruppe auf, nämlich der ersten, die jeweils eine Halbtonfolge darstellt und wiederum – diesmal als Kombination der beiden unterschiedlichen ersten Viertongruppen – das Tonmaterial der begleitenden Streicherakkorde bildet. Geht noch Partiturseite 6 in völlig analoger Weise vor, so verzichtet Wildberger im Folgenden zunächst auf weitere lineare Expositionen des Reihenmaterials. Auf Seite 6 sehen wir eine Reihenform im Klavier und beginnend mit der Viertongruppe im Marimba (S. 6, T. 1) eine weitere Reihe, die wir als vertikales Auftreten in den drei ersten Akkorden des Stücks, also der Bewegung der Posaunen und Trompeten identifizieren: [2 3 11 10] + [4 6 5 7] + [8 1 9 0]. Gleichzeitig sehen wir, dass diese Reihe im Ineinandergreifen von Marimba, Vibraphon und Klavier mit einer zweiten Reihe verhakt scheint, die sich nur in einer Viertongruppe überschneidet, nämlich wie folgt (Seite 6, alle Takte): [5 0 4 1] + [11 10 2 3] + [9 7 8 6].

Es ist offensichtlich, dass zwischen den genannten Reihen dodekaphonische Beziehungen herrschen, im Besonderen dann, wenn wir in den drei Viertongruppen jeweils eine kombinatorische Äquivalenz zulassen. Doch welches Auftreten der zwölf Töne wollen wir nun als »die Reihe« des *Epitaphe* auffassen, sofern es denn nicht sogar mehrere gibt? Wildberger hatte, so erweist sich am Schluss des Stückes, eine andere Idee: Er kodiert und enthüllt den Schlüssel zum Reihenmaterial des Beginns, also die Grundreihe, im Namen Galois' selbst, und zwar im Sopransolo der fünften Szene. Erst dort ist im geflüsterten (»je murmure«) E-VA-RI-STE (Abb. 6) die Reihe zu erkennen, aus der sich das Tonmaterial des Beginns ableiten lässt.

Abb. 5 (unten): Jacques Wildberger, *Epitaphe pour Evariste Galois* (1962), Ausschnitt aus Partiturseite 5 (Marimba, Vibraphon, Klavier) als Beispiel für eine lineare Reihenexposition bei Ziffer 2 (© Ricordi, Berlin – London)

Zur Frage der dodekaphonischen Relationen ist die Aussage Wildbergers ins Spiel zu bringen, wonach die Gesamtstruktur durch 35 »Stellungen« bestimmt sei:

»Ich wollte ja auch gruppentheoretische Überlegungen in das Kompositionskonzept einbringen. Das Stück ist im klassischen Sinn zwölftönig. Ich habe versucht, aus der Reihe Untergruppen aus 7 und 5 zu bilden. Das ergibt 35 Stellungen und ist die Grundlage der Komposition. Dazu habe ich mir auf der Bühne ein klassisches Ballett gedacht, das die Positionen tänzerisch umsetzt.«[16]



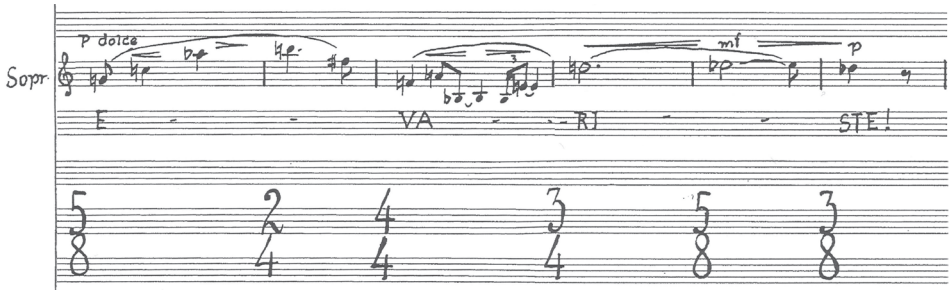


Abb. 6: Jacques Wildberger, *Epitaphe pour Evariste Galois* (1962), Partiturseite 138f., Sopran solo (© Ricordi, Berlin – London)

Diese kurze Beschreibung Wildbergers hat es in sich, so unverfänglich sie auch klingt. Um eine algebraische Komponente in das Konzept einzubringen, bildet er Untergruppen aus der Reihe »aus 5 und 7«. Die erste Annahme wird natürlich sein, dass Wildberger von Tongruppen aus 7 oder 5 Tönen (oder Intervallen) spricht, die er aus der Reihe bildet. Dieses Vorgehen entspricht zwar ohne Zweifel einem der natürlichsten Prozesse der zwölftönigen und seriellen Akkordbildung, nämlich der Bildung von Teilmengen und Supersets, hat aber mit der Gruppentheorie im Sinne Galois' nichts zu tun. Setzen wir voraus, dass sich Wildberger mit einem assoziativen Begriff von »Untergruppe« zufrieden gibt, stehen wir als Folge vor der Frage, wie wir uns die 7 x 5 = 35 Stellungen zu erklären haben, denn der Multiplikation muss ja ein musikalisches Produkt entsprechen, aus dem sich dann 35 mögliche Grundstrukturen (-reihen, -akkorde, -positionen) ergeben. Wenn wir allerdings 7 Töne aus der Reihe auswählen, dann können wir diese Tongruppe nur mit einer einzigen 5-tönigen Gruppe kombinieren, die sich aus den 5 übrigbleibenden Tönen der Reihe zusammensetzt.

Mit anderen Worten: Es ist schwierig, sich eine musikalische sinnvolle Vorstrukturierung in diesem »Produkt« von 5 und 7 vorzustellen. Jede Zwölftonreihe, so meine nächste Hypothese, lässt sich des Weiteren mit beliebigen Zahlen modulo 12 multiplizieren, und tatsächlich ergibt nur die Multiplikation mit 5 und 7 (von den »Selbstabbildungen« 1 und 11 abgesehen) jeweils wieder eine vollständige Zwölftonreihe.[17] Dies erlaubt die Bildung zweier Reihenmatrizen, die unabhängig genug von der Reihe EVARISTE wären, um neues strukturelles Material zu erzeugen. Sofern meine Überprüfung dieses Ansatzes im gesamten Tonmaterial des *Epitaphe* sorgfältig genug war, gehe ich davon aus, auch diesen Ansatz falsifiziert zu haben. Ebenso wenig sehe ich eine Gruppenbildung auf den Reihenoperationen selbst, die Wildberger mit einer 48 x 48 Matrix wohl noch von Hand hätte ausrechnen können.[18]

Damit bleibt mir, wie bereits angedeutet, nichts anderes übrig, als auch hier vorläufig von einer assoziativ-metaphorischen Behandlung der Algebra oder Galois'schen Gruppentheorie durch Wildberger auszugehen. Vor diesem Hintergrund scheint uns vielleicht auch die Aussage des mathematikbegeisterten Wildberger verständlicher, »selbst die abstrusesten Dinge«, die er geschrieben habe, seien »nicht eigentlich mathematisch« gewesen.[19] Die 35 Stellungen, auf die Wildberger sein Ballett plante, vermag ich, sofern sie zur Erzeugung von Tonmaterial tatsächlich auch dienen, hier nun allerdings ebenfalls nicht aus der Reihenmatrix EVARISTE herauszurechnen.

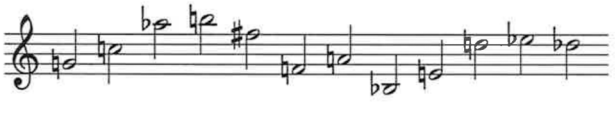


Abb. 7: Die Reihe EVARISTE

Abb. 8: Die Reihenmatrix auf EVARISTE in *pitch-class*-Notation

	U7	U0	U8	U11	U6	U5	U9	U10	U4	U2	U3	U1	
T7	7	0	8	11	6	5	9	10	4	2	3	1	K7
T2	2	7	3	6	1	0	4	5	11	9	10	8	K2
T6	6	11	7	10	5	4	8	9	3	1	2	0	K6
T3	3	8	4	7	2	1	5	6	0	10	11	9	K3
T8	8	1	9	0	7	6	10	11	5	3	4	2	K8
T9	9	2	10	1	8	7	11	0	6	4	5	3	K9
T5	5	10	6	9	4	3	7	8	2	0	1	11	K5
T4	4	9	5	8	3	2	6	7	1	11	0	10	K4
T10	10	3	11	2	9	8	0	1	7	5	6	4	K10
T0	0	5	1	4	11	10	2	3	9	7	8	6	K0
T11	11	4	0	3	10	9	1	2	8	6	7	5	K11
T1	1	6	2	5	0	11	3	4	10	8	9	7	K1
	KU7	KU0	KU8	KU11	KU6	KU5	KU9	KU10	KU4	KU2	KU3	KU1	

Fazit

Was die »hineinkomponierte« Mathematik betrifft, ziehe ich die folgenden Schlüsse:

– Wildberger hätte »mehr machen wollen«.
– Er hat vielleicht auch mehr gemacht, wie die angedeuteten, nicht ohne Weiteres nachvollziehbaren »35 Stellungen« vermuten lassen.
– Er hat mit der Reihe EVARISTE Kombinationen versucht, die an die Galois'schen Gleichungen und Koeffizienten erinnern. Wildberger benutzt an vielen Stellen so etwas wie tetrachordische Kombinationen, aus denen die Reihe neu zusammengesetzt wird, ähnlich einem Spiel mit »Gleichungen«.
– Es gibt ein malendes, ausdeutendes Wort-Ton-Verhältnis auf mathematische Sachverhalte bezogen, vor allem natürlich im eigentlichen Mathematik-Teil, aber nicht nur dort.

Man kann es sich mit Wildbergers *Epitaphe* einfach machen und das Stück als stilistisch konventionelles, nach dem Vorbild des Vogel'schen *dramma-oratorio* komponiertes Melodram bezeichnen, dessen ambitionierte szenische Ideen nicht realisiert worden sind. Dann wäre auch der Untertitel der *action documentée* schnell erklärt: Im Gegensatz zum *dramma-oratorio* hören wir hier nicht nur musikalisch vermittelte Dokumente, sondern wir könnten sie ebenso als Bühnenaktion erleben.

Das greift natürlich zu kurz. Man muss versuchen, die *action documentée* nicht als eine rein szenisch definierte zu lesen, sondern als Kombination von Narration und Dokumentation, wodurch der Komponist Wildberger durch den Historiker und den Mathematiker Wildberger erweitert scheint. Wildberger schreibt sich als Chronist in das Stück ein, schreibt sich aber auch in eine politisch geprägte Interpretation einer Biographie hinein, die sich einige gezielte Ungenauigkeiten

nicht versagt. Dass er dabei Galois »nicht als Idealfigur«[20] inszenieren will, gelingt Wildberger nicht immer – zu tief ist dazu die Bewunderung, zu groß das politische und mathematische Identifikationspotential. Das spiegelt sich noch im Wort-Ton-Verhältnis, in der Reihenstruktur und den Ansätzen zur musikalisch-epischen Verdichtung, für die ich hier nur minimale Hinweise geben konnte.

»Ich habe diesen Brief in den Händen gehabt!«,[21] sagt Wildberger zur *lettre testamentaire* mit Begeisterung noch als Achtzigjähriger, und darin spiegelt sich die Entdeckung eines eigenen Stoffes, von dem er nach der Empfehlung Vogels endlich »innerlich genau weiß«, wie er ihn darstellen will. Wie dieses innere Wissen um das Sujet zu einer äußeren Form findet, habe ich nur andeuten können. Die Lösung spezifischer Probleme der Darstellung, die sich Wildberger mit seinem mathematischen Dramastoff einhandelt, liegt weniger in der Aufteilung in sechs an Handlung ja armen Szenen, sondern einem Ansatz, den ich in drei Richtungen aufgeteilt habe, nämlich eine *action documentée* (als Erzählung über den Menschen Galois), eine *Hommage* (an das mathematische Werk Galois' im »mathematischen Teil«) und ein *Tombeau* (*Epitaphe*) im Schlussteil, der nicht mehr narrativ geprägt ist (die Erinnerung, der Mensch und das Werk in mir).

Dieses Vorgehen aus drei Richtungen zeigt nicht nur, was Wildberger in seinem Werk alles einbringen wollte; es zeigt auch an, was sich aus diesem wieder herausholen lässt. Dies weiter auszuschöpfen wäre in Anknüpfung an mehrere sozial-, musik- und wissenschaftshistorische Diskurse (die Musikstadt Basel um 1965; die Schweiz und ihr Verhältnis zu ihrer Nachkriegs-Avantgarde; die Verknüpfungen von Wissenschaft und Politik in Paris um 1830) möglich. Und am wichtigsten wäre als offene Schlussfrage zu überlegen, ob und wie sich der faszinierende *Epitaphe* heute nochmal produzieren und aufführen ließe.[22]

Schriftfassung des Vortrags, den der Autor am 3. März 2018 im Rahmen des Basler Symposiums *Das linke Ohr* gehalten hat, erstellt anhand des Vortragsmanuskripts. Der Beitrag beruht auf Andreas Fattons Lizentiatsarbeit *»Ici on fait l'analyse de l'analyse …« Jacques Wildbergers Epitaphe pour Evariste Galois (1962) als mathematisch-politische »Action documentée«*, Universität Basel, 2011, 201 S., in der die Ergebnisse der Forschung über *Epitaphe pour Evariste Galois* ausführlich dargestellt sind.

Anmerkungen

1 Jacques Wildberger, zitiert nach *»Das linke Ohr«. Michael Kunkel im Gespräch mit Jacques Wildberger; Riehen, 27. September 2001*, in diesem Band, S. 518.

2 Ebd.

3 Beispielsweise im Brief von Wladimir Vogel an Jacques Wildberger vom 20. Januar 1953, in: Wladimir Vogel, *Schriften und Aufzeichnungen über Musik: innerhalb – ausserhalb*, hrsg. von Walter Labhart, Zürich: Atlantis 1977, S. 240.

4 *Ecrits et mémoires mathématiques d'Evariste Galois: édition critique intégrale de ses manuscrits et publication*, hrsg. von Robert Bourgne und J. P. Azra, Paris: Gauthier-Villars 1962.

5 Vgl. beispielhaft Caroline Ehrhardt, *La fabrication d'une icône des mathématiques. Biographie intellectuelle et mémoire collective d'Evariste Galois*, Paris: EHESS 2011.

6 Uraufführung: Basel, 20. Mai 1964; Fred Barth, Jean Bruno, Daniel Fillion (Sprecher), Hanneke van Borg (Sopran), Hans Riediker (Bariton), Zürcher Kammersprechchor, Orchester der Basler Orchestergesellschaft, Francis Travis (Leitung); Zweitaufführung: Lausanne, 6. Juni 1964 in gleicher Besetzung; Uraufführung der deutschsprachigen Fassung: 8. Oktober 1965 (Live-Übertragung), Haus des Rundfunks, Sender Freies Berlin, Fred Barth, Peter Mosbacher, Rolf Henniger (Sprecher), Colette Herzog (Sopran),

John Hornor (Bariton), Zürcher Kammersprechchor, Radio-Symphonie-Orchester Berlin, Francis Travis (Leitung). Seither wurde das Werk nicht mehr aufgeführt.

7 Im Nachlass Jacques Wildbergers finden sich in CH-Bu, kr 71, 40 nur wenige Dokumente zum *Epitaphe*: Sie umfassen ein Korrekturmanuskript der Partitur, ein Schreibmaschinenskript der Text- und Tonbandstellen, schreibmaschinen- und handgeschriebene Exzerpte (als eigentliche Arbeitsvorlage) sowie eine ausgeschnittene Uraufführungsrezension. Skizzen oder Entwürfe zur analytischen Rekonstruktion des kompositionstechnischen Verfahrens sucht man vergebens. Solche haben wahrscheinlich in großem Umfang existiert. In einigen anderen Werken aus dieser Zeit benutzte Wildberger solche Dokumente aus dem Arbeitsprozess gerne, um die konstruktive Virtuosität seiner Kompositionstechnik auch öffentlich auf Vorträgen und Lehrveranstaltungen zu demonstrieren, so etwa bezüglich des Werks *Musik für 22 Solostreicher* (1960), siehe CH-Bu, kr 71, 7b. Der Verbleib entsprechender Materialien für *Epitaphe* ist vorläufig ungeklärt.

8 Jacques Wildberger, [Einführung zu *Epitaphe pour Evariste Galois*], in: Hansjörg Pauli, *Neue Musik aus Deutschland und der Schweiz. Basel, 20. Mai bis 13. Juni 1964. Acht Konzerte und Theaterabende, Verein für Basler Kunst- und Musikveranstaltungen* [Programmheft zum deutsch-schweizerischen Musikfest 1964], Basel: National-Zeitung 1964, S. 19–23.

9 Ebd., S. 20.

10 »Erst in einem sehr späten Zeitpunkt, in welchem der Konzertkalender nicht mehr zu ändern war, erkannten der Komponist und die Theaterleitung, dass für die Basler Aufführung nur eine konzertante Wiedergabe möglich sein wird. Dies aber führte zu Widerständen in der Theaterleitung gegen die im Stadttheater vorgesehene Darbietung. Glücklicherweise konnte die Uraufführung dieses Werkes schliesslich doch noch gerettet werden« (CH-Bst, Peter Zschokke, StaBS, PA 929d (1), E3: Dokument *Bericht über das Musikfest 1964*, S. 2).

11 *»Das linke Ohr«. Michael Kunkel im Gespräch mit Jacques Wildberger*, S. 527.

12 Brief von Bernd Alois Zimmermann an Jacques Wildberger, datiert auf 10.10.1965. Nachlass J. Wildberger/CH-Bu, NL 361 B I 109, Reproduktion in diesem Band, S. 241.

13 Jacques Wildberger, *Epitaphe pour Evariste Galois*, Exzerpte, S. 3. Nachlass J. Wildberger/CH-Bu, kr 71, 40c.

14 Der Sage nach heißt sie so, weil man jedes Schweizer Schulkind selbst um Mitternacht wecken kann, um die Formel korrekt aufgesagt zu bekommen.

15 Evariste Galois, *Préface*, in: *Ecrits et mémoires mathématiques d'Evariste Galois: édition critique intégrale de ses manuscrits et publications*, S. 3–12, hier S. 11. Die *Préface* gehört wie die *Lettre testamentaire* zu den bekanntesten Originaldokumenten von Evariste Galois. Er hat sie im Gefängnis verfasst und der Wiedereinreichung zweier *mémoires* an die Académie des Sciences beigelegt, wohl nicht zu seinen Gunsten.

16 *»Das linke Ohr«. Michael Kunkel im Gespräch mit Jacques Wildberger*, S. 518.

17 Die Multiplikation mit 5 und 7 entspricht der von Herbert Eimert (*Lehrbuch der Zwölftontechnik*, 1950) beschriebenen und auf Ernst Křenek zurückgehenden »Quartverwandlung« und »Quintverwandlung« der Reihe.

18 Er hätte dann alle vier Modi der Reihe EVARISTE einzeln miteinander multipliziert (48 x 48 = 2304) und geprüft, ob es fünf oder sieben Operationen gibt, die Untergruppen bilden, d.h. miteinander kombiniert hätte dies jeweils immer nur dieselben fünf oder sieben Reihenformen ergeben.

19 Als mögliche Ausnahme fällt ihm die *Musik für 22 Solostreicher* ein, aber: »Die Zeitstruktur der *Musik für 22 Solostreicher* (1960) […] ist zwar sehr kompliziert, und es ist auch sehr schwer zu spielen. Aber nicht wirklich mathematisch«. (*»Das linke Ohr«. Michael Kunkel im Gespräch mit Jacques Wildberger*, S. 518).

20 Jacques Wildberger, [*Einführung zu Epitaphe pour Evariste Galois*], S. 21.

21 *»Das linke Ohr«. Michael Kunkel im Gespräch mit Jacques Wildberger*, S. 518.

22 Eine Schwierigkeit resultiert aus der Tatsache, dass das Tonbandmaterial verschollen ist. Jedoch ist eine Neuproduktion des Tonbandmaterials möglich und gerade in Hinblick auf einen rekonstruktiv-aktualisierenden Aufführungsansatz lohnend.

7 Mutationen:
Wahrnehmung in der Schweiz



Von Beginn an stellt sich der junge Wildberger selbstbewusst gegen den helvetischen Mainstream – und so überrascht es kaum, dass er zu Anfang seiner Laufbahn Ablehnung erfährt. Schon das erste größere Werk, die im prominenten Rahmen der Donaueschinger Musiktage 1953 uraufgeführten *Tre mutazioni*, veranlasst den damals berühmten Musikkritiker Willi Schuh zu dem Urteil: »Der innermusikalische Zusammenhang verkümmert in dieser Retortenkunst.« Den Topos zerebraler Ausdrucksfeindlichkeit bestätigt auch der mächtige Musikmäzen Paul Sacher: Für ihn enthält die Partitur der *Tre mutazioni* »interessante Klang- und Rhythmikexperimente, ist aber nach meinem Beurteilungsvermögen weder geistig ingeniös noch gefühlsmässig empfunden, sondern intellektuell errechnet.«

Gleich zu Beginn hat Wildberger pontifikale Figuren des Schweizer Musiklebens gegen sich. Sein Lehrer Wladimir Vogel steht ihm ermutigend zur Seite: »Ich bin überzeugt dass Sie auch ohne Herrn P. S. an die schweizerische Oberfläche kommen werden.« So geschieht es: Mit dem Abebben der vormals beherrschenden Mode des Neoklassizistischen ist Wildberger ab 1957 als Dozent am Konservatorium der Musik-Akademie Basel tätig und wird zunehmend zu einer prägenden Gestalt für nachfolgende Musikergenerationen. Wenn die kompositorische Elite der Schweiz 1972 zu Vorlesungen an die ETH Zürich eingeladen wird, darf Wildberger nicht fehlen. 1981 erhält er den Komponistenpreis des Schweizerischen Tonkünstlervereins, dessen Urkunde nun auch die Unterschrift von Paul Sacher trägt. Der Wandel im Ansehen führt vom Störenfried zur angesehenen Persönlichkeit – wobei Wildberger der Ruch des Kommunismus und Linksaktivismus trotzdem zeitlebens anhaftet.

257 Aus »Jacques Wildberger erhält den Lions-Kunstpreis«, Artikel in der *National-Zeitung*, 12. Dezember 1960. Nachlass J. Wildberger/CH-Bu, o. Sign.

261 Brief von Paul Sacher an Jacques Wildberger, datiert 20. Aug. 1954.
Nachlass J. Wildberger/CH-Bu, NL 361 B I 74

262 f. Jacques Wildberger, *Tre mutazioni per orchestra da camera* (1953), Partitur, Satz III, *Stretta poliritmica*, T. 100–1007. Nachlass J. Wildberger/CH-Bu, kr 71, 54

264 f. Brief von Wladimir Vogel an Jacques Wildberger, datiert 30.12.1954.
Nachlass J. Wildberger/CH-Bu, NL 361 B I 102, 51

266 Komponistenpreis des Schweizerischen Tonkünstlervereins, Mai 1981, Urkunde.
Nachlass J. Wildberger/CH-Bu, o. Sign.

267 Ehepaar Wildberger-Graf in den Schweizer Alpen, ca. 1970er Jahre, Fotograf unbekannt.
Nachlass J. Wildberger/CH-Bu, o. Sign.

268 »zeitgenössische schweizer musik. komponisten erläutern eigene werke«,
Programm ETH Zürich Sommersemester 1972. Nachlass J. Wildberger/ CH-Bu, kr 71, 10f

PAUL SACHER

SCHÖNENBERG
PRATTELN (BASEL)
20.Aug.1954

Lieber Herr Wildberger,

Empfangen Sie vielen Dank für Ihren freundlichen Brief. In der Beilage schicke ich Ihnen die Partitur Ihrer "Tre Mutazioni" mit bestem Dank zurück. Sie enthält interessante Klang- und Rhythmikexperimente, ist aber nach meinem Beurteilungsvermögen weder geistig ingeniös noch gefühlsmässig empfunden, sondern intellektuell errechnet. Diese Musik wirkt auf mich nicht als künstlerisches Bekenntnis, sondern eher als kunstgewerbliche Spielerei.

Sie dürfen diese offenherzige Aeusserung nicht als Unfreundlichkeit auffassen. Ich finde, dass in künstlerischen Dingen nur unbedingte Wahrheit einen Sinn hat. Es wäre ja bequemer für mich, wenn ich Ihnen nichts von meinem Eindruck sagen würde. Darum muss ich Sie bitten, in meinem ungeschminkten Urteil einen Beweis meines Vertrauens und meiner freundschaftlichen Gesinnung zu sehen.

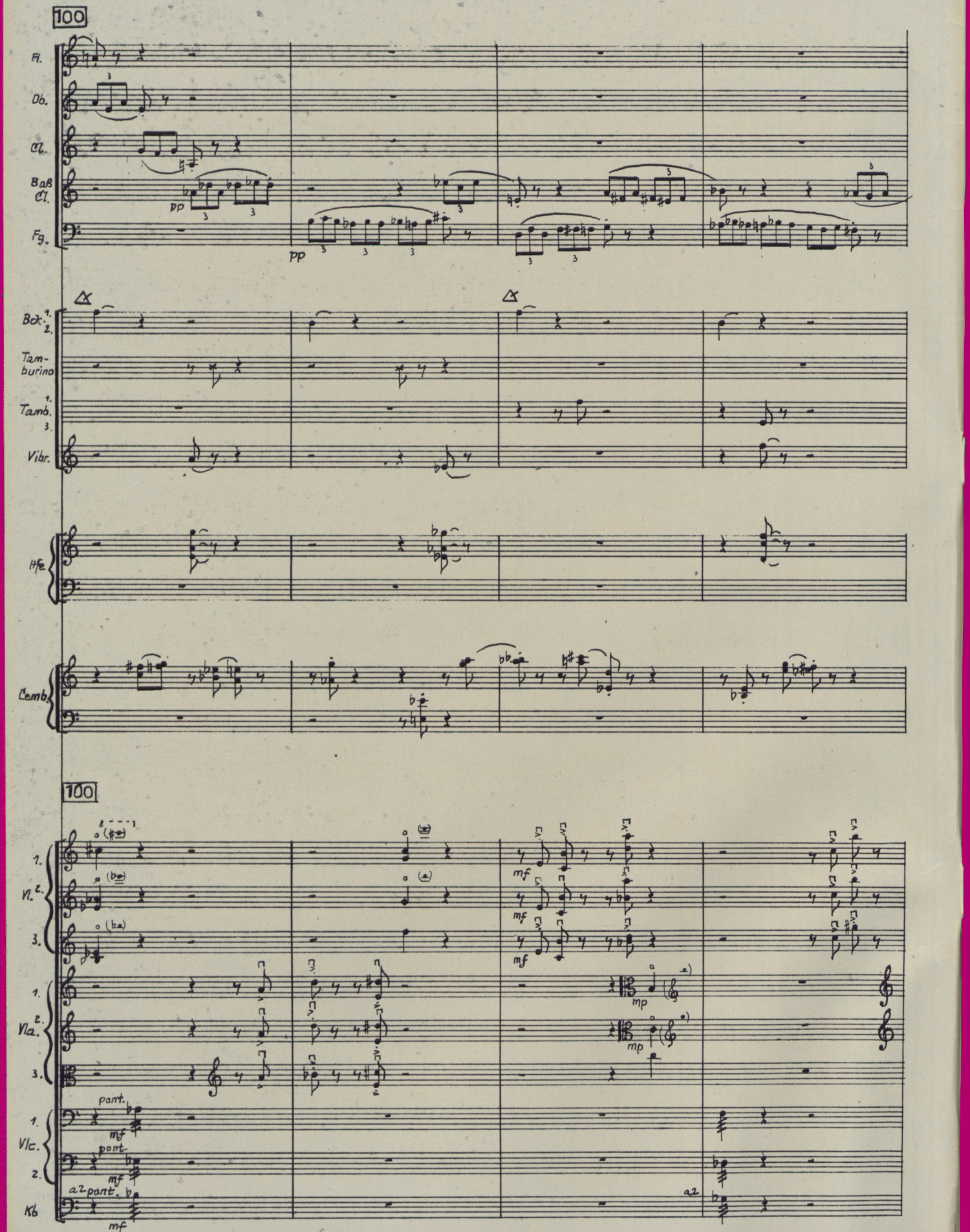
Ich verbleibe mit den freundlichsten Grüssen

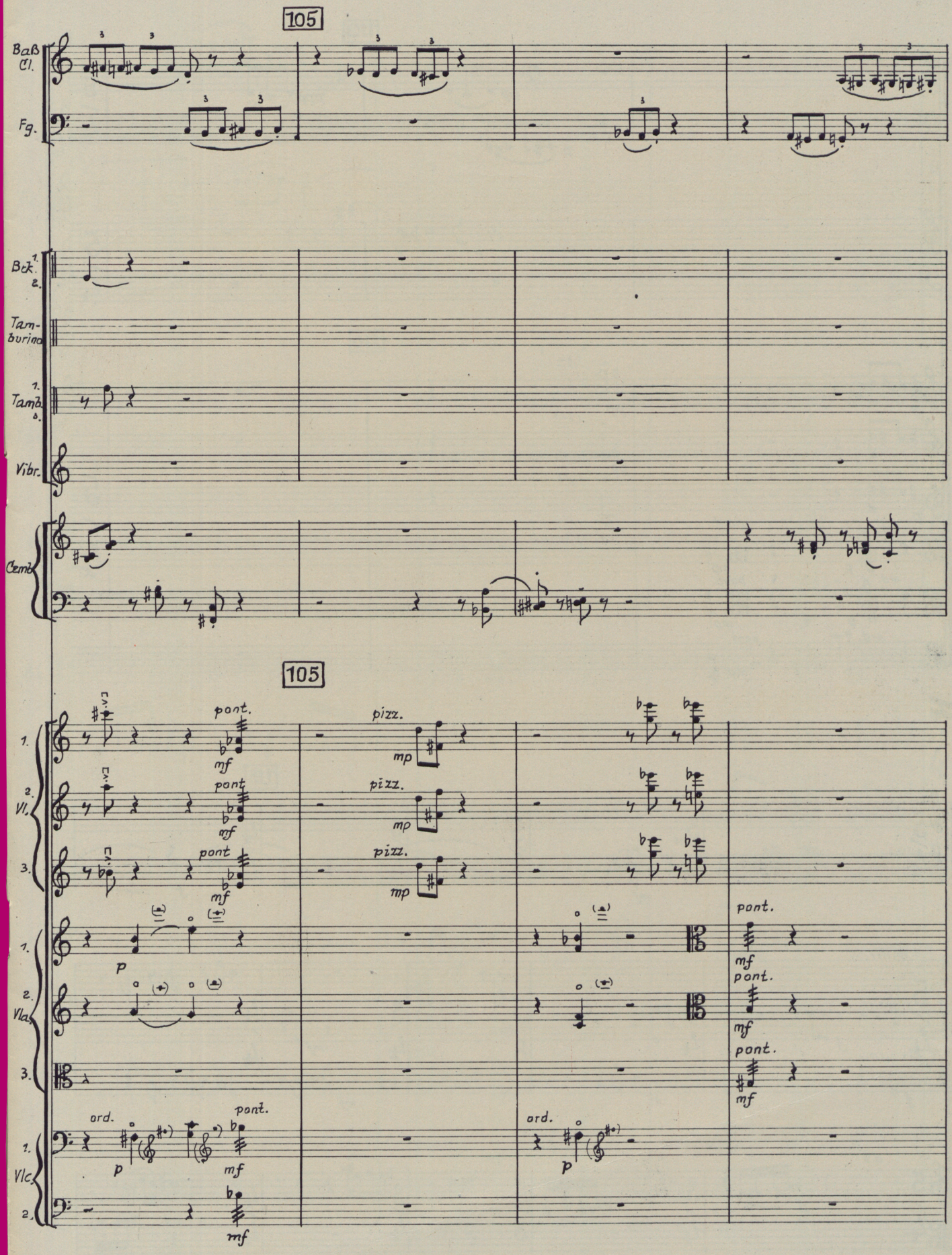
Ihr

Paul Sacher

Beilage erwähnt

Herrn Jacques W i l d b e r g e r, In den Neumatten 3,
R I E H E N


100
Fl.
Ob.
Cl.
Baß Cl.
Fg.
pp
pp
Bck. 1. 2.
Tam-burino
Tamb. 1. 3.
Vibr.
Hfe
Cemb.
100
1. 2. 3. Vl.
1. 2. 3. Vla.
1. 2. Vlc.
Kb
mf
mp
pont.
a2 pont.
a2


105
Baß Cl.
Fg.
Bck.
Tam-burino
Tamb.
Vibr.
Cemb.
105
1. 2. Vl.
3.
1. 2. Vla.
3.
1. 2. Vlc.
pont.
pizz.
ord.
mf
mp
p

NL 361 : B I 102, 51

Lieber Jacques,

danke für Brief, gute Gedanken u. Wünsche die ich Ihnen u. Ihrer lieben Regina erwidere! Wie fatal, das mit Herrn Graf! Hoffentlich – geht es glatt ab! –

Meine Wünsche zum Jahreswechsel gehen eindeutig auf die Konsolidierung des Errungenen in Jahren 1957 hinaus! Ich bin überzeugt dass Sie auch ohne Herrn P.S. an die schweizerische Oberfläche kommen werden. Auf der internazionalen – muß man schwimmen lernen! Da kann man gut raten – aber helfen soll der gute Schwimmer selber.

Die Eliot-Cantate – sollte
sie, so Gott will, gut vollendet sein –
werde ich Schenchen zeigen
u. ihm anraten diese
zu veröffentlichen.
Über London – geht der Weg
nach USA. nicht über
Lausanne. Und dennoch:
dieses Lausanne wird ein Prä-
cedenzfall von großer Be-
deutung sein. Ich erzähle
Ihnen gelegentlich was man
mir über Sie gesagt hat!
Sie werden staunen. Aber
da das alles im Jahre 54
stattfand – so ist es alles mit
dem Neuen Jahr – überholt
u. weggeräumt worden. –
Sie treten mit diesem Lausanne
fest in eine neue Kathegorie
der schweizer Künstler ein!
Und ich u. Aline beglück-
wünschen Sie aufs herzlichste

Ihr
W. Vogel

Kuß an das beiden Kniepser!

DIE STIFTUNG FÜR DIE ZUERKENNUNG VON
KOMPONISTENPREISEN
DES SCHWEIZERISCHEN TONKÜNSTLERVEREINS

hat beschlossen, diesen für «hervorragende Leistungen auf dem Gebiet des kompositorischen Schaffens» bestimmten Preis

JACQUES WILDBERGER

zuzusprechen. Es wird damit ein Musiker geehrt, der in seinen Kompositionen unerschrocken, ehrlich und kompromisslos seine musikalischen Ideen und seine weltanschaulichen Überzeugungen zu verwirklichen versucht; der ohne geschmäcklerisches Liebäugeln mit der Vergangenheit, aber auch ohne der jeweiligen Avantgarde nachzustreben, seinen Weg geht.

Jacques Wildberger hat sich schon während des Zweiten Weltkrieges als einer der ersten Schweizer Komponisten mit den Kompositionsprinzipien des Schönberg-Kreises auseinandergesetzt, und wenig später hat er die serielle Technik durch deren eigenständige Verarbeitung in seinen Werken in der Schweiz bekanntgemacht. Auch diese Pioniertat wollen wir mit dem Komponistenpreis anerkennen.

Jacques Wildberger gehört zu den Komponisten, die über die Stellung des Künstlers in der Gesellschaft und über seine Verantwortung der menschlichen Gemeinschaft gegenüber reflektieren. Obgleich er sich – wie er selbst sagt – «der Fragwürdigkeit jeglicher rein ästhetisierenden Reaktion auf das, was in der Welt vor sich geht» schmerzhaft bewusst ist, hat er doch die Kraft, durch neuartige Formen des Durchdringens und des Collagierens von Musik und engagierten Texten zu gültigen Aussagen und zu Werken von grosser Eindringlichkeit zu gelangen.

Mai 1981

DER STIFTUNGSRAT



kr 71,10 f

EIDGENÖSSISCHE TECHNISCHE HOCHSCHULE
ZÜRICH
Abteilung für Geistes- und Sozialwissenschaften
Vorlesungen in Musikwissenschaft

Sommersemester 1972

zeit genössische schweizer musik

komponisten erläutern eigene werke

Montag, 17.15–18.45 Uhr, im Hauptgebäude, Auditorium E 3
(Eingang Tannenstrasse / Künstlergasse)

24. April: **Jacques Wildberger**
Mouvements pour orchestre

8. Mai: **Rudolf Kelterborn**
«Visiones» aus «Musica Spei» für Chor, Sopran und Orgel

15. Mai: **Dr. h. c. Frank Martin**
«3 Danses» pour hautbois, harpe et orchestre à cordes (1970)

29. Mai: **Heinz Holliger**
«Pneuma» für 34 Bläser, Orgel, Schlagzeug und Radios (1970)

5. Juni: **Klaus Huber**
«Tempora» für Violine und Orchester (1969/70)

12. Juni: **Hans Ulrich Lehmann**
Sonata «da chiesa» für Violine und Orgel (1971)

19. Juni: **Richard Sturzenegger**
Konzert für Violine und Streichorchester «Drei Gesänge Davids»

26. Juni: **Jürg Wyttenbach**
Streichquartett «Exécution ajournée II» – Von gestischer Musik, instrumentalem Theater und politisch-engagiertem Musiktheater

3. Juli: **Armin Schibler**
«The Point of Return» für Sprechstimmen, Singstimmen und Instrumentalensemble (1971/72)

10. Juli: **Prof. Dr. Constantin Regamey**
«Alpha . . .» Kantate für Tenor und Orchester (1970)

Eintritt frei

Wie ich als Komponist die Schweiz erlebt habe

Jacques Wildberger

Ich bin 1922 in Basel zur Welt gekommen, bin daselbst zur Schule gegangen bis zur altsprachlichen Maturität; anschließend habe ich mich am Basler Konservatorium zum Pianisten ausbilden lassen (Lehrdiplom im Sommer 1944). Musikalische Erinnerungen und Erlebnisse sind bis Kriegsende alle an meine Geburtsstadt Basel gebunden. Ich bin in einem musikalisch aktiven Elternhaus aufgewachsen. In der Schallplattensammlung befand sich auch eine Aufnahme zweier Fragmente aus Strawinskys *Feuervogel*. Ich war fasziniert, war also schon im Kindesalter für neue Musik empfänglich. Das offizielle Musikleben hingegen war stockkonservativ. In der Ära Felix Weingartner fand wirklich neue Musik nicht statt. Von den damaligen Abonnementskonzerten ist mir nichts in Erinnerung geblieben.

Zwar wurde bereits 1927 die Basler Ortsgruppe der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik gegründet, die Neue Musik vermittelte. Niveau und Horizont waren wirklich international. Ich war aber damals natürlich noch zu jung, um diese Aktivitäten wahrnehmen zu können. Später gewann diese Institution freilich wachsende Bedeutung für mich.

Unter diesen Bedingungen änderte sich für mich schlagartig die Situation mit dem »Einbruch« Paul Sachers in die konservative Phalanx. Meine Eltern wurden schon früh Mitglieder des Basler Kammerchors, und so konnte ich direkt an den Vorbereitungen zu Strawinskys *Les Noces* und der *Symphonie de psaumes* teilhaben. Unvergeßliche Höhepunkte waren für mich später die Uraufführung von Bartóks *Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta* (anno 1936 durch das Basler Kammerorchester unter der Leitung von Paul Sacher) und die Uraufführung der Sonate für zwei Klaviere und Schlagzeug am 16. Januar 1938 im Rahmen der IGNM-Konzerte mit Bartók und seiner Frau Ditta Pásztory an den Klavieren.

Erstveröffentlichung in: *»Entre Denges et Denezy …« Dokumente zur Schweizer Musikgeschichte 1900–2000,* hrsg. von Ulrich Mosch in Zusammenarbeit mit Matthias Kassel, Mainz: Schott 2000, S. 224 f.

Während des Krieges wirkte sich die Einigelung der Schweiz natürlich auch auf das Musikleben aus. Der internationale Horizont wich nach und nach einem national-schweizerischen. Um so erstaunlicher waren die Aktivitäten der Basler IGNM, wo wirklich noch von Internationalität gesprochen werden konnte. Im Rahmen eines Konzertes mit »Musik aus dem Wiener Schönberg-Kreis« am 10. Februar 1940 erlebten wir die Uraufführung von Weberns Lied op. 4, Nr. 4 (»So ich traurig bin …«) aus dem Jahre 1909! Referent war Willi Reich, Emigrant aus Wien. Von besonderer Bedeutung war Paul Baumgartner, der uns Klavierwerke vermittelte, die abseits der gewohnten Pfade angesiedelt waren, zum Beispiel Schönbergs Suite op. 25. Und genau dieses Werk war es, das Ausgangspunkt werden sollte für mein eigenes kompositorisches Schaffen. Diese Suite ist ein Musterbeispiel für die »klassische« Schönbergsche Zwölftontechnik, eine erlernbare musikalische Grammatik mit begründbaren Gesetzen, wie es sich auch bei der tonalen Musik verhält. Nun mußte ich nur noch einen Lehrer finden, der mich beim Erlernen begleitete. Das war kein einfaches Unterfangen, da in der konservativen Schweizer Musikszene die Dodekaphonie nicht als vollwertige Kompositionsmethode anerkannt, sondern beargwöhnt wurde als »intellektuell konstruiert« und deshalb »unnatürlich« und antimusikalisch. So wurde Wladimir Vogel mein Lehrer, der mich in eine neue musikalische Welt führte. Schon vorher war ich auf ihn aufmerksam geworden durch das Oratorium *Thyl Claes, fils de Kolldraeger* (1938–45) nach dem Roman von Charles de Coster. Das war politische Protestmusik. Die Unterdrückung der Niederlande durch Spanien stand für Hitlers Terrorregime. Eine wichtige neue Erfahrung: Das bürgerliche Tabu – strikte Trennung von Kunst und Politik – wurde hier durchbrochen. Vogel war deshalb ein nicht überall gerne tolerierter Emigrant.

Nach angemessener Lehrzeit empfahl mir Vogel 1951 den Besuch der Darmstädter Ferienkurse für Neue Musik. Was ich dort erlebte, war eine Offenbarung: eine mir bisher fremde musikalische Welt. Die Begegnungen mit Boulez, Nono, Stockhausen, Messiaen, Adorno und anderen wiesen mir definitiv meinen Weg. Zugleich wurde mir bewußt, wie rückständig die Schweiz war, wie sie auch noch nach dem Krieg in ihrer reaktionären Igelstellung verharrte. Der Beginn des Kalten Krieges mag auch mitgespielt haben. Diese Abwehrhaltung bekam ich am eigenen Leib zu spüren. Für viele war ich ein Nestbeschmutzer. In

den meisten Rezensionen meiner ersten Werke ergoß sich der Kübel des Zorns über mein armes Haupt. So wurden meine *Tre mutazioni* für Kammerorchester, in Donaueschingen 1953 erfolgreich aufgeführt, als sterile Retortenkunst ohne musikalischen Sinn in den Orkus versenkt. In anderen Berichten wurde meiner Musik die Eigenschaft, Musik zu sein, überhaupt abgesprochen.

Nun war ich ja beileibe nicht der erste Schweizer Dodekaphonist – Erich Schmid und Alfred Keller waren Schüler von Schönberg, Edward Staempfli, Rolf Liebermann schrieben schon vor mir in dieser [225] Technik –, aber ich war der erste »Darmstädter«, und das war der eigentliche Skandal. Natürlich wuchs im Laufe der Jahre Gras über die Geschichte. Aber es war eine harte Zeit für mich. Schließlich taten meine weiteren Erfolge im Ausland, zum Beispiel Aix-en-Provence und Donaueschingen – wo Pierre Boulez zwei Werke von mir dirigierte [*Intensio–Centrum–Remissio* in Aix-en-Provence am 23.7.1958, *Oboenkonzert* in Donaueschingen am 20.10.1963] – doch Wirkung. Dazu kam meine Dozentur für Komposition an der Badischen Hochschule für Musik in Karlsruhe, die ich auf Empfehlung von Vogel erhalten hatte (1959–66). In der Schweiz setzten sich unter anderen Erich Schmid, Francis Travis, Heinz Holliger und Jürg Wyttenbach für mein Schaffen ein. Die Schweiz hatte sich inzwischen der Außenwelt gegenüber geöffnet. Als Paul Sacher 1960 Pierre Boulez als Dozent an die Musik-Akademie Basel holte, war das für viele ein Donnerschlag; für mich war es die Wiederbegegnung mit einem vertrauten Kollegen und Freund. Gewiß verblieben die konservativen Bastionen, vor allem »Festwochen«. Sie haben heute hauptsächlich eine gesellschaftliche (Perlenketten und Nerzstola) und kommerzielle Bedeutung (Fremdenverkehr).

Unterdessen sind auch zwei junge Komponistengenerationen herangewachsen, die zum Glück neue musikalische Vorstellungen in ihren Werken realisieren, ohne gleich in bösartiger Weise von Gralshütern diskriminiert zu werden. Viele Angehörige einer jungen Interpretengeneration zeichnen sich nicht nur durch ein stupendes technisches Können aus, sondern auch durch Interesse und Einfühlsamkeit, wenn es um Erfordernisse von neuer und neuester Musik geht. Wir dagegen spielen heute die Rolle von Gründervätern, die von den Jüngeren respektiert werden.

(2000)

8 Zeitebenen:
Darmstadt, Donaueschingen, Karlsruhe



In den 1950er Jahren orientiert sich Wildberger zunehmend an den einschlägigen Zentren der Neuen Musik in der noch jungen Bundesrepublik. Durch die Vermittlung seines Lehrers Wladimir Vogel gelangt er 1951, nach einer Reise durch das kriegsversehrte Land, zu den Internationalen Ferienkursen für Neue Musik nach Darmstadt. Wildberger zeigt sich verblüfft angesichts der Dichte musikalischer Innovationen, der man in seinem Heimatland zu dieser Zeit noch äußerst skeptisch begegnet. Hier knüpft er wichtige Kontakte, wie etwa zum Intendanten der Donaueschinger Musiktage Heinrich Strobel, der ihn als Komponist und Musikautor fördern wird. Rückblickend bemerkt Wildberger, dass es damals nicht nur »bierernst« zuging, und verweist auf die »heiteren, ja ausgelassenen« Darmstädter Abende und auf seinen Donaueschinger Beitrag *Liebestoto* zum Mozart-Jubiläum 1956 nach einem leicht frivolen Text von Hans Arp.

Den Werken Wildbergers, die in Darmstadt und Donaueschingen uraufgeführt werden, ist kein übermäßiger Erfolg beschieden, wobei Strobel die Ablehnung im Fall der *Tre mutazioni* gerade als »Bestätigung« auffasst. Auch das Werk *Zeitebenen* findet 1959 in Darmstadt keinen Anklang, woraufhin Wildberger zeitlebens nicht mehr den Weg zu den Ferienkursen sucht. Interessant ist, dass Wildbergers Musik in der Schweiz und in Deutschland zu dieser Zeit gleichermaßen abgelehnt wird, aber aus völlig verschiedenen Gründen: Erscheint seine Musik in der Schweiz zu »modernistisch«, wird sie in der Bundesrepublik als eher »rückständig« taxiert. Diese Position »zwischen den Stühlen« spiegelt sich im Statement *Webern gestern und heute* für das Programmheft der Donaueschinger Musiktage 1959, das vom in der Bundesrepublik entwickelten »struktur-betonten«, zumeist auf das Spätwerk bezogenen Webern-Bild der 1950er Jahre kritisch abweicht.

1959 erhält Wildberger eine Dozentur an der Badischen Musikhochschule in Karlsruhe. Aller Differenzen zum Trotz bestätigt ein Karlsruher Foto das rationale »Darmstädter« Ideal dieser Zeit: Auf den einschlägig bekannten Bildnissen pflegen auch andere Komponisten wie Boulez, Stockhausen oder Nono die Ikonographie eines *homo docens*, der an der Tafel musikalische Strukturen erklärt.

273 Jacques Wildberger (rechts) unterrichtet am Badischen Konservatorium in Karlsruhe, ca. 1960, Fotograf unbekannt. Nachlass J. Wildberger/CH-Bu, o. Sign.

277 Brief von Heinrich Strobel an Jacques Wildberger, datiert 27.10.[19]53. Nachlass J. Wildberger/CH-Bu, NL 361 B III i

278 Jacques Wildberger, *Liebestoto* für Sopran-Solo und Orchester (1956, Beitrag zum Projekt »Divertimento für Mozart«), Partitur, Reproduktion der autographen Reinschrift mit handschriftlichen Eintragungen, S. 18. Nachlass J. Wildberger/CH-Bu, kr 71, 37c

279 Jacques Wildberger im Hauptbahnhof Karlsruhe, ca. 1960, Fotograf unbekannt. Nachlass J. Wildberger/CH-Bu, o. Sign.

DR. HEINRICH STROBEL
Leiter der Musikabteilung
SÜDWESTFUNK

BADEN-BADEN,
Moltkestraße 5
Fernruf 6 07 14-17

27.1o.53

Herrn
Jacques Wildberger
In den Neumatten 3
Riehen/Basel

Lieber Herr Wildberger,

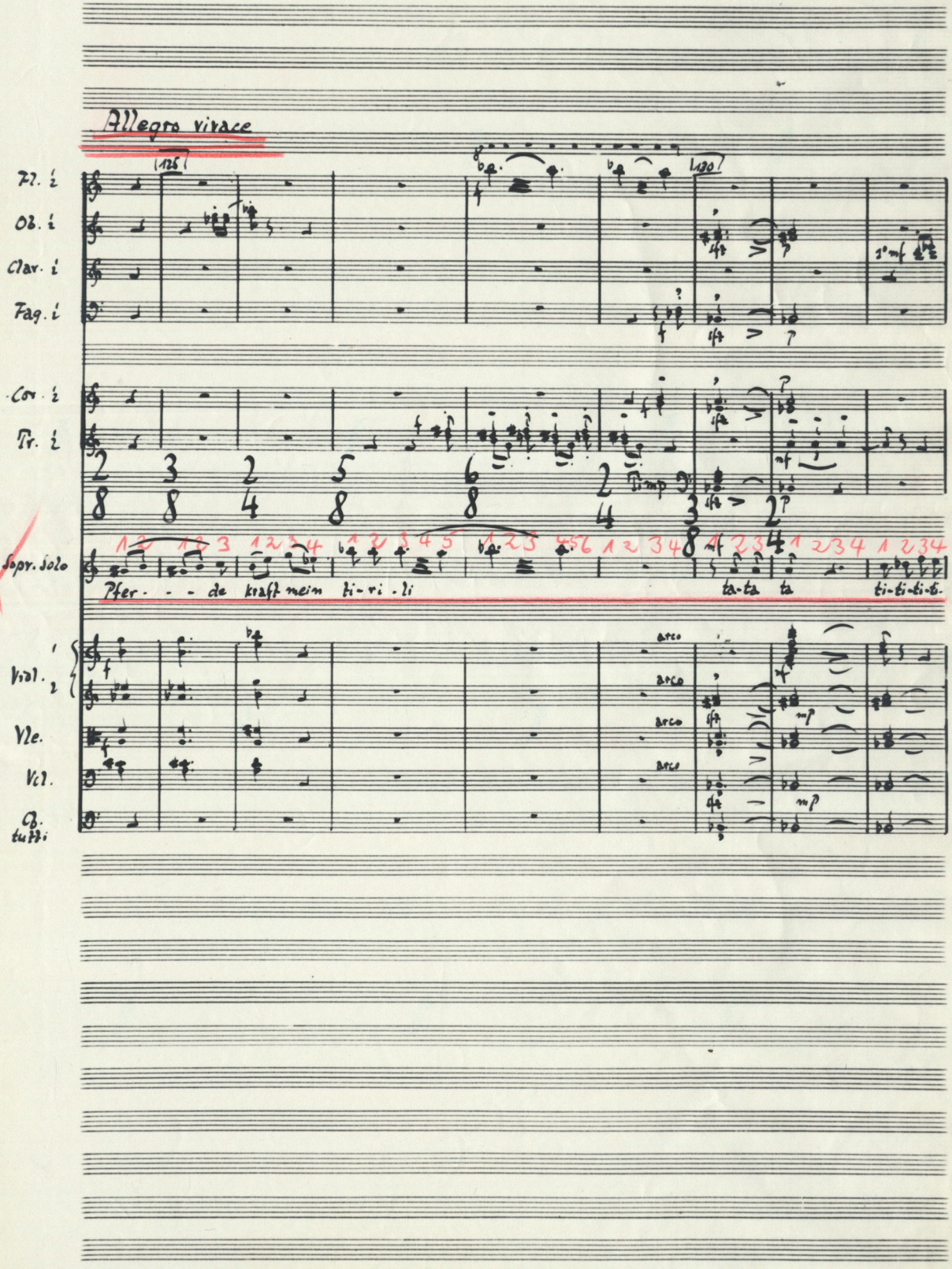
vielen Dank für Ihren Brief vom 14.1o. Wie ich Ihnen schon selbst sagte, fand ich Ihre Arbeit eine der interessantesten im Programm des diesjährigen Donaueschinger Musikfestes. Ich bin sehr froh, Sie sozusagen für die Öffentlichkeit entdeckt zu haben. Dass viele Pressestimmen negativ waren, dient mir nur als Bestätigung.

Wollen Sie mich bitte über Ihre zukünftigen kompositorischen Pläne auf dem laufenden halten.

Mit vielen Grüssen bin ich

Ihr

Heinrich Strobel


Allegro vivace
Fl. i
Ob. i
Clar. i
Fag. i
Cor. i
Tr. i
Sopr. solo
Pfer - - de kraft mein li-ri-li
ta-ta ta
ti-ti-ti-ti
Viol. 1
2
Vle.
Vcl.
Cb.
tutti



Webern gestern und heute

Jacques Wildberger

Im Jahre 1924 wurden in Donaueschingen die Trakl-Lieder op. 14 unter der Leitung des Komponisten uraufgeführt. Man kann nicht behaupten, daß das Echo in der damaligen Presse von tiefem Verständnis getragen war. Webern wurde nur im Schatten seines Lehrers Arnold Schönberg gesehen; er war ein Abseitiger, ein kurioser – vielleicht durchaus beachtlicher – Sonderfall fürs Raritätenkabinett, ein Komponist, der sich im Gestrüpp seiner verstiegenen Spekulationen rettungslos verstrickt hatte; kurz, ein Musiker, der seine Aussage selber ad absurdum führte und deshalb nicht von allgemeiner Bedeutung sein konnte.

Welch ein Wandel der Beurteilung im Laufe der seither verflossenen 35 Jahre! Eine junge Komponistengeneration beruft sich in ihren Bemühungen auf Webern als den großen Lehrmeister, der die Türen aufgestoßen hat zu einem wunderbaren Neuland von ungeahnter Fruchtbarkeit. Er ist für die Avantgarde in den Mittelpunkt der Orientierung gerückt: »Sage mir, wie Du zu Webern stehst, und ich sage Dir, wer Du bist«.

Immer wieder lesen wir in den Berichten von dazumal, daß Webern nicht verstanden habe, eine Singstimme sinnvoll zu führen. Nun zeigen uns aber gerade die ausgewählten Liederzyklen op. 14, 15, 16 und 18 aus seiner grandiosen mittleren Schaffenszeit, daß Webern ein Vokalkomponist kat'exochen ist. Jeder Ton, jedes Intervall ist nur begründet als unverwechselbarer Ausdrucksträger; alle formelhaften verbindlichen oder spielerisch-virtuosen Elemente – Charakteristika der Instrumentalmusik – sind eliminiert. Welches aber ist für diesen Stil, der eine nie zuvor erlebte Konzentration des Ausdrucks realisiert, der eine absolute Lyrik repräsentiert, das adäquate Medium, wenn nicht die menschliche Stimme? Kein Instrument verfügt über diesen Reichtum an Nuancen und über dieses Maß an Flexibilität. Freilich ist es eine Gesanglichkeit, die nicht am Schema der klassisch-romantischen Tradition zu messen ist. Die auffallende Schrumpfung der äußeren zeitlichen Ausdehnung,

Anlass dieses im Programmheft der Donaueschinger Musiktage 1959 abgedruckten Textes ist ein Konzert mit Werken von Webern in Donaueschingen am 17. 10. 1959; zur Aufführung gelangten neben den damals stark rezipierten op. 22, 24 und 27 auch die Vokalwerke op. 14, 15, 16 und 18.

der schnelle Ausdruckswechsel, konkretisiert in großen Intervallen, die nicht auf ein tonales Zentrum bezogen werden können, machen auch dem aufgeschlossenen Hörer das Verstehen nicht leicht. Der Wortlaut der Trakl-Gedichte läßt uns vorerst ein weites Ausschwingen der Musik erwarten. Nichts dergleichen. Kaum ein Vor- oder Nachspiel von wenigen Noten. Aber welch zwingende Kraft erhalten die unheimlich-erwartungsvollen Perspektiven der Schlußworte in den ersten beiden Gesängen gerade durch die knappe musikalische Gestaltung! (»Sonne aus finsterer Schlucht bricht« … »Frühlingsgewitter ertönt«). Und umgekehrt: ein einziger Akkord (op. 14/2) schafft in unnachahmlicher Weise die Stimmung für das Folgende (»Mond, als träte ein Totes …«). Die Gesangswerke dieser mittleren Zeit bilden eine stilistische Einheit; Webern hat aber eine wunderbare Vielgestalt innerhalb dieser Einheitlichkeit vor uns ausgebreitet. Eine schier unglaubliche rhythmische Mannigfalt[igkeit] verleiht auch den geistlichen Liedern op. 15 bei aller Ausdrucksschwere etwas Schwebendes. Den strengen und besonders knapp formulierten Kanons op. 16 ringt Webern dank seiner Stimmführung einen ekstatischen Charakter ab. Der seismographischen Ausdrucksdichte entspricht ein besonderer Reichtum an struktureller Verflechtung. Es ist deshalb nicht erstaunlich, daß sich der Übergang von der frei-atonalen zur zwölftönigen Schreibweise beim op. 17 ganz unmerklich vollzieht. Diese Entwicklung findet ihren Abschluß mit dem Streichtrio op. 20, wo sich strenge Reihendisposition mit den reichen musiksprachlichen und formalen Mitteln – Sonatensatz! – einer langen Tradition verbindet.

Nach diesem Werk stellen wir eine Stilwende fest. Wirkt noch in den Liedern op. 18 die Reihe als verborgenes Ordnungselement, so tritt jetzt Webern gleichsam als Komponist hinter der Eigenkraft der Reihe zurück. Die Musik wird spröder, und schon rein optisch einfacher. Aus der Reihe hervorgehende Symmetrien stehen im Vordergrund, entsprechend finden wir einfachste formale Verhältnisse vor, wie z. B. in der 1. Variation des op. 27, die aus 3 x 18 Takten nach klassischem Schema A – B – A besteht. Und doch brechen auch hier, innerhalb dieser elementaren Symmetriegestaltungen, erstaunliche Ausdrucksmomente hervor, wie etwa in der grotesk-unheimlichen 2. Variation des gleichen Werks.

Webern ist heute tabu; er ist das Maß aller Dinge geworden. Eine Reihe positivistischer Exegeten hat sich vor allem der Werke nach op.

20 bemächtigt, um die meßbaren Strukturen wissenschaftlich herauszupräparieren. Und doch – werden wir diesem Komponisten gerecht, wenn wir in seinem Schaffen vor allem den sicheren Kanon sehen, den wir getrost nach Hause tragen können? Es droht die Gefahr eines neuen Mißverständnisses, solange wir Webern nur als den Vitruv der Neuen Musik betrachten. Ist nicht der »andere«, unbequemere Webern auch heute noch aktueller: das Individuum, das in beklemmender Überdeutlichkeit seiner totalen Bedrohung musikalische Gestalt gibt? Gewiß, Weberns Spätwerke sind gleichsam von kristalliner Durchsichtigkeit und Härte. Aber müssen wir nicht vermuten, daß sich hier eine verwundbare Seele vor einer erbarmungslosen Außenwelt abgekapselt hat, wie einst die Nymphe Daphne sich dem frevelhaften Zugriff nur durch Verwandlung in den Lorbeer hat entziehen können?

(1959)

»Mein« Darmstadt

Jacques Wildberger

Mein Bericht über die Bedeutung, die die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt in meiner Entwicklung als Komponist hatten – und vielleicht immer noch haben –, teilt sich in drei Kapitel:

1. Mein Weg nach Darmstadt.
2. Mein Aufenthalt in Darmstadt und seine Folgen.
3. Mein Abschied von Darmstadt.

1. Mein Weg nach Darmstadt.

Meine Reise nach Darmstadt war das zwingende Resultat eines langen Weges, der eigentlich schon in meiner Gymnasialzeit begonnen hatte, sogar vor meiner Entscheidung, Musiker zu werden. Ich war Klavierschüler von Eduard Henneberger. Meine deutlichsten Erinnerungen an jene Zeit betreffen nicht etwa die Werke der klassisch-romantischen Tradition, sondern die Werke der damals zeitgenössischen Musik. Ich spielte, so gut ich es eben vermochte, u. a. Hindemith (Suite 1922); Bartók (Suite op. 14, Allegro barbaro); Křenek (Klaviersuiten); Strawinsky (Klaviersonate). Besonders lebhaft erinnere ich mich an meine Beschäftigung mit den beiden Bänden »Klavierstücke« von Conrad Beck. Was mich an dieser Musik fesselte, waren Klanglichkeit, Expressivität und Kontrapunktik. Dieses spezielle Interesse blieb auch erhalten während meines Studiums am Basler Konservatorium, wo ich im Jahre 1944 mit dem Lehrdiplom für Klavier abschloss.

Auch meine Erinnerungen aus dem Konzertleben sind geprägt von Aufführungen zeitgenössischer Werke. Meine Eltern sangen schon seit Ende der Zwanzigerjahre im von Paul Sacher gegründeten und geleiteten Basler Kammerchor mit, und so nahm ich an Vorbereitung und Aufführung vieler zeitgenössischer Musik aus nächster Nähe teil. Meine Schlüsselerlebnisse in diesem Zusammenhang waren etwa »Das Gesicht Jesajas« (1936) von Willy Burkhard und »Jeanne d'Arc au Bûcher«

Dieser Text folgt dem 6-seitigen Typoskript aus dem Nachlass J. Wildberger, CH-Bu, NL 361 C II 6; es weist einige handschriftliche Korrekturen auf, die überwiegend orthographischer Natur sind und hier nicht im Detail ausgewiesen werden. Offensichtliche Schreibfehler wurden stillschweigend korrigiert. Das Typoskript diente als Vorlage für den Artikel in der *Neuen Zürcher Zeitung* vom 7. 7. 1990, der eine gekürzte Version des Beitrags darstellt. Die vollständige Fassung wird hier erstmals publiziert.

von Honegger (1938), dann aber auch Instrumentalwerke wie »Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta« und die »Sonate für 2 Klaviere und Schlagzeug« von Béla Bartók. Dank der Aktivitäten von BKO und Ortsgruppe Basel der IGNM fühlte ich gewissermassen den Puls der Zeit, einer spannenden Zeit, muss ich sagen.

Das änderte sich mit Beginn des Krieges: Die Schweiz wurde mehr und mehr von internationalen künstlerischen Kontakten abgeschnitten. [2] Ein bleierner Himmel von Stagnation breitete sich über unser Land aus. Unter der Bedrohung durch den NS-Staat entwickelte die Schweiz eine Ideologie: »geistige Landesverteidigung«, eine Igelstellung gegen das »Fremde«; auch erklärte Gegner des Hitlerregimes besannen sich auf »eigene Werte« und suchten – psychologisch gesprochen in »Anpassung an den stärkeren Angreifer« – nach einer Kunst, die letztlich dem »gesunden Volksempfinden« zu entsprechen hatte. Unter das argwöhnisch beobachtete »Artfremde« fiel auch ein Teil der »entarteten Kunst«, nämlich die Zwölftonmusik. Gerade diese aber begann mich immer mehr zu interessieren, weil ich hier Zukunftsträchtiges ahnte. Allerdings war über Dodekaphonie in der Schweiz nichts Zuverlässiges zu erfahren; die beiden ehemaligen Schönberg-Schüler Alfred Keller und Erich Schmid traten als Komponisten schon seit längerer Zeit nicht mehr in Erscheinung. Ich war also mir selber überlassen, bis ich, tief beeindruckt von seinem Oratorium »Thyl Claes«, 1947 [sic] in Wladimir Vogel einen Lehrer fand, den ich als Autorität anerkennen konnte. Obwohl er nicht zum engeren Schönbergkreis zählte, unterwies er mich auf meinen ausdrücklichen Wunsch hin in der thematisch orientierten Schönberg'schen »klassischen« Dodekaphonie. Ich erlebte bei Vogel einen absoluten Neubeginn des Komponierens, was meinem Wunsch nach einer axiomatisch begründeten musikalischen Syntax entsprach. Vogel war damals ein krasser Aussenseiter, und mit meinem[1] Bekenntnis zu ihm befand ich mich in schroffem Gegensatz zum offiziellen Schweizerischen Musikleben. In dieser Situation fühlte ich mich fürs erste recht wohl.

Ich war dem Status eines »Schülers« schon einigermassen entwachsen, als mich Vogel auf die Darmstädter Ferienkurse aufmerksam machte und mich aufforderte, mich mit meinem ersten gültigen Werk, den »Quattro pezzi per Pianoforte solo« als Teilnehmer an den Kursen zu bewerben. Meine Einsendung wurde angenommen, und die Klavierstücke erlebten am 9. Juli 1951 in Darmstadt ihre Uraufführung.[2] So

fuhr ich also – es war meine erste Deutschlandreise nach dem Waffenstillstand – voll gespannter Erwartung an den Ort der Verheissungen.

[3] **2. Mein Aufenthalt in Darmstadt und seine Folgen.**

Die ersten Internationalen Ferienkurse fanden bereits 1946 statt und zwar im Jagdschloss Kranichstein, ab 1949 in den Gebäuden des evangelischen Seminars Marienhöhe. Trotz des Ortswechsels blieb der Name des Schlosses als Wahrzeichen einer künstlerischen Gesinnung erhalten: Es waren die Kranichsteiner Ferienkurse, veranstaltet vom Kranichsteiner Musikinstitut. Gründer des Instituts und souveräner und toleranter Leiter der Kurse bis zu seinem frühen Tod 1961 war Dr. Wolfgang Steinecke. Über die »Kranichsteiner Idee« schrieb 1952 Theodor W. Adorno u. a.: »Wahr ist, dass der Avancierte über die Mittel der traditionellen Musik verfügen muss; nicht minder wahr freilich, dass nur derjenige vergangene Musik im Ernst sich anzueignen vermag, der in der fortgeschrittensten der eigenen Zeit lebt.« Nach dieser Devise wurde damals auch tatsächlich Musik betrieben. Die in den finsteren 12 Jahren versäumten Entwicklungen mussten aufgearbeitet werden, was freilich in relativ raschem Tempo geschah, etwa im Sinne des Haeckel'schen Biogenetischen Grundgesetzes.[3]

Als ich 1951 nach einer langen Fahrt durch ein verwüstetes Land und durch eine zerstörte Stadt auf Marienhöhe oberhalb Darmstadt eintraf, fand ich genau diese Situation vor. Eine international zusammengewürfelte Schar von Jugendlichen drang, geleitet von idealistisch gesinnten Dozenten, zu den Grundfragen der Musik vor, zum Wesen des Einzeltones und aller daraus sich ergebenden Möglichkeiten. Ich war völlig überwältigt von diesem euphorischen Willen des Forschens und der damit verbundenen Abenteuerlust. Einerseits waren die jungen Menschen wie trockene Schwärme, die alles noch Unbekannte gierig aufsaugten, andererseits aber stellten sie in jugendlichem Widerspruchsgeist auch alles gleich wieder in Frage. Eine solche Aufbruchstimmung hatte ich vorher noch nie erlebt. Die wichtigsten Komponisten der letzten 50 Jahre waren allesamt mit ihren Werken gegenwärtig, z. T. auch persönlich anwesend. Es war den Studierenden nie verwehrt, mit ihnen ins direkte Gespräch zu kommen. Zu den mir aus Basel schon vertrauten Komponisten, wie Hindemith, Bartók, Strawinsky, kam eine nähere Bekanntschaft mit Werken von Varèse,

Schoenberg und – gerade in den Jahren 1951/52 – mit Werken von Anton Webern. Als unvergesslich und überwältigend sind mir in Erinnerung die Aufführungen von Schoenbergs »Ein Überlebender aus Warschau« und der »Tanz um das goldene Kalb« aus der unvollendeten Oper »Moses [4] und Aron«.[4] Es spielte das Orchester des Landestheaters Darmstadt unter der Stabführung von Hermann Scherchen, der – seit jeher präsent, »wo Keime sich rühren« – schon 1947 in Kranichstein lehrte und Konzerte leitete.

Die folgenreichste Begegnung für mich aber war diejenige mit den dodekaphonen Werken Anton Weberns. Das Wunder der stringenten Konstruktionen, der kunstvollen Kanonbildungen mit ihrer formschaffenden Funktion, sollte ja der Ausgangspunkt dessen werden, was man später »serielle Musik« nannte. Unabhängig von Webern, und historisch bereits über ihn hinausweisend, war die Klavieretüde »Mode de valeurs et d'intensité«, 1949 von Olivier Messiaen in Darmstadt komponiert, Brennpunkt von Diskussion, Kritik und vor allem: Identifikation. In dieser Etüde ist das Prinzip des Seriellen, also die Prädisposition mehrerer musikalischer Parameter: Oktavlage, Dauer, Dynamik und Anschlagsqualität jedes einzelnen Tones zum ersten Mal in ganz eigenständiger Weise realisiert. Der Komponist spielte das Stück 1952 selber und war damit die zentrale Gestalt jenes Jahres. Diese Dinge, und was daraus sich entfaltete, waren für mich überwältigend neu; dergleichen hatte auch Wladimir Vogel in der Abgeschiedenheit des Val Onsernone nicht geben können.

Da die Studierenden in den Gebäuden von Marienhöhe in Zweierzimmern untergebracht waren, da auch gemeinsam gegessen wurde, ergaben sich gute Kontakte unter den Jungen, aber auch zwischen Schülern und Dozenten. Es wurden Vorträge mit anschliessenden Diskussionen gehalten, Kompositions- und Analysekurse durchgeführt und Werke von Jungen in Seminarien zur Aufführung erarbeitet. In diesem Zusammenhang will ich auch nicht die vielen heiteren, ja ausgelassenen Abende und Nächte im Bierzelt vergessen, wo sich u. a. Peter Stadlen als virtuoser Schachtelwitze-Erzähler stundenlang profilierte. Im Laufe der Jahre – bis 1954 – wurden drei Kammermusikwerke von mir aufgeführt,[5] und obwohl sie durchaus unter »ferner liefen« einzuordnen waren, lernte ich doch viele wichtige Persönlichkeiten kennen, die für mich später eine entscheidende Rolle spielen sollten, z. B. Heinrich Strobel, Leiter der Musikabteilung des Südwestfunk, der

mir einen Auftrag für die Donaueschinger Musiktage 1953 erteilte. Ich komponierte mein erstes Orchesterwerk, die »Tre mutazioni per orchestra da camera«. Darmstadt konnte also auch Sprungbrett sein, und ich profitierte im Lauf der kommenden Jahre von dieser Funktion mit Aufführungen in Köln, Hamburg, Berlin, Frankfurt etc.

[5] Wie im gesellschaftlich-politischen Bereich war auch der Darmstädter Aufbruch – getragen von gemeinsamen Visionen – vom Geist der Kollegialität und Kameradschaft geprägt; man gehörte zusammen, beinahe wie Verschwörer. So konnte es noch geschehen, dass auch ein Wildberger die selbstverständliche Gelegenheit hatte, mit Stockhausen, Boulez und Nono im Grase liegend, Utopien einer kommenden Musik zu entwerfen. Das änderte sich allmählich infolge der notwendigerweise einsetzenden verschieden hohen Kotierung der jungen aufstrebenden Komponisten an der Musikbörse. Gewiss: Rivalitäten gab es schon von Anfang an; aber erst im Laufe der Jahre, unter dem Einfluss des Musikkommerzes, beherrschten Konkurrenzdenken und Gruppenkämpfe Darmstadt immer mehr.

Mit meinen Werken, die durch die Darmstädter Erfahrungen geprägt waren, stiess ich in der Schweiz für längere Zeit auf wenig Gegenliebe und Verständnis. Über die Donaueschinger Uraufführung meiner »Tre mutazioni« schrieb Willy [sic] Schuh in der SMZ:[6] »Bei dem 31-jährigen Basler Jacques Wildberger, der in seinen ›Tre mutazioni‹ auf den Spuren Karlheinz Stockhausens wandelt, fördern sie (sc. die ›variablen Metren‹) die Denaturierung der klanglichen und rhythmischen Spielereien, als deren bezeichnendster Zug die Aufspaltung in ausgetüftelte Einzelerscheinungen von rein strukturellem Interesse erscheint. Der innermusikalische Zusammenhang verkümmert in dieser Retortenkunst . .«[7] lm Bericht zum Lausanner Tonkünstlerfest 1955, wo mein 1952 in Darmstadt uraufgeführtes Quartett gespielt wurde, befand Franz Walter im »Journal de Genève«:[8] »Le néant … Et l'on se demande si véritablement le compositeur lui-même peut croire un instant que sa partition … peut avoir le moindre rapport avec la musique.« Willy [sic] Schuh seinerseits reagierte schon viel versöhnlicher: »In den letzten Jahren sind an den Tonkünstlerfesten kaum mehr wirklich neue Züge ins Gesamtbild der Schweizer Musik gewoben worden. In Lausanne nun ist wieder einmal ein Avantgardist zu Worte gekommen: der 1922 geborene Basler Jacques Wildberger. Ob Wildbergers Experimentieren mit Reihen und Klangmaterialien in eine Sackgasse führen wird oder

aus ihr eine neue Musik hervorgehen wird, bleibt vorläufig ungewiss wie das Schicksal der Bewegung, an der er als unzweifelhaft Begabter teilhat.«[9] In diesem Zusammenhang lege ich Wert auf die Feststellung, dass sich im Laufe der Jahre das Verhältnis zwischen mir und diesem Mann von hohem geistigen Niveau nicht nur »normalisiert«, sondern in einen fast [6] freundschaftlichen Kontakt gewandelt hat, jedenfalls in eine Beziehung, die von gegenseitigem Respekt geprägt war. Allmählich verblasste meine Rolle als enfant terrible oder gar Nestbeschmutzer der Schweizer Musikszene.[10]

3. Mein Abschied von Darmstadt.

Mein Abschied von Darmstadt war so kurz, wie mein Weg dorthin lang. 1959 leitete Francis Travis mit den Hamburger Kammersolisten die Uraufführung meiner »Zeitebenen« für 8 Spieler. Hansjörg Pauli berichtete darüber in der SMZ: »… Bestehen konnte Hans Werner Henzes ›Sonata per archi‹, Wolfgang Fortners beherrscht expressive Kantate ›Chant de naissance‹; stand hielten aber auch Jacques Wildbergers »Zeitebenen« … Ein Zufall, dass sich neben den Monumenten der Moderne gerade drei Stücke bewährten, die die Bemühungen der ›Darmstädter Schule‹ nur ganz am Rande spiegelten? Schwer zu sagen! Kein Zufall aber wohl, dass alle drei bei den jungen Herren Komponisten Gelächter, Gebuhe und Gezisch ernteten …«[11] Tatsächlich erlebte ich nicht den Misserfolg eines vielleicht nicht ganz geglückten Werkes, sondern eine Welle von Vorurteil, Hass und Verachtung. Man mied mich wie einen Aussätzigen; ja, manche Kollegen und Funktionäre des Musikbetriebes kannten mich gar nicht mehr. Damit war mein Darmstädter Aufenthalt zu Ende; ich habe Darmstadt seither nie mehr gesehen.

Versöhnlicher Rückblick: Die Begegnung mit wichtigen Werken von Komponisten meiner Generation: »Monodia – Polifonica – Ritmica« von Nono, »Kreuzspiel« von Stockhausen, 2. Klaviersonate und »Trois Structures pour 2 pianos« von Boulez, haben mein Musikdenken und die daraus sich entwickelnde Syntax unauslöschlich geprägt. In Darmstadt hatte ich die Grundlage für meine weitere Entwicklung bis heute gefunden.

(1990)

Anmerkungen

1 Im Typoskript ist wohl fälschlicherweise »seinem Bekenntnis« zu lesen.

2 Laut der maßgeblichen Chronik wurde dieses Werk am 8.7.1951 von Franz Nauen uraufgeführt; vgl. *Im Zenit der Moderne. Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt 1946–1966*, hrsg. von Gianmario Borio und Hermann Danuser, Band 3: *Dokumentation*, Freiburg im Breisgau: Rombach 1997, S. 550.

3 Ein bei Wildberger beliebter Vergleich; siehe auch Jacques Wildberger, *Bernd Alois Zimmermann – Versuch eines Portraits*, in diesem Band, S. 166, Anm. 3.

4 Laut der maßgeblichen Chronik fanden im Rahmen der Ferienkurse zwei Aufführungen von Schönbergs *A Survivor from Warsaw* statt, und zwar am 20.8.1950 und am 9.7.1960 und damit in zwei Jahrgängen, an denen Wildberger nicht teilnahm, hingegen fand der *Tanz um das goldene Kalb* wie geschildert am 2.7.1951 statt – Wildbergers Fehlerinnerung ist möglicherweise aussagekräftig in Hinblick auf die hohe Bedeutung, die *A Survivor from Warsaw* als antifaschistisches musikalisches Statement für ihn hatte; vgl. *Im Zenit der Moderne*, Band 3, S. 541, 548, 604.

5 *Quattro Pezzi per pianoforte solo* (8.7.1951), *Quartetto per flauto, clarinetto, violino e violoncello* (21.7.1952), *Trio per oboe, clarinetto e fagotto* (18.8.1954); vgl. *Im Zenit der Moderne*, Band 3, S. 550, 555, 568.

6 Hs. unterstrichen: »Tre mutazioni« bis »SMZ«.

7 Vgl. *SMZ* 1953, Heft 11, S. 477. Wortlaut des Zitats von Wildberger geringfügig geändert.

8 Hs. unterstrichen: »befand« bis »Journal de Genève«.

9 Vgl. *SMZ* 1955, Heft 7/8, S. 295. Wortlaut des Zitats von Wildberger geringfügig geändert.

10 Dieser ganze vorige Absatz ist handschriftlich markiert. Nicht zufällig handelt es sich um genau jenen, der in der *Neuen Zürcher Zeitung* der Kürzung zum Opfer fiel; in einem auf den 16.7.1990 datierten Brief an den damaligen *NZZ*-Musikredakteur Peter Hagmann protestiert Wildberger gegen diese redaktionelle Maßnahme, er wittert »Zensur« im Sinne einer »helvetische[n] Vergangenheitsaufbereitung: Prinzip ›Schwamm drüber‹« und fordert den nachträglichen Abdruck des Inhalts der gestrichenen Passage als »Leserbrief oder Gegendarstellung«, was von Hagmann in einem auf den 2.8.1990 datierten Schreiben, in dem er die unterstellte ideologische Motivation zurückweist und pragmatische Gründe anführt (»ein Rückstand in den Produktionsterminen und zwei Zeitungsseiten mit über alle Ränder hinausquellenden Texten«), abgelehnt wird; vgl. Nachlass J. Wildberger, CH-Bu, NL 361 C II 6.

11 Vgl. *SMZ* 1959, Heft 10, S. 362. Wortlaut des Zitats von Wildberger geringfügig geändert.

»Was ist sein Hit?«

Eine kleine Recherche in Jacques Wildbergers Frühwerk

Michael Kunkel

»Was ist sein Hit?« Dies ist eine Frage, die uns Hans Magnus Enzensberger stellte. Freundlich hatte er uns empfangen, Manfred Koch, Holger Stenschke und mich, im Januar 2016 in seiner Schwabinger Wohnung. Wir waren gekommen, um aufzuzeichnen: Wie er zwei seiner Gedichte vorträgt aus der *Blindenschrift* (1964): *abendnachrichten* und *schattenwerk*.[1] Diese Lyrik hatte Wildberger ausgesucht für seine Komposition *La Notte* (1967). Enzensberger hatte sie während Wildbergers Berliner DAAD-Jahr 1967 schon einmal eingesprochen für den Tonbandpart des Stücks, der technisch nicht mehr in bestem Zustand ist, weshalb wir über eine Neuproduktion nachgedacht hatten. Am liebsten wäre uns ein Vortrag nach der detaillierten Sprechpartitur Wildbergers, einem spektakulären Fund aus dem Nachlass, in der die Gedichte in einzelne Silben und Phoneme mit vielen verschiedenen Vortragsanweisungen aufgelöst sind.[2] Schön wäre auch ein kleines Interview über die Zusammenarbeit zwischen Dichter und Komponist in der turbulenten Vor-68er-Zeit, die Jacques Wildberger veranlasst hatte, seine Musik nochmals ganz umzukrempeln.

Jacques wer? Enzensberger scheint sich nicht klar zu erinnern, was ganz gewiss nicht seinem recht hohen Alter geschuldet ist, vielleicht eher seiner betont tumultuarischen Gedächtniskultur.[3] Jacques Wildberger, der links engagierte Schweizer Zwölftonpionier, den Sie trafen damals in West-Berlin.

Die Erinnerung scheinen diese Stichworte nicht aufzufrischen. Als nächstes versuchen wir es mit einer Stelle aus dem Berliner Tagebuch von Wildbergers Ehefrau Regina, quasi als Beweis dessen, dass eine Begegnung auch wirklich stattgefunden hatte:

»Spektakulärster Besuch am letzten Freitag. Hans Magnus Enzensberger kam zum Nachtessen. Hildesheimer schrieb ihm scheints, dass Jacqui nach Berlin komme und ihn gerne kennenlernen möchte. So versuchte Jacqui tagelang, E. zu erreichen. Schliesslich war es soweit. E. sehr nett und sofort bereit, zu uns zum Essen zu kommen. Ich war gespannt und ein wenig ängstlich. Leute mit einer ›Sendung‹ sind mir immer etwas unheimlich, vor allem, weil da nie Platz ist für Humor und Unterhaltung. Ich habe mich zum Glück sehr getäuscht. E. erschien im geblumten [sic] Hemd, hellblauer Hose, das neueste Kursbuch als Präsent unterm Arm. Sieht aus wie ein Jüngling, ist reizend, lustig und interessiert an allem, was Menschen betrifft. Er wollte genau wissen, was Anne-Käthi studiert, und was ich mache. Jacqui, der eventuell für seine Genferkomposition [*La Notte*] gerne ein Gedicht von E. nähme, gab er plein pouvoir, was uns geradezu umschmiss. Er riet ihm, zuerst aber noch ›Comment c'est‹ von Beckett zu lesen und versprach, seine Gedichtsammlung ›Blindenschrift‹ zu schicken, was er denn auch prompt tat. Wir waren alle vier begeistert von diesem Zusammentreffen. Eigentlich hätten wir uns denken können, dass es positiv sein würde, weil Hildesheimer mit ihm befreundet ist. Das ist doch eine ziemlich sichere Garantie!! Wenn nur alle Stars ein wenig von E.s Charme hätten. Es ist so angenehm, Leute mit Manieren um sich zu haben, aber leider scheint das eine altmodische und unoriginelle Sache zu sein.«[4]

Wieder nichts. Aber eine kleine Neugierde scheint immerhin geweckt. »Was ist sein Hit?«, interessiert sich Enzensberger. Verlegenheitspause. Innerlich gehe ich schnell ein paar Werke durch. Das Quartett für Flöte, Klarinette, Geige und Cello von 1952 wird zwar immer mal wieder gespielt, aber ist es deshalb schon ein »Hit«? Die »action documentée« *Epitaphe pour Evariste Galois* von 1962, jenes abendfüllende szenische *Opus summum*, das nur leider bis zum heutigen Tag seiner szenischen Uraufführung harrt?[5] Die Spätwerke *Kammerkonzert* (1995–96), *Commiato* (1997) und *Tempus cadendi, tempus sperandi* (1998–99) wurden bei der Uraufführung jeweils ziemlich bejubelt und seither einige Male wiederaufgeführt – sind sie deshalb schon ein Kursbuch der Neuen Musik? Ich entscheide mich spontan für die Antwort: Das Besondere an diesem Komponisten ist, dass er gar keinen großen Hit hat, aber trotzdem sehr interessant ist.

Nicht gerade ein Eisbrecher. Die Zimmertemperatur sinkt um weitere anderthalb Grad. »Denn jeder Peinlichkeit wohnt eine Erleuchtung inne«.[6] So steht es geschrieben in einem Bestseller Enzensbergers mit dem Titel *Meine Lieblingsflops*. Es ist dies eine überaus offenherzige Sammlung von Misserfolgen und Reinfällen des Erfolgsautors Enzensberger, inklusive eines »Ideenmagazins« mit unrealisierten Projektplänen, die großzügig der ausführenswilligen Öffentlichkeit zur Verfügung gestellt werden. Ein Dichterfürst, vom Ruhm verwöhnt, mag sich solches wohl leisten. Überdies erhebt das Konzept einen noblen Anspruch:

> »Triumphe halten keine Lehren bereit, Mißerfolge dagegen befördern die Erkenntnis auf mannigfaltige Art. Sie gewähren Einblick in die Produktionsbedingungen, Manieren und Usancen der relevanten Industrien und helfen dem Ahnungslosen, die Fallstricke, Minenfelder und Selbstschussanlagen einzuschätzen, mit denen er auf diesem Terrain zu rechnen hat. Außerdem entfalten Flops eine therapeutische Wirkung: Sie können berufsbedingte Autorenkrankheiten wie Kontrollverlust oder Größenwahn wenn nicht heilen, so doch mildern.«[7]

Bei der Begegnung mit Enzensberger scheinen auch Wildbergers Flops plötzlich zum Greifen nah. Stimmt es, was der Dichter sagt? Haben auch musikalische Misserfolge erkenntnisleitende Energie? Ich greife aus Wildbergers Frühwerk zwei Musterstücke heraus – *Tre mutazioni* (1953) und *Zeitebenen* (1959)[8] – und möchte es prüfen.

Tre mutazioni

> »Die bei weitem besten Flops hat bekanntlich die Bühne zu bieten. Während ein Buch […] mit einer Lebensdauer von Wochen oder Monaten rechnen kann, bis das Desinteresse des Publikums und der Kritik sich mit hinreichender Deutlichkeit gezeigt hat […], rasselt eine gescheiterte Inszenierung mit einer Plötzlichkeit durch, die an die Arbeitsweise einer gut geölten Guillotine erinnert; man glaubt geradezu, das dumpfe Geräusch zu hören, mit dem das Fallbeil sein Werk verrichtet.«[9]

In der Bühnenkunst Musik ist es ähnlich. Das darf Wildberger gleich bei seinem ersten Auftritt am prominenten Standort der Neue-Musik-Industrie in Donaueschingen erleben: 1953 befindet er sich sozusagen in Phase 3 des Ausbildungsprogramms bei Wladimir Vogel, nach einem Klavierwerk und Kammermusik ist das erste Orchesterstück fertig,[10] *Tre mutazioni per orchestra da camera*. Es ist kein Erstlingswerk, das in der geschützten Zone des Hochschulischen oder in sanfter Sandwichmittellage eines Konzertprogramms das Licht der Welt erblickt; durch Hans Rosbaud und das Südwestfunk-Orchester Baden-Baden wird es am

10. Oktober 1953 unter grellem Scheinwerferlicht aus der Taufe gehoben. Pressestimmen künden von dem Ereignis:

»Der 31jährige Schweizer Jaques [sic] Wildberger mit seinen ›Tre Mutazioni per orchestra da camera‹ oder der 27jährige Luigi Nono mit seinen ›Due espressioni per orchestra [liefern] Werke, denen die Überspekulation und die Daseinsangst die Kehle zuschnürt und die Hand verkrampft und die eigentlich mehr wie vormusikalische Klangspiele zu werten sind. Beide, Wildberger wie Nono, hatten denn auch die Ehre, in Donaueschingen ausgepfiffen zu werden.«[11]

Die Geräuschkulisse ist also etwas schriller, als Enzensberger es sich vorstellt. Die *Badische Volkszeitung* notiert, fast objektiv:

»Der ›Publikumsschreck‹ der diesjährigen Musiktage waren die ›drei Mutationen für Kammerorchester‹ des 31jährigen Schweizers Jacqes [sic] Wildberger. Als die schwirrenden und verwirrenden Klangfetzen der drei kurzen Sätze verflattert waren, erhob sich ein anhaltendes Pfeifkonzert, das wiederum demonstratives Beifallklatschen herausforderte.«[12]

Es gibt also nicht nur die Guillotine, nicht nur das »Durchrasseln«. Die Fans von Wildbergers Flop sind aber in der Presse deutlich in der Minderzahl. Neben hitziger Empörung ereignet sich auch kühleres Herabwürdigen durch Attribute wie »leicht ridikül«,[13] im *Südkurier* ist von einem »verzerrten, vergnüglich-komischen Klangquerschnitt« die Rede.[14] Der Rezensent der *Badischen Neuesten Nachrichten* bespöttelt auch Wildbergers Werkkommentar:



Abb. 1a: Hans Rosbaud, Jacques Wildberger und das Südwestfunk-Orchester Baden-Baden nach der Uraufführung von Wildbergers *Tre mutazioni per orchestra da camera* (1953) am 10. Oktober 1953 in Donaueschingen (Foto: Foto-Grill, Donaueschingen)



Abb. 1b: Regina Wildberger-Graf und Jacques Wildberger in Donaueschingen, Oktober 1953 (Foto: Foto-Grill, Donaueschingen)

Applaus und Pfiffe in Donaueschingen

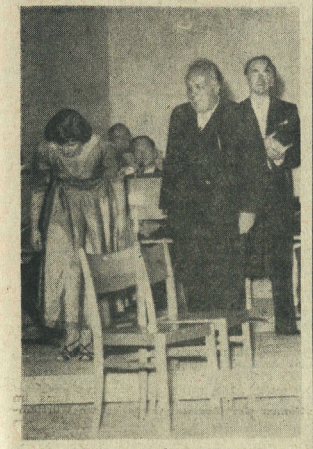
Sensationen im Mekka für zeitgenössische Musik — Elektro-akustisches Experiment „Orphée" von Pierre Schaeffer stürmisch abgelehnt — Allein 7 Uraufführungen bei den Donaueschinger Musiktagen für zeitgenössische Tonkunst

Donaueschinger Bericht unseres KG-Redaktionsmitgliedes

Donaueschingen hat seine Donauquelle, sein Fürstlich Fürstenbergisches Palais, eine berühmte Bibliothek und Gemäldegalerie, einen großartigen, jahrhundertealten Park, ein vorzüglich gebrautes Bier, unwahrscheinlich bucklige Straßen und — seine Musiktage. Alljährlich stehen die „Donaueschinger Musiktage für zeitgenössische Tonkunst" im Glanz fürstlichen, privaten und staatlichen Mäcenatentums. Sie haben diesem sonst so verträumt anmutenden Städtchen den Weltruf einer sehr wachen avantgardistischen Pflegestätte erworben, zu der man als einem Mekka moderner Musik von allüberall hinpilgert.

Allein sieben Uraufführungen

Auch am Samstag und Sonntag fanden sich wieder Gäste aus der ganzen Welt ein: Ein illustres Auditorium von zahlreichen Komponisten, Generalmusikdirektoren, Musikwissenschaftlern, Musikverlegern und vielen hervorragenden Persönlichkeiten des geistigen und öffentlichen Lebens. Man war gekommen, um allein sieben Uraufführungswerke aus der Taufe zu heben. Daneben gab es vier Werke



Stürmerischen Beifall fand Karl Amadeus Hartmanns „Konzert für Klavier, Bläser und Schlagzeug". Die Pianistin Maria Bergmann und der Komponist (rechts) wurden immer wieder auf das Podium gerufen.

in deutscher Erstaufführung. Sieben Werke waren Kompositionsaufträge des Südwestfunks, dessen Orchester sich Jahr für Jahr unter der Leitung von Hans Rosbaud, der auch diesmal immer wieder im Mittelpunkt stürmischer Ovationen stand, für eine zuweilen nahezu unvorstellbar vollkommene Wiedergabe einsetzte.

Dem die neue Musik in Deutschland seit vielen Jahren stark vorantreibenden Melos-Herausgeber Dr. Heinrich Strobel vom Südwestfunk war das Programm der diesjährigen Uraufführungs-Konzertreihe zu verdanken. Für die ohne alle Schwierigkeiten laufende Organisationsmaschine war wieder vor allem der liebenswürdige Donaueschinger Schriftsteller Max Rieple verantwortlich. Es zählte zum repräsentativen Stil der Musiktage, daß Prinz



Die beiden Organisatoren und geistigen Träger der Musiktage: Links Dr. Heinrich Strobl, rechts: Max Rieple.

und Prinzessin Max zu Fürstenberg einen Abendempfang gaben, bei dem man sich glänzend unterhalten, in zwanglosen Begegnungen fand, Liebenswürdigkeiten sagte und Fäden knüpfte.

Der Zwiespalt

Freilich, der aus geheiligter Tradition, Würde, Noblesse, aus dem gedämpften Prunk festlichen Barocks gesponnene Rahmen, mochte zuweilen nicht recht zu dem Rebellischen, Aufrührerischen, dem Aufbegehrenden mancher Werke der neuen Tonkunst passen. Hier brach ein Zwiespalt durch, den der aufmerksame Besucher von Donaueschingen immer wieder empfinden muß. Es ist der Einbruch einer neuen, zum Teil ungeheuerlichen, elementaren Welt in die Bezirke des Umsorgten, der Behütung. Sie stört sich nicht an solchen Schildern, wie sie an den Zugängen zum fürstlichen Schloß hängen: „Privateingang. Zutritt verboten!" Die Brücken hinter ihr sind vielfach abgerissen: Spinxhaft starrt sie in das Kommende. Aber es ist eine Welt, die sich nicht unterdrücken läßt und die stürmisch vorwärts drängt.

Die Sensationen von Donaueschingen

Von hier aus sind die sogenannten musikalischen Sensationen bei diesen Donaueschinger Musiktagen, nicht zu sagen die musikalischen Skandale zu verstehen. Sie wurden in diesem Jahre besonders offensichtlich. Nehmen wir gleich ihre krasseste Ausprägung, die Oper mit „konkreter Musik" von Pierre Henry und Pierre Schaeffer „Orphée". Dieses Spectacle Lyrique von Pierre Schaeffer, in Zusammenarbeit mit der Radiodiffusion Française entstanden, wies sich als ein einziges, lärmvolles Spektakulum aus, das ein kritisches Publikum — und erst recht nicht nur dieses — schon zur Siedehitze empörter Ablehnung bringen konnte.

Das berühmte Orpheus-Thema, Schaeffer nennt es „zeitnahe, ebenso gewaltsam wie erhaben", ein Mythos unter dem doppelten Zeichen von Leier und Blut, von bezauberndem Gesang und finsterer Gewalt, der über den Geschicken der gesamten Menschheit lodert, wird hier mit den neuen Mitteln der „konkreten Musik" aufzugreifen und gestalten versucht. Diese neuen Mittel sind Schallplatte und Tonband, auf denen die verschiedensten Geräusche, wie sie in der Natur, im Alltag oder auch in künstlicher Erzeugung vorkommen, als „Klangbilder" montiert sind.

Es ist ein mit dem geschärften Ohr vorgenommener technischer Vorgang. Dabei sind Kleingeräusche aller Art einbezogen. In dem gleichen Atemzug, da man aber Musik nicht mit einem Geräusch, das mehr oder weniger durch Zufallserscheinungen zustande kommt, vergleichen kann, kann man auch ein Geräusch nicht Musik nennen.

Ein grausiger Spuk

Das ablaufende Tonband lieferte eine Geräuschkulisse von einer freilich zuweilen durchaus nicht uninteressanten und auch phantastischen Wirkung. Aber dies alles fliegt fetzenhaft vorüber. Wie ein zuweilen grausiger, die Nerven auf das Höchste anspannender surrealistisch-veristischer Spuk! Eine raffiniert inszenierte Improvisation. Banale Straßen- und Fabrikgeräusche, Sirenengeheul, Stimmen des Windes, Donnergrollen mischen sich mit Glocken- und Orgelklängen, Variationen der Menschenstimme, vom Flüstern, Lispeln, Stöhnen, irrsinnigem Gelächter, Schreien, spiegeln Hoffnung und Verzweiflung. Man stößt in das Grausen. Aber dies alles ist keine Musik. Es ist Zeit, hier ein energisches Halt zu rufen. Das mögen interessante elektro-akustische Studienversuche sein, aber das ist entschieden keine Musik mehr, so sehr man sie auch einem kompositorischen Ordnungsprinzip unterwerfen möchte. Man kann sie allenfalls auch zum Studium pathologischer und psychologischer Beobachtungen verwerten.

Ein Mitternachts-Spektakulum

Trotz ausgezeichneter darstellerischer und stimmlicher Leistungen von Jeannine Collard als Orpheus und Andree Lascot als Euridice, trotz der Einflechtung einer recht passablen Stimmführung und trotz einer präzisen Inszenierung konnte sich das Publikum mit dieser neuesten Form von Oper nicht befreunden. Spectacle Lyrique wuchs sich zu einem allgemeinen Spektakulum aus. Die Nerven rebellierten. Die ursprünglich auf vierzig Minuten berechnete Aufführungsdauer in Paris wuchs auf zwei Stunden an. Nachdem es schon vorher zu Pfiffen und offenem Gelächter kam, brach die Ablehnung zum Schluß über ekstatischen Anrufungen des Zeus, die alle Nervenanspannungen auf die Spitze trieben, orgiastisch, wie mit elementarer Gewalt aus.

Dieser beispiellose Tumult läßt sich kaum beschreiben. Viele verließen fluchtartig den Raum. Pfuirufe und Rufe wie „Schluß machen!", wilde Pfiffe, Hohngelächter rissen einen Teil des Publikums in eine Art hektische Stimmung. Man ertrug dies alles, das für uns schon mehr als nur ein toller Ulk, ein grausiger Spuk war, bei dem mancher von einer anonymen Wirklichkeit, die sich in den Geräuschaufnahmen spiegelte, einfach überwältigt wurde, nicht mehr. Das mag Musik für ein Roboterzeitalter sein. Man atmete nach diesem Mitternachts-Spektakulum auf, als man an die frische Luft kam.

Schon in dem dieser „dröhnenden Orgie von Tonbandlärm" vorausgehenden Orchesterkonzert, das mit fünf Uraufführungen aufwartete, war es allerdings neben stürmischem Beifallsklatschen zu einem stärkeren Pfeifkonzert und Zwischenrufen gekommen. Als man nämlich die „Drei Mutationen für Kammerorchester" des 31jährigen Schweizers Jacques Wildberger aufführte. Das zweifellos eigenwillige, grelle Lichter setzende Werk mit in allen Schikanen gesetzten Schlagzeugpartien, will Strukturen klangfarblicher melodischer oder rhythmischer Art geben. Es ist dabei in manchem von skizzenhafter Anlage. Diesem Werk gingen zwei freudiger aufgenommene Werke voraus. Ein „Concerto" für fünf Soloinstrumente, Schlagzeug und Streichorchester des vierzigjährigen Amerikaners Everett Helm, das an die Elemente des alten Concerto grosso anknüpft und sie in die moderne Tonsprache zu übersetzen sucht. Sehr viel Beifall erhielt der Tscheche Karel Husa, 33 Jahre, für sein „Porträt für Orchester", ein durch und durch musikalisches Werk, das erst Anfang dieses Jahres beendet wurde.

Hartmann wurde gefeiert

Nicht sehr viel wußte das Publikum mit Giselher Klebers (28 Jahre) „Fünf römischen Elegien" nach dem Text von Goethe für eine Sprechstimme, Klavier, Cembalo und Kontrabaß anzufangen. Das etwas spärlich-knapp angelegte Werk steht etwas — vor allem im letzten Satz — im Gegensatz zu der starken Sinnlichkeit der Goetheschen Verse, hat allerdings auch — wie im zweiten Satz — schöne helle Partien. Am stürmischsten wurde das Konzert für Klavier, Bläser und Schlagzeug" des 48jährigen Müncheners Karl Amadeus Hartmann aufgenommen. Es ist von einem



Die Wiedergabe von Jaques Wildbergers „Drei Mutationen" wurde teils mit Applaus, teils mit starker Ablehnung quittiert. Der Komponist stellte sich mutig dem Publikum.

bestechenden Aufbau und einer mitreißenden, echten musikantischen Sprache. Der Komponist selbst bezeichnet es von spielerischer Natur. Er konnte sich für die ihm dargebotenen Ovationen immer wieder bedanken.

Auftakt mit Malipiero

Das zweite große Orchesterkonzert sah zu Beginn die Erstaufführung die „Elegia e capriccio" des greisen italienischen Meisters Gian-Francesco Malipiero vor, ein Werk mit nahezu unwahrscheinlich schönen Cello-Partie, von starker schwermütiger Spannung und instrumental vielseitigen Reizen. Der Komponist, sichtlich erfreut über die Aufnahme seines Konzertes, dankte in der liebenswürdigsten Weise mit dem leichten Spott, dem stillen Glück und der überlegenen Erfahrung des Alters. Von sehr starken Eindrücken war auch das auf der Biennale in Venedig im September uraufgeführte „Orchester-Ornament" des fünfzigjährigen Boris Blacher, ein außerordentlich konzertantes, interessantes, fesselndes Werk, das in der ausgezeichneten Wiedergabe durch das Südwestfunk-Orchester unter Hans Rosbaud rauschenden Beifall auslöste. Es nützte dem verlegen-schüchtern denkenden Komponisten nichts, er mußte wohl oder übel verschiedene Male das Podium betreten, um sich dem Publikum zu stellen.



Empfang beim Erbprinzen Max zu Fürstenberg. Rechts: Generalmusikdirektor Hans Rosbaud.

Und wieder ein Pfeifkonzert

Dann aber sollten wieder die Trillerpfeifen in Tätigkeit treten, um auch dem großen Abschlußkonzert, seine spezielle „Sensation" zu sichern. Der 27jährige Luigi Nono aus Venedig stellte sich mit einer „Musik für Donaueschingen" vor, ein zweisätziges Werk von zunächst sehr zarter stimmungsvoller Impression, die aber später in allgemeine Andeutungen zerflattert und in ihrer Beschränkung der Möglichkeiten der „Klangfarbenmelodie" zu weit geht. Die schwere Verständlichkeit des Werkes löste ein heftiges Pfeifkonzert aus, das aber zuletzt durch Bravorufe übertönt wurde. Der junge, schmächtig und bleich aussehende Komponist stellte sich ebenfalls mutig dem Publikum.

Der immer in seiner Art originelle 45jährige Franzose Olivier Messiaen, in Donaueschingen kein Unbekannter mehr, präsentierte eines der reizvollsten Uraufführungswerke der Musiktage. Ein Werk, das amüsant, köstlich unter dem Titel „Das Erwachen der Vögel" die Vogelstimme auf seine Art zu imitieren versucht und nach Einzelstimmen zu einer phantastischen, außerordentlich mitreißenden Gesamtstimmung führt. Es ist ein großer Orchesterapparat aufgeboten, der erst in diesem Zusammenklang zur Geltung kommt; jeder Instrumentalist wartet zunächst auf seinen Einsatz.

Dank an das Orchester

Der Schlußbeitrag, Arnold Schönbergs bereits 1928 von Furtwängler in Berlin aufgeführte „Variationen für großes Orchester op. 31", zu deren Anfang die auf Schallplatte festgehaltene Stimme des verstorbenen Komponisten mit seiner berühmt gewordenen Rede über die neue Musik (1931) aufklang, wurde für das Publikum zu einem Anlaß, dem Südwestfunkorchester und seinen Dirigenten Generalmusikdirektor Hans Rosbaud für die hervorragenden Interpretationen nicht nur dieses, sondern aller über die Musiktage dargebotenen Werke stürmisch zu danken. Die Künstler wurden mit einem nicht endenwollenden Applaus gefeiert. Sie hatten über zwei Tage lang Leistungen vollbracht, welche die technische Ueberlegenheit dieses Orchesters und seine hervorragende Fähigkeit neue Musik zu interpretieren, glänzend herausstellten.



Komponisten und Musikfachleute bei einer Pause im Park. Links: der Präsident der Donaueschinger Musikgesellschaft Max Rieple, daneben die Komponisten Hartmann und Blacher. Ganz rechts der bekannte französische Musikfachmann Goldbeck.

Alle Fotos: Foto-Grill, Donaueschingen

Abb. 1c: Bericht über die Donaueschinger Musiktage im *Offenburger Tagblatt*, 13. 10. 1953.

»Beiläufig auch – und das mit nicht geringem Vergnügen – die tiefschürfenden Erklärungen, die der Schweizer Jaques [sic] Wildberger (31) im Programmheft […] seinen ›Tre Mutazioni‹ vorausschickte, und deren eine hier zur Freude des Lesers zitiert stehen möge: ›Im ersten Satz ist den klangfarblichen Strukturen die hauptsächliche formbildende Rolle übertragen; mit Hilfe bestimmter rhythmischer Dispositionen soll die Empfindung perspektivischer Konstellationen hervorgerufen werden.‹ Es ist anzunehmen – wer wollte das auch bestreiten? –, daß sich Wildbergers ›Permutationen der Konstellation klangfarblicher, melodischer oder rhythmischer Strukturen,‹ genau an dieses merkwürdige Konzept halten. Aber im Ernst: ein in einfachen Zusammenhängen denkender Zeitgenosse kann mit solchen ›Erklärungen‹ so viel und so wenig anfangen wie mit der gefährlich glitzernden, widerspruchsvollen Dialektik Adornos; hier wie dort verflüchtigt sich der Gegenstand der Betrachtung im Nebel der Begriffe.«[15]

Dieser Rezensent wittert also »Gefahr«. Ende der 1940er Jahre war es Wildberger selber, der das Gefühl gewann, »dass dort unten in Ascona, wo Vogel wohnte und wirkte, mit hochexplosiven Stoffen experimentiert würde«.[16] »Hochexplosiv« insofern, als die Auseinandersetzung mit der Zwölftontechnik in krassem Kontrast zum damaligen Konservatismus im Schweizer Musikleben steht. Unter anderem deshalb ging Wildberger zu Vogel, um diese zu erlernen. Sein frühes und lebenslang anhaltendes Bekenntnis zur Dodekaphonie ist ein oppositioneller Akt, da er ihr Sprengkraft zutraut. In gewissem Sinn gelingt es ihm, gleich bei seinem ersten Besuch in Donaueschingen eine Bombe hochgehen zu lassen – nur etwas eingeschränkt durch die Tatsache, dass der Hauptskandal der Musiktage 1953 eindeutig von Pierre Schaeffers und Pierre Henrys »Spectacle lyrique« *Orphée 53* ausgeht, der handfeste Tumulte auslöst und dem die Eigenschaft, überhaupt »Musik« zu sein, in der Presse fast einhellig abgesprochen wird.

Bombenmetaphorik ist in den Besprechungen insofern präsent, als immer wieder von »Atomisierung des Klangs«,[17] von »jungen musikalischen Atomspaltern«[18] (nämlich Wildberger und Nono) zu lesen ist. Die *Süddeutsche Zeitung* sieht eine

»jugendlich-gläubige Bemühung, in einer durch die Atomkraft von der völligen Zersprengung bedrohten Welt mit atomaren Elementen eine wieder zur Form führende neue Ordnung aufzubauen.«[19]

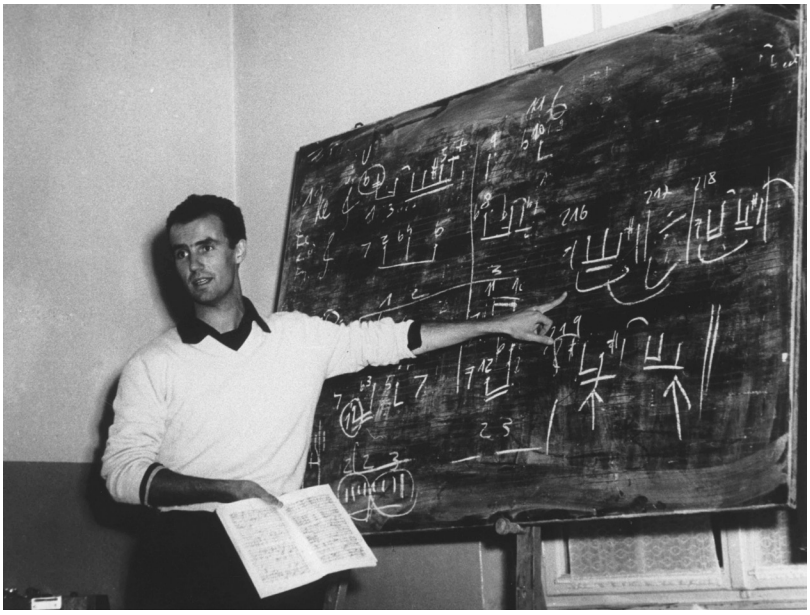
Diese Formulierung ist ungewöhnlich vielschichtig: Das rational-konstruktive Prinzip, damit ein zentraler Topos der Musik der 1950er Jahre, wird im Kontext der krisenhaften Weltlage zu Beginn des »Kalten Krieges« aufgerufen. Die meisten anderen Äußerungen in der Presse sind vergleichsweise eindimensional: »die ›intellektuelle Organisation‹ als leitendes Kompositionsprinzip« führe laut den *Badischen Neuesten Nachrichten* »folgerichtig zur Mißachtung des Menschen […]. Er soll sich mit Erzeugnissen aus der Retorte zufrieden geben.«[20] So sieht es auch Willi Schuh: »Der innermusikalische Zusammenhang verkümmert in dieser Retortenkunst«, urteilt die damalige Autorität der eidgenössischen Musikkritik in der *SMZ*.[21] Und als Wildberger 1954 die Partitur der *Tre mutazioni* Paul Sacher vorlegt – vermutlich in der Hoffnung auf eine Aufführung mit dem Basler Kammerorchester –, erhält er eine Antwort, die das Klischee mustergültig reproduziert:

»Sie [die Partitur] enthält interessante Klang- und Rhythmikexperimente, ist aber nach meinem Beurteilungsvermögen weder geistig ingeniös noch gefühlsmässig empfunden, sondern intellektuell errechnet. Diese Musik wirkt auf mich nicht als künstlerisches Bekenntnis, sondern eher als kunstgewerbliche Spielerei.«[22]

Vielleicht sind die Komponisten der Nachkriegszeit nicht ganz unschuldig. Die selbstreflexive Textflut, die Theorielawine der Fünfziger hat das einseitige, bis heute wirksame Geschichtsbild erfolgreich stabilisiert, auch unterstützt durch eine bestimmte Art der Ikonik: In Portraitfotografien der 1950er und 1960er Jahre zeigt sich der zeitgenössische Komponist nur zu gerne als *homo docens*, der an der Tafel erklärt, wie es geht. Die Wirkungsabsicht des *docere* (im Gegensatz zum *delectare*) wird dadurch untermauert. Auch von Wildberger existiert ein Schnappschuss von seinem Unterricht am Badischen Konservatorium in Karlsruhe, der sich in die Portraitserie bruchlos einfügt.

Dies ist natürlich nur eine Seite der Medaille. Sie bietet eine Angriffsfläche, die von der konservativen Kritik genutzt wird. Die Verdammung neuer Kunst als rational, zerebral, intellektuell, »formalistisch«, »nicht-gefühlt« usw. ist in absolutistischen Systemen eine beliebte Praxis. Zum Glück avanciert sie in der jungen Bundesrepublik nicht mehr zur Staatsraison. Zudem entgeht den Kritikern, dass Wildberger selber überaus skeptisch ist: In einer manifestartigen Schrift warnt er keine zwei Jahre später vor der Bedrohung durch den »seriellen Zeittod« und fordert »Freiheit von der rationalen Zeit«.[23] Ich komme alsbald darauf zurück.

Im Programm der Donaueschinger Musiktage 1953 entfaltet sich ein weites ästhetisches Spektrum, das von unverhohlenem Neoklassizismus (Karel Husa, Everett Helm) über mehr oder weniger gemäßigte Moderne (Boris Blacher, Karl Amadeus Hartmann, Olivier Messiaen) bis zur kompromisslosen »Avantgarde« reicht (Nono, Wildberger, *Musique concrète*). Kontroversen sind da vorprogrammiert. Die einzige Position,



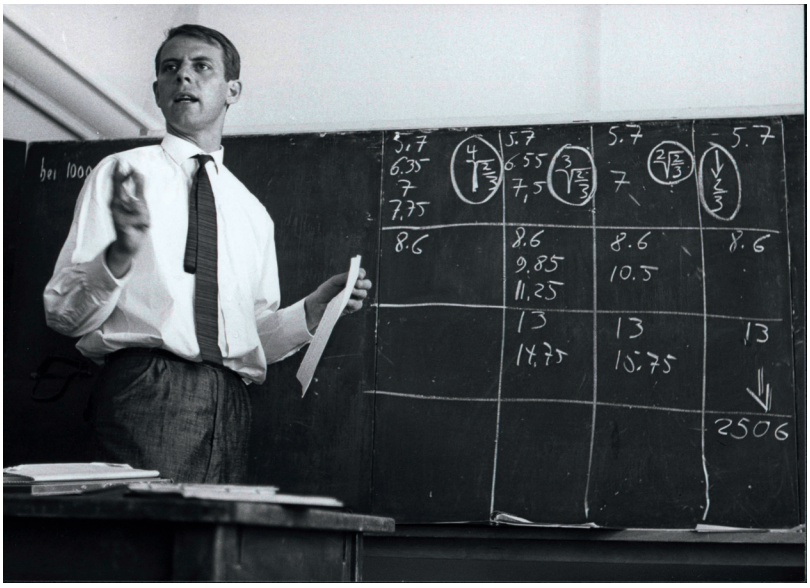




Abb. 2a: Luigi Nono bei den Darmstädter Ferienkursen für Neue Musik, 1957 (Foto: Susanne Schapowalow)

auf die sich alle einigen können, ist Arnold Schönberg: Dessen Variationen op. 31 erklingen einhellig bejubelt als Festivalfinale. Vorab ist in einer Art Andacht die Stimme des Meisters vom Tonband zu hören, wie er in einer Einführung zu seinem op. 31 das »Recht der geistigen Minorität« beschwört.[24]

Auch wenn es Wildberger in Donaueschingen wenig genützt haben mag: Die Musik Schönbergs bietet einen aufschlussreichen Einfallswinkel in die *Tre mutazioni* – wobei Wildberger sich im Titel gerade ganz bewusst vom Variationsprinzip distanziert:

> »Der Titel MUTAZIONI will besagen, daß alle musikalischen Gedanken einer stetigen Strukturwandlung unterworfen sind. Der Ausdruck ›Variationen‹ mußte dabei vermieden werden, da er historisch fixiert ist und immer in Verbindung mit einem ›Thema‹ gesetzt wird.«[25]

Wie funktionieren diese themenlosen »Wandlungen«? Der erste Satz *Timbri in Prospettiva* knüpft an das Konzept der »Klangfarbenmelodie« an, die Schönberg noch als »Zukunftsphantasie«[26] bezeichnet hatte (s. Abb. 3).

Wildbergers Klangfarbenwanderung weist weniger in visionäre Ferne, sondern wirkt eher als erstes Entwicklungsstadium der Komposition, deren weiteren Mutationen hier zu Beginn das Feld bereitet wird. Statisches und Wandelbares sind innig verknüpft, mit Schönbergs zweitem kleinen Klavierstück aus op. 19 (s. Abb. 4) im Hinterkopf. Die bekannte Terz-Repetitionsfigur (bei Wildberger ist es eine kleine Terz) erfährt zwar Wandlungen in Artikulation, Rhythmik, Klangfarbe, Lautstärke usw., allerdings findet diese Entwicklung statt im Rahmen einer Spiegelsymmetrie, die alle Elemente im Rücklauf getreu abbildet oder, wenn man will, auch quasi wieder »zurückholt« (s. Abb. 5). Die markierten Terz-Repetitionssymmetrien bilden eine Grundschicht, der Gestalten gegenüberstehen, die variabler, jedenfalls nicht palindromatisch gebunden erscheinen, ähnlich dem Zusammenspiel von starrer Stakkato-Repetition und frei gedehnten Figuren in Schönbergs Bagatelle. Dieses Doppelspiel ist für den kompletten Satz relevant, der auch als Ganzes palindromatisch überformt ist, ohne starr symmetrisch zu sein.

Abb. 2b: Karlheinz Stockhausen bei den Darmstädter Ferienkursen für Neue Musik, 1961 (Foto: Seppo Heikinheimo)

Diese Vorgehensweise ist für Wildberger nicht untypisch. Gerade im Frühwerk erscheinen symmetrische Gebilde oft am Anfang einer Komposition, um dann sozusagen perspektivisch ins Irreversible ausgerichtet zu werden, wobei als Fluchtpunkt meistens schon thematisch-deklamatorisches Denken figuriert.[27] Bereits in der ersten der *Tre mutazioni* können wir erleben, wie sich in den Klangfeldern allmählich kleine motivische Gestalten bilden: Gewissermaßen kristallisiert sich aus den »Variationen« »Thematisches« erst heraus, vielleicht im Sinne einer kompositorisch durchexerzierten Sprachfindung (wie man in Kenntnis der späteren Werke Wildbergers versucht ist zu sagen). Nachdem sich in *Timbri in Prospettiva* Transformation und Invarianz ungefähr die Waage halten, ist die mittlere, dynamischer konzipierte *Mutazione espressiva* fast schon ein »obligates Rezitativ«, wobei sich die »kurzen melodischen Gebilde«[28] gerne aufschwingen, um zumeist schnell relativiert zu werden, zu stagnieren, zu verlöschen. Mit diesem zweiten Satz (s. Abb. 6) hat die Kritik die meiste Mühe.

Abb. 2c: Jacques Wildberger (rechts) unterrichtet am Badischen Konservatorium in Karlsruhe, ca. 1960, Fotograf unbekannt (Nachlass J. Wildberger/CH-Bu, o. Sign.)

Befindet sich Wildberger in dieser allseits als »kalt errechnet« wahrgenommenen Partitur wirklich jenseits eines expressiv-thematisch orientierten Denkens? Wohl scheint er seine Position eher im kritischen Dialog mit den bekannten Ausdrucksformen auszuloten, mit »Klangfarben« beginnend, über die »melodischen Gestalten«[29] der mittleren Mutation bis hin zum metrisch konzipierten Schlusssatz *Stretta poliritmica*. »Sie [die Partitur der *Tre mutazioni*] kommt satztechnisch von Schönberg, rhythmisch von Strawinsky und Blacher«,

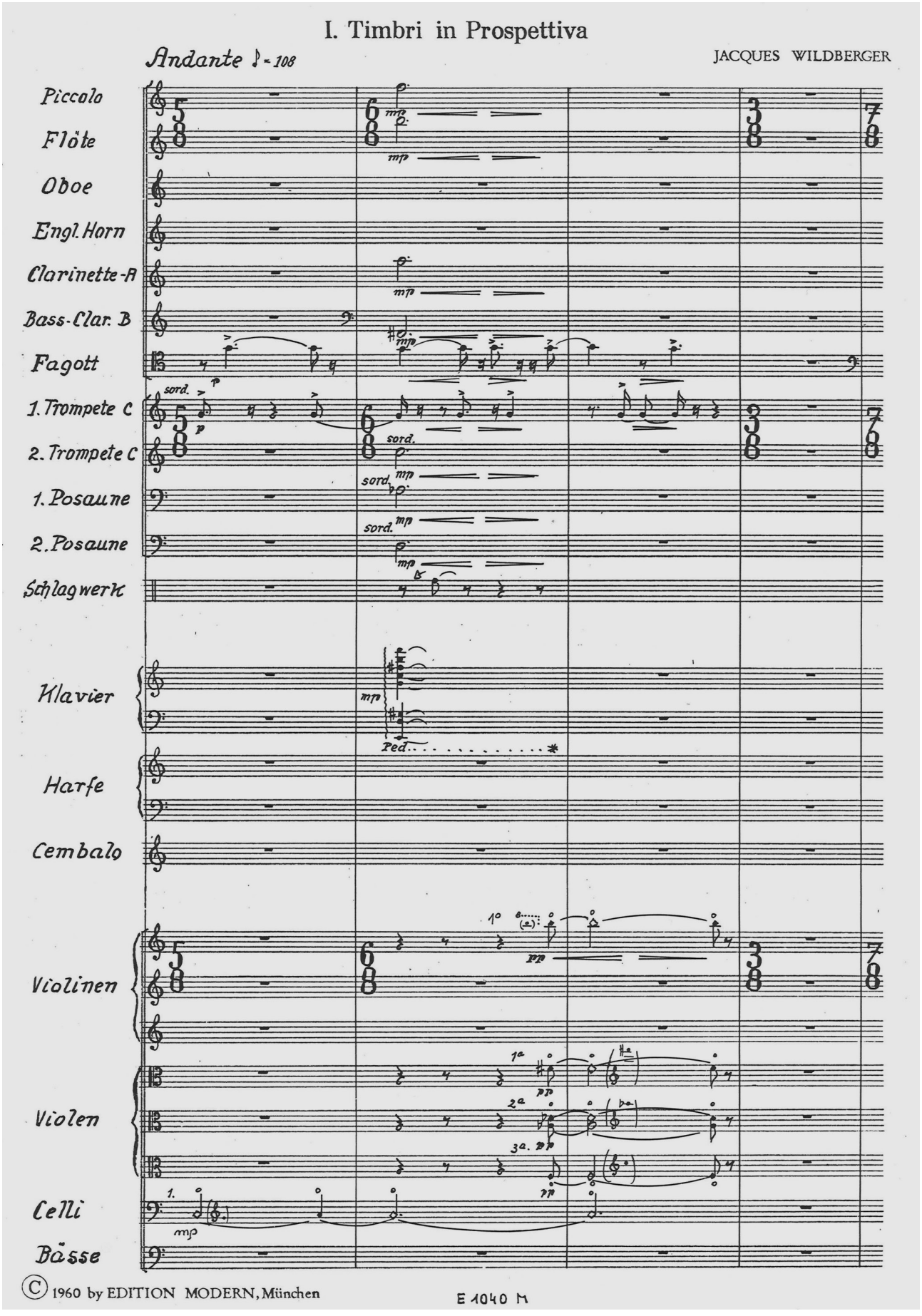

I. Timbri in Prospettiva
Andante ♪ = 108
JACQUES WILDBERGER
Piccolo
Flöte
Oboe
Engl. Horn
Clarinette-A
Bass-Clar. B
Fagott
1. Trompete C
2. Trompete C
1. Posaune
2. Posaune
Schlagwerk
Klavier
Harfe
Cembalo
Violinen
Violen
Celli
Bässe
sord.
Ped.
© 1960 by EDITION MODERN, München
E 1040 M

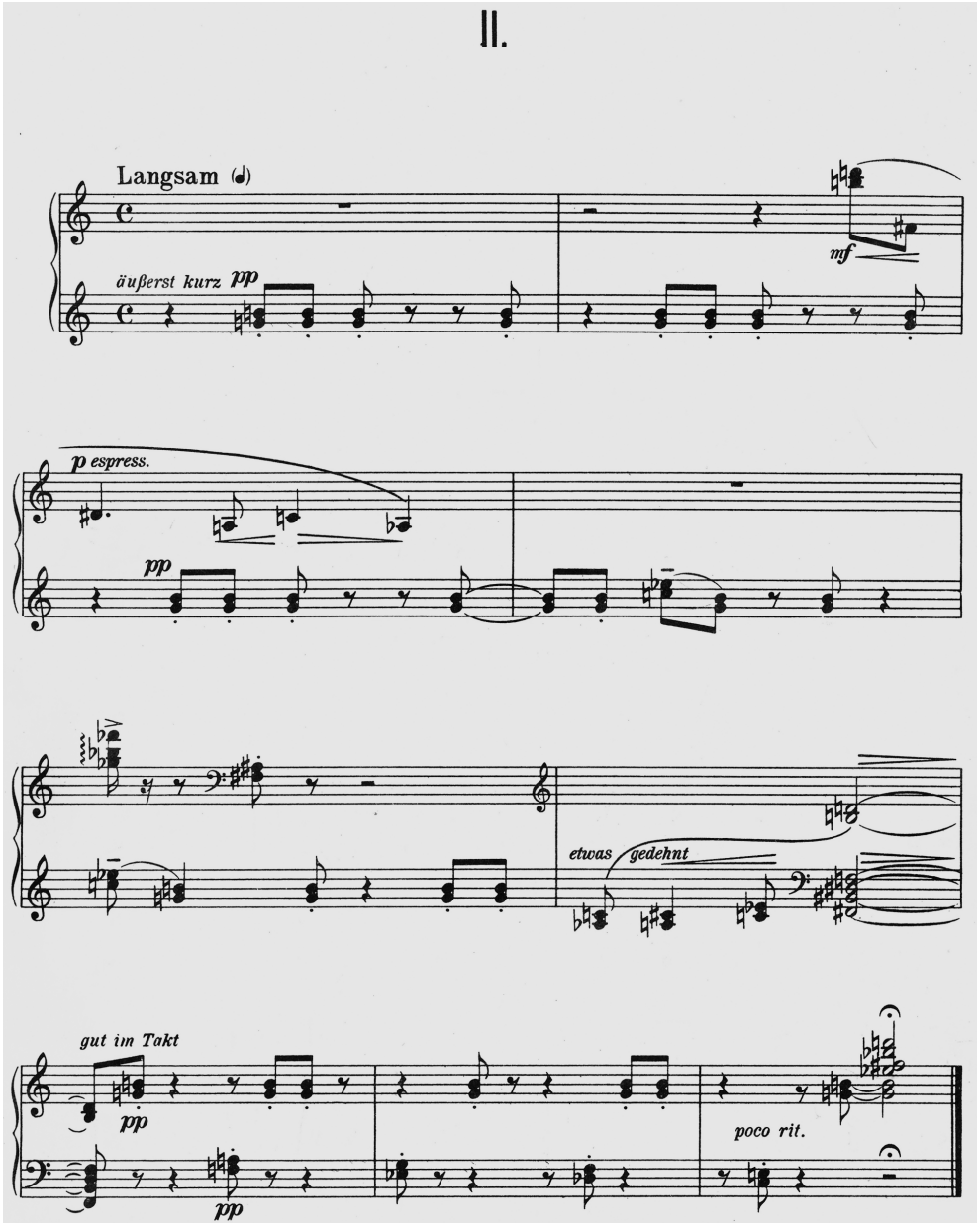
Abb. 3 (links): Jacques Wildberger, *Tre mutazioni per orchestra da camera* (1953), Nr. 1 *Timbri in Prospettiva*, T. 1–4 (© Edition Modern, München)

konstatiert Hans Heinz Stuckenschmidt als einer der wenigen positiv urteilenden Musikkritiker.[30] Vielleicht gehört auch dies zum Konzept von Wildbergers Transgressionen: dass er sich, trotz aller Identifikation mit Schönberg, in seiner Musik nicht, wie damals teils erbittert gefordert, auf die eine oder die andere Seite schlägt, sondern das ideologisch belastete Spannungsfeld zwischen den beiden pontifikalen Polen der Neuen Musik kompositorisch auskostet – und zwar kaum überhörbar nicht nur in Bezug auf Schönberg, sondern auch auf Strawinsky (s. Abb. 7 und 8).[31]

Zeitebenen

Welche Lehren sind zu ziehen aus dem Donaueschinger Flop? So könnte Enzensberger fragen. Im Spiegel der Rezeption des gefloppten Stücks erfährt man viel über die Situation des jeweiligen Kulturbetriebs, wobei die konsultierten Printmedien den relevanten, sozusagen internen Fachdiskurs kaum wiedergeben.

Abb. 4: Arnold Schönberg, *6 kleine Klavierstücke*, Nr. 2 »Langsam« (© Universal Edition, Wien)



Glaubt man den Aussagen des Komponisten, gab es unter jüngeren Festivalbesuchern auch solche, die dessen Musik als zu konservativ oder zu wenig aktuell empfanden[32] – vielleicht aufgrund der spürbaren Nähe zu einem gerademals demonstrativ abgelegten historischen Ideal.[33] Wie dem auch sei, Wildberger war offenbar hoch zufrieden:

»Die Uraufführung [der *Tre mutazioni*] war ein Riesenerfolg, vor allem deshalb, weil soviel gepfiffen wurde. Das war das beste, was mir passieren konnte.«[34]

Und auch der Intendant der Musiktage Heinrich Strobel scheint keine Niederlage zu sehen:

»Wie ich Ihnen schon selbst sagte, fand ich Ihre Arbeit eine der interessantesten im Programm des diesjährigen Donaueschinger Musikfestes. Ich bin sehr froh, Sie sozusagen für die Öffentlichkeit entdeckt zu haben. Dass viele Pressestimmen negativ waren, dient mir nur als Bestätigung. | Wollen Sie mich bitte über Ihre zukünftigen kompositorischen Pläne auf dem laufenden halten.«[35]

Diese Sorte Flop wird vom Erfolgsautor Enzensberger naturgemäß etwas vernachlässigt: Ist der Reinfall nur spektakulär genug, kann er durchaus Hit-Qualität erlangen. Auch wenn Provokation nicht vordringlich in der Wirkungsabsicht eines Autors liegen mag, so muss er doch mit Gegenwind rechnen, wenn er, wie

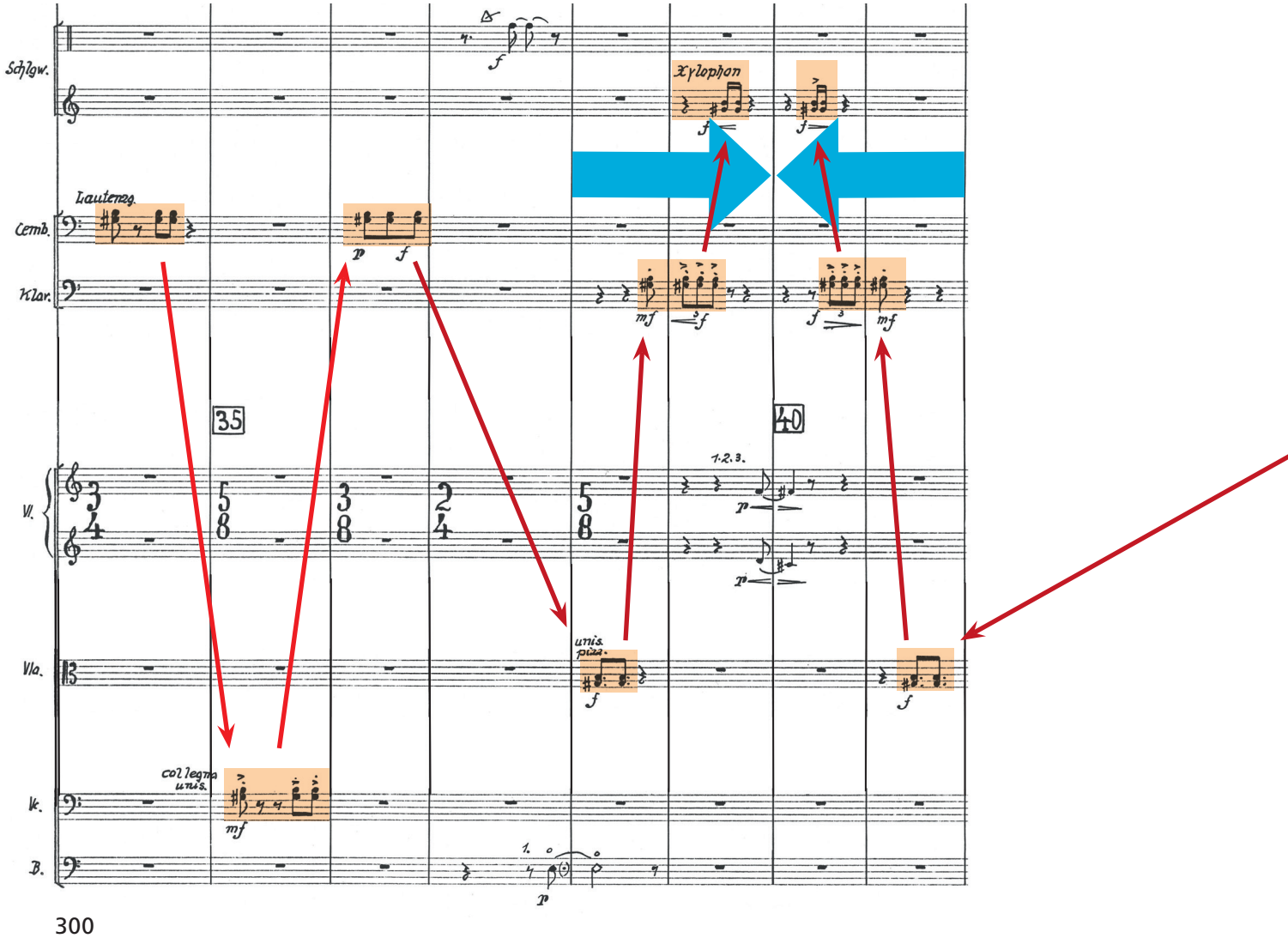


Abb. 5:
Jacques Wildberger, *Tre mutazioni per orchestra da camera* (1953), Nr. 1 *Timbri in Prospettiva*, T. 34–45, Partiturausschnitt mit palindromatisch aufeinander bezogenen Klangereignissen (© Edition Modern, München)

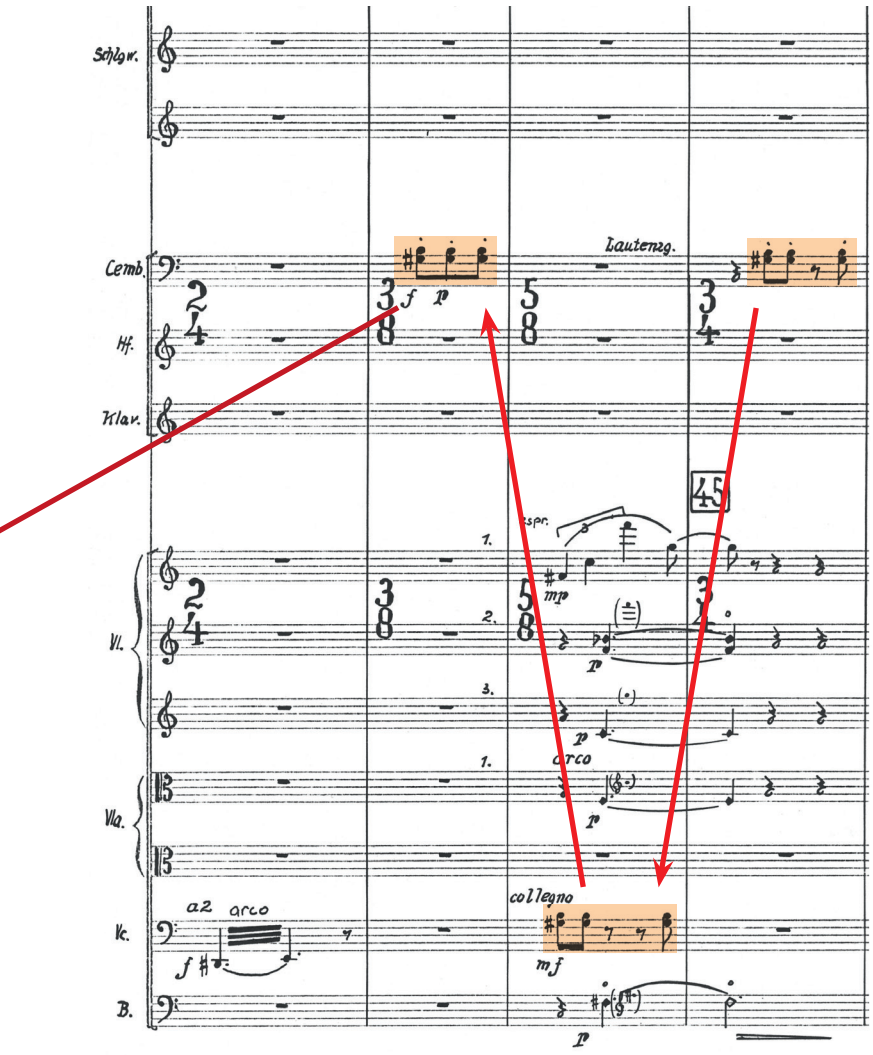
Wildberger, bewusst eine Ästhetik des Widerstands pflegt – und wenn er einen Förderer findet, der diese Haltung unterstützt.[36]

Karrierefördernd wirken Skandale allemal.[37] Was Wildberger später bei den Darmstädter Ferienkursen erlebt, entspricht eher einer stilleren, onomatopoetischen Definition eines Flops:

»Meist folgt dem dumpfen Geräusch, das ein Flop verursacht, ein vernehmliches, lang anhaltendes Stillschweigen.«[38]

Als am 4. September 1959 im Rahmen des »Zweiten Kammerkonzerts der Tage für Neue Musik«[39] die *Zeitebenen* für acht Spieler in Darmstadt uraufgeführt werden, ereignet sich keine Publikumsreaktion, die mit jener von 1953 in Donaueschingen zu vergleichen wäre. Einer Chronik ist zwar zu entnehmen, das Werk sei »verlacht« worden, worauf sich Wildberger mit Fortner und Henze zusammen »vom dogmatischen Darmstädter Kreis ausgestossen« gefühlt habe.[40] Doch die Darmstädter Ablehnung ist vielleicht subtiler. Denn in der Berichterstattung und in der Tondokumentation finden sich kaum Hinweise auf ein spektakuläres Drama[41] – letztere weckt, trotz eines hochklassig besetzten Ensembles,[42] eher Zweifel an der interpretatorischen Qualität der Uraufführung.

Wird das Werk überhaupt in der Presse erwähnt, so zumeist in Hinblick auf Schwächen im Formalen und als Versündigung gegen den guten Geschmack:



»Bei den ›Zeitebenen‹ für acht Spieler (allein zwei beim Schlagzeug) von Wildberger wurde die Idee des Stückes, verschiedene Typen des zeitlichen Ablaufs zu kontrapunktieren, Rhythmus und Metrum gegeneinanderzustellen, nicht ausreichend evident. Es flirrt und flimmert, schwirrt und scheppert 23 Minuten lang, ohne daß die geschickt gesetzten Farb- und Klangeffekte den Eindruck völliger Gleichförmigkeit aufheben könnten. Unverständlich – gerade bei diesem arrivierten jungen Schweizer – sind stilistisch fatal heraus- und zurückfallende Intervalle oder Motive in einer hier peinlich unterhaltsamen Manier. Hierbei verführte Wildberger die grausame Mode des solistisch auftretenden Vibraphons zu unangenehmer Vordergründigkeit.«[43]

Wladimir Vogel, der das Schaffen seines einstigen Zöglings über Jahrzehnte aufmerksam verfolgt und kommentiert, äußert bereits nach dem Partiturstudium im Vorfeld der Uraufführung Bedenken, die er pädagogisch virtuos in eine Diskussion von Gustav René Hockes kunsthistorischem Werk *Die Welt als Labyrinth. Manier und Manie in der europäischen Kunst* (1957) verpackt:

»Auch werden Sie besser jetzt verstehen, warum ich Ihre ›Zeitebenen‹ stellenweise als sehr manieriert gefunden hatte. Auch der Hang zur Arabeske, im Hockeschen Sinne, ist

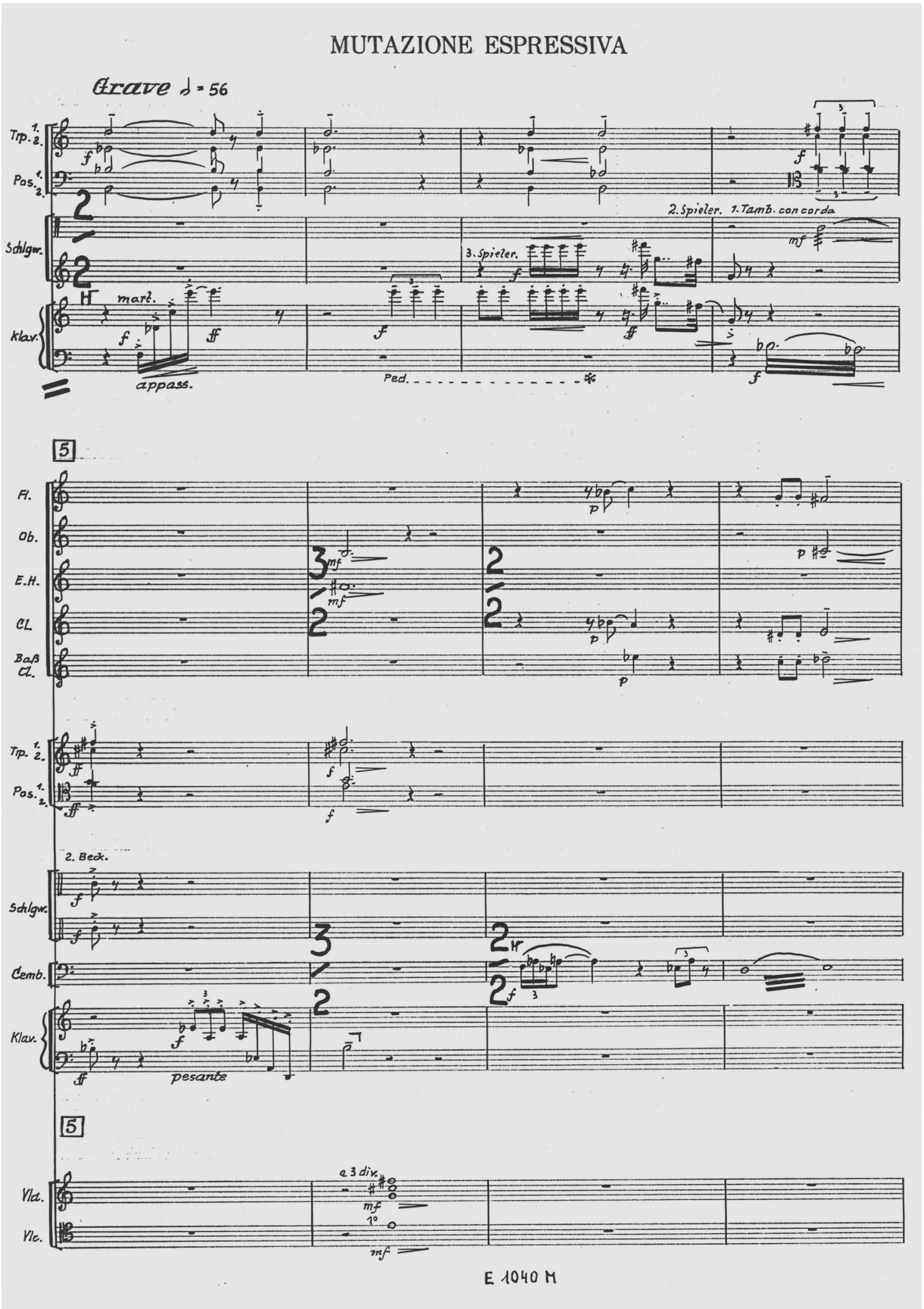


Abb. 6: Jacques Wildberger, *Tre mutazioni per orchestra da camera* (1953), Nr. 2 *Mutazione espressiva*, T. 1–4 (© Edition Modern, München)

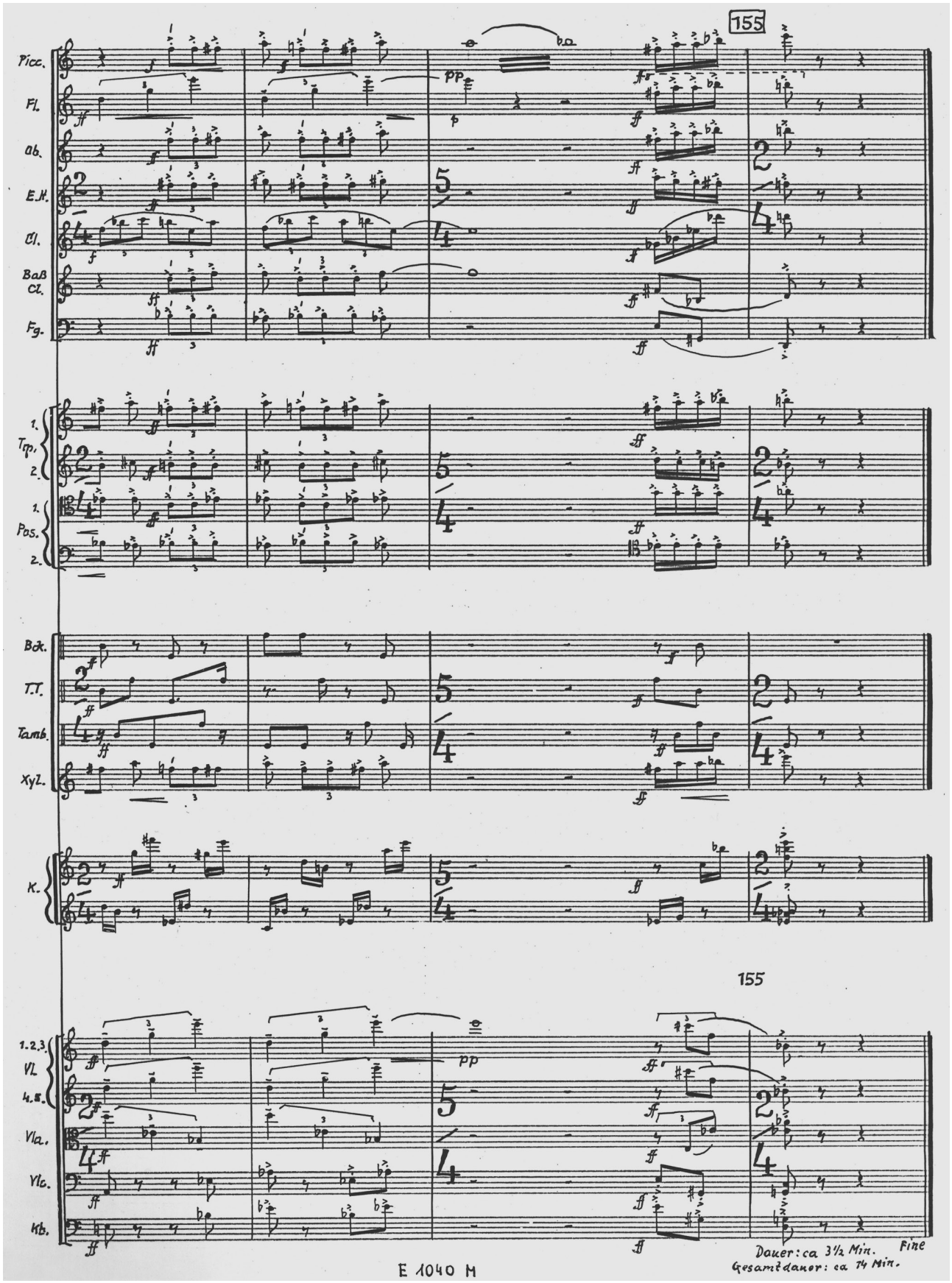


Abb. 7: Jacques Wildberger, *Tre mutazioni per orchestra da camera* (1953), Nr. 3 *Stretta poliritmica*, T. 152–155
(© Edition Modern, München)

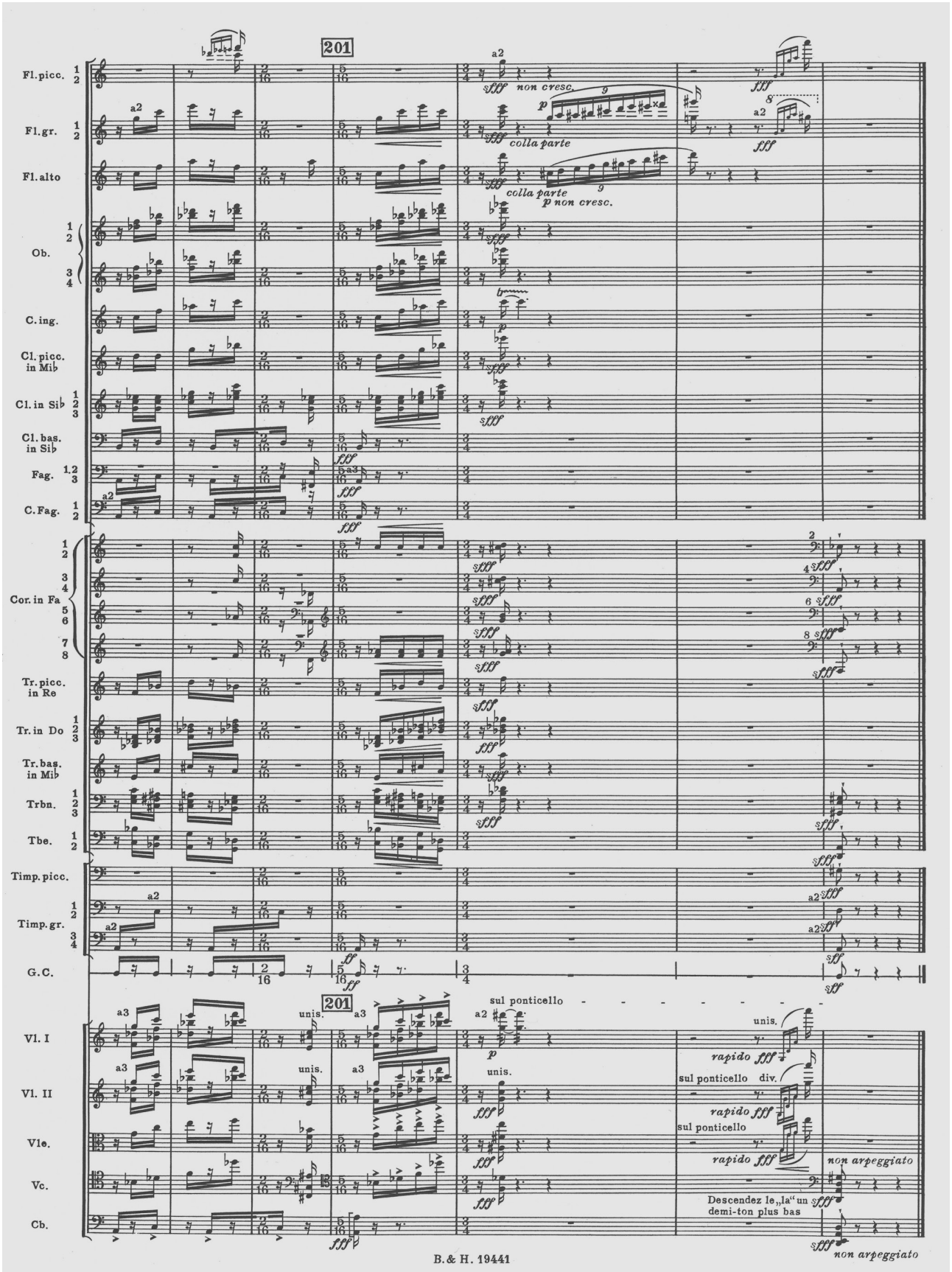

201
Fl. picc.
Fl. gr.
Fl. alto
Ob.
C. ing.
Cl. picc. in Mi♭
Cl. in Si♭
Cl. bas. in Si♭
Fag.
C. Fag.
Cor. in Fa
Tr. picc. in Re
Tr. in Do
Tr. bas. in Mi♭
Trbn.
Tbe.
Timp. picc.
Timp. gr.
G. C.
Vl. I
Vl. II
Vle.
Vc.
Cb.
non cresc.
colla parte
p non cresc.
sul ponticello
unis.
rapido
sul ponticello div.
non arpeggiato
Descendez le „la" un demi-ton plus bas
B. & H. 19441

Abb. 8: Igor Strawinsky, *Le Sacre du printemps* (1913), Schluss (© Boosey & Hawkes, London)

bezeichnend. Sie werden auch jetzt vielleicht klarer sehen – wohin Sie in Ihrer Musik steuern müssen u. was vermeiden und umfahren sollten.«[44]

Nach der Uraufführung der *Zeitebenen* und den dumpfen Geräuschen der öffentlichen Ablehnung und Verachtung tritt das von Enzensberger erwähnte »lang anhaltende Stillschweigen« tatsächlich ein: 1959 ist die letzte Teilnahme Wildbergers an den Ferienkursen, wo er 1951 auf Vermittlung Vogels sein kompositorisches Debüt und auch eine ästhetische Initiation erlebt hatte (»Da bin ich wie vom Himmel gefallen! Das war eine neue Welt!«[45]). Nach den *Zeitebenen* ist die Musik von Wildberger in Darmstadt nie wieder präsent. Eine einfache Erklärung für den Darmstädter Flop läge darin, Wildbergers Position als diesem Mekka der Neuen Musik zu exterritorial zu beschreiben – er passt nicht mehr hinein, also wird er »ausgestossen«[46], oder zumindest fühlt er sich so. Doch es gibt Hinweise darauf, dass die *Zeitebenen* zu jenen Werken gehören, in denen Wildberger sich besonders intensiv mit Darmstadt auseinandersetzt. Affirmative Signale gehen aus von der räumlichen Ensembleteilung,[47] der quasi »naturwissenschaftlichen« Titelgebung, auch vom Vibraphonklang und vom »Hang zur Arabeske« – Idole wie Boulez und Maderna sind leicht erkennbar. Um auch den kritischen Gehalt der *Zeitebenen* besser verstehen zu können, lohnt sich ein kurzer Blick in die manifestartige Schrift *Freiheit von der rationalen Zeit*, von Wildberger 1955 ganz bewusst als »Stellungnahme gegen die saubere serielle Musik«[48] verfasst.

Die Darmstädter Erfahrungen der ersten Hälfte der 1950er Jahre führen bei Wildberger zu dem Schluss, dass Komponieren bedeute, durch einen »Engpaß«[49] zu gehen. Skylla und Charybdis sind für ihn repräsentiert durch zwei Zeitformen: Auf der einen Seite stehe die dynamische Zeitform des Tonalen als dialektische, perspektivische und irreversible, kadenzierend in Vorwärtsrichtung befindlich; dagegen sei die Zeitform seriell organisierter Musik prinzipiell aperspektivisch und statisch. Der »Engpaß« führe zwischen diese beiden Zeitformen, deren eine historisch zu verbraucht sei und deren andere neue Probleme stelle. So komme der Zeit in der seriellen Musik »Kugelgestalt« zu: »Es ist die durchsichtige Kugel, die von jedem Punkt aus das Ganze gegenwärtig durchscheinen läßt«.[50] Wildberger sieht darin einen quasi totalitären Grundzug, denn:

»Die totale Rationalisierung des Materials schlägt um: die daraus entspringende Formelmaschine entzieht sich der Beherrschung durch den Menschen, sie vernichtet das Individuum.«[51]

Wildberger erkennt beim »serielle[n Material die fatale Tendenz, jeden zeitlichen Ablauf überhaupt zum Stillstand zu bringen. Hier scheint es mir, daß die Bemühungen des späten Schönberg so zu verstehen sind, daß er die dynamische, vom Subjekt erlebte Zeit gegen den drohenden seriellen Zeittod mobilisiert.«[52] Mit diesen Worten beschreibt Wildberger im Grunde seine eigene Mission:

»Wir müssen uns […] frei machen von jedem Zeitzwang, also eine bewußte Zeitfreiheit erstreben, wo wir über die Zeitformen nach freiem Willen und künstlerischer Notwendigkeit verfügen, um an jedem Punkt die integrale Gestalt des Ganzen durchsichtig zu vergegenwärtigen.«[53]

Mit seiner Kritik und seinem Postulat steht Wildberger in Darmstadt keineswegs auf verlorenem Posten: Die »Überwindung« des Seriellen ist ein Hauptprojekt der späten 1950er Jahre, befeuert durch den Besuch John Cages im Jahr 1958, dessen Folgen 1959 noch sehr deutlich zu spüren sind: in der Virulenz »offener« und »mobiler« Formen in Kompositionen von Karlheinz Stockhausen, Pierre Boulez,

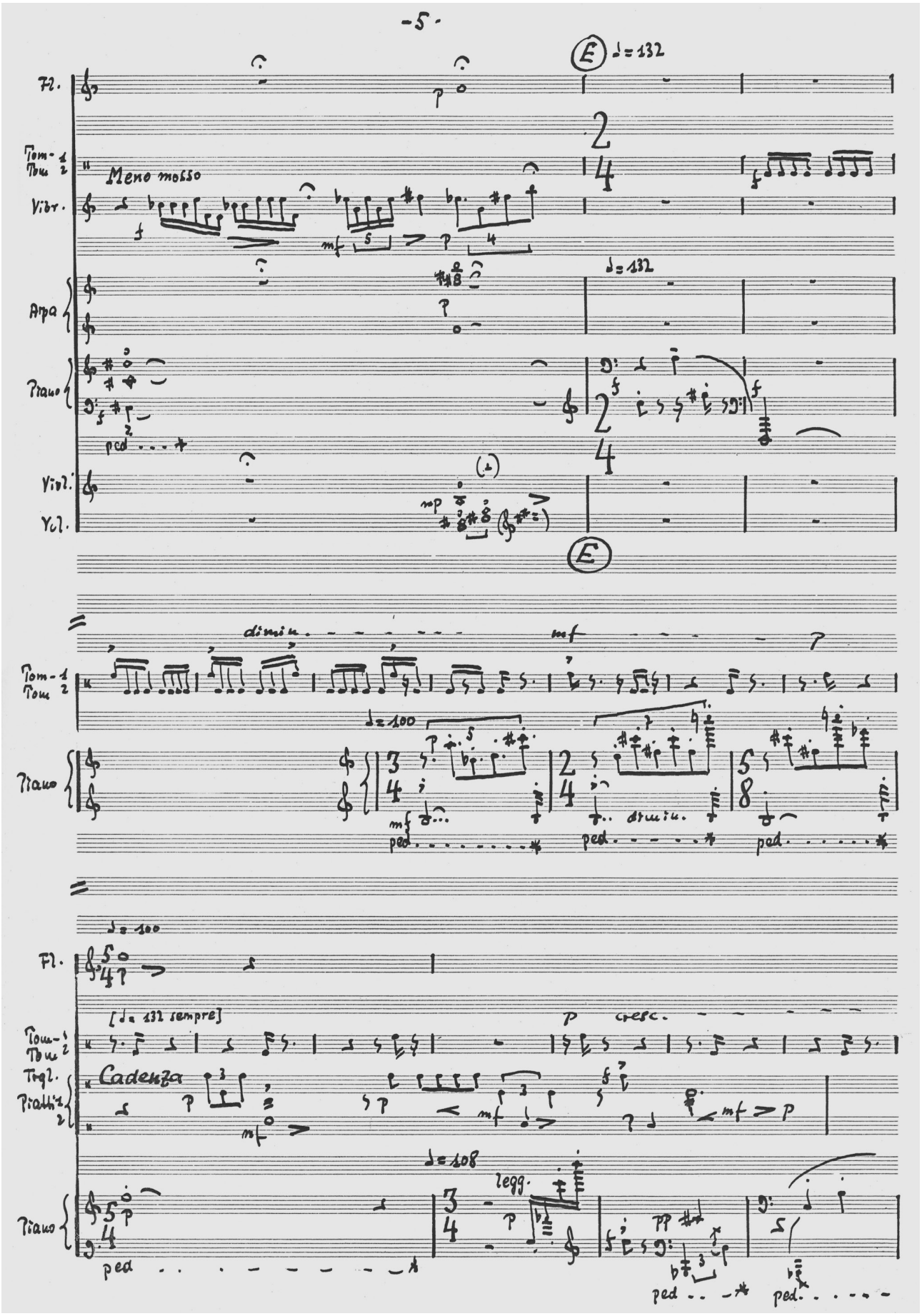

-5-
E
♩= 132
Fl.
Tom-1
Tom 2
Meno mosso
Vibr.
Arpa
Piano
ped
Vibl.
Vcl.
dimin.
mf
♩= 100
dimin.
Fl.
[♩= 132 sempre]
cresc.
Trgl.
Piatti 1
2
Cadenza
♩= 108
legg.
pp

Abb. 9:
Jacques Wildberger, *Zeitebenen für acht Spieler* (1958), Nr. 1 *Interpolation*, Partiturseite 5 (© Edition Modern, München)

Henri Pousseur und vielen anderen, wie auch in deren Ablehnung etwa durch Luigi Nono.[54]

Wie kommt Wildberger durch diesen »Engpaß«, »um wieder zur Musik zu gelangen«?[55] Die *Zeitebenen* können als konkreter kompositorischer Versuch gesehen werden, über verschiedene Zeitformen »nach freiem Willen und künstlerischer Notwendigkeit« wieder zu »verfügen«, diese quasi zu mobilisieren.[56] In einem Brief an den damaligen Leiter der Ferienkurse Wolfgang Steinecke erläutert er sein Konzept:

> »In meinen ›Zeitebenen‹ für 8 Spieler werden verschiedene Typen des zeitlichen Ablaufs kontrapunktiert. Cadenzartige Partien stehen solchen mit eindeutigem Tempo gegenüber (z. T. erklingen sie gleichzeitig). Kanons in verschiedenen Vergrösserungsverhältnissen vermitteln das Gefühl mehr oder weniger präziser Erfassbarkeit. Der Gegensatz von ›Rhythmus‹ (›temps vécu‹) und ›Metrum‹ (›temps duré‹) ist für den Ablauf des ganzen Stückes von architektonischer Bedeutung.«[57]

Das Werk hat vier Sätze, die zumeist noch mehrfach untergliedert sind:

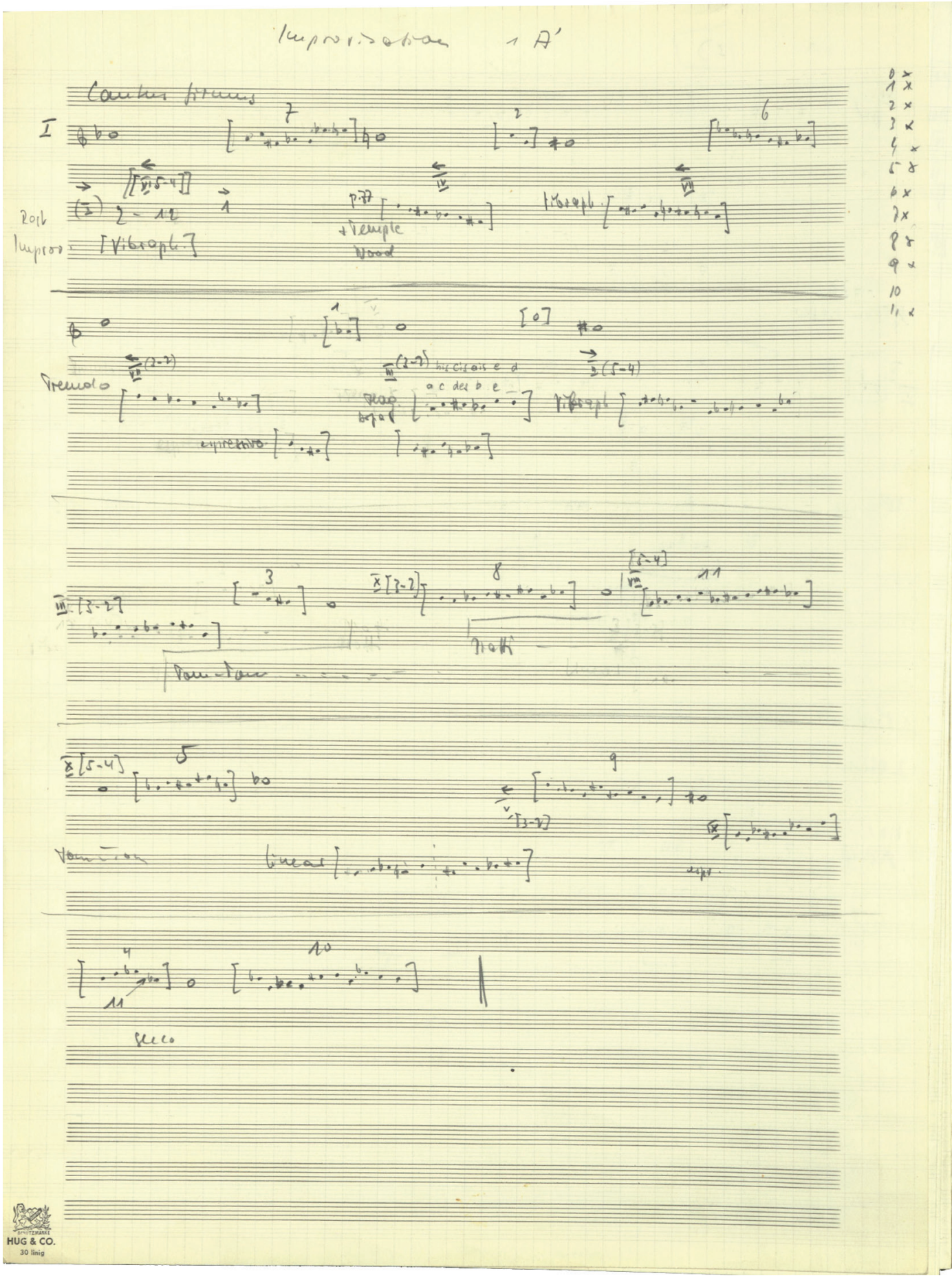
I. Interpolation
II. Reduktion
    a) Projektion I
    b) Superposition
    c) Canon I
    d) Polarisation
III. Conzentration
    a) Expansion
    b) Permutation
    c) Projektion II
    d) Conzentrum I
IV. Dispersion
    a) Canon II
    b) Conzentrum II
    c) Projektion III

Diese Titel sprechen noch ganz die Sprache jenes Struktur-Fetischismus, wie er mit dem Darmstadt der 1950er Jahre gerne pejorativ in Verbindung gebracht wird. Die Skizzen im Nachlass[58] verraten, dass zuerst andere Titel vorgesehen waren, mit denen die Zeittypen klarer bezeichnet sind. Folgt Wildberger hier dem Boulez'schen Prinzip eines »effacer les traces«? Jedenfalls wird im Quellenstudium leicht erkennbar, dass dem insgesamt zwölfteiligen Werk[59] acht »Zeitebenen« zugrunde liegen, und zwar

A Improvisation
B Echo
C Antiphonie
D [keine Bezeichnung]
E Raum
F Ritmo secco
[G] Perpetuo
H Klangfarbe

Abb. 10 (folgende Seiten):
Jacques Wildberger, *Zeitebenen für acht Spieler* (1958), Skizze zu »Improvisation A'« (CH-Bu, kr 71, 5c)

Diese Zeittypen decken das Spektrum zwischen den als Gegensätzen gewählten, begrifflich wohl durch Bergson inspirierten Polen »temps vécu« und »temps duré« ab. An den Rändern sind »A Improvisation« mit dem teilweise frei kadenzierenden Solo-Vibraphon und »[G] Perpetuo« mit einem starr pulsierenden



Improvisation 1 A'

Cantus firmus

I

Rast

Improv. [Vibraph.]

p.77 + Temple Wood

Vibraph.

Tremolo

espressivo

bis cis ais e d a c des b e

Vibraph.

Tom-Tom

Tratti

Tom-Tom

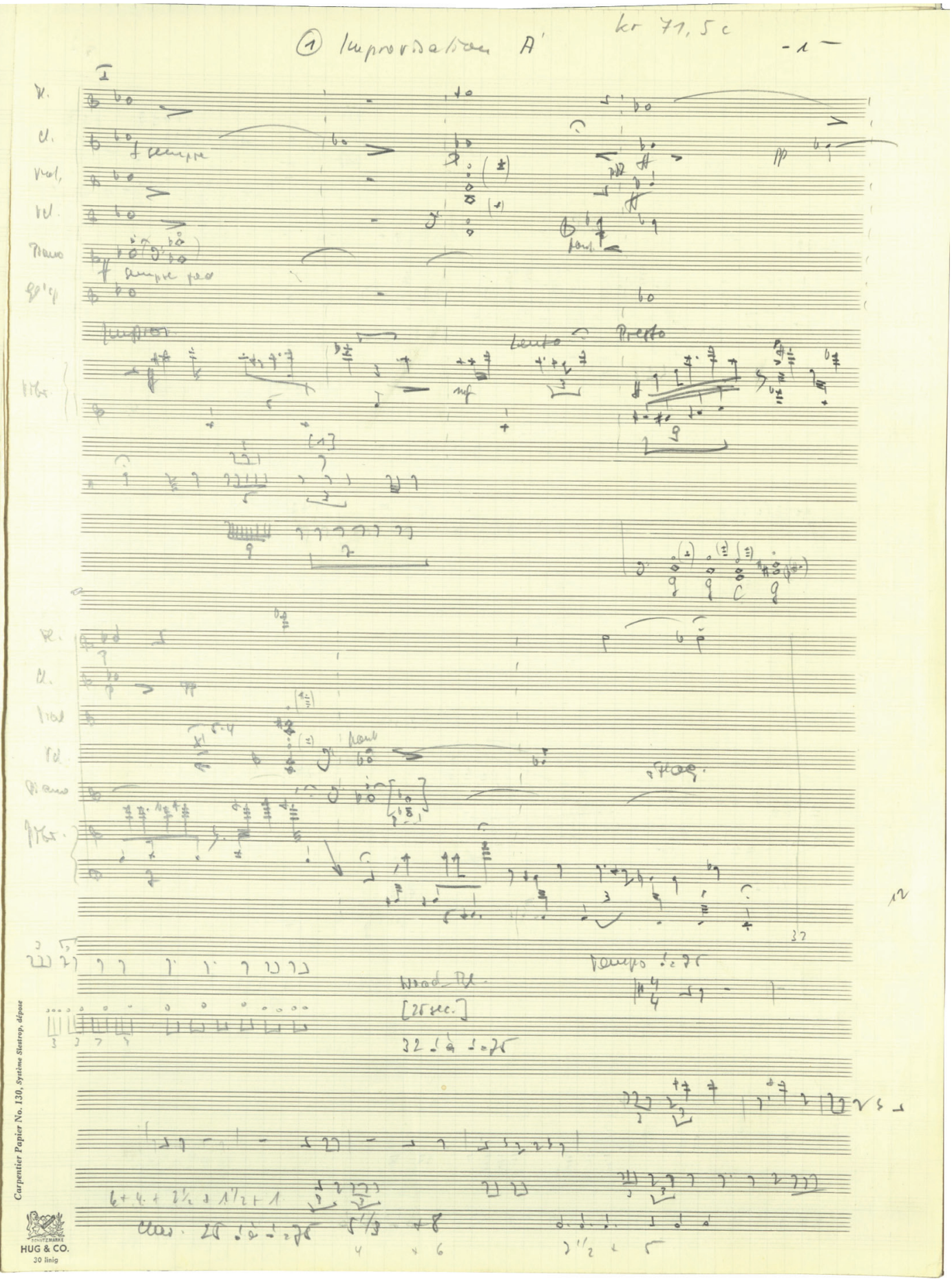
linear

espr.

secco

0 x
1 x
2 x
3 x
4 x
5 x
6 x
7 x
8 x
9 x
10
11 x

HUG & CO.
30 linig



Carpentier Papier No. 130, Système Steatrop. déposé
HUG & CO.
30 linig

Grundmetrum anzusiedeln. Zwischen diesen Polen befinden sich die anderen Zeitebenen, wobei die Kategorien »B Echo« und »F ritmo secco« eher »metrisch« definiert sind und »E Raum« und »H Klangfarbe« sich der gewählten zeitlich definierten Polarität womöglich entziehen. Eine klare Verortung aller Zeitebenen ist nicht offensichtlich und auch aus den Musikmanuskripten nicht vollständig zu rekonstruieren. Die ursprünglichen Satztitel weisen lediglich auf den jeweils dominierenden Zeittyp hin. Das berührt eine grundlegende Charakteristik der Komposition, die nicht als Katalog der Zeitebenen von A bis H konzipiert ist. Eher sind vielfache Spannungsgrade zwischen »Freiheit« und »rationaler Zeit« auszumachen, wenn etwa verschiedene Zeitebenen gleichzeitig erscheinen, wie im ersten Satz *Interpolation*, wo »G Perpetuo« in »A Improvisation« tatsächlich quasi interpoliert ist (s. Abb. 9).

Entsprechend genießt das Faktum der Überlagerung von Zeitebenen im publizierten Satztitel »Interpolation« den Vorzug vor der Benennung der vorherrschenden Charakteristik. Auffällig ist insgesamt jedoch, dass »freiere« Zeittypen zugunsten von eher »metrischen« Formen im Laufe des Stücks zunehmend zurücktreten. Es gibt eine Tendenz weg vom »temps vécu«, hin zum »temps duré«; »Freiheit« scheint immer mehr in »rationale Zeit« überzugehen, wie sich schon an der Gegenüberstellung der publizierten Satzfolge und der provisorischen Zeitebenentitel aus den Skizzen ansatzweise ablesen lässt:

I. Interpolation	A' Improvisation
II. Reduktion	
a) Projektion I	B' Echo
b) Superposition	A'' Improvisation
c) Canon I	C' Antiphonie
d) Polarisation	D
III. Conzentration	
a) Expansion	E Raum
b) Permutation	F Ritmo secco
c) Projektion II	B'' Echo
d) Conzentrum I	[G] Perpetuo
IV. Dispersion	
a) Canon II	C'' Antiphonie
b) Conzentrum II	H Klangfarbe
c) Projektion III	B''' Echo

Der »temps vécu«-Typus A ist nach wenigen Sätzen als eigenständige oder vorherrschende Zeitebene verbraucht, gegen Ende dominiert »temps duré« zumal in erneuter prominenter Einschaltung von »Typus F« in den letzten Satz. Der Satztitel »Dispersion« unterstreicht den Effekt einer Zerstreuung von individuell geprägter, sozusagen freierer Zeitarbeit. Ist dies mit einer Aussage verbunden? Schon in den *Tre mutazioni* steht am Ende die metrische Arbeit, genauer gesagt: eine noch durchaus als hedonistisch-affirmativ erfahrbare Applikation von Boris Blachers »variablen Metren«.[60] Ist diese bereits eine Vorbotin zu Formen von »Zeitzwang«, des »seriellen Zeittods« gar? Wildbergers spätere Werke sind da semantisch eindeutiger, wenn durch leichter lesbare Klangzeichen marschierende Soldaten[61] oder Angstsymptome wie Herzrasen[62] evoziert werden, wenn das Orchesterwerk »*… und füllet die Erde und machet sie euch untertan …*« (1988–89) in der ›toten Zeit‹ der Metronome austickt.

Ein als manieriert wahrgenommener Spielgestus, die relativ lange Spieldauer, letztlich auch eine nicht hochmotivierte Interpretation: Das alles sind Faktoren, die die Lesbarkeit des kritischen Gehalts der *Zeitebenen* nicht gerade erleichtern. Hinzu kommt, dass das Hauptmerkmal der Darmstädter Hits von 1959, allen

voran Stockhausens *Zyklus* (1959) und Boulez' *3. Klaviersonate* (1955–57), in der intensiven Auseinandersetzung mit dem Problem der offenen Form zu sehen ist – einer Mainstream-Eigenschaft, der sich Wildberger zeitlebens verweigert. Oder wäre eine labyrinthisch mäandernde Lesart der *Zeitebenen* in einer anderen Satz- und Subsatzfolge als jener in der Partitur festgelegten denkbar, dem Boulez-Mallarmé'schen Konzept des *livre* entsprechend?[63] Zentrales Merkmal der Zeitebene »A Improvisation« ist, dass diese dem Interpreten viel Freiheit der zeitlichen Gestaltung zugesteht, freilich nicht im Sinne von Indetermination, sondern durchaus traditionell, in kadenzierendem Gestus. Interessant ist, dass vielleicht auch Wildberger »improvisiert« (s. Abb. 10):

Auf diesem Doppelblatt ist links eine Anordnung von Tongruppen zu sehen, die den Notationsweisen zeitgenössischer »aleatorischer« Spielpartituren ähnelt, etwa in der Art von Roman Haubenstock-Ramatis Konzept der »dynamisch geschlossenen Form«; allerdings überlässt Wildberger die Konkretisierung des Materials nicht dem Spieler, sondern gestaltet rechts die Spielfiguren selber in einer Art performativem Schreibakt.

Albert Moeschinger meint in den *Zeitebenen* allgemein eine »mathematische Improvisation« erkennen zu können, die ihn hinsichtlich des geeigneten Zielpublikums einigermaßen ratlos macht:

»Ich habe den Eindruck, dass die ›Zeitebenen‹ keinesfalls für avantgardistische Musikdemonstrationen geschrieben sind, aber doch auch nicht für ein ›natürliches‹ Publikum, weder für Fachgelehrte, noch für den unbefangenen Hörer, aber doch für jeden ein bisschen.«[64]

Wildberger solle sich mal für die einen oder die anderen entscheiden, findet Moeschinger. Eine spätere briefliche Äußerung Wildbergers gegenüber Moeschinger legt nahe, auf welche Adressaten jener eigentlich abzielt:

»Musik wird von einer Elite für eine Elite geschrieben – basta; wenigstens solange der Mensch nicht – etwa im Sinne von Marcuse – befreit ist«.[65]

PS: *La Notte*

Die *Zeitebenen* sind nicht der einzige Versuch Wildbergers, durch den »Engpaß« zu kommen. Zumindest die *Musik für 22 Solostreicher* (1960) und *»In my end is my beginning«* (1964) lassen weitere Bemühungen erkennen, »wieder zur Musik zu gelangen« – im ersten Fall im strukturellen Furor einer hochkomplex durchserialisierten Flexibilität der Schreibweise,[66] im zweiten Fall in der Übertragung des Zeitkonzepts aus T. S. Eliots *Burnt Norton* auf Musik. Auch diese Kompositionen erlangen nicht wirklich Hit-Status – wobei *»In my end is my beginning«* bei Paul Sacher immerhin genug Anklang findet, um durch ihn und sein Basler Kammerorchester im Rahmen des Internationalen IGNM-Fests 1970 in Basel aufgeführt zu werden. Zu dieser Zeit steckt Wildberger längst in einer neuen Klemme; nach seinem DAAD-Aufenthalt 1967 in West-Berlin stellt sich für ihn die Frage nach der Sinnhaftigkeit von musikalischer Komposition in einer ganz grundsätzlichen Weise:

»Die entsetzlichen Ereignisse unserer Tage haben manchem Zeitgenossen buchstäblich die Sprache verschlagen«,[67]

schreibt Wildberger in Zusammenhang mit *La Notte*. Zu den »Zeitgenossen« zählt er sich freilich vor allem selber. *La Notte* ist eine »Musik über die Unmöglichkeit von Musik«[68] insofern, als dass ihr Autor sein bis hierhin erworbenes kompositorisches Handwerk in Frage stellt: Ist es noch statthaft, ein Michelangelo-Gedicht für Mezzosopran und Instrumentalensemble zu vertonen wie bisher? Eigentlich nicht, antworten die Tonbandstücke mit den Enzensberger-Texten, die als »Enttonungen« um die Live-Musik herum gruppiert sind, deren Dekonstruktion vorführend. Die mehr oder weniger ordentliche »Vertonung« des Mittelteils erscheint unter Vorbehalt.

»Die Aussenteile konfrontieren mit der unmittelbaren Gegenwart. Zwei Gedichte von Hans Magnus Enzensberger, vom Autor selber vorgetragen, sind auf Tonband verarbeitet. Das erste spiegelt das Entsetzen über die Geschehnisse unserer Tage, das zweite streift die Frage, ob dieses Entsetzen schöpferisch noch bewältigt werden könne. Die Musik als versöhnendes Element hat hier keinen Platz. Dafür findet ein Dialog statt zwischen menschlicher Stimme und denaturierten, also ausser- und unmenschlichen Klängen und Geräuschen, die aus einzelnen Phonemen und verarbeiteten Instrumentalklängen gewonnen sind.«[69]

Ist *La Notte* ein Hit? In der Wahrnehmung eines zentralen Zäsurereignisses in Wildbergers Gesamtwerk hat das Stück wohl eine gewisse Karriere gemacht. Es steht für die »Repolitisierung« des Komponisten durch die Vorboten der 68er-Revolte im Berliner Jahr[70] – wobei der plakative politische Gehalt von *Epitaphe pour Evariste Galois* (1962) oder die frühe »oppositionell« motivierte Hinwendung zur Zwölftontechnik, gleichzeitig das Interesse an den antifaschistischen Werken Vogels und Dallapiccolas diese Sichtweise, nach der Wildberger in seiner Musik vor 1967 politische Abstinenz praktiziere, relativieren könnten. Erst nach 1970 gelingt es ihm, die Idee eines demonstrativen Exorzismus von Musik in Kompositionen wie *Double Refrain* (1972) oder *»… die Stimme, die alte, schwächer werdende Stimme …«* (1973–74) weiter zu entwickeln.[71]

Eigentlich ist der »Engpaß« stets präsent im Schaffen eines Künstlers, der erklärt, immer *gegen* etwas komponieren zu müssen, um der Realität »standhalten« zu können.[72] Interessanterweise gelingt es Wildberger, das Ungenügen der Musik angesichts der Welt ab den 1970er Jahren geradezu meisterhaft zu kultivieren. Seine Idee einer »bürgerlich-humanistische[n] Protestmusik«[73] beinhaltet ein gewisses Maß an paradoxaler Innenspannung. Enzensberger hat sich übrigens bei unserem Besuch 2016 auf diese Diskussion nicht direkt eingelassen. Auch mit Wildbergers Sprechpartitur konnte er nicht viel anfangen. Dennoch war die Begegnung kein Flop: Denn die beiden Gedichte hat er sehr schön vorgetragen.[74]

Anmerkungen

1 Hans Magnus Enzensberger, *Blindenschrift*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1965; siehe auch die Beiträge von Anne-May Krüger und Manfred Koch in diesem Band.

2 Jacques Wildberger, *La Notte. Trittico per nastro, mezzo-soprano e 5 strumenti su parole di Hans Magnus Enzensberger e Michelangelo Buonarroti* (1967), Sprechpartitur für Hans Magnus Enzensberger, Typoskript mit handschriftlichen Eintragungen, CH-Bu, kr 71, 43d; vgl. die Reproduktion dieser Quelle in diesem Band, S. 323.

3 Vgl. Hans Magnus Enzensberger, *Tumult*, Berlin: Suhrkamp 2014.

4 Regina Wildberger-Graf, *Ausschnitt aus dem Tagebuch: »Berlin 1967 | Notizen«, Typoskript*, August 1967. Nachlass J. Wildberger/CH-Bu, o. Sign., vgl. die Reproduktion dieser Quelle in diesem Band, S. 322.

5 Dem Nachlass Jacques Wildbergers in der Universitätsbibliothek Basel ist zu entnehmen, dass sich Wildberger 1960 um Enzensberger als Librettisten für dieses Werk bemühte. Enzensbergers Absageschreiben datiert auf den 3. 9. 1960; CH-Bu, NL 361 B I 15.

6 Hans Magnus Enzensberger, *Meine Lieblingsflops, gefolgt von einem Ideenmagazin*, Berlin: Suhrkamp 2011, S. 7.

7 Ebd., S. 7 f.

8 Diese beiden Werke wurden im Rahmen des Symposiumskonzerts am 3. 3. 2018 vom Ensemble Diagonal unter der Leitung von Jürg Henneberger im Großen Saal der Musik-Akademie Basel aufgeführt.

9 Hans Magnus Enzensberger, *Meine Lieblingsflops*, S. 8 f.

10 Vgl. dazu Jacques Wildberger, *Meine Kompositionsstudien bei Wladimir Vogel*, in: *Jacques Wildberger oder die Lehre vom Andern. Analysen und Aufsätze von und über Jacques Wildberger*, hrsg. von Anton Haefeli, Zürich: Hug o. J. [1995], S. 175–178.

11 Hanns Reich, *»Das Recht der geistigen Minorität« Die Donaueschinger Musiktage für zeitgenössische Tonkunst*, in: *Badische Zeitung*, 15. 10. 1953; aus der Lektüre des Pressespiegels mag der Eindruck resultieren, Wildbergers und Nonos Werke seien im gleichen Konzert uraufgeführt worden; dies ist nicht der Fall: Die Uraufführung von Nonos *Due espressioni* ereignete sich im Schlusskonzert am 11. Oktober 1953, wiederum durch das Südwestfunk-Orchester unter der Leitung von Hans Rosbaud.

12 Unbekannter Autor, *Pfiffe und Applaus in Donaueschingen*, in: *Badische Volkszeitung*, 12. 10. 1953.

13 Willy Werner Göttig, *Schreckenskammer und Lachkabinett in Donaueschingen*, in: *Frankfurter Abendpost*, 14. 10. 1953.

14 Unbekannter Autor, *Musik der Welt am Scheideweg. Die Donaueschinger Musiktage 1953*, in: *Südkurier*, 13. 10. 1953.

15 Unbekannter Autor, *Standort und Richtung der Neuen Musik. Rückschau auf die Donaueschinger Tage für zeitgenössische Tonkunst*, in: *Badische Neueste Nachrichten*, 17. 10. 1953.

16 Jacques Wildberger, *Meine Kompositionsstudien bei Wladimir Vogel*, S. 175.

17 Dr. H. Bartenstein, *Donaueschinger Musiktage*, in: *Schwäbisches Tagblatt*, 17. 10. 1953.

18 Wolfgang Pohl, *Versuchsstation Donaueschingen. Zeitgenössische Musiktage mit neuen Problemen*, in: *Schwarzwälder Bote*, 13. 10. 1953.

19 Karl Heinz Ruppel, *Auf dem Prüfstand. Auseinandersetzung um Neue Musik in Donaueschingen*, in: *Süddeutsche Zeitung*, 17. 10. 1953.

20 Unbekannter Autor, *Standort und Richtung der Neuen Musik. Rückschau auf die Donaueschinger Tage der zeitgenössischen Tonkunst*, in: *Badische Neueste Nachrichten*, 17. 10. 1953.

21 *SMZ* 1953, Heft 11, S. 477.

22 Paul Sacher brieflich an Jacques Wildberger, datiert auf den 20. 8. 1954, CH-Bu, NL 361 B I 74; vgl. die Reproduktion dieser Quelle in diesem Band, S. 261.

23 Jacques Wildberger, *Freiheit von der rationalen Zeit*, in: *Melos* 1955, Heft 12, S. 341–344; Wiederabdruck in diesem Band, S. 159 ff.

24 Vgl. Hanns Reich, *»Das Recht der geistigen Minorität«* (s. Anm. 11).

25 Jacques Wildberger, zitiert nach dem Programmheft der Donaueschinger Musiktage für zeitgenössische Tonkunst 1953, unpaginiert [S. 6].

26 Arnold Schönberg, *Harmonielehre*, Wien: Universal Edition 2001, S. 503.

27 Vgl. *Quattro pezzi per pianoforte solo* (1951), *Quartetto per flauto, clarinetto, violino e violoncello* (1952).

28 Jacques Wildberger, zitiert nach dem Programmheft der Donaueschinger Musiktage für zeitgenössische Tonkunst 1953, unpaginiert [S. 7].

29 Ebd.

30 Hans Heinz Stuckenschmidt, *Klang, Geräusch, Beifall und Pfiffe*, in: *Die Neue Zeitung*, 14. 10. 1953.

31 Vier Jahre nach dem Erscheinen von Adornos *Philosophie der neuen Musik* muten die *Tre mutazioni* fast als ein Beitrag zur Entspannung an. Nach verbissenerem Deutungsmuster könnte das »Sacre-Finale« bei Wildberger freilich auch quasi programmatisch als regressiver Endpunkt eines formal vollzogenen Degenerierungsprozesses gewertet werden – dagegen spräche allerdings der hedonistische Gestus, in dem dieser Schluss-

effekt ausgekostet wird. Vgl. auch die Untersuchung der Schönberg-Strawinsky-Rezeption in Wildbergers *Die Verlobung von San Domingo* (1956) im Beitrag von Raffaele Perniola in diesem Band, S. 213 ff.

32 Mündliche Mitteilung Jacques Wildbergers gegenüber dem Autor, 2001.

33 Vgl. Pierre Boulez, *Schönberg est mort* [1952], in: ders., *Relevés d'apprenti*, hrsg. von Paule Thévenin, Paris: Ed. du Seuil 1966, S. 265–272.

34 Jacques Wildberger, zitiert nach: *»Das linke Ohr«. Michael Kunkel im Gespräch mit Jacques Wildberger; Riehen, 27. September 2001*, in diesem Band, S. 514.

35 Brief von Heinrich Strobel an Jacques Wildberger, datiert auf den 27.10.1953, CH-Bu, NL 361 B III i; vgl. die Reproduktion dieser Quelle in diesem Band, S. 277.

36 Das ist bei Heinrich Strobel der Fall, der in seiner Funktion als Leiter der Musikabteilung des Südwest-Rundfunks in Baden-Baden die Intendanz der Donaueschinger Musiktage innehabend Jacques Wildberger als Komponist wie als Musikautor intensiv beschäftigte; während der »Strobel-Ära« (1950–1969) wurden in Donaueschingen nach *Tre mutazioni* Jacques Wildbergers Kompositionen *Liebestoto* (1956) und *Oboenkonzert* (1963) uraufgeführt, letzteres mit Heinz Holliger unter der Leitung von Pierre Boulez.

37 »1960 hatte der Rundfunk mein Orchesterstück *Apparitions* aufgeführt, es hatte Erfolg und auch Skandal und danach kamen alle Möglichkeiten automatisch. Aus meiner Erfahrung kann ich also sagen, die Komponistenlaufbahn gelingt, wenn der Komponist irgendwo auffällt.« So äußert sich György Ligeti 1974 brieflich gegenüber dem Komponisten János Tamás, der sich als ungarischer Emigrant in der Schweiz stärker in das Bewusstsein der Öffentlichkeit zu gelangen bemühte und deswegen Ligeti um Rat fragte; zitiert nach *Feuerbilder. Schattenklänge. János Tamás. Komponist, Dirigent, Pädagoge*, hrsg. vom Förderverein János Tamás, Bern: Müller & Schade 1997, S. 39.

38 Hans Magnus Enzensberger, *Meine Lieblingsflops*, S. 7 (s. Anm. 6).

39 Vgl. *Im Zenit der Moderne. Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt 1946–1966*, hrsg. von Gianmario Borio und Hermann Danuser, Band 3: *Dokumentation*, Freiburg im Breisgau: Rombach 1997, S. 601.

40 *Jacques Wildberger oder die Lehre vom Andern*, S. 261 f.

41 Nur Hansjörg Pauli berichtet recht pauschal: »Kein Zufall aber wohl, dass alle drei [Fortner, Henze und Wildberger] bei den jungen Herren Komponisten Gelächter, Gebuhe und Gezisch ernteten …« (*SMZ* 1959, Heft 10, S. 362). Wildberger meint rückblickend: »Tatsächlich erlebte ich nicht den Misserfolg eines vielleicht nicht ganz geglückten Werkes, sondern eine Welle von Vorurteil, Hass und Verachtung. Man mied mich wie einen Aussätzigen; ja, manche Kollegen und Funktionäre des Musikbetriebes kannten mich gar nicht mehr. Damit war mein Darmstädter Aufenthalt zu Ende; ich habe Darmstadt seither nie mehr gesehen.« (Jacques Wildberger, *»Mein« Darmstadt.*, in diesem Band, S. 289).

42 Vgl. das Tondokument in D-DSim mit Gerhard Otto (Flöte), Rudolf Irmisch (Klarinette), Bernhard Hamann (Violine), Siegfried Palm (Violoncello), Hans Priegnitz (Klavier), Emmi Meisen (Harfe), Robert Hinze und Hans Schütze (Schlagzeug), Leitung: Francis Travis.

43 Wolf-Eberhard von Lewinski, *Mißverhältnisse zwischen Dauer und Gehalt. Das 2. Kammerkonzert der Tage für Neue Musik auf der Mathildenhöhe*, in: *Darmstädter Tagblatt*, *7.9.1959*.

44 Wladimir Vogel in einem Brief an Jacques Wildberger, datiert 7/8.59, CH-Bu, NL 361 B I 102.

45 Jacques Wildberger, zitiert nach: *»Das linke Ohr«. Michael Kunkel im Gespräch mit Jacques Wildberger*, S. 516.

46 *Jacques Wildberger oder die Lehre vom Andern*, S. 262.

47 Das Ensemble ist in zwei komplementäre Teilensembles unterteilt, links: Violine, Flöte, Harfe, Schlagwerk, rechts: Violoncello, Klarinette, Klavier, Schlagwerk; in der Partitur ist vermerkt: »WIR BITTEN DIESE AUFSTELLUNG GENAUESTENS EINZUHALTEN.«

48 Jacques Wildberger, zitiert nach *»Das linke Ohr« Michael Kunkel im Gespräch mit Jacques Wildberger*, S. 515.

49 Jacques Wildberger, *Freiheit von der rationalen Zeit*, S. 160.

50 Ebd., S. 161. Bemerkenswert ist, dass Wildberger bereits hier jenen berühmten Terminus verwendet, den Bernd Alois Zimmermann viel später, 1968, in anderem Zusammen-

hang, nämlich in Bezug auf seine »pluralistische Kompositionstechnik«, in Anschlag bringt; vgl. Bernd Alois Zimmermann, *Vom Handwerk des Komponisten*, in: ders., *Intervall und Zeit, Aufsätze und Schriften zum Werk*, hrsg. von Christof Bitter, Mainz: Schott 1974, S. 31–37. Die Begegnung mit Zimmermann im Darmstadt der frühen 1950er Jahre ist für Wildberger ein prägendes Ereignis, Zimmermanns Musik und Denken bleiben zeitlebens ein zentraler Bezugspunkt.

51 Jacques Wildberger, *Freiheit von der rationalen Zeit*, S. 163.

52 Ebd., S. 162

53 Ebd., S. 163.

54 Vgl. Luigi Nono, *Geschichte und Gegenwart in der Musik von heute*, in: Jürg Stenzl, *Luigi Nono. Texte, Studien zu seiner Musik*, Zürich: Atlantis 1975, S. 34–40; bei diesem Text handelt es sich um die Schriftfassung jenes vielbeachteten Vortrags, den Nono am 1. September 1959 in Darmstadt gehalten hat.

55 Jacques Wildberger, *Freiheit von der rationalen Zeit*, S. 163.

56 Ebd.

57 Brief von Jacques Wildberger an Wolfgang Steinecke, datiert 22.6.1959, D-DSim.

58 CH-Bu, kr 71, 5.

59 In der als Partitur reproduzierten Reinschrift finden sich Hinweise zur Kürzung auf zehn Sätze, entfallen sollen die Sätze IIIc und IVb; diese Kürzung ist womöglich mangelnder Probezeit bei der Darmstädter Uraufführung geschuldet und wurde in späteren Aufführungen beibehalten; möglicherweise handelt es sich bei der Aufführung des Werks im Basler Symposiumskonzert am 3.3.2018 durch das Ensemble Diagonal unter der Leitung von Jürg Henneberger um die Uraufführung der vollständigen Fassung.

60 Vgl. etwa Michael Watzka, *Grundlagenforschung oder mehr als nur Experiment? Boris Blachers »Ornamente für Klavier« als Gründungsurkunde der Variablen Metrik*, in: *Musik & Ästhetik* 72, 2014, S. 65–81.

61 Vgl. etwa den Schluss von *»Los pajarillos no cantan«* für Gitarre solo (1987).

62 Vgl. etwa *Canto per orchestra* (1982), T. 114–124.

63 Wobei die Mobile Form bei Boulez bekanntlich eher prinzipiell-hypothetischer Natur ist, etwa im Fall der 3. Klaviersonate, die mit Rücksicht auf die Autorität des Urhebers zumeist in der immer gleichen Satzfolge wiedergegeben wird.

64 Brief von Albert Moeschinger an Jacques Wildberger, datiert 28-10-59, CH-Bu, NL 122 B I 36.

65 Brief von Jacques Wildberger an Albert Moeschinger, datiert auf den 7.11.69, CH-Bu, NL 122 B 3 233.

66 Wildberger notiert in die eindrucksvoll vom exorbitanten seriell-rechnerischen Aufwand zeugenden Skizzen zur *Musik für 22 Solostreicher*: »Wirkung: Improvisatorisch, Tempo unbestimmt ohne thematische Linie.« CH-Bu, kr 71, 7b.

67 Jacques Wildberger, *Über die Schwierigkeit, heute noch zu komponieren* (1968), in: *Jacques Wildberger oder die Lehre vom Andern*, S. 179–183, das Zitat S. 181.

68 Ebd., S. 182.

69 Jacques Wildberger, zitiert nach dem Typoskript einer Werkeinführung zu *La Notte* aus dem Nachlass, CH-Bu, kr 71, 43 f.

70 Wobei der solchermaßen »repolitisierende« Gedichtband *Blindenschrift* paradoxerweise gerade auch für einen politischen Rückzug seines Autors steht; vgl. dazu den Beitrag von Manfred Koch in diesem Band.

71 Eine Art Scharnierfunktion nimmt das 1969–1970 komponierte, umfangreiche Werk *Contratempi* für einen Soloflötisten und 4 Orchestergruppen ein, das einerseits offenbar ein »Hauptwerk« im Sinne intakter kompositorischer Potenz darstellt, andererseits bereits Zeichen der Relativierung erkennen lässt, so vor allem in exzessiver Anwendung nicht-temperierter Intervallik, die die naturgemäß wohltemperierte Konstitution der zugrundeliegenden Zwölftonreihe in Frage stellt.

72 Häufig bemüht Wildberger in diesem Zusammenhang das psychiatrisch geprägte Konzept eines »Restitutionsversuchs«, so etwa in: Jacques Wildberger, *Über die Schwierigkeit, heute noch zu komponieren* (1968), S. 181.

73 Jacques Wildberger, zitiert nach Andreas Fatton, *»Ici on fait l'analyse de l'analyse …« Jacques Wildbergers Epitaphe pour Evariste Galois (1962) als mathematisch-politische*

»Action documentée«, Lizenziatsarbeit, eingereicht an der Philosophisch-Historischen Fakultät der Universität Basel am 4. 11. 2011, S. 68 (dort in Bezug auf die als Vorbild empfundene Musik von Wladimir Vogel und Luigi Dallapiccola).

74 Eine Videodokumentation des Vortrags ist zugänglich unter https://vimeo.com/392210865.

9 Berlin 1967 – Die Unmöglichkeit engagierter Musik



Wie kann man komponieren, wenn das Vertrauen in die hergebrachten Gestaltungsmittel angesichts »der heutigen Realität« schwindet? Dieses Problem beschäftigte Jacques Wildberger spätestens seit seinem Aufenthalt als Stipendiat des DAAD 1967 in Berlin. »Heutige Realität« – das war zunächst der Beginn der Studentenrevolte, den Wildberger dort miterlebte und der ihn als Komponist »repolitisierte«: In einem Brief an den Schweizer Philosophen Arnold Künzli erwähnt Wildberger rückblickend auch Woodstock und den »unvergesslichen Jimi Hendrix« als »einschneidende Ereignisse«, wozu auch die Verschleppung des Komponisten Isang Yun 1967 vom südkoreanischen Geheimdienst aus der Bundesrepublik gehört – ein Antwortschreiben des Bundespräsidialamts belegt, dass Wildberger sich an höchster staatlicher Stelle persönlich für dessen Freilassung engagierte.

Im Berliner Jahr entstand das Werk *La Notte*, in dem »heutige Realität« in Form von Gedichten aus Hans Magnus Enzensbergers *Blindenschrift* via Tonband ins Werk eindringen soll, das im Rauschen, in einer »Nicht-Musik« endet – in vielen Werken dieser Zeit stellt Wildberger sein eigenes Medium in Frage, inszeniert Musik-Exorzismen, die er als »persönliche Reaktion« auf damalige Nachrichten aus der Tschechoslowakei und Vietnam bezeichnet. Enzensberger selber sprach seine Verse für den Tonbandpart von *La Notte* ein, dabei einer nuancenreichen Sprechpartitur folgend. In ihr »Berliner Tagebuch« notiert Regina Wildberger-Graf: »Spektakulärster Besuch am letzten Freitag. Hans Magnus Enzensberger kam zum Nachtessen. […] Wenn nur alle Stars ein wenig von E.'s Charme hätten.« Als kleine Hommage an Wildberger hat Enzensberger seine Gedichte *abendnachrichten* und *schattenwerk* im Januar 2016 neu eingesprochen. Interessant ist, dass sein Gedichtzyklus *Blindenschrift*, der chiffrehaft für Wildbergers »Repolitisierung« steht, in der literarischen Welt gerade als Dokument des politischen Rückzugs rezipiert wird. In *La Notte* und einigen nachfolgenden Werken kann zumal Wildbergers Ansatz einer demonstrativen Aufgabe kurz vormals noch gültiger musikalischer Tugenden angesichts der politischen Wirklichkeit als resignativ gewertet werden. Für Gunnar Hindrichs ist »*… die Stimme, die alte, schwächer werdende Stimme …*« (1973–74) ein »reflektiertes Zeugnis der Unmöglichkeit engagierter Musik«.

317, 326 f. Walter Kläy, *Utopie, ohne die zu leben schwierig ist. Der Komponist Jacques Wildberger*, in: *radio+fernsehen*, 7/1972, S. 68 f. Nachlass J. Wildberger/CH-Bu, NL 361 C I 2

321 Brief von Ministerialrat Müller des Bonner Bundespräsidialamtes an Jacques Wildberger, datiert auf den 17. Oktober 1967. Nachlass J. Wildberger/CH-Bu, NL 361 B V

322 Regina Wildberger-Graf, Ausschnitt aus dem Tagebuch: »Berlin 1967 | Notizen«, Typoskript, August 1967. Nachlass J. Wildberger/CH-Bu, o. Sign.

323 f. Jacques Wildberger, *La Notte. Trittico per nastro, mezzo-soprano e 5 strumenti* (1967), Sprechpartitur für Hans Magnus Enzensberger, Typoskript mit hs. Eintragungen, S. 1 f. Nachlass J. Wildberger/CH-Bu, kr 71, 43d

325 Jacques Wildberger, *La Notte. Trittico per nastro, mezzo-soprano e 5 strumenti* (1967), Skizze zum Tonbandpart (»Definitive Realisation«), S. 1 mit dem Beginn von Hans Magnus Enzensbergers Gedicht *abendnachrichten*. Nachlass J. Wildberger/CH-Bu, kr 71, 43d

328 f. Hans Magnus Enzensberger liest aus *Blindenschrift*, Filmstills. Das Filmdokument ist verfügbar unter https://vimeo.com/392210865

330 Brief von Jacques Wildberger an Arnold Künzli, datiert auf den 03.05.2000. Nachlass J. Wildberger/CH-Bu, NL 361 B I 47

BUNDESPRÄSIDIALAMT

53 **BONN**, den 17. Oktober 1967
Kaiser-Friedrich-Straße 16
Telefon 2 01 01

Az.: 1-6427-2829/67
(Bei Rückfragen bitte angeben!)

Mü/Le

Herrn
Jacques Wildberger
c/o Deutscher Akademischer Austauschdienst
Büro Berlin

1 Berlin 15
Kurfürstendamm 14/15

Sehr geehrter Herr Wildberger!

Der Herr Bundespräsident hat mich beauftragt, Ihnen für Ihr Schreiben vom 26. September 1967, das Sie auch im Namen Ihrer ausländischen Kollegen an ihn richteten, seinen Dank zu übermitteln. Er hat großes Verständnis für das Interesse, das Sie und Ihre Freunde an der Angelegenheit nehmen und für Ihre Sorge um das Schicksal Herrn Yuns.

Ich kann Ihnen versichern, daß der Herr Bundespräsident sich seit Bekanntwerden des Verschwindens südkoreanischer Staatsangehöriger aus Deutschland laufend über die von der Bundesregierung eingeleiteten Schritte unterrichten läßt. Abgesehen von der menschlichen und rechtlichen Seite des Falles ist der Herr Bundespräsident sehr besorgt darum, daß die nicht zuletzt durch seinen Staatsbesuch in Südkorea intensivierten deutsch-koreanischen Beziehungen keinen dauernden Schaden nehmen.

Die Bundesregierung hat es scharf abgelehnt, daß Angehörige des koreanischen Sicherheitsdienstes ohne Wissen deutscher Stellen in der Bundésrepublik tätig geworden sind und 17 koreanische Staatsangehörige zur Rückreise nach Korea veranlaßt haben. Die koreanische Regierung hat sich auf den energischen Protest der Bundesregierung hin hierfür entschuldigt und versichert, daß sich Derartiges in Zukunft nicht wiederholen werde. Was die Rückkehr der 17 Koreaner nach Deutschland angeht, so hat die Bundesregierung ihre Bemühungen mit großer Intensität fortgesetzt. Leider wurde die Hoffnung auf eine Freilassung aller unter Anklage gestellten Südkoreaner nicht erfüllt.

- 2 -

anders werden, ich Laute Matz, ich!
Spektakulärster Besuch am letzten Freitag. Hans Magnus Enzensberger kam zum Nachtessen. Hildesheimer schrieb ihm scheints, dass Jacqui nach Berlin komme und ihn gerne kennenlernen möchte. So versuchte Jacqui tagelang, E. zu erreichen. Schliesslich war es so weit. E. sehr nett und sofort bereit, zu uns zum Essen zu kommen. Ich war gespannt und ein wenig ängstlich. Leute mit einer 'Sendung' sind mir immer etwas unheimlich, vor allem, weil da nie Platz ist für Humor oder Unterhaltung. Ich habe

VI

mich zum Glück sehr getäuscht. E. erschien im geblumten Hemd, hellblauer Hose, das neueste Kursbuch als Präsent unterm Arm. Sieht aus wie ein Jüngling, ist reizend, lustig und interessiert an allem, was Menschen betrifft. Er wollte genau wissen, was Anne-Käthi studiert und was ich mache. Jacqui, der eventuell für seine Genferkomposition gerne ein Gedicht von E. nähme, gab er plein pouvoir, was uns geradezu umschmiss. Er riet ihm, zuerst aber noch 'Comment c'est' von Beckett zu lesen und versprach, seine Gedichtsammlung 'Blindenschrift' zu schicken, was er denn auch prompt tat. Wir waren alle vier begeistert von diesem Zusammentreffen. Eigentlich hätten wir uns denken können, dass es positiv sein würde, weil Hildesheimer mit ihm befreundet ist. Das ist doch eine ziemlich sichere Garantie!! Wenn nur alle Stars ein wenig von E.'s Charme hätten. Es ist so angenehm, Leute mit Manieren um sich zu haben, aber leider scheint das eine altmodische und unoriginelle Sache zu sein.

kr 71, 43d

abendnachrichten

massakker

massakker

1	massakker:	sehr laut	langsam
2		leiser	langsam
3		laut	schnell
4		leiser	schnell
	überall kurze Zwischenpausen		
5		laut	
6		leiser p	
7		leiser p	
8		leise - sss -	
9		noch leiser	- sss -
10	- sss -	mf < >	(kaum für Schleife brauchbar)
11	mass-	mit cresc. auf -ss	
12		leiser	
13		noch leiser	
14	-ssakker	f < >	
15		leiser mp	
16		noch leiser p	
17		noch leiser pp	geflüstert
18	-ker	leise geflüstert	
19		geflüstert lauter	
20	-kk-	laut	
21		leiser	
22		noch leiser	
23	um eine Handvoll Reis		langsam, normal
24			dto, etwas dunkler
25	höre ich	normal und leise	
26		dto	
27	höre ich es	normal wie oben	

15

für jeden an jedem tag — langsam und leise
lauter und eindringlicher
leiser

jeder an jedem — eindringlich mp
leiser p
lauter, befehlend

jeden — mp
mp < >
f aggressiver

Trommelfeuer — ff

mf quasi f

auf dünnen hütten — mf hell
geflüstert
dto geflüstert
mp dunkler als 39 und langsamer

undeutlich — geflüstert
dto eindringlicher
gesprochen
geflüstert

beim abendessen — normal
normal å

tanzen — f hell
mp hell
mf hell
mp >
f hell th-
dunkel
dunkel leiser
dunkel noch leiser

eine handvoll — mf normal
mp dunkler
p normal noch dunkler

auf glasierten Ziegeln — normal <ie>
den — normal —
normal <ie>

kr 71,43 d

Definitive Realisation

I — ss — cresc.
mass — cresc.
massaber (Hall) —
grosses Tam-Tam (Ring-modulator, Hall, Filter — 14 sec.

I – IV	0
V	33 (Mes beginnen)
VI	0 | 23

Plan für VI:
1. Temple-Pl. 4x Ringmod.
2. dünnen Hütten ~~[illegible]~~ 3x
   geflüstert dünnen Hütten
3. Tam-Tam und Harfe
4. Text bis ... beim abendessen

1. Temple-Pl.		0	
2. dünnen Hütten		6	
3. Tam-Tam, Arpe		10	14
4. Text	nach Obr		25

~~8 / 10~~
7 /

Plan für VIII
1. 3x Harfe + Tam-Tam
2. Rest Text
3. ~~[illegible]~~ Flüstern
4. Glocken verarb.

abendnachrichten

19

Utopie, ohne die zu leben schwierig ist

Der Komponist Jacques Wildberger

Ein Musikerporträt, das nach beliebter Journalisten-Manier Pulloverfarbe mit Weltanschauung und Werkanalyse zum Leser-Leckerbissen mixt, ist Jacques Wildberger im Innersten zuwider.

Zugleich ist Wildberger — er unterrichtet seit 1966 an der Musik-Akademie der Stadt Basel theoretische Fächer und trachtet seit mehr als 20 Jahren danach, aktuell zu komponieren — sich der Zwiespältigkeit seines Künstlertums so stark bewusst, dass er heute nur noch unter Vorbehalt komponiert.

Diesen Vorbehalt nannte Wildberger in einem Gespräch mit Hansjörg Pauli («Für wen komponieren Sie eigentlich?», Reihe Fischer) sehr offen:

«Komponieren im Bewusstsein, dass das, was ich mache, zu nicht viel nütze ist. Dass ich damit mein Handwerk betätige, dass ich auf Grund dessen, was ich gelernt habe und was ich kann, eine saubere Arbeit leiste, die als Bewältigung im kleinen Rahmen Bestand haben mag — dass das aber nicht die grosse Bewältigung ist, die ich mir wünschen würde.»

Darauf Pauli: «Wenn ich Sie recht verstehe, komponieren Sie also in erster Linie für sich?»

Wildberger: «So ist es. Und ich will gleich beifügen, dass das Komponieren für mich nicht immer ein Vergnügen ist. Es ist, wie ich schon sagte, ein Restitutionsversuch; ein Versuch, der Aussenwelt halbwegs noch standzuhalten, und insofern nur auf mich bezogen. Nun wird die Aussenwelt freilich bedrängend, weil man eben nicht nur an sich denkt. Man denkt auch an andere. Aber was einen letztlich dazu veranlasst, sich schöpferisch zu äussern, ist dann doch die eigene Person. Nicht der Gedanke an misshandelte Arbeiter in Spanien, an die Unterdrückten in Brasilien, an Vietnam und die Tschechoslowakei. Sondern die persönliche Reaktion auf solche Nachrichten, und die Notwendigkeit, damit fertig zu werden.»

*

Welches könnte denn die «grosse Bewältigung» sein, die sich Wildberger wünscht? «Wünschenswert wäre, dass die Musik die Menschen zu einer echten Befreiung von den schrecklichen Zwängen jeder Art führen könnte. Ich fürchte aber, dass das eine Utopie ist, eine Utopie allerdings, ohne die zu leben schwer ist.»

Ob ihm irgendein Rezept bekannt sei, möchte ich wissen, um dieses Fernziel wenigstens anzusteuern? Sollten vielleicht die Komponisten sich bemühen, ihre Musiksprache dem Verständnis eines durchschnittlichen Publikums anzupassen?

Wildberger: «Ich glaube, es wäre eine falsche Medizin, der bessern Verständlichkeit halber simpler zu schreiben. Man erleichtert damit dem eindimensionalen System den schmerzlosen Integrationsversuch. Zwar sollte, wie alle Kunst, auch die Musik gesellschaftsbezogen und gesellschaftskritisch sein. Unzulänglich erscheint mir aber die Regression der Sprache, um die Unterdrückten zu erreichen.»

*

Ich sehe da einen Widerspruch. Ist es nicht so, dass gerade Komponisten mit regressiver Sprache, beispielsweise ein Penderecki, oder deutliche Annäherungsversuche an Pop- und Hippies-Glückseligkeiten wie Stockhausens «Stimmung» oder Cardews «The great Learning», dass gerade sie den regressiven Hörer durch regressive Sprache erreichen, während beispielsweise ein Nono vergeblich bemüht ist, mit seiner komplizierten, komplexen Musik die Arbeiter anzusprechen?

Wildberger: «Erstens glaube ich kaum, dass regressive Sprache kritisches Bewusstsein erzeugen kann. Zweitens bin ich nicht so sicher, dass Nono — etwa in ‚La Fabbrica illuminata' — seine Arbeiter nicht doch erreicht. Drittens aber — und das ist leider das Entscheidende: Da die Musik des Begriffs nicht mächtig ist, kann sie höchstens in Verbindung mit dem Wort bestimmte Erkenntnisse vermitteln. Musik weckt Emotionen; diese sind blind in bezug auf ihren Gegenstand.



Radio DRS bringt am Donnerstag, 24. Februar, um 22 Uhr 15 im 2. Programm folgende Werke Jacques Wildbergers zur Wiedergabe:

- Trio für Oboe, Klarinette und Fagott
- «In my end is my beginning», Kantate für Sopran, Tenor und Kammerorchester
- «La Notte», Triptychon für Tonband, Alt und fünf Instrumente
- «Contratempi» für einen Solo-Flötisten und vier Orchestergruppen

Man hat schon darauf hingewiesen, dass gerade auch Nonos Musik — anders textiert — faschistischen Zielsetzungen dienen könnte.»

*

Zu seiner Komposition «Contratempi» bemerkte Wildberger: «Es liegen heute eine Anzahl gültiger Arbeiten von Komponisten vor, die die Beherrschung eines Handwerks verraten, das mit den überkommenen Kriterien nicht mehr zu messen ist.»

Welche Kriterien meint Wildberger damit?

«Das bisherige Hauptkriterium war Stimmigkeit, das heisst: logische Rückführbarkeit zu Grundannahmen. Die Beziehungen, die eine musikalische Sprache herstellen, sollen aus diesen Grundvoraussetzungen deduzierbar sein, nicht als jeweils einzige Möglichkeit, aber als eine. Bei den neuen Kriterien vermute ich, es gehe darum, die Nichtstimmigkeit zu demonstrieren, respektive die Stimmigkeit als verdächtig zu denunzieren. Ausgangspunkt: Mahler. Darum ist Mahler heute so aktuell. Er schrieb tonal; die Unstimmigkeit ist in seiner Musik relativ leicht herauszuhören.»

*

1967, während eines Berliner Aufenthalts, schrieb Wildberger für Radio Genf eine Komposition, die sein bisheriges, scheinbar gesichertes Komponistendasein ins Wanken brachte: «La Notte», Triptychon auf Texte von Michelangelo und Hans Magnus Enzensberger. Für Wildberger wurde in diesem Zusammenhang eine Aeusserung von Theodor W. Adorno wegweisend: «Das Kunstwerk wird unernst angesichts der Realität.» Davon ausgehend hat er in «La Notte» den Versuch unternommen, «Die Versöhnung im Aesthetischen zu relativieren und in Zweifel zu setzen». Die beiden Aussenteile der Komposition — ab Tonband gespielt und über Lautsprecher in den Saal vermittelt — sind die elektroakustische Verarbeitung von zwei Gedichten Hans Magnus Enzensbergers, vom Autor selbst für diese Aufnahme gesprochen. Ihr Gegenwartsbezug ist unüberhörbar:

abendnachrichten

**massaker um eine handvoll reis,
höre ich, für jeden an jedem tag
eine handvoll reis: trommelfeuer
auf dünnen hütten, undeutlich
höre ich es, beim abendessen.**

**auf den glasierten ziegeln
höre ich reiskörner tanzen,
eine handvoll, beim abendessen,
reiskörner auf meinem dach:
den ersten märzenregen, deutlich.**

schattenwerk

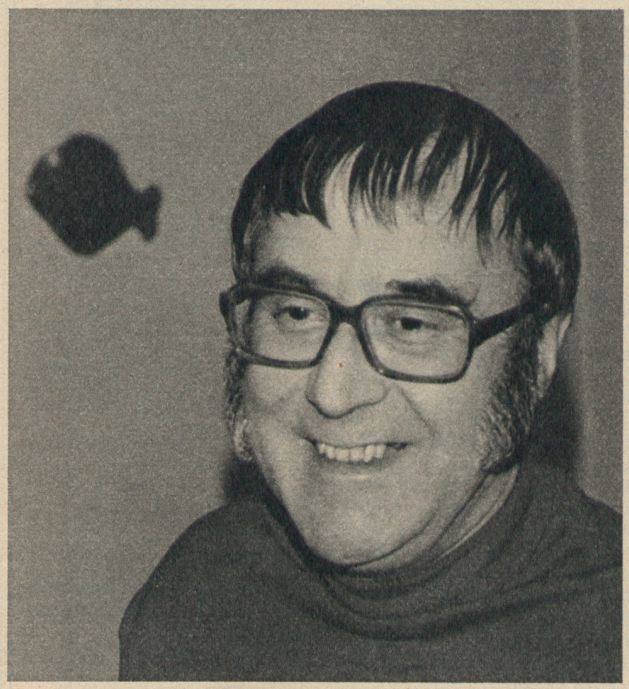
**die schatten treten
in meinen schatten
die kämpfe von gestern
sind schattenkämpfe
die frauen von gestern
frauenschatten
der himmel ein schattenhimmel
von gestern
schatten sind meine jahre
nah freundlich mörderisch
früher
jetzt schattenhaft
hinter mir
die schreie von gestern geflüster
im windschatten
hinter mir die gesichter
schattenfarben**

**schatten sind meine nächte
nachtschatten
schatten sind meine werke**

**und ich bin ein schatten
den andere schatten
der zukunft entgegenwerfen
anderen nächten
andern gesichtern
neuen werken zu**

schatten sind meine werke

In diesen beiden Teilen habe er versucht, kommentiert Wildberger, ästhetische Ueberhöhung zu vermeiden. Die Mitte bildet Michelangelos berühmtes Epigramm auf seine Skulptur «La Notte» am Medici-Grab in der Sagrestia nuova von San Lorenzo zu Florenz, gesungen von einem Mezzosopran und begleitet von fünf Instrumenten.



Biographisches

- **Geboren am 3. Januar 1922 in Basel. Klavierunterricht vor Schuleintritt. Spielt als Gymnasiast Hindemith, Bartok, Strawinsky, Honegger, Krenek, Schönberg**
- **1940 nach der Matura Eintritt ins Basler Konservatorium. 1944 Lehrdiplom für Klavier**
- **1946 Korrepetitor am Basler Stadttheater**
- **1948 Schüler von Wladimir Vogel («der mich auf meinen ausdrücklichen Wunsch in Schönbergs Methode der Zwölftonkomposition unterrichtete»)**
- **Quittiert 1955 den Theaterdienst und hält sich mit musikalischer Gelegenheitsarbeit über Wasser (u. a. instrumentiert er für Cedric Dumont Unterhaltungsmusik)**
- **Uebernimmt 1959 die Klassen für Komposition und Instrumentation an der Badischen Hochschule für Musik**
- **Ab 1966 Lehrer für Harmonielehre, Analyse, Instrumentation und Komposition an der Berufsabteilung der Musik-Akademie der Stadt Basel**
- **Wirkt als Autor musikalisch-analytischer Sendungen für verschiedene deutsche Rundfunkanstalten**

Die wichtigsten Werke

- **1951 «Quattro pezzi per pianoforte»**
- **1952 Bläsertrio, Quartett für Flöte, Klarinette, Violine und Violoncello**
- **1953 «Tre mutazioni per orchestra» (für Donaueschingen komponiert)**
- **1957 «Ihr meint, das Leben sei kurz», Kantate nach japanischen Kurzgedichten für Chor und 10 Instrumente**
- **1958 Orchesterstück «Intensio-Centrum-Remissio»**
- **1960 «Musik für 22 Solostreicher»**
- **1961—1963 «Epitaphe pour Evariste Galois», eine «action documentée»**
- **1963 Oboenkonzert (für Donaueschingen komponiert)**
- **1963/64 Kantate «In my end is my beginning» auf Worte von T. S. Eliot**
- **1964 «Mouvements» für Orchester**
- **1967 «La Notte», Triptychon für Tonband, Mezzosopran und 5 Instrumente**
- **1969/70 «Contratempi», für einen Soloflötisten und vier Orchestergruppen**

Wildberger: «Dieser Mittelteil ist auf ‚Klangschönheit' hin konzipiert. Das Gedicht selber, eine Antwort Michelangelos auf ein Epigramm seines Freundes Giovanni Strozzi, entspringt der grauenhaften Situation, in der Italien sich damals befand, die sich etwa mit My-Lai oder Bangla Desh vergleichen lässt und deren entsetzlicher Höhepunkt die Plünderung Roms durch die kaiserlichen Truppen war (Sacco di Roma 1527).»

Die beiden Epigramme lauten:

Giovanni Strozzi:

**La Notte, che tu vedi in si dolci atti
dormir, fu da un Angelo scolpita
in questo sasso, et perchè dorme,
ha vita.
Destala, se noi credi e parleratti.**

**(Die Nacht, die du in Anmut schlafend hier
Erblickst, sie schuf ein Engel aus dem Stein,
Und da sie schläft, muss Leben in ihr sein.
Weck sie, wenn du's nicht glaubst, sie spricht mit dir.)**

Michelangelo Buonarroti:

**Caro m'è il sonno e più l'esser di sasso
mentre che 'l danno e la vergogna dura.
Non veder, non sentir m'è gran ventura;
però non mi destar, deh! parla basso.**

**(Ich schlafe gern, bin lieber steinern noch,
Solang das Unheil und die Schande währen.
Mein Glück ist, nichts zu sehen, nichts zu hören;
Darum, ach! weck mich nicht, sprich leise doch.)**

Mit Absicht wurde der Komposition «La Notte» hier so viel Platz eingeräumt. Es ist ein zentrales Werk Wildbergers, eine Zäsur in seinem Schaffen. Mit dem «Komponieren unter Vorbehalt» hat Wildberger einen neuen Anlauf genommen. 1969/70 entstanden die «Contratempi», zu denen Wildberger allerdings bemerkte: «Meine ‚Contratempi' erheben keinen Anspruch auf weltanschauliche Bedeutung; sie sind im Grunde genommen ganz einfach die konzertante Auseinandersetzung eines virtuosen Solisten mit mehreren Instrumentalgruppen.

*

Bedeutet Wildbergers «Komponieren unter Vorbehalt» Resignation?

Wildberger: «Nicht Resignation, und schon gar nicht selbstgefälligen Weltschmerz, sondern die klare Einsicht in die Grenzen, die der gezielten Wirkung von Musik gesetzt sind. Zugleich aber auch den Willen, die Möglichkeiten der Musik innerhalb dieser Grenzen auszuschöpfen.»

(Text und Bild: Walter Kläy)


Ein Besuch bei Hans Magnus Enzensberger
München, 17. Januar 2016











Jacques Wildberger
Pfaffenlohweg 51
CH-4125 Riehen
Tel. 061 / 641 56 34

03.05.2000.

Sehr geehrter Herr Künzli,

ich habe Ihren Vietnam-Beitrag in der BaZ vom 29./30.April gelesen. Ich danke Ihnen für diesen Text; gleichzeitig gratuliere ich Ihnen für die damals geäusserten Worte, wozu es tatsächlich - gegenüber der Phalanx der bürgerlichen Presse - Mut brauchte. Ich selber war im Jahre 1969 als DAAD-Stipendiat in Berlin und wurde durch die Ereignisse "repolitisiert", nach einer Zeit der Abstinenz, verursacht durch den Schock, den mir die nicht mehr wegzuleugnenden Verbrechen des Stalin'schen Terrorismus verursacht hatten.

Ich erlebte die Studentenproteste (Dutschke im Gespräch mit Ernst Bloch und Herbert Marcuse). Später war Woodstock für mich ein einschneidendes Eregnis: Der unvergessliche Jimi Hendrix, der mit der elektrischen Gitarre in seiner Nummer "Star spangled Banner" die amerikanische Landeshymne mit den Bombeneinschlägen zerstörte.

Leider blieb ja alles ohne Einsichten: Die gleichen sinnlosen Bombardierungen Serbiens, durchgeführt und geleitet durch die USA, unsere globale Sittenpolizei und Verteidigerin der wahren menschlichen Werte.

Mit traurigen Grüssen
Ihr

Jacques Wildberger liest *Blindenschrift*

Über die Schwierigkeit, Enzensberger zu komponieren

Manfred Koch

I

Anfang der sechziger Jahre, so Jacques Wildberger in dem großen Interview, das er Michael Kunkel zu seinem 80. Geburtstag gegeben hat, sei es bei ihm zu einer Repolitisierung gekommen, die mit seinem Umzug nach Berlin 1967 ihren Höhepunkt erreichte. Von da an habe er »nur noch Musik […] mit einem gesellschaftskritischen Aspekt«[1] gemacht. Dass Wildberger in diesem Zusammenhang Texte von Hans Magnus Enzensberger aufgriff, den er in Berlin persönlich kennengelernt hatte, war ein naheliegender Schritt. Enzensberger war die Lichtgestalt der linken Intelligenz in den Spätjahren der Adenauer-Ära, zwar nicht gerade »der Chef der antifaschistischen Kampfgruppe 47« – so stellte man ihn auf einem Lyriker-Kongress 1963 in Leningrad vor[2] –, aber doch mit Sicherheit einer der wichtigsten Wortführer jener – so muss man sie realistisch beschreiben – losen Vereinigung oppositioneller Schriftsteller, die als »Gruppe 47« in den fünfziger und sechziger Jahren zunehmend den Literaturbetrieb dominierte.[3] Die öffentlichkeitswirksamsten politischen Resolutionen der Gruppe 47 – 1960 zum Algerienkrieg, 1961 zu Adenauers Projekt eines Staats-Fernsehens, 1962 zur *Spiegel*-Affaire – hat Enzensberger entweder allein verfasst oder maßgeblich mitformuliert; er war, obwohl zwischen 1958 und 1964 überwiegend außerhalb Deutschlands lebend, im Rundfunk, im Fernsehen, aber auch als Redner bei politischen Kundgebungen omnipräsent.[4] Man kann durchaus schon für die 1960er Jahre von einem ›Mythos Enzensberger‹ sprechen. Den hatte sein Mentor Alfred Andersch begründet, als er 1958 den ersten Gedichtband des gerade einmal 28-Jährigen, *Verteidigung der Wölfe gegen die Lämmer*, als messianischen Wendepunkt der deutschen Nachkriegsliteratur feierte: »Endlich, endlich […] ist unter uns der zornige junge Mann erschienen, der seine Worte nicht auf die Waagschale legt, es sei denn auf die der literarischen Qualität. […] Dieser eine hat geschrieben, was es in Deutschland seit Brecht nicht mehr gegeben hat: das große politische Gedicht.«[5] Der »zornige junge Mann« – das sollte für geraume Zeit Enzensbergers Markenzeichen werden. Tatsächlich schrieb Enzensberger eine hochartistische Poesie des Furors, die in verschiedensten Tonarten zwischen Ironie, Sarkasmus auf der einen und blanker Verlautbarung von Ekel auf der anderen Seite das allgemeine Bestreben geißelte, die NS-Vergangenheit im Wirtschaftswunderrausch hinter sich zu lassen. Ich zitiere als Beispiel nur einige Verse aus dem Gedicht *landessprache* von 1960:

was habe ich hier verloren,
in diesem land,
dahin mich gebracht haben meine älteren
durch arglosigkeit?
eingeboren, doch ungetrost,
abwesend bin ich hier,

ansässig im gemütlichen elend,
in der netten, zufriedenen grube.

was habe ich hier? und was habe ich hier zu suchen,
in dieser schlachtschüssel, diesem schlaraffenland,
wo es aufwärts geht, aber nicht vorwärts,
wo der überdruß ins bestickte hungertuch beißt,
wo in den delikateßgeschäften die armut, kreidebleich,
mit erstickter stimme aus dem schlagrahm röchelt und ruft:
es geht aufwärts!
[…][6]

Und weiter hinten fragt sich das Ich, was es verloren hat

in dieser mördergrube,
wo der kalender sich selber abreißt vor ohnmacht und hast,
wo die vergangenheit in den müllschluckern schwelt
und die zukunft mit falschen zähnen knirscht,
das kommt davon, daß es aufwärts geht,
da tun wir fleckenwasser drauf,
das ist hier so üblich, das wundert mich nicht
[…][7]

›Fleckenwasser auf Auschwitz‹ – mit solchen brillant-aggressiven Zuspitzungen war Enzensberger eine unüberhörbare Stimme im – gesamtgesellschaftlich betrachtet – relativ kleinen Lager linker Intellektueller, die zum Widerstand gegen die bundesdeutsche Schweigegesellschaft aufriefen. Beharrlich waren in den fünfziger Jahren ja Alt-Nazis wieder in höchste Positionen der Politik, der Wirtschaft und der Verwaltung eingerückt, eine juristische Verfolgung der NS-Verbrechen fand in diesem Jahrzehnt nicht statt.[8] Die allmähliche Herausbildung einer kritischen Öffentlichkeit, in der zunehmend massiver die ›Aufarbeitung der Vergangenheit‹ gefordert wurde (Hintergrund der ersten NS-Prozesse in den sechziger Jahren), war wesentlich das Verdienst von Publizisten wie Enzensberger und seinen Mitstreitern in der Gruppe 47.

II

Mit der beschleunigten Radikalisierung der studentischen Jugend Mitte der sechziger Jahre geriet freilich auch die Gruppe 47 rasch aufs historische Altenteil. Anschaulich zeigte das der Überfall von SDS-Studenten auf die Gruppen-Tagung 1967 in der fränkischen Pulvermühle, in der die Verspottung der harmlosen Wortwiderständler als »Papiertiger« auf die Spitze getrieben wurde (»Hier tagt Familie Saubermann«[9]). Enzensberger war da schon nicht mehr dabei. 1965 hatte er sich von der politischen Mehrheit der Gruppe, die die SPD im Bundestagswahlkampf unterstützte, abgesetzt und mit der Gründung seiner Zeitschrift *Kursbuch* zu einer Art *spiritus rector* der radikaleren Linken gemacht. Zwar blieb er auf Distanz zu den militanten Aktivisten (die sein *Kursbuch* sowieso nicht lasen) und verstand sich eher als teilnehmender Beobachter, als Ideengeber, Informationsvermittler (mit den *Kursbuch*-Dokumentationen) und Reflexionsinstanz. Auch sein Verhältnis zur Revolution, in deren Naherwartung die APO-Führer schwelgten, blieb zwiespältig. Das politische System der BRD, heißt es in einem Essay von 1967, sei nicht mehr zu reparieren, die Revolution sei also »notwendig« und sie sei jetzt auch »denkbar«, allerdings – jetzt kommt

eine typisch Enzensberger'sche Volte – »in absehbarer Zeit nicht möglich«.[10] Der Vorbehalt bleibt charakteristisch für Enzensbergers spannungsreiches Verhältnis zur 68er-Bewegung. Es war wohl kein Zufall, dass er auf deren Höhepunkt aus Deutschland verschwand und, nach einem Zwischenaufenthalt in den USA, für ein Jahr nach Kuba ging – eine Insel, auf der die Revolution bereits stattgefunden hatte und in Enzensbergers Augen eine neue Gesellschaft im Zeichen eines heiteren, genussfreudigen karibischen Sozialismus möglich schien. So schnell er in Havanna von dieser Illusion kuriert wurde, so lange hat er gebraucht, den Untergang seiner Vision vom exotischen Realsozialismus zu verarbeiten.

III

1967, als Wildberger ihn kennenlernt, befinden wir uns indessen noch in der Aufbruchsphase. Enzensberger war 1965 von Norwegen nach Berlin umgezogen, ins Zentrum der Bewegung, wo zwei Jahre später ja auch der DAAD-Stipendiat Wildberger landete. Offenbar war Wildberger bald entschlossen, Gedichte Enzensbergers für *La Notte* zu verwenden. Da der skeptische Revolutionär Enzensberger in dieser Zeit zwar Gedichte schrieb, aber keine veröffentlichte, war Wildberger auf die vorliegenden Gedichtbände angewiesen. Auf den ersten Blick überrascht es nun eher, dass er zwei Gedichte aus *Blindenschrift* wählte. Das war zwar der aktuellste Gedichtband Enzensbergers (1964 erschienen), in Sachen politische Poesie aber der unergiebigste. Linke Literaturkritiker hatten sich offen enttäuscht über den Inhalt geäußert, die bürgerlich-konservative Presse war erstaunt. »Verstummt ist der wortgewaltige Zorn«, schrieb der Rezensent der *Welt*, ein »schattiger Enzensberger« sei hier zu hören, meinte der der *Rhein-Neckar-Zeitung*.[11] Der Band enthielt nahezu romantische Gedichte, die von der Zaubersprache der Natur handelten, ersichtlich Früchte der nordischen Idylle, in der Enzensberger die vergangenen drei Jahre verbracht hatte (auf der Insel Tjøme im Oslo-Sund). In anderen dominierte ein elegischer, anscheinend bereits von Altersweisheit geprägter endzeitlicher Ton (»Schwanengesang« schrieb ein Kritiker). Die Beschwörung von Trauer, Vergänglichkeit, Skepsis in Bezug auf die menschliche Erkenntnis- und Gestaltungskraft wird bereits in den Titeln deutlich: *camera obscura* heißt der erste Teil, *blindenschrift* der zweite, *schattenwerk* der letzte. Dazwischengeschoben ist zwar eine Partie mit der Überschrift *leuchtfeuer*, und die enthält tatsächlich ein Gedicht über Marx. Aber es ist ein sehr vergangener Marx, den Enzensberger hier auftreten lässt, kein Klassen-, sondern ein Alltagskämpfer des 19. Jahrhunderts, ein schlafloser jüdischer Prophet »in zerschlissenen pantoffeln«, wohnhaft in einem heruntergekommenen Haushalt mit gepfändeten Möbeln sowie im Lesesaal des British Museum, wo er unter der grünen Lampe die »ökonomische scheiße« durchdenkt. »karl heinrich marx// riesiger großvater/ jahvebärtig« – so lautet der Beginn des Gedichts.[12]

Das Politische ist, wie man hieran sehen kann, nicht verschwunden in *Blindenschrift*, aber es ist in Distanz gerückt, klingt nur von ferne an in einer Welt der Stille, der Abgeschiedenheit, die zum Ort einer fast philosophischen Besinnung über die Vergeblichkeit unserer Erlösungshoffnungen und die Nichtigkeit des Menschen in einer ihm unendlich überlegenen Natur wird. Einer Natur, die ihre eigene, faszinierende Sprache spricht, die er nicht versteht.[13]

IV

Das ist der Hintergrund, vor dem in diesem Band das erste von Wildberger ausgewählte Gedicht zu sehen ist:

abendnachrichten

massaker um eine handvoll reis,
höre ich, für jeden an jedem tag
eine handvoll reis: trommelfeuer
auf dünnen hütten, undeutlich
höre ich es, beim abendessen.

auf den glasierten ziegeln
höre ich reiskörner tanzen,
eine handvoll, beim abendessen,
reiskörner auf meinem dach:
den ersten märzregen, deutlich.[14]

Das ist offenbar kein dunkles Gedicht, die Szenerie ist gut greifbar: das lyrische Ich in einem stabilen, wettergeschützten Haus, irgendwo in der westlichen Wohlstandshemisphäre. Es ist eine Welt der Stille; hörbar sind nur zwei Geräusche: die verstörende, aber im Radio eben doch nur gedämpft-hintergründige Stimme des Nachrichtensprechers und – am Ende – das Klopfen der Regentropfen aufs Dach. Der Kunstgriff des Gedichts ist ebenso offensichtlich: der Schrecken und der Frieden werden einander nicht einfach entgegengesetzt, sondern gehen ineinander über. Der Krieg dringt in die Idylle ein und bemächtigt sich des Wohlklangs des abendlichen Regens.

Aber die Qualität des Gedichts liegt ja nicht in der Denkfigur, die ich jetzt paraphrasierend vorgeführt habe, sondern in der Art, wie diese Überblendung von Krieg und Frieden sich aus der Gestaltung des Sprachmaterials ergibt. Schauen wir also genauer hin.

Die erste Strophe beginnt mit dem Wort »massaker« und endet mit dem Wort »abendessen«. Die Enzensberger'sche Sprachkunst besteht, wie allein diese Opposition zeigt, darin, dass das harmlose deutsche ›Abendessen‹ durch die Klangappretur der fünf Verse mit den ›Massakern‹ aufgeladen wird, sie als Schlusswort buchstäblich bereits in sich enthält. Es sind die zwei einzigen Wörter des Gedichts mit scharfem Doppel-/s/. Die Strophe arbeitet durchgängig sehr sparsam mit dem Konsonanten /s/, außer den zwei Schlüsselwörtern haben wir ihn nur in »reis«, ebenfalls exponiert einmal am Versende, dann in der genauen Mitte der Strophe, sowie in dem Wort »es« im letzten Vers. Bevor das friedliche »abend*essen*« des Europäers auftaucht, sind die /s/-Wörter alle dem Kriegsschauplatz zugeordnet (der Leser wird wegen »reis« wohl Indochina assoziieren). Ebenso eindeutig gehören vor »abendessen« überhaupt alle Doppelkonsonanten zur Kriegssphäre: »handvoll«, »trommelfeuer«, »dünne hütten«. Sie treten gedrängt in der Gedichtmitte auf, in vier Wörtern nach der zweiten Nennung von »reis« in jener erwähnten Zentralstellung: sprachgestisch ein Trommeln mit harten Doppellauten (»trommelfeuer auf dünnen hütten«). Nach dieser lautlichen Intensivierung dann aber wieder die semantische Distanzierung. »Undeutlich« nur wird der Krieg gehört. Kann das »massaker« also doch noch vom »abendessen« ferngehalten werden?

Es scheint so. Denn tatsächlich beschreibt – oder besser: vollzieht – das Gedicht einen Bewusstseinsprozess, in dem erst auf der zweiten Stufe das Massaker »deutlich« das Idyll ergreift. In dem Augenblick nämlich, als die

sanften Naturtöne des fallenden Regens zum Widerhall der Kriegsgeschosse werden. Und zwar wieder über einen Umweg. Man muss zunächst festhalten, was Enzensberger *nicht* macht. Er überblendet *nicht* das Trommeln der Regentropfen auf dem Dach mit dem Trommelfeuer der Maschinengewehre. Was aufs »glasierte« Dach aufschlägt in der Wahrnehmung dieses Ich (»glasiert« hat das einzige stimmhafte /s/ des Gedichts), sind »reiskörner«; die Bildstruktur ist also komplexer.

Reis und Massakergeschosse waren allerdings in der ersten Strophe schon enggeführt worden. Zum einen – klanglich – durch das scharfe /s/; zum andern durch die rhetorische Figur des Apokoinu:

massaker für jeden an jedem tag
eine handvoll reis für jeden an jedem tag

Der eigentliche Kurzschluss des schlechthinnigen *Lebensmittels* dieser Weltregion mit dem schlechthinnigen *Tötungsinstrument* ergibt sich aber erst in Strophe 2, indem das Naturgeschehen des Märzregens zum »tanz« der Reiskörner auf dem Dach wird. Damit ändert sich der Status des »hörens« ein weiteres Mal. In Strophe 1 war es zuerst (V. 2) das medial vermittelte Hören eines Nachrichtentexts, dann, V. 5, das schon imaginäre Hören von Schießereien, dies aber »undeutlich«. Nun, in Strophe 2, ist es das nicht mehr mediale, »deutliche« Hören des Regengusses, der nun unabweisbar den fernen Krieg *be-deutet*.[15] Die harmlosen Naturphänomene, erfreulich in der behüteten Welt, werden zu Zeichen für den Schrecken in der gleichzeitigen Kriegswelt. Gerade mit dem Regen, der doch nach gängiger Vorstellung die Welt auch immer wieder reinwäscht, rückt das Furchtbare in nächste Nähe: »deutlich«.

Das Gedicht steht unübersehbar in der Tradition von Brechts *An die Nachgeborenen*. »Was sind das für Zeiten, wo/ ein Gespräch über Bäume fast ein Verbrechen ist/ weil es ein Schweigen über so viel Untaten einschließt!«[16] Dennoch wäre es zu kurz gegriffen, das Gedicht als Plädoyer für die Verstetigung des schlechten Gewissens westlicher Wohlstandsbürger zu deuten. Es zeigt eine Momentaufnahme, in der unsere konstitutive Schizophrenie, immerzu privilegiert lebende Empfänger furchtbarer Nachrichten zu sein, schmerzhaft aufbricht, eine Situation, in der unsere Routinen des Weghörens oder des allenfalls »undeutlichen« Hinhörens nicht mehr funktionieren.

Aber diskreditiert das den Märzregen? Ist, mit Brecht gesprochen, die Freude über sein Eintreten, seine kleine Nachtmusik auf den Dächern, »fast ein Verbrechen«? Wohl kaum. Wir dürfen nicht übersehen, dass die zweite Strophe auch Schönheit aufruft. Die Rede vom ›Tanz‹ der Reiskörner ist nicht einfach nur sarkastisch. Da schwingt auch etwas mit von Manna vom Himmel, von der Utopie, dass den Bewohnern der »dünnen Hütten« ihr Essen, wie zum Ausgleich für ihre Leiden, einst geschenkt werden könnte – Reis ohne Massaker, Abendessen auch in den dünnen Hütten. Mehr brauchte es gar nicht, um die Welt wenigstens ein bisschen besser werden zu lassen.

So oder so – das Gedicht verbietet nichts, rät nichts, befiehlt nichts. Es reißt einen Widerspruch auf, dem keiner entgeht, so lang die Zeiten so sind, wie sie eben sind. Wir, die Leser, nicht, und das Ich dieses Gedichts nicht, das womöglich mit der Schlusszeile für diesen Widerspruch namentlich einsteht. Anagrammatisch ergibt sich nämlich aus dem »ersten Märzregen« unter Verwendung fast aller Buchstaben: »m. enzens – ärger«.

schattenwerk, das zweite von Wildberger aufgegriffene Gedicht, war einer der Texte, die die Kritiker fragen ließen, ob Enzensberger plötzlich zum abgründigen Melancholiker geworden war. Nicht weniger als 15-mal in 27 Zeilen taucht das Wort »schatten« auf, in einer fast biblisch anmutenden Beschwörung der Nichtigkeit eines Menschenlebens. »Ist doch der Mensch gleich wie nichts, seine Zeit fährt dahin wie ein Schatten«, heißt es in Psalm 144. Der dominante Sprachgestus in den ersten zwei Strophen von *schattenwerk* ist das Zurücktreten des einstmals Lebendigen, Bewegenden ins Verblasste, Flächige, Ungreifbare, Düstere.

schattenwerk

die schatten treten
in meinen schatten
die kämpfe von gestern
sind schattenkämpfe
die frauen von gestern
frauenschatten
der himmel ein schattenhimmel
von gestern
schatten sind meine jahre

nah freundlich mörderisch
früher
jetzt schattenhaft
hinter mir
die schreie von gestern geflüster
im windschatten
hinter mir die gesichter
schattenfarben

schatten sind meine nächte
nachtschatten
schatten sind meine werke
und ich bin ein schatten
den andere schatten
der zukunft entgegenwerfen
anderen nächten
andern gesichtern
neuen werken zu

schatten sind meine werke [17]

Es scheint auch um eine Abwendung von der Politik, geradezu ein Begraben des politischen Engagements zu gehen, denn wer läse nicht bei »die kämpfe von gestern/ sind schattenkämpfe« das phonetisch naheliegende »Klassenkämpfe« mit. In einer liturgieähnlichen, auf wenige wiederkehrende Wörter und Formeln reduzierten Sprache wird alles verabschiedet, was dieses Ich erfahren (auch an Liebe erlebt) hat, um dann überzugehen zu dem, was es hervorgebracht, pathetisch gesagt: geschaffen hat. Auch die Werke werden ins Schattenreich verwiesen, schließlich das Ich selbst. Deutlich ist aber doch auch der Umschlag, der sich in dieser Passage vollzieht (Str. 3). Denn nun taucht auf einmal die »zukunft« auf. Dann ist gar von »neuen werken« die Rede, bevor ganz am Ende der finstere Satz »schatten sind meine werke« zum zweiten Mal erscheint.

Wie ist dieser Umschlag zu erklären? Entscheidend ist in meinen Augen das Wort »nachtschatten«, unmittelbar vor dem ersten Auftreten der Aussage »schatten sind meine werke«. Nachtschatten – das ist eine Gattung aus der großen Familie der Nachtschattengewächse; der »schwarze Nachtschatten« (*solanum nigrum*) wiederum eine Giftpflanze, die, kunstgerecht verwendet, Heilkräfte entfalten kann. Es geht in dieser dritten Strophe nicht allein um die *vergangenen* Werke des Ich, die jetzt abgesunken, fremd geworden sind. Es geht, sofern die Werke Nachtschatten-*Gewächse* sind, grundsätzlich um die Entstehung des literarischen Werks aus nächtigen, unergründlichen Bedingungen und die tiefe Zweideutigkeit des Schreibprozesses zwischen den Polen der Selbstvergiftung und der Selbstheilung. Dieses Ich ist nicht nur seiner Vergangenheit entfremdet, es ist – und bleibt – sich selbst fremd, Urheber von Werken, deren Genese sich seiner rationalen Kontrolle entzieht. Und es ist umgeben von anderen Fremden (»schatten«), die in analoger Weise ihrer selbst nicht mächtig sind, mit denen es aber sein Leben gestaltet, gestalten muss, die den Sprecher in diesem Sinn der »Zukunft« entgegenwerfen, wie auch er umgekehrt sie ins Offene ihrer wenig planbaren Existenz vorantreibt. Wir sind, daran möchte ich erinnern, in dieser Zeit noch nahe dran an den existentialistischen fünfziger Jahren, und Enzensberger scheint hier, gegen den Freiheitsoptimismus eines Sartre, die Heidegger'sche »Geworfenheit« zu unterstreichen, ja zu radikalisieren: Zufällig, nicht wählbar ist nicht nur unser Anfang, also wo, wann, in welche Kultur, in welche Familie wir hinein-geworfen werden, in hohem Maß zufällig, unserer freien Selbstbestimmung entzogen ist auch, was in unserem weiteren Leben geschieht, was uns bis zu unserem Tod ›der Zukunft entgegenwirft‹. Mit den Worten des Skeptikers Odo Marquard, der später einer von Enzensbergers Lieblingsphilosophen werden sollte: »Wir Menschen sind stets mehr unsere Zufälle als unsere Leistungen.«[18] Bei Enzensberger liest sich das so: »und ich bin ein schatten/ den andere schatten/ der zukunft entgegenwerfen«.

Das zweite »schatten sind meine werke« (das Schlusswort des ganzen Gedichtbandes) hat also eine andere Bedeutung als das erste, noch rückwärtsgewandte. Es zielt auf die Kontingenz und Unverfügbarkeit des weiteren Lebens und Schaffens überhaupt. Das ist alles andere als ein selbstgewisser, optimistischer Ausblick ins Kommende. Aber, wie oft bei Enzensberger, eben doch ein Bekenntnis zum Weitermachen, zum weiteren Hervorbringen »neuer werke«, getrieben von unbegreiflichen Kräften im eigenen Ich und vorangestoßen von »andern«, die ebenso wenig Herren ihrer selbst und ihrer Lebensschicksale sind. In ähnlicher Weise schließt 15 Jahre später Enzensbergers Großgedicht *Der Untergang der Titanic*, in dem er den Untergang – das Fiasko muss man schon sagen – seines Kuba-Abenteuers poetisch verarbeitete, mit dem Vers: »schwer zu sagen, warum, heule und schwimme ich weiter«.[19]

Kein Zweifel, für eine Komposition mit dem Titel *La Notte* bietet sich *schattenwerk* geradezu an. Aber im Blick auf die bewegte Berliner Szene 1967/68 muss man natürlich festhalten, dass es mit dem, was man sich damals unter ›politische Lyrik‹ vorstellte, ganz und gar nichts gemein hat. Es ist ein Gedicht des Rückzugs, trotz der Apostrophierung der »neuen werke«, ein Sprechen aus denkbar größtem Abstand zu den sogenannten Tagesfragen, den aktuellen Problemen und ihren Lösungen. Die Gesellschaft und das eigene, in die Aktualität verstrickte Ich erscheinen wie aus weiter Ferne betrachtet, das Treiben der Menschen ein *Schattentheater*, aufrechterhalten wohl einzig durch die Hoffnung, diese unbelehrbare Anarchistin. Ich hatte eingangs auf Psalm 144 verwiesen, um den biblischen Unterton von Sätzen wie »schatten sind meine jahre«, »schatten sind meine nächte«, »schatten sind meine werke« zu verdeutlichen (biblisch ist auch der Parallelismus als auffälligstes Stilmittel). Unweigerlich kommt einem

aber auch eine zweite, große anthropologische Schattenbeschwörung der europäischen Literatur in den Sinn: Pindars 8. Pythische Ode:

Eintagswesen! Was ist einer, was ist einer nicht? Eines Schattens Traum
ist der Mensch.[20]

Von einem solchen archaischen – je nach Blickwinkel alttestamentlichen oder antiken – Pessimismus ist Enzensbergers Gedicht (bis in die liturgische Sprechhaltung hinein) geprägt, ohne dass bei ihm ein Gott oder Götter in Sicht wären, die die Zufälligkeit der menschlichen Existenz ausgleichen, sie auffangen würden. Man könnte diese tiefe Skepsis als die *Schattenseite* des politischen Lyrikers Enzensberger bezeichnen. Ihr verdankt er, dies wage ich als Schlussbehauptung, zu einem guten Teil die hohe Qualität seiner Poesie.

Anmerkungen

1 *»Das linke Ohr«. Michael Kunkel im Gespräch mit Jacques Wildberger, Riehen, 27. September 2001*, in diesem Band, S. 513.

2 Überliefert von Hans Werner Richter, *Im Etablissement der Schmetterlinge*, München: Hanser 1986, S. 113.

3 Wenn auch die häufig zu hörende Rede von der Allmacht der Gruppe 47 stark übertrieben ist und in hohem Maß auf ihre Dämonisierung durch konservative Politiker (Josef-Hermann Dufhues, CDU, nannte sie eine »geheime Reichsschrifttumskammer«) und Literaturkritiker (Sieburg, Blöcker, Holthusen) zurückgeht.

4 Man denke an seine Abschlussrede beim Kongress *Notstand der Demokratie* im Oktober 1966: *»Was da im Bunker sitzt, das schlottert ja.« Rede beim Kongreß »Notstand der Demokratie« in Frankfurt am Main am 30. Oktober 1966*, Erstdruck (Auszug) in: *Der Spiegel*, 7. Nov. 1966. Wiederabgedruckt in: *Notstand der Demokratie*, hrsg. von Helmut Schauer, Frankfurt am Main: Europäische Verlagsanstalt 1967, S. 188–193.

5 Alfred Andersch, *1 (in Worten: ein) zorniger junger Mann*, in: *Über Hans Magnus Enzensberger*, hrsg. von Joachim Schickel, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1973, S. 9–13, hier S. 12 f.

6 Hans Magnus Enzensberger, *Landessprache. Gedichte*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1963, S. 7.

7 Ebd., S. 9.

8 Der sogenannte Ulmer Einsatzgruppenprozess von 1958, in dem die Ermordung von Juden als »Partisanen« hinter der Ostfront untersucht wurde, kam nur deshalb zustande, weil einer der Mörder seine diesbezügliche Dienstzeit für seine Pension angerechnet haben wollte.

9 Vgl. Helmut Böttiger, *Die Gruppe 47. Als die deutsche Literatur Geschichte schrieb*, München: Deutsche Verlags-Anstalt 2013, S. 412.

10 Hans Magnus Enzensberger, *Klare Entscheidungen und trübe Aussichten*, in: *Über Hans Magnus Enzensberger*, S. 225–232, hier S. 230 f.

11 Vgl. den Überblick über die Rezensionen in der ausgezeichneten Enzensberger-Biographie von Jörg Lau, *Hans Magnus Enzensberger. Ein öffentliches Leben*, Berlin: A. Fest 1999, S. 199 f.

12 Hans Magnus Enzensberger, *Blindenschrift*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1965, S. 60.

13 Vgl. hierzu exemplarisch das Gedicht *flechtenkunde*, in: ebd., S. 71–75.

14 Ebd., S. 11.

15 Wieder wird diese Verbindung suggeriert über eine Klangassoziation: »hören« – »reiskörner«.

16 Bertolt Brecht, *Gedichte in einem Band*, hrsg. vom Suhrkamp Verlag in Zusammenarbeit mit Elisabeth Hauptmann, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1981, S. 723.

17 Hans Magnus Enzensberger, *Blindenschrift*, S. 92 f.

18 Odo Marquard, *Apologie des Zufälligen*, Stuttgart: Reclam 1986, S. 6.

19 Hans Magnus Enzensberger, *Der Untergang der Titanic*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1978, S. 115.

20 Pindar, *Oden, Griechisch/Deutsch*, übers. und hrsg. von Eugen Dönt, Stuttgart: Reclam 2001, S. 153 (der berühmte »skias onar anthropos«-Satz).

Aktivismus und Engagement

Gunnar Hindrichs

I

Jacques Wildbergers Musik ist der Gegenstand unterschiedlicher Erwägungen der Musikwissenschaft. Neben das Recht dieser Erwägungen tritt das Eigenrecht der philosophischen Ästhetik. Sie fragt nach dem ästhetischen Problem, das uns Wildbergers Musik stellt. Das Problem lautet auf das musikalische Engagement. Unter seinem Gesichtspunkt tritt Wildbergers Musik in Konfrontation mit einer Strömung der Gegenwart: dem musikalischen Aktivismus.

II

In der zeitgenössischen Musik macht sich die Berufung auf Aktivismus geltend. Die Tendenz besteht seit einer Weile. Vor dem Hintergrund der letzten vier Jahrzehnte ist sie bemerkenswert.

Nach den Versuchen, die neue Musik zu politisieren, erlebte man in den Siebzigern und Achtzigern den Rückzug in die arbiträre Subjektivität der Hörenden und Komponierenden. Das stand im Einklang mit dem Ende der Großen Erzählung über den Weltlauf, welches damals ausgerufen wurde.[1] Selbst Nonos Zyklus *Caminando*, der eine Avantgarde ohne Fahrplan entwirft, wurde als Absage an das Politische missdeutet. Diese Missdeutung wurde von der »Wiederkehr der Geschichte«[2] 1989, mit der die Posthistoire zerging, nicht aufgelöst. Aber nach dem Ende der Nachmoderne trat der ästhetische Rang von Konzeptionen zutage, die den Fortschrittsgedanken niemals aufgegeben hatten. Sie reflektierten ihn entweder (Lachenmann, Ferneyhough) oder hielten an einem utopischen Faktor fest (Klaus Huber). Dadurch veränderte sich das Verhältnis der neuen Musik zur Politik. Einerseits enthielten jene Konzeptionen einen politischen Zug, zumal sie geschichtsphilosophische Perspektiven inmitten der »Siegkrise des Westens«[3] eröffneten. Anderseits standen sie in keiner Beziehung zu politischen Handlungen. Vielmehr bewahrten sie sich in ihrer autonomen Bestimmtheit eine grundlegende Fremdheit gegenüber allen heteronomen Zusammenhängen, auch gegenüber den Zusammenhängen der eingreifenden Praxis. Eine folgende, heute bedeutsame Generation hat diesen inwendig politischen Zug in neue Formen verwandelt (Claus-Steffen Mahnkopf, Mark Andre, Dániel Péter Biró). Aktivisten sind auch sie nicht. Zu sehr drängen die Probleme kompositorischer Verfahren, zu groß ist die Skepsis gegenüber der Forderung des Tages, als dass man die Musik aktivistischen Programmen unterziehen wollte. Musik bietet Welterkenntnis, bleibt aber die Sache autonomer Werke.

Anders die lautesten Gruppen zurzeit. Sie produzieren in der Perspektive des Aktivismus. Aktivismus, definiert einer seiner langjährigen Wortführer, besteht im Beurteilen und Bewerten, im Überzeugen und Organisieren, nicht aber in

Erstabdruck in: *Musik & Ästhetik* 23 (2019), Nr. 4, S. 26–42.

der Machtergreifung und Herrschaft.[4] Diese Praxis ist in die musikalische Produktion eingegangen. Deren Erzeugnisse beurteilen und bewerten die politische Lage, wollen wohl auch überzeugen und zum Organisieren beitragen, enthalten sich jedoch der Agitation zur Herrschaftserlangung und verbleiben im Vorraum der politischen Macht. Dadurch haben sie die inwendige Politik autonomer Werke durch die auswendige Politik aktivistischer Kompositionen ersetzt.

III

Die angezeigte Perspektive verbindet ansonsten durchaus ungleiche Kompositionen. Hierfür sollen drei Beispiele der letzten Jahre stehen, die Aufmerksamkeit auf sich ziehen konnten. Johannes Kreidlers *Fremdarbeit* (2009) ist dadurch verfasst, dass der Urheber einen ihm zugesprochenen Kompositionsauftrag in Billiglohnländer auslagerte, indem er sich von einem chinesischen Komponisten und einem indischen Programmierer mehrere Stücke schreiben ließ, die sein eigenes Schaffen nachahmen. Während Kreidler 1500 Euro Honorar erhielt, zahlte er den beiden Fremdarbeitern nur jeweils 150 Euro. Die Pressemitteilung erklärt: »Mit der Aktion thematisiert Kreidler die global ungleichen Löhne und das Outsourcing in einschlägige Billiglohnländer, die für im Westen vergleichsweise teuer verkaufte Waren ausgebeutet werden. Mit seiner Kunstaktion führt er diese Mechanismen provokant vor und enthält sich jeder scheinbar versöhnlichen Geste, die der ökonomischen Realität widerspräche. Außerdem stellt er die Frage nach der Autorschaft und dem Urheberrecht, indem er an die Kultur des Kopierens und Plagiierens anknüpft, für die gerade China bekannt ist. Die fertigen Stücke hat Kreidler seinen ›Fremdarbeitern‹ abgekauft, so dass das gesamte Werk rechtlich allein ihm gehört und durch die GEMA weiterverwertet wird.« Das Stück wurde als »poetische Entfaltung der Idee einer politischen Homöopathie« bezeichnet.[5]

Sarah Nemtsovs *Sacrifice* (2017) ist eine Oper über zwei junge Mädchen, die aus Deutschland nach Syrien in den Dschihad ziehen. Die freiheitliche Gesellschaft versagt vor ihnen. Der Titel bezieht sich auf eine afghanische Gedichtzeile, die im Gebrauch der Taliban sein soll: »möge ich geopfert sein.« Der Librettist hat sie aus dem Internet aufgeklaubt. Zu den *dramatis personae* gehören Flüchtlinge und Migrationsjournalisten, Rechtspopulisten und Gastfamilien. Der politischen Kolportage des Librettos entspricht die kompositorische Kolportage der Musik. Sie mixt plakative, banale Klänge durcheinander, die bruchlos aus oft kulturindustriellen Versatzstücken gebildet werden. Gekrönt werden sie vom Orientalismus einer Abbildung arabischer Tonfolgen. Die Komponistin unterweist: »Die Musik selbst arbeitet an verschiedenen Schwellen: Unterschiedliche Sphären durchwirken sie – je nach Kontext sind Trümmer des romantischen Orchesterklanges, Einflüsse von Popmusik, Rock oder Jazz spürbar, momentelang viel Geräusch, Schichtungen von Klängen – letztere auch als Abbild unserer komplexen Wirklichkeit und auch im Sinne einer ›urbanen Musik‹. Chaotische, freie Kammermusik (für Orchester) steht gegenüber klar geordneten Strukturen, es gibt ebenso fragile, sehr leise und lichte Momente.«[6] Die akademischen Formen und Verfahren, in denen jene Klänge gesetzt werden (Fugati, Reihen, Arien, Duette usw.), weisen keine Verbindung zu ihnen auf. So wie Kolportageromane ihr Material in Formen ausbreiten, die sie der dichterischen Prosa entnehmen, so breitet *Sacrifice* seine Klangkolportage in übernommenen Formen der Kunstmusik aus.

Ashley Fures *The Force of Things. An Opera for Objects* (2017) arbeitet mit Klängen, die sich aus einem Bereich unterhalb der akustischen Wahrnehmung

entwickeln. Ihre Vibrationen sollen die Kraft der Dinge geltend machen, die nicht unter der Verfügungsgewalt des Menschen stehen. Musikalisch arbeitet das Stück mit einem großen Kontinuum von sich aus- und umstülpenden Klängen, Geräuschen, Wispern. Die Technik hierfür ist aus spektromorphologischen Werken bekannt, die auf den maßgeblichen Materialstand von *musique concrète* einerseits (Klangobjekt) und elektronischer Musik anderseits (Verschleifungen, Übergänge, Ambiguitäten) reagierten.[7] Sie wird von *The Force of Things* aufgegriffen, um ihre Wirkungen um eines außermusikalischen Zweckes willen nachzuahmen, mit dem sie nichts zu tun hat. Dieser Zweck lautet: gegenüber menschlichen Verständnismöglichkeiten die dingliche Eigenkraft ins Werk zu setzen. Entsprechend sollen jene Klangtechniken eine transhumane Welt des Materiekraftfeldes gestalten. Auf ihrer Netzseite hält Fure fest: »Das eindringliche Stück Musiktheater ringt mit der beseelten Vitalität der Materie und dem anwachsenden Summen der ökologischen Angst um uns herum.« Demzufolge lassen seine leicht konsumierbaren Klänge das problematische Mensch-Natur-Verhältnis in den Modus eines materiellen Lebens eingehen, das sich der menschlichen Herrschaft entzieht und zugleich vor dieser zittert. Vibrationen und Klangkontinuum bilden das ab.

Die drei Stücke folgen unterschiedlichen Verfahrensweisen. Das erste stellt ein Konzept dar, das zweite eine Clusterinstallation, das dritte ein spektromorphologisches Feld. Aber sie alle gewinnen ihre Bestimmung aus Formen des Aktivismus. *Fremdarbeit* ergibt Sinn nur in der Perspektive eines sozialpolitischen Aktivismus, *Sacrifice* nur in der Perspektive eines identitätspolitischen Aktivismus, *The Force of Things* nur in der Perspektive eines ökologischen Aktivismus. Wären diese Perspektiven nicht, wären die Stücke ein Pennälerulk, eine akademische Kolportage, eine Imitation anderwärts errungener Verfahren. Erst der politische Aktivismus stattet sie mit ihrem Anspruch gehört zu werden aus.

IV

Fremdarbeit ist eine Satire, *Sacrifice* eine Elegie, *The Force of Things* eine Idylle. Das weist auf die ästhetische Bestimmtheit hin, die sie verbindet. Satire, Elegie, Idylle sind Schillers drei Kategorien der sentimentalischen Kunst.[8] Die angeführten Stücke fallen unter sie. Das ist kein Zufall. Denn die Bestimmung des Aktivismus, zu beurteilen und zu bewerten, zu überzeugen und zu organisieren, nicht aber die Macht zu ergreifen und Herrschaft anzustreben, setzt das sentimentalische Grundverhältnis in Kraft: die Kluft zwischen Ideal und Wirklichkeit.

Schillers ästhetische Formel lautet: »Der Dichter […] *ist* entweder Natur, oder er wird sie *suchen*. Jenes macht den naiven, dieses den sentimentalischen Dichter.«[9] Die Formel versteht das Naive als Ausdruck einer Einheit von Wirklichkeit (»Natur«) und Subjektivität, während sie das Sentimentalische als die Suche nach jener Einheit unter der Bedingung ihres Bruches begreift. Entsprechend stellt die naive Kunst die Wirklichkeit einfachhin dar, während die sentimentalische Kunst das Ideal zur Darstellung bringt, mit dem die Wirklichkeit eins werden soll. Eine solche Kunst der reflexiven Entzweiung kann drei Formen annehmen. Sie kann, erstens, sich auf die Wirklichkeit werfen und widmet sich dann, zu deren Nachteil, der Darstellung ihres Widerspruches zum Ideal. Das macht sie zur Satire, die im Missfallen der Wirklichkeit wurzelt. Oder sie wirft sich, zweitens, auf das Ideal und widmet sich der Darstellung seiner Verlorenheit oder Unerreichbarkeit. Das macht sie zur Elegie, die aus dem Wohlgefallen des

Ideals Trauer über die Wirklichkeit erzeugt. Und sie kann sich, drittens, auf die gesuchte Einheit von Ideal und Wirklichkeit werfen und widmet sich der Darstellung von Zusammenhängen, die gegenüber den menschlichen Entzweiungen unschuldig sind. Das macht sie zur Idylle, die aus der stets mit Entzweiungen einhergehenden Kultur heraustritt und die Fülle vor- oder nachkultureller Zustände beschreibt. Auch sie bleibt dem sentimentalischen Grundverhältnis verhaftet: Die idyllische Versöhntheit ist eine Vision inmitten der Unversöhntheit. Die Kluft zwischen Ideal und Wirklichkeit bildet weiterhin den Rahmen.

Das Konzept sentimentalischer Kunst bedarf der Präzisierung. Schillers Ästhetik bestimmt den Bruch zwischen Subjektivität und Wirklichkeit als Kluft zwischen Subjektivität und Natur. Daher seine Formel, der sentimentalische Dichter suche die Natur, während der naive Dichter die Natur sei. Aber Schillers Begriff der Natur ist selber ein sentimentalischer Begriff.[10] Er benennt das, was außerhalb der Kultur mit ihren Entzweiungen liegen soll. Dieses Außerhalb wird aus dem Innenraum der Kultur gewusst. Der Begriff der Natur bezeichnet folglich etwas Unentzweites, das innerhalb von Entzweiungen gedacht wird. Mit ihm setzt sich der Raum der Entzweiungen sein eigenes Gegenideal. Als Gegenideal ist das Unentzweite durch seine Verneinung der entzweiten Welt gekennzeichnet. Anders gesagt: Es ist die Entzweiung gegen die Entzweiung – und also durch eben den Sachverhalt bestimmt, den zu überwinden es gedacht ist. Natur ist nichts anderes als die innere Zerrissenheit der Kultur nach außen gewendet.

Diesen Tatbestand gilt es für die Deutung des Sentimentalischen zu veranschlagen. Statt die Kluft zwischen Ideal und Wirklichkeit als Kluft zwischen Subjektivität und Natur zu verstehen, ist die Natur als ein Moment der Zerrissenheit der Kultur zu begreifen. Dann besteht die Kluft zwischen Ideal und Wirklichkeit in der Kluft zwischen Subjektivität und Kultur selber. Entsprechend ist die Bestimmung sentimentalischer Kunst abzuwandeln. Sie lautet nun: Sentimentalische Kunst sucht nach einer Kultur, die ihrem Ideal entspricht. »Kultur« muss hier im umfassenden, Rousseau'schen Sinn genommen werden. Sie umschließt ökonomische, politische und sittliche Sachverhalte (Eigentum, Herrschaft, Lebensform).[11] Man kann diesen Komplex mit dem Begriff der gesellschaftlichen Wirklichkeit bezeichnen. Demnach sucht die sentimentalische Kunst nach einer gesellschaftlichen Wirklichkeit, die ihrem Ideal entspricht, ohne dass dieses Ideal gesellschaftlich verwirklicht wäre. Satiren, Elegien, Idyllen sind die Formen solcher Suche.

In diesem Sinn ist *Fremdarbeit* vom spöttischen Unwillen gegenüber der Wirklichkeit globaler Ausbeutung bestimmt, trauert *Sacrifice* über die Wirklichkeit scheiternder Identitäten, beschwört *The Force of Things* die Idylle einer ihre kulturellen Versehrungen bewältigenden Kraft der Dinge. Globale Ausbeutung lässt sich wiederum nur vor dem unterschwelligen Ideal einer nicht ausbeutenden Gesellschaft vorführen, scheiternde Identitäten nur von dem Ideal eines gelingenden Miteinanders betrauern, die beseelte Vitalität der Materie nur vor dem Ideal einer Naturversöhnung visionieren. In den Stücken sind diese Ideale aktivistische Ideale. Ihre Darstellung beurteilt und bewertet die gesellschaftliche Wirklichkeit, entzieht sich aber den Zusammenhängen von Machtergreifung und Herrschaft. Weder *Fremdarbeit* noch *Sacrifice* noch *The Force of Things* eröffnen Perspektiven einer verwirklichenden Gestaltungsmacht. Da sie nur im Rahmen eines sozialpolitischen, identitätspolitischen, ökologischen Aktivismus ihren Anspruch gehört zu werden erlangen, schließen sich ihre sentimentalischen Formen mit jenen Aktivismen zusammen.

Von deren Seite aus erfolgt dieser Zusammenschluss ohne Bruch. Denn weil der Aktivismus beurteilt und bewertet, ohne die Macht ergreifen zu wollen, steht auch er der gesellschaftlichen Wirklichkeit, die stets eine machtförmige ist,

mit Idealen gegenüber. Er gestaltet nicht die Wirklichkeit, sondern reflektiert auf sie. Der Aktivismus ist sentimentalische Politik. Ihren ästhetischen Ausdruck findet sie in sentimentalischer Kunst.

V

Mit seinem sentimentalischen Grundverhältnis, dem Gegensatz von Ideal und Wirklichkeit, erinnert der Aktivismus in der Musik an eine Kunsthaltung der jüngeren Vergangenheit. Gemeint ist das Engagement. Auch es verfolgte ein Ideal gegen die gesellschaftliche Wirklichkeit, ohne die Ergreifung von Macht und Herrschaft zu betreiben. Sein Leitbild war für eine Kunst bestimmend, die die Wirklichkeit außerhalb einer sie verändernden Partei kritisierte. Inzwischen ist es verblasst. Der musikalische Aktivismus, der auf Aktualität geht, möchte nichts weniger, als mit ihm in Verbindung zu stehen. Das geteilte sentimentalische Grundverhältnis aber zwingt zum Nachdenken über eine solche Verbindung. Es gilt deshalb, den Begriff des Engagements zurückzugewinnen.

Seine Bestimmtheit für die Kunst erhielt der Begriff des Engagements durch Sartres Essay *Qu'est-ce que la littérature?* Dessen zentrale Stelle legt dar, dass sein Gedankengang mit Kants Einsicht übereinkomme, dass das Kunstwerk keinen Zweck habe. Zugleich aber *sei* das Kunstwerk ein Zweck. Kants Formulierung lasse daher den Appell außer Acht, der aus jedem Kunstwerk spreche.[12] Dieses Argument ist nicht sofort eingängig. Ihm gemäß ist die zweckfreie Kunst selber ein Zweck, woraus ihr Appellcharakter folge. Seine Erklärung hat am Zweckbegriff anzusetzen. Zwecke sind im Sartre'schen Rahmen Handlungsziele. Man vollzieht eine Handlung um eines bestimmten Zweckes willen; dieser Zweck ist das Ziel der Handlung, in dessen Verwirklichung sie sich vollendet. Wenn nun die Kunst frei von Zwecken und zugleich selber ein Zweck ist, dann ist sie in ihrer zweckfreien Beschaffenheit ein Handlungsziel. Kunst, deren Beschaffenheit durch Zweckfreiheit bestimmt wird, folgt wiederum ihren eigenen Regeln statt auferlegten Zwecken. Entsprechend bildet die zweckfreie Kunst eine autonome Kunst. Folglich spricht Sartres Argument von einer autonomen Kunst, wenn es von engagierter Kunst spricht. Es behauptet: Die autonome Kunst stellt ein Handlungsziel dar. Nach dem Gesagten heißt das: Im autonomen Kunstwerk vollendet sich eine Handlung.

Da nun aber das Kunstwerk frei von Zwecken ist, ist auch die Handlung, die sich in ihm vollendet, eine von äußeren Zwecken freie Handlung. Anders gesagt: Auch sie ist autonom. Autonome Handlungen wiederum beruhen – aus Sartres Sicht – auf freier Entscheidung. Die freie Entscheidung bildet das Herz des Existentialismus. Denn der Existentialismus gibt der Existenz den Vorrang vor der Essenz, dem Dasein den Vorrang vor der Wesensbestimmtheit, die angibt, was der Mensch ist. Daher ist das menschliche Dasein, mit der berühmten Formel gesprochen, ein Sein, »das nicht das ist, was es ist, und das das ist, was es nicht ist.«[13] Hieraus ergibt sich, dass der Mensch in seiner Existenz seine Essenz erst noch gewinnen muss. Das erfolgt im Entwurf aus freier Entscheidung, der im Vollzug der Existenz immer wieder verändert wird. Denn das menschliche Sein ist stets *nicht* das, was es ist, also stets *nicht* das, als was es sich entwirft. Die freie Entscheidung des Entwurfes wird niemals festgegossen, und der Mensch aus der Verantwortung für sie niemals entlassen.

Diese existentialistische Position betrifft nun das Kunstwerk. Wenn – wie dargelegt – die Handlung, die sich im zweckfreien Kunstwerk vollendet, eine freie, autonome Handlung darstellt, dann verwirklicht das Kunstwerk die freie Entscheidung. Es verkörpert die Freiheit des menschlichen Daseins gegenüber

aller fixierten Wesensbestimmtheit. Eben daraus ergibt sich der Appellcharakter der Kunst. Als Verwirklichung der menschlichen Freiheit öffnet das Kunstwerk den Menschen die Augen für den Vorrang ihres Entwurfes vor aller Festlegung dessen, was sie sind. Öffnen sie aber die Augen hierfür, so müssen sie die Verantwortung ihres Entwerfens annehmen. Darum ist das zweckfreie Kunstwerk ein Appell. Es fordert zum verantwortlichen Vollzug freier Entscheidung auf.

Mit diesem Gedankengang liegt der Grundbegriff des künstlerischen Engagements zutage. Ihm zufolge besteht das Engagement nicht darin, die Kunst politischen Zwecken zu unterwerfen. Vielmehr besteht es darin, die Kunst zweckfrei, autonom zu gestalten – und sie gerade dadurch selber zu einem Appell zu machen. Dieser Appellcharakter unterscheidet das engagierte Kunstwerk vom gängigen autonomen Werk. Denn nur dann, wenn die Zweckfreiheit des Kunstwerkes so gestaltet ist, dass sie zu den Menschen als deren eigene Seinsweise spricht, kann der Appell geschehen, der das künstlerische Engagement ausmacht. Mit dem Appell ist verbunden, dass das engagierte Kunstwerk in einem Zusammenhang steht, der es umgreift. Dieser Zusammenhang ist die Welt des menschlichen Handelns. Als Handlungszweck gehört das Kunstwerk zu dieser Welt, während seine Zweckfreiheit es zugleich aus dem Bedingungszusammenhang des Handelns herausnimmt. Deshalb kann es die durch keine Wesensbestimmtheit bedingte Entscheidung innerhalb der von Bedingungen verstellt scheinenden Handlungswelt verkörpern. Im Fall der engagierten Kunst greift das autonom geregelte Kunstwerk in heteronome Zusammenhänge ein, indem es eine Aufforderung zur verantwortlichen Entscheidung vollzieht. Es entzieht sich daher den heteronomen Zusammenhängen nicht als *l'art pour l'art*, mit der es die Autonomie der Kunst teilt. Vielmehr rammt es autonom seine Autonomie in die Heteronomie.

In dieser Gestaltung von Autonomie zum Appell im Heteronomen besteht die Bestimmtheit der engagierten Kunst. Löst man sie von der existentialistischen Auffassung, dass die menschliche Freiheit einen Nullpunkt der Entscheidung darstelle, dann kann man diese Bestimmtheit auch so formulieren: Engagierte Kunst fordert in autonomer Gestalt dazu auf, inmitten der Welt von Handlungsbedingungen einen selbstbestimmten Anfang des Handelns zu gewinnen.

VI

Sartre wollte seine Darlegungen auf die Literatur bezogen wissen. Denn die Literatur hat es mit Bedeutungen zu tun, und nur Bedeutungen können den Handelnden etwas sagen.[14] Die engagierte Gestaltung autonomer Kunstwerke zum Appell arbeitet hiernach mit Bedeutungen, die über Freiheit und Unfreiheit handeln, ohne fixierte Wesensaussagen darüber zu treffen, was zu tun sei, und deren autonome Konstellation eben darum ins Heteronome eingreift. Die Musik hingegen vernachlässigt Sartre. Für ihn arbeitet sie offenbar nicht mit Bedeutungen. Die Erweiterung des Begriffs »engagierte Kunst« auf die Musik führt daher auf die Frage der musikalischen Bedeutung, besser: auf die Frage des musikalischen Sinnes.

Zunächst aber ist die gewonnene Bestimmtheit der engagierten Kunst für die Musik zu formulieren. Als erstes gilt festzuhalten, dass man ihr gemäß die engagierte Musik nicht mit politischer Musik verwechseln darf. Politische Musik ist eine Form funktionaler Musik.[15] Sie besitzt ihren Bestimmungsgrund in den politischen Zusammenhängen, deren Funktion sie darstellt. Engagierte Musik hingegen besitzt ihren Bestimmungsgrund in ihrer Eigenregelung. Sie ist ja, obwohl ein Handlungszweck, zweckfrei. Darum ist engagierte Musik

keine Funktion, und darum ist sie keine politische Musik. Das führt, zweitens, auf eine ontologische Unterscheidung. Funktionen haben ihr Sein in den Zusammenhängen, in denen sie ihre Wirkungsweise besitzen. Entsprechend lautet die ontologische Bestimmung funktionaler Musik auf deren In-anderem-sein.[16] Anders die engagierte Musik. Weil sie keine funktionale, sondern eine zweckfreie Musik darstellt, hat sie ihr Sein in ihrem Eigenzusammenhang. Entsprechend lautet die ontologische Bestimmung engagierter Musik auf deren In-sich-sein. Zugleich jedoch widerspricht engagierte Musik der Selbstgenügsamkeit ihres In-sich-seins. Sie entzaubert das Kunstwerk, »das nichts will denn da sein«.[17] Denn ihr In-sich-sein ist zugleich so beschaffen, dass es die Handelnden zum selbstbestimmten Anfang ihres Handelns auffordert. Ihr In-sich-sein geht über sich hinaus.

Das bedeutet: Während die nicht-engagierte autonome Musik nur in sich ist, ist die engagierte Musik so in sich, dass sie im Bereich des Handelns, *in* dem sie nicht ist, ihre Hörer zu selbstbestimmten Anfängen bewegt. Das ist keine Frage ihrer Auffassung, sondern eine Frage ihres Seins. Ganz gleich, ob die Hörer die Musik auch tatsächlich als Appell verstehen, *ist* sie dieser Appell.

VII

Um ein solches Sein zu haben, muss die engagierte Musik aus sich heraus das Selbstverständnis der Handelnden betreffen. An dieser Stelle macht sich der musikalische Sinn geltend. Die Theorie eines vierfachen musikalischen Sinnes wurde andernorts eingeführt und sei hier umrissen.[18]

Ihren Rahmen bildet die Autonomie des Klangs. Sie ist das, was die engagierte Musik aufgrund ihrer Zweckfreiheit voraussetzt. Nun hat ein Klang dann Sinn, wenn er »als etwas« verständlich ist. Entsprechend sind autonome Klänge sinnvolle Klänge aufgrund des Sachverhaltes, dass ihre Eigenregelung sie zu einem Als-etwas-Hörbaren macht. Das erfolgt auf einer ersten Ebene durch die musikalische Logik. Unter musikalischer Logik ist die überzeugende Verbindung von Klängen zu verstehen. Diese Verbindung ist in ihren Formen nicht festgelegt, schon gar nicht auf die Formen, die die Urheber des Begriffs »musikalische Logik« im 18. und 19. Jahrhundert im Sinne hatten.[19] Auch auf Unbestimmtheit beruhende Stücke weisen, sofern sie überzeugen, eine solche Logik auf. Es geht allein um eine Klangverbindung, die wie ein Argument überzeugt. In ihr lassen sich Klänge als etwas hören, das eine Aufgabe innerhalb des überzeugenden musikalischen Zusammenhanges übernimmt. Diese Hinsicht, als etwas verständlich zu sein, ist so grundlegend, dass ohne sie ein musikalischer Klangkomplex undenkbar zu sein scheint. Demnach stellt die musikalische Logik die Erstverfassung des musikalischen Sinnes dar. Auf ihrer Ebene kann man diesen in rein musikalischer Begrifflichkeit formulieren.

Aber die überzeugende Klangverbindung bildet nicht die einzige Ebene des musikalischen Sinns. Auf ihrer Grundlage können Klänge sich auch auf andere Weise »als etwas« hören lassen. Hierzu müssen sie so beschaffen sein, dass sie – stets durch ihre Eigenregelung – Sachverhalte zeigen, darstellen, vorführen, exponieren, inszenieren, die sich nicht mehr in rein musikalischer Begrifflichkeit formulieren lassen. Solche Klänge greifen die Welt und unsere Erfahrung von ihr und unsere Entwicklung in ihr auf, tun dies aber in ästhetischer Distanz.[20] Sie sind sowohl durch ihren Bezug auf als auch durch ihren Bruch mit der Welt gekennzeichnet. Um diese Ebene des musikalischen Sinnes nicht fehlzudeuten, sind zwei Bedingungen zu beachten. Die erste Bedingung lautet, dass die musikalische Darstellung eines Außermusikalischen nicht nach Art

seiner Repräsentation begriffen werden kann. Denn die prädikative Struktur von Repräsentationen kann von der Musik nicht geleistet werden.[21] Die zweite Bedingung lautet, dass das Außermusikalische nur aufgrund der musikalischen Logik von Klängen seine Gegenwart in der Musik gewinnt. Denn die Autonomie der zwecklosen Musik darf nicht verletzt werden.

Unter Berücksichtigung dieser Bedingungen kann der Sinn, der sich auf der Erstverfassung des musikalischen Sinnes erhebt, »allegorischer Sinn« genannt werden. Klänge werden als etwas verstanden, das unter musikalischen Regeln etwas anderes sagt als Musik. Ein solcher allegorischer Sinn besteht darin, was einem der musikalische Klang »zu glauben« aufgibt. Etwas zu glauben aufgeben vermag der musikalische Klang, wenn er unter impliziten Prämissen steht. Solche Prämissen können unterschiedlich bestimmt sein. Ein Klang kann unter der Prämisse der absoluten Musik stehen, unter der Prämisse des Gefühlsausdrucks, der Programmatik, der rhetorischen Rede in Tönen, der Ideendarstellung usw. Solche impliziten Prämissen erschließen sich, wenn man den Fundamenten des Regelsystems eines musikalischen Klanges nahekommt, die über dessen funktionale Bestimmung hinausgehen. Unter ihnen werden Klänge verständlich als tönend bewegte Form, als Trauer, als Faust und Gretchen, als *passus duriusculus*, als Heldentum und anderes. Unter den entsprechenden Prämissen erhalten Klänge darum einen allegorischen Sinn. Sie werden dann als etwas Außermusikalisches verständlich. Das bedeutet: Im allegorischen Sinn repräsentieren Klänge nicht das Außermusikalische, sie *sind* Trauer, eine Schwarzamsel oder Heldentum.

Zu dem allegorischen Sinn kann dann der tropologische Sinn des musikalischen Klanges treten. Er bezeichnet das, als was ein musikalischer Klang in Anwendung auf uns selbst verständlich wird. Der Klang wird dann »als etwas« gehört, was unser Dasein betrifft. Dieser Sinn von Musik ist ebenso geläufig wie ihr allegorischer Sinn. Wenn man von Musik als Bild des Lebens spricht oder sie als Darstellung einer bestimmten Rationalität versteht, so erfasst man Klänge in ihrem tropologischen Sinn. Als vierte Gestalt des musikalischen Sinnes macht sich zuletzt der anagogische Sinn geltend. Er bezeichnet den Sinn eines musikalischen Klanges im Bezug auf das, was er zu hoffen gibt. Hier wird der musikalische Klang »als etwas« gehört, was noch nicht ist. Anagogisch erlangt Musik folglich einen utopischen Gehalt: Sie wird zum »Vorschein«[22] des Noch-nicht-Seienden. Dadurch kann sie einerseits zur Kritik des Bestehenden werden, anderseits auf etwas hinweisen, wonach zu streben sie uns aufgibt.

Dieses Modell artikuliert das Verständlichsein musikalischer Klänge unter vier Hinsichten. Auf dem buchstäblichen Sinn des musikalischen Klanges als logische Funktion erheben sich die geistigen Sinne seiner allegorischen, tropologischen, anagogischen Hinsicht. Die vier Sinne können sich ineinander verhaken und einander zuwiderlaufen, etwa wenn der allegorische Sinn eines Klanges, ein bestimmtes Gefühl darzustellen, die logische Funktion, die seinen buchstäblichen Sinn ausmacht, aus den gewohnten Bahnen wirft. Aber noch als kollidierende Sinne stehen sie im Bezug aufeinander und schließen sich zu einer wie immer auch gespannten Einheit zusammen.

VIII

Im Blick auf dieses Modell lässt sich die Bedeutung der engagierten Musik für das Handeln erläutern. Ersichtlich bedarf sie des allegorischen und des tropologischen Sinnes. Nur insofern sie Außermusikalisches darzustellen vermag, und nur insofern sie in Anwendung auf uns selbst verständlich wird, vermag ihr

In-sich-Sein zu jenem Appell zu werden, den das Engagement beansprucht. Allerdings müssen im Fall engagierter Musik diese beiden Sinne auf andere Weise gelten als im Fall sonstiger autonomer Klänge. Denn der vierfache musikalische Sinn kann aller Musik zukommen, nicht nur der engagierten, so dass die Zuschreibung eines allegorischen und eines tropologischen Sinnes kein Merkmal der letzteren darstellt. Was macht also das besondere dieser beiden Sinne im Fall der engagierten Musik aus?

Die Antwort lautet auf den Appellcharakter selbst. Gewöhnlich appelliert der tropologische Sinn autonomer Klänge nicht. Zwar bringen sie etwas Außermusikalisches zur Darstellung und werden in Anwendung auf uns selber verständlich; in dieser Hinsicht sagen sie durchaus, was man in der Welt tun soll. Aber man kann das, was sie über unser praktisches Dasein sagen, in ästhetischer Distanz belassen. So ist der tropologische Sinn der *Eroica* das revolutionäre Handeln. Beethovens Dritte Symphonie vollständig zu verstehen bedeutet daher zu verstehen, dass die Revolution sein soll. Aber man kann das verstehen, ohne selber zum Revolutionär zu werden. Eben das ist im Fall engagierter Musik nicht möglich. Wenn man ihren tropologischen Sinn versteht, ohne ihm zu folgen, dann hat man den Appell nicht verstanden. Appellative Musik verstehen heißt: vollziehen, was sie fordert.

Entsprechend sagt der tropologische Sinn engagierter Musik nicht einfach, was man tun soll. Vielmehr bewegt er die Hörenden auch zu dem Tun, was er fordert. Er verbindet sich hier mit der Struktur sittlicher Einsicht. Die sittliche Einsicht vermag nicht in Distanz zu dem zu stehen, was sie als gute Handlung erkennt. Sie besteht im Vollzug der guten Handlung. Genau das kennzeichnet auch die engagierte Musik. Sie zu verstehen besteht im Vollzug ihres Sinnes. Auf diese Weise *ist* engagierte Musik ein Appell.

IX

Vor der so artikulierten Bestimmtheit der engagierten Musik kann ihr Problem ausdrücklich werden. Verhandelt wird es in zwei Stücken Jacques Wildbergers. Wildberger ist heute größtenteils vergessen. Weil das Engagement eine Stimme der Vergangenheit zu sein scheint, scheint auch seine Musik vergangen. Doch indem seine Stücke das Engagement eigens verhandeln, werden sie aus Dokumenten einer abgegoltenen Strömung zu ästhetischen Darstellungen einer Sache. »Für mich ist es so: Ich musste ein Engagement haben!« bekennt Wildberger.[23] Anders, als Wildbergers Selbstauskunft es nahelegt, ist mit ihr keine naive Konzeption eingreifenden Komponierens verbunden. Vielmehr reflektieren Wildbergers Stücke, vielleicht ohne Wissen ihres Urhebers, die engagierte Musik als Problem.

Das erste Stück ist *Double Refrain* (1972), das zweite Stück ist *»… die Stimme, die alte, schwächer werdende Stimme …«* (1973–74). Die Stücke lassen sich nur dann angemessen verstehen, wenn man sie zusammen hört. Für sich genommen ist *Double Refrain* ein Konglomerat disparater Texte und konventioneller Klänge neuer Musik. Zitate über die sittliche Rechtfertigung staatlicher Gewalt von Hegel, Hobbes, Marinetti, Ernst Jünger, dem Frankfurter Auschwitz-Prozess, Lieutenant Calley und dem 1. Buch Samuel werden in Klänge eingebettet. Die ästhetische Verlegenheit des Stückes liegt nicht an dem unsäglichen Mischmasch der Texte. Im Bezug auf diese ist nicht hinter Schönbergs Ausführungen über das Verhältnis zum Text zurückzufallen.[24] Das bedeutet: Texte sind stets Funktionen der Musik, nicht ist die Musik eine Funktion von Texten. Als engagierte, zwecklose Musik muss auch *Double Refrain* unter diesem Gesichtspunkt verstanden

werden. Die Peinlichkeit der Zitatcollage bindet deshalb nicht seine ästhetische Bestimmtheit. Deren Verlegenheit entspringt vielmehr der Form. Das Stück ist ein ungewolltes Melodram. Deshalb treten die Klänge wie Staffage zu den auf Tonband gesprochenen Texten hinzu. Aus sich selber gelangen sie nicht über die Konventionen neuer Musik hinaus. Die beliebte Flöte und das Englischhorn bzw. die Oboe bieten die zu erwartenden Geräuschverschleifungen; die Gitarre dient auch als Schlagzeug; ihre Kadenz-, Farb- und Strukturklänge springen vor, nach und unter dem Text vor sich hin. Sie laufen ab. Obwohl voll interner Bezugnahmen der Klänge aufeinander, hangelt sich darum das Stück von Text zu Text. Es will ein Appell sein, traut sich diesen aber nur mit Hilfe textlicher Bedeutungen zu. Die Musik bietet allenfalls emotionale Unterstützung.

Double Refrain könnte demnach als Machwerk der frühen siebziger Jahre abgelegt werden. Gerettet wird es aber im Zusammenhang mit *»… die Stimme, die alte, schwächer werdende Stimme …«*. Die Textauswahl bietet das übliche Repertoire spätbürgerlicher Melancholie: Hölderlin, Celan, der alttestamentarische Prediger, Camus, Beckett, Heidegger. Aber die Texte werden tatsächlich zu Funktionen der Musik. Diese handelt vom Verstummen. Auf es führen die drei Teile des Stückes »Vorgefühl«, »Die Befragung«, »Das Verstummen« hin. Das verändert den Sinn der Klänge. Deren neumusikalische Verfassung entspringt weiterhin – wie in *Double Refrain* – nicht der Verweigerung gegenüber dem Abgegriffenen. Darum erschüttern die Klänge den ästhetischen Apparat nicht, und darum eröffnen sie auch keine neue Schönheit.[25] Weil es aber Wildbergers Konzeption zufolge auf »der Menschheit Stimme« ankommt, die im »relativ traditionellen Normal- oder Schönklang«[26] ihr Zeichen hat, bleibt jene Verfassung, die den traditionalen Klang hinter sich gelassen hat, dem, worauf es ankommt, äußerlich, ohne einen neuen Schönklang zu erzeugen, der in der Verweigerung des Gewohnten bestünde. Sie wird zur konventionellen Hülle. Die konventionelle Hülle aber verfällt auch da dem *refus* seitens der neuen Musik, wo sie aus deren eigenen Verfahren besteht. Darum stimmt diese Musik nicht und muss verstummen. Der Menschheit Stimme geht in ihr verloren.

Dieses Verstummen ist nicht einfach eine neue Variation vom Nicht-mehr-sprechen-Können der Kunst und der Hinfälligkeit des Menschen überhaupt. Vielmehr erfolgt es im Zusammenhang engagierter Musik. Für diese besagt das Verstummen: Sie kann nicht appellieren. Das Verstummen der Musik ist deshalb von deren Rückzug unterschieden, wie er in Wildbergers *La Notte* (1967) oder *Elegie* (1994–95) gestaltet wird.[27] In diesen Stücken geht es um den Rückzug autonomer Musik angesichts ihrer Gefährdung, während die engagierte Musik sich nicht zurückziehen kann, sondern verstummen muss. Wenn engagierte Musik aber nicht appellieren kann, dann wird ihr Sein selber zum Problem. Ihr Sein ist ja der Appell. Entsprechend stellt *»… die Stimme, die alte, schwächer werdende Stimme …«* die engagierte Musik als Problem dar. Überdeutlich wurde dieses Problem in *Double Refrain*. *Double Refrain* appelliert nicht, sondern veranstaltet ein Melodram, in dem die Klänge zur Unterlage textlicher Bedeutungen dienen. Hört man es mit *»… die Stimme, die alte, schwächer werdende Stimme …«* zusammen, dann verwandelt sich jedoch sein ästhetisches Ärgernis in das beklemmende, weil vom zweiten Stück reflektierte Zeugnis der Unmöglichkeit engagierter Musik. Indem das zweite Stück das Scheitern des Appells darstellt, rettet es das Scheitern des ersten.

Der Sachverhalt, den Wildbergers Stücke verhandeln, ist der engagierten Musik nicht äußerlich. Er wohnt ihr inne. Denn der Kerngedanke des Engagements, dass das zwecklose Kunstwerk selber ein Handlungszweck sei, stellt das Kunstwerk unter eine allgemeine Handlungsform.[28] Das liegt im Begriff des Handelns begründet. Jedes Handeln ist ein Regelfolgen. Diese Regel ist eine allgemeine

Handlungsform. Sofern daher das zwecklose Kunstwerk ein Zweck ist, bildet es die Vollendung einer Handlung, deren Regelfolgen eine allgemeine Handlungsform vereinzelt. Engagierte Musik wird deshalb von einer solchen Handlungsform bestimmt. Das aber widerspricht ihrer Zwecklosigkeit. Engagierte Musik erfüllt nun gegen ihren Willen einen Zweck: Sie ist der allgemeinen Handlungsform gemäß, die die Handlung ihrer Erschaffung vereinzelt. Autonome Kunst durchschneidet das Band ihrer Erschaffung. Wie auch immer man diesen Schnitt artikulieren mag, er ist anzuerkennen, sofern man die Autonomie des Kunstwerkes behaupten will. Engagierte Musik behauptet ihre Autonomie in dem Begriff ihrer Zwecklosigkeit. Dann aber muss sie auch den Schnitt akzeptieren. Folglich kann sie nicht zum Zweck einer Handlung werden. Anders gesagt: Sie kann kein Appell sein. Weil sie dann aber keine engagierte Musik sein kann, muss sie verstummen. Der Menschheit Stimme hat andernorts zu erklingen als im Engagement.

X

Engagierte Musik setzt wie der musikalische Aktivismus das sentimentalische Grundverhältnis ins Werk. Sie beruht auf dem Gegensatz von Ideal und Wirklichkeit. Aber sie setzt ihn eben ins Werk. Das heißt: Die autonome Verfassung des Klangs, nicht eine außermusikalische Absicht, ist der Bestimmungsgrund engagierter Musik.

Das trennt sie von der Musik des Aktivismus. Wie gesehen, beruht deren Anspruch gehört zu werden auf ihren aktivistischen Perspektiven. Diese erzeugen keine eigenen Formprinzipien. Sie greifen auf anderwärtige Formen zurück, um sie zu kolportieren oder zu imitieren, oder verbleiben auf der Ebene von Konzepten, die Situationen komponieren, nicht aber die Verfassung des Klangs bestimmen.[29] Aktivistische Musik will daher keine Autonomie des Klangs erreichen. Das trennt sie von der engagierten Musik. Diese will in ihrer Autonomie ein Appell sein. Hierdurch verwickelte sie sich in ihren Widerspruch. Aber der Widerspruch der engagierten Musik ist der Widerspruch einer Musik, deren Anspruch aus ihrem Eigensein herrührt. Deshalb bleibt er ein musikalisch verhandelbarer Widerspruch. Der Aktivismus hingegen ist nicht widersprüchlich. Er hat mit dem Eigensein der Klänge einfach nichts zu tun. Entsprechend ist seine Musik widerspruchsfrei, aber banal. Sie bedarf ihrer Aufwertung durch herangetragene Ideale und wird belanglos, sobald jemand diese Ideale nicht teilt.

Die Konstellation »Aktivismus/Engagement« verweist auf das Verhältnis von Musik und Politik überhaupt. Im Fall heteronomer Musik ist die Frage nach ihrem Verhältnis zur Politik trivial. Heteronome Musik kann unter politischen Regeln stehen wie unter anderen Regeln. Aktivistische Musik ist heteronom, weil ihr Anspruch in einem außermusikalischen Ideal gründet. Deshalb stellt ihr Verhältnis zur Politik eine Trivialität dar. Erst im Fall autonomer Musik wird dieses Verhältnis zur ästhetischen Frage. Engagierte Musik nimmt diese Frage in ihre Gestalt auf. Sie behauptet ein musikalisches In-sich-Sein, das zugleich ein Handlungszweck sei. Eine Antwort auf die Frage nach dem Verhältnis zur Politik bietet sie hiermit nicht. Darum wird sie selber fraglich. Doch durch ihre Fraglichkeit arbeitet sie sich aus den Anbindungen von Klängen an Zwecke hinaus. Denn da sie in Frage gestellt ist, kann sie die Handlung, deren Zweck sie ihrem Anspruch nach sein will, nicht mehr anleiten: Ihr hypothetischer Imperativ zerfällt. Engagierte Musik holt somit ihren Anspruch, als autonome Musik zweckfrei zu sein, gerade dadurch ein, dass ihr Anspruch fraglich wird. Während der musika-

lische Aktivismus fraglos bleibt und darum unerheblich, gewinnt die engagierte Musik *als Frage* Gültigkeit.

Der Menschheit Stimme erklingt dennoch nicht in ihr. Vielmehr lässt die Fraglichkeit der engagierten Musik sie – wie dargelegt – verstummen. Erklingen kann jene Stimme nur dort, wo sie in das musikalische Material selber eingegangen ist. Solange das Material zur Darstellung einer ihm äußerlichen Idee verwendet wird, vermag die materiale Form eines Stückes, die nicht mit Formschemata zu verwechseln ist, keine Stimmigkeit zu erlangen. Die Autonomie des Klangs verwirklicht sich dann nicht. Wenn hingegen das Humanum selber im Material steckt, dann wird es in dessen musikalischer Form ausdrücklich. In ihrer stimmigen materialen Form ist Musik aber schlicht autonome Musik. Keine Zusatzbestimmung durch Zwecke tritt hinzu, auch nicht die engagierte Bestimmung, autonome Musik sei selber Zweck. Allein aus dem Material heraus lässt dessen Formung die Stimme der Menschheit in autonomer Musik erklingen.

So hat etwa Alvaro Carlevaro sein Werk *Tiempos robados* (2017) aus der rhythmischen und spektralen Gestalt des Elektroschocks bestimmt, den die Folterknechte der uruguayischen Diktatur anwandten.[30] Das Material ist nicht willkürlich. Statt einer politischen Entscheidung verbindet es den Stand elektronischer Musik, die die integrale Konstruktion des Tons nicht auf die Parameter des instrumental gegebenen Klanges einschränken wollte, sondern diesen selber verfasst, mit dem Klangobjekt einer *musique concrète*, die auf politische Semantik nicht verzichtet. Das Stück geht ans Äußerste. In der Klangkonstruktion des Elektroschocks ist der versehrte Mensch zum musikalischen Material geworden. Die aus diesem Material entstehende Form bringt ihn daher zum Sprechen. Sie ist weder engagiert noch aktivistisch. Sie ist auch nicht sentimentalisch. Denn sie setzt nicht das Missverhältnis von Ideal und Wirklichkeit ins Werk, sondern denkt einem Material nach, dessen stimmige Formung einen bestimmten allegorischen, tropologischen und anagogischen Sinn freisetzt. Er spricht von der *laesa humanitas* und darum vom Menschsein selber.

Auf diese Weise kann autonome Musik einen politischen Gehalt besitzen. Solche Autonomie der materialen Form scheint momentan das redlichste Verhältnis von Musik und Politik zu sein.

Anmerkungen

1 Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Paris: Les éditions de minuit 1979, S. 63.

2 Dazu *Wiederkehr der Geschichte?*, hrsg. von Rüdiger Bubner u. a., Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 1993 (= *Neue Hefte für Philosophie* 34).

3 Ulrich Beck, *Das Zeitalter der Nebenfolgen und die Politisierung der Moderne*, in: ders. u. a., *Reflexive Modernisierung. Eine Kontroverse*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1986, S. 19–112, hier S. 22. Ferner Frank Deppe, *Fin de siècle. Am Übergang ins 21. Jahrhundert*, Köln: PapyRossa 1997, S. 103 ff.

4 Noam Chomsky, *Knowledge and Power. Intellectuals and the Welfare-Warfare State*, in: ders., *Masters of Mankind. Essays and Lectures 1969–2013*, Chicago: Haymarket Books 2014, S. 19–43, hier S. 39 f.

5 So Gordon Kampe, *Mikrotopien. Vierzehn Arten, Johannes Kreidlers »Fremdarbeit« zu beschreiben*, in: *MusikTexte* 151, 2016, S. 35–41, hier S. 36.

6 Sarah Nemtsov, in: *Die deutsche Bühne* vom 14. 2. 2017.

7 Dazu Steven Takasugi, *Sound Composition Pulled »Inside Out«*, in: *The Foundations of Contemporary Composing*, hrsg. von Claus-Steffen Mahnkopf, Hofheim: Wolke 2004 (= *New Music and Aesthetics in the 21st Century* 3), S. 173–186.

8 Friedrich Schiller, *Über naive und sentimentalische Dichtung*, in: ders., *Philosophische Schriften I* , Weimar: Böhlau 1962 (= *Nationalausgabe* 20), S. 413–503, zumal S. 441 ff. und 455 ff.

9 Ebd., S. 436.

10 Entsprechend ist das die Natur darstellende Naive das Sentimentalische. Unüberholt Peter Szondi, *Das Naive ist das Sentimentalische. Zur Begriffsdialektik in Schillers Abhandlung*, in: ders., *Schriften II*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1978, S. 59–105.

11 Verhandelt im *Discours sur les sciences et les arts* (Sitten), im *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* (Eigentum) und im *Contrat social ou principes du droit politique* (Herrschaft).

12 Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature?*, Paris: Gallimard 1972, S. 61.

13 Jean-Paul Sartre, *L'être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique*, Paris: Gallimard 1943, S. 134.

14 Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature?*, S. 16.

15 Hans Heinrich Eggebrecht, *Funktionale Musik*, in: ders., *Musikalisches Denken. Aufsätze zur Theorie und Ästhetik der Musik*, Wilhelmshaven: Heinrichshofen 1977 (= *Taschenbücher zur Musikwissenschaft* 46), S. 153–193, klammert die politische Musik aus.

16 Dazu Heinrich Rombach, *Strukturontologie*, Freiburg – München: Alber 1973, S. 25 ff.

17 Theodor W. Adorno, *Engagement*, in: ders., *Noten zur Literatur III*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1965, S. 109–135, hier S. 109.

18 Gunnar Hindrichs, *Die Autonomie des Klangs. Eine Philosophie der Musik*, Berlin: Suhrkamp 2014, S. 188 ff.

19 Dazu Carl Dahlhaus, *Die Idee der absoluten Musik*, Kassel: Bärenreiter 1978, S. 105 ff. Einen größeren Horizont eröffnet Adolf Nowak, *Musikalische Logik. Prinzipien und Modelle musikalischen Denkens in ihren geschichtlichen Kontexten*, Hildesheim: Olms 2015 (= *Studien zur Geschichte der Musiktheorie* 10).

20 Genauer Albrecht Wellmer, *Versuch über Musik und Sprache*, München: Hanser 2009, S. 156 ff.

21 Argumente bei Roger Scruton, *Representation in Music*, in: ders., *The Aesthetic Understanding. Essays in the Philosophy of Art and Culture*, Manchester: Carcanet 1983, S. 62–76, sowie ders., *The Aesthetics of Music*, Oxford: Clarendon 1997, S. 123 ff.

22 Ernst Bloch, *Das Prinzip Hoffnung*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1959, S. 242 ff. und S. 1243 ff.

23 *»Das linke Ohr«. Michael Kunkel im Gespräch mit Jacques Wildberger; Riehen, 27. September 2001*, in diesem Band, S. 513.

24 Arnold Schönberg, *Das Verhältnis zum Text*, in: ders., *Gesammelte Schriften 1*, Frankfurt am Main: Fischer 1976, S. 3–6.

25 Das wäre Lachenmanns Ansatz, siehe Helmut Lachenmann, *Zum Problem des musikalisch Schönen heute*, in: ders., *Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966–1995*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1996, S. 104–110, hier S. 107.

26 Brief Wildbergers an Lachenmann vom 28. April 1995, CH-Bu, NL 361 B I 48.

27 Dazu Anne-May Krüger, *»Für wen singen wir eigentlich?« Carla Henius und Jacques Wildberger*, in diesem Band S. 433 ff.

28 Das Problem der allgemeinen Handlungsform für die Kunst betont Christoph Menke, *Die Kraft der Kunst*, Berlin: Suhrkamp 2013, S. 13 ff. Seine Lösung, eine anthropologische Bestimmung namens »Kraft« für den Eigensinn der Kunst zu veranschlagen, mündet freilich in Irrationalismus.

29 Der Situationismus, ohne den die aktivistische Musik – wie entscheidende Strömungen der Kunst insgesamt – selbst in ihren gefälligen Varianten nicht zu denken ist, muss als eine der verheerenden Positionen der letzten sechzig Jahre begriffen werden. Indem er die Autonomie der Kunst aufkündigte, hat er statt der von ihm behaupteten Politisierung der Kunst die Ästhetisierung der Politik bewirkt. Nach Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1966, S. 46, ist sie das Kennzeichen des Faschismus. In einer Zeit basisfaschistischer Bewegungen keine ermutigende Diagnose.

30 Weitere Auskunft über das Werk gibt der Komponist in dem Katalog des Festivals *Diktaturen. 25 Jahre KlangForum Heidelberg*, Heidelberg 2017, S. 102 f.

Vergiftet

Engagierte Musik in ihren Generationen

Björn Gottstein

Hat Jacques Wildberger ein politisches Erbe hinterlassen? Lässt sich seine Haltung als Komponist in einen größeren Zusammenhang einordnen? Und wie ist die Idee einer politischen oder engagierten Musik über die Generationen hinweg einzuschätzen? Im Folgenden sollen verschiedene Positionen geschildert und in Beziehung gesetzt werden. Es tritt dabei deutlich ein Generationskonflikt zutage, dessen ödipaler Charakter eine lineare Erbschaft zu verhindern scheint.

I

In einem Interview äußerte sich Jacques Wildberger 2001 zu den Komponisten einer jüngeren Generation.[1] Vom Interviewer war er darauf angesprochen worden, ein »eifriger Konzertgänger« und häufig in Konzerten mit Musik von Komponisten seiner »Enkelgeneration« anzutreffen zu sein. Wildberger widerspricht der vom Fragesteller angenommenen Affinität zur Musik der Gegenwart. Er nennt drei Aspekte, die ihm am gegenwärtigen Musikleben und an der Musik der jüngeren Generation missfallen. Der erste Aspekt betrifft die »Event- und Spaßkultur«, die Wildberger verachtet. Als Beispiel nennt er die Initiative »Composer of the Week« des Europäischen Musikmonats 2001 in Basel, wo, so Wildberger, noch »unfertige Komponisten«, die »nicht komponieren können« sollen, damit »überfordert« werden, dass sie ein Konzertprogramm mit eigenen Werken gestalten. Der Event bzw. der Spaß, so verstehe ich Wildberger, orientiert sich nicht an musikalisch-ästhetischen Kriterien, sondern zieht Aufmerksamkeit durch Aspekte der Programmgestaltung, die außerhalb des eigentlich musikalischen liegen, auf sich. Dann sagt Wildberger: »Größtenteils ist Komposition als Handwerk heute verfemt.« Das handwerkliche Können des Komponisten ist für Wildberger eine wichtige Voraussetzung dafür, dass Musik entstehen kann. Weil das Handwerk nun aber bei den jüngeren Komponisten nicht mehr hoch im Kurs stehe, stellt Wildberger fest: »Deshalb gehe ich nicht mehr sehr gerne ins Konzert.« Wildberger ist also am Ende seines Lebens zwar häufig, aber ungern ins Konzert gegangen. Eine fast schon heroische Position, die aber auch von einer ungeheuren Neugier an der Gegenwart und einer Verpflichtung der Musik seiner Zeit gegenüber zeugt.

Interessanterweise nennt Wildberger unter den jüngeren Komponisten zwei namentlich, Lukas Langlotz und Andrea Scartazzini, die beide eher nicht explizit politische Ziele verfolgen, sondern deren Werke sich über tradierte musikalische Kriterien erschließen und die über exzellente handwerkliche Fähigkeiten verfügen. Unter älteren Komponisten hebt er Heinz Holliger und Rudolf Kelterborn hervor, während er gesteht, mit der Musik des als kritisch und durchaus provokativ geltenden, handwerklich aber weniger profilierten Dieter Schnebel nur noch wenig anfangen zu können. Nun entschuldigt sich Wildberger beinahe für seine Ausführungen; er bittet darum, ihn nicht für »hochmütig« zu halten.

Er nennt dann einen dritten Grund für seine reservierte Haltung dem aktuellen Musikleben gegenüber, nämlich dass ihn manche Musik nicht anspreche, also einen ganz persönlichen Grund, den man, Wildberger war zum Zeitpunkt des Gesprächs 79 Jahre alt, damit erklären kann, dass sich viele Komponisten im Alter nicht mehr mit allem, was an Neuem entsteht, anfreunden.

II

Die Aussagen stehen in einem interessanten Verhältnis zu einem Text Wildbergers aus dem Jahre 1968: *Über die Schwierigkeit, heute noch zu komponieren*.[2] Der Text entstand unmittelbar nach der »Repolitisierung« seines künstlerischen Handelns 1967 in Berlin. Zum Schluss des Texts kommt er auf neue Strömungen zu sprechen und nennt dabei John Cage und Mauricio Kagel, die »wirklich Neues« schaffen, indem sie alte Verbindlichkeiten überwinden. Seine eigene Rolle als Komponist wird durch diese neue Strömung infrage gestellt: »Angesichts dieser Situation steht der Komponist, der sich ein zuverlässiges Handwerk erworben hat, das ihm die ordnende und sinngebende Bewältigung der Aussenwelt ermöglichen soll, mit leeren Händen da.« Die Stelle ist insofern signifikant, als Wildberger a) sich zwar 1968 und 2001 zum Handwerk als Grundlage seiner musikalischen Ästhetik bekennt, b) aber das Handwerk 1968 infrage stellt, während er sich 2001 dazu bekennt, ja es auch von anderen Komponisten einfordert.[3] Er nennt keine jüngeren Komponisten, die sich vom Handwerk abwenden, sondern nur den späten Schnebel – ein Komponist, der 1968 Kagel und Cage nahestand.

Wildberger hat seine 2001 getätigten Äußerungen vielleicht nicht, wie 1968, auf einen bevorstehenden Paradigmenwechsel hin gemünzt. Gleichwohl hat sich ein solcher Paradigmenwechsel auf den vergangenen Jahrhundertwechsel hin angekündigt. Als Beispiele seien vor allem junge britische Komponisten und Ensembles genannt, darunter das Ensemble Apartment House, die bekennendermaßen Werke bevorzugten, die Strategien der bildenden Kunst verfolgten, des weiteren James Saunders, der damals mit konzeptuellen Werken tagebuchähnlichen Charakters hervortrat, oder die irische Komponistin Jennifer Walshe, die neue performative Formate entwickelte. Die neuerliche Abkehr vom Handwerk wurde *ex negativo* beschrieben, zum Beispiel von Michael Rebhahn, der 2012 beklagte, »dass sich ein nicht geringer Teil gegenwärtiger Kompositionen im Handwerklichen, in der Vorführung ihrer Faktur erschöpft« und »dass Komponieren nichts weiter sei, als die Fähigkeit, erlernte Techniken nach den Maßgaben bewährter Fertigungsstandards ›ins Werk zu setzen‹«, wodurch es »in die Sphäre schlichter handwerklicher Praxis mit Überhöhungssuffix – vergleichbar etwa der sogenannten ›Kochkunst‹« gerate.[4] Sie wurde aber auch *ex positivo* beschrieben als neue Disziplin. 2009 propagierte Seth Kim-Cohen in *In the Blink of an Ear* die Idee einer nicht-cochlearen Musik, bei der die geläufigen Gestaltungs- und Rezeptionsmuster der Neuen Musik außer Kraft gesetzt werden.[5] 2016 reichte Jennifer Walshe den manifestartigen Text *The New Discipline*[6] nach. Die »Neue Disziplin« zeichne sich aus durch »being rooted in the physical, theatrical and visual, as well as musical; pieces which often invoke the extra-musical, which activate the non-cochlear«. Die Abkehr vom Handwerk, die Wildberger 2001 beobachtete, unterscheidet sich von der Abkehr vom Handwerk, die Wildberger 1968 beobachtet hatte, indem jene die Neue Musik selbst in die Kritik nimmt. 1968 wollte Neue Musik dazu beitragen, die Verhältnisse zu kritisieren und die Gesellschaft zu verändern. In den vergangenen zwanzig Jahren ist die Neue Musik von einem Teil der Lösung zu einem Teil des Problems

geworden. Die politischen Diskurse haben sich verschoben; Neue Musik wurde als Teil der Verhältnisse, die man abzuschaffen trachtete, entlarvt; ihr Regelwerk und ihre Codices wurden außer Kraft gesetzt.

Die Werke, die unter den Begriffen des Neuen Konzeptualismus (Harry Lehmann, Johannes Kreidler), der Diesseitigkeit (Martin Schüttler, Maximilian Marcoll, Hannes Seidl), der New Discipline (Steven Takasugi, Jennifer Walshe) und im Umfeld einer weniger verschlagworteten norwegischen Komponistengruppe (Trond Reinholdtsen, Lars Petter Hagen, Øyvind Torvund) entstanden, wurden vor allem von einer großen Skepsis dem Musikbetrieb und seinen Selbstverständlichkeiten gegenüber getragen. Man wollte nicht mehr schreiben:

– für vorformatierte Besetzungen wie das Streichquartett,
– für Fremde, z. B. Musiker eines Profiorchesters,
– für Musiker, die schon so viel Neue Musik gespielt hatten, so dass sie schon vorher zu wissen meinten, wie es zu klingen habe,
– Notenblätter, die an Musiker ausgehändigt werden,
– ohne neue Medien und neue Technologien einzubeziehen,
– ohne die sozialen Bedingungen des Entstehens der Musik miteinzubeziehen,
– ohne selbst an der Produktion der Werke teilzuhaben,
– für ein Publikum, das nicht neugierig ist, sondern aus der Position einer vermeintlichen Überlegenheit hochmütige Urteile fällt.

III

Die genannten Protagonisten der jüngeren Generation haben neue Voraussetzungen geschaffen, unter denen sie arbeiten. Das ist ihre Revolution gewesen. Sie war auf die Institutionen der Musik ausgerichtet. Als Beispielwerk, in dem sowohl die Musik als auch die Rolle des Komponisten zum Thema wurden, sei Hannes Seidls Orchesterstück *Mehr als die Hälfte* (2014) erwähnt: Hierfür hat er eigens einen inversen MP3-Algorithmus programmiert, der hörbar macht, was die Software sonst ausradiert, wenn sie eine Audiodatei datenreduziert; Seidl hat damit nicht nur die Neugierde auf die Müllkippe der Algorithmen befriedigt, sondern auch das von einem Computer mit einer gewissen Leichtfertigkeit als nutzlos aussortierte Material der Musik in den Stand des Kunstfähigen, ja Kunst-Seienden erhoben. Ein anderes Beispiel ist Lars Petter Hagens Orchesterstück *To Zeitblom* (2011): Der Komponist erscheint auf der Bühne und gesteht dem Publikum seine Unfähigkeit, angesichts der großen Meisterwerke seiner Vorgänger überhaupt noch zu komponieren. Damit ist nicht gesagt, dass die genannten Komponisten nicht auch politische oder zumindest gesellschaftliche Phänomene reflektieren. Johannes Kreidlers *Fremdarbeit* (2009), mit dem Komponisten als Moderator auf der Bühne und Zuspielungen per Video, thematisiert Phänomene wie die Globalisierung, das Outsourcing, den Neoliberalismus, die Ausbeutung, die vermeintlichen Meriten der Arbeitsteilung. Es ist ein verstörendes Stück, weil in ihm viele Selbstverständlichkeiten des Musiklebens, wie zum Beispiel jene, dass ein Komponist seine Werke üblicherweise selbst komponiert, außer Kraft gesetzt werden. Mit der Netzaktion *Call Wolfgang* (2008), bei der zwei Computer via VoIP miteinander telefonieren und dabei automatisch generierte Terrorabsprachen treffen, kritisiert er offen den unter Innenminister Wolfgang Schäuble unter dem Vorwand der Terrorbekämpfung initiierten Verlust an Datenschutz und Privatsphäre. Martin Schüttlers *My mother was a piano teacher* (2017) wiederum, bei dem zwei Moderatorinnen des Leichte-Musik-Senders SWR4 auf der Bühne zum Publikum sprechen, während die Musiker einzeln in Containern agierend nur visuell und akustisch zugespielt werden, löst

nicht nur die übliche Aufführungssituation mit einem Ensemble auf, sondern sagt auch viel über Vereinsamungs- und Entfremdungserfahrungen des digitalen Zeitalters aus.

Wie ist es um die politische Haltung dieser Komponisten gestellt? Er stelle sich nicht in den Dienst von Propaganda, sagte Martin Schüttler. Er war vom Südwestrundfunk, dessen Redakteur der Verfasser dieser Zeilen ist, gebeten worden, für eine Gesprächssendung im Rundfunk eine Musikauswahl zu treffen.[7] Darin enthalten war von Kurt Weill die *Öl-Musik*, eine Bühnenmusik mit einem Text von Felix Gasbarra aus dem Jahre 1928, und von Hanns Eisler und Bertolt Brecht die *Kinderhymne*, die 1950 als Hymne für ein neues, weltoffenes und friedliebendes Deutschland hätte dienen sollen. Es sind zwei Stücke Musik, denen ein politisches Bekenntnis zugrunde liegt, die dem Hörer eine politische Haltung nahelegen und die im Falle der Weill'schen *Öl-Musik* auch ganz klar die bestehenden Verhältnisse anprangern: Profitgier, Ausbeutung von Mensch und Natur. Im Gespräch auf das Engagement von Weill und Eisler angesprochen, erklärte Schüttler, dass er großen Respekt vor der engagierten Musik und ihren Komponisten hege und sich manchmal auch wünsche, so klar Position beziehen zu können, gleichzeitig aber dezidiert darauf hinweisen müsse, dass er eine solch klare Position nicht beziehen könne: Weder könne er sich in den Dienst einer politischen Institution stellen noch Propaganda für sein eigenes politisches Denken machen.

Interessant an Schüttlers Ausführungen über Weill und Eisler ist die Ambivalenz: Respekt und Neid einerseits, Ablehnung und Kritik andererseits. Und es ist wahrscheinlich nicht übertrieben, wenn man in der engagierten Musik Weills und Eislers und der kritischen Distanz dazu zwei verallgemeinerbare Positionen sieht: zum einen die Komponisten, die sich politisch bekennen und ihre Gesinnung auch zu einem bisweilen sogar zentralen Bestandteil ihrer Werke machen, zum anderen jene Komponisten, die politisch, kritisch und bewusst denken und handeln, die aber in ihren Werken nicht Stellung beziehen, sondern Missstände bestenfalls kritisch beleuchten, ohne gleich eine Bewertung oder eine Interpretation mitzuliefern. Zur ersten bekennenden Gruppe lassen sich natürlich viele Komponisten des 20. Jahrhunderts zählen wie Luigi Nono, Trevor Wishart, Nicolaus A. Huber und wohl auch Jacques Wildberger. Nicht jeder dieser Komponisten ist in gleichem Maße politisch aktiv gewesen. Nono war Parteimitglied bis an sein Lebensende. Huber hat seine politischen Revuen für Arbeiter in einer bestimmten Phase seines Lebens komponiert, sich dann aber einer anderen künstlerischen Position zugewandt. Auch für Wildberger ist ein eher gebrochenes Verhältnis zur eigenen politischen Haltung geltend zu machen, was sich nicht nur durch den Parteiaustritt im Jahr 1947 zeigt, sondern auch im auf unterschiedliche Weise vermittelnden künstlerischen Umgang mit politischen Sujets in den Werken ab 1962.

Das politisch eindeutige Komponieren wich auch in der Bundesrepublik Deutschland seit den 1970er Jahren einem differenzierenden Umgang mit gesellschaftlichen Fragestellungen. Musik war nicht mehr Protest, sondern Kritik. Sie lieferte die Grundlage a) für die Behauptung als nicht-triviale Kunstform dem »Massenbetrug« der Kulturindustrie und der Entmündigung des Rezipienten entgegenzuwirken und b) für eine Klangsprache, die ihre Extremform im Dialektischen Komponieren fand, zu deren Merkmalen die »materialimmanente Gesellschaftskritik« und ein »seriell-struktureller Materialbegriff« gehören.[8] Zu den Protagonisten zählen Helmut Lachenmann und Nicolaus A. Huber, beides Schüler von Luigi Nono, Mathias Spahlinger und Rolf Riehm. Wildberger zählt nicht zum engeren Kreis. Dennoch lassen sich Aspekte der materialimmanenten Gesellschaftskritik und des seriell-strukturellen Materialbegriffs in seinen

Werken beobachten, wenn er etwa davon spricht, dass er »nie einfach Reihenspiele gemacht, sondern immer etwas aussagen oder ausdrücken wollen« und seine Position als »Stellungnahme gegen die saubere serielle Musik« verstanden habe.[9]

Keiner der Komponisten der zweiten Position ist bekennendes Parteimitglied. Niemand hat sich einer politischen Strömung angeschlossen. Sie stellen ihre Musik nicht in den Dienst einer politischen Bewegung. Dem politischen Selbstverständnis nach unterscheiden sich diese Komponisten also deutlich von der Generation Wildbergers. Das politische Denken und Handeln ist nicht mehr Teil der Künstlerpersönlichkeit, sondern eine Privatangelegenheit geworden. Gelegentlich wird das Politische diskutiert, wenn es etwa um die Gleichheit der Geschlechter geht oder um die nicht stattfindende Dekolonisierung der Kunstinstitutionen, aber auch hier wird dies meist mit Bezug auf Desiderate des Musiklebens artikuliert.

IV

So wie sich Wildberger der jüngeren Komponistengeneration gegenüber durchaus kritisch äußerte, lassen sich auch andere Stimmen finden, die deren Haltung nicht bedingungslos gutheißen. Es sei, auch wenn es eher anekdotischen Charakter hat, erwähnt, dass Helmut Lachenmann eine provokante Äußerung Johannes Kreidlers, der im Zusammenhang mit der Musik Lachenmanns vom »Stuttgarter Crescendo« sprach, in einer eigenen »Konzeptkonzeption« aushebelte: Die Mitglieder eines Orchesters werden zunächst gebeten jeweils nur dann zu spielen, wenn sie Linkshänder seien, eine Brille trügen usw., schließlich nur dann, wenn sie gerne weniger Steuern zahlen würden, um auf diese Weise ein echtes »Stuttgarterisches« Crescendo zu erzeugen.

Deutlicher wird Nicolaus A. Huber, der Martin Schüttler und Hannes Seidl zu seinen ehemaligen Schülern zählt. Auf die im Zusammenhang mit dem Begriff »Diesseitigkeit« diskutierten Positionen bemängelt Huber, dass z. B. das »Verhältnis vom Material und der Bedeutung des Materials in der Gesellschaft« nicht hinlänglich reflektiert werde und es den Werken somit an »Notwendigkeit« fehle. Als Beispiel nennt Huber das Tonbandwerk eines jüngeren Komponisten, in dem nur Schüsse zu hören seien. Huber kommentiert: »Der meinte, das sei besonders radikal. Aber ein Schuss ist gar nichts. Das ist nur ein Blubb. Das sagt nichts. Ob ich zum Beispiel jemanden abknalle. Ich frage: Warum? Ich frage: Wer hat das Gewehr gemacht?«[10] Und weiter: »Also ich setze etwas auf den Herd. Es kommt Wärme. Das Wasser fängt an zu kochen. Ich brauche das Wasser für etwas. Vielleicht brauche ich das Wasser für eine Wunde oder fürs Essen oder für einen Tee. Also da gibt es immer kleine Jenseitigkeiten, auch wenn es nicht immer metaphysische Jenseitigkeiten sind. […] Wir mit unserer Objektbehaftetheit, Objektbesessenheit, wir machen immer diese Grenzen, und das ist auch in der Musik schrecklich.«[11]

Hubers kritischer Blick auf die Positionen der jüngeren Generation richtet sich, anders als Wildbergers Vorbehalte, die ja eher die Eventkultur und den Mangel an Handwerk betreffen, stärker auf die künstlerische Haltung und unterstellt einen Mangel an ideologischer Durchdringung der Sujets. Gleichwohl zeugen zumal die theoretischen Auslassungen der jüngeren Generation von einem hohen Reflexionsniveau. Trotzdem aber lässt sich bei Huber und bei Wildberger eine gewisse Enttäuschung darüber feststellen, dass die Umbrüche, die ihre Generation ermöglicht und bis zu einem gewissen Grad auch institutionalisiert hat, von der nachfolgenden Generation mit vermeintlicher Leichtfertigkeit

übergangen werden. Die Errungenschaften der Generationen von Wildberger, Jahrgang 1922, und Nicolaus A. Huber, Jahrgang 1939, sind freilich nicht hoch genug einzuschätzen; es ist aber auch klar, dass jede Generation ihre eigenen politischen Diskurse herausbildet, die wiederum eigene künstlerische Positionen und Strategien zur Folge haben.

Die Kritik, die Generationen aneinander äußern, folgt einem bekannten, fast ödipalen Muster. Lassen sich in den politischen Reflexen der Neuen Musik aber nicht doch auch generationsübergreifende Strukturähnlichkeiten beschreiben? Die älteren Komponisten richteten ihre Werke in erster Linie gegen gesellschaftliche Institutionen. In dem Maße aber, in dem sie dadurch selbst Institutionen schufen, die den Nachfolgenden als starr und übermächtig erscheinen mussten, wurden sie selbst zum Gegenstand der Kritik. Vielleicht kann man den jüngeren Komponisten vorwerfen, sich mit ihrer Kritik zu stark im eigenen Metier zu bewegen. Aber man kann eben auch konstatieren, dass grundsätzlich Einigkeit darüber besteht, dass Musik in der Lage ist, Kritik zu äußern, dass es eine Kunstform ist, die sich einmischt. Insofern ist der von Wildberger empfundene Impuls, den goldenen Boden zu vergiften, durchaus mit den Anliegen jüngerer Komponisten zu vergleichen. Solange Komponisten daran arbeiten, Brüche zu gestalten, muss einem vielleicht nicht bange sein um die Neue Musik. Doch woher beziehen die Werke ihre Legitimation? Inwiefern können sie zum gesellschaftlichen Diskurs beitragen? In mehreren Gesprächen, die der Verfasser mit jüngeren Komponisten führte, kam zur Sprache, dass eine Änderung des politischen Klimas auch eine Änderung der Rolle des Künstlers in der Gesellschaft zur Folge hat. In vergangenen Jahrzehnten standen die Werte einer latent linken aufgeklärten Ideologie nicht zur Debatte. Das ist heute sicher nicht mehr der Fall. Das postmoderne Zeitalter der Ironie sei vorbei, merkten unabhängig voneinander Martin Schüttler und der israelische Komponist Yair Klartag an. Wird eine Abkehr von der Ironie auch wieder deutlichere Bekenntnisse zur Folge haben?

Anmerkungen

1 *»Das linke Ohr«. Michael Kunkel im Gespräch mit Jacques Wildberger; Riehen, 27. September 2001*, in diesem Band, S. 528.

2 In: *Jacques Wildberger oder die Lehre vom Andern. Analysen und Aufsätze von und über Jacques Wildberger*, hrsg. von Anton Haefeli, Zürich: Hug o. J. [1995], S. 179–183.

3 Seine veränderte Einstellung zum musikalischen Handwerk hat Wildberger im Gespräch von 2001 noch einmal deutlich gemacht, indem er, auf die 1977 getätigte Äußerung »Die schönen Tage eines kompositorischen Handwerks mit dem goldenen Boden sind nun zu Ende« angesprochen und auf die Frage, ob es damals vielleicht auch darum gegangen sei, diesen goldenen Boden zu vergiften, antwortete: »Ja! Das wollte ich damals, und zwar möglichst direkt. Später habe ich das nicht mehr so direkt gemacht.« (*»Das linke Ohr«. Michael Kunkel im Gespräch mit Jacques Wildberger; Riehen, 27. September 2001*, in diesem Band, S. 520).

4 Michael Rebhahn, *Hiermit trete ich aus der Neuen Musik aus*, in: *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik 22*, Mainz: Schott 2014, S. 89–95, hier S. 89 f.

5 Seth Kim-Cohen, *In the blink of an Ear. Toward a Non-Cochlear Sonic Art*, New York: Continuum 2009.

6 http://www.borealisfestival.no/2016/the-new-discipline-4/ (21. 4. 2019).

7 Gesendet in SWR2 *Treffpunkt Klassik Extra*, 22. Februar 2020, 10:30–12:00.

8 Vgl. Frank Hilberg, *Dialektisches Komponieren*, in: *Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert: 1975–2000*, hrsg. von Helga de la Motte-Haber, Laaber: Laaber 2000 (= *Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert* 4), S. 171–206, hier S. 173.

9 *»Das linke Ohr«. Michael Kunkel im Gespräch mit Jacques Wildberger; Riehen, 27. September 2001*, in diesem Band, S. 515. Wildberger stand mit den genannten Kollegen durchaus in Kontakt, wie z. B. der Briefwechsel mit Helmut Lachenmann zeigt; vgl. CH-Bu, NL 361 B I 48 und in diesem Band S. 375 f.

10 Im Gespräch mit dem Verfasser am 27. September 2012 in Essen.

11 Ebd.



10 An die Hoffnung?

Wildberger äußerte einmal die Hoffnung darauf, dass seine Werke »als ein Stein des Anstoßes, als Sandkorn im Getriebe, als Ärgernis« wirken würden. Bei aller Protesthaltung und Skepsis konnte er aber auch eine Definition von Hoffnung aus dem Hebräerbrief 11,1 – seinem Konfirmationsspruch – gelten lassen: »Es ist aber der Glaube eine gewisse Zuversicht dessen, was man hofft.« Die Widerstandsmusik des bekennenden Atheisten Wildberger hat denn auch eine nazarenische Spur, so etwa im Werk mit dem programmatischen Titel »*An die Hoffnung*« von 1978/79: Wildberger lässt einen Sprecher die Chronik der Judenvernichtung vortragen, dazu montiert und manipuliert er vorhandenes Musikmaterial, stellt Werke von u. a. Beethoven, Liszt und Wagner, die von den Nazis als Begleitmusiken zum Massenmord missbraucht wurden, dem Ghetto-Lied *Es brennt* gegenüber; das Werk schließt mit einem Erich-Fried-Zitat: »Das letzte aber ist Leben«, es erklingen äußerst zaghaft Melodie-Fetzen aus Liedern der chilenischen Sängerin Violeta Parra – »Sie darf von Hoffnung singen! Sie darf tröstend sein, denn sie hat alles an Elend und Verfolgung selber erlitten! Sie darf – aber nicht wir!«, so Wildberger.

Es ist kein Zufall, dass Wildberger 1998/99 in seinem allerletzten Werk *Tempus cadendi, tempus sperandi* auf die Textkonstellation von *An die Hoffnung* nochmals bekenntnishaft zurückkommt, sie im instrumental begleiteten Chorsatz als abschließendes kompositorisches Statement neu realisiert. Auch hier ist die Aussicht auf Hoffnung fragil, das »Hoffen« nicht ohne das »Fallen« zu haben.

361 Jacques Wildberger im Hauptbahnhof Karlsruhe, ca. 1960, Fotograf unbekannt. Nachlass J. Wildberger/CH-Bu, o. Sign.

365 f. Jacques Wildberger, »*An die Hoffnung*« für Sopran, Sprecher und Orchester (1978–79), Entwurfspartitur, S. 22 f. Nachlass J. Wildberger/CH-Bu, kr 71, 46c

367 Brief von Jacques Wildberger an den Verlag Klaus Wagenbach, datiert 22. 06. 1998. Nachlass J. Wildberger/CH-Bu, NL 361 B X o

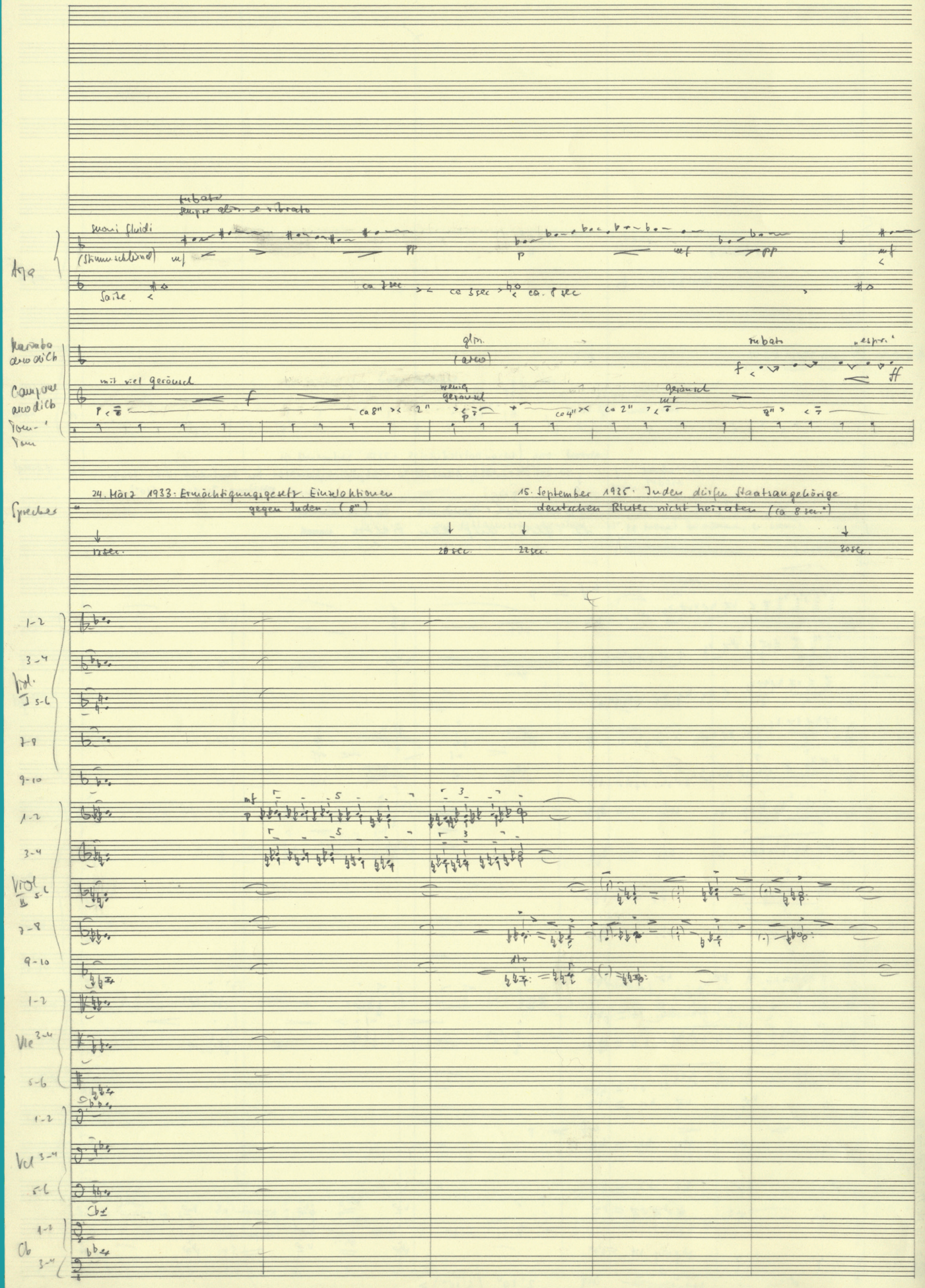
368 f. Jacques Wildberger, *Tempus cadendi, tempus sperandi*. Kantate für gemischten Chor und 6 Instrumentalisten (1998–99), Entwurfspartitur, S. 6 f. Nachlass J. Wildberger/ CH-Bu, kr 71, 56c

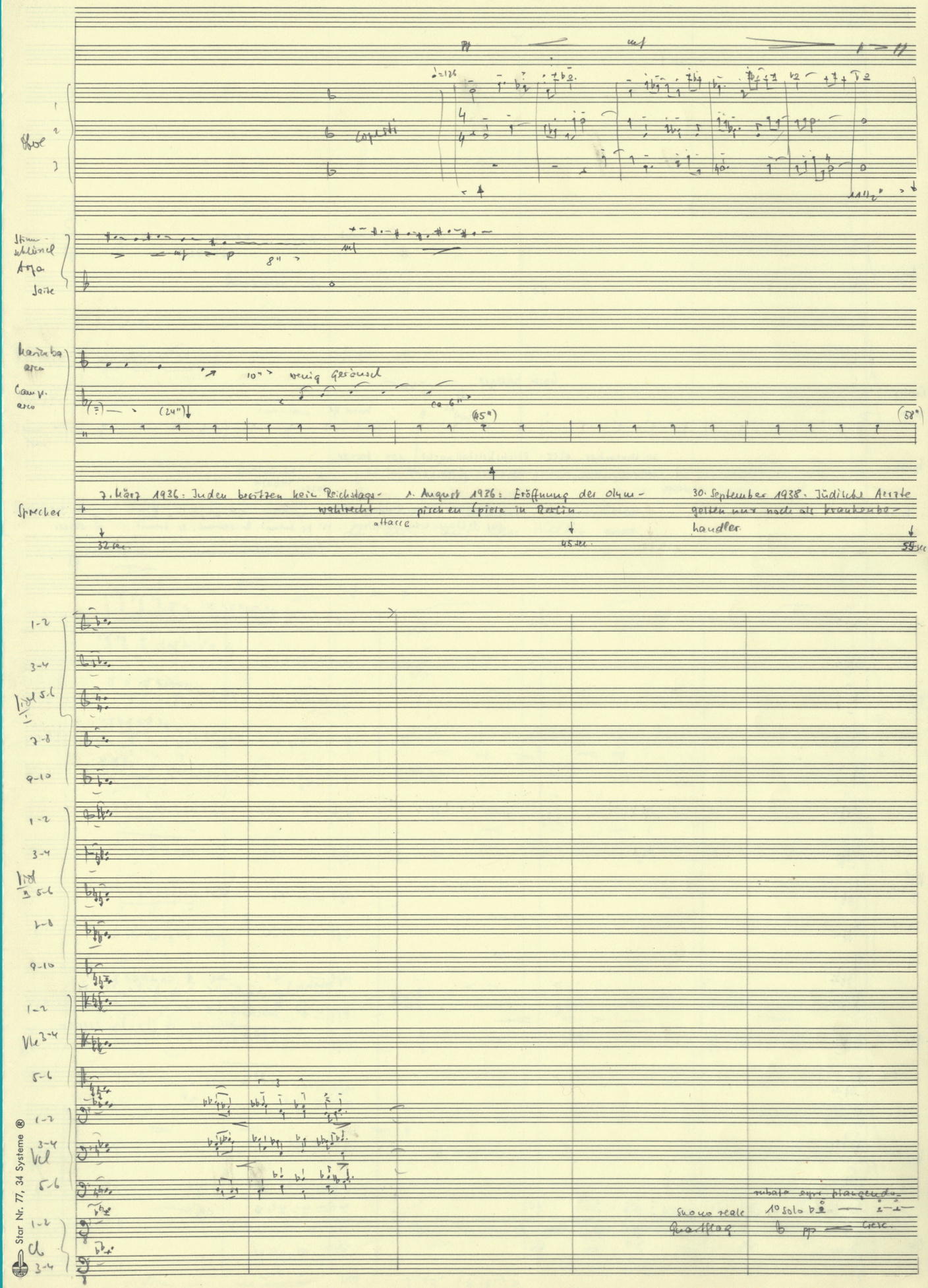
370 Jacques Wildberger, »*An die Hoffnung*« für Sopran, Sprecher und Orchester (1978–79), jüdische Melodien als Zitatmaterial (*Es brennt*, *Ejl Malej rachamin*), notiert von Marcel Lang (1956–2009), Oberkantor der Israelitischen Gemeinde Basel. Nachlass J. Wildberger/CH-Bu, kr 71, 46d

371 f. Jacques Wildberger, »*An die Hoffnung*« für Sopran, Sprecher und Orchester (1978–79), Skizzen mit Zitatmaterial (»Deutschland, erwache«, »Fanfare d. olymp. Spiele Berlin 1936. Paul Winter«, »Hymne aus d. olymp. Festmusik Werner Egk, Carl Diem«, »Olymp. Hymne Hymne Robert Lubahn Richard Strauss«, »[Víctor] Jara: [El derecho de] vivir en paz«, »Violeta Parra Santiago penando estás«). Nachlass J. Wildberger/CH-Bu, kr 71, 46f

373 Jacques Wildberger, »*An die Hoffnung*« für Sopran, Sprecher und Orchester (1978–79), Kommentar, Typoskript. Nachlass J. Wildberger/CH-Bu, kr 71, 46f

♩ = 1,07 sec


rubato
sempre glin. e vibrato
suoni fluidi
(Stimmschlüssel)
Arpa
Saite
ca 7 sec
ca 3 sec
ca. 8 sec
Marimba arco di Cb
glin.
(arco)
rubato
„espr."
Campane arco di Cb
mit viel Geräusch
wenig Geräusch
Geräusch
Tom-Tom
24. März 1933: Ermächtigungsgesetz. Einzelaktionen gegen Juden. (8")
15. September 1935: Juden dürfen Staatsangehörige deutschen Blutes nicht heiraten (ca 8 sec.)
Sprecher
12 sec.
20 sec.
22 sec.
30 sec.
Viol. I
Viol. II
Vla
Vcl
Cb


Flöte 1 2 3
Horn in hohl Alpha
Harfenba arco
Cemb. arco
Sprecher
7. März 1936: Juden besitzen beim Reichstags- Wahlrecht
1. August 1936: Eröffnung der Olym- pischen Spiele in Berlin
30. September 1938: Jüdische Ärzte dürfen nur noch als Krankenbe- handler
1-2 3-4 Vl I 5-6 7-8 9-10
1-2 3-4 Vl II 5-6 7-8 9-10
1-2 Vle 3-4 5-6
1-2 3-4 Vcl 5-6
1-2 Cb. 3-4
Star Nr. 77, 34 Systeme ®

Jacques Wildberger
Pfaffenlohweg 51
CH-4125 Riehen
Tel. 061 / 641 56 34

22.06.1998.

An den Verlag
Klaus Wagenbach
Ahornstrasse 4
D - 10787 Berlin

Sehr geehrte Damen und Herren,

Sie erinnern sich vielleicht an unsere Korrespondenz aus den Jahren 1978/79, wo Sie mir im Einverständnis mit Erich Fried die Erlaubnis erteilt haben, das Gedicht "Hölderlin an Sinclair" für eine Vertonung zu verwenden.

Im Zusammenhang mit einem Kompositionsauftrag des Süddeutschen Rundfunks für den dortigen Rundfunkchor wende ich mich erneut an Sie mit der Bitte, mir die Vertonung des obgenannten Gedichts zu gestatten. Der Rahmen und die Besetzung sind diesmal anders: Damals Solosopran mit Orchester, jetzt Chor und höchstens sieben Instrumente. Möglicherweise möchte ich auch das Gedicht "Hölderlin an Prinzessin Auguste von Homburg" mit einbeziehen. Gegebenenfalls würde ich Sie also auch um die Erlaubnis zur Vertonung dieses Gedichts bitten. Sobald ich mich entschieden habe, werde ich Sie umgehend benachrichtigen.

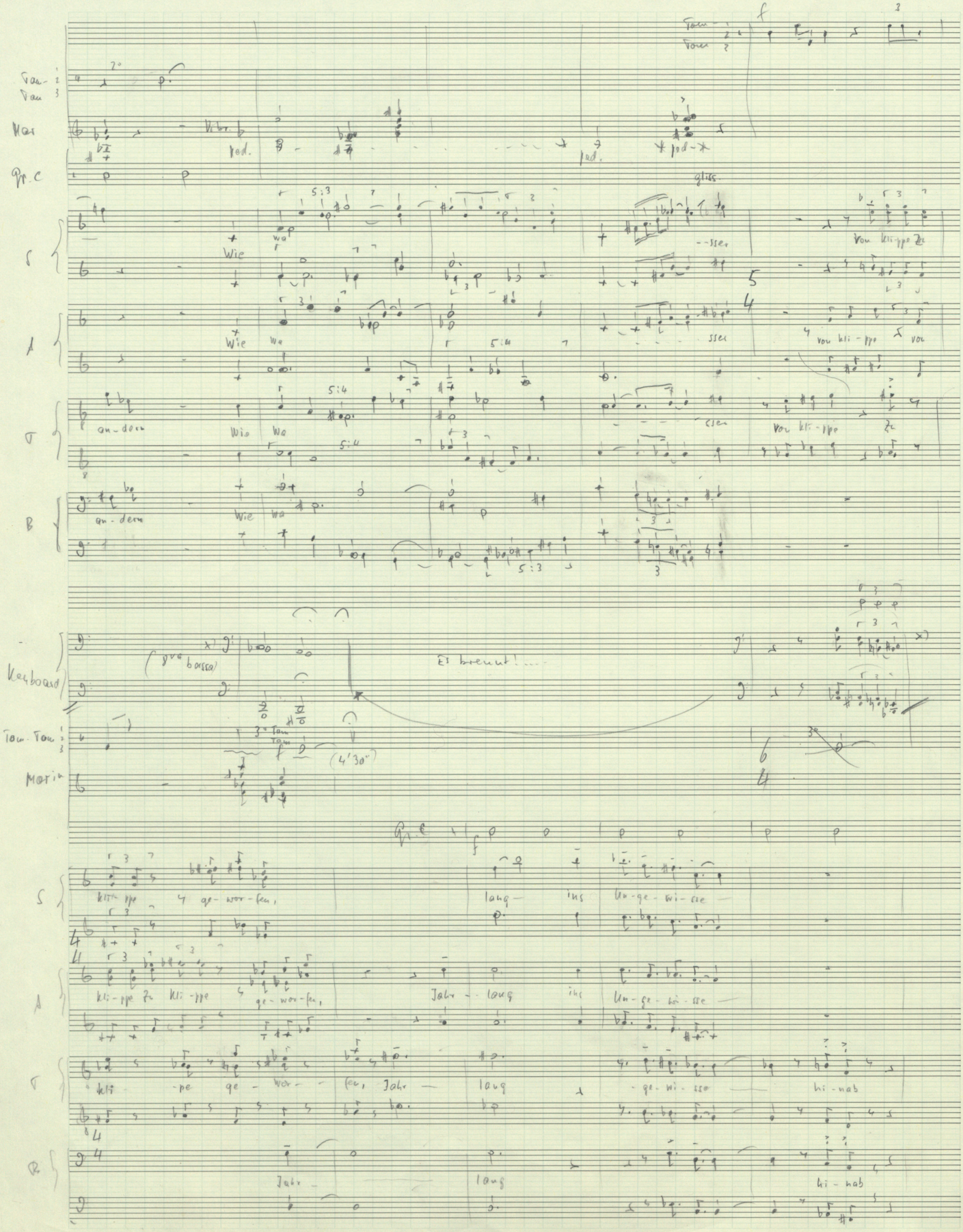
Ich danke Ihnen im Voraus für Ihr Entgegenkommen - wie vor zwanzig Jahren(!) - und bin

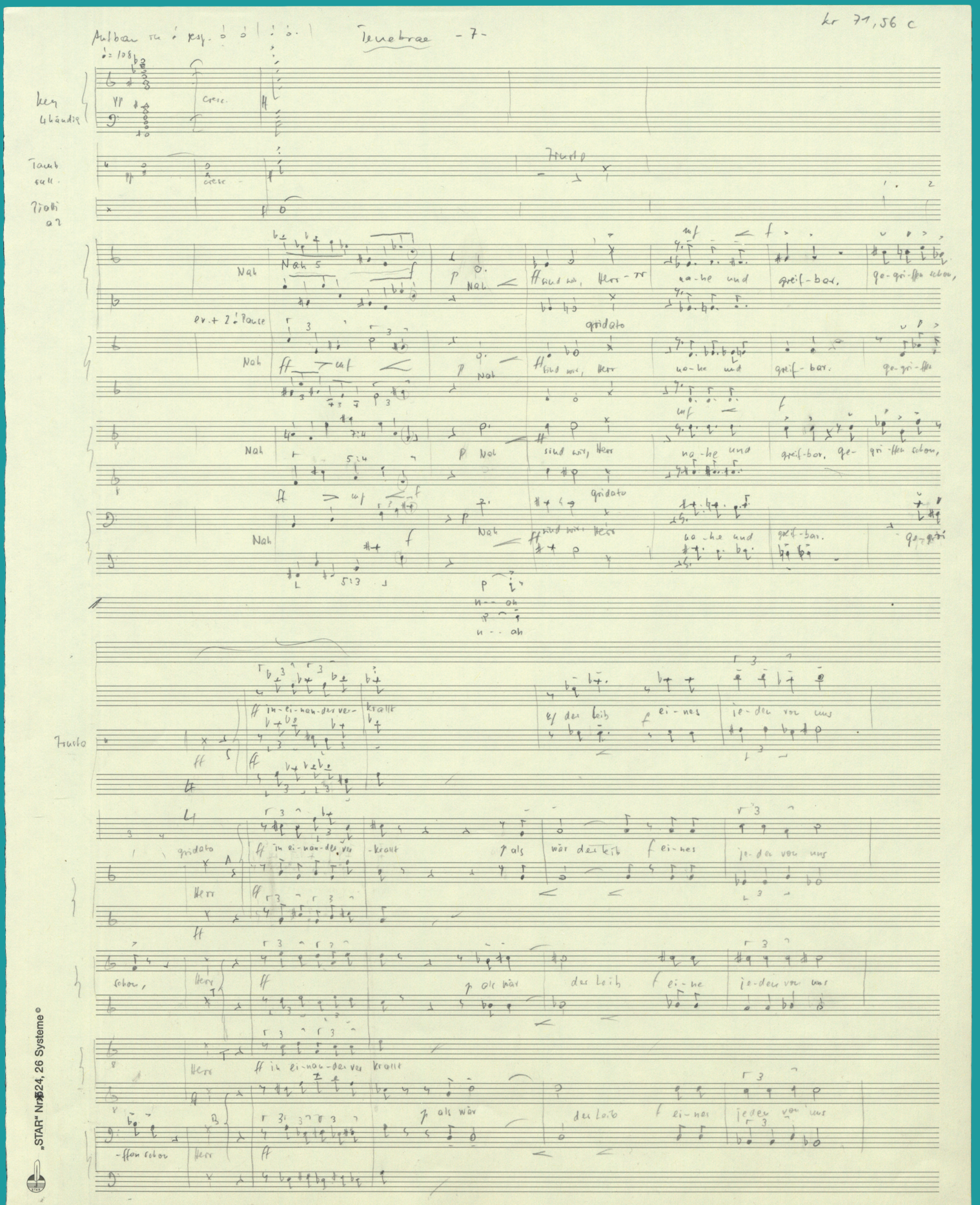
mit freundlichen Grüssen
Ihr

Jacques Wildberger.

Einverstanden, Berlin 03.07.1998

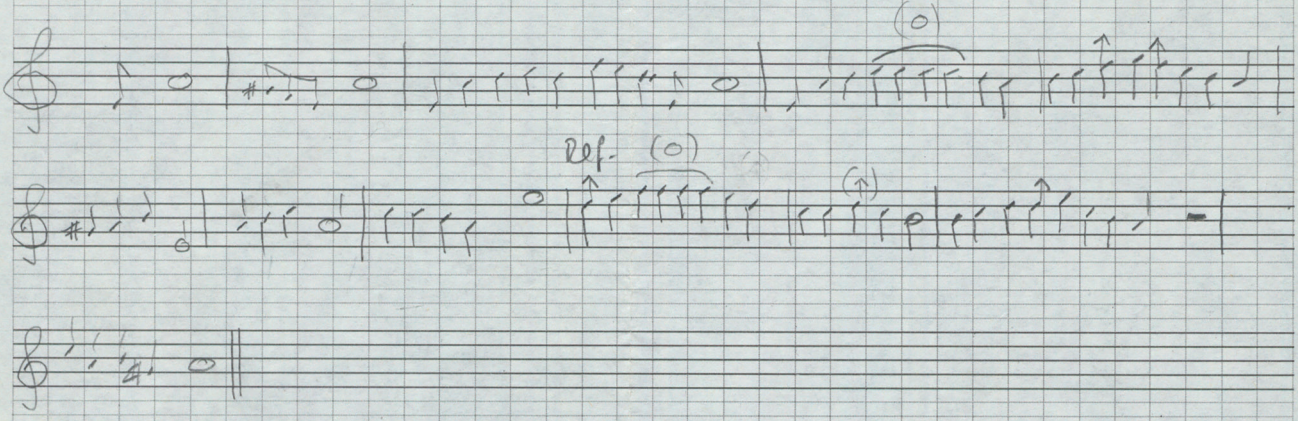
Petra Biesenkamp
VERLAG KLAUS WAGENBACH


Tam-Tam
Mar
Vibr.
ped.
Gr. C
gliss.
S
Wie wa
--sser
von kli-ppe Zu
A
Wie wa
sser
von kli-ppe von
T
an-dern
Wie wa
sser
von kli-ppe Zu
B
an-dern
Wie wa
Keyboard
(8va bassa)
Es brennt!....
Tam-Tam
Marin
(4'30")
Gr. C
S
kli-ppe ge-wor-fen,
lang ins Un-ge-wi-sse
A
kli-ppe Zu kli-ppe ge-wor-fen,
Jahr - lang ins Un-ge-wi-sse
T
kli-pe ge-wor-fen, Jahr lang
ge-wi-sse hi-nab
B
Jahr lang
hi-nab


Tenebrae -7-
Kr 71,56 c
Nah
Nah
Nah

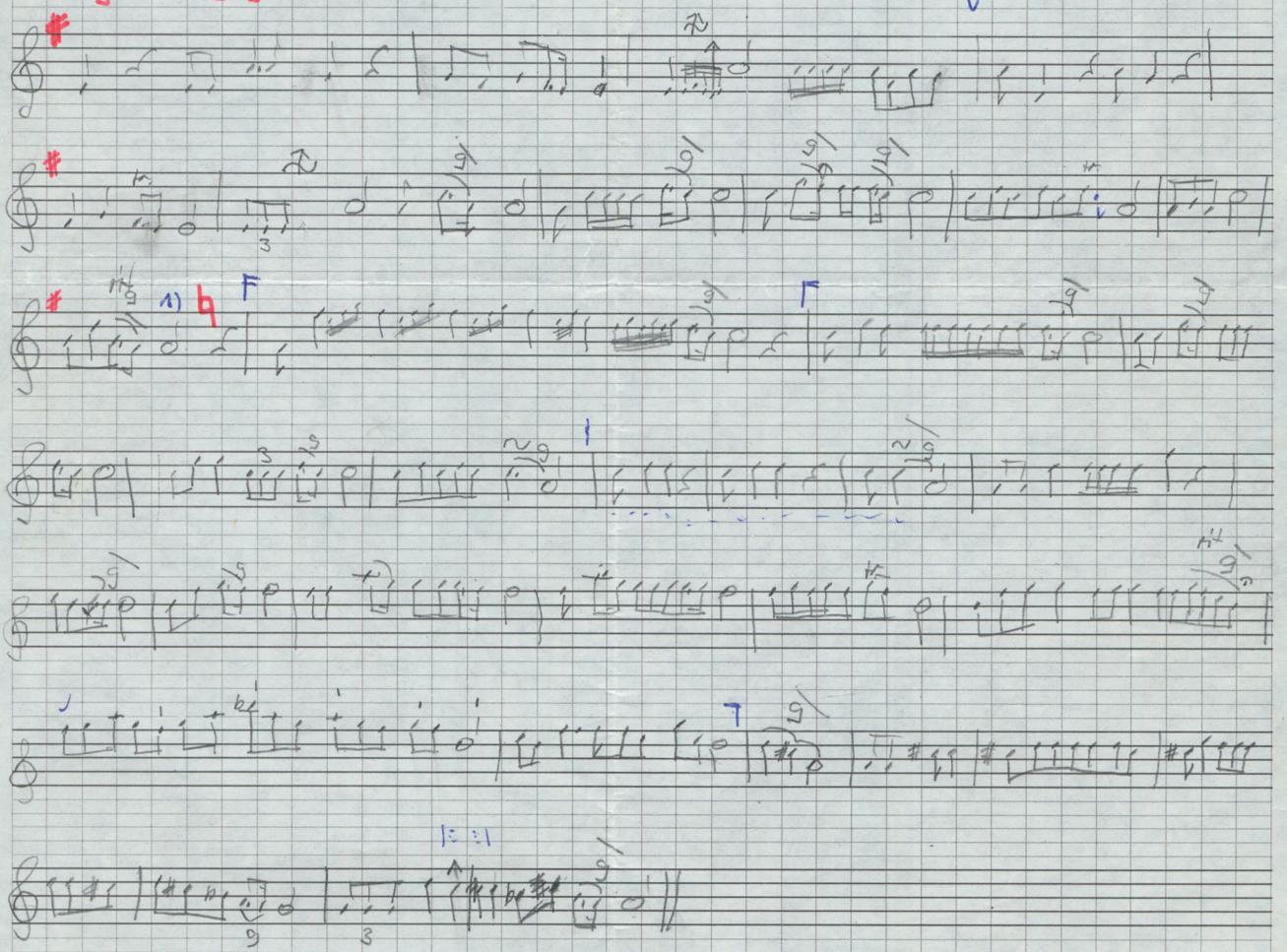
hr 71; 46d

Es brennt

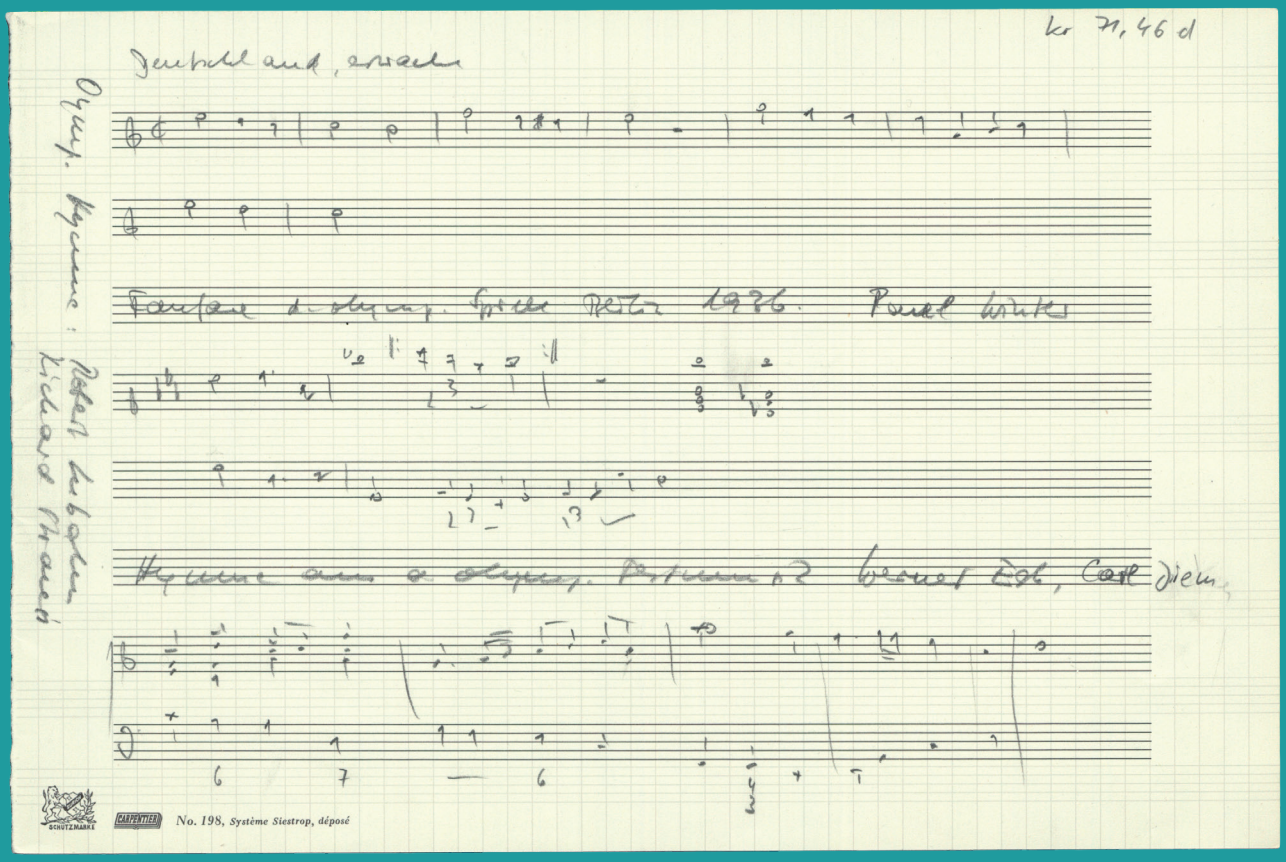


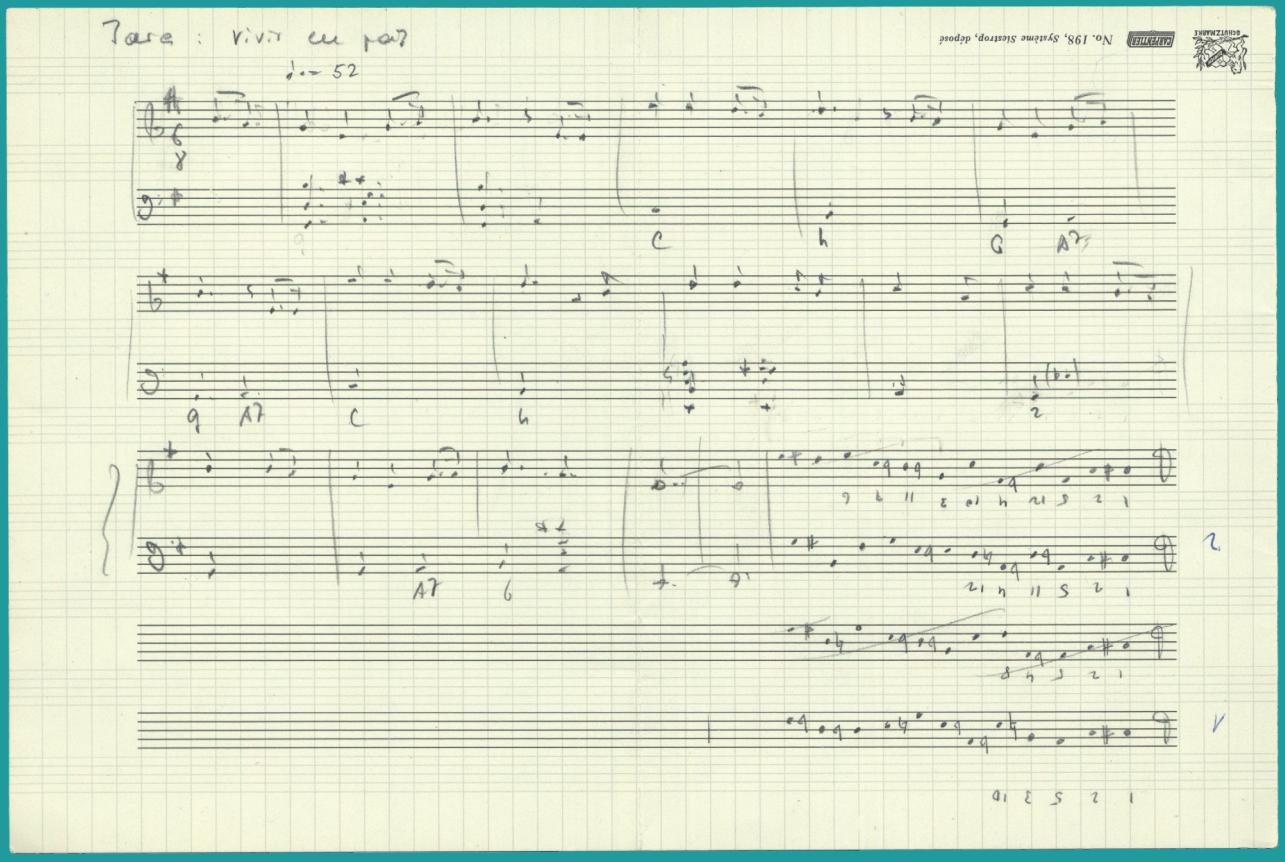
Ejl Malej rachamim

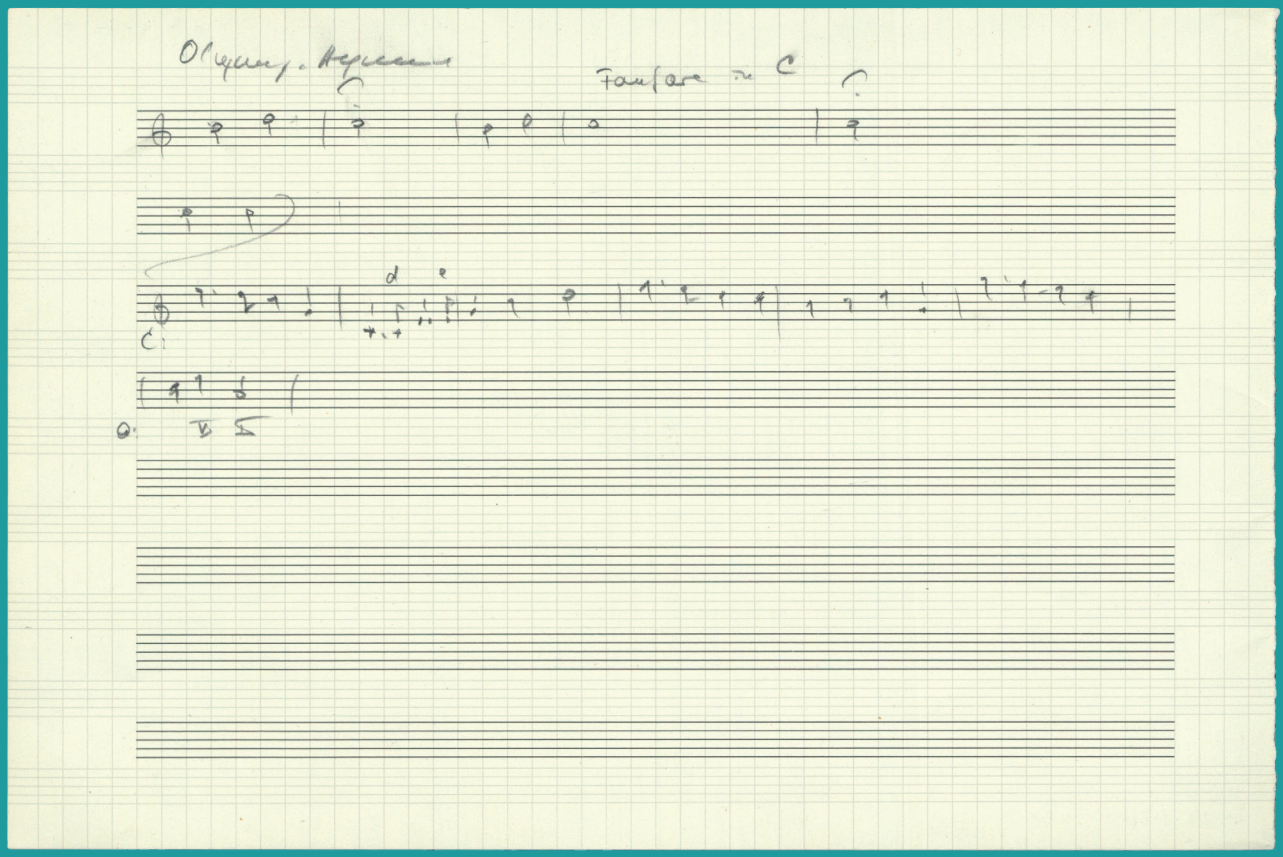
gis vorgegeben

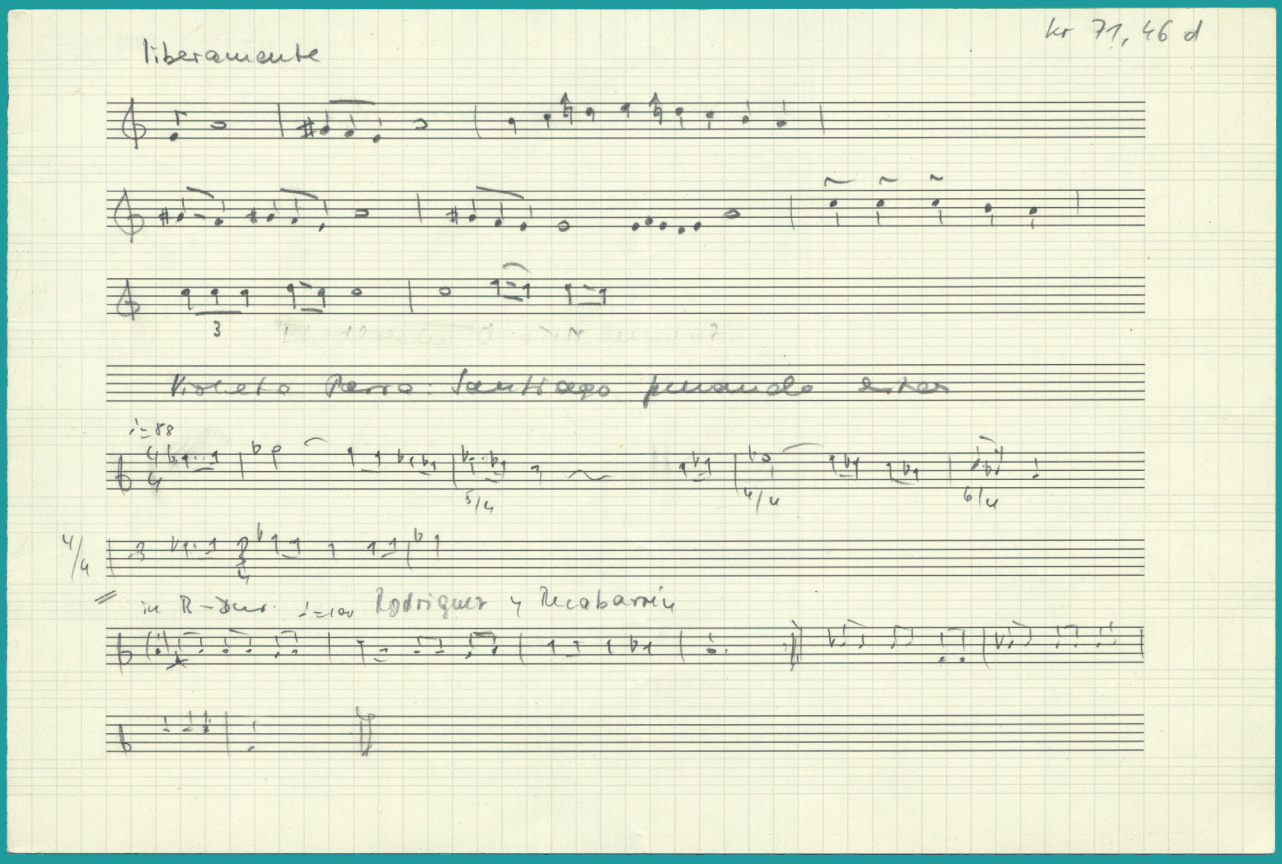


SCHUTZMARKE CARPENTIER No. 226, Système Siestrop, déposé Printed in Switzerland


Kr 71, 46 d
Deutschland, erwache
Fanfare d. olymp. Spiele Berlin 1936. Paul Winter
Hymne aus d. olymp. Festmusik Werner Egk, Carl Diem
No. 198, Système Siestrop, déposé


Jara: vivir en paz
No. 198, Système Siestrop, déposé


Fanfare in C


liberamente
Kr 71, 46 d

kr 71, 46 f

Jacques Wildberger, geboren am 3.Januar 1922 in Basel. Musikalische Ausbildung am Basler Konservatorium, Kompositionsstudien bei Wladimir Vogel in Ascona. Von 1959 bis 1966 Leiter der Klassen für Komposition, Analyse und Instrumentation an der Badischen Hochschule für Musik in Karlsruhe. 1967 Aufenthalt in Berlin als Stipendiat des Deutschen Akademischen Austauschdienstes. Seither Lehrer für theoretische Fächer an der Berufsabteilung der Musik-Akademie der Stadt Basel.

"An die Hoffnung"

für Sopransolo, Sprecher und Orchester.

"Hyperions Schicksalslied" - das berühmte Gedicht von Hölderlin - verharrt nicht im ästhetisch und ideologisch abgeschirmten Freiraum des Wahren, Guten und Schönen, wohin auch gerne die Formulierung "An die Hoffnung" verbannt wird, sondern mündet unmittelbar ein in eine reale geschichtliche Situation des Untergangs: in die Judenvernichtung durch das 3.Reich. Die Chronik dieses Ereignisses wird musikalisch kontrapunktiert durch Zitate aus dem Ghetto-Lied "Es brennt...", dann durch einen Militärmarsch mit Zitaten aus missbrauchtem und missbrauchbarem Bildungsgut: Wagner, Liszt, Beethoven. Nach Jurek Beckers Bericht über die Widerstandslosigkeit in vielen Todeslagern folgt als Versuch einer Antwort Erich Frieds Gedicht "Hölderlin an Sinclair". Hoffnung in versöhnender Gloriole zu verordnen, ist hier wohl nicht der Ort. Im Nachspiel wird sie zaghaft angedeutet durch Melodiefragmente aus Liedern von Violeta Parra und Victor Jara: Stimmen der Unterdrückten. Der Anfang des sibirischen Partisanenliedes wird von derselben Trommel begleitet, die die Juden vorher in den Tod geführt hatte: Hinweis auf die Problematik von Gewalt auch im Kampf um die Freiheit.

Jacques Wildberger

Brief an Helmut Lachenmann

Jacques Wildberger

Riehen, den 28. April 1995

Lieber Helmut,

meine Antwort verzögert sich ein wenig wegen lästiger gesundheitlicher Unpässlichkeiten bei mir und Regina. Jetzt geht es uns wieder besser.

Dein Brief vom 24. April ist schön, gewaltig, und auch ungeheuer. Das ist kein Vorwurf, sondern ein Zeichen der Dankbarkeit: Du hast mich um und um gestülpt, hast verschiedene meiner selbstkritischen Probleme deutlich benannt, was bei mir einen Lernprozess auslöst.[1] Ich muss also nicht, wie B. B.'s Herr Keuner, erbleichen.

Nun aber Schritt für Schritt: Du vermutest in mir einen tiefreligiösen Humanisten.[2] Dazu muss ich detailliert Stellung beziehen. Paulus schreibt in seinem Brief an die Hebräer 11,1 – übrigens mein Konfirmationsspruch –, – die Zwingliübersetzung gibt den Originaltext m. E. richtig wieder: »Es ist aber der Glaube eine Zuversicht auf das, was man hofft, …«. Wenn ich nun bedenke, was seit Urzeiten alltäglich der Mensch dem Menschen antut, dann ist mir der Gedanke, es könnte – wie es in den Psalmen steht – einen allmächtigen, allgütigen und gerechten Gott geben, absolut unerträglich. Ich muss deshalb hoffen, dass dieser Gott nicht existiert. Laut Paulus heisst das also, dass ich nicht glauben kann, dass dieser Gott existiert, weshalb ich zum Atheisten geworden bin – eine unkomfortable Situation übrigens. Dieses »Bekenntnis« erklärt natürlich vieles, was ich in meinen Kompositionen auszudrücken versucht habe, und gegen das Du mit Recht Deine Reserven und Abgrenzungen proklamierst. Ich stimme auch mit Thomas Brasch überein, der in seinem Roman »Kargo« schreibt: »Kunst war nie ein Mittel, die Welt zu verändern, aber immer ein Versuch, sie zu überleben«. Komponieren also als Bestandteil einer Überlebensstrategie. Aber Du hast recht: Was ist da nicht alles schon vereinnahmt und kommerzialisiert, wie hat die kapitalistische Wirtschaft Gesell-

Der abgedruckte Brief Wildbergers befindet sich als 2-seitiges Typoskript mit hs. Eintragungen im Nachlass J. Wildberger/ CH-Bu, NL 361 B I 48; die wenigen handschriftlichen Korrekturen und Ergänzungen werden hier nicht im Detail ausgewiesen, offensichtliche Schreibfehler wurden stillschweigend korrigiert. Dort findet sich auch der weitere Schriftwechsel zwischen Helmut Lachenmann und Jacques Wildberger, der auch den erwähnten, auf den 24. 4. [19]95 datierten Brief Lachenmanns enthält. Insgesamt handelt es sich um fünf Dokumente (eine Karte und ein Brief von Lachenmann, drei Briefe von Wildberger) aus dem Zeitraum 24. April bis 17. Dezember 1995.

schaftskritisches und Subversives pseudoliberal profitorientiert missbraucht, nach altem Vorbild Ketzer zu Heiligen umfunktioniert?

[2] 29. April.

Um nicht missverstanden zu werden: Ich habe absoluten Respekt vor religiösen Gefühlen und Überzeugungen, solange sie nicht fundamentalistisch und mörderisch sind; aber ich werde zornig angesichts der Tatsache, dass die Menschen infolge ihrer existenziellen Aporie gezwungen werden, Gnaden- und Jenseitsvorstellungen aufzubauen, die tagtäglich von den Fakten widerlegt werden. Ein Beispiel für unzählige: Die Juden, die das Schema Israel singend in die Gaskammern gegangen sind. In einem Punkt erlaube ich mir das Prinzip Hoffnung: Dass es eine Gesellschaft geben wird, in der der Mensch den Menschen nicht mehr ausbeuten kann; d. h. Sozialismus. Marx ist ja nicht widerlegt. Der Leninismus-Stalinismus ist eine Perversion des Marx'schen Gedankengutes. Der reale Kapitalismus unserer Tage hingegen wirkt in dem Gesetz, unter dem er angetreten ist.

Nun aber näher zur Musik. Schon allein das mehrfache Anhören des Gran Torso hat mir, so glaube ich, verschiedenes klar gemacht. Geräuschhaftes Spiel, besonders bei Streichern, habe ich schon seit Jahren angewandt. Aber in einem anderen Kontext als Du. Bei mir war es immer ein »noch nicht« oder ein »nicht mehr«. In der Mitte stand der relativ traditionelle Normal- oder Schönklang als Zeichen der – pathetisch-ironisch ausgedrückt – »Menschheit Stimme«. Immer gefährdet vom Sprachverlust, bei Hölderlins »Hälfte des Lebens«: »Die Mauern stehn Sprachlos und kalt, im Winde Klirren die Fahnen.« Bei Dir aber höre ich die Geräusche nicht einfach als Verweigerung der Hörgewohnheiten und ihrer Vermarktbarkeit, sondern als authentischen Ausdruck. Das gibt mir für mein Streichquartett Veranlassung von grundlegender Gedankenarbeit.[3] Dass Du meine Heidegger-Interpretation nicht magst, kann ich gut verstehen; sie ist natürlich sehr subjektiv und emotional. Mir kommt diese Sprache eben vor wie eine gedrechselte Formulierung von Sprachlosigkeit.[4]

Beim Gitarrenstück hörst Du wohl eben allzudeutlich das Original.[5] Im Übrigen komponiere ich jetzt tapfer gegen die Angst. Du wirst wieder von mir hören.

Inzwischen alles Gute, auch an Deine Frau,

von Deinen [Regina und Jacques]

Anmerkungen

1 In seinem Brief reagiert Lachenmann auf die Portrait-CD Grammont CTS-P 25-2 mit den Werken *»… und füllet die Erde und machet sie euch untertan …«* (1988–89), *»… die Stimme, die alte, schwächer werdende Stimme …«* (1973–74), *Diaphanie* (1986) und *»Los pajarillos no cantan«* (1987), die er offenbar von Wildberger erhalten hatte; einleitend schreibt er: »Mag sein, daß manche affektivem [sic] Mittel sich dem historisch symphonischen Denken verdanken, aber sie kommen hier in einen Kontext, der weit darüber hinausblickt und sie neu beleuchtet. das [sic] verdankt sich, so wie ich das zu sehen meine, Deiner Entschlossenheit, radikalen Ernst mit dem Ausdruck zu machen, aber auch einer jugendlichen Abenteuerlust, und beides bewundere ich nicht bloß, sondern liebe ich, bzw. ich bin so froh darüber, daß es das gibt. Unsere Jungsymphoniker, die sich auch manchmal auf B. A. Zimmermann berufen, sind Mummelgreise neben Dir.«

2 »Ich glaube, du bist ein tief religiöser Humanist, und du glaubst an die Möglichkeit, mit den von unserer Kultur bereitgestellten expressiven Requisiten Dich mitsamt Deinem Leiden und deinen [sic] Utopien auszudrücken (genau wie B. A. Zimmermann auch). Ich werde da immer etwas bang. Unsere Utopien, auch unsere künstlerisch signalisierten Feindbilder oxydieren mit di[e]sen bereits vergesellschafteten Mitteln und wirken dann eben ›abgegriffen‹. Ich denke, da betrügen wir uns selbst, spielen das beliebte Gesellschaftsspiel ANKLAGE. Was die Mahlerschen und Schönbergschen Fanfaren [aus Mahlers 5. Sinfonie und Schönbergs *A Survivor from Warsaw*, zitiert von Wildberger in *»… die Stimme, die alte, schwächer werdende Stimme …«*] unter die Haut gehen läßt, ist ja nicht ihr metamilitärischer Charakter an sich, sondern die radikale Innovation des ästhetischen Denkens, die darin wetterleuchtet.« (Ebd.)

3 Wildberger blickt voraus auf sein Werk *Commiato. Musik für Streichquartett* (1997).

4 Lachenmann kritisiert in seinem auf den 24. 4. [19]95 datierten Brief die Verwendung von Heideggers Text *Sein und Zeit* in Wildbergers Komposition *»… die Stimme, die alte, schwächer werdende Stimme …«*: »ich glaube nicht an den verkündigenden, erweckenden, gar an dem [sic] polemischen Aspekt (Karikatur des Heidegger-Textes, den ich mich weigere, als bloßes Blabla abzutun, weil er halt ein grotesker Versuch ist, in der Tradition des europäischen Philosophierens das Sprechen ans Unsagbare heranzuführen – solche Karikatur ist oberflächlich, ungenau, man könnte auch Adorno und alles kompliziert erscheinende so behandeln).«

5 Helmut Lachenmanns *Salut für Caudwell*. Musik für zwei Gitarristen (1977). Über Wildbergers *»Los pajarillos no cantan«* schreibt Lachenmann: »Das Gitarrenstück hat mich etwas weniger interessiert als die anderen drei Stücke«. (Ebd.)

Der Kampf um die Möglichkeit von Hoffnung

Jacques Wildbergers *Commiato. Musik für Streichquartett*

Felix Lindenmaier

Zur Entstehung

Die Musik für Streichquartett *Commiato*, komponiert 1997, verdankt ihre Entstehung einem äußeren und einem inneren Anlass. Der äußere war ein Auftrag der Stiftung Pro Helvetia von 1995, innerhalb der nächsten fünf Jahre ein Stück für das Amati-Quartett Zürich zu schreiben, der innere Wildbergers tiefe Betroffenheit angesichts des als sinnlos empfundenen Todes seiner erst 34-jährigen Patentochter Daniela Pauli-Falconi im Februar 1996. Der zweite Anlass dürfte ausschlaggebend gewesen sein dafür, dass der Auftrag so rasch, ja, dass er überhaupt ausgeführt wurde. Denn wenn Wildberger den Auftrag auch nicht von vorneherein zurückwies, so hatte er damit noch in keiner Weise eine Zusicherung auf dessen Erfüllung gegeben. Zu stark, ja geradezu belastend dürfte seinem wachen historischen Bewusstsein gegenwärtig gewesen sein, in welche Gattungstradition und in welche hiermit verbundenen Ansprüche er sich damit einzureihen hätte. Und wie wir weiter unten sehen werden, war es in dieser Zeit um seine Gesundheit bereits nicht mehr so gut bestellt; womöglich mochte er spüren, dass ein solches Werk ihn rasch überfordern könnte, wollte er seinen eigenen Qualitätsansprüchen weiterhin genügen.

Musik zu Sterben und Tod

Seit jeher begleiten die Menschen Sterben und Tod mit Musik. Man denke an den *Threnos* und die *Nänie* der Antike oder an die bis heute in vielen unterschiedlichen Kulturen lebendige Einrichtung der Klageweiber, die zusammen mit den Angehörigen der verstorbenen Person auf deren Leben zurückblicken, von ihr Abschied nehmen und dem Schmerz und der Trauer Ausdruck geben in Form einer quasi öffentlichen, oft tagelangen Improvisation über einige wenige musikalische Formeln. Es ist Gelegenheitsmusik, funktionale Musik im besten Wortsinn, dementsprechend ohne Anspruch auf ein autonomes Kunstwerk, und sie wird innerhalb der betreffenden Gesellschaft für jeden Verstorbenen – unabhängig von dessen sozialem Status – praktiziert. Anders die *Déplorations*, *Traueroden*, *Tombeaus* usw. der Renaissance und des Barock, die nur auf bedeutende Persönlichkeiten und mit dem – oft durch eine besonders kunstvolle Gestaltung unterstrichenen – Anspruch auf ein autonomes Kunstwerk verfasst wurden und in denen der Autor oft nicht nur der besungenen Person, sondern auch sich selbst und seinen schöpferischen Fähigkeiten ein Denkmal setzte.

Auch Wildbergers *Commiato* ist in diesem Sinn ein Gedenkakt für eine bestimmte Person, die allerdings in der Öffentlichkeit weitgehend unbekannt war, also sozusagen ein öffentliches Gedenken für eine weitgehend unbekannte Privatperson. Übrigens sollte deren Identität nach Wildbergers Willen unbe-

Schriftliche Rekonstruktion des am 4. März 2018 innerhalb des Basler Symposiums *Das linke Ohr. Der Komponist Jacques Wildberger* frei gehaltenen Referats durch den Autor.

dingt geheim bleiben,[1] obwohl – oder gerade weil – sie für ihn von so großer Bedeutung war. Dass ihr Tod der Auslöser und die Inspirationsquelle für sein Komponieren war, wollte er als seine ureigenste Privatsache behandelt wissen, denn letztlich war diese Musik von ihm als völlig autonomes Kunstwerk zur »abstrakten« Thematik Tod und Vergänglichkeit konzipiert, vergleichbar der *Nänie* von Johannes Brahms oder der 14. Sinfonie von Dmitri Schostakowitsch (auf die noch zurückzukommen sein wird). Der Bezug zu seinem Privatleben war ihm nur ein unabdingbarer Garant für die Authentizität des Geschaffenen, denn ohne eine solche Betroffenheit war für ihn kein Komponieren gültiger Musik möglich; umgekehrt bewies sich ihm die Gültigkeit einer Musik – war sie einmal geschaffen – gerade auch durch ihre Unabhängigkeit von den anekdotischen Umständen ihrer Entstehung.

Dass Wildberger schon immer latent von Fragen nach dem Tod und dessen Sinnhaftigkeit betroffen war und der Tod seines Patenkindes diese nur aktualisierte und aktivierte, mag eine Anekdote aus der Zeit, da ich bei ihm studierte, illustrieren. In einer Stunde sagte er zu uns Studierenden einmal unvermittelt: »Ich bin Mitglied bei *Exit*. Bevor ich dement und hilfsbedürftig werde, gehe ich.« Vor 50 Jahren war das Thema *Exit* und Sterbehilfe bzw. Suizidbegleitung noch völlig tabu. Daher waren wir alle schockiert, obwohl wir an sich gewohnt waren, dass sein Unterricht nie nur rein musikalisch-technische Fragen berührte, sondern sich rasch auf Allgemeinmenschliches, Politisches, Philosophisches usw. ausweitete. Zu der existentialistischen, betont rationalen und scheinbar abgeklärt-gelassenen Haltung, die sich in diesen Worten manifestierte und die das Sterben bei aller Unausweichlichkeit doch als einen von Selbstbestimmung und Sinnhaftigkeit durchdrungenen Teil des Lebens zu betrachten und sogar zu handhaben versuchte, gehörte aber bei Wildberger von jeher die Gegenseite: der irrationale, zutiefst emotionale und geradezu verzweifelte Protest und Zorn gegenüber dem Tod, wo dieser als sinnlose Zerstörung blühenden, fruchtbaren und schöpferischen Lebens erschien, das bohrende und anklagende Fragen nach dem Grund und der »Berechtigung« solchen Sterbenmüssens. Im Gegensatz zu Sigfried Schibli meine ich, dass diese protestierende, anti-resignative Haltung bei Wildberger bis ganz zuletzt virulent war – und sei es auch nur als Verzweiflung wie in dem finalen »Aufschrei« in *Commiato*.[2] Demgegenüber treten bei ihm – nicht nur in diesem Werk – die »traditionellen« Reaktionen auf den Tod – Schmerz, Trauer, Klage – eher in den Hintergrund und andere wie Ergebenheit, Verklärung, Trost, Hoffnung usw. fehlen sogar ganz oder schimmern höchstens in sehr verhaltener Weise auf.

»Seelischer Naturalismus«

Anlass und Bestimmung von *Commiato* stehen zueinander in einem gewissen Widerspruch. Daraus ergeben sich Fragen und Probleme. Wie kann persönliche Betroffenheit zu etwas werden, was auch andere betrifft und allgemeine Gültigkeit hat? Wie kann etwas im höchsten Maße authentisch und original und zugleich allgemein verständlich sein? Wie kann eine Aussage unverstellt, direkt, ungekünstelt, also »natürlich« sein und doch den Ansprüchen eines Kunstwerks genügen, die unweigerlich mit Stilisierung und Artifizialität verknüpft sind? Wie ist eine unmittelbare Verständlichkeit, wie sind Immanenz und Evidenz der Aussage möglich, obwohl den verwendeten Mitteln immer und unausweichlich Historizität und eine Abhängigkeit von einem bestimmten kulturellen Umfeld und von dessen Gegebenheiten eigen sein werden? Gerade in der Musik seit 1900, also seit der Infragestellung der Tonalität und mit der Entwicklung immer

individuellerer musikalischer Sprachstile, stellen sich diese Fragen immer dringlicher. Daher nehmen die meisten Komponisten der letzten hundert Jahre immer wieder Rekurs auf Ausdrucksformen, die ich mangels eines gängigen Begriffs »seelischen Naturalismus« nennen möchte. Dieser spielt auch im Schaffen Wildbergers, nicht zuletzt in *Commiato*, eine nicht unwesentliche Rolle.

Unter seelischem Naturalismus verstehe ich – als eine verstärkte Form des *Mimesis*-Prinzips – die mehr oder weniger stilisierte klingende Nachahmung entweder der körperlichen Gesten und Haltungen oder der lautlichen Äußerungen, die mit bestimmten Gefühlen typischerweise verbunden sind. In gewissen Grenzen lässt sich hier eine Phänomenologie entwickeln. Wie sich die Welt der Gefühle zum größten Teil als Polaritäten darstellt (Lust – Unlust, Sympathie/Liebe – Antipathie/Hass, Freude – Trauer/Leid, gesund und kräftig – krank und schwach, usw.), so auch die dazu gehörigen Bewegungsformen: Steigen – Fallen, sich Aufrichten – in-sich-Zusammensinken, schnell – langsam, fließend/schwingend – gestaut/stockend/zögerlich, kontinuierlich – zerbrechend/zerbrochen, von-mir-weg – zu-mir-hin, repetitiv – singulär usw.

Bewegungen werden in der Regel nicht mit dem Hörsinn wahrgenommen; ihre Umsetzung in akustische Phänomene ist daher nicht immer eindeutig und je nach Bewegungsform auch nicht in jedem musikalischen Parameter gleich gut möglich: Steigen und Fallen sind fast nur im Tonhöhenbereich erlebbar, Beschleunigen oder Verlangsamen wird primär im rhythmischen Bereich gestaltbar sein. Einfacher und seit jeher praktiziert ist es demgegenüber, akustische Begleiterscheinungen von Seelenregungen in Musik umzusetzen. Man denke an den mittelalterlichen Hoquetus als stilisierte Darstellung eines stammelnden Sprechens aufgrund höchster seelischer Erregung, sowohl aus Leid als auch aus Freude – ein Darstellungsmittel, das sich auch noch bei Bach und Mozart und bis in die Gegenwart findet. Oder an die verschiedenen musikalischen Formen eines Aufschreis, geschehe er aus Verzückung oder aus Verzweiflung. Naturalistisch der Sprachmelodik nachgebildet sind auch Teile der barocken musikalisch-rhetorischen Figurenlehre wie z. B. das fallende Intervall der trochäischen »Seufzer«- und das steigende der jambischen »Frage«-Sekunde, gesteigert in den beiden Formen des »Passus duriusculus«: fallend als Klage, steigend als leidenschaftliches Streben und Sehnsucht. Aufgrund dieser »seelischen Naturalistik« sind diese Figuren auch bis heute in ihrem Gehalt unmittelbar erlebbar – ohne dass Spieler oder Hörer irgendwelche Kenntnisse ihrer historischen Lehre haben müssen.

Naturalistisch in diesem Sinn ist auch die Gestaltung einer introvertierten, meditativen, vielleicht sogar bedrückten Seelenhaltung mittels kleiner Intervalle, Chromatik und in sich kreisender Melodik bzw. einer extravertierten, zu Taten drängenden, befreiten Haltung mittels großer Intervalle, Diatonik und skalenartig »gerader« Linien, wie sie Bartók in seiner *Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta* (1936) exemplarisch durchführt. Auch Wildberger hat – der Gefühls-Thematik von *Commiato* entsprechend – z. B. die dem Werk zugrundeliegende 10-Ton-Reihe gezielt so gebildet, dass sie primär aus kleinen Intervallen (mit der Quart als dem weitesten) und einem großen Anteil an Chromatik besteht.

Auch die Improvisationsformeln der erwähnten Klageweiber sind oft bloß eine stilisierte Nachahmung des Tonfalls, das heißt der melodischen Geste, die ein klagender Mensch mit seiner Stimme ausführt: zuerst die emotionale Eruption mit einem fast schreiartigen Ansetzen in der Höhe und danach ein langsames, ermattendes Absteigen in normalere Stimmlagen und Lautstärken. Die Stilisierung geschieht vor allem, indem die gleitende Tonhöhenveränderung der gesprochenen Sprache in einen Gesang verwandelt wird, der sich auf fixe

Tonstufen stützt. Derselbe Gestus findet sich auch in der Kunstmusik, etwa bei Witold Lutosławski im Abschnitt *Funebre* (Ziffer 45) seines Streichquartetts (1964), wo zudem das kraft- und widerstandslos dem Schmerz und der körperlichen Schwerkraft Ausgesetztsein drastisch durch sich endlos wiederholende lange, langsam fallende Glissandi, die alle wie zwanghaft in demselben Zielton landen, akustisch unmittelbar sinnenfällig zum Ausdruck gebracht wird.

Durch den massiven Miteinbezug von Geräuschen ist die Musik seit dem Zweiten Weltkrieg überhaupt sehr naturalistisch (nicht nur im Sinne einer »Seelen-Naturalistik«) geworden, verweisen doch Geräusche primär auf die den Menschen umgebende natürliche oder zivilisatorische Außenwelt und nur die traditionelle, möglichst geräuscharme Tonerzeugung direkt auf seine Innenwelt. Indem Wildberger in *Commiato* über weite Strecken ebenfalls diese mit Geräuschen erweiterte musikalische Sprache spricht, ergeben sich immer wieder

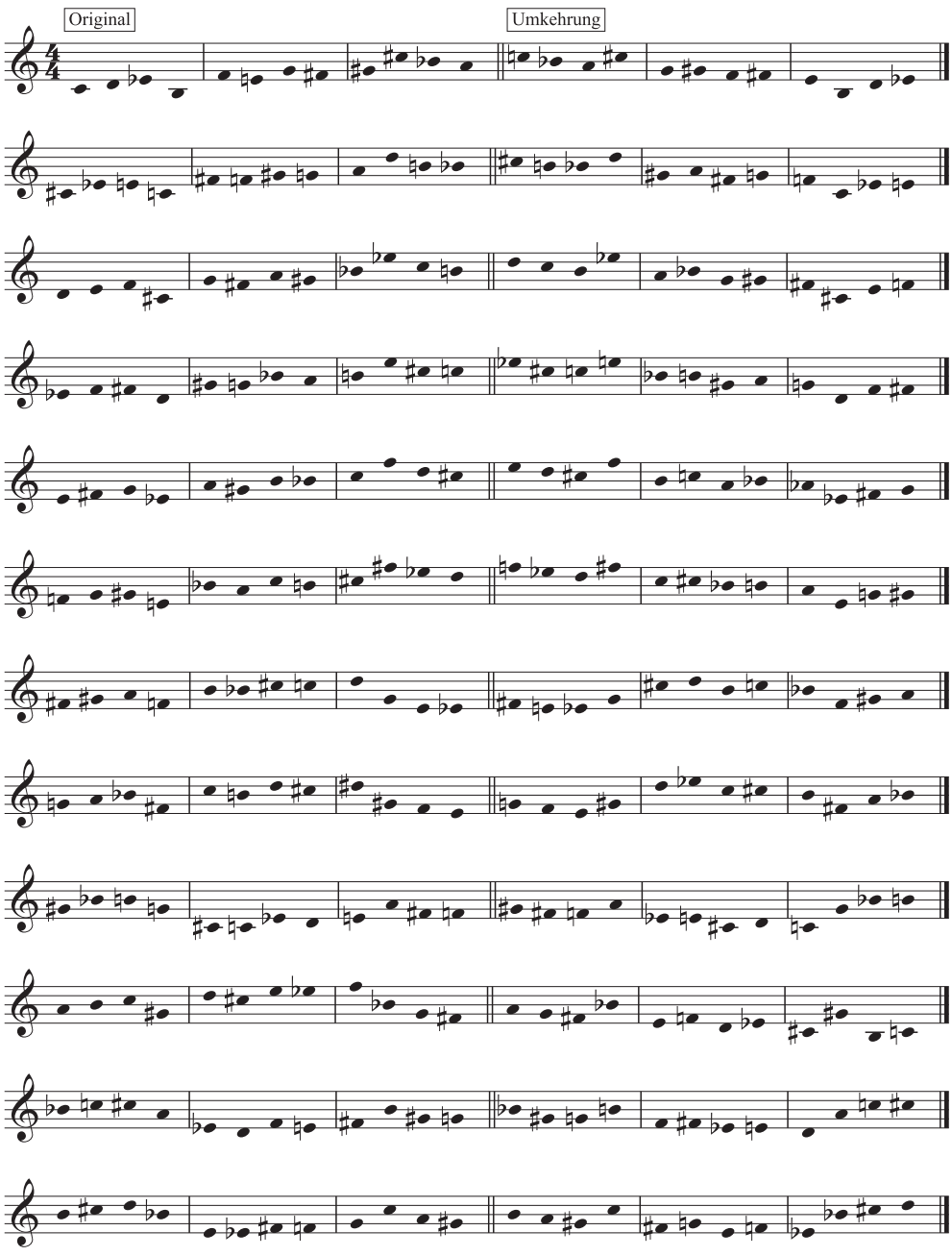


Abb. 1:
Jacques Wildberger, *Commiato. Musik für Streichquartett* (1997), Reihentabelle zur Version 1.

auch naturalistische Momente, etwa wenn eine Stelle wie ein vor Schmerz schwer gehender Atem, eine andere wie Stöhnen klingt.

Konstruktionen

Wenn Wildberger auf diese Weise bemüht war, dem Stück *Commiato* den Anschein von »Natürlichkeit« zu verleihen und ihm – obwohl es textlose und absolute Instrumentalmusik ist – dennoch eine möglichst klare, unmittelbar verständliche und persönlich wirkende Botschaft mitzugeben, so ist es – wie alle Werke seines Schaffens – auf der anderen Seite auf verschiedenen musikalischen Ebenen von höchst artifiziellen und elaborierten Konstruktionen geprägt. Wildberger komponierte bekanntlich im Prinzip mit der Schönberg'schen Zwölftontechnik, bediente sich dabei aber eines komplexen Permutationsverfahrens, das

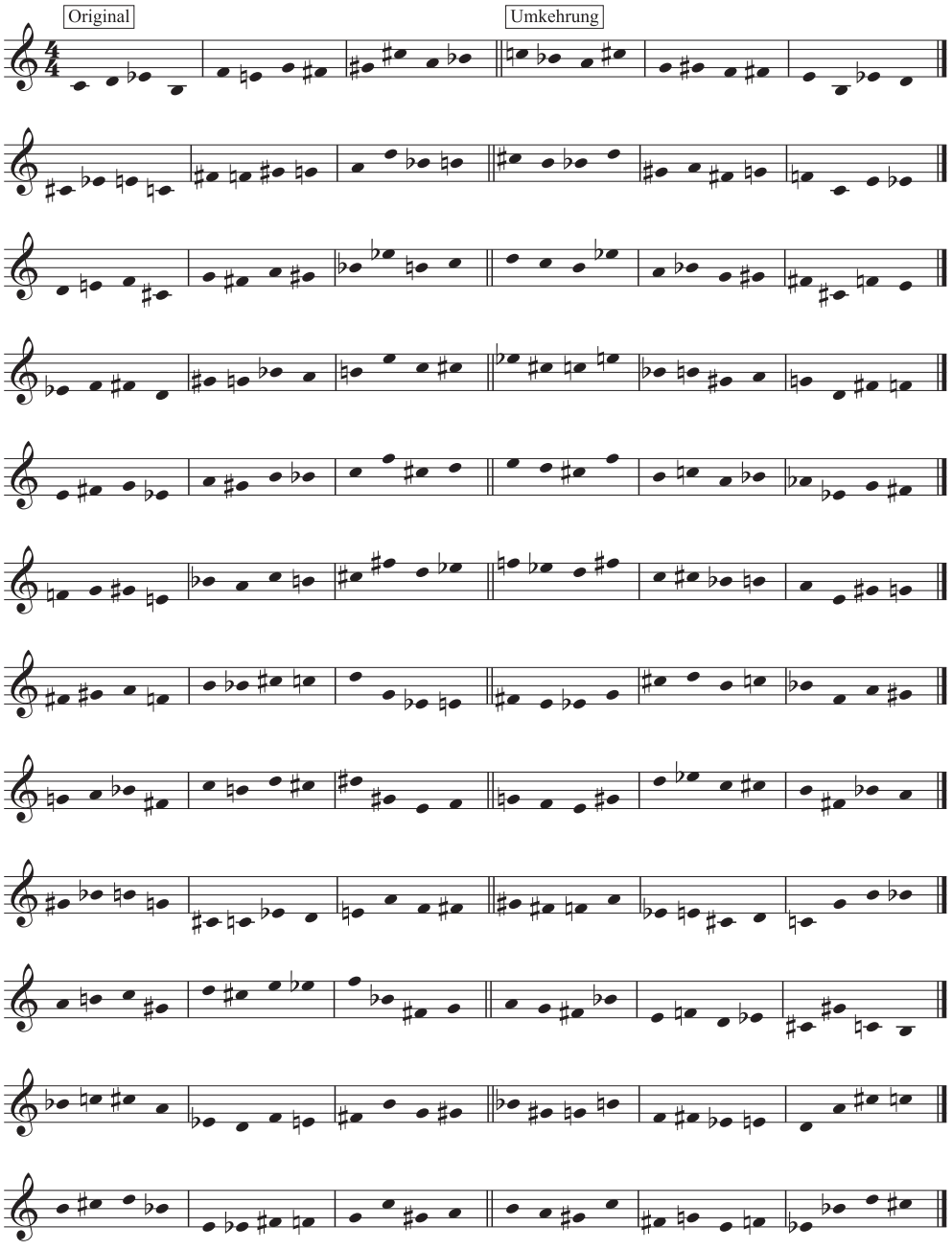


Abb. 2:
Jacques Wildberger, *Commiato. Musik für Streichquartett* (1997), Reihentabelle zur Version 2.

meines Wissens bis jetzt noch niemand wirklich durchschaut und in allen seinen Gesetzmäßigkeiten erschlossen hat, so dass reihentechnische Analysen seiner Werke immer wieder stranden. Auch ich musste in diesem Bereich kapitulieren, obwohl es mir wenigstens gelungen war, aus den Skizzen und einigen dazugehörigen Angaben die als solche nirgends notierte Zwölftonreihe des Stücks zu erschließen (nur die Reihenfolge der letzten zwei Töne blieb ungewiss, so dass sich zwei mögliche Versionen ergaben, siehe Abb. 1 und 2).

Die Unmöglichkeit einer reihentechnischen Analyse war insofern ein Handicap, als sich zu meinem großen Befremden herausstellte, dass die veröffentlichte Partitur – eine fotomechanische Vervielfältigung von Wildbergers Reinschrift – nicht wenige Fehler im Tonhöhenbereich aufwies. Da gerade diese Art von Fehler sich üblicherweise durch eine sorgfältige reihentechnische Analyse am schnellsten und sichersten eruieren und korrigieren lässt, war die Nichtanalysierbarkeit eine deutliche Erschwernis beim Aufspüren und Verbessern dieser Stellen. Auf die Fehler stieß ich aufgrund anderer konstruktiver Gesetzmäßigkeiten, und sie ließen sich zum Glück in den meisten Fällen anhand der Skizzen und der finalen Arbeitspartitur (welche die Grundlage der Reinschrift darstellt) als solche verifizieren und korrigieren. Diese Fehler – vor allem auch in dieser großen Anzahl – sind mir übrigens ein völliges Rätsel, denn ich habe Wildberger in Bezug auf die Notation von Musik immer als den Inbegriff von Gewissenhaftigkeit, Sorgfalt, Akribie und Verlässlichkeit erlebt.[3]

Neben dieser Zwölftonreihe spielt in *Commiato* eine chromatische Zehntonreihe eine zentrale Rolle. Diese Reihe ist aus dem Namen von Daniela Pauli-Falconi entwickelt und zwar so, dass dessen Vokale auf die Vokale der mittelalterlichen Solmisationssilben bezogen werden: U = Ut, E = Re, I = Mi usw. (wobei für A jeweils zwei Möglichkeiten bestehen: Fa oder La). Fasst man die Solmisationssilben als Bezeichnung absoluter Tonhöhen auf, wie es heute z. B. in der romanischsprachigen Musiktheorie üblich ist, ergibt der Name eine diatonische Tonfolge:

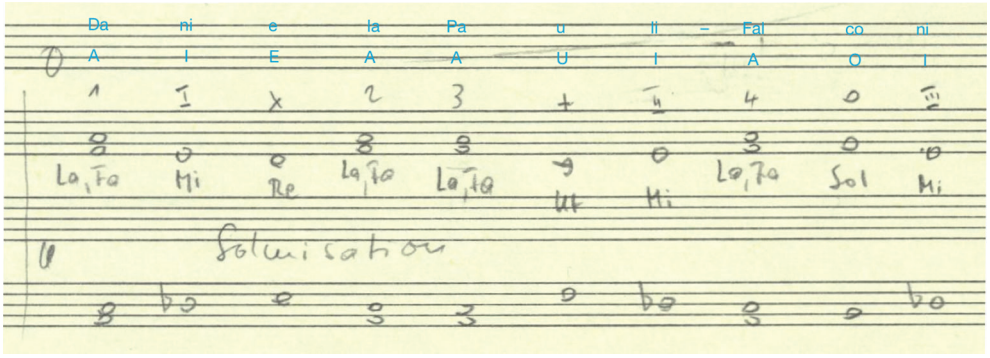


Abb. 3:
Jacques Wildberger, *Commiato. Musik für Streichquartett* (1997), Skizze mit der Ableitung der Zehntonreihe, Nachlass J. Wildberger/CH-Bu, kr 71, 53d

Wildberger bezeichnet die obere Tonfolge als Original (»O«), notiert darunter die entsprechenden Solmisationssilben, verweist durch das Wort »Solmisation« auf das angewendete Verfahren und vergegenwärtigt sich darüber die Häufigkeit, mit der die einzelnen Vokale bzw. Töne auftreten: A viermal (arabische Zahlen von 1 bis 4), I dreimal (römische Zahlen von I bis III) und E, O und U je einmal (Andreaskreuz, Kreis und Kreuz). Die zweite Notenzeile beinhaltet die Umkehrung (»U«). In Blau von mir darüber gesetzt sind der Name und dessen Vokale.

In einem nächsten Schritt chromatisiert Wildberger diese diatonische Tonfolge, offensichtlich um sie der Zwölftonreihe des Stücks mit ihrem chromatischen Total anzunähern:

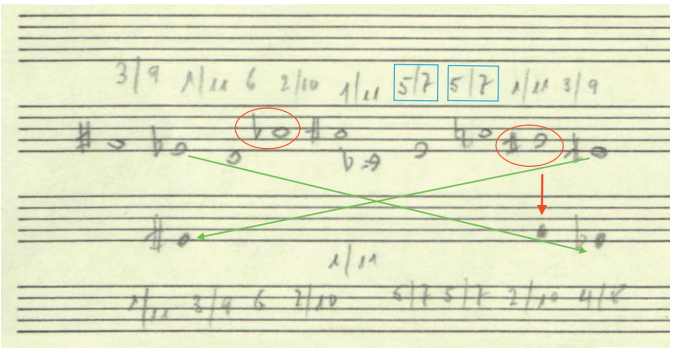


Abb. 4:
Jacques Wildberger, *Commiato. Musik für Streichquartett* (1997), Skizze mit zwei Chromatisierungen der Zehntonreihe, Nachlass J. Wildberger/CH-Bu, kr 71, 53d

Sein Ziel scheint eine Zehntonreihe zu sein, in der – wie bei einer Zwölftonreihe – jeder Tonort nur ein einziges Mal vorkommt. Da ihm beim ersten Versuch (erste Notenzeile) ein Fehler unterläuft, indem der Tonort *as/gis* zweimal erscheint (rot umrandet), versucht er sich in einem zweiten Versuch (zweite Notenzeile) sofort zu verbessern, korrigiert das *gis* zu *g* (roter Pfeil) und vertauscht *es* und *eis* (grüne Pfeile), wohl um in den letzten drei Reihentönen die unmittelbare Aufeinanderfolge desselben Intervalls (Großsekunde/Kleinseptime) zu vermeiden. Auch in dieser Version haben wir aber immer noch ein unmittelbar wiederholtes Intervall, die Quarte/Quinte (blau umrandet). Aus diesem Grund, vielleicht aber auch im Hinblick auf den Verwendungszweck der Tonreihe als Grundlage einer expressiven und klagenden Melodik – für welche die »objektiven«, unser ganzes Tonsystem konstruktiv begründenden Intervalle Quarte und Quinte weniger geeignet sein dürften als Sekunden, Terzen, Sexten und Septimen –, sucht er noch weiter und findet folgende Lösung, die das Quart/Quint-Intervall nur noch in Form eines Tritonus enthält:

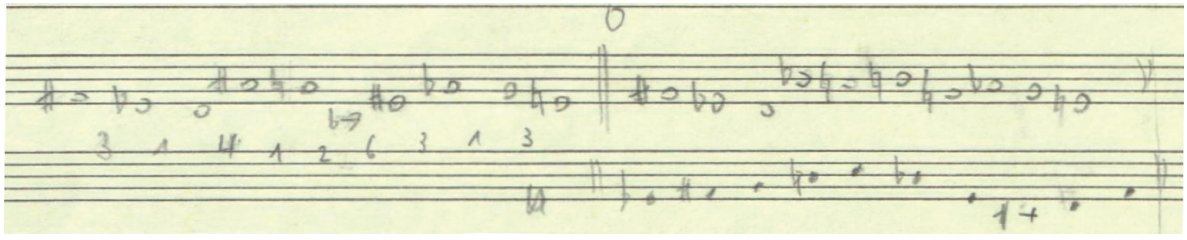


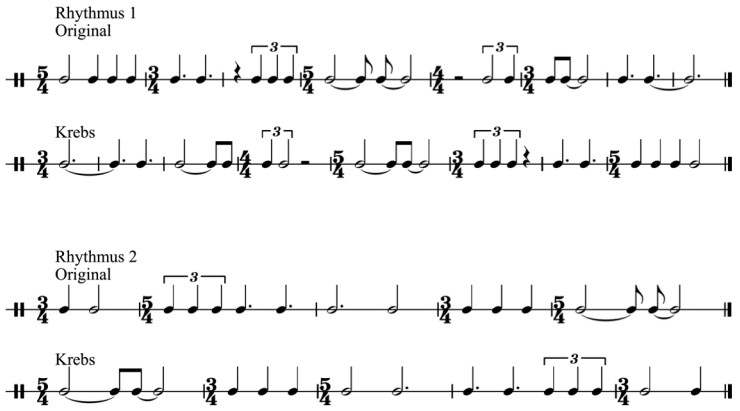
Abb. 5:
Jacques Wildberger, *Commiato. Musik für Streichquartett* (1997), Skizze mit der definitiven Fassung der Zehntonreihe, Nachlass J. Wildberger/CH-Bu, kr 71, 53d

Diese Fassung benutzt für den Vokal A einmal den Ton F in seiner Hochalteration als Fis sowie die drei Möglichkeiten des Tons A als As, A und Ais und für das I die drei Versionen des Tons E als Es, E und Eis. Wildberger notiert sich die Reihe rechts daneben gleich ein zweites Mal in einer leichter lesbaren Form (B statt Ais, H statt Ces, F statt Eis) als Originalreihe (»O«) und darunter deren Umkehrung (»U«), beide in derjenigen Transposition, die sie im Stück bei ihrem ersten Auftreten haben werden und in der beide mit der expressiven übermäßigen Sekund Fis–Es beginnen. Im weiteren Verlauf erscheint die Reihe dann – entsprechend den aus der Reihentechnik bekannten Verfahren – auch als Krebs und Krebs-Umkehrung und in verschiedenen Transpositionen.

Eine weitere Konstruktion ist im rhythmischen Bereich zu beobachten. Die vier verschiedenen Formen der Zehntonreihe werden mit zwei verschiedenen fixen rhythmischen Abläufen kombiniert, die beide sowohl vorwärts wie rückwärts, also sowohl als Original wie als Krebs erscheinen (Abb. 6).

Eine kompositorische Denkweise, die von seriellen Techniken herkommt, könnte nun erwarten, dass diese vier rhythmischen Gestalten systematisch mit den vier Reihenformen kombiniert und so sechzehn unterschiedliche rhythmisch-melodische Gebilde auftreten würden. Dem ist aber nicht so. Vielmehr

Abb. 6:
Jacques Wildberger, *Commiato. Musik für Streichquartett* (1997), rhythmische Schemata



hat jede Reihenform ihren einen eigenen Rhythmus: Die Originalgestalt den Rhythmus 1, die Umkehrung den Rhythmus 2, der Umkehrungskrebs dementsprechend den Krebs des Rhythmus 2, und nur der Krebs der Reihe erscheint mit dem Krebs sowohl von Rhythmus 1 wie von Rhythmus 2. Dies deutet darauf hin, dass Wildberger beim Umgang mit der 10-Ton-Reihe weniger von einer Kombinatorik – sei diese nun eher spielerisch frei oder eher streng systematisch –, sondern vielmehr von Gefühlen und Gefühlsurteilen ausging, und zwar von so intensiven Gefühlen, dass es für deren Ausdruck jeweils nur eine einzige stimmige Gestalt gab. Ein solches Vorgehen aber ist absolut traditionelle Reihentechnik in der Nachfolge Schönbergs, wo der Bereich des Rhythmus dasjenige Feld ist, auf dem sich die subjektive Expressivität zentral ausleben kann.

Die Großform

Commiato gliedert sich in drei große Teile leicht unterschiedlicher Länge, denen eine Einleitung vorangeht.[4] Zugleich zeigt sich der großformale Gestus des Quartetts als eine Entwicklung, die mit Geräuschen und – wären es Sprachlaute – sozusagen konsonantartigen Klängen und Schallereignissen beginnt, sich zu immer vokalischeren und schließlich rein kantablen Tönen, Melodien und Zusammenklängen verwandelt und danach zu Schallformen zurückkehrt, die wieder näher am Geräuschhaften sind. Dieser Prozess vollzieht sich jedoch nicht – sozusagen eindimensional – linear und kontinuierlich, sondern ist vielfältig und reich abgestuft und gebrochen, hat auch Rück- und Vorgriffe auf bereits Geschehenes oder erst noch Kommendes usw.

Wie bereits erwähnt bildet sich in dieser Polarität von »Konsonant« und »Vokal« die seelische Polarität von Ganz-bei-sich-selbst-und-rein-in-seinem-Innern-Sein gegenüber einem Außer-sich-und-eigentlich-ganz-im-»Nicht-Ich«-Sein ab. Dem entspricht im Bereich der Dynamik das »gesunde« Forte als Ausdruck einer Befindlichkeit, die sich ganz bei sich erlebt und aus diesem Zentrum heraus aktiv und willenskräftig zu handeln vermag, im Gegensatz zu einer leisen Klanggebung, die bis an die Grenze der Hörschwelle – und sogar darüber hinaus in die Stille – gehen kann, um auszudrücken, dass man sich jetzt ganz außen in einer »Peripherie« und sozusagen ohne Eigenwille erlebt, nur noch lauscht, aufnimmt, sich hingibt. Neben diesen beiden Ausdruckspolaritäten von Geräusch versus Ton und laut versus leise ist das Stück von einer weiteren Polarität geprägt, jener zwischen Klage, Trauer, passivem Erleiden, Resignieren, Pathos (im altgriechischen Sinn) auf der einen Seite und Trotz, Aufbegehren, aktivem Widerstand, mutiger Entschlossenheit, Ethos (im altgriechischen Sinn) auf der anderen. In meiner Analyse nenne ich die beiden Haltungen »Canto« und »Agitato«. Damit

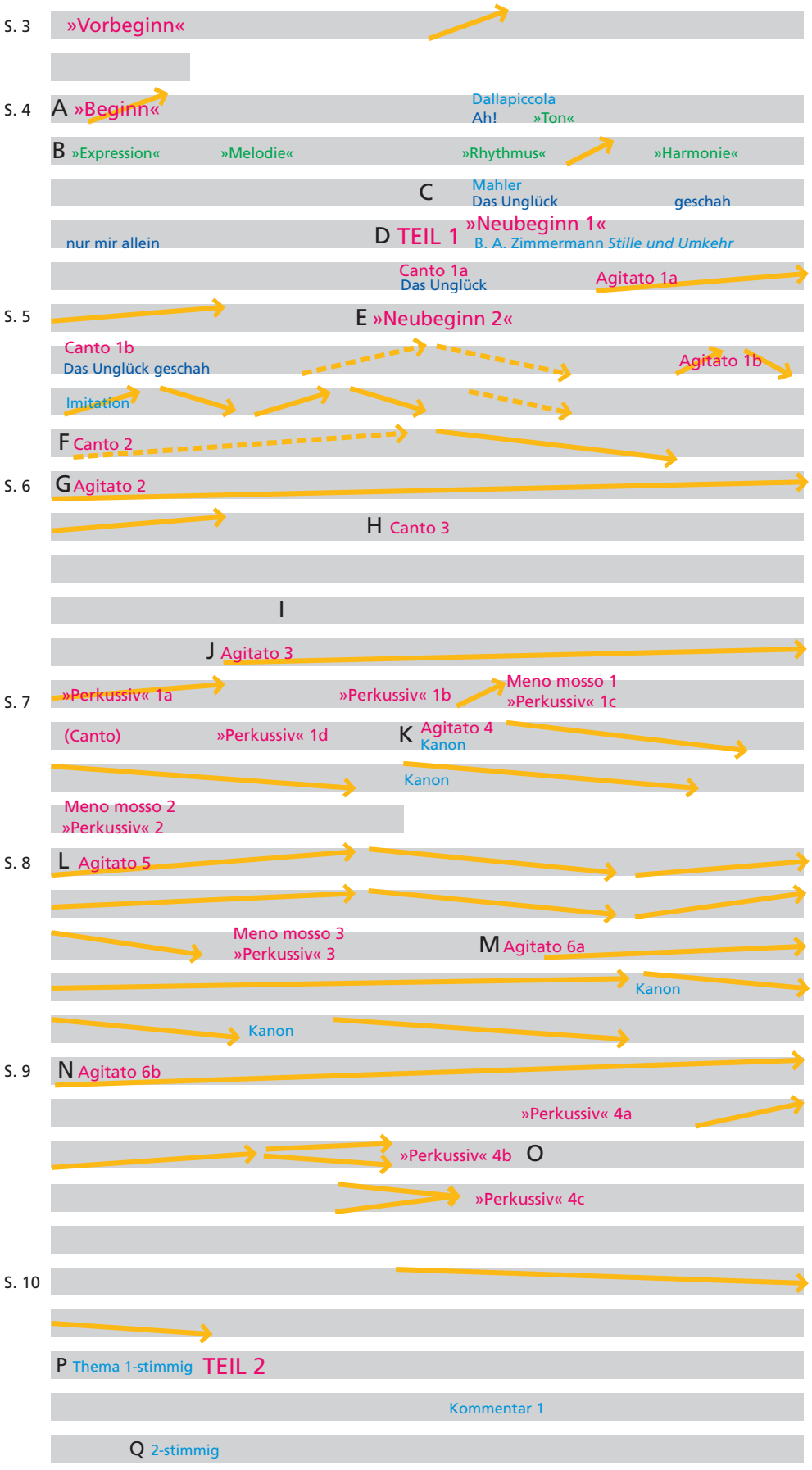
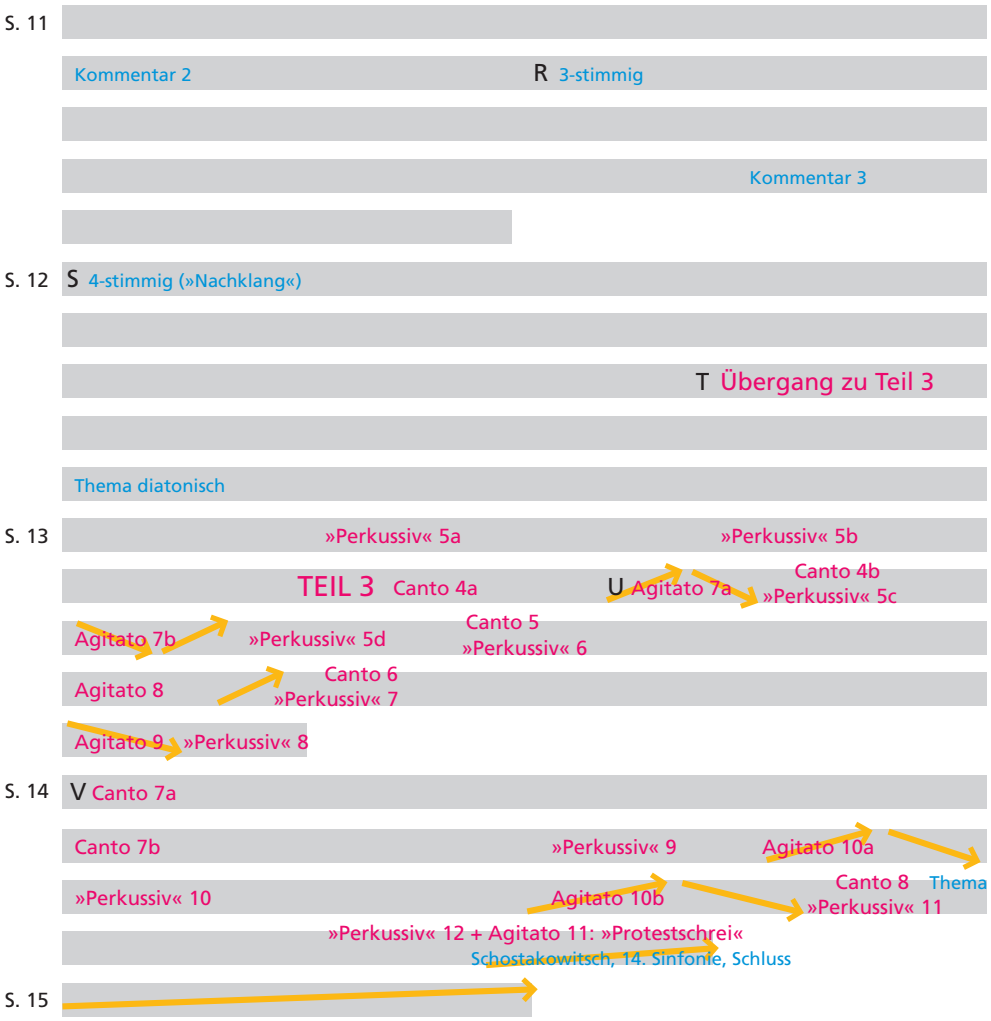


Abb. 7:
Jacques Wildberger, *Commiato. Musik für Streichquartett* (1997), schematische Darstellung der Großform



zusammenhängend, aber doch auch eine eigene Dimension bildend, spielt die Polarität von steigender und fallender Tonhöhe eine wichtige Rolle, sei es, dass das Steigen in »seelischer Naturalistik« dem Ethos und das Fallen dem Pathos zugeordnet ist, sei es, dass die gerade entgegengesetzte Zuordnung zu einer spannungsvollen Mehrdimensionalität führt.

Wie im »klassischen« Streichquartett spielt auch in *Commiato* die ständig wechselnde Verwendung einer mehr homophonen oder mehr polyphonen Setzweise eine zentrale Rolle in der Gestaltung der Verläufe, wobei die Homophonie sich – nicht nur in den wirklich geräuschhaften Abschnitten – bis zu perkussiven Effekten verdichten kann, während die Polyphonie sich – gerade in den geräuschhafteren Abschnitten – manchmal zu einer reinen Mehrschichtigkeit emanzipiert, bei welcher der Zusammenhang der verschiedenen Ebenen primär vom Hörer persönlich geleistet werden muss und nicht mehr durch das Konsonanz- und Dissonanzprinzip sozusagen bereits im Klanglichen selbst gegeben ist.

Als Hinführung zum Vortrag des Stücks durch das Smirnov Quartet[5] möchte ich nun noch auf einige Details der einzelnen Teile und deren Funktion im Werkganzen eingehen. Diese Erläuterungen können und wollen natürlich in keiner Weise eine umfassende und erschöpfende Analyse sein, sondern sind bestenfalls nicht ganz zufällige einzelne Hinweise.

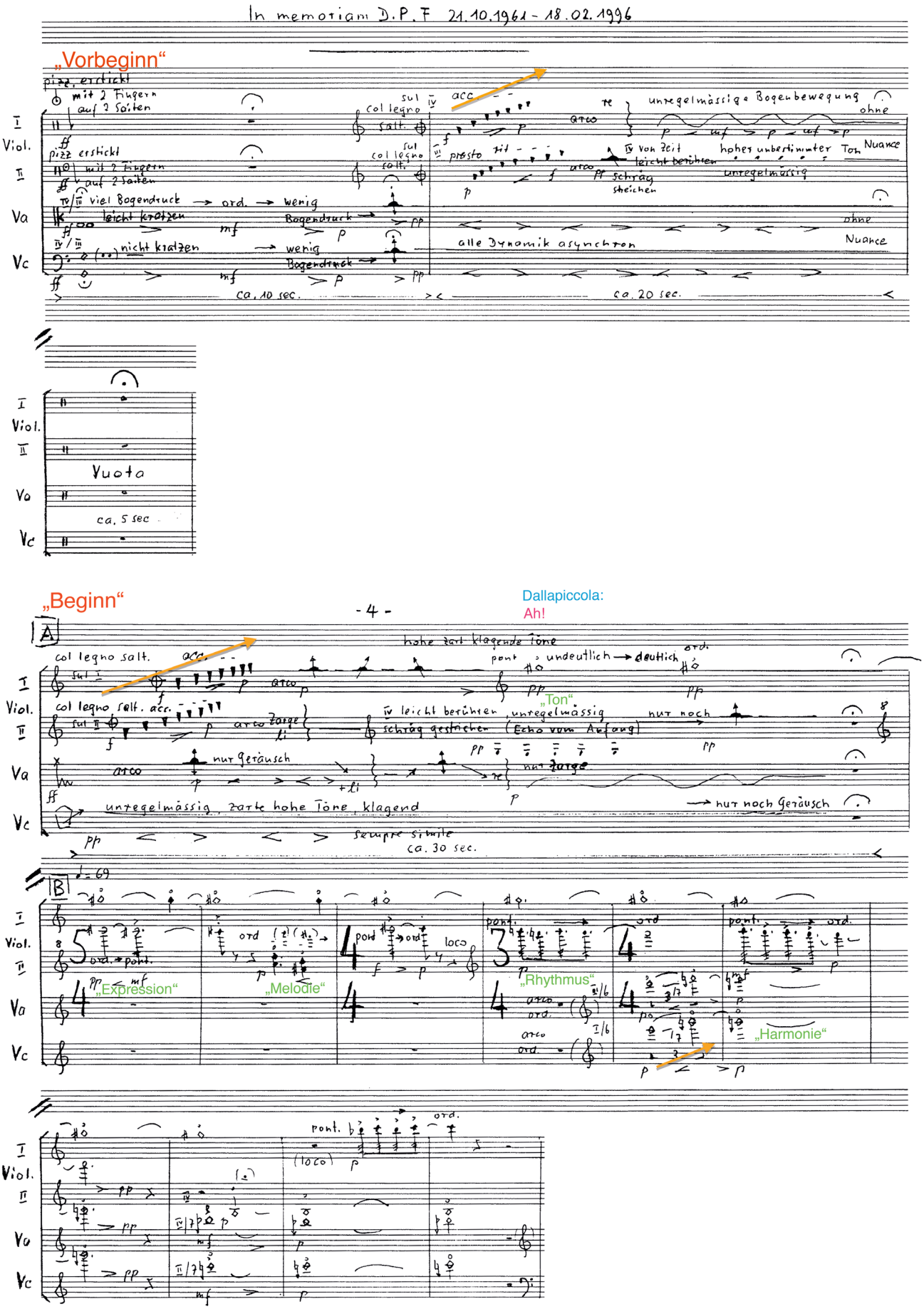

In memoriam D.P.F 21.10.1961 - 18.02.1996
„Vorbeginn“
pizz. erstickt
mit 2 Fingern
auf 2 Saiten
col legno
sul
acc.
arco
unregelmässige Bogenbewegung
ohne
Nuance
presto
von Zeit
leicht berühren
hoher unbestimmter Ton
schräg streichen
unregelmässig
viel Bogendruck
ord.
wenig
Bogendruck
leicht kratzen
nicht kratzen
alle Dynamik asynchron
ca. 10 sec.
ca. 20 sec.
Vuota
ca. 5 sec
„Beginn“
- 4 -
Dallapiccola:
Ah!
hohe zart klagende Töne
undeutlich
deutlich
„Ton“
leicht berühren, unregelmässig
schräg gestrichen (Echo vom Anfang)
nur noch
nur Geräusch
unregelmässig, zarte hohe Töne, klagend
nur noch Geräusch
sempre simile
ca. 30 sec.
„Expression“
„Melodie“
„Rhythmus“
„Harmonie“
pont.
loco

Abb. 8:
Jacques Wildberger, *Commiato. Musik für Streichquartett* (1997), »Vorbeginn«
(© Ricordi, Berlin – London)

Die Einleitung

Sie geht bis Buchstabe D, ist in sich zweigeteilt und beginnt explosionsartig mit einem überlauten, durch perkussives Pizzicato verstärkten mitteltiefen Einzelton (einem *g*), der sich sofort in eine diffuse, rhythmisch kaum konturierte und äußerst leise Welt von Geräuschklängen verwandelt, die mit unkoordinierten Crescendi und Diminuendi ein »mehrstimmiges Atmen« suggeriert, durch das ein paar hüpfende zarte Col-legno-Schläge in die Höhe huschen und nach einer Weile fünfmal ein flötenartiger Ton unbestimmbarer Höhe in unregelmäßigen Abständen mehr hereinhaucht als hereintönt. Generalpause. Dieser erste Teil der Einleitung wirkt noch wie ein Geschehen vor dem eigentlichen Anfang, sozusagen wie ein »Vorbeginn«,[6] der den Hörer aus seiner Alltagsbefindlichkeit in die Atmosphäre und den besonderen Seelenraum dieses Stücks hinüberführen will (Abb. 8).

Denn als die eigentliche Einleitung, als der eigentliche »Beginn« des Stücks tauchen nun aus der wieder aufgegriffenen Geräuschwelt immer mehr und immer klarer Tongebilde auf. Zuerst ertönt pianissimo wieder fünf Mal ein gleicher Ton, diesmal aber klar erkenn- und erinnerbar das *g*, also – wie Wildberger in der Partitur selber schreibt – ein »Echo des Anfangs« (siehe Abb. 9).

Dann erklingt – zuerst undeutlich, dann immer deutlicher, aber immer zart – in der ersten Violine ein lange durchgehaltenes *gis*^{2}. Dies ist sozusagen »die Geburt des Tones (oder des Tonlichen an sich) aus dem Geräusch heraus«. Dieses *gis*^{2} wird von der zweiten Violine aufgegriffen und sofort dynamisch und farblich expressiv aufgeladen, wie um zu unterstreichen, dass ein musikalischer Ton nicht nur ein Schallphänomen, sondern zugleich seelischer Ausdruck ist. Es folgt ein erstes Intervall, eine erste Tonfolge, zwar nur als Flageolett, aber doch deutlich wahrnehmbar; dann ein Motiv, an dem zum ersten Mal eine metrisch gebundene Rhythmik erlebt werden kann; dann ein erster Akkord … Es ist, als ob »die Musik« (im Sinne eines aus dem menschlichen Inneren »vokalisch« herausquellenden und zahlengesetzlich geregelten Ausdrucksmittels) sich langsam und sukzessive in ihren einzelnen Elementen[7] aus dem Geräusch heraus gebären würde, bis zuletzt – beim Buchstaben C (siehe Abb. 10) – vor dem Hintergrund weiträumiger dreitöniger Flageolett-Akkorde drei kantabel und espressivo zu spielende Motive sich zur ersten, über die dazwischenliegenden Pausen hinweg zusammenhängenden melodischen Phrase verbinden.

Abb. 9: Jacques Wildberger, *Commiato. Musik für Streichquartett* (1997), »Beginn«, A und B
(© Ricordi, Berlin – London)

Der ganze Prozess bis hierher erscheint wie die Vorwegnahme des großformalen Geschehens der nun folgenden Großteile 1 und 2 des Stücks. Diese Einleitung führt aber auch dadurch in das Stück ein, dass sie zwei Zitate aus Kompositionen bringt, die beide die Thematik des Todes behandeln (und die zugleich zu jenen

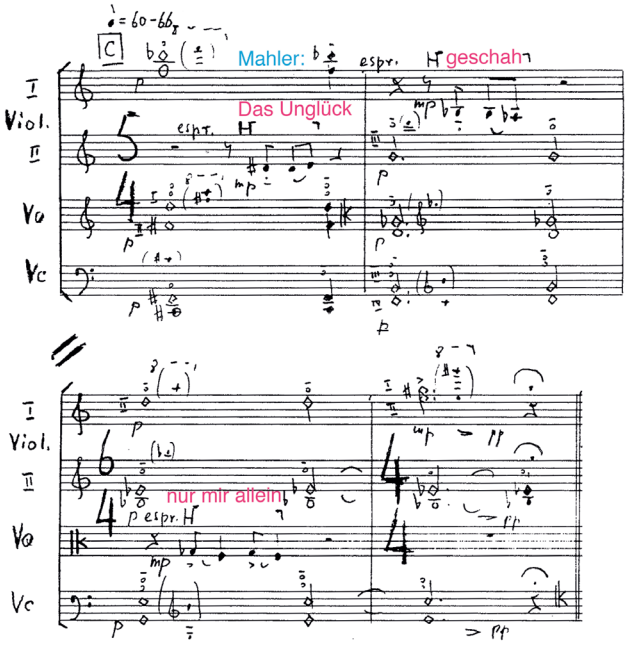


Abb. 10 (rechts):
Jacques Wildberger, *Commiato. Musik für Streichquartett* (1997), Buchstabe C
(© Ricordi, Berlin – London)

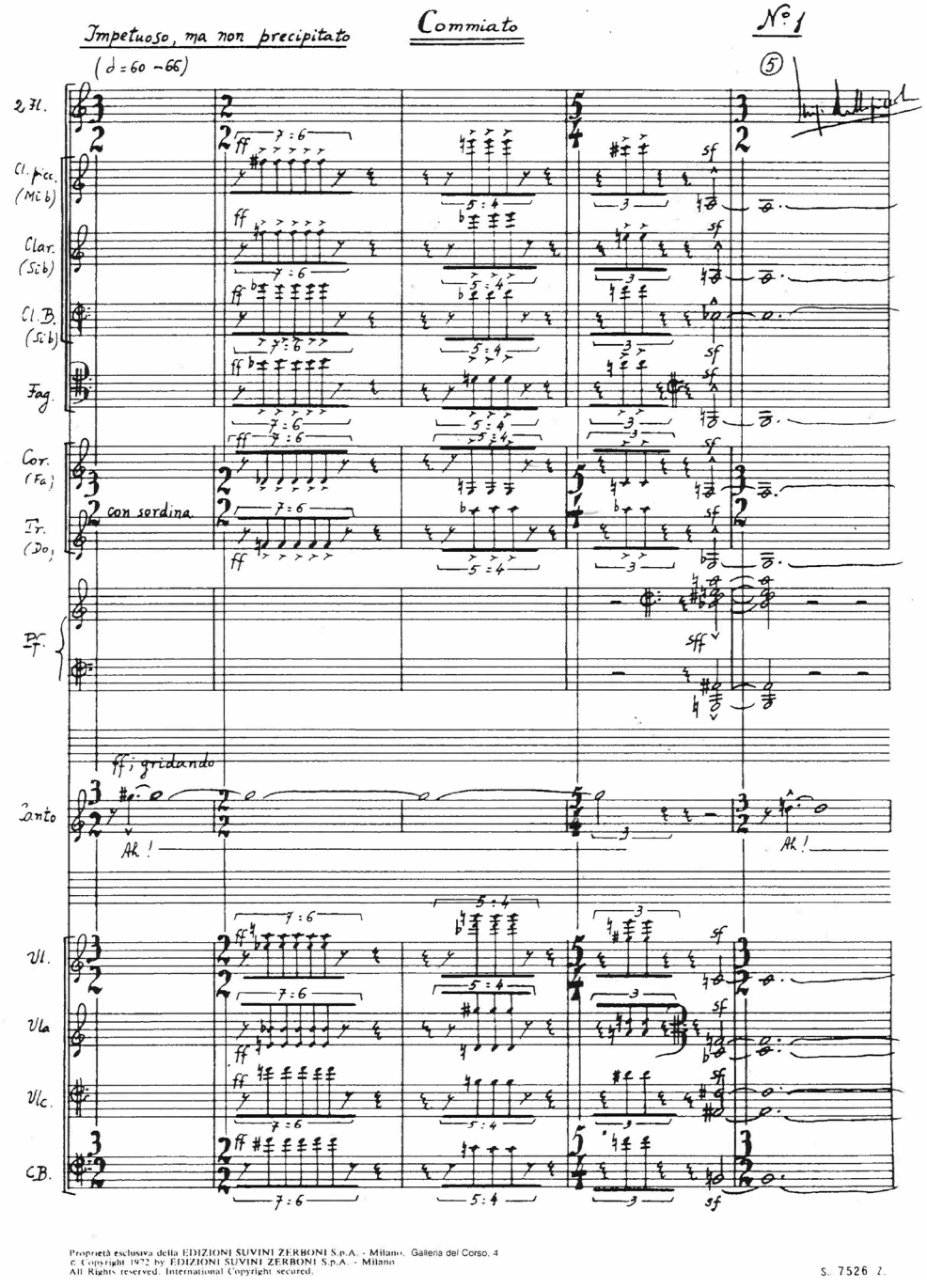


Abb. 11:
Luigi Dallapiccola, *Commiato* für Sopran und Kammerensemble (1972), Partitur, Beginn (© Edizioni Suvini Zerboni, Milano)

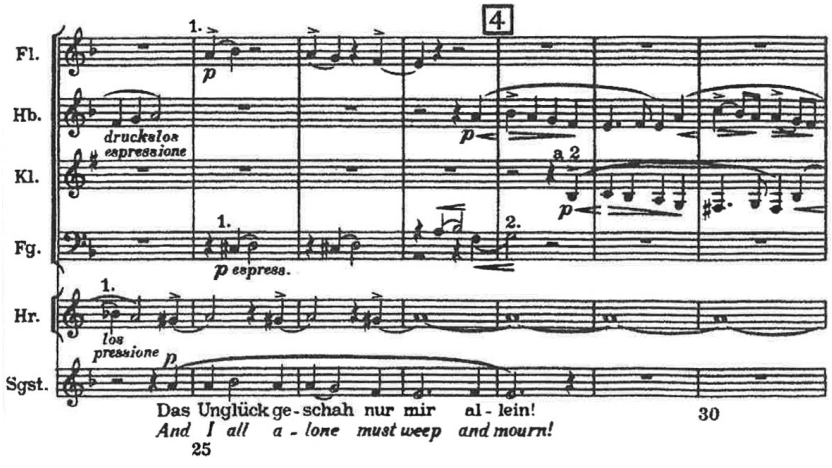


Abb. 12: Gustav Mahler, *Kindertotenlieder* (1901–1904), Nr. 1, T. 24–30

Werken zählen, mit denen und mit deren Autoren sich Wildberger besonders verbunden fühlte). Das erste Zitat, das lange *gis*[2], ist der Beginn von Luigi Dallapiccolas *Commiato* für Sopran und Kammerensemble von 1972 (siehe Abb. 11).

Damit ist ein Bezug auf das Stück Dallapiccolas nicht nur über den Titel, sondern auch über die musikalische Substanz gegeben. Aber welch eine Verwandlung! Aus dem extravertierten Fortissimo-Aufschrei des Italieners ist ein zaghafter, dem drohenden Verstummen abgerungener, tastender erster Versuch geworden, der Schallwelt der Geräusche etwas Tonmäßiges, Innerliches entgegenzustellen. Also sowohl eine Hommage wie auch eine Distanzierung gegenüber dem Freund und dessen Musik!

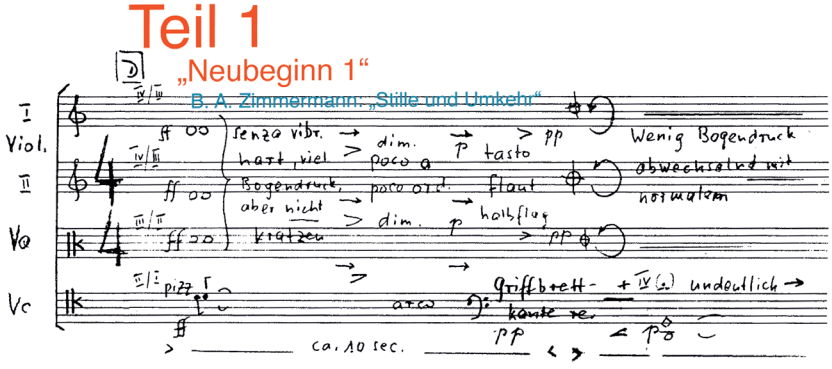
Das zweite Zitat ist die erwähnte erste musikalische Phrase zwischen den Buchstaben C und D. Sie ist Mahlers erstem Lied aus seinen *Kindertotenliedern* entnommen, wobei das erste Motiv aus dem originalen d-Moll nach b-Moll und der Rest nach es-Moll transponiert wurde (siehe Abb. 12).

So wichtig und bedeutungsvoll diese beiden Bezugnahmen für Wildberger sicher waren, so wichtig (und bezeichnend für Wildbergers Gestaltungsverfahren in *Commiato*) erscheint es mir andererseits, dass der Hörer weder davon wissen noch sie erkennen muss, um den Gehalt der beiden Stellen unmittelbar und voll zu erleben. Denn das erste Zitat – sowohl in der Originalfassung bei Dallapiccola wie auch bei der sozusagen ins Gegenteil verwandelten Fassung Wildbergers – ist reiner »seelischer Naturalismus«, ist unmittelbare und kaum stilisierte Imitation von Lautäußerungen, wie sie bei einem Menschen in dieser bestimmten Seelenverfassung zu beobachten sind. Auch das Mahler-Zitat hat eine seelen-naturalistische Seite durch die Pausen zwischen den drei Motiven, die einen bedrängten, um Atem und Kraft ringenden Menschen suggerieren; die Melodie selbst hingegen wirkt deswegen so unmittelbar, weil Mahler bei ihr ein melodisches und rhythmisches Vokabular benutzt, das – zumindest im Kontext des verwendeten musikalischen Sprachstils, vielleicht aber sogar darüber hinaus – toposartige, ja geradezu archetypische Eigenschaften trägt und dadurch nicht nur dem Hörer direkt zugänglich ist, sondern in diesem Sinn sozusagen »Volkslied«-Charakter hat.

Teil 1

Auch der Teil 1 beginnt mit einem Zitat aus einem Werk eines Komponisten, der für Wildberger zentral war: Bernd Alois Zimmermanns Orchesterstück *Stille und Umkehr* (siehe Abb. 13 und 14), dessen eindrückliche, fast magisch beschwörende Wirkung auf dem »Todeston« *d* beruht, der sich als Ostinato durch das ganze Stück hindurchzieht und den Wildberger hier zum Ausgangspunkt dieses ganzen Formteils macht.

Abb. 13:
Jacques Wildberger, *Commiato. Musik für Streichquartett* (1997), D (© Ricordi, Berlin – London)



Zugleich ist dieser Anfang ein Rückbezug auf den Beginn der Einleitung (daher notiert Wildberger hier in den Skizzen »Neubeginn«), indem auch diesmal der *fortissimo* attackierte Ton sich in eine *Pianissimo*-Geräuschfläche verwandelt und auflöst, aus der er dann wie umgestülpt, zart und zuerst sogar nur undeutlich, wie eine Gestalt aus dem Nebel,

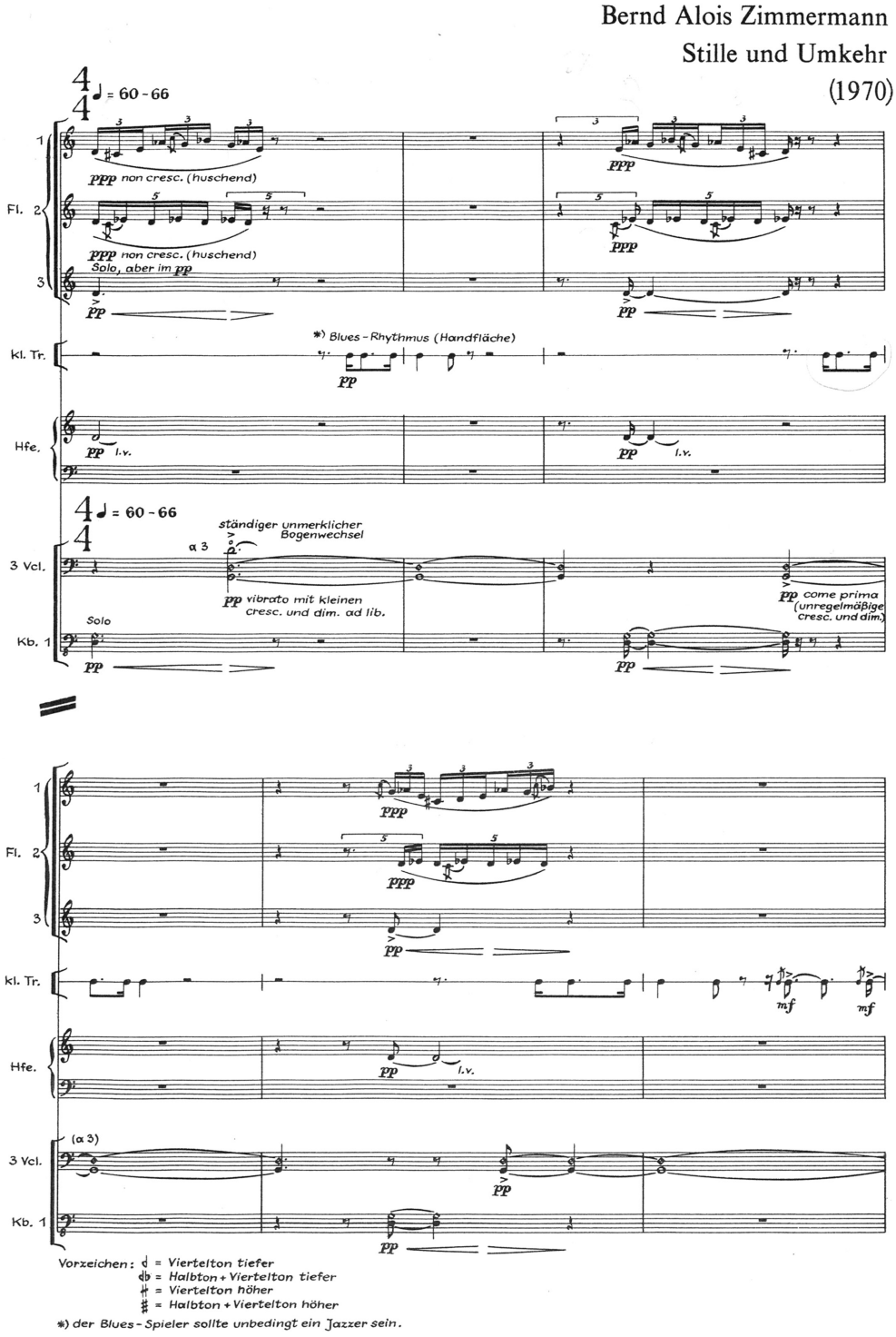


Abb. 14:
Bernd Alois Zimmermann, *Stille und Umkehr.* Orchesterskizzen (1970), Beginn
(© Schott Musik International, Mainz)

wieder auftaucht und sich langsam und immer lauter schließlich zum ersten Motiv der Mahler'schen Melodie gestaltet (siehe Abb. 15).

Mit diesen ersten ca. 30 Sekunden nach Buchstabe D ist der erste von drei musikalischen Charakteren vorgestellt, aus deren dramatischer Verarbeitung in Kontrast, Rede und Gegenrede dieser Teil 1 als Ganzes aufgebaut ist. Ich habe diesen ersten Charakter zur einfachen Verständigung aufgrund seiner Kantabilität in meiner Analyse »Canto« genannt. Neben dem ruhigen Tempo ist ihm vor allem eine expressive Deklamatorik und Kantabilität eigen.

Unmittelbar anschließend erscheint im Pizzicato-Aufstieg des Cellos – der sich ebenfalls aus dem kaum Hörbaren bis ins Fortissimo steigert – der zweite

Charakter (Abb. 15). Bei ihm äußert sich eine innere Erregtheit in raschen Bewegungen im Allegro-Tempo. Ich nenne ihn daher »Agitato«. Zu ihm gehört auch das satztechnische Element der Imitation, das sich bis zum strengen Kanon steigern kann (siehe »Agitato 1b«).

Der dritte Charakter kommt erst zwischen den Buchstaben J und K ins Spiel (siehe Abb. 16). Sein Hauptelement sind perkussionsartige Akkordschläge (daher: »Perkussiv«). Sie sind das Resultat einer ausgeprägten Homorhythmie der Stimmen in Pizzicato- oder Arco-Ausführung und können in allen dynamischen Schattierungen auftreten. Dieser Charakter findet sich sowohl im Tempo des »Agitato« wie auch in einem leicht langsameren Tempo (»Meno mosso«). Diese »Meno mosso«-Abschnitte haben immer auch Liegetöne, wodurch sie eine Verwandtschaft mit den »Canto«-Abschnitten erhalten. Daher lösen sie diese im Verlauf des Teils 1 wie als deren Ersatz ab.

Ab Buchstabe E erklingt bis F eine variierte und erweiterte Wiederholung der Gegenüberstellung der Charaktere 1 und 2. Der Sinn dieser Wiederholung ist eine Verknüpfung der beiden kontrastierenden Charaktere durch eine gemein-

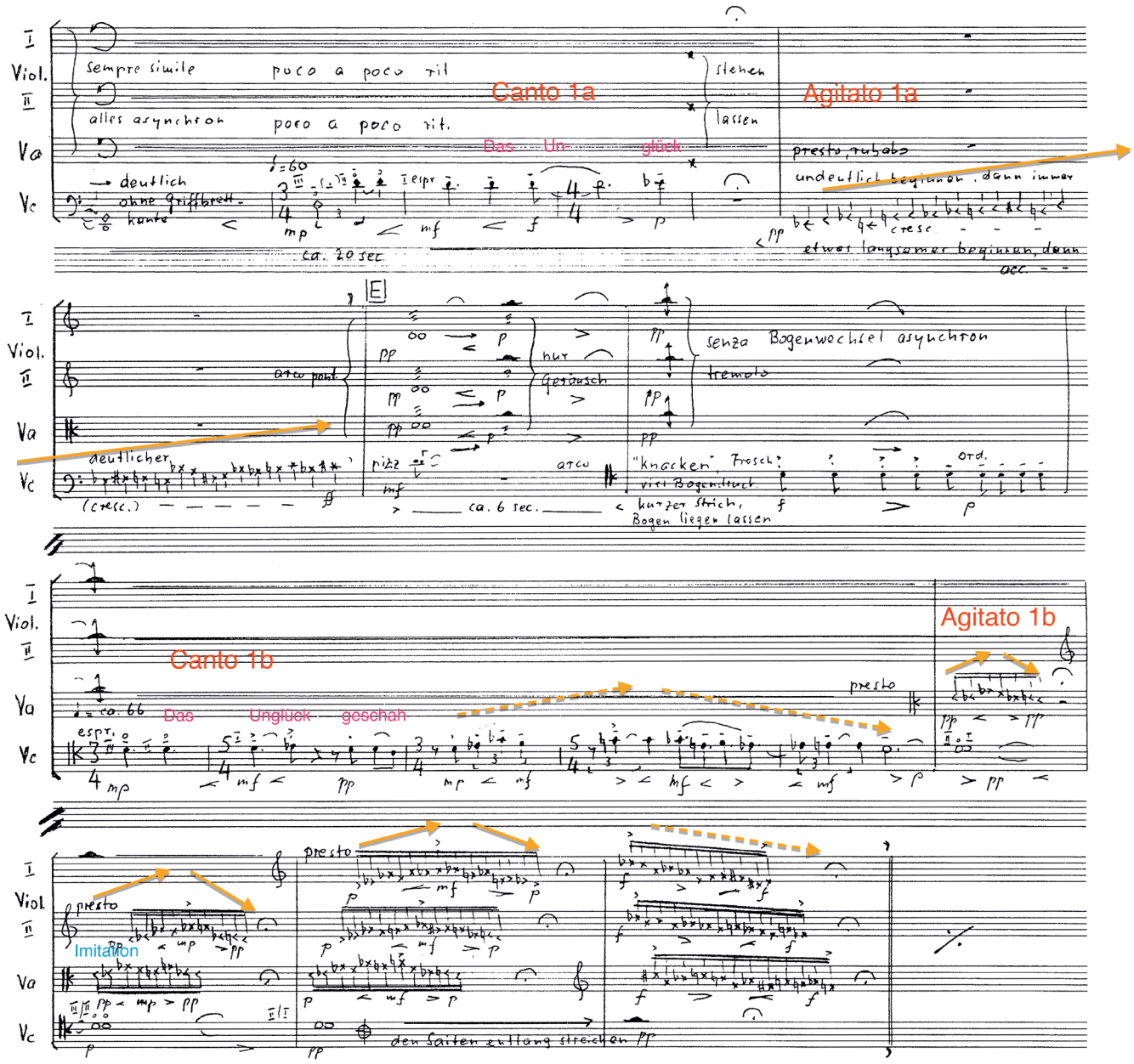
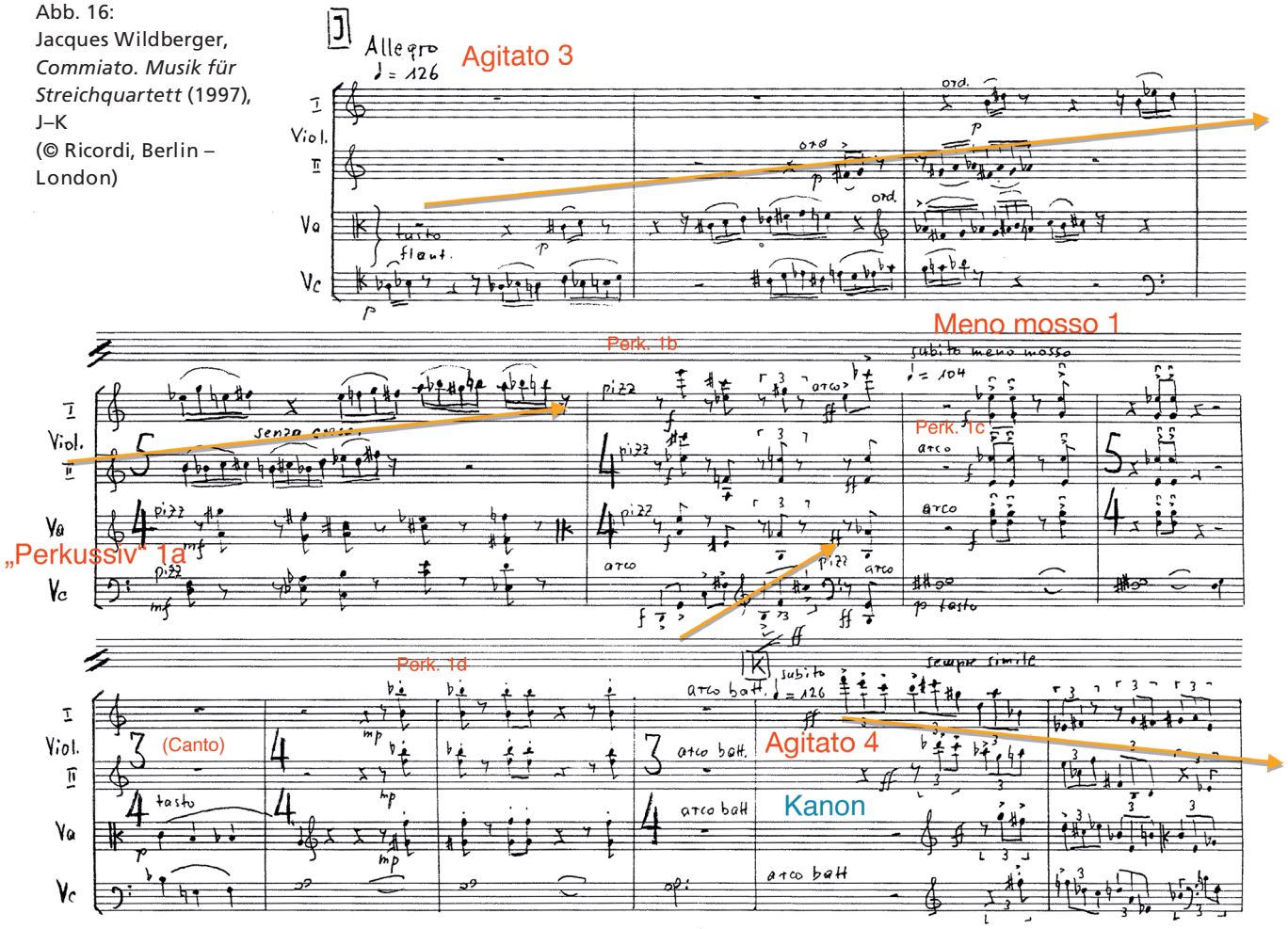


Abb. 15: Jacques Wildberger, *Commiato. Musik für Streichquartett* (1997), drei Takte nach E bis F (© Ricordi, Berlin – London)

Abb. 16:
Jacques Wildberger, *Commiato. Musik für Streichquartett* (1997), J–K
(© Ricordi, Berlin – London)



same Motivik, so dass sie schließlich nurmehr wie zwei Seiten derselben Medaille erscheinen. Nachdem sich noch einmal fast derselbe »Geburtsvorgang« des Tons *d*[1] abgespielt hat, erweitert das Cello sein Mahler-Zitat um dessen zweites Motiv und spinnt es dann zu einer eigenständigen Melodie, die nun ganz von Wildberger stammt, fort. Allerdings hat auch sie einen leichten Zitat-Charakter, erinnert sie doch in ihrem inneren Duktus und Umriss stark an ein bereits existierendes Stück, das Wildberger sehr gut kannte und das mit seiner ernsten und meditativen Stimmung durchaus als eine Art *Threnos* erlebt werden kann, also eine Affinität zu dem Anliegen hat, das er mit *Commiato* verfolgte: an den Beginn des ersten Satzes aus Béla Bartóks *Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta*.

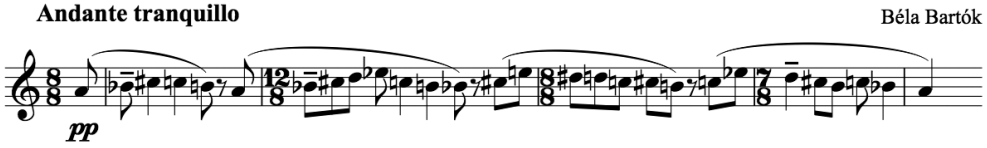


Abb. 17: Béla Bartók, *Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta* (1936), Nr. 1, Beginn

Bei Wildberger wie bei Bartók dasselbe suchende, tastende und wie in sich kreisende chromatisierte Auf und Ab kleiner Intervallschritte im Rahmen eines einzigen großen Auf- und Abstiegs im Quintambitus, dieselbe schwebende Rhythmik, dieselbe Steigerung der Dynamik zum Höhepunkt hin und deren Zurücknahme auf den Schluss zu.

Diesem »Canto 1b« folgt das »Agitato 1b«. Wie dessen vorüberhuschende, bloß geklopfte, imitatorisch behandelte auf- und absteigende Tonfolgen mit der zuvor gehörten »Canto«-Melodie zusammenhängen, zeigt Abb. 18.

Nach dieser Vorstellung des Materials beinhaltet der Rest des Teils 1 die erwähnte dramatische Entwicklung im Wechselspiel von Charakter 1 und Charakter 2. Ausgehend von einem vierstimmigen kontrapunktischen »Canto«-Abschnitt bei Buchstabe F baut Wildberger über fast ein Dutzend Abschnitte hinweg eine große Steigerung auf, in welcher der bewegte »Agitato«-Charakter immer mehr dominiert. Diese »Agitato«-Abschnitte sind tonhöhenmäßig als einfache und klare Gesten des Auf- und Absteigens gesetzt, dabei dynamisch und klanglich vielfältig abgestuft und teilweise durch eine strenge Kanontechnik in ihrer eruptiven Expressivität gebändigt. Demgegenüber löst sich Charakter 1 schon in seinem dritten Abschnitt in eine Flageolett-Klanglichkeit und schließlich in isolierte leise Einzeltöne vor einer zarten Geräuschfläche auf, so dass dann an seine Stelle Charakter 3 treten kann. Im letzten und längsten Agitato-Abschnitt (Abb. 19) bleibt die Bewegung schließlich (ab dem siebten Takt nach Buchstabe O) wie in einem Zustand höchster Erregung stehen, bevor sie in sich zusammenbricht und in eine sich zersetzende Cello-Solokantilene als Abschluss von Teil 1 ausläuft.

Teil 2

Der Teil 2 ist ausschließlich der Zehntonreihe und den daraus geformten kantablen und expressiven Melodien, dem »Thema«, gewidmet. Er besteht aus vier Abschnitten. Der erste ist nur einstimmig. Dann wird bei jedem Abschnitt die Stimmenzahl um eine Stimme erhöht, bis im letzten wieder die Vierstimmigkeit erreicht ist. Jeder Abschnitt – außer dem letzten – wird mit einem drei- oder vierstimmigen kleinen »Kommentar« abgeschlossen, der nicht auf der Zehntonreihe basiert und jeweils wie für einen Moment ein bisschen Abstand zum eben Gesagten nimmt, und den Hörer aus dessen selbstvergessener Versunkenheit zart ernüchternd aufweckt.

Im Verlaufe der vier Abschnitte treten alle Reihenformen mit den ihnen zugehörigen rhythmischen Gestalten in verschiedenen Transpositionen auf. Satztechnisch herrscht »strenger Kontrapunkt«, allerdings ohne Imitation, da die Melodien zwar zeitlich gestaffelt eintreten, aber jeweils eine andere Reihenform und/oder eine andere Rhythmik haben. Da jede Stimme in jedem Moment eine der Reihenformen spielt, gibt es auch keine im traditionellen Sinn thematisch führende Stimme, der die anderen Stimmen als bloße Kontrapunkte untergeordnet wären. Stattdessen differenziert Wildberger mit entsprechenden Bezeichnungen die Polyphonie frei und nach seinem Gutdünken in Haupt- und Nebenstimmen.

Bei aller expressiven Kantabilität ist der ganze Teil klanglich und dynamisch doch sehr zurückhaltend komponiert. Für die ersten drei Abschnitte ist »con sordino« vorgeschrieben, der vierte besteht ausschließlich aus Flageolett-Tönen (trotz seiner Vollstimmigkeit wirkt er daher nur wie eine Art »Nachklang« der drei vorangegangenen Abschnitte). Und dynamisch bewegt sich alles zwischen Piano und Mezzoforte, um schließlich sogar im Pianissimo zu enden.

Gegenüber dem dramatischen Teil 1 bildet dieser Teil 2 einen lyrisch-meditativen Kontrast. Er »verarbeitet« und »entwickelt« nicht, sondern »entfaltet« und »vertieft« nur. Im Gegensatz zu den anderen Teilen des Werkes hat dieses Zentrum der Komposition durchaus traditionelle Züge im Sinne einer Trauermusik, einer trauernden Besinnung auf die Person, deren Name den verwendeten

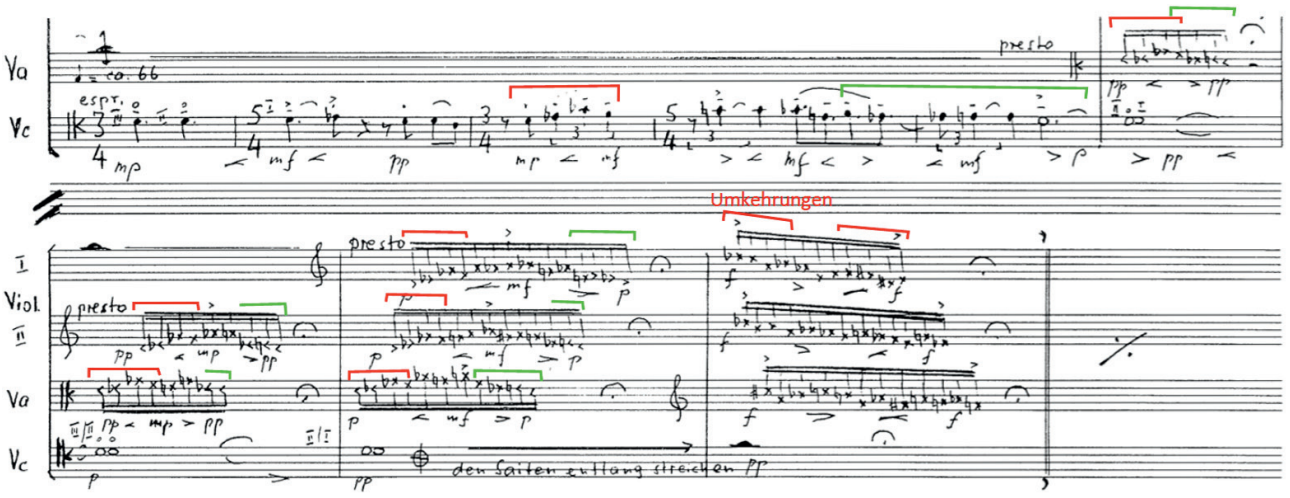


Abb. 18 (oben): Jacques Wildberger, *Commiato. Musik für Streichquartett* (1997), 9 Takte vor F, motivische Zusammenhänge (© Ricordi, Berlin – London)

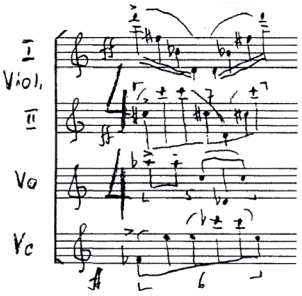
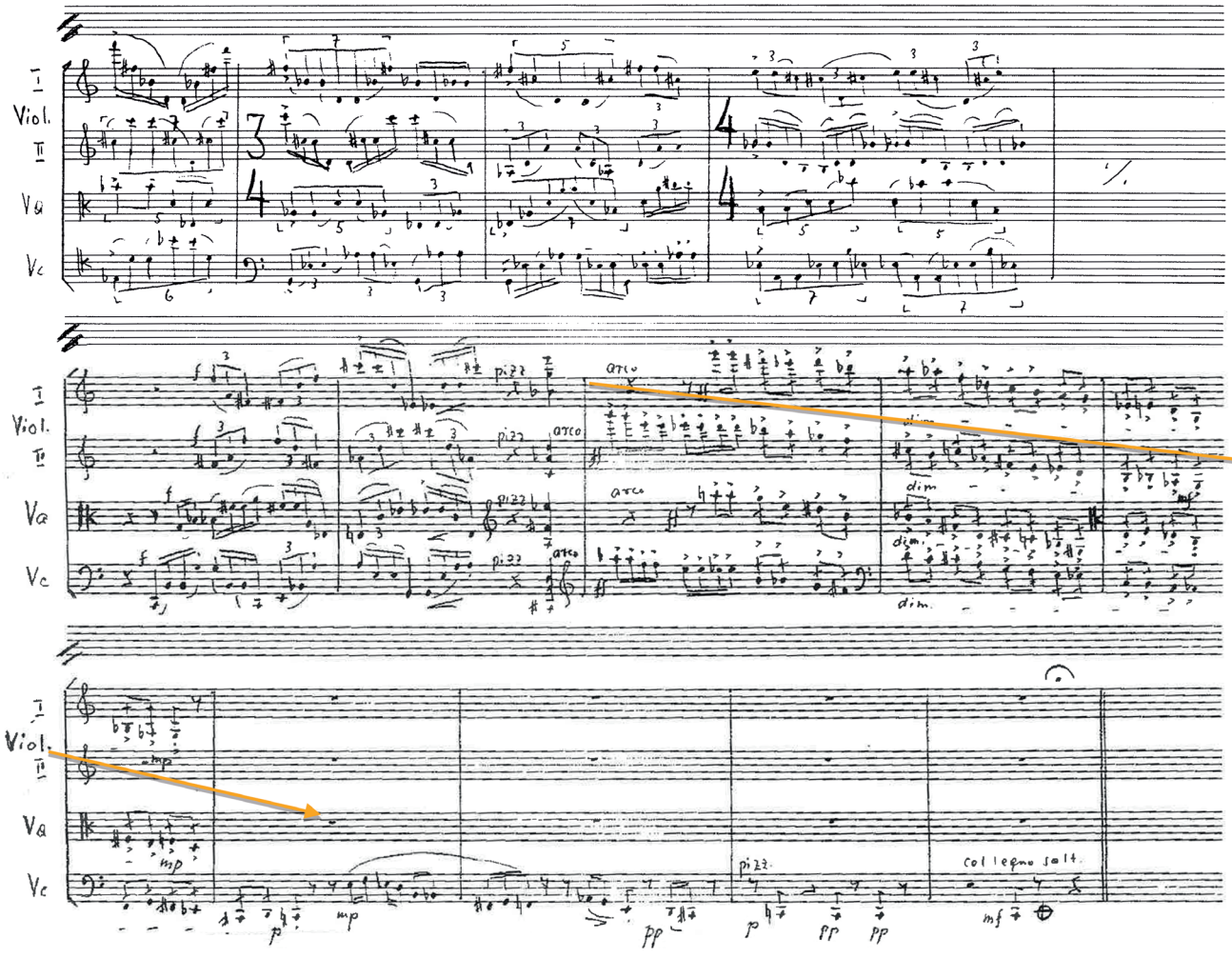


Abb. 19: Jacques Wildberger, *Commiato. Musik für Streichquartett* (1997), 7 Takte nach O bis P (© Ricordi, Berlin – London)



Melodien zugrunde liegt. Zugleich ist es ein Meisterstück streng konstruierter und dennoch höchst expressiver, bis ins letzte Detail sensibel ausgehörter Kontrapunktik. So schließt es auch unter diesem Aspekt offenkundig an die *Déplorations* und *Tombeaus* früherer Zeiten der europäischen Musikgeschichte an.

Der stille Höhepunkt

Nach dem letzten Abschnitt des Teils 2 folgt beim Buchstaben T nach einem kurzen Innehalten statt eines »Kommentars« eine Art Fortspinnung dieses »Nachklangs« in Form einzelner, auf die verschiedenen Instrumente verteilter melodischer Fragmente vor einem akkordischen Hintergrund, alles immer noch in derselben fahlen Flageolett-Klanglichkeit. Es ist die Rückleitung zum freien Da capo des Teils 1, zugleich eine Reminiszenz an die Einleitung am Anfang des Quartetts, indem auch hier die Musik und ihre Töne schließlich in eine zarte Geräuschwolke überführt werden.

Bevor sich nun aber aus diesem Geräuschnebel wieder wie zu Beginn des Stücks sukzessive eine klingende Musik herauszuschälen beginnt, erscheint – so leise als nur möglich, ganz an der Grenze zum Unhörbaren, aber doch im Gewand des »suono reale«, in höchster Höhe und ohne festen Rhythmus, mehr schwebend als fließend, wie in oder aus einem exterritorialen Bereich und wie jenseits irgendwelcher zeitlicher Zusammenhänge, völlig unvorhergesehen und unvorhersehbar – als Höhepunkt und zentraler Moment des ganzen Stückes die Melodie des »Themas«, jetzt aber ohne seine chromatischen Alterationen, also in seiner ursprünglichen, rein diatonischen Form.

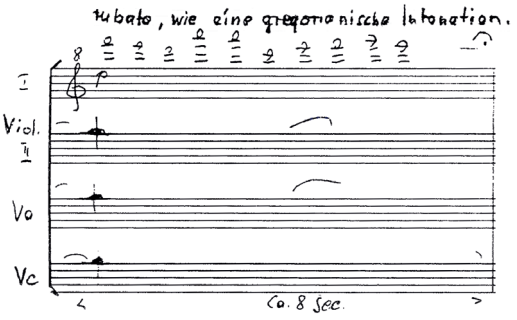


Abb. 20:
Jacques Wildberger, *Commiato. Musik für Streichquartett* (1997), 7 Takte nach T, das »Thema« in diatonischer Fassung
(© Ricordi, Berlin – London)

Indem Wildberger dazu »rubato, wie eine gregorianische Intonation« schreibt, deutet er die Sphäre an, in der er sich diese Erscheinung vorstellt: als eine Art Verklärung. Sie wird aber nur mit größter Scheu und Zurückhaltung und so kurz, als es nur geht, evoziert: ein schönes Beispiel für Wildbergers Sensibilität dafür, wo die Grenze zwischen Echtem und Kitsch liegt. Und auch für seinen Mut, den Höhepunkt seines »Commiato« – seines Abschieds – nicht wie üblich durch einen Moment der Absenz jeden Schalls, durch reine Stille, sondern in hörbaren Tönen zu gestalten. Die dabei angewendete Technik, die Verwandlung einer chromatischen Melodie in ihre diatonische Form mit dem Ziel ihrer Überhöhung, ist zugleich wieder ein zitatartiger Bezug auf ein Werk, das schon einmal anklang: Bartók verfuhr in seiner *Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta* mit dem Thema des ersten Satzes im abschließenden vierten Satz in genau derselben Weise.

Danach setzt sich die Überleitung zu Teil 3 in der bekannten Art fort: Nach drei *Col-legno-battuto*-Einwürfen treten aus dem zarten Geräuschhintergrund immer deutlicher einzelne leise Töne hervor, die sich zu zwei- bis sechsstimmigen Zusammenklängen gruppieren, während sich die Begleitgeräusche zeitweilig zu deutlichen Pulsationen verdichten als Vorankündigung des dritten, des perkussiven Elements des bevorstehenden Teils 3.

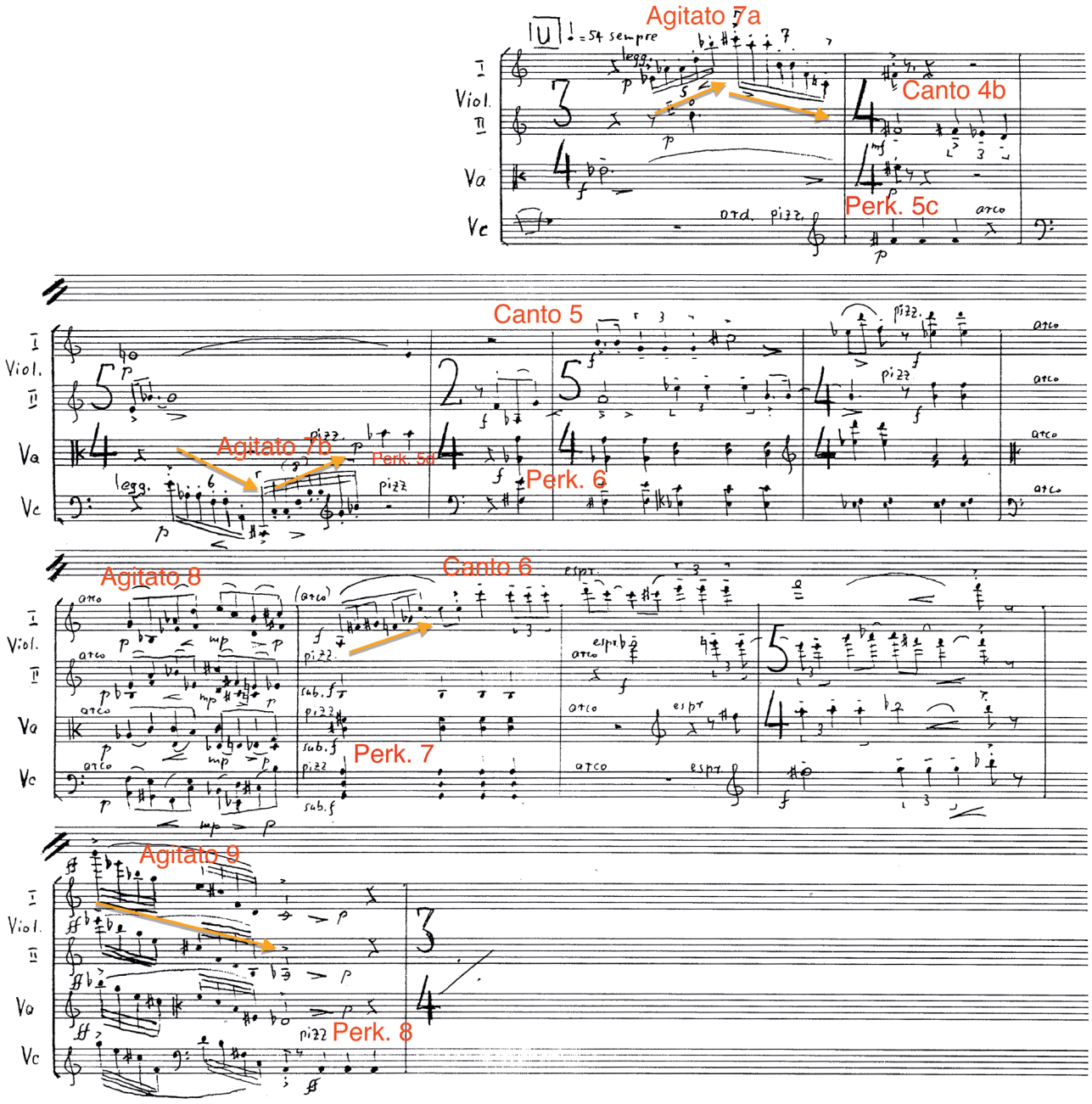


Abb. 21: Jacques Wildberger, *Commiato. Musik für Streichquartett* (1997), U–V (© Ricordi, Berlin – London)

Teil 3

Teil 3 ist – wie bereits erwähnt – ein freies Da capo von Teil 1 und greift dessen drei Charaktere wieder auf, diesmal aber ohne Wechsel der Tempi, wie es dort der Fall war (alles spielt sich nun mit Viertel = MM 54 ab). Dies ermöglicht ihre kontrapunktische Kombination, wie sie vor allem den Anfang dieses Teils 3 bis zum Buchstaben V prägt. So zerfällt der ganze Teil weniger als bei den beiden anderen Großteilen in klar voneinander geschiedene Abschnitte, sondern schlingt die drei Elemente in einem zusammenhängenden Fluss ineinander.

Der Großgestus dieses Teils 3 ist eine einzige große Steigerung dadurch, dass jeder der drei Charaktere – ausgehend von einer sozusagen noch »neutralen« Form – sich immer spezifischer ausprägt, sich immer deutlicher von den beiden anderen abhebt und sich immer lautstärker durchzusetzen versucht, bis das Ganze in einem Fortissimo abreißt.

Das kantable Element, mit dem der Teil im Mezzoforte beginnt, steigert sich von der Einstimmigkeit in »Canto 4« über die Zweistimmigkeit in »Canto 5« zur Vierstimmigkeit in »Canto 6«, breitet sich in den beiden Abschnitten von »Canto 7« in seiner ganzen Expressivität im Forte aus, um schließlich im »Canto 8« im zehntönigen »Thema« fortissimo wie zu sich selbst zu finden.

Der »Agitato«-Charakter erscheint zuerst fast spielerisch leicht und leise, mit einem lockeren Staccato-Auf und -Ab das Pathos der »Canto«-Melodie nicht nur kontrastierend, sondern vielleicht sogar ironisierend und in Frage stellend. Im »Agitato 8« wird er sozusagen schon ernsthafter und formuliert seine »emotionale Welle« klar deklamierend und sonor im Legato. »Agitato 9« ist ein erster Ausbruch seines ursprünglichen, eruptiven Charakters, wie wir ihn von Teil 1 her kennen, und die beiden Teile von »Agitato 10« restituieren ihn dann vollends.

Der Entwicklungsstrang des perkussiven Elements beginnt bereits in der Überleitung zu Teil 3 mit den Pulsationsfragmenten im Geräuschhaften. Im zweiten Takt nach Buchstabe U verdeutlicht es sich zu regelmäßigen Pizzicato-Schlägen,

Abb. 22:
Jacques Wildberger, *Commiato. Musik für Streichquartett* (1997), letzte drei Takte (© Ricordi, Berlin – London)

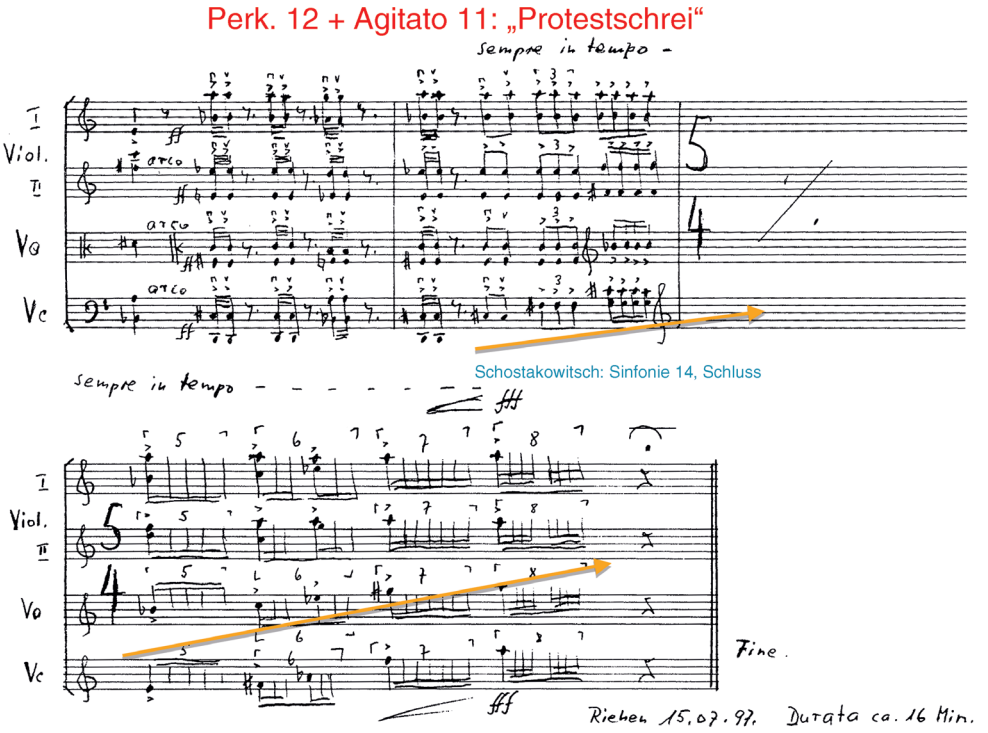
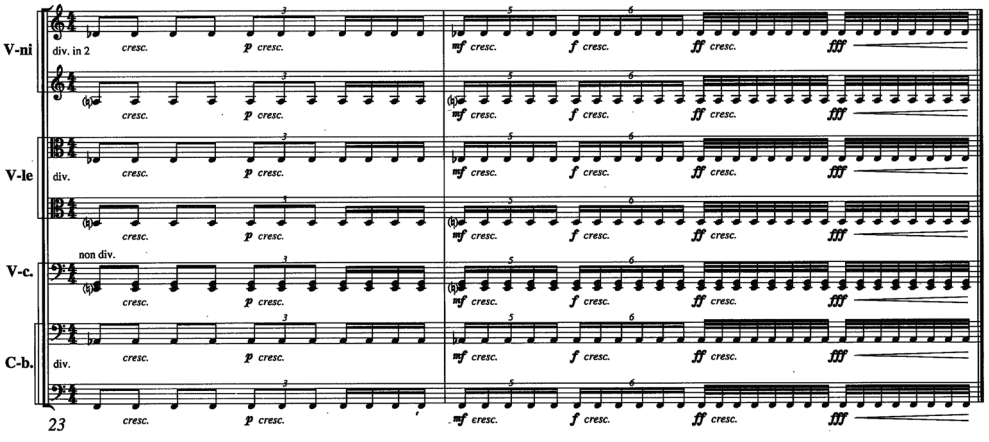


Abb. 23:
Dmitri Schostakowitsch, Sinfonie Nr. 14, op. 135 (1969), Schluss



die seine Haupteigenschaft bleiben werden. Die Steigerung geschieht durch eine Zunahme zuerst an Stimmen, dann an Lautstärke. Im letzten Takt vor Buchstabe W emanzipiert es sich auch endlich ganz von den beiden anderen Charakteren und bindet alle vier Instrumente in einem polyrhythmischen Getrommel von Geräuschklängen.

Damit ist wieder die diskursive dramatische Textur von Rede und Gegenrede erreicht, wie wir sie aus Teil 1 kennen. Und das Aufeinanderprallen der Charaktere wie auch das ganze Stück finden ihren Abschluss, indem sich zuerst das wiedererstandene »Thema« in einem letzten, schon fast verzweifelten Fortissimo gegen die Akkordschläge des perkussiven Elements zu behaupten versucht, bevor dann das Hin und Her der Gefühle im Gestus eines brutal abgewürgten Widerstands sowohl kulminiert wie auch endigt (s. Abb. 22).

Er stellt zugleich das letzte Zitat des Stückes dar, denn Wildberger bezieht sich in den letzten zwei Takten auf den Schluss von Schostakowitschs 14. Sinfonie (siehe Abb. 23), zu der ihr Verfasser anlässlich ihrer Uraufführung sagte: »Protest gegen den Tod […]. Der Tod erwartet jeden von uns. Ich kann nichts Gutes darin sehen, dass unser Leben so endet, und das ist es, was ich in diesem Werk vermitteln will.«[8]

Wildberger verändert das Zitat allerdings in einem entscheidenden und für ihn bezeichnenden Punkt: Im Gegensatz zu Schostakowitsch, der während der auskomponierten Beschleunigung und der Zunahme der Lautstärke den anfangs gewählten Akkord bis zum abgerissenen Ende stur beibehält und dadurch den Eindruck einer alles bedrohenden und vernichtenden, unerbittlich und sozusagen maschinenhaft waltenden Macht vermittelt, bleibt bei Wildberger nur der Spitzenton seines Akkords – das a^2 – liegen, während alle anderen Stimmen sukzessive aufsteigen, bis sich alles in diesem Ton a^2 vereinigt. Damit verändert sich das Zitat aus der sozusagen objektiven Schilderung einer von außen auf den Menschen wirkenden überpersönlichen Gewalt zu einer »seelennaturalistischen« – wenn auch gehörig stilisierten – Nachahmung eines verzweifelten Aufschreis, also der akustischen Begleiterscheinung eines Ausbruchs höchst persönlicher, subjektiver Emotionen, einer reinen Innenwelt.

Zusammenfassung

Wildberger war erklärtermaßen und radikal atheistischer Existenzialist. Daher verwahrte er sich beim Thema Tod auch gegen jede Sinngebung und jeden Trost, die sich auf ein Jenseits, einen Gott oder ein Leben nach dem Tod beriefen. Zugleich war er aber auch zutiefst Humanist und vor allem ein hervorragender Musiker und schöpferischer Mensch. Und Musik ist immer Re-ligio, Anbindung an ein Höheres (oder wie immer man es nennen mag).

So zeigt sich *Commiato* als ein Werk, das einen Kampf um das Humane und gegen das Inhumane beinhaltet – dargestellt mit rein klanglichen Mitteln; als ein Werk, das gerade dem Geräuschhaften, dem Abgewürgten, dem kraftlos ins kaum Hörbare Entschwindenden und in Fragmente Zerfallenden den kantablen, expressiven Ton und – mit schamhafter Zurückhaltung und größter Vorsicht gegenüber Kitsch und hohlem Pathos – sinn- und ausdrucksvolle Melodien und Melodiengefüge abringt. Es ist ein Kampf um »das Prinzip Hoffnung« (Ernst Bloch), das sich – selbst im Untergehen – wenigstens noch in einem letzten Aufschrei manifestiert.

In diesem Sinne kann auch die Tatsache interpretiert werden, dass drei exponierte Töne – das *g* ganz zu Anfang des Werks, das *d* beim Buchstaben D (dem eigentlichen Beginn des Stücks) und der Schlusston *a* – ein aufsteigendes

Quintgerüst bilden, eine Bewegung, die wie über sich hinausweist, sozusagen ein Urbild für Utopie und Hoffnung.[9] Wie weit Wildberger gerade diesen Sachverhalt bewusst oder unbewusst komponiert hat, muss ich allerdings offen lassen.

Anhang
Liste der falschen Noten in der veröffentlichen Reinschrift

Die veröffentlichte Reinschrift Wildbergers von *Commiato* enthält eine ganze Reihe falscher Noten. Diese Abweichungen von der Endfassung des Arbeitsexemplars (die von ihm explizit als »definitiv« bezeichnet ist) erstaunen, war Wildberger doch äußerst gewissenhaft und akribisch, insbesondere bei der Notation von Musik. Nach Auskunft von Wildbergers Tochter erklärt sich das Phänomen dadurch, dass ihr Vater sich die Reinschrift richtig abgerungen habe, da er in dieser Zeit gesundheitlich sehr angeschlagen und am Ende seiner Kräfte gewesen sei, so dass danach sogar ein Spitalaufenthalt notwendig war. Insofern handelt es sich offenbar überall um simple Versehen während des Abschreibens, die auf mangelnde Konzentration aufgrund großer Erschöpfung zurückzuführen sind.

Die nachstehende Liste ist gegliedert in a) eindeutig korrigierbare Fehler und b) Abweichungen, deren Verbesserung verschiedene Optionen zulassen. Trotz aller Sorgfalt, die auf ihre Erstellung verwendet wurde, erhebt sie keinen Anspruch auf Vollständigkeit und Fehlerlosigkeit. Allfällige Ergänzungen und Korrekturen sind jederzeit willkommen.

Im folgenden bedeuten:
R die veröffentlichte Reinschrift
A Wildbergers im Nachlass[10] einsehbares Arbeitsexemplar mit der Endfassung
S die ebenfalls im Nachlass vorhandenen Skizzen

a) eindeutig falsche Noten

Takt	Instrument	Note(n)	richtig	falsch	Bemerkungen
nach B					
2	Violine 2	2	a^3	g^3	Der reale Klang des Quartflageoletts in der Klammer ist falsch angegeben.
nach C					
2	Viola	1 und 2	es	e	Aufgrund des in Klammern beigefügten realen Klangs muss der gegriffene Ton des Quartflageoletts ein *es* sein.
nach E					
5	Violine 2	6	g^1	a^1	Sowohl in S wie A zeigt die Platzierung des Auflösungszeichens zweifelsfrei, dass es sich um ein g^1 handeln muss, auch wenn der Notenkopf nicht immer eindeutig auf der Linie sitzt und mit a^1 verwechselt werden könnte.
5	Viola	1	d^1	e^1 ♮ (undeutlich)	In S und A zweifelsfrei d^1.

Takt	Instrument	Note(n)	richtig	falsch	Bemerkungen
nach G					
2	Viola	3 oben	es^2	e^2	S und A haben klar *es*^{2}. Dies entspricht der Konstruktion der Stelle: jede der durch Pausen voneinander getrennten Figuren in der Viola ist eine Krebsumkehrung der Cello-Figuren. Der kleinen Sexte *c*^{1}–*as*^{1} des Cellos muss daher in der Viola die kleine Sexte *es*^{2} über *g*^{1} entsprechen.
3	Viola	8	h^1	b^1	Ab dem zweiten Viertel dieses Takts sind die drei unteren Instrumente Ableitungen aus der neuntönigen Figur der Violine 1: die Violine 2 bringt die Umkehrung, das Cello den Krebs und die Viola die Krebsumkehrung. Dies ergibt als dritten Ton *h*^{1}, wie es auch klar in S und A steht.
4	Violine 2	4	a^1	g^1 ♮ (undeutlich)	S und A haben zweifelsfrei *a*^{1}. Dies bestätigt sich aus der Konstruktion, indem die Violine 1 die Krebsumkehrung der Violine 2 ist und an der entsprechenden Stelle im nächsten Takt *h*^{2} und nicht *cis*^{3} hat.
	Cello	11	gis^2	fis^2	Die Viola ist die Krebsumkehrung des Cellos. Entweder ist das *fis*^{2} des Cellos korrekt, dann müsste die Viola ein *g*^{1} statt des *f*^{1} spielen. Oder das *f*^{1} der Viola ist korrekt, dann müsste das *fis*^{2} des Cellos in ein *gis*^{2} korrigiert werden. Sowohl S wie A wie R haben in der Viola *f*^{1}. Daher dürfte diese Note stimmen. Im Cello hingegen haben wir eine Abweichung: S hat *gis*^{2}, A und R haben *fis*^{2}. Wildberger muss also beim Abschreiben aus S nach A im Cello der Fehler unterlaufen sein.
nach J					
3	Violine 2	1–3	fis^1–g^1–as^1	gis^1♮–a^1–b^1♮	S zeigt klar *fis*^{1}–*g*^{1}–*as*^{1}. A könnte auch als *fis*^{1}–*a*^{1}–*b*^{1} gelesen werden. Wildberger kopiert in R – allerdings auch nicht eindeutig lesbar – die Version von A. Die Konstruktion bestätigt jedoch die Version von S, denn die beiden Violinen stehen ab der dritten Note im Verhältnis von Original und Krebsumkehrung und sowohl S wie A wie R bringen in der Violine 1 dieselben Abschlussnoten *a*^{1}–*b*^{1}–*h*^{1}. Also müssen die Töne der 2. Violine korrigiert werden.
nach K					
2	Cello	9	e	f	In A steht klar *e*.
3	Violine 2	7 und 8	d^1 und cis^1	cis^1 und d^1	In A eindeutig *d*^{1} und *cis*^{1}.
	Cello	1	g	fis	In A klar *g*.
					Diese drei Abweichungen zwischen R und A können eigentlich nur Versehen während des Abschreibeprozesses sein. Denn die ganze Stelle ist durch alle vier Stimmen hindurch streng kanonisch gebaut. Die Abweichungen erscheinen völlig zufällig bzw. willkürlich und sind auch nicht durch andere Gesichtspunkte erklärbar wie z. B. zur Vermeidung von »Oktavlöchern« (von denen diese ganze Stelle auch in der Reinschrift geradezu wimmelt) usw.

Takt	Instrument	Note(n)	richtig	falsch	Bemerkungen
nach L					In den Takten 1–3 und 4–7 nach Buchstabe L liegt bei jedem Takt in jeweils einem Stimmenpaar den zwölf Tönen dieselbe Zwölftonreihe zugrunde. Aufgrund dieser Gesetzmäßigkeit lassen sich die Abweichungen gegenüber A zweifelsfrei als Abschreibefehler erkennen. Die einzelnen Stimmen beginnen immer mit einem anderen Ton der Reihe und setzen bei Erreichen des 12. Tons mit Ton 1 usw. fort.
2	Violine 1	12	gis^1	fis^1	In A steht zweifelsfrei *gis^1*. Die Violinen bringen eine transponierte Krebsform der von Violine 1 in Takt 1 vorgestellten Reihe. Die Violine 1 setzt mit Ton 9, die Violine 2 mit Ton 5 der Reihe ein (Nummerierung jetzt ebenfalls krebsgängig).
3	Cello	3	g	f	In A klar *g*. Transponierte Originalform der Reihe. Die Viola beginnt mit Ton 4, das Cello mit Ton 10.
5	Viola	12	g^1	e^1	In A aus unleserlicher Note korrigiert zu *g^1*. Transponierte Umkehrung der Reihe. Die Viola beginnt mit Ton 8, das Cello mit Ton 1.
6	Violine 1	12	mit Auflösungszeichen	ohne Auflösungszeichen	In S und A mit Auflösungszeichen. Die Violinen bringen eine Transposition der Krebsumkehrung. Violine 1 beginnt mit Ton 7, Violine 2 mit Ton 12.
6	Viola	7 und 8	ais^1 und h^1	gis^1 und a^1	In S als *b^1* und *h^1* notiert, in A so unsorgfältig als *ais* und *h* geschrieben, dass es verständlich ist, wenn müde Augen es beim Abschreiben als *gis^1* und *a^1* gelesen haben. Da die Viola in diesem Takt – wie S es zweifelsfrei zeigt – ein (von der Reihe anscheinend unabhängiges) Zwölftonfeld bringen soll, können die Tonqualitäten nur B und H sein. .
9	Violine 2	5+6 oben	as^1	b^1	In S hat hier die Violine 1 als oberen Ton *gis^1* und Violine 2 ein *b^1*, in A umgekehrt Violine 1 *b^1* und Violine 2 *as^1*. Offensichtlich sollen die oberen Töne der beiden Instrumente eine große Sekunde und nicht einen Einklang bilden. Das *b^1* in R muss ein Versehen beim Abschreiben aus A sein.
11	Violine 2	3 oben	f^2	e^2	S hat klar *f^2*. In A ist es so unsorgfältig geschrieben, dass es auch als *e^2* lesbar ist, was offenbar bei der Übertragung in R geschehen ist.
nach M					Die folgenden falschen Noten sind relativ leicht erkennbar, da die Takte zwischen den Buchstaben M und N streng gebaut sind. In den ersten vier Takten umfassen die ersten 6 Viertelschläge eine Folge von zwölf viertönigen Akkorden, die in den anschließenden zehn Viertelschlägen in Krebsumkehrung wiederkehren. Danach kommt zweimal ein intervallgetreuer vierstimmiger Kanon.
1	Viola	2	a	g	Sowohl in S wie in A steht *a*, in A jedoch so unsorgfältig geschrieben, dass es auch als *g* lesbar ist. Dies führt beim Abschreiben nach R zum Fehler.
1	Viola	4	es^1	undeutlich	Gemäß S und A eindeutig *es^1*.
3	Cello	11	es^1	undeutlich	Gemäß S und A eindeutig *es^1*.

Takt	Instrument	Note(n)	richtig	falsch	Bemerkungen
4	Cello	1–4	cis^1–b–cis^1–b	ais–ges–ais–ges	S und A haben *cis^1–b–cis^1–b*, wie es sich aus der Krebsumkehrungskonstruktion der Akkorde ergibt. Bei der Übertragung von A (wo die Stelle im Bassschlüssel notiert ist) nach R dachte Wildberger offensichtlich im Altstatt im Tenorschlüssel, so dass die Figur um eine Terz verrutschte.
4	Violine 1	4 und 6	ais^2/b^2	a^2	Aufgrund der Gesetzmäßigkeit der Akkordbildungen muss der Ton ein *Ais* sein. Wildberger vergaß bereits in S das Kreuz vor der Note *A*. Dieser Fehler pflanzte sich über A bis in R fort.
nach N					
3	Viola	2	f	g oder f?	In S steht eindeutig *f*. In A jedoch ist es ähnlich undeutlich und mit einem *g* verwechselbar geschrieben wie in R. Da in den Takten 2 und 3 das Cello die transponierte Krebsumkehrung der Viola ist und im Cello die entsprechende Note (die achte Note von Takt 2: *fis*) in allen drei Partituren (S, A und R) unmissverständlich notiert ist, muss die Viola-Note zwingend als *f* gelesen werden.
5	Violine 2	1	e^2	d^2	Die Violine 2 ist in Takt 4 und 5 die Umkehrung des Cellos. Daraus ergibt sich die Note *e^2*. Sie ist in A so unsorgfältig geschrieben, dass Wildberger sie bei der Übertragung nach R als *d^2* las.
(5	Violine 2	7	a^1 !)		
nach O					
4	Viola	1 unten	e^1	es^1	S und A haben klar *e^1*. Wildberger wollte wohl ein Auflösungszeichen setzen zur Absicherung gegenüber dem *es^2* der ersten Violine und verschrieb sich.
4	Viola	11 oben	fis^1	f^1	S und A haben klar *fis^1*. Auch hier dürfte das Auflösungszeichen ein Verschrieb anstelle des intendierten Kreuzes sein.
4	Cello	10	cis	c	S hat *cis*, A hat *c*. In keinem der fünftönigen Akkorde dieses Takts wird je ein Ton verdoppelt oder oktaviert. Da die Viola in S, A und R eindeutig *c^1* hat, muss im Cello *cis* das Richtige sein. Sein Kreuz ging also bereits in A vergessen.
5	Viola	2	e	d	In S klar *e*, in A etwas undeutlicher und bei flüchtiger Lektüre als *d* lesbar, was wohl zum Fehler in R führte. Da die achttönige Sechzehntelfigur in allen vier Instrumenten dieselbe ist (Violine 1 Original, Violine 2 transponierte Krebsumkehrung, Viola transponierter Krebs, Cello transponierte Umkehrung), ist das *d* falsch.
6	Cello	4 unten	as	a	In S und A eindeutig *as*. Da es auch bei den Akkorden dieses Takts keine Verdopplungen und Oktavierungen gibt, ist zu dem durch S, A und R gesicherten *a^1* der Violine 1 nur das *as* möglich. Das Auflösungszeichen ist ein Verschrieb für das gemeinte *B*.
(9	Viola	7	as !)		
12	Violine 2	7 oben	f^2	d^2	S und A haben eindeutig *f^2*. Der Akkord ist offenkundig zwölftönig intendiert. Die Oktavierung des *D* ist daher klar ein Schreibversehen.

Takt	Instrument	Note(n)	richtig	falsch	Bemerkungen
13	Viola	1+2	as^2	a^2	In S *as*^{2}, in A *a*^{2}. Dass in A einfach die B-Vorzeichnung vor dem *a*^{2} vergessen ging (was sich dann in R fortpflanzte), ergibt sich aus der Struktur dieser Passage, wo Violine 2 und Cello sowie Violine 1 und Viola je in Großsept-Parallelen geführt sind. Da der Anfangston der Violine 1 in S, A und R immer *g*^{3} ist (in S sogar zweimal), kann nur die Viola-Note falsch sein.
nach R					
15 (4 vor S)	Violine 2	5	fis^1	gis^1	S und A haben korrekt *fis*^{1}, wie es sich aus der Zwölftonreihe ergibt. Offenbar ein Schreibversehen während des Kopiervorgangs aus A nach R.
nach S					Die Abschnitte zwischen Buchstabe P und Buchstabe T sind in ihren Espressivo-Teilen streng auf einer 10-tönigen, aus dem Namen der Widmungsträgerin abgeleiteten Reihe aufgebaut. Daher lassen sich alle falschen Noten zweifelsfrei berichtigen.
1	Violine 1	1	h (–e^1)	b (–es^1)	Gemäß der 10-Ton-Reihe muss es ein *h*-Quartflageolett sein (klingend *h*^{2}), wie es auch in S und A richtig steht.
4	Viola	1	cis^1 (–fis^1)	c^1 (–f^1)	Das Kreuz zum sich aus der 10-Ton-Reihe ergebenden *cis*^{1} ging bereits in S vergessen und fehlt daher auch in A und R.
5	Cello	2	es^1 (–as^1)	cis^1 (–fis^1)	In S noch korrekt, in A und R dann falsch.
5	Viola	5	g^1 (–c^2)	es^1 (–as^1)	In S noch korrekt, in A und R dann falsch.
6	Viola	1	as^1 (–des^2)	ges^1 (–ces^2)	In S und A korrekt.
12	Cello	2	f^1 (–b^1)	d^1 (–g^1)	In S noch korrekt, in A und R dann falsch.
13	Violine 2	5	es^1 (–as^1)	e^1 (–a^1)	In S und A korrekt.
14	Cello	1+2	a (–d^1)	b (–es^1)	Aus der 10-Ton-Reihe ergibt sich klar, dass hier ein *a*-Quartflageolett stehen müsste, doch bereits in S notiert Wildberger eindeutig ein *b*. Es ist möglich, dass er sich hier eine Freiheit herausnahm, um den Akkord bei Buchstabe T bruchlos aus dem Vorangehenden herausgehen zu lassen.
nach T					
4	Viola	2 unten	f^1	fes^1	Verschrieb: das B sollte ein Auflösungszeichen sein.
nach U					
7	Viola	4	b	h	In S unmissverständlich *b*. In A ging das Vorzeichen vergessen, so dass auch R fehlerhaft wurde.
nach V					
11	Cello	10 + 11	fis + c	eis + A	In S und A stehen klar *fis* und *c*, wie es sich aus der kanonischen Struktur der Stelle ergibt. Die Fehler beim Übertragen nach R könnten durch Schlüsselverwechslungen entstanden sein.
nach W					

Takt	Instrument	Note(n)	richtig	falsch	Bemerkungen
6	Violine 2 𝄢	6–9 unten	f^2	c^2	S notiert die Akkorde der letzten drei Takte des Stücks auf einem einzigen Notensystem ohne Zuteilung zu den vier Instrumenten. Dabei figuriert in diesem Akkord neben *fis*^{1}, *c*^{2} und *a*^{2} noch ein *f*^{2}. In A verteilt Wildberger die Töne der Akkorde auf die Instrumente, vergisst bei diesem Akkord jedoch das *f*^{2}. Es ist aus dem Zusammenhang heraus unwahrscheinlich, dass die beiden Violinen hier denselben Zweiklang spielen sollen, gehen sie doch während der ganzen Passage ihre eigenen Wege und finden sich erst in den letzten beiden Akkorden im *a*^{2}. Auch dass das *c*^{2} dreifach erklingen soll, während davor und danach außer beim Schlussklang kein Ton durch mehr als zwei Instrumente gespielt wird, deutet auf einen Fehler hin. Daher sollte an dieser Stelle eine der beiden Violinen das fehlende *f*^{2} spielen. Die Violine 2 bietet sich aus dem Verlauf heraus dafür an.

b) wahrscheinlich falsche Noten

Takt	Instrument	Note(n)	richtig	falsch	Bemerkungen
nach E					
4	Viola	1	d^1	e^1	Sowohl in A wie auch in R steht *e*^{1}. In allen drei Skizzen hingegen beginnen alle Instrumente alle Figuren während dreier Takte in exakter Imitation mit der Formel *d*^{1}–*es*^{1}–*ges*^{1}–*f*^{1} und lassen sie so alle aus dem Ton *d*^{1} des Cellos heraus entstehen. In ihm münden im letzten Takt auch alle Stimmen wieder, nachdem sie ihre letzte Figur alle mit dem Ton *des*^{2} begonnen haben. Aufgrund dieser strengen Konstruktion der »emotionalen Welle« in diesen vier Takten erscheint ein *d*^{1} als Anfangston der Viola plausibler als das *e*^{1}. Umgekehrt überlegte Wildberger vielleicht bei der Übertragung der Skizzen ins Arbeitsexemplar, dass mit dem *e*^{1} der Viola-Einsatz gegenüber dem bereits klingenden Cello-*d*^{1} deutlicher wahrnehmbar sei, und opferte diesem Argument die Strenge der konstruktiven Idee. Vielleicht war es aber auch ein bloßes Versehen bei der Übernahme der Skizze ins Arbeitsexemplar, das sich dann durch ein rein mechanisches, gedankenloses Abschreiben in R weiter fortpflanzte.
nach F					

Takt	Instrument	Note(n)	richtig	falsch	Bemerkungen
5	Violine 1	2	h^1	b^1	In S wie A steht *h*¹. Dies ist auch die Note wie sie sich aus der Entstehungsgeschichte der Passage zwischen Buchstabe F und Buchstabe G und der damit verbundenen konstruktiven Gestaltung der Stelle ergibt. Sie war in einer ersten Fassung tonhöhenmäßig streng kanonisch gebaut: die Violine 2 war der Krebs der Violine 1, die Viola die transponierte Umkehrung der Violine 1 und das Cello der Krebs der Viola, also die transponierte Krebsumkehrung der Violine 1. In dieser Form figuriert sie auch noch in A, bevor sie dort durchgestrichen und auf separaten Blättern die jetzige Gestalt zuerst als Skizze S und dann als endgültige Fassung A (wie bereits gesagt: beide Male mit *h*¹) notiert wurde. Diese zweite Form ist nicht mehr so streng kanonisch gebaut, sondern die Elemente der ersten Fassung wurden in einer nicht durchschaubaren, anscheinend unsystematischen Weise aufgebrochen und neu kombiniert. Dadurch folgt die Viola zwar immer noch der Idee einer transponierten Umkehrung der Violine 1, jedoch nur noch in Fragmenten. So entsprechen sich z. B. die ersten vier Töne beider Instrumente intervallisch exakt. Vor allem aber entsprechen die Töne 7 bis 14 der Violine 1 den Tönen 6 bis 13 der Viola (hier sogar auch im Rhythmus). Die Violastimme hat Wildberger aus A ohne jegliche Modifikation nach R kopiert – inklusive den auffälligen Tritonussprung aus dem melodischen Tiefpunkt *as* heraus (diese Wendung hatte Wildberger aus der ursprünglichen in die Endfassung mit herübergenommen).
					Die Entsprechung zu diesem Tiefpunkt ist in der Violine 1 der Höhepunkt auf *h*¹ (samt anschließendem Tritonussprung). Daraus und aus der Tatsache, dass Wildberger bei den Takten nach Buchstabe F bereits in der Erstfassung beim Abschreiben zwischen S, A und R immer wieder Fehler unterlaufen, ergibt sich fast zwingend, dass das *b*¹ ein Fehler ist. – Dennoch ist nicht ganz auszuschließen, dass Wildberger hier bei der Übertragung der Zweitfassung von A in R bewusst das *h*¹ in *b*¹ verändert hat, um den Spitzenton des ganzen Abschnitts mit einem Halbton zu erreichen als Ausdruck einer geringeren »äußeren«, aber dafür stärkeren »inneren«, expressiven Energie. Die Entscheidung darüber, welches Argument schließlich das gewichtigere ist, muss hier den Interpreten überlassen werden.

Takt	Instrument	Note(n)	richtig	falsch	Bemerkungen
7 und 8	Cello	1+2 bzw. 1	c^1+des^1+ des^1	a+b+b	In S wie A stehen die Töne c^1 und zweimal des^1. – Auch hier ist durchaus denkbar, dass Wildberger bei der Übertragung der Stelle aus A nach R bewusst die Töne c^1 und des^1 durch *a* und *b* ersetzt hat. Dennoch sprechen Entstehungsgeschichte und konstruktive Idee auch hier eher für einen Abschreibefehler. In der Erstfassung der Passage ergab sich aus dem strengen Kanon, dass die vier Töne c^1, des^1, d^1 und es^1, aus denen heraus die vier Stimmen beginnen, auch am Ende wieder da sind und dass dadurch, dass alle ihren Schlusston so lange aushalten, bis ein vierstimmiger Akkord entsteht, schließlich ein viertöniger Halbton-Cluster über c^1 erklingt. Obwohl bei der Zweitfassung die vier Instrumente nicht mehr mit diesen vier Tönen beginnen, lässt sie Wildberger in S und A doch in demselben Cluster gemeinsam enden. Insofern schein dieser Klang zu dieser Stelle zu gehören. – Die Entscheidung, welcher viertönige Sekund-Cluster der stimmigere ist, der chromatische über c^1 (S und A) oder der diatonische über *b* (R), liegt auch hier bei den Interpreten.
9 nach R	Cello	Rhythmus			
9 nach S	Viola	Rhythmus			Von Buchstabe P bis Buchstabe T sind die zugrunde liegenden 10-Ton-Reihen durch immer dieselben zwei rhythmischen Strukturen organisiert, welche die Viola von P bis Q nacheinander vorstellt. Ab dem 7. Takt nach R ist das Cello durch die Krebsform der Struktur 1 rhythmisiert, wie wir sie in der Viola ab dem 6. Takt nach Q und in der Violine 1 ab Buchstabe R finden können; darin dauert die dritte Note 5 Achtel und die vierte 1 Achtel, was der korrekte Krebs von T. 6 nach Buchstabe P ist. Dementsprechend müssten auch an diesen beiden Stellen der dritte Ton 5 Achtel und der vierte 1 Achtel dauern. Wildberger notiert jedoch bereits in S, danach auch in A und R diese zwei Töne der Krebsstruktur (und nur diese) im originalen statt im krebsgängigen Rhythmus: zuerst das Achtel, dann die um ein Achtel verlängerte Halbe. Dies kann Versehen oder – da es zweimal geschieht – Absicht sein.

Anmerkungen

1 Der Name Daniela Pauli-Falconi figuriert in der gedruckten Partitur nur mit seinen Initialen (in der Widmung des Werks). Außerhalb des engsten Familien- und Freundeskreises kannte niemand die Identität der Person. Wildberger verriet sie anscheinend auch nur einmal und zwar an Michael Kunkel, um diesem ein vertieftes Verständnis der auf den vollen Namen dieser Person aufgebauten Konstruktion des Werks zu ermöglichen. Dies geschah streng vertraulich und mit der Auflage der Geheimhaltung. Im Hinblick auf diesen Vortrag gab Michael Kunkel mir diese Information mit derselben Auflage weiter, und ich bereitete meine Ausführungen auch so vor, dass der volle Name nie erscheinen musste. Ich glaubte dies dem Willen Wildbergers schuldig zu sein, obwohl in den Skizzen zu dem Werk, die seit Wildbergers Tod – jedermann frei zugänglich – in der Universitätsbibliothek Basel liegen, der Name voll ausgeschrieben ist und es daher absehbar war, dass die Identität nicht mehr lange geheim bleiben würde (vgl. CH-Bu, kr 71, 53d). Da mein unmittelbarer Vorredner am Symposium – Sigfried Schibli – nach Rücksprache mit Wildbergers Sohn Kaspar keinen Grund für eine weitere Geheimhaltung sah und in seinem Vortrag die Identität der Widmungsträgerin dann auch öffentlich machte, entschloss ich mich kurzfristig – wenn auch mit einigem Zögern –, auch in meinem Vortrag den vollen Namen auszusprechen (vgl. den Beitrag von Schibli in diesem Band, S. 121 ff.). Allerdings war Wildbergers ebenfalls anwesende Tochter Anne-Käthi in dieser Sache anscheinend nicht begrüßt worden und sprach mich nach meinem Vortrag aufgewühlt, traurig und schockiert an, warum der Wille ihres Vaters und die Privatsphäre der Familie in dieser Weise nicht respektiert werde. Ich konnte sie nur in einem längeren Gespräch beruhigen und ihr schließlich plausibel machen, dass auch ihr Vater – indem er seinen Nachlass samt Skizzen der Universitätsbibliothek vermachte – es zumindest in Kauf genommen habe, dass dieses Geheimnis über kurz oder lang publik werde.

2 Vgl. Sigfried Schibli, *Vom Sozialrevolutionär zum resignierten Existenzialisten. Jacques Wildberger und Dmitri Schostakowitsch*, in diesem Band, S. 121 ff.

3 Wildbergers Tochter Anne-Käthi erzählte mir, dass ihr Vater zu jener Zeit sehr krank war, sich diese Reinschrift mit letzten Kräften abgerungen habe und danach sogar ein Krankenhausaufenthalt notwendig gewesen sei. So erkläre sich alles. Eine Liste der von mir eruierten Errata findet sich im Anhang zu diesem Beitrag.

4 Die Einleitung dauert rund drei Minuten, Teil 1 etwa sechs Minuten, Teil 2 etwa fünf Minuten, Teil 3 knappe vier Minuten. Dies ergibt eine Gesamtaufführungsdauer von ca. 18 Minuten. Wildberger gibt zwar am Ende der Partitur »Durata ca. 16 Min.« an, doch notierte er dies, bevor er eine Aufführung des Stücks gehört hatte. In seiner Einspielung braucht das Amati-Quartett, für welches das Stück geschrieben ist und welches es auch uraufführte, etwas über 18 Minuten. Auch aus meiner Arbeit mit dem Smirnov Quartet ergab sich die Erfahrung, dass vor allem die Senza-misura-Abschnitte deutlich mehr Zeit benötigen, als der Komponist jeweils angibt, will man den von ihm offensichtlich intendierten Charakter wirklich realisieren.

5 Zum Abschluss des Symposiums erfolgte die Aufführung von *Commiato* und des 15. Streichquartetts op. 144 (1974) von Dmitri Schostakowitsch durch das Smirnov Quartet (Dmitry Smirnov und Mariia Ten, Violinen; Pablo Salva, Viola; Hector Ochoa, Violoncello).

6 Wildberger benutzt den Ausdruck »Vorbeginn« in seinen Skizzen selbst; vgl. CH-Bu, kr 71, 53d.

7 Durch grüne Farbe als »Ton«, »Melodie«, »Rhythmus« und »Harmonie« bezeichnet.

8 Zitiert nach Andreas Wernli, *Dmitri Schostakowitsch. Symphonie Nr. 14 op. 135*, Zürich: Rüffer & Rub 2004 (= *Frequenzen* #01), S. 39 f.

9 Man mag einwenden, dass sich diese drei Töne rein technisch und quasi automatisch durch das Instrumentarium ergaben, indem sie denjenigen drei leeren Saiten entsprechen, die allen vier Instrumenten des Streichquartetts gemeinsam sind. Das sei nicht bestritten. Das Entscheidende ist aber ihre Anordnung, ihre Reihenfolge – und darin war Wildberger frei.

10 Der Nachlass zu *Commiato* befindet sich in der Universitätsbibliothek Basel unter Handschriften, kr 71, 53.

11 Wildberger interpretieren



Jacques Wildberger bestand durchaus auf dem Primat des kompositorischen Textes und war misstrauisch gegenüber Interpreten und Interpretinnen, die sich darüber hinwegsetzen, um »sich zu produzieren«. Gleichwohl war er kein Schreibtischtäter. Er pflegte regen Austausch mit der Spielpraxis, schrieb eine ganze Reihe von Solo- und Kammermusikwerken auch für prominente Instrumentalisten der Neuen Musik wie Siegfried Palm oder Aloys Kontarsky, um ihnen zu ermöglichen, ihr »Pfauenrad zu schlagen« – wobei auch das Konzertprogramm der IGNM Basel von den guten Kontakten des Vorstandsmitglieds Wildberger profitierte.

Bereits früh engagierten sich eminente Musikpersönlichkeiten für Wildbergers Werk. Ein Brief des Dirigenten Ernest Bour zeugt vom Willen zur besonders sorgfältigen Vorbereitung der Aufführung des Orchesterwerks *Intensio–Centrum–Remissio* (1958). Der wichtigste Interpret der Musik Wildbergers ist Heinz Holliger: Neben einigen Werken für Solo-Oboe entstand für ihn das *Oboenkonzert*, das er 1963 unter der Leitung von Pierre Boulez in Donaueschingen uraufführte. Für Aurèle Nicolet, Heinz & Ursula Holliger und Jürg Wyttenbach schrieb Wildberger 1967 das *Quartett für Flöte, Oboe, Harfe und Klavier*, für das er von Heinz Holliger brieflich detaillierte Ratschläge hinsichtlich des Harfenparts erhält. Auch als Dirigent setzt sich Holliger bis heute vehement für Wildbergers Werk ein.

Wildberger geht sehr individuell auf verschiedene Interpretenpersönlichkeiten ein. Ein Brief an Christoph Jäggin von 1987 enthält substanzielle Hinweise zur Aufführung des für ihn komponierten Gitarrenstücks *»Los pajarillos no cantan«*; Walter Grimmers Bearbeitungsspuren auf der Druckausgabe des Cello-Werks *»Tantôt libre, tantôt recherchée«* dokumentieren die Intensität der Auseinandersetzung. Freundschaftlich verbunden war Wildberger mit der bekannten Mezzosopranistin Carla Henius, von der er zu seinem Siebzigsten eine herzlich drapierte Geburtstagsgabe empfing.

411 Jacques Wildberger, um 1950, als Korrepetitor am Theater Basel (?). Fotograf unbekannt. Nachlass J. Wildberger/CH-Bu, o. Sign.

415 Brief von Ernest Bour an Jacques Wildberger, datiert le 20 août 1958 (Beginn). Nachlass J. Wildberger/CH-Bu, NL 361 B I 5

416 Konzertprogramm der IGNM Basel, 13.–16. Dezember 1960, mit Signaturen von Bernhard Hamann, Fritz Köhnsen, Fritz Lang, Siegfried Palm, Constantin Regamey und Basia Retchitzka sowie einer Widmung von Robert Suter. Nachlass J. Wildberger/CH-Bu, o. Sign.

417 Deckblatt einer Mappe mit Gaben (Fotokopie eines Typoskripts mit Lebenserinnerungen von Carla Henius, Fotokopie der Partitur von Gerhard Stäblers Ungaretti-Liedern für Stimme und Schlagwerk) von Carla Henius zu Jacques Wildbergers 70. Geburtstag (»Für Jacques zum 6. [sic] Jänner 1992«). Nachlass J. Wildberger/CH-Bu, o. Sign.

418 Jacques Wildberger, »*Tantôt libre, tantôt recherchée*« für Violoncello solo (1992–93), Fotokopie des Drucks mit handschriftlichen Eintragungen von Walter Grimmer. Nachlass J. Wildberger/CH-Bu, kr 71, 34b

419 f. Brief von Heinz Holliger an Jacques Wildberger mit hs. Eintragungen von Jacques Wildberger, datiert 20.3.1967. Nachlass J. Wildberger/CH-Bu, NL 361 B I 37

421 Heinz Holliger, Pierre Boulez und das Sinfonieorchester des Südwestfunks bei der Uraufführung von Jacques Wildbergers *Oboenkonzert* (1963), Donaueschinger Musiktage, 20. Oktober 1963. Foto: Willy Pragher. Landesarchiv Baden-Württemberg

422 Brief von Jacques Wildberger an Christoph Jäggin, datiert 23. 2. 87. Nachlass J. Wildberger/CH-Bu, NL 361 B I 39

Ernest BOUR
39, allée de la Robertsau
STRASBOURG

Strasbourg, le 22 août 1958

Herrn Jacques WILDBERGER

In den Neumatten 3
RIEHEN/BASEL (Suisse)

Sehr geehrter Herr Wildberger,

Ihr Eilbrief erreichte mich gestern morgen in einem Uebermass von Arbeit, sodass ich ihn nicht sofort beantworten konnte, was ich Sie bitte, gütigst entschuldigen zu wollen;

Um jedem Missverständnis aus dem Wege zu gehen, möchte ich Ihnen kurz die Vorgeschichte Ihres Briefes nochmals selbst mitteilen: Als mich Basel um das in Frage stehende Konzert bat, hatte ich schon längst beschlossen, für die nächste Saison kein Konzert mehr anzunehmen. Ausserdem fällt das Basler-Datum ganz besonders ungünstig für mich und zwingt mich zu den tollsten Strapazen: Ich habe hier am 15. Oktober auch ein Konzert, das ich natürlich auch probieren muss, und muss ausserdem am 16. morgens schon in Paris sein. Wenn ich das Konzert nicht von vornherein abgesagt habe, so war es ausschliesslich deswegen, weil ein Werk von Ihnen auf dem Programm steht. Als ich die sechs Proben (anstatt vier) verlangte, hatte ich schon Ihre Partitur gesehen und hatte mir sofort die Probenarbeit folgendermassen vorgestellt (wohl bemerkt habe ich mich sofort von mir aus auf ein Minimum beschränkt): drei Proben für Ihr Stück (eine Probe in Gruppen aufgeteilt und zwei Gesamtproben), zwei Proben für den Rest des Programms (das ist immerhin über eine Stunde Musik) und eine Generalprobe. Als ich die Antwort von Schulthess erhielt, dass mir nur fünf Proben zur Verfügung gestellt werden können und keine sechs, hatte ich mich inzwischen persönlich lange über den Fall mit Boulez unterhalten. Er hat durch die Mitteilung seiner Erfahrungen meinen Standpunkt erhärtet und deswegen teilte ich Schulthess nochmals unter Bezugnahme auf Boulez (niemals habe ich von Professor Rosbaud gesprochen) meinen Standpunkt mit. Was inzwischen passiert ist, und wieso Sie mir schreiben, weiss ich nicht, denn ich habe seither von der Angelegenheit nichts mehr erfahren.

Da Sie Ihrerseits meinen Standpunkt ja selbst vertreten (die vorgeschlagenen acht Stunden entsprechen ja im grossen und ganzen meinen vorgesehenen drei Proben), kann ich also von der Forderung nicht abgehen. Weder Sie noch ich haben Ineteresse daran, dass das Stück eine fragwürdige Aufführung

IGNM

Internationale Gesellschaft für Neue Musik
Ortsgruppe Basel, Sektion Schweiz

Kammermusik-Werke von

Alban Berg

und

Anton Webern

in drei Abenden

Eintritt:

Mitglieder der IGNM frei. Abonnemente müssen gegen Vorweisen der Mitgliederkarte 1960/61 im Vorverkauf bei Hug & Co. bezogen werden.

Mitglieder der Gesellschaft für Kammermusik, Schüler, Studenten und Schüler der Musik-Akademie: Fr. 2.30 an der Abendkasse, Fr. 6.-Abonnement für alle drei Konzerte und den Einführungsvortrag, im Vorverkauf bei Hug & Co.

Übrige Eintrittspreise:
Fr. 4.60 an der Abendkasse
Fr. 12.-Abonnement für alle drei Konzerte und den Einführungsvortrag, im Vorverkauf bei Hug & Co.
Die Plätze sind unnumeriert.
Programme mit vollständigen Texten: Fr. 1.-

Einführungsvortrag

Dienstag, den 13. Dezember 1960, 18.00 Uhr
im kleinen Saal der Musik-Akademie

Hansjörg Pauli:
Berg und Webern – zwei Schönberg-Schüler

171. Studienaufführung

Mittwoch, den 14. Dezember 1960, 20.15 Uhr
im grossen Saal der Musik-Akademie

Anton Webern: (1883–1945)
Fünf Sätze für Streichquartett op. 5 (1909)
Heftig bewegt/Sehr langsam/Sehr bewegt/Sehr langsam/In zarter Bewegung
Fünf Lieder op. 4 (1908–1909)
für Sopran und Klavier
Vier Lieder op. 12 (1915–1917)
für Sopran und Klavier

Alban Berg: (1885–1935)
Sieben frühe Lieder (1905–1908)
für Sopran und Klavier
Streichquartett op. 3 (1910)
in zwei Sätzen

172. Studienaufführung

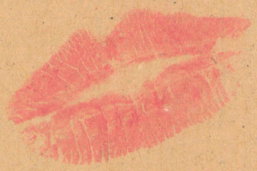
Freitag, den 16. Dezember 1960, 20.15 Uhr
im grossen Saal der Musik-Akademie

Anton Webern:
Streichquartett op. 28 (1938)
Mässig/Gemächlich-bewegt-gemächlich/Sehr fliessend
Fünf Kanons nach lateinischen Texten op. 16 (1924)
für Sopran, Klarinette und Bassklarinette
Drei Volkstexte op. 17 (1924)
für Sopran, Violine (Viola), Klarinette und Bassklarinette

Variationen für Klavier op. 27 (1936)
Sehr mässig/Sehr schnell/Ruhig fliessend
Sechs Lieder op. 14 (1917–1921)
für Sopran, Klarinette, Bassklarinette, Violine und Violoncello
Streichquartett op. 28 (Wiederholung)

(Bitte wenden!)

155



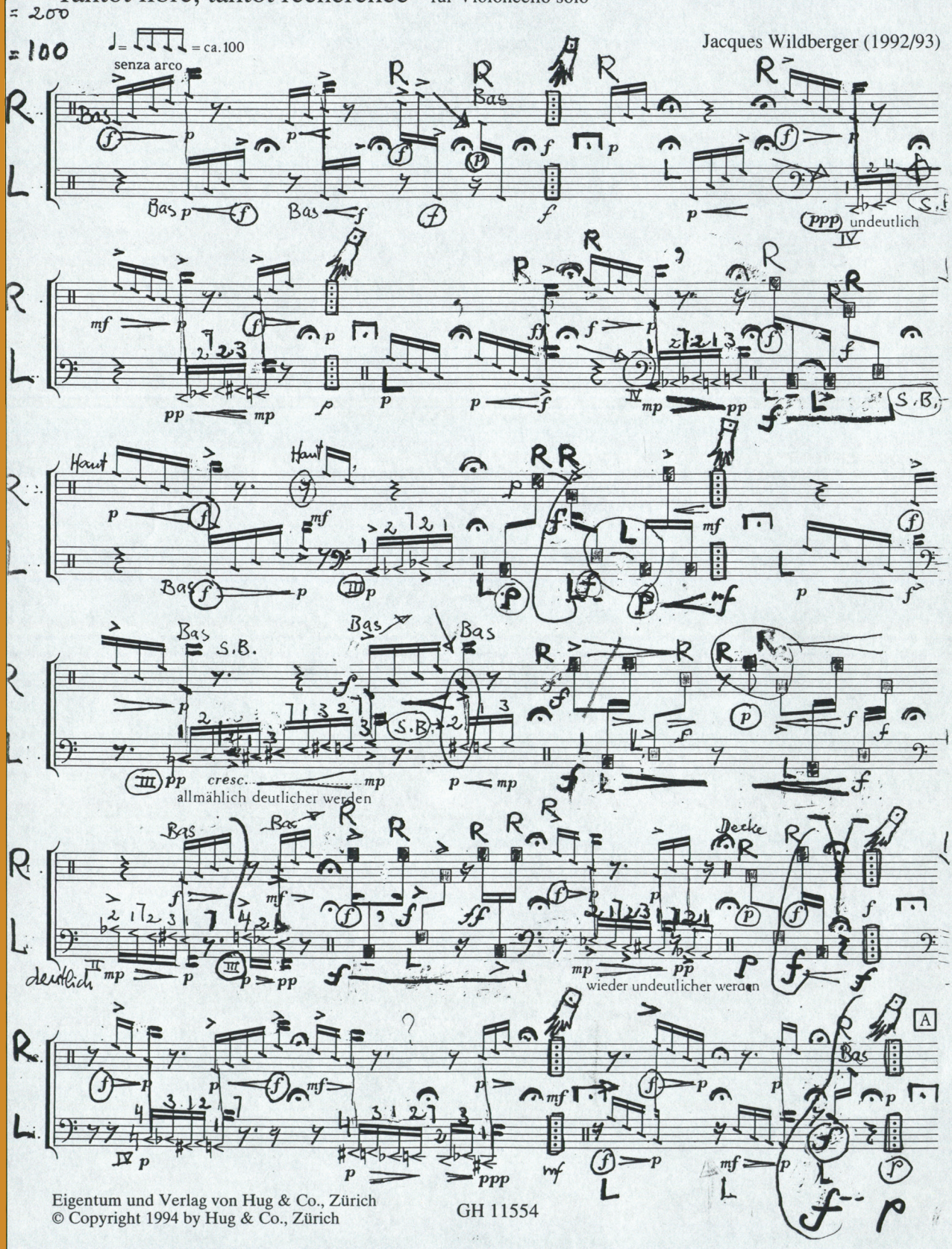
Für Jacques

von C.

kv 71,34 b

"Tantôt libre, tantôt recherchée" für Violoncello solo

Jacques Wildberger (1992/93)



Eigentum und Verlag von Hug & Co., Zürich
© Copyright 1994 by Hug & Co., Zürich

GH 11554

HEINZ HOLLIGER

4000 BASEL
BLAUENSTRASSE 54

den 20. 3. 1967

Liebe Jacqui,

da mir heute ein Vorschlag kam, schreibe ich Dir.

Die Beispiele in der Skizze sind alle gut möglich bis auf folgende Einschränkungen:

Stimmschlüssel - Gliss: [notation] * liegt etwas tief. Die c-Saite klingt schon sehr stumpf, wenn sie genügend dick ist. Ein 8ve höher klänge viel besser; doch willst Du sicher ein Bassschl. nicht höher setzen!

Auch [notation] xx liegt etwas hoch. Es gibt nur noch sehr wenig Nachklang. Man muss sehr oft greifen.

Übrigens: Für die langen ausgehaltenen Noten vor dem Gliss. nimmst Du besser enharmonische Verdoppelungen. Die Resonanz ist viel grösser. Also [notation] bzw. [notation] Ja!

Die „accordi colici" sind kaum spielbar. Das Tempo ist nicht zu rasch. Willst Du nicht

[notation] usw. Ja!

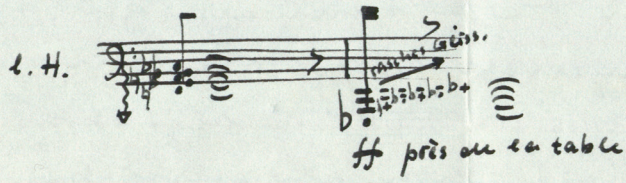
notieren? Das ist die übliche Notation der „accordi colici" (nicht „bisbigliando"!)

* Vorschlag: ein kleines Fest höher
x Vorschlag: eine kleine Terz höher } 23. 3. 67

Leider liegt der letzte Takt zu tief. Die unterste Grenze für die rechte Hand ist der vorletzte Takt. Mit der linken Hand könnte man einen akk. gliss. machen, und nach 1/8 Pause dann das Schluss-Glissando (nicht Tamtam-Effekt, das ist etwas anderes)

Also:

Tam-Tam-Effekt



près de la table, weil sonst im ff die tiefen Saiten zusammenschlagen!

Das Querformat ist für die Harfe sehr ungünstig, da bei der Harfe die Noten sowieso schon links aussen aufgestellt werden. Wenn schon mehr Platz, dann lieber ein höheres Format. Aber auch im Normalformat sind 24-Systeme noch möglich. Es kann dann jeder seine Partitur anders auseinanderschneiden und montieren, damit alle gute Wendestellen haben. Noch besser ist es, wenn für jedes Instrument eine geeignete (ev. verschiedene) Seitenaufteilung gemacht wird. Du schreibst ja sicher alles auf Einzelblätter. Somit kann der Verlag für jeden die günstigste Seitenaufteilung selbst machen.

Viel Glück bei der Arbeit und alles Gute

Dein Heinz

Vorschlag: 20-Linien, Papier, Auseinanderschneiden und neu montieren

ps: Schreibe bitte in der Partitur die Pedale nicht ein; das teilt sich jeder Harfenspieler lieber selbst ein!



Jacques Wildberger
Pfaffenlohweg 51
4125 Riehen

23.2.87.

Lieber Herr Jäggin,

hier also die angekündigte Manuskript-Kopie. Bei der "Zeichenerklärung" habe ich die nötigen Ergänzungen angebracht. Der Notentext sollte somit klar sein.

Am problematischsten, weil ungewohnt, könnte der Schlussteil sein. Meine Vorstellung: Das Wischen muss wie ein Keuchen wirken. (Zuerst mit dem Triangelstab, dann mit der rechten Hand). Diese Bewegung hat ein eigenes Tempo; dazu, in anderem Tempo, der sich nähernde Militärmarsch, der den Gesang, dann auch das Keuchen, erwürgt.

Zu den Zitaten, die ich nicht in den Notentext hineingeschrieben habe: Bis "A", immer Flag.: "Arauco tiene una pena" (Violeta Parra), von "B" bis "C", Oktaven mit Flag.:"Gracias a la vida" (Parra). Nach "C", Golpe und Tamburo:"Santiago, penando estás" (Parra). Am Schluss, auf S.5, v: "El derecho de vivir en paz" (Victor Jara). Ich muss mit Frau Zimmermann vom Hug-Verlag darüber sprechen, ob im Notentext die Zitate genannt werden dürfen, ohne dass es autorenrechtliche Schwierigkeiten gibt. Die Fragmente sind kompositorisch so verarbeitet, dass sie nicht hört, wer nicht darauf hingewiesen wird. Anderseits wäre mir aber wichtig, dass man erfährt, was ich in meine Musik hineingenommen habe. Nun, wir werden sehen.

Ich rufe Sie gelegentlich an, und Sie können mir sagen, ob alles klar ist, und, wenn nötig, wann ich zu Ihnen kommen könnte.

Inzwischen "gute Begegnung" mit meiner Arbeit.

Mit herzlichen Grüssen
Ihr

Jacques Wildberger

»ein Kleid nach Mass«

Jacques Wildbergers *Concentrum* für das zeitgenössische Cembalo der Antoinette Vischer (1956)

Martin Kirnbauer

Jacques Wildbergers *Concentrum* für Cembalo aus dem Jahr 1956 scheint auf den ersten Blick ein in mehrfacher Hinsicht randständiges Thema zu sein: etwa aus der Perspektive des Komponisten, in dessen Schaffen diese Komposition keine herausragende Rolle einnimmt, sondern eher eine Art Episode darstellt; aber auch aus der Perspektive der Geschichte der Neuen Musik, in der Neukompositionen für ein historisches Instrument wie das Cembalo eher als Sonderfall gelten und Wildbergers *Concentrum* sicher nicht zu den besonders bemerkenswerten Kompositionen in diesem speziellen Repertoire gehört. Trotzdem scheint eine ausführlichere Behandlung des Werks gerechtfertigt – und dies nicht nur im Rahmen eines dem Komponisten Jacques Wildberger gewidmeten Symposiums, in der nachsichtigere Maßstäbe gelten mögen. Die Kontextualisierung des Werkes und der beteiligten Protagonisten wirft ein charakteristisches Licht auf die musikalischen Verhältnisse Basels in den 1950er Jahren, in denen sich Wildberger bewegte und die ihn prägten.[1]

Ausgangspunkt ist das Instrument, für das Wildberger sein Stück schrieb bzw. schreiben musste: das Cembalo.[2] Mit seiner charakteristischen Zupfmechanik ist es eines der vorzüglichsten Clavier-Instrumente der Musik des 16. bis 18. Jahrhunderts gewesen, bis es dann vor allem durch das Hammerklavier oder Fortepiano abgelöst bzw. sogar aus der Musikpraxis fast gänzlich verdrängt wurde. Zwar starb das Cembalo nie ganz aus, schon allein weil viele der kostspieligen Instrumente noch herumstanden, aber es wurde seit dem 19. Jahrhundert klar mit historischer Musik assoziiert – und gemeinsam mit dieser alten Musik wurde es zunächst auch wiederentdeckt.[3] Begünstigt wurde dies unter anderem auch dadurch, dass die optisch sichtbare und haptisch greifbare Spielanlage (Tastatur) gleich aussieht wie bei einem Fortepiano und damit relativ einfach auch für moderne Pianisten buchstäblich zu begreifen war – und vor allem auch von Pianistinnen, die mit dem Cembalo eine Nische zu besetzen begannen.

Seit dem Ende des 19. Jahrhunderts wurden auch wieder Cembali neu gebaut, allerdings nicht in der Art der historischen Instrumente, sondern basierend auf den Errungenschaften des modernen Klavierbaus, das heißt in schwerer Rastenbauweise mit gusseisernen Rahmen, einer Batterie von Pedalen für die Schaltung einer Vielzahl von Registern und weiteren ahistorischen Finessen.[4] Entsprechend handelte es sich anfangs um sehr teure Instrumente, die auch nur in kleinen Stückzahlen hergestellt wurden. Nur am Rande sei erwähnt, dass erst später mit der Verbindung von Alter Musik und Reform-Bewegungen begonnen wurde, auch günstigere »Hausmusik«-Instrumente wie Spinette auf den Markt zu bringen; die heute übliche Rückbesinnung auf historische Bauweisen setzte noch viel später ein.

Eingesetzt wurde das »neue« Cembalo in erster Linie für das historische Repertoire, wie vor allem die Tastenmusik Johann Sebastian Bachs oder die Musik der französischen Clavecinisten. Allerdings reicherten die Spielerinnen

ihre Programme gelegentlich auch mit neu komponierter Musik an; bekannt sind etwa Manuel de Fallas Cembalo-Konzert von 1926 oder Francis Poulencs *Concert champêtre* von 1927–28, geschrieben für die Pionierin des Cembalos, Wanda Landowska (1879–1959). Martin Elste hat die Faszination für dieses scheinbar historische Instrument damit beschrieben, dass das Cembalo »wie kein zweites Instrument die ästhetische Ambivalenz zwischen exotischer Nostalgie und fortschrittlicher Faszination an der Maschine« offenbare.[5] Aber die Hauptrolle spielte das Cembalo in der Wiedergabe der gerade wiederentdeckten Alten Musik, wo es neben anderen ikonischen historischen Instrumenten wie Viola d'amore und Viola da gamba zu einer unverzichtbaren Ingredienz wurde.

*

Dies führt ohne jeden Lokal-Chauvinismus nach Basel, wo mit der Gründung der Schola Cantorum Basiliensis (SCB) 1933 und zuvor noch den Aktivitäten von Paul Sacher (1906–1999) und seinem Basler Kammerorchester (BKO) diese Wiederentdeckung der Alten Musik entscheidend – und im Falle der Schola sogar nachhaltig – geprägt wurde.[6] In diesem besonderen Basler Umfeld kommt Antoinette Vischer (1909–1973) ins Spiel.[7] Als einziges Kind in eine großbürgerliche Basler Familie geboren, erhielt sie die übliche standesgemäße Erziehung als höhere Tochter, wozu auch der Klavierunterricht gehörte.[8] Wegen einer offenbar mangelnden technischen Brillanz und ihren »immer als unzulänglich klein empfundenen Händen«[9] fand sie ihren Weg zum Cembalo, angeblich auf Anraten von Paul Sacher, und damit zunächst zur Alten Musik.[10] Ihr Debüt als Pianistin fand 1929 mit einem Hauskonzert – quasi zu ihrem 20. Geburtstag – mit Paul Sacher und seinem BKO statt, wo sie das Klavierkonzert in d-Moll von Mozart spielte. Anschließend war sie von 1930 bis 1934 auch im Vorstand des BKO tätig;[11] ab 1944 war sie Sekretärin der zwei Jahre zuvor gegründeten Freunde Alter Musik Basel (FAMB), die als Konzertverein die Alte Musik im Basler Musikleben verankern wollte und zur Propaganda der noch jungen SCB gehörte.[12] Zu diesem Interesse an der Alten Musik passt, dass Antoinette Vischer 1931 in Saint-Leu-La-Forêt die »École Wanda Landowska« besuchte, wo ab 1927 Kurse zur Interpretation Alter Musik angeboten wurden.[13] Auch trat sie zusammen mit Lehrern der SCB in Hauskonzerten auf, und es existieren sogar Schallplattenaufnahmen, auf denen sie Alte Musik einspielte.[14] Zu nennen ist schließlich noch ihr Kontakt mit Ina Lohr (1903–1983), der heute fast vergessenen Mitgründerin der SCB, bei der sie in den 1940er Jahren Unterricht nahm, der vor allem in sogenannten »Interpretationsstunden« bestand und die zu Analysen von alter und neuer Musik führten.[15]

Dieser Lebenslauf wäre nicht weiter bemerkenswert und nur von lokalem Interesse, wenn nicht eine andere Ingredienz hinzugekommen wäre. Ebenfalls über Paul Sacher und auch durch den fast gleichaltrigen Rolf Liebermann (1910–1999), den sie im Tessin kennengelernt hatte, wurde ihr Interesse für Neue Musik geweckt. Und zwar begann sie, zielgerichtet eine Sammlung von Auftragswerken für ihr Instrument, das Cembalo aufzubauen.[16] Eine offenbar wichtige Rolle spielte dabei wohl auch ihre Scheidung – sie hatte 1934 den Kaufmann Rudolf Sulger (1896–1972) geheiratet, die Ehe wurde 1953 geschieden –, was eine Art Modernisierungsschub der dann 47 Jahre alten Antoinette Vischer auslöste. So tilgte sie ihren Namen »Sulger«, führte nur noch ihren Mädchennamen und zog in eine modern eingerichtete Wohnung um.[17]

*

Wie sie in einem – allerdings fingierten und stilisierten – Brief an den Verleger Werner Goldschmidt beschreibt, abgedruckt in der aufwendig gestalteten und

Abb. 1:
Jacques Wildberger, *Concentrum* für Cembalo (1956), Reinschrift, Titelblatt. CH-Bps, Sammlung Antoinette Vischer

Jacques Wildberger

Conzentrum

für

Cembalo solo

SCHUTZMARKE
HUG & CO.
BASEL
16 linig
Carpentier Papier No. 116, Système Slestrop, déposé

Malyzane 30

ausgestatteten LP *Das moderne Cembalo* (1966), standen am Beginn ihrer Sammlung von moderner Cembalo-Musik »die in meiner nächsten Nachbarschaft arbeitenden Schweizer Komponisten«.[18] So fragte sie zunächst Peter Mieg (1906–1990), der bereits für Paul Sacher tätig gewesen war und von dem sie 1956 eine *Promenade pour le clavecin* erhielt. Kurz darauf sprach sie Jacques Wildberger an. In einem knapp zwanzig Jahre später geführten Gespräch erinnert sich Wildberger:

»Ich erinnere mich, Frau Vischer kennengelernt zu haben, im Zusammenhang mit ihrem Wunsch, von mir ein Stück für ihr Instrument zu bekommen. Mich interessierte diese Arbeit, abgesehen davon, dass es mein erstes Cembalo-Solo-Stück war, weil man mit Frau Vischer so gut sprechen und besprechen konnte. Gerade für einen Komponisten, der zum ersten Mal für ein Instrument schreibt, ist es ausserordentlich wichtig, mit einem Interpreten, in diesem Falle in Personalunion mit dem Besteller, das Instrument und seine technischen, klanglichen Möglichkeiten so kennenzulernen, dass man diesem dann ›ein Kleid nach Mass‹ schneidern kann. Für Antoinette Vischer war das eine selbstverständliche Einstellung, sie wollte ›cembalistische‹ Musik.«[19]

Dieses »Kleid nach Mass« erhielt Antoinette Vischer 1956 in einer Reinschrift des Komponisten, diesem wurde im Gegenzug die seinerzeit ansehnliche Summe von 300 Schweizer Franken ausbezahlt. So hielt sie es in der Regel auch später: Sie beanspruchte die Noten und das Recht der Ersteinspielung (die sie gleichfalls finanzierte und deren Kosten das Honorar für den Komponisten leicht übersteigen konnten);[20] später gehörte zur Sammlung offenbar auch eine Fotographie des Komponisten, jedenfalls sendet ihr Wildberger 1964 wunschgemäß sein »Photo zu Ihrer Sammlung«.[21] Die Idee des Rechts auf die Erstaufnahme – und nicht nur einer Erstaufführung – war wohl auch Antoinette Vischers begrenzten technischen Fähigkeiten geschuldet, denn nur mit Hilfe der Aufnahmetechnik (und gelegentlichen technischen Tricks, wie sie später etwa bei Ligetis *Continuum* oder Earle Browns *Nine Rarebits* zum Zuge kamen) konnte sie die Aufführung mancher dieser Kompositionen überhaupt bewältigen. Ein zeitgenössischer Kommentar bescheinigt *Concentrum* allerdings nur die Kategorie »Med. Diff« und erläutert: »Some rhythmic difficulties.«[22]

Obwohl sie noch im gleichen Jahr durch das Basler Notenbüro Ernst Vogel eine professionelle Abschrift erstellen ließ, die als Druckvorlage auch der heute noch erhältlichen Ausgabe der Edition-Modern (bzw. des Ricordi-Verlags) entspricht,[23] verwendete sie für ihre Einspielung im Basler Radio-Studio die auf den 4. September 1956 datierte Reinschrift Wildbergers (kenntlich an einer Reihe von Aufführungseintragungen wie Registrierungen, Fingersätzen und Taktzahlen).[24] Die größte Überraschung der Reinschrift aber stellt ihr Titel dar (Abb. 1): Hier heißt das Stück nämlich noch »Conzentrum«, wobei angesichts der Lateinkenntnisse Wildbergers davon auszugehen ist, dass es sich hier nicht um einen Schreibfehler handelt.

Nachdem ihre Sammlung 1957 durch eine weitere Komposition von Robert Suter (1919–2008), ebenfalls aus der »nächsten Nachbarschaft«, angewachsen war, veröffentlichte Antoinette Vischer eine erste EP mit dem Titel »Zeitgenössische Cembalo-Musik«, auf der sie ihre Sammlung präsentierte.[25] Auf dieser Einspielung fehlen eigentlich nur Kompositionen von Edward Stämpfli (1908–2002; *Toccata et Air varié pour Clavecin*, 1952) und ein Choralsatz »für Spinettino« von Ina Lohr, die sie aber schon früher, also vor dem Beginn einer bewusst angelegten Sammlung erhalten hatte und die sie vermutlich für eine Aufnahme ungeeignet hielt.[26]

In der Folge erweiterte sie ihre Sammlung stetig, es folgten Kompositionen unter anderem von Bohuslav Martinů, Alexander Tscherepnin, Boris Blacher,

Duke Ellington, Luciano Berio, Earle Brown und Martial Solal, die sie 1966 auf der bereits erwähnten LP »Das moderne Cembalo der Antoinette Vischer« herausbrachte. Hier präsentiert sie ihre Sammlung auch optisch im modernen Ambiente, zeigt sie sich im ausführlichen Begleitheft auf einem großformatigen Foto in ihrer modern eingerichteten Wohnung.



Abb. 2:
Antoinette Vischer in ihrer Basler Wohnung, um 1966
(Foto: Alexander von Steiger)

Der sozusagen große Durchbruch erfolgte danach, indem sie mit Kompositionen von György Ligeti, John Cage und Mauricio Kagel bedeutende Erweiterungen des zeitgenössischen Cembalo-Repertoires veranlasste, die heute noch als *pièces de résistance* gelten können. Keith Andrew Thorp resümierte, dass »Vischer has made a one woman crusade to replenish the harpsichord with modern literature« und dass sie direkt für mehr Kompositionen für ihr Instrument verantwortlich sei als alle anderen Spielerinnen und Spieler.[27] Und Wildbergers »Conz/centrum« stand mit am Anfang dieser beispiellosen Sammlung.

*

Der anonyme Plattentext *Zeitgenössische Cembalo-Musik* von 1957 erläutert u. a.:

»Das Cembalo ist nicht nur ein historisch interessantes Instrument, nicht nur ideales Klangmedium vorklassischer Musik; seine Transparenz und sein reiches Artikulations-

vermögen geben ihm eine überraschende Aktualität für gewisse Tendenzen in der neuen Musik. Die Distanziertheit des Cembaloklangs kommt dem antiromantischen Gestaltungswillen entgegen.«[28]

Damit ist ein ästhetisches Moment angesprochen, das am Beginn der Wiederentdeckung und Wiederbelebung Alter Musik eine wichtige Rolle spielte: Der als fremd bzw. sogar exotisch empfundene Klang des Cembalos konnte gerade wegen der Distanz neu gehört werden und so avantgardistischen Zwecken dienen.[29] Weiter heißt es dort zur Komposition:

Abb. 3: Jacques Wildberger, *Concentrum* für Cembalo (1956), Reinschrift, S. 4. CH-Bps, Sammlung Antoinette Vischer

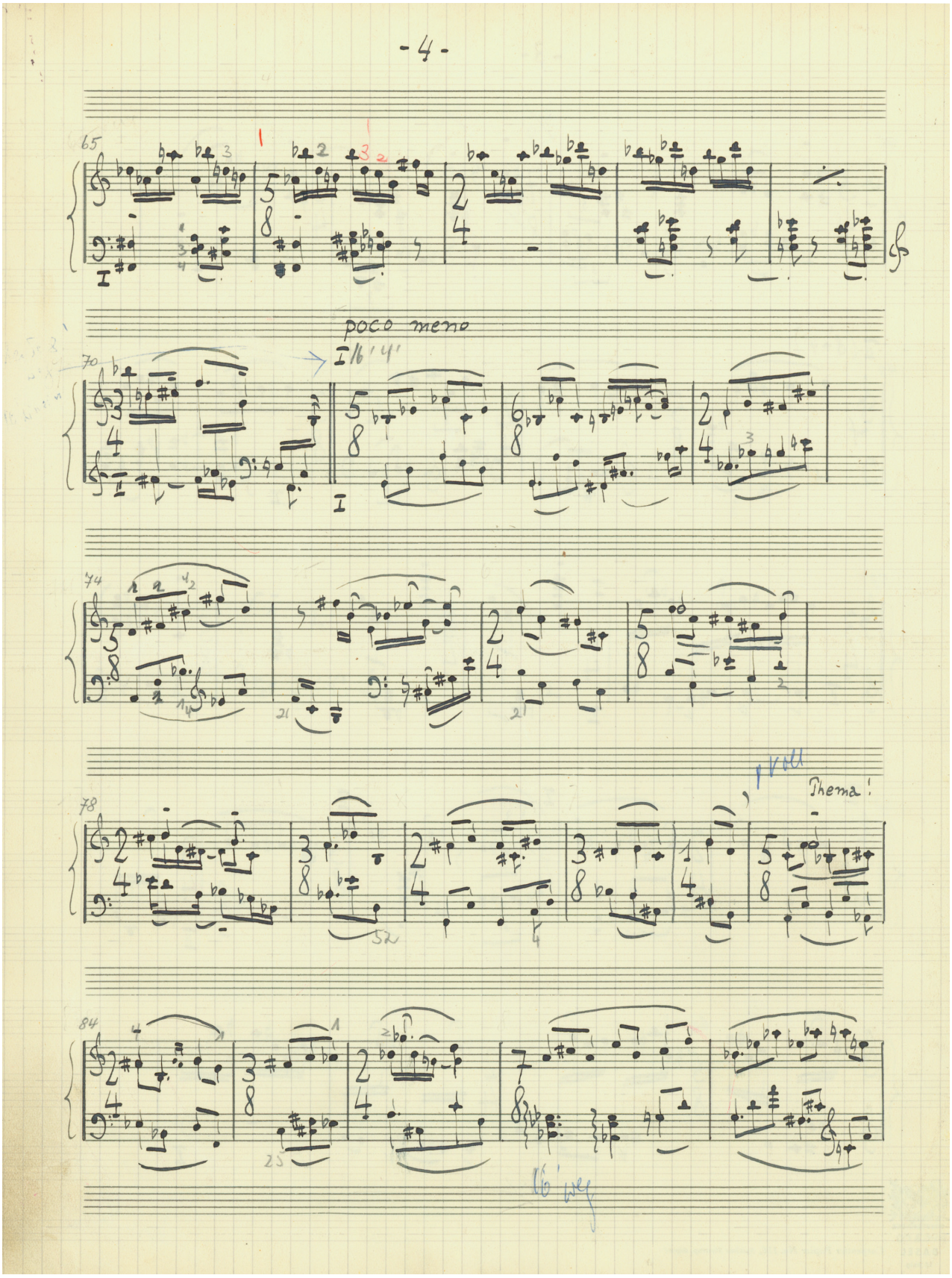
»Jacques Wildbergers ›Concentrum‹ nützt vor allem die reichen Klangdifferenzierungen des Instrumentes aus, die Stufendynamik von der Prachtentfaltung der Anfangs- und Schlussakkorde bis zur durchsichtigen und präzisen Artikulation der rhythmischen Elemente.«

Die Komposition löst also genau das ein, was das »moderne« Cembalo zu leisten vermag – so gesehen schrieb Wildberger tatsächlich die von Antoinette Vischer gewünschte »cembalistische« Musik. Damit ist auch ein technischer Aspekt angesprochen, der nur mit den sozusagen ahistorischen Cembalo-Neubauten zu erzielen ist: Anders als bei Instrumenten in historischer Bauweise können die verschiedenen Register des Instrumentes (im Falle der von Antoinette Vischer gespielten Typen: zwei 8'-, je ein 4'- und 16'-Register sowie ein Lautenzug) mittels der Pedale beliebig miteinander kombiniert werden. Das stellt ein gravierendes Problem bei der Aufführung dieser Kompositionen heute dar, da diese ahistorischen Instrumente inzwischen aus der Alten Musik verschwunden sind und heute fast ausschließlich auf Kopien historischer Instrumente gespielt wird. Entsprechend ist es schwierig, solche Instrumente heute noch für Aufführungen zu finden – die aber unabdingbar sind, will man die Cembalomusik des 20. Jahrhunderts entsprechend den Intentionen der Komponisten aufführen.[30]

Aufschlussreicher als der etwas oberflächliche Plattentext ist ein im Nachlass Wildberger erhaltenes Manuskript, in dem er seine Überlegungen wie folgt beschreibt:

»2 Elemente bestimmen den formalen Ablauf: 1. Arpeggierte Akkorde, die dem Instrument die Möglichkeit geben, seine barocke Klangpracht zu entfalten. 2. Ein lineares chromatisches Motiv, das der klanglichen Transparenz des Instrumentes entspricht. | Diese beiden Elemente, die zu Beginn deutlich voneinander getrennt sind, nähern sich gegenseitig im Verlauf des Stückes [an]: Die Akkorde lösen sich in Bewegung auf, das lineare Motiv entwickelt durch Oktavversetzung der Töne eine immanente Mehrstimmigkeit. In der Mitte des Stückes fallen diese beiden Elemente zusammen, um sich dann wieder von einander zu lösen und in ihre Ausgangslage zurückzukehren.«[31]

Diese – beim Hören relativ gut nachvollziehbaren – Aspekte zeigen sich auch in den Noten. Das Stück ist formal in fünf Abschnitte unterteilt (kenntlich durch Doppelstriche und jeweils Charakter- bzw. Tempowechsel), die – in Taktzahlen gerechnet – auch mehr oder weniger gleich lang sind (allein der letzte Teil ist etwas kürzer).[32] Die von Wildberger genannten arpeggierten Akkorde finden sich vor allem im ersten und zweiten Abschnitt sowie dann wieder im letzten. Das genannte »lineare chromatische Motiv« ist anfangs innerhalb der Komposition versteckt; im vorletzten Abschnitt allerdings markiert Wildberger das »Thema!« verbal an zwei Stellen (Abb. 3).[33] Bei der ersten so markierten Stelle werden alle 12 Töne benutzt und es sind symmetrische Konstellationen erkennbar – inwiefern dies auf eine entsprechende Reihe zu beziehen wäre, bedürfte eingehender Analyse.[34]


65
poco meno
70
74
78
Thema!
84

Folgt man Wildbergers Beschreibung, so fallen die beiden genannten Elemente, also die arpeggierten Akkorde und das chromatische Motiv, in der Mitte des Stücks zusammen – ähnlich wie bei einem ins Wasser geworfenen Stein, dessen Wellenschlag sich konzentrisch um dieses Zentrum anordnet. Das lässt sich vielleicht als Hinweis darauf interpretieren, dass der Titel ursprünglich tatsächlich »Conzentrum« hieß – hier klingt das genannte »Zentrum« in der Mitte des Stücks wörtlich an, zugleich lässt sich assoziativ »Konzentrat« wie »konzentriert« mithören. Das ist natürlich auch bei »Concentrum« ein Stück weit gegeben, hier aber sind es mehr noch die »um einen gemeinsamen Mittelpunkt angeordneten« Aspekte, die im Vordergrund angesprochen sind.

Zwar gibt es keine weiteren Kompositionen Wildbergers für Antoinette Vischer, aber er schrieb bei anderen Gelegenheiten noch für das Cembalo: Bereits 1953 entstanden *Tre mutazioni per orchestra da camera* (ein Ensembletypus, der durch Paul Sachers BKO eingeführt wurde).[35] Hier kommt das Cembalo neben Klavier und Harfe zum Einsatz – mit der bezeichnenden Anweisung in der Partitur: »Das Cembalo muß durch einen Lautsprecher verstärkt werden. Diese Verstärkung muß aber sehr diskret sein; der Cembaloklang darf keineswegs denaturiert werden.« Auch im Oboenkonzert (1963) und der Kantate *»In my end is my beginning«* (1964) sowie dem *Kammerkonzert für Saiteninstrumente und Synthesizer (Erkundungen im Sechsteltonbereich)* (1995–96) wird ein Cembalo verlangt.[36] Interessant ist letzteres Stück, das für sieben Saiteninstrumente (Klavier, Cembalo, Hammerflügel, 2 Violoncelli, 2 Kontrabässe) und Synthesizer geschrieben wurde, wobei der historische Kontrast der verschiedenen »Clavier«-Instrumente sozusagen augen- und ohrenfällig wird. Aber am Beginn dieser kleinen Reihe von Kompositionen Wildbergers mit Beteiligung des Cembalos steht sein *Concentrum* für Antoinette Vischer.

Anmerkungen

1 Der Text folgt dem Referat beim Symposium (3.3.2018), das von Musikbeispielen und einer Aufführung der Komposition durch Tobias Drewelius begleitet wurde. Herzlichen Dank an Simon Obert für den Zugang zur Sammlung Antoinette Vischer in der Paul Sacher Stiftung (CH-Bps).

2 Vgl. hierzu vor allem Martin Elste, *Nostalgische Musikmaschinen. Cembali im 20. Jahrhundert*, in: *Staatliches Institut für Musikforschung PK, Kielklaviere. Cembali, Spinette, Virginale. Bestandskatalog*, Berlin: Staatliches Institut für Musikforschung PK 1991, S. 239–277.

3 Vgl. Martin Kirnbauer, *»Was man mit den Fingern oder Füssen tractiret« – Eine sehr kurze Geschichte der aufführungspraktischen Wiederentdeckung historischer Clavierinstrumente*, in: *Fritz Neumeyer und seine Sammlung*, hrsg. von Susanne Berkemer und Markus Zepf, Freiburg i. Br.: Rombach 2014, S. 29–35 (mit weiterführender Literatur).

4 Vgl. Martin Elste, *Nostalgische Musikmaschinen. Cembali im 20. Jahrhundert*, S. 245 ff.; Keith Andrew Thorp, *The Twentieth-Century Harpsichord: Approaches to Composition and Performance Practice as Evidenced by the Contemporary Repertoire*, D. M. A. thesis University of Illinois at Urbana-Champaign 1981, insb. S. 9; Dieter Krickeberg, *Tendenzen im Cembalobau des 20. Jahrhunderts*, in: *Das Musikinstrument* 33 (1984), Nr. 10, S. 86–89.

5 Martin Elste, *Kompositionen für nostalgische Musikmaschinen. Das Cembalo in der Musik des 20. Jahrhunderts*, in: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung PK 1994*, hrsg. von Günther Wagner, Stuttgart – Weimar: Metzler 1995, S. 199–246, hier S. 200.

6 Vgl. Martin Kirnbauer, *Paul Sacher und die alte Musik*, in: *Paul Sacher – Facetten einer Musikerpersönlichkeit*, hrsg. von Ulrich Mosch, Mainz etc.: Schott 2006 (= *Publikationen der Paul Sacher Stiftung* 11), S. 25–56; ders., *»Tout le monde connaît la Schola« – eine Spurensuche zur Vorgeschichte der Schola Cantorum Basiliensis*, in: *Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis* 32 (2008), S. 145–157.

7 Ule Troxler, *Antoinette Vischer: Dokumente zu einem Leben für das Cembalo*, hrsg. von Markus Kutter, Basel: Birkhäuser 1976, S. 15–31; Martin Kirnbauer, *»toutes écrites pour la mécène.« – Antoinette Vischer und ihr modernes Cembalo*, in: *»Entre Denges et Denezy …«. Dokumente zur Schweizer Musikgeschichte 1900–2000*, hrsg. von Ulrich Mosch, Mainz etc.: Schott 2000, S. 96–105.

8 Ule Troxler, *Antoinette Vischer*, S. 15 f. und S. 22.

9 Ebd., S. 10 und S. 19: »[…] kommt dazu, dass sie mit ihren ohnehin kleinen Händen kaum eine Oktave greifen kann«.

10 Ebd., S. 9 und S. 24 f. (Abschnitt *Der Wechsel zum Cembalo*).

11 *Alte und Neue Musik. Das Basler Kammerorchester (Kammerchor und Kammerorchester) unter Leitung von Paul Sacher 1926–1951*, Zürich: Atlantis 1952, S. 306.

12 Vgl. *Alte Musik. Konzert und Rezeption*, hrsg. von Veronika Gutmann, Winterthur: Amadeus 1992 (= *Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis*, Sonderband zum 50. Jubiläum der Freunde alter Musik in Basel), S. 183.

13 Ule Troxler, *Antoinette Vischer*, S. 25; zu den als »Séminaire d'études de la musique ancienne« bezeichneten Kursen der Landowska siehe die einschlägigen Beiträge in: *Wanda Landowska et la renaissance de la musique ancienne*, hrsg. von Jean-Jacques Eigeldinger, Paris: Actes Sud 2011.

14 HMV 7PZ 3 (mit Fritz Wörsching, Laute und Gitarre), u. a. je zwei Schweizer Tänze und Appenzeller Tänze mit »Spinettino«; weitere in CH-Bps, Sammlung Antoinette Vischer erhaltene Platten wurden 1956 im Basler Tonaufnahmestudio Max Lussi aufgenommen (mit Bachs Chromatischer Fantasie und Präludium und Allemande aus dem *Notenbüchlein der Anna Magdalena*, einer Air und Courante von Händel sowie einem Concerto von Telemann).

15 Ule Troxler, *Antoinette Vischer*, S. 28.

16 Siehe *Sammlung Antoinette Vischer. Musikmanuskripte*, Mainz: Schott 2003 (= *Inventare der Paul Sacher Stiftung* 24).

17 Ule Troxler, *Antoinette Vischer*, S. 28 f.

18 Antoinette Vischer an den Herausgeber, Text zur LP *Das Moderne Cembalo der Antoinette Vischer*, Wergo 60028 (1967), unpaginiert.

19 Ule Troxler, *Antoinette Vischer*, S. 47.

20 Martin Kirnbauer, *Antoinette Vischer und ihr modernes Cembalo*, S. 101.

21 Brief von Wildberger an Antoinette Vischer, 14. 12. 1964, CH-Bps, Sammlung Antoinette Vischer.

22 Donald Nits, *More new music for harpsichord*, in: *Harpsichord* 2/3 (1969), S. 8 f., das Zitat S. 9.

23 CH-Bps, Sammlung Antoinette Vischer; Edition-Modern, München M 985 E (1959) bzw. Ricordi MOD 985.

24 CH-Bps, Sammlung Antoinette Vischer.

25 EP *Zeitgenössische Cembalo-Musik*, His Master's Voice MV 7 EBZ 504 (1957?).

26 Vgl. das Inventar in *Sammlung Antoinette Vischer*, S. 14 und S. 18.

27 Keith Andrew Thorp, *The Twentieth-Century Harpsichord*, S. 59.

28 EP *Zeitgenössische Cembalo-Musik*, Rückseite.

29 Vgl. auch Martin Elste, *Kompositionen für nostalgische Musikmaschinen*.

30 Antoinette Vischer bevorzugte ein großes »Bach-Modell« der Firma Neupert. Im Rahmen des Basler Symposiums führte Tobias Drewelius Wildbergers Komposition auf, wobei ein sehr ähnliches Instrument der Musik-Akademie Basel aus dem Jahre 1934 verwendet werden konnte, das früher im Radio-Studio Basel stand – wo wiederum Antoinette Vischer ihre Aufnahmen machte.

31 CH-Bu, NL 361 C V 12.

32 T. 1–23 (Grave), T. 24–42, T. 43–70 (Allegro), T. 71–92 (meno mosso) sowie T. 93–111 (Tempo I°). Anzumerken ist, dass es häufige Taktwechsel gibt, vom 3/8, 5/8 und 7/8 bis zu 2/4, 3/4, 4/4 und 5/4. Anders als in der gedruckten Edition findet sich in der Reinschrift nur für den Beginn eine Tempofixierung (Grave Viertel = 84).

33 T. 83 und T. 89.

34 T. 83–84,1 (hier findet sich auch ein Notationsfehler: die Halbe f'' in der obersten Stimme müsste – wie bei der zweiten mit »Thema!« markierten Stelle – eine punktierte Viertel sein).

35 Vgl. Christoph Gaiser, *Das Kammerorchester als Medium einer »neuen« Musik*, Diss. HU Berlin 2004.

36 Vgl. den Beitrag von Roman Brotbeck in diesem Band, S. 473 ff.

»Für wen singen wir eigentlich?«

Carla Henius und Jacques Wildberger

Anne-May Krüger

»Liebe Frau Henius, […] ich [schicke] Ihnen in der Beilage einen Liederzyklus* zur Ansicht. Haben Sie Lust, diese Lieder bei uns in der Saison 63/64 zu singen? Wir müssten uns in diesem Falle nur über das Datum und das weitere Programm unterhalten, in diesem Zusammenhang auch über den Pianisten. Das Werk Vogels könnte dann bei uns als Uraufführung erklingen. […] Aus meiner Feder? Soeben habe ich ein 1-stündiges Werk vollendet, das ich auf die Bühne bringen will. Sopr./Bar. Solo, Sprechchor mit Soli, Orch. und 4-spuriges Tonband. Es behandelt die Lebensgeschichte des französischen Mathematikers Evariste Galois.
*von Wladimir Vogel«[1]

Eines der ersten schriftlichen Zeugnisse der Bekanntschaft der Mannheimer Sängerin Carla Henius (1919–2002) mit Jacques Wildberger ist ein Antwortbrief des Letzteren in seiner Funktion als Vorstandsmitglied der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik (IGNM), Ortsgruppe Basel an die Sängerin, die sich offenbar mit einem Konzert-Angebot an ihn gewandt hatte. Nach einigen brieflichen Verhandlungen über die Gestaltung des Programms[2] trat Henius schließlich, mit Aribert Reimann am Klavier, bereits in der Saison 62/63 in einem Konzert der IGNM Basel in der Basler Musik-Akademie auf. Am 30. Mai 1963 sang sie dort Hermann Heiß' Zyklus *Expression K*, 13 Gesänge nach Worten von Franz Kafka (1953), Theodor W. Adornos *Vier Lieder nach Gedichten von Stefan George* op. 7 (1944), die Uraufführung der von Wildberger zugesandten *Fünf Lieder für Mezzosopran und Klavier* (1956) von Wladimir Vogel sowie Béla Bartóks *Fünf Lieder nach Gedichten von Andreas (Endre) Ady* op. 16 (1916). Darüber hinaus spielte Aribert Reimann seine 1. Klaviersonate (1958).

Das nächste erhaltene Schriftstück, das einen Bezug zwischen Henius und Wildberger herstellt, ist eine Laudatio der Sängerin zu Wildbergers 60. Geburtstag im Jahr 1982. Dass nach Henius' Konzert in Basel der Kontakt zu Wildberger keineswegs abriss, lässt sich zumindest aus dem Wechsel vom »Sie« der sechziger Jahre zum freundschaftlichen »Du« der Achtziger erkennen. So erweist sich die Quellenlage in Hinsicht auf Korrespondenz und andere persönliche Dokumente hier als eher dünn; auch hat die Sängerin nie ein Werk des Komponisten gesungen. Warum also ein Aufsatz zu Henius und Wildberger?

Der Blick auf Wildberger aus der Sängerinnen-Perspektive lässt sich hier als ein möglicher Zugang zu Wildbergers Vokalschaffen verstehen, explizit zur *Elegie* von 1994–95 für Sopran und Ensemble nach Friedrich Hölderlins *Sonnenuntergang* (1799), deren Komposition Henius initiierte. Aber auch zu *La Notte* für Mezzosopran, Ensemble und Tonband von 1967 nach dem Epigramm *Risposta del Buonarroto* (1545/46) von Michelangelo Buonarroti, worin kompositorische Prinzipien erstmals zum Tragen kommen, die u. a. auch in *Elegie* von Bedeutung sind. Mögen sich dabei die Wege Henius' und Wildbergers in ihren Professionen als Sängerin und Komponist nie *in actu* gekreuzt haben, so weisen sie doch Parallelen hinsichtlich des Verständnisses ihres künstlerischen Wirkens im Kontext gesellschaftlichen Engagements und moralischer Wertigkeiten auf. Henius

wie Wildberger bewegte die Frage nach der Rolle von Kunstausübenden in ihrer Gesellschaft, und beide fanden für sich nach Krisenmomenten Wege des Übergangs aus einer, wie Wildberger schreibt, Zeit des »hoffnungsvollen Neubeginns«[3] der Nachkriegsjahre in eine Zeit, die offenbar beide befremdete – durch weltpolitische Entwicklungen ebenso wie durch Anfeindungen von rechts wie links ab Ende der 1960er Jahre. Wildberger schrieb über diesen musikalischen Neubeginn nach 1945 unter speziellem Verweis auf Pierre Boulez: »Es ging in dieser Musik um eine völlige Neuschöpfung von musikalischer Sprache, um das Gewinnen axiomatisch nachweisbarer Syntax. Es war strenges Denken.«[4] Die Relativierung dieses »strengen Denkens« durch pluralistische Tendenzen gerade der jüngeren Komponistengeneration, sowie insbesondere die von Wildberger zunehmend empfundene Vergeblichkeit, Kunst als relevanten Beitrag zur Verbesserung gesellschaftlicher Verhältnisse zu sehen, hat, nicht nur bei Wildberger, zu einer nachhaltigen Krise geführt.

Auch Carla Henius, stark von jener Aufbruchsstimmung in Nachkriegsdeutschland und durch Institutionen wie die Darmstädter Ferienkurse geprägt, zeigt sich in ihren Schriften betroffen von den gesellschaftlichen Entwicklungen um 1968, wobei ihr Blick sich vor allem auf den von ihr wahrgenommenen schwindenden Rückhalt aktueller musikalischer Entwicklungen in der Gesellschaft richtet, weniger auf weltpolitische Kontexte:

»Für wen singen wir eigentlich? Für die Reichen, die uns bezahlen können, für die Jungen, die uns oft fragen, ob Musik in dieser desolaten Welt wenigstens vorübergehend irgendwen wirklich ›erreicht‹, so daß er glücklicher oder sogar klüger wird, für die Wenigen, deren Kennerschaft der Prüfstein unseres eigenen Könnens ist, und die nun wiederum uns selbst beglückt – für wen denn nimmt unsereins diese ›See von Plagen‹ auf sich: Die Unbequemlichkeit nie endenden Weiterlernens, die Quälerei, moralisch fast immer überfordert zu sein, weil allein schon die Wahl der Werke, die wir aufführen, ein Urteil oder ein Verdikt enthält, und weil keiner uns die Verantwortung abnehmen kann dafür, ob Musik künftig sein oder nicht sein wird?«[5]

Auch Henius zog sich, ähnlich wie Wildberger, Ende der 1960er Jahre für ein Jahr von den Konzertbühnen zurück, ehe sie sich, wie der Komponist es formulierte, für das kleinere der zwei Übel in der Wahl zwischen künstlerischer Tätigkeit und künstlerischem Verstummen entschied, nämlich für das Singen.

Carla Henius' *Elegie*

Carla Henius gehörte zu den aktivsten Interpretinnen und Initiatorinnen Neuer Musik der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Ab Anfang der 1950er bis Mitte der 1960er Jahre war sie häufiger Gast der Internationalen Ferienkurse für Neue Musik in Darmstadt, der Donaueschinger Musiktage sowie von Neue-Musik-Konzertreihen der deutschen Rundfunkanstalten (Ars Nova Nürnberg des Bayrischen Rundfunks, Das Neue Werk des Norddeutschen Rundfunks, Studio Neue Musik Mainz des Südwestfunks etc.) und sorgte auch darüber hinaus durch ihre Konzerttätigkeit in Westeuropa und den USA sowie im Rahmen von Radioproduktionen in Deutschland, Belgien, Schweden, der Schweiz u. a. für die Verbreitung eines Repertoires, das sie bei allem Engagement mit einer gewissen Nüchternheit betrachtete:

»Wenn von zehn Experimenten acht zunächst einmal scheitern, dann ist diese Ausfallsquote völlig normal. Normal insofern, als das Verbleibende, so wenig es auch ist, die ganz natürliche Schrumpfung des Bestandes an bewährten Meisterwerken einmal aus-

gleichen muß. Unter diesem Aspekt gelten auch für die Musik die Erfahrungen der Ökologie: Nur durch ständig fließende Zufuhr von Neuem läßt sich das bedrohte Element vor dem Umkippen in ein stehendes Gewässer bewahren.«[6]

Henius' Verdienste für die Neue Vokalmusik bestehen daher nicht in erster Linie darin, dass heute als paradigmatisch rezipierte Werke durch sie aufgeführt oder inspiriert worden wären, sondern in ihrem Wirken als bereitwillige Interpretin und engagierte Netzwerkerin. Zudem setzte sie sich auch über ihre Zeit als aktive Sängerin hinaus in ihrer Funktion als Leiterin der Musiktheater-Werkstätten an den Theatern in Gelsenkirchen (1977–1986), Freiburg (1980–1982) und Wiesbaden (1987–1998) – Studiobühnen für neue bzw. experimentelle vokale Konzepte – für die Entstehung und Aufführung Neuer Musik sowie auch für neue Vermittlungskonzepte ein. Dieses Engagement war durchaus mit moralischen Kategorien verknüpft, die auch in ihrem freundschaftlichen Verhältnis zu Jacques Wildberger von Bedeutung gewesen sein dürften.

»Ich hätte mir nie angemaßt, die Stücke zu beurteilen, die ich singe. Aber ich war glücklicherweise fähig zu einer fast romantischen gehorsamen Gläubigkeit. Wenn ich von einer Person, wie von Bruno Maderna oder Luigi Nono, überzeugt war, dann hätten die von mir verlangen können, was sie wollten – und ich hätte es gemacht, ohne zu fragen, warum.«[7]

Auch die Freundschaft zu Adorno, den sie als das personifizierte »musikalische Gewissen unserer Zeit«[8] bezeichnete, prägten die Kategorien Moral und Integrität. So lässt sich bei Henius eine Tendenz beobachten, für sie zentrale Figuren wie Maderna, vor allem aber Nono, Adorno und später auch Dieter Schnebel in gewisser Weise zu Mentorenfiguren zu stilisieren, die aufgrund ihrer menschlichen Integrität auch als Künstler unantastbar blieben. Diese Orientierung an moralischen Leitfiguren mag für Henius gerade auch in jener Zeit des Umbruchs Ende der 1960er Jahre von Bedeutung gewesen sein:

»Die Problematik aller Kunst, also auch der Musik, ist so unvorhersehbar anders geworden, daß wir den gesicherten Standort überkommener Qualitätsbegriffe längst aufgegeben haben und uns permanent auf einem Prüffeld befinden. Hier wird nun auch eine Utopie erprobt werden müssen, nämlich: die Forderung nach Identität von Werk und Person, Tun und Denken.«[9]

Tatsächlich entspricht Henius' Darstellung hier nicht einer Forderung, sondern sie selbst stellte offenbar jene Identität von Werk und Person her, indem sie ihr Qualitätsurteil über musikalische Werke allein an das moralische Handeln der jeweiligen Komponisten knüpfte. Auch Wildberger dürfte, neben den bereits Genannten, aus Henius' Sicht dieser Einheit gerecht geworden bzw. von ihr mit dieser versehen worden sein. Erscheint Wildberger in ihren Schriften auch nie in der Mentorenrolle, so mag Henius sich doch dem fast gleichaltrigen Komponisten als Zeitgenossen eben jener Aufbruchsjahre verbunden gefühlt haben, die sie in vielen reminiszierenden Schriften wiederaufleben lässt, wie auch hier in einer Geburtstagsadresse[10] an Wildberger, die sie überschreibt mit:

»›Die alten, bösen Lieder –‹. Eine Erinnerung aus der guten alten Zeit oder: wie man ›damals‹ arbeiten durfte. Für Jacques zum 6. Jänner [sic] 1992 in Liebe u. Freundschaft von Carla«[11]

Wo genau die erste Begegnung zwischen Carla Henius und Jacques Wildberger stattfand, lässt sich nicht mit Sicherheit feststellen. Ein Kennenlernen im Rahmen der Internationalen Ferienkurse für Neue Musik in Darmstadt wäre jedoch sehr

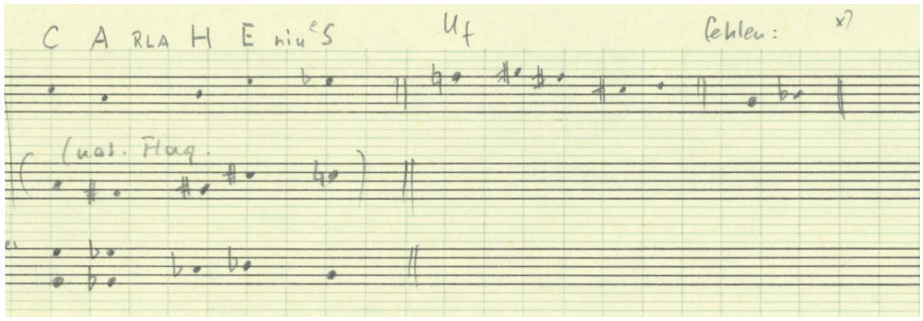
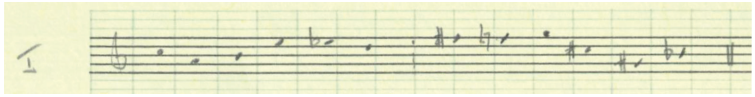
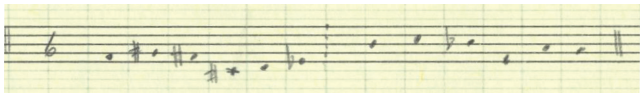


Abb. 1:
Jacques Wildberger, *Elegie* für Sopran und Kammerensemble (1994–95),

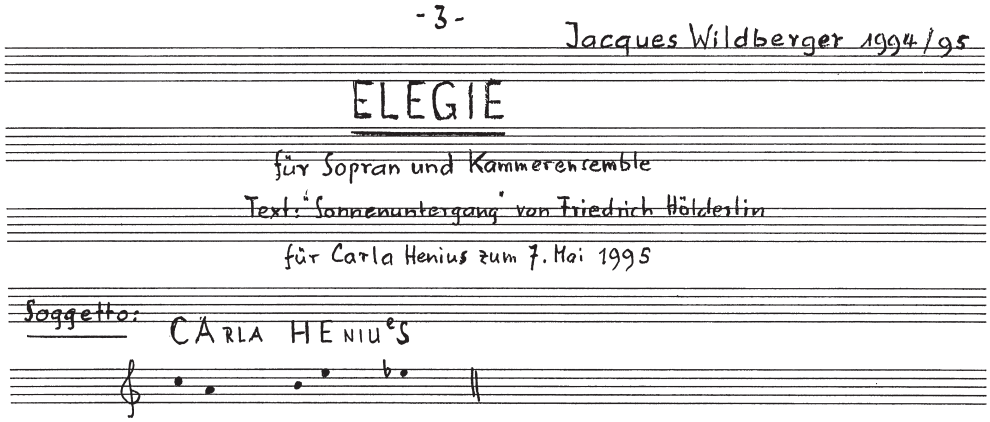
a) Broullion S. 1, Detail, CH-Bu, kr 71, 49c



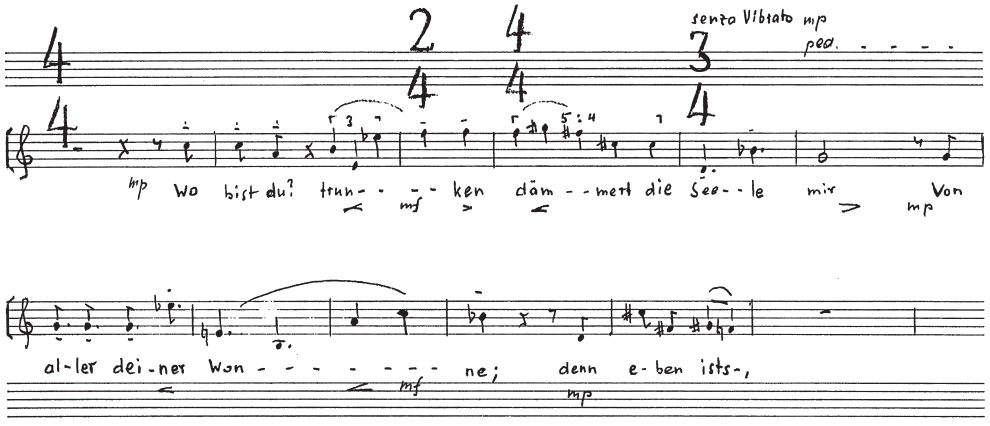
b) Reihenblatt, Detail, CH-Bu, kr 71, 49c



c) Reihenblatt, Umkehrung auf f, CH-Bu, kr 71, 49c



d) Partitur, Titelblatt (© Edition Hug Zürich, 1995)



e) Partitur, Beginn der Vokalpartie (© Edition Hug Zürich, 1995)

gut möglich gewesen: Wildberger besuchte zwischen 1951 und 1959 die Ferienkurse regelmäßig und hatte dort Aufführungen in den Jahren 1951, 1952, 1954 und 1959, und auch Henius war von Mitte der 1950er Jahre bis einschließlich 1961 in Darmstadt als Interpretin aktiv. Denkbar ist allerdings auch, dass Komponist und Sängerin durch Conrad Beck, zwischen 1936 und 1966 Leiter der Musikabteilung von Radio Basel, in Kontakt kamen, von dem Henius bereits

1955 für die Ursendung von Hermann Heiß' Liederzyklus *Expression K* (1954) engagiert worden war. Im Studio von Radio Basel nahmen sie und Reimann zudem am Tag nach ihrem Konzert bei der IGNM Basel das dort aufgeführte Programm auf.

War es 1962/63 Wildberger, der in seiner Funktion als Veranstalter mit Henius korrespondierte, so hatte sich das Verhältnis in den 1990er Jahren mittlerweile umgekehrt: Als Leiterin der »musik-theater-werkstatt« am Staatstheater Wiesbaden lädt Henius Wildberger 1995 gleich zweimal nach Wiesbaden ein: am 27. Januar 1995 für einen Vortrag mit Musikbeispielen, am 7. Mai 1995 wird Wildbergers *Elegie* für Sopran und Ensemble von der Sängerin Rosemary Hardy und dem Kölner Ensemble MusikFabrik unter Leitung von Johannes Kalitzke uraufgeführt.

Wildbergers Komposition ist Teil einer »Jubiläumsgabe« zum neunjährigen Bestehen der mtw Wiesbaden, die Henius, als permanent um Finanzierung und Aufmerksamkeit für die dort geleistete Arbeit ringende Leiterin, öffentlichkeitswirksam zu nutzen weiß. Über die Kompositionsaufträge hinaus – neben Wildberger gehen Aufträge auch an Dieter Schnebel und Hans Zender – versendet Henius ein Rundschreiben an zahlreiche Kollegen mit der Bitte, für eine Jubiläumspublikation Beiträge zu verfassen, die sich mit Fragen zum Verhältnis zwischen Kunst und Gesellschaft auseinandersetzen:

»Unser Thema ist ›Das Recht der Minderheiten‹ – in diesem Falle derjenigen, die solche ›Inseln‹ anspruchsvoller künstlerischer Auseinandersetzung brauchen und als lebensnotwendig erachten – dies eben nicht nur gelegentlich, sondern mit Kontinuität und Konsequenz und auch mit programmatischer Logik. Dieses Recht der Wenigen hat die musik-theater-werkstatt immer verteidigt und ihr ganz allmählich gewachsenes Publikum hat es gern und genau so haben wollen.«[12]

Henius bezieht sich hier möglicherweise auf ein Diktum Arnold Schönbergs: Anlässlich einer Aufführung seiner Variationen für großes Orchester im Frankfurter Rundfunk sprach dieser 1931 vom »Recht der geistigen Minorität«. Eine Wiederholung der Rede ab Schallplatte erfolgte im Rahmen der Donaueschinger Musiktage 1953, so dass Henius sie möglicherweise in diesem Rahmen kennenlernte – genauso wie Wildberger, der 1953 in Donaueschingen erstmals aufgeführt wurde.[13] Henius mag hier, bewusst oder unbewusst, eine Parallele ziehen zwischen der Bedrohung freier Kunstausübung durch das »Dritte Reich« und der aktuellen, nicht nur von ihr als prekär empfundenen Situation der musikalischen Avantgarde seit 1968, innerhalb derer zeitgenössische Musik im linken politischen Spektrum als »elitär«, auf konservativer Seite als unökonomisch und sich traditioneller Ästhetik verweigernd rezipiert wurde.

Henius nutzt das Jubiläum jedoch nicht nur im Sinne der Öffentlichkeitsarbeit für die »musik-theater-werkstatt«, sondern bringt auch ihre eigene Persönlichkeit mit ins Spiel. Sie schreibt Wildberger:

»Die Besetzung kannst Du Dir aus dem Vorhandenen auswählen. Ich würde mich sehr freuen, wenn Du eine Stimme dabei hättest – die haben eine offenbar ganz besonders gute Sängerin in diesem Programm dabei. Vielleicht fällt Dir eine Art Epigramm ein, das Du mir hinter die Ohren schreiben möchtest?«[14]

Tatsächlich verwendet Wildberger Henius' Namen als »Sujet« und entwickelt aus dem daraus generierten Material Reihen als Basis seiner Komposition.

Mit Blick auf die formale Gestaltung kommt in der *Elegie* ein Prinzip zum Tragen, das seit *La Notte* bei Wildberger immer wieder Anwendung findet. Dabei konfrontiert Wildberger den »emphatischen Gesang«[15] im Zentrum der

Komposition mit Randteilen, die das Kunstwerk als rein ästhetisches Gebilde relativieren sollen.

Der Kontrast ergibt sich hier durch die Gegenüberstellung des Mittelteils, charakterisiert durch seine sowohl in rhythmischer Hinsicht als auch mit Blick auf das Tonmaterial klare Struktur sowie die allein hier aufscheinende Gesangsstimme, mit den Rahmenteilen, deren Klangstruktur eher als amorph zu bezeichnen ist: Luftgeräusche und Flageolett-Klänge verunklaren das Klangbild, die »strenge Ordnung« scheint aufgehoben. Dem Geräuschhaften, das sich in Wildbergers Schaffen mit Aspekten des »Noch nicht« bzw. des »Nicht mehr« assoziieren lässt[16] und, damit verbunden, auch mit der Vorstellung des Defizitären steht so im zentralen Teil der Komposition der »Menschheit Stimme«[17] mit ihren Konnotationen des »Traditionellen« und des »Schönklangs« entgegen. Diese manifestiert sich im Mittelteil der *Elegie* als Vertonung des Gedichts *Sonnenuntergang* von Friedrich Hölderlin, das Wildberger als Gesellschaftskritik mit aktueller Relevanz versteht:

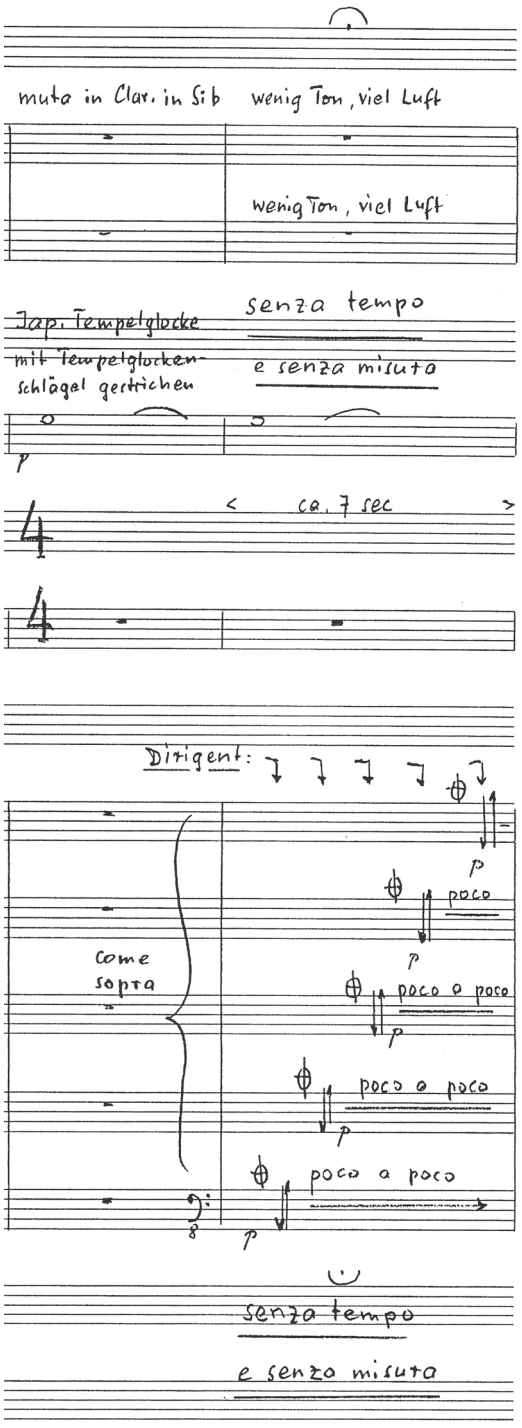


Abb. 2:
Jacques Wildberger, *Elegie* für Sopran und Kammerensemble (1994–95), Partitur S. 6 (Detail) und 7
(© Edition Hug Zürich, 1995)

»In meiner ELEGIE für Sopran und acht Instrumente vertone ich einen Text von Friedrich Hölderlin:

SONNENUNTERGANG
Wo bist du? trunken dämmert die Seele mir
Von aller deiner Wonne; denn eben ists,
Dass ich gelauscht, wie, goldner Töne
Voll der entzückende Sonnenjüngling

Sein Abendlied auf himmlischer Leier spielt';
Es tönten rings die Wälder und Hügel nach.
Doch fern ist er zu frommen Völkern,
Die ihn noch ehren, hinweggegangen.

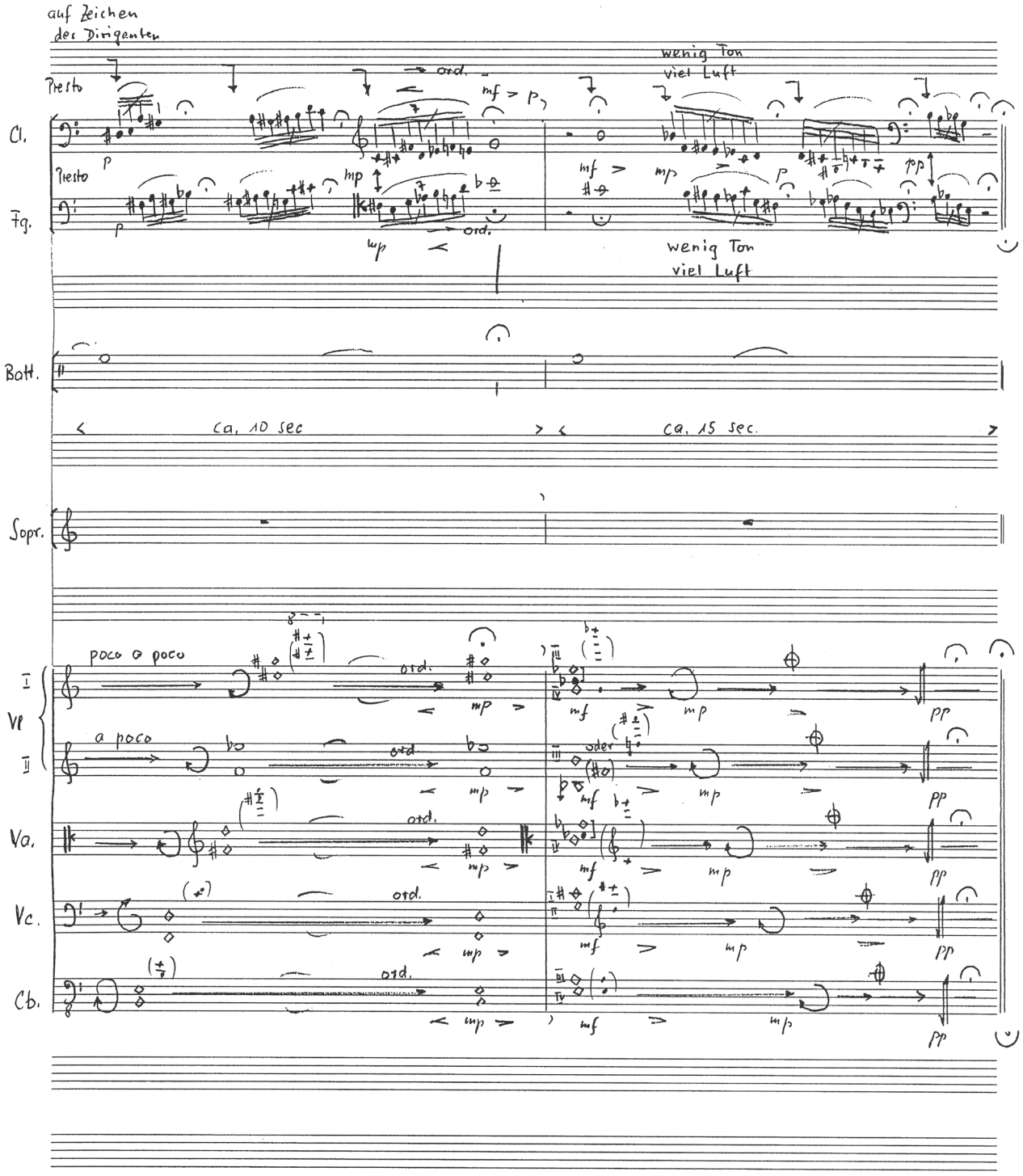
Was Hölderlin vor bald 200 Jahren in seiner unverwechselbaren, wunderbaren Sprache beklagt, ist auch unsere Sorge: Die Abwertung autonomer Kultur – hier am Beispiel der Musik – aufgrund von Kriterien wie Effizienz in der Bewusstseinsindustrie, in Sponsoring und Werbung, mit Rücksicht auf Einschaltquoten und zu erwartender Profitmaximierung. Nach sechs hymnischen Zeilen verkündet Hölderlin, ohne formalen Einschnitt, lediglich durch einen Punkt getrennt, das traurige Ereignis in ganzen zwei Zeilen. Ich habe einen musikalischen Kontrapunkt gesetzt: Nach dem emphatischen Gesang folgt ein Moment des Schreckens und der Erstarrung. Dann erklingen die letzten zwei Zeilen völlig ausdrucks- und leblos. Im Nachspiel wird die Musik nicht etwa zerstört. Sie entfernt sich.«[18]

Wildbergers Interpretation erweist sich als sehr konkrete Deutung des Hölderlin-Gedichts, die offenbar aus der Projektion der von Wildberger wahrgenommenen Aktualität auf Hölderlins Verse resultiert. Dabei stehen Wildbergers Verweise auf marktwirtschaftliche Mechanismen des 20. Jahrhunderts (»Effizienz in der Bewußtseinsindustrie, in Sponsoring und Werbung, mit Rücksicht auf Einschaltquoten und zu erwartender Profitmaximierung«)

in eigenwilligem Verhältnis zu Hölderlins Poesie, zumal Wildberger hier klare Parallelen aufzuzeigen versucht.

La Notte – Komponieren unter Vorbehalt?

Ähnlich wie in der *Elegie* ging Wildberger bereits in *La Notte. Trittico per nastro, mezzo-soprano e 5 strumenti* (1967) vor: Auch hier basiert der Mittelteil mit Michelangelo Buonarrotis Gedicht *Risposta del Buonarroto*[19] auf einem his-



torischen Kunstwerk, dessen Relevanz für die Gegenwart Wildberger durch die Konfrontation mit der Aktualität, repräsentiert vor allem durch die in den zwei äußeren Teilen des Triptychons elektroakustisch verarbeiteten Gedichte *abendnachrichten* und *schattenwerk* von Hans Magnus Enzensberger,[20] hervorhebt:

»Die Vertonung eines Gedichtes von Michelangelo Buonarroti für Alt-Stimme und fünf Instrumente bildet das Mittelstück des Triptychons. Aus der beruhigenden aesthetischen Entrückung vergangener Jahrhunderte erreicht uns die Aussage des Dichter-Bildhauers, der angesichts des Grauens seiner Zeit am liebsten nichts mehr sehen und

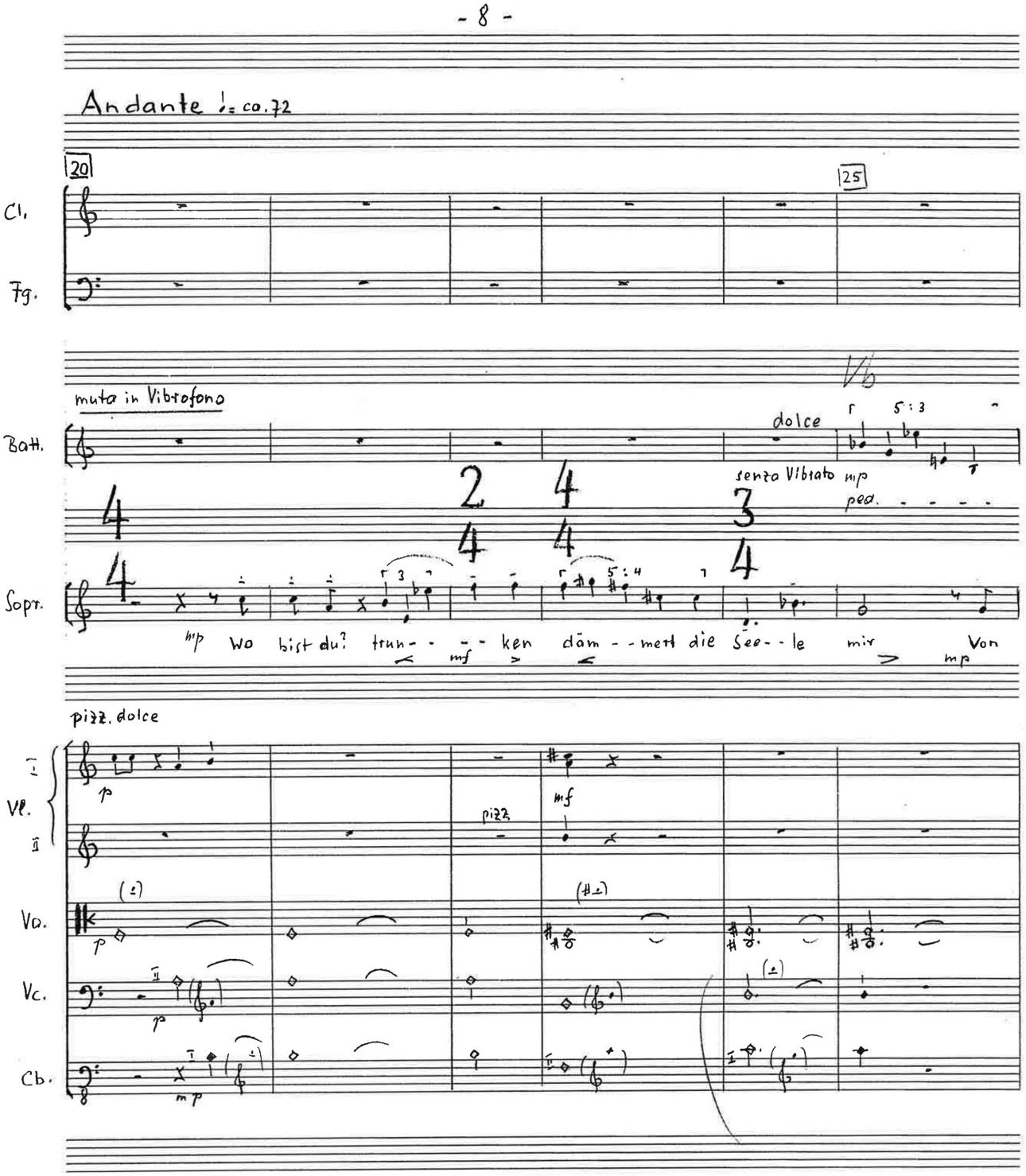


Abb. 3:
Jacques Wildberger, *Elegie* für Sopran und Kammerensemble (1994–95), Partitur, S. 8
(© Edition Hug Zürich, 1995)

nichts mehr hören möchte. Die Aussenteile konfrontieren mit der unmittelbaren Gegenwart. Zwei Gedichte von Hans Magnus Enzensberger, vom Autor selber vorgetragen, sind auf Tonband verarbeitet. Das erste spiegelt das Entsetzen über die Geschehnisse unserer Tage, das zweite streift die Frage, ob dieses Entsetzen schöpferisch noch bewältigt werden könne. Die Musik als versöhnendes Element hat hier keinen Platz. Dafür findet ein Dialog statt zwischen menschlicher Stimme und denaturierten, also ausser- und unmenschlichen Klängen und Geräuschen, die aus einzelnen Phonemen und verarbeiteten Instrumentalklängen gewonnen sind.«[21]

Zudem verweist Wildberger hier auf die Kontinuität der Auseinandersetzung von Künstlern mit ihrer Zeit über die Jahrhunderte hinweg, innerhalb derer er sich damit auch selbst positioniert, und macht explizit den gesellschaftspolitischen Hintergrund des Michelangelo-Gedichts stark:

»Michelangelos Gedicht, das im Zentrum steht, ist heute zum Kulturgut neutralisiert. Man hält es, seiner vollendeten Form wegen, für tröstlich. Und nur für tröstlich. Aber so war es nicht gemeint. In seinem Inhalt wird ja gerade die Fragwürdigkeit dieser Form angesprochen, die Fragwürdigkeit jeglicher Form, jeglicher rein ästhetisierenden Reaktion auf das, was in der Welt sich zuträgt – in Michelangelos Fall der Sacco di Roma. Diesen kritischen Aspekt wollte ich wieder zum Vorschein bringen, indem ich das Gedicht selber in fragwürdigen Schönklang hüllte, es aber konfrontierte mit Texten, deren aktuell politischer Bezug offenkundig ist, und diese Texte wiederum in eine Klangsphäre rückte, die abseits des gemeinhin als schön und ästhetisierend Empfundenen liegt. Soweit bin ich also gekommen: dass ich am Werkbegriff Kritik übe; indessen im Rahmen eines Werks. Nicht um die Abschaffung des Werkbegriffs geht es mir darin, sondern um dessen Relativierung.«[22]

Wildberger formuliert hier für *La Notte*, das als kompositorischer Wendepunkt in seinem Schaffen rezipiert wird und an deren Komposition eine ca. zweijährige Schaffenspause des Komponisten anschließt, somit ein Vorgehen, das modellhaft auch auf spätere Werke wirkt: Das aus Wildbergers Sicht außerhalb der Kunst Befindliche bildet so den Rahmen für jene »ästhetisierende Reaktion« und relativiert diese damit. Gleichzeitig bricht es sich mitunter aber auch direkt Bahn in jenen Bereich hinein, den Wildberger mit dem Begriff des »Schönklangs« verbindet, ist doch in *La Notte* das Tonband zuweilen auch innerhalb der Michelangelo-Vertonung hörbar und scheint diese für kurze Zeit ganz überlagern zu wollen.[23] Die zentralen Teile in *La Notte* wie auch in *Elegie* sind doppelbödig: Zwar gehören die historischen Texte aus struktureller Perspektive jenem Teil der Komposition an, den Wildberger relativieren zu müssen glaubt, jedoch verbinden sich die Gedichte auf inhaltlicher Ebene als historische Aussagen von Künstlern mit den der Aktualität verpflichteten Rahmenteilen der Kompositionen durch die – zumindest Wildbergers Rezeption gemäß – darin enthaltene Gesellschaftskritik.

Auch in *La Notte* ist die Zuschreibung von Wildbergers persönlichen gesellschaftspolitischen Haltungen und Wahrnehmungen in Bezug auf die verwendeten Texte von Michelangelo und insbesondere von Enzensberger sehr ausgeprägt. Gerade *schattenwerk*, das Wildberger an das Ende der Komposition, also in den dritten Abschnitt des Triptychons setzt und in seiner Werkeinführung mit Blick auf die Frage deutet, inwiefern das Entsetzen über die Aktualität noch schöpferisch bewältigt werden könne, scheint sich dieser konkret gesellschaftspolitischen Interpretation durch den melancholischen Solipsismus des lyrischen Ichs zu entziehen. Manfred Koch bezeichnet *schattenwerk* denn auch als »Gedicht des Rückzugs«.[24]

Auf *La Notte* folgt bekanntermaßen ein – wenn auch temporäres – Verstummen des Komponisten. Die Rückkehr zur Kunst ist Wildberger nur durch

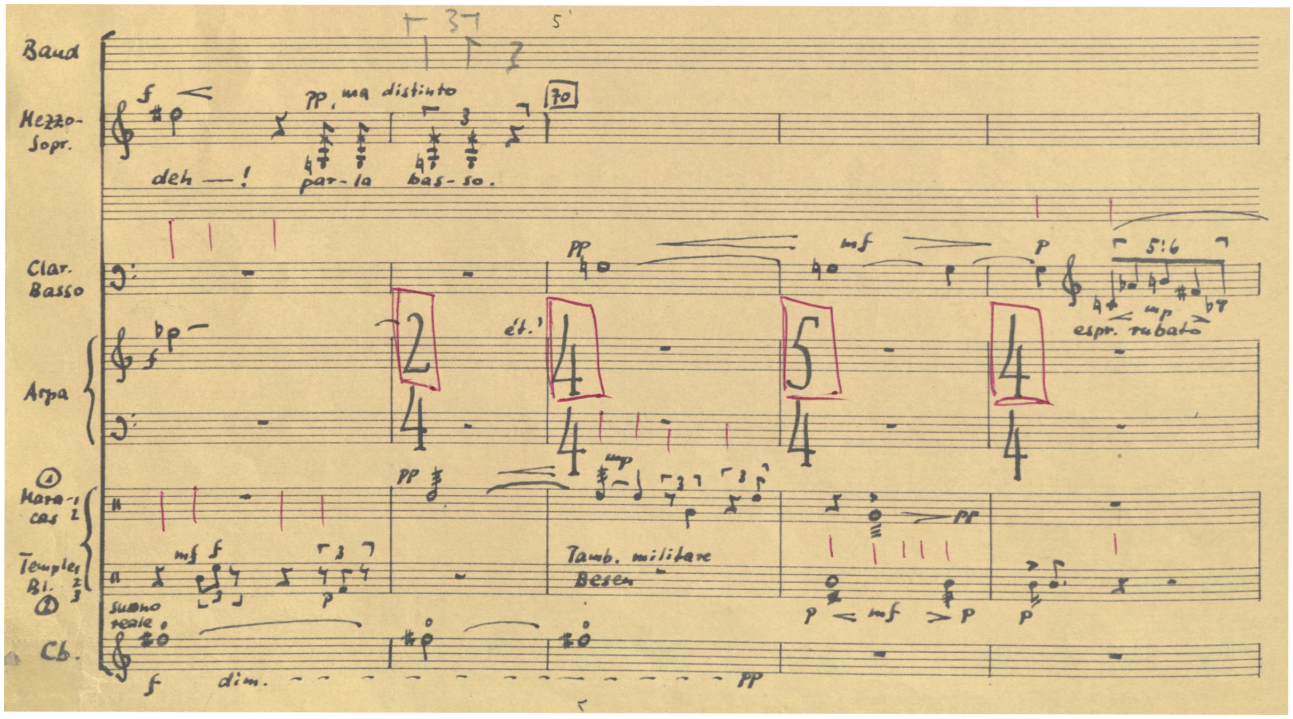


Abb. 4:
Jacques Wildberger, *La Notte. Trittico per nastro, mezzo-soprano e 5 strumenti* (1967), Reproduktion der Reinschrift mit hs. Eintragungen, T. 68–72. CH-Bu, kr 71, 43e

jenes in allen folgenden Kompositionen wahrnehmbare »In-Anführungszeichen-Setzen« künstlerischer Äußerung möglich:

> »Ich musste schliesslich einsehen, dass es besser wäre, von zwei Übeln das kleinere zu wählen: statt aufs Komponieren ganz zu verzichten, eben unter Vorbehalt zu komponieren. […] Das Komponieren im Bewusstsein, dass das, was ich mache, zu nicht viel nütze ist. Dass ich damit mein Handwerk betätige, dass ich auf Grund dessen, was ich gelernt habe und was ich kann, eine saubere Arbeit leiste, die als Bewältigung im kleinen Rahmen Bestand haben mag – dass das aber nicht die grosse Bewältigung ist, die ich mir wünschen würde.«[25]

Jenes Komponieren unter Vorbehalt – auch das ein weiteres Prinzip seit *La Notte* – findet außerdem seinen Ausdruck im Einsatz und in der Entwicklung der Gesangsstimme.[26] Die Stimme als Ausdruck des Menschlichen, aber auch der Kunst als sinnstiftender Kraft, wird in den verstörenden Rahmen der Aktualität gesetzt: In *La Notte* in Form des Tonbands, bestehend aus Enzensbergers Gedichten sowie aus Klängen, die sich mit Kriegsgeschehen assoziieren lassen und damit auf die literarische Vorlage, insbesondere *abendnachrichten*, Bezug nehmen.[27]

In der *Elegie* schafft Wildberger den kontrastierenden Rahmen durch Instrumentalklänge, die nicht jener »strengen Syntax« unterworfen zu sein scheinen, die für Wildberger Grundbedingung künstlerischer Aussage ist. Die vokale Entwicklung lässt sich dabei als Annäherung an das Verstummen beschreiben – auch dies ein Prinzip, das bereits in *La Notte* angelegt ist: Die letzten vier Töne der Gesangspartie liegen nicht nur sehr tief (g), sondern sind auch im *pianissimo* und als Sprechgesang wiederzugeben (»parla basso«). Sie illustrieren daher nicht nur den semantischen Gehalt des Texts – die Aufforderung, leise zu sprechen[28] – vielmehr scheint der »emphatische Gesang« hier bereits im Rückzug begriffen. In Bezug auf die *Elegie* schreibt Wildberger selber, die Musik werde hier nicht zerstört, sondern sie entferne sich.[29] Der langsamer werdende »Herzschlag« und die ausdruckslos werdende Stimme deuten damit einen Rückzug des »Mensch-

lichen« an ohne dessen kompletten Vollzug – ähnlich Wildbergers persönlichem Entscheid, als Komponist nicht den radikalen Weg des vollständigen Verstummens zu wählen, sondern das »geringere Übel«, oder auch: ein Verstummen unter Vorbehalt.

Wildbergers *Elegie*, »›mein‹ Geschenk an Dich, das Du mir geschenkt hast«,[30] wie der Komponist der Auftraggeberin schreibt, stellt die letzte musikalische Zusammenarbeit zwischen Henius und Wildberger dar. Aus dem bis Februar 2001 (ein Jahr vor Henius' Tod) reichenden Briefwechsel beider geht weiterhin ein freundschaftliches gegenseitiges Anteilnehmen hervor, wobei professionelle wie gesellschaftliche Bezüge nur noch aus der Ferne eine Rolle zu spielen scheinen. So mag aus Henius' Dankesbrief an Wildberger eine Verlagerung der Kategorien von einem quasi absoluten moralischen Anspruch der 1960er und 1970er Jahre hin zu persönlicher »Wahrheit« zu lesen sein, wenn sie dem Komponisten zur Uraufführung der *Elegie* schreibt: »[I]ch möchte Dir nun mit ein bisschen Abstand nochmals sagen, dass ich Dein Stück für mich u. ganz subjektiv ganz besonders schön u. wahr gefunden habe.«[31] Die Erfahrungen der für beide offenbar krisenhaften Momente Ende der 1960er/Anfang der 1970er Jahre, die Henius mitunter zu düsteren Prophezeiungen veranlasste,[32] scheint sich – zumindest bei Henius – über die Jahre zunächst in Gleichmut[33] gewandelt und schließlich zum Rückzug in einen Raum geführt zu haben, in dem die Kunst Teil des Privatlebens geworden ist – eine Entwicklung, die bei Wildberger offenbar bereits nach *La Notte* einsetzt:

»Es [das Komponieren] ist, wie ich schon sagte, ein Restitutionsversuch; ein Versuch, der Aussenwelt halbwegs noch standzuhalten, und insofern nur auf mich bezogen. Nun wird die Aussenwelt freilich bedrängend, weil man eben nicht nur an sich denkt. Man denkt auch an andere. Aber was einen letzlich [sic] dazu veranlasst, sich schöpferisch zu äussern, ist dann doch die eigene Person. Nicht der Gedanke an misshandelte Arbeiter in Spanien, an die Unterdrückten in Brasilien, an Vietnam und die Tschechoslowakei. Sondern die persönliche Reaktion auf solche Nachrichten und die Notwendigkeit, damit fertig zu werden.«[34]

Mitte der 1990er Jahre berichtet Jacques Wildberger in einem der letzten erhaltenen Briefe an Carla Henius denn auch vor allem aus der Perspektive des Privatiers vom Basler Kulturleben – die Bedrängnisse sind nun anderer Natur, als Bewältigungsstrategie wählt Wildberger einen fast unverhohlenen Sarkasmus:

»Inzwischen sind Ostern vorbei, anschliessend sechs Tage Maler im Haus; dann der 90. von Paul Sacher: Die ›Kulturstadt‹ im Veranstaltungstaumel. Konzertreihe ›Klassizistische Moderne‹, eine Gemäldeausstellung im Kunstmuseum mit dem neckischen Titel ›Canto d'Amore‹, Einweihung eines Platzes auf den Namen ›Maja Sacher-Platz‹, Gottesdienst im Münster, Galakonzert unter strengsten Sicherheitsvorkehrungen mit dem Ensemble Intercontemporain unter Meister Boulez – mässige Uraufführungen –, dazu drei Lob- und Dankesreden. Anschliessend ein Galadîner in den Räumen von Roche, – zum Glück waren wir nicht eingeladen. Am 7. Mai als Schluss-Stein ein Konzert der IGNM mit dreizehn Uraufführungen – omnia ad maiorem ….. gloriam. «[35]

Anmerkungen

1 Jacques Wildberger an Carla Henius, Brief vom 31. 10. 1962, D-Bda, Carla-Henius-Archiv 112.

2 Henius wollte in der zweiten Hälfte Arnold Schönbergs *Buch der hängenden Gärten* op. 15 singen, Wildberger lehnte mit der Begründung ab, diese seien bereits in Basel auf-

geführt worden und schlug Schönbergs Lieder op. 14 oder Anton Weberns 5 Lieder op. 3 vor. Vgl. Jacques Wildberger an Carla Henius, Brief vom 12.03.1963 sowie Carla Henius an Jacques Wildberger, Brief vom 15.03.1963, D-Bda, Carla-Henius-Archiv 112.

3 Jacques Wildberger, *»Wess' Brot ich ess', dess' Lied ich sing«. Die Stellung des Komponisten in seiner jeweiligen Gesellschaft*, Kurzfassung des Vortrags, den Wildberger am 27.01.1995 in der musiktheater-werkstatt (mtw) Wiesbaden hielt, gesendet in einem Brief an Carla Henius, Juni 1994, CH-Bu, NL 361 B I 45.

4 Ebd.

5 Carla Henius, *Fixpunkte* (1971), in: dies., *Das undankbare Geschäft mit neuer Musik*, München: Piper 1974, S. 33–44, hier S. 34f.

6 Carla Henius, *Das undankbare Geschäft mit neuer Musik* (1974), in: dies., *Das undankbare Geschäft mit neuer Musik*, S. 45–62, hier S. 49.

7 Heinz Josef Herbort, *Mut machen zum eigenen Risiko. Ein ZEIT-Gespräch mit der Sängerin, Dramaturgin, Autorin Carla Henius zum 70. Geburtstag*, in: *Die Zeit*, 5.5.1989.

8 Carla Henius, *Das undankbare Geschäft mit neuer Musik*, S. 10.

9 Carla Henius, *Utopie und Hoffnung. Vom Umgang mit einer »fernen Geliebten«*, in: dies., *Das undankbare Geschäft mit neuer Musik*, S. 27–32, hier S. 27.

10 Henius' Aufsatz *»Die alten, bösen Lieder –«. Eine Erinnerung aus der guten alten Zeit oder: wie man »damals« arbeiten durfte* (1992) ist Wildberger gewidmet und beschreibt die Probenarbeit an Pierre Boulez' *Le marteau sans maître* für die italienische und spanische Erstaufführung, die Henius unter Leitung von Bruno Maderna 1961 sang. Henius hatte den Text allerdings in fast identischer Form bereits 1991 dem langjährigen Freund und Verleger der Universal Edition Wien Alfred Schlee gewidmet, siehe dazu: Carla Henius, *Für Alfred Schlee zum 90. Geburtstag. Römische Erstaufführung von »Le marteau sans maître« von Pierre Boulez*, in: dies., *Schnebel, Nono, Schönberg oder Die wirkliche und die erdachte Musik. Essays und Autobiographisches*, Hamburg: Europäische Verlagsanstalt 1993, S. 117–125.

11 Carla Henius, *»Die alten, bösen Lieder – «. Eine Erinnerung aus der guten alten Zeit oder: wie man »damals« arbeiten durfte, gesendet anlässlich von J. Wildbergers 70. Geburtstag*, Manuskript, CH-Bu, NL 361 B I 45, 155.

12 Carla Henius in einem Rundschreiben vom 6.1.1995, CH-Bu, NL 361 BXL, 1 und Beilage.

13 Uraufgeführt wurden die *Tre mutazioni per orchestra da camera*. Vgl. dazu Michael Kunkel, *»Was ist sein Hit?«. Eine kleine Recherche in Jacques Wildbergers Frühwerk*, in diesem Band, S. 292.

14 Carla Henius an Jacques Wildberger, Brief vom 18.10.1994, D-Bda, Carla-Henius-Archiv 112. Die Uraufführung fand am 7.5.1995 im Kleinen Haus, Staatstheater Wiesbaden mit Rosemary Hardy (Sopran) und dem Ensemble MusikFabrik NRW unter Leitung von Johannes Kalitzke statt.

15 Vgl. Anm. 18: Jacques Wildberger, Programmnotiz zu *Elegie*.

16 Vgl. dazu Jacques Wildberger in einem Brief an Helmut Lachenmann, datiert auf den 28. April 1995, CH-Bu, NL 361 B I 48: »Geräuschhaftes Spiel, besonders bei Streichern, habe ich schon seit Jahren angewandt. Aber in einem anderen Kontext als Du. Bei mir war es immer ein ›noch nicht‹ oder ein ›nicht mehr‹. In der Mitte stand der relativ traditionelle Normal- oder Schönklang als Zeichen der – pathetisch-ironisch ausgedrückt – ›Menschheit Stimme‹. Immer gefährdet vom Sprachverlust« (in diesem Band, S. 376).

17 Vgl. Anm. 16.

18 Jacques Wildberger, *Elegie*, Programmnotiz und Friedrich Hölderlin, *Sonnenuntergang*, CH-Bu, kr 71, 49c.

19 Michelangelo Buonarroti (1475–1564), *Risposta del Buonarroto*: »Caro m' è 'l sonno, e più I' esser di sasso, / Mentre che 'l danno e la vergogna dura: / Non veder, non sentir m' è gran ventura; / Però non mi destar, deh! parla basso.« Michelangelo antwortete mit diesem Gedicht auf Giovanni Strozzis (1504–1571) *Sopra La notte del Buonarroto*, das dieser auf Michelangelos Skulptur *La notte* verfasst hatte: »La Notte, che tu vedi in sì dolci atti / Dormir, fu da un Angelo scolpita / In questo sasso, e perchè dorme ha vita: Destala, se nol credi, e parleratti.« (*Saemmtliche Gedichte Michelangelo's in Guastis Text*, Leipzig: Dürr 1875, S. 2).

20 Erschienen im Band *Blindenschrift*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1964. In diesem Band abgedruckt auf S. 323 f.

21 Jacques Wildberger, *La Notte*, Programmnotiz, CH-Bu, kr 71, 43d.

22 *»Für wen komponieren Sie eigentlich?«. Hansjörg Pauli im Gespräch mit Jacques Wildberger* (1970), in: *Jacques Wildberger oder Die Lehre vom Andern. Analysen und Aufsätze von und über Jacques Wildberger*, hrsg. von Anton Haefeli, Zürich: Hug o. J. [1995], S. 185–194, hier S. 191.

23 Vgl. dazu auch Wildbergers retrospektive Aussagen im Gespräch mit Michael Kunkel 2001: *»Das linke Ohr«. Michael Kunkel im Gespräch mit Jacques Wildberger; Riehen, 27. September 2001*, in diesem Band, S. 519.

24 Siehe auch Manfred Koch, *Jacques Wildberger liest »Blindenschrift«. Über die Schwierigkeit, Enzensberger zu komponieren*, in diesem Band S. 337. Koch weist auch auf den Umstand hin, dass Wildberger unter den erschienen Gedichtbänden Enzensbergers gerade *Blindenschrift* heranzog, der von Teilen der linken Presse als enttäuschend unpolitisch aufgenommen wurde.

25 *»Für wen komponieren Sie eigentlich?«*, S. 191.

26 Aus aufführungspraktischer Perspektive ließe sich fragen, ob dieser Vorbehalt in der Interpretation eine Rolle spielt. Das Wissen um die Anführungszeichen, in denen der Gesang steht, mag zwar zur Findung jener Intensität beitragen, die Wildberger in der Partitur vom Gesang hinsichtlich der Dynamik und der Spitzentöne fordert. Allerdings dürfte jener »emphatische Gesang« tatsächlich nur als solcher empfunden und schließlich relativiert werden können, wenn dies die Sängerin nicht schon selbst tut. Diese müsste sich damit innerhalb des Werks eines Kommentars enthalten. Die Autorin war im Rahmen des Symposiums als Sängerin an der Aufführung von *La Notte* beteiligt und hat sich entsprechend gegen eine performative Relativierung des Vokalparts entschieden.

27 Wildberger hatte für die Interpretationen von *abendnachrichten* und *schattenwerk* durch Enzensberger, die auf dem Tonband Verwendung finden, ein siebenseitiges Dokument mit Sprechnuancen erstellt, in dem er dynamische und klangliche Vortragsanweisungen gibt. Damit reagiert Wildberger in der Gestaltung der elektronischen Klänge nicht auf Enzensbergers Lektüre, sondern hat beide Ebenen konzeptuell von vornherein miteinander verschränkt, vgl. *Jacques Wildberger*, Typoskript mit hs. Eintragungen, CH-Bu, kr 71, 43d, Reproduktion in diesem Band, S. 323 f.

28 Wobei das »basso« hier zwischen seiner Bedeutung als »leise« und »tief« schillert.

29 Vgl. Anm. 18.

30 Jacques Wildberger an Carla Henius, Brief vom 10. 5. 1995, D-Bda, Carla-Henius-Archiv 112.

31 Carla Henius an Jacques Wildberger, Brief vom 17. 5. 1995, CH-Bu, NL 361 B X L, 4.

32 So befürchtet die Sängerin 1970, auf einen Brief Thomas Manns an Adorno aus dem Jahr 1952 rekurrierend, dass das »Bild einer Welt ohne Kunst […] sehr nahe gerückt zu sein [scheint]«. Carla Henius, *Adorno als musikalischer Lehrmeister*, in: dies., *Das undankbare Geschäft mit neuer Musik*, S. 9–25, hier S. 21. Die Briefpassage, auf die sie sich bezieht, lautet wie folgt: »Was ich kommen, unaufhaltsam heraufziehen und sich ausbreiten sehe, ist einfach die Barbarei. Unsere höhere Literatur kommt mir vor wie ein hastiges Resümieren und parodierendes Rekapitulieren des abendländischen Mythos, rasch noch vor Einbruch der Nacht. Wie viele sind wir noch, die ›die Grunderfahrungen des bürgerlichen Zeitalters‹ noch ›vollziehen‹ können und also ›jene Stelle‹ noch verstehen, wo ›das Horn das Echo der traurigen Hirtenweise auffängt‹? Unsere Zahl schrumpft rapide zusammen, und schon sind wir von Massen umgeben, die überhaupt nichts mehr ›vollziehen‹ können. Gebe der Himmel uns etwas von der Produktivkraft, die jedem Verfallsmoment Momente des Werdenden abzuzwingen vermag!«

33 »Mag sich unsere Gesellschaft noch so sehr verändern und mit ihr auch unser kritisches Bewußtsein, das vitale Vergnügen, Kunstwerke zu produzieren, kann man uns zwar vergällen, aber ganz offensichtlich läßt es sich nicht verhindern, daß sie dennoch entstehen.« (Ebd., S. 25).

34 *»Für wen komponieren Sie eigentlich?«*, S. 191.

35 Jacques Wildberger an Carla Henius, Brief vom 30. 4. 1996, D-Bda, Carla-Henius-Archiv 112.

»Wichtig ist, dass es Musik ist.«

Ein Gespräch mit Heinz Holliger über Jacques Wildberger
Basel, 13. Dezember 2017

Das Gespräch fand statt innerhalb einer Lehrveranstaltung zur Musik Jacques Wildbergers mit Michael Kunkel im Wintersemester 2018 am Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Basel.

Michael Kunkel: Heinz Holliger, du bist der bislang wichtigste und ausdauerndste Interpret der Musik von Jacques Wildberger, hast diese vom frühen *Trio für Oboe, Klarinette und Fagott* (1952) bis zum letzten Werk *Tempus cadendi, tempus sperandi* (1998–99) hautnah erlebt und geprägt. Das erste Stück für dich als Solisten ist *Rondeau* für Oboe solo aus dem Jahr 1962, ein Jahr später folgte in Donaueschingen das *Oboenkonzert*, 1967 das *Quartett für Flöte, Oboe, Harfe und Klavier*, 1971 *Pour les neuf doigts*, ein weiteres Solostück für Oboe, und 1972 quasi als Antithese das Trio *Double Refrain* mit Tonband. Auch als Dirigent setzt du dich kontinuierlich für die Werke Wildbergers ein, die fester Teil deines Repertoires sind, aktuell stehen Aufführungen von *Canto per orchestra* (1982) und des *Kammerkonzerts* (1995–96) an.[1] Wie erinnerst du dich an die ersten Begegnungen mit Jacques Wildberger?

Heinz Holliger: Als ich 1959 nach Basel kam, war ich von Bern her noch gewöhnt, dass jeder sein eigenes Süppchen kocht.[2] Das waren oft sehr dünne Süppchen. Hier fand ich eine Art Basler *Groupe des Six*, eine wirklich verschworene Komponistengruppe mit Robert Suter, Philipp Eichenwald und Jacques Wildberger. Die haben mich mit offenen Armen empfangen, ich wurde sofort in die IGNM, Sektion Basel, eingegliedert. Wir sind ganz oft in der Kunsthalle gewesen und haben diskutiert über Gott und die Welt. Ab ungefähr 1961 begann ich mich darum zu kümmern, dass das Oboenrepertoire ein bisschen besser wird. Klaus Huber hat 1961 die *Noctes intelligibilis lucis* für Oboe und Cembalo geschrieben, Rudolf Kelterborn zwei weitere Stücke.[3] Jacques Wildberger habe ich darum gebeten, ein Solostück zu schreiben. Ich hatte damals allen Komponisten genaue Listen gemacht, was man alles spielen kann, wie Kochrezepte.

MK: Wie geht Wildberger in *Rondeau* mit diesem »Rezept« um?

HH: Bei ihm sieht man, dass er nur Dinge braucht, die irgendwo herkommen und irgendwo hinführen. Es gibt keine anekdotischen Effekte. Viele andere Stücke sind wie ein Sammelsurium an Möglichkeiten. Bei ihm ist der musikalische Gedanke Ausgangspunkt. Er nimmt schon einige Dinge, die vielleicht auch für ihn etwas neu waren, aber nur, wenn er sie unbedingt brauchen kann. Einmal rief er mich von der Musik-Akademie aus an: »Ich bin gerade von Riehen mit dem Fahrrad gefahren und mir kam der Anfang des Oboenkonzerts in den Sinn, kannst du mit dem Mehrklang *d–gis* beginnen?« Was ich bejahte, da es gut möglich ist. Das wurde dann auch der Anfang (s. Abb. 2).

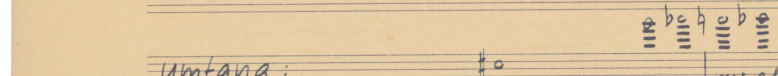
MK: Das erinnert ja fast an Einstein, dem die Relativitätstheorie auf dem Fahrrad eingefallen sein soll.

Abb. 1: Heinz Holliger, »Tabelle neuer Spielmöglichkeiten der Oboe«, die Wildberger zur Komposition von *Rondeau* für Oboe solo (1962) erhalten hatte. CH-Bu, kr 71, 8e

HH: Und dieses Image des Intellektuellen oder Wissenschaftlichen war damals in der Schweiz suspekt. Über Jacques Wildberger hörte ich zuerst von einem Berner Komponisten, der bei Frank Martin studiert hatte. Ich hatte eine Aus-

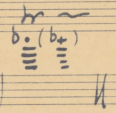
Tabelle unserer Spielmöglichkeiten der Oboe

Umfang:

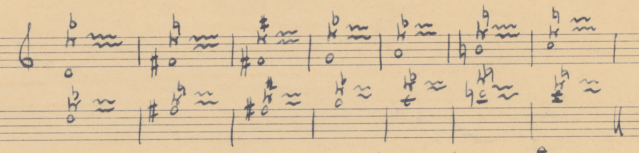


Dynamik: max ffff — fff — mf —
min pp — ppp — pppp — ppp —

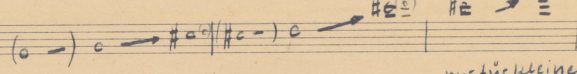
Triller: alle Halbton- und Ganztontriller möglich ausser



Doppeltriller: Extrem rasche Triller (mit 2 Fingern), quasi Geräusch-Effekt

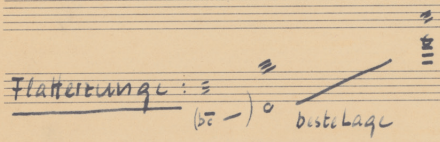


Glissandi:



Glissandi sollen möglichst nicht über die Oktav übergänge geführt werden. Glissandi aufwärts sind sowohl in langsamem als auch in schnellem Tempo leicht ausführbar. Glissandi abwärts sind nur in kleinen Intervallen und langsamem Tempo befriedigend.

Flatterzunge:

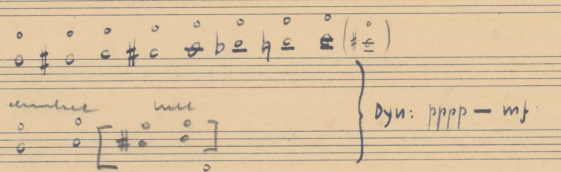


Dyn: fff — pp —

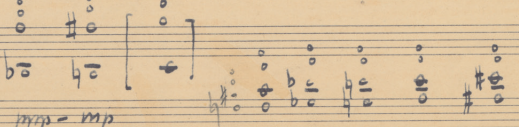
Flatterzunge ist für schnelle Passagen mit grossen Intervall-Sprüngen ungünstig.

Flatterzunge ist auf Triller, Doppeltriller Glissandi Flageolett, Doppelflageolett und ev. Bisbigliando anwendbar.

Flageolett-Töne:



Doppelflageolett-Töne:

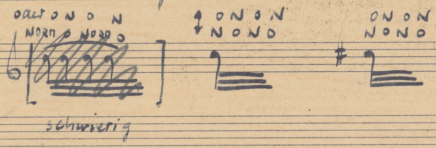


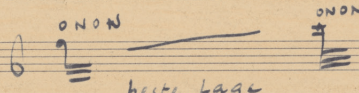
Flageolett-Triller : alle Halbton- und Ganztontriller möglich

ausser :

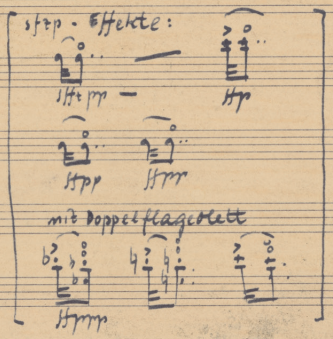
Doppelflageolett-Triller : alle Halbton- und Ganztontriller möglich

Bisbigliando : Verbindung von Normaltönen und Flageolett-Tönen :





in jedem Tempo ausführbar



Mikro-Intervalle

~~Teiltöne~~ : mit Hilfe von Spezialgriffen und besonderen Lippenstellungen können auf der Oboe im gesamten Umfang (ausg. Extremlagen) Teiltöne hervorgebracht werden (auch Triller zw. Normaltönen und Teiltönen)

gabe von *Melos* im Zug gelesen, und er sagte: »Dieser Boulez sieht doch aus wie ein Garagist in seinem Overall.« Das Bild zeigte Boulez bei der Produktion von *Poésie pour pouvoir* für Orchester und Tonband (1958) im Studio des Südwestfunks in Baden-Baden.[4] »Das sind alles nur so Technokraten. Wir haben auch so einen, das ist der Wildberger. Der arbeitet nur mit Formeln und Zahlen und hat Drähte im Bauch.« Das war das Bild, das die Schweizer Quartenheldenkomponisten von Jacques Wildberger hatten. Dieses Bild hat er geerbt von Erich Schmid, der von der Schönbergschule her die Schweizer Musik »verseucht« hatte. In der »normalen« Komponistengesellschaft in der Schweiz war er nicht akzeptiert. Wildbergers *Quartetto per flauto, clarinetto, violin e violoncello* (1952) war sein erstes Stück, das bei einem Schweizer Tonkünstlerfest aufgeführt worden ist, und es wurde entsprechend ablehnend apostrophiert.[5] Paul Sacher, der immer sehr auf seine Berater und Beraterinnen gehört hat, hat ihm nach der Donaueschinger Uraufführung der *Tre mutazioni per orchestra da camera* (1953) einen Brief geschrieben, wonach es sich bei dieser Musik um eine reine Kopfgeburt handele.[6] Das hat Wildberger sehr getroffen. Die Konsequenz war, dass er seinen Nachlass nicht dem Sacher-Archiv gegeben hat, sondern der Universitätsbibliothek Basel. Das war ein Zeichen. Obschon er später mit Sacher besser auskam, er hat ihm sogar ein kleines Geburtstagsstück für Orchester gewidmet, *80 Jahre Paul Sacher, Massstab 1:31'557'600* (1986) …

MK: … womöglich auch als selbstironische Anspielung auf das Formeln-und-Zahlen-Image …

HH: … ja, und im Basler Musikforum konnte ich so viel Wildberger spielen, wie ich wollte, da hat sich Sacher nicht eingemischt.[7] Die anfängliche allgemeine Ablehnung Wildbergers hat jedenfalls weniger mit seiner politischen Vergangenheit zu tun, als eher mit dem im damaligen Schweizer Musikleben verdächtigen Image des Intellektuellen.

MK: Noch vor deiner Zeit als berühmter Oboist ist das *Trio per oboe, clarinetto e fagotto* entstanden. Wie hast du dich diesem Werk genähert?

HH: Mit Eduard Brunner [Klarinette] und Henri Bouchet [Fagott] hatten wir in Basel ein Bläsertrio. Da war es selbstverständlich, dass wir das früher geschriebene *Trio* von Wildberger spielten. Mich hat das Stück sehr überzeugt, satztechnisch ist es so raffiniert gemacht, dass es nicht nur nach drei Instrumenten klingt – alle Intervalle verstärken einander wie in einer Mozart-Partitur, durch geschickt gesetzte Differenztöne klingt viel mehr als einfach nur drei Stimmen. Das ist eigentlich das Geheimnis der guten Komposition. Mich hat zuallererst das Gehör von Jacques Wildberger fasziniert. Seine frühen, manchmal noch etwas asketischen Stücke wie das *Quartett* oder das *Trio* sind bereits sehr gut ausgehört. Aber eigentlich war in ihm auch ein versteckter Expressionist. Da muss man sich nur die *Quattro pezzi per pianoforte solo* (1951) anhören, die sind klanglich unglaublich reich und wirken überhaupt nicht »ausgerechnet«. Ich glaube, diese zwei Seiten haben Jacques Wildberger durch das ganze Leben geführt: Dass er einerseits Kontrolle über strukturelle, formale Aspekte hatte, vor allem auch über die Harmonik, aber gleichzeitig auch ein großes lyrisches Talent. Wie er Novalis vertont hat in *»Tod und Verklärung«* (1977), oder Mallarmé in *»Du holde Kunst«* (1987–88), das ist für mich mindestens auf der Ebene der Webern-Lieder – gesanglich geschrieben für die Singstimme ohne diese ewigen Nonen und Septimen. Ich glaube, dass er das von seinem Lehrer Wladimir Vogel gelernt hat, er hatte diesen sparsamen Satz ja unterrichtet und war ein Klangästhet – manchmal sogar so weit, dass die Musik auch etwas langweilig werden kann. Aber diese Lehrjahre mit Vogel waren für Wildberger ganz wichtig. Mit

Vogel hat ihn zudem verbunden, dass Musik auch eine politische Aussagekraft haben kann. Gleichzeitig hat er bei Paul Baumgartner Klavier studiert, der zwar wie Vogel in der Busoni-Schule verankert ist, aber auch Schönberg sehr geschätzt hat. Wildberger war überhaupt kein Hirn-Mensch, sondern ein sehr sensibler Musiker. Am Anfang stellte für mich sein formales Denken vielleicht ein Problem dar, in den frühen Stücken habe ich den weiten Atem ein wenig vermisst. In den raschen Stücken gibt es oft Zwei-Ton-Motive, die sehr schnell in komplizierten Proportionen zueinander laufen, das wirkt, wie soll ich sagen – ich war damals ja Schüler von Boulez, da ist man vielleicht auch ein bisschen ideologisiert –, jedenfalls weniger überzeugend als seine langsamen Sätze. Der letzte Satz aus dem Quartett von 1967, »metronomicamente«, ist zwar unglaublich virtuos, aber ziemlich engmaschig, während die ersten beiden Sätze einen weiten Atem haben, der vielen anderen Komponisten der Zeit gefehlt hat. Wildberger wurde ja auch in Darmstadt nicht wirklich akzeptiert, er saß zwischen den Stühlen, und das ist die beste Position für einen Komponisten. In Basel hat er 1962 ein Stück von mir, *Schwarzgewobene Trauer* (1961/62, rev. 1966), dirigiert in der Uraufführung und es ganz sorgfältig durchgenommen.[8] Es kamen auch alle Kollegen in die Probe, er hatte sie eingeladen. Eigentlich war er offen allem gegenüber. Später [1964] habe ich seine *Epitaphe pour Evariste Galois* (1962) am Stadttheater Basel gehört, damit wurde ich damals nicht ganz warm. Man erwartet irgendwie etwas anderes. Es wurde, wie bei Vogel, ein fast radiophonisches Oratorium. Das war natürlich auch, weil es auf einer Bühne gespielt worden ist, und dadurch mit falschen Erwartungen belastet …

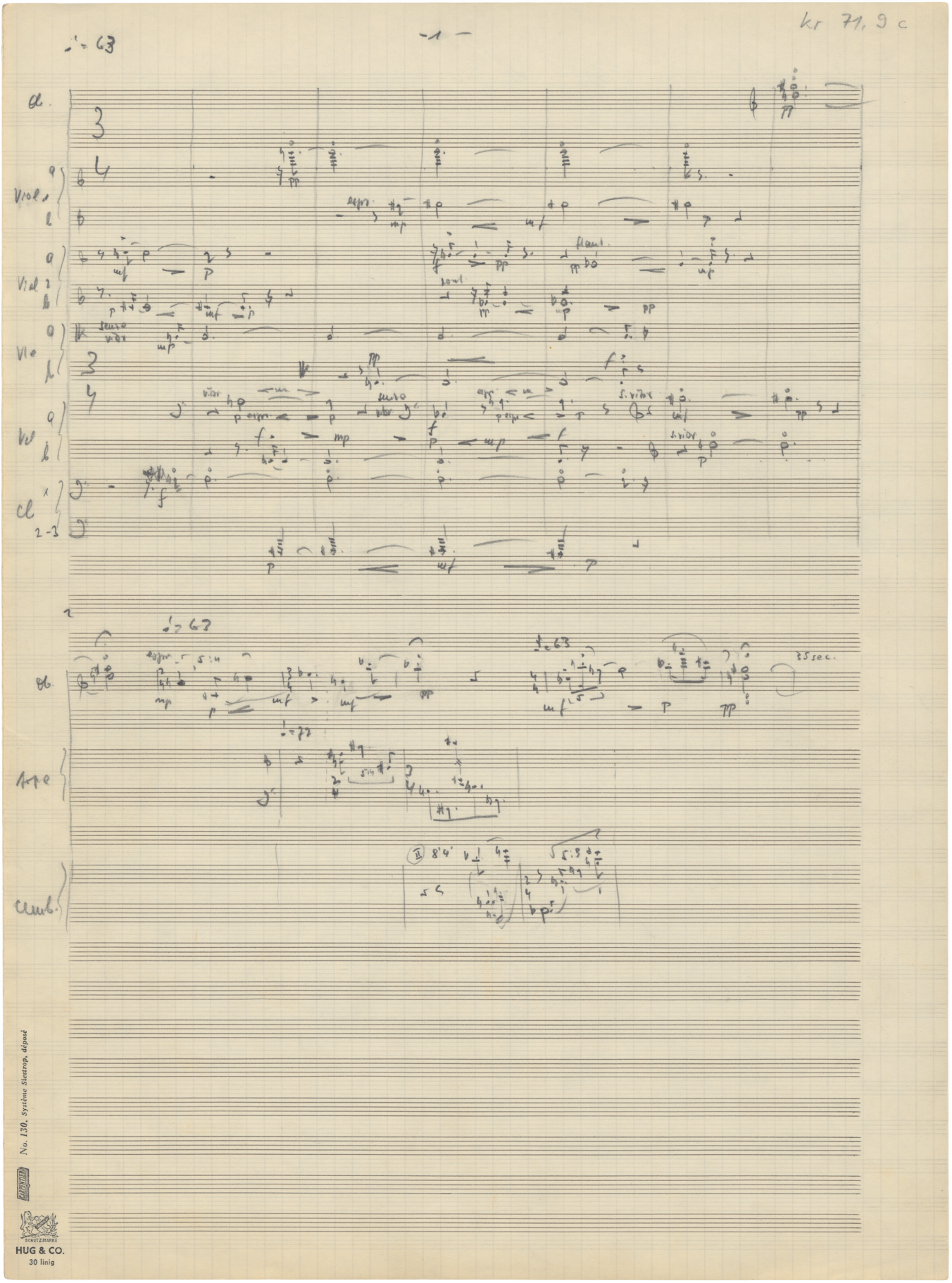
Abb. 2:
Jacques Wildberger, *Oboenkonzert* für Solo-Oboe, Cembalo, Celesta, Harfe, Schlagzeug und doppeltes Streichorchester (1963), Entwurfpartitur, Beginn.
CH-Bu, kr 71, 9c

MK: … wobei diese Aufführung, obschon auf einer Theaterbühne, konzertant war. Welche Erwartungen waren das denn?

HH: Ich wollte jetzt nicht gerade das Duell sehen mit einem verblutenden Galois … aber auch nicht nur hören, wie schwer sein Gehirn war: »le poids du cerveau et du cervelet réunis est de trois livres, deux onces, moins un gros.«[9]

MK: Das Zerebrale, schon wieder.

HH: Ich fand es eigentlich nur vom Text her nicht so glücklich. Seither habe ich es nicht mehr gehört, es sind ja auch die Tonbänder verschwunden. Nach seiner Berliner Zeit [1967] hat Wildberger zu einer ganz neuen Art Musik gefunden. Er hatte nichts aufgegeben von früher, und es kam nochmal ein neues Ausdrucksspektrum dazu. Was er in *»… die Stimme, die alte, schwächer werdende Stimme …«* (1973–74), *»Tod und Verklärung«* (1977) und *»An die Hoffnung«* (1979) immer weiter betrieben hat, ist diese Fülle an Texten für Textcollagen, auch den gesprochenen Vortrag. Für mich ist das eine Technik, die vielleicht nicht in alle Ewigkeit überzeugt, das kam sehr aus der damaligen Zeit. Auch die Chronik der Judenvernichtung in *»An die Hoffnung«* stört mich heute ein bisschen. Aber er kam aus einer ganz anderen Periode, nach dem Krieg war das deutsche Radio unendlich wichtig, all die Hörspiele von Günter Eich, Ilse Aichinger, die besten Dichter schrieben fürs Radio. Auch das Schweizer Radio übertrug jeden Sonntag live Lesungen, etwa von Paul Celan, Elias Canetti, Nelly Sachs, was man wollte. Das Wort, um die verhitlerten Gehirne zu waschen: darum ging es damals, in Deutschland, wie auch in der Schweiz. Das war für Wildberger sehr wichtig, so stehen diese direkten protokollarischen Texte unmittelbar neben einer fast mystisch-romantischen Musik, wie etwa der Novalis-Vertonung in *»Tod und Verklärung«*. Die politische Botschaft lässt er als »Facts« stehen, wie einen Fremdkörper, und verwendet daneben ein ganz reiches Spektrum an Stilmitteln. Er war sehr befreundet mit Bernd Alois Zimmermann und hat dessen polymorphe Sprache immer weiterentwickelt. Die frühen Stücke sind stilistisch


kr 71, 9 c
-1-
♩= 63
Ob.
Viol 1
Viol 2
Vle
Vcl
Cl
♩= 63
35 sec.
Arpe
Cemb.
No. 130, Système Siestrop, déposé
HUG & CO.
30 linig

noch relativ einheitlich, später hat er im Sinne einer »Kugelgestalt der Zeit« mit Zitaten und Collagen gearbeitet, und dahinein gehörte für ihn eben auch das Dokumentarische. Das ist vielleicht ein Aspekt, der für viele heute etwas hinderlich ist. Weshalb die Musik Wildbergers auch nicht allzu häufig aufgeführt wird. Im Rahmen von Wien Modern haben wir 2002 *Double Refrain* aufgeführt.[10] Die einhellige Reaktion seitens der Wiener Komponisten: Das kann man doch heute nicht mehr machen! Das ist völlig veraltet! Sie selber machen dann so neoromantische … naja. Ich versuche herauszufinden, warum ein so großartiger Komponist heute nicht präsent ist in unserem Musikleben. Die damals so wichtige radiophone Ästhetik wird heute kaum mehr betrieben. Wildberger hat bestimmte Gedichte zu verschiedenen Zeiten mehrmals verwendet, in seinem letzten Stück [*Tempus cadendi, tempus sperandi*, 1998–99] – dazu hatte ich ihn überredet, er wollte eigentlich nichts mehr schreiben – hat er einen völlig anderen Zugang zu den gleichen Texten gefunden, die er schon in »*An die Hoffnung*« verwendet hatte [Friedrich Hölderlin, *Hyperions Schicksalslied*; Erich Fried, *Hölderlin an Sinclair*], das finde ich wunderbar. Wie wenn man ein Buch liest, nach 20 Jahren liest man es völlig anders als vorher. Und in der Musik spürt man, wie sich diese andere Art zu lesen mitteilt, obschon die Botschaft für ihn immer wichtig war.

Robin Keller: Und woran in der Musik merkt man die andere Art des Lesens?

HH: Im letzten Stück wird nur ganz wenig gesprochen, fast nur gesungen. Es ist auch eine sehr reduzierte Musiksprache, die nichts Missionarisches hat. Die Intensität entsteht, auch wenn es banal ist, das so zu sagen: mit »reinen« musikalischen Mitteln.

MK: Würdest du sagen, dass Wildberger auch außerhalb seiner »Bekenntnismusik«, wie Lachenmann sie einmal nannte, eine engagierte Persönlichkeit war?

HH: Allerdings. Anlässlich der Vergabe des Komponistenpreises [des Schweizer Tonkünstlervereins in Vevey am 28. Mai] 1967 an Heinrich Sutermeister bin ich in der Generalversammlung [des Schweizer Tonkünstlervereins] aufgestanden und habe gesagt: Es ist eine Schande für die Schweizer Komponisten, eine derart mit Nazi-Deutschland verbandelte Person mit diesem Preis zu ehren. Das provozierte massive Ablehnung,[11] nur Constantin Regamey, der als Pole und Russe in der Schweiz auch ein Fremder war, Conrad Beck, der aus Protest gegen die Vichy-Regierung in die Schweiz zurückgekehrt war, und Jacques Wildberger, der damals seinen DAAD-Aufenthalt in Berlin hatte, unterstützten meine Position. Es gab in der *Zürcher Woche* einige Reaktionen von Armin Schibler, Heinz-Klaus Metzger und Wildberger, wobei Wildberger meine Kritik verteidigte.[12] Das zeigt, dass es ihm um die Reinheit der Gedanken ging, und nicht um irgendeine Mode. Ich weiß auch von seinen Schülern, dass er alles daran setzte, einen Schüler so zu formen, wie es seiner Begabung geziemt. Er hat sich wirklich für seine Schüler engagiert, auch über die Musik hinaus: Schachspiel und Fußball waren sehr wichtige Themen. Er war kein elfenbeinerner Turm-Bewohner und kannte keine Berührungsängste. Für das Unterhaltungsorchester des Rundfunks von Cédric Dumont hatte er das *Divertimento* für Klavier und kleines Orchester (1956) komponiert, das habe ich allerdings nie gehört. Zusammen mit Robert Suter, der ein ganz toller Jazzpianist war, hat er improvisiert. Das war keine ideologisierte Art, Musik zu machen. Seine frühen Arbeiterlieder hat er als musikalisch völlig belanglos eingestuft, aber die Idee dahinter hat er immer hochgehalten. Wenn man bedenkt, dass 30 Prozent der Schweizer Bevölkerung im Krieg mit Nazi-Deutschland sympathisiert hatte, finde ich sehr mutig, dass er 1944 in die PdA eingetreten ist. Kurz vorher, 1938, wollte die Schweizer IGNM der deutschen

Sektion des Komponistenvereins, also der Nazi-Gewerkschaft, beitreten. Es gab nur eine Stimme Mehrheit, um das abzulehnen. Diesen Kontext muss man sich klarmachen: Wildberger gehörte zu einer Generation, die noch ganz lebendig mitbekommen hat, was da los war. Es gab auch Komponisten, die ihre Karriere während des Krieges dank deutschen Theatern gemacht haben. Unter den politisch links Engagierten gab es eigentlich wenige Avantgarde-Komponisten in der Schweiz. Und auch Vogel hat in seiner Schweizer Zeit seine früheren politischen Werke abgelehnt.

MK: Wildberger erzählte ja, dass Politisches beim Unterricht mit Vogel quasi tabu gewesen sei – obwohl ihn gerade das politische Engagement des »Protestmusikers« Vogel ursprünglich angezogen hatte.

HH: Vogel war während des Kriegs in der Schweiz schwer gefährdet, da er keine Arbeitsbewilligung hatte. Er musste sich alle zwei Wochen bei der Polizei melden und hatte Berufsverbot. Er hat in der Tonhalle [Zürich] mal einen Vortrag gehalten, ohne Honorar zwar, aber er wurde denunziert bei dieser Rothmund-Behörde,[13] wo man den Judenstempel erfunden hatte. So kam er auf eine Ausschaffungsliste als russisch-jüdischer kommunistischer Zwölftonkomponist – etwas Schlimmeres konnte man gar nicht sein in der damaligen Schweiz. Aber einer Sekretärin fiel beim Abtippen der Namen zufällig auf, dass es sich bei diesem Herrn Vogel um einen lieben Nachbarn in Ascona handelte. Sie hat diesen Rothmund so lange bekniet, bis der Name Vogel von der Liste gestrichen wurde. Das wäre sonst Auschwitz einfach gewesen.

MK: In diesem Zusammenhang erscheint Vogels politische Abstinenz plausibel.

HH: Ja, und er hatte damals noch nicht den Schweizer Pass.

Raffaele Perniola: Was ist der Stellenwert der Musik Wildbergers heute? Wenn Sie jetzt bald *Canto* aufführen: Hat das nur eine museale Wichtigkeit, um sich mit der Vergangenheit auseinanderzusetzen? Oder trägt seine Aussage immer noch?

HH: Ich kann nur für mich sprechen. Für mich ist es ganz wichtig, das immer weiter zu machen. Allgemein ist es ein riesiger Sprung vom Hype um eine Uraufführung zum Repertoire-Stück. Darum finde ich dieses Projekt so wichtig, dass sich an der Hochschule die Studierenden mit der Musik von Wildberger intensiv auseinandersetzen können. Das hat eine viel größere Breitenwirkung, wenn die Jungen dieses Repertoire nach dem Studium womöglich weitertragen. Vieles Wertvolle in der Schweiz ist durch die Dominanz von Uraufführungen und Kurzlebigkeit unterbelichtet: Constantin Regamey zum Beispiel.

Anne-May Krüger: Ist das bei Wildberger nicht auch ein Problem der Zugänglichkeit? Oft muss man sich als interessierte Interpretin in die Archive begeben. Auch die Verlagssituation ist reichlich unübersichtlich.

HH: Das ist vielleicht das größte Handicap für einen Komponisten, wenn er in verschiedenen Verlagen ist und nicht ein Verlag sich wirklich engagiert. Das ist bei Wildberger der Fall. Am Ende hat sich Friederike Zimmermann von der Karlsruher Tre Media Edition zwar sehr stark für Jacques Wildberger und viele andere Schweizer Komponisten eingesetzt. Für sie war es eine Herzensangelegenheit, leider hatte sie keine wirklichen Nachfolger. Aber heute kann man im Internet ja ganz leicht alles kriegen …

MK: … eben nicht, leider. Ich bin nicht sicher, ob die Frage von Raffaele Perniola wirklich schon beantwortet ist: Warum sollten sich Interpreten und Interpretinnen heute mit der Musik Wildbergers auseinandersetzen?

HH: Es ist eine Musik, die eine außerordentliche Klangsensibilität und ein sehr gutes Gehör des Komponisten offenbart. Man kann das mit einer bestimmten Freude spielen. Es ist interessant und nicht eine Sisyphusarbeit. Es ist dankbare Musik, die auch etwas zurückgibt. Heute gibt es so viel ungefähre Musik, jeder schwimmt irgendwie in seinem Privatteich und macht irgendetwas. Ich kenne wenige Komponisten, die ein Œuvre von solcher Logik und Stimmigkeit vorweisen können. Diese neographomanische Art, möglichst schnell irgendetwas hinzuschreiben: Das wäre für Wildberger totaler Horror gewesen. Obwohl er es sicher leicht gekonnt hätte. Für ihn war jede Note einfach essentiell wichtig. Er wollte nie etwas Halbfertiges aus der Hand geben.

MK: Das ist die eine Seite. Kann nicht auch das künstlerische Bedürfnis nach einer Aussage, die Möglichkeit der kritischen Positionierung durch Musik für Interpretinnen und Interpreten sehr attraktiv sein?

HH: Ich finde auch eine Bach-Kantate sehr politisch. Das Credo der katholischen Messe hat einen unerträglichen Text. Das führt zu allen Weltkriegen, die möglich sind. Für Wildberger war die Botschaft natürlich wichtig. Für mich wird ein Werk faszinierend, wenn alles zusammenstimmt. Das ist eben bei vielen Stücken von ihm der Fall. Das *Kammerkonzert*, *Commiato*, *Tempus cadendi*, *Canto* – das sind die Stücke, die zuerst wieder Chancen haben. Ich habe für die Stuttgarter Uraufführung von *Tempus cadendi*[14] auch *»An die Hoffnung«* vorgeschlagen, da kam als Antwort: Das kann man heute nicht mehr machen.

MK: Eigentlich ist gerade »das« aber heute auch wieder aktuell, viele junge KomponistInnen zeigen Engagement und beziehen sich in ihrem Schaffen konkret auf Dinge, die außerhalb der rein ästhetischen Sphäre liegen und als solche auch vermittelt werden. Gibt es da nicht Anknüpfungspunkte?

HH: Die gäbe es, wenn diese Musik überhaupt zur Kenntnis genommen würde von den Jungen. Es gibt so viel Musik, die einfach verschwunden ist. Maderna, Berio, Dallapiccola werden nicht aufgeführt, und gerade letzterer hat auch eine sehr starke politische Botschaft. Der Musikbetrieb ist heute wie ein gefräßiges Tier, das nur Uraufführungen schlucken und möglichst schnell verdauen will, um dann gleich wieder etwas Neues zu schlucken. Ganz viele Stücke, die auch weltanschaulich von Bedeutung sind, existieren nicht mehr. Wie etwa jene von Karl Amadeus Hartmann, dem einzigen deutschen Widerstandskomponisten, das wird heute einfach nicht mehr aufgeführt.

RK: Oder es gibt nur einzelne Sachen, die immer wieder gespielt werden, wie von Hartmann das *Concerto funebre* (1939).

HH: Das war in Deutschland die einzige Trauermusik zu den Münchner Verträgen. Sonst gab es nur Jubelouvertüren und Hitlerkantaten.

MK: Einen großen Hit wie das *Concerto funebre* haben wir bei Wildberger nicht.

HH: Nein, das *Concerto funebre* kann man ja auch affektiv aufnehmen, wenn man in der Neuen Musik nicht heimisch ist. Das kann natürlich passieren, dass ein Hit andere Stücke noch quasi mitzieht. Aber auch andersherum gibt es Komponisten, die früher wenig beachtet worden sind und jetzt öfter aufgeführt werden, wie Henri Dutilleux zum Beispiel. Plötzlich entdeckt man auch in der

Musik von Komponisten wie Othmar Schoeck oder Benjamin Britten, die zunächst eher rückständig schien, wieder Aktuelles.

RK: Was bräuchte es, dass das auch bei Wildberger passiert?

HH: Bei Wildberger gibt es nicht diese monomanischen Stücke wie bei Schoeck oder Britten, wie etwa *The Turn of the Screw* (1953–54). Es gibt meistens eine Vielzahl von Texten, und nicht *das* schöne Gedicht. Auch das Zusammenbringen vieler verschiedener Zeitepochen in einem Werk, das scheinbar Polystilistische wirkt auf viele Leute fremd. Auf die Solokonzerte trifft das allerdings nicht zu, die sind zum Hören relativ direkt. Gerade das Saxophonkonzert [*Konzertante Szenen für einen Saxophonisten und Orchester*, 1981] ist ja fast schon eingängig. Ich finde auch wichtig, dass die vielen Ensembles für Neue Musik sich zunehmend Wildberger zuwenden. Ich habe mich dafür engagiert, dass wir mit dem Ensemble Contrechamps im September 2018 das *Kammerkonzert* aufführen können, das ist, glaube ich, das erste Mal, dass Wildbergers Musik in Genf gespielt wird.

Anja Wernicke: Warum haben Sie für Genf ausgerechnet das *Kammerkonzert* ausgewählt?

HH: Erstens, weil Stefan Wirth, der das *Kammerkonzert* in Zürich bereits gespielt hatte, in diesem Ensemble Pianist ist. Und zweitens, weil es fast Allusionen an die Musik Frank Martins enthält. Die Introduktion vor allem, vielleicht nicht bewusst, aber Wildberger hat ja die Uraufführung der *Petite symphonie concertante* (1945–46) erlebt. Im *Kammerkonzert* zeigt Wildberger, wie man drei Tasteninstrumente [Cembalo, Hammerklavier und Konzertflügel] zusammenbringen kann, wenn auch ganz anders als Martin in Bezug auf Harfe, Cembalo und Klavier. Ich finde, das *Kammerkonzert* ist ein vollkommenes Stück.

AW: Es wird ja tatsächlich auch öfter mal aufgeführt, dieses *Kammerkonzert*.

HH: Ja, bisher drei oder vier Mal – es ist fast schon ein Hit! [allgemeine Erheiterung]

RK: Ich möchte nochmals auf die Oboenmusik zurückkommen, die Wildberger für Sie nach Ihrem »Rezept« komponiert hat: Inwiefern hat Wildberger technisch etwas von Ihnen lernen können? Oder haben Sie auch beide gegenseitig voneinander profitieren können?

HH: Es ist immer ein Geben und Nehmen. Jacques Wildberger hat am Basler Konservatorium ganz großartigen Instrumentationsunterricht gegeben, er hat wirklich jedes Instrument *à fonds* gekannt.

MK: Er hat auch in Karlsruhe Instrumentenkunde unterrichtet – die umfangreichen Materialien zur Vorbereitung dieses Unterrichts im Nachlass dokumentieren, wie sorgfältig und umfassend, fast manisch sich Wildberger damit auseinandergesetzt hat.

HH: Ich habe ihm eigentlich nur ein paar Nuancen gezeigt. Das zweite Stück [*Pour les neuf doigts*] war ja Teil einer Sammlung von zwölf Studien zum Spiel von neuer Musik, dafür habe ich den Komponisten quasi verschiedene Aufgaben vorgegeben[15] – Wildberger sollte komplexe rhythmische Verhältnisse und Klangfarbenwechsel durch Synonymgriffe darstellen.

MK: Wie bist du darauf gekommen, Jacques Wildberger diese Aufgabe zu geben?

HH: Er arbeitet ja gerne mit Proportionen wie 11 zu 5 oder 8 zu 3, und ich finde wirklich wichtig, dass ein Instrumentalschüler das genau hinkriegt, mit dem

kleinsten gemeinsamen Nenner der beiden vorkommenden Einheiten, und dass man nicht einfach irgendwie ein bisschen *rubato* spielt. Bei einem Solostück hat man natürlich größere Freiheiten, aber trotzdem. Wildberger hat auch in früheren Werken wie zum Beispiel der Kantate *»Ihr meint, das Leben sei kurz«* (1957) mit Woodblocks gearbeitet [imitiert komplexe Woodblock-Rhythmen, mit der Zunge schnalzend] – das klingt wie Naturrhythmen, die man so im Wald hört, aber alle sind sehr genau ausgeschrieben. Ich wüsste nicht, wer in der Schweiz so früh so komplexe Proportionen geschrieben hat. In *Rondeau* gibt es ganz strenge Teile [die »Refrains«], wo das Thema immer wieder kommt, aber im *Lento espressivo* [im »Couplet II«] sind zwei Reihen ineinander verschränkt, ein bisschen wie bei *Lulu* von Alban Berg. Man hat das Gefühl, es sei ein völlig freies, natürliches Komponieren. Aber das ist eben sehr genau ausgeschrieben. Es gibt auch eine Tonhöhenordnung, die zu einer ganz überzeugenden Harmonik führt. Das ist sehr wichtig in einem Solostück. Bei solchen nur einstimmigen Stücken zeigt sich wirklich der Meister. Gleichzeitig hat er nie, wie etwa Ferneyhough, die Instrumente überfordert. Dinge schreiben, die fast nicht mehr gehen – das mache ich zum Teil auch. Für Wildberger war aber wichtig, dass alles gut liegt und gut spielbar ist, obwohl es schon schwierig werden kann. Er hatte aber nie die Idee, zu dissoziieren, etwa linke und rechte Hand mit je unabhängigem Tempo zu behandeln. Auch bei den Streichinstrumenten hat er das nie gemacht. Die Stücke sind sehr spielbar und dankbar.

MK: Wir haben in der Analyse festgestellt, dass das Axiom der Reihentechnik immer gilt, und gleichzeitig sehr viel Raffinement darauf aufgewendet wird, trotzdem ganz flexibel und instrumentengerecht schreiben zu können. Das ist ja irgendwie auch merkwürdig, denn man könnte sich fragen: Warum dann nicht gleich ganz ohne Reihe schreiben, sozusagen wie einem der Schnabel gewachsen ist?

HH: Weil man wirklich hören kann, dass es eine strenge Schicht gibt, die wie ein roter Faden durchs Stück führt. Demgegenüber gibt es, wie im ersten Satz von *Rondeau*, eine ganz freie Rubato-Musik.

MK: Solche »freie« Musik ist in Hinblick auf die Reihe ohne die Zuhilfenahme von Skizzen oder ähnlichem dann kaum mehr analysierbar, die Ableitungen nicht rekonstruierbar – erinnert das nicht ein bisschen an die Boulez'sche esoterische Devise eines »effacer les traces«?

HH: Ich finde nein. Boulez hatte riesige Listen mit Ableitungen und »multiplications« von Akkorden angelegt, aus denen er frei ausgewählt hat. Das kannst du nicht mehr rekonstruieren. In *Don* (1960) hat er plötzlich beschlossen: Ich streiche alle Tonhöhen der Position *es* weg. Anstelle des Tons *es* gibt es Löcher. Das kann man nicht mehr analysieren. Bei Wildberger kannst du aber eigentlich immer nachvollziehen, wie akkordisch geordnete Tongruppen organisiert sind und permutieren. Es ist wie ein Akkord, der auf ganz verschiedene Arten arpeggiert wird, das ist nie zufällig. Vor allem das harmonische Gerüst bleibt nicht dem Zufall überlassen. Leute, die nach der Milchbüchleinrechnung Reihen suchen, haben da natürlich Mühe. Alles »Gemachte« verschwindet dann, wenn die Musik da ist. Das finde ich sehr wichtig. Wie es hergestellt ist, mit einem Hammer oder mit einem Schraubenzieher, ist dann schlussendlich Privatsache.

MK: Jacques Wildberger war ja auch ein bedeutender Musikdenker, das war ein wichtiges Betätigungsfeld, gleichzeitig zu Anfang eine wichtige Einnahmequelle vor allem durch die Radioarbeit – in welchem Verhältnis siehst du den Musikdenker und den Musikschöpfer Wildberger?

HH: Er sei kein besonders spontaner Musiker, fand Wildberger über sich selber. Wenn er an ein Stück ging, war das ein Akt der Reflexion. Er hat sehr viel vorbereitet und nicht einfach losgeschrieben. Das ist schon ähnlich zu den analytischen Arbeiten. Ich kenne nicht so viele seiner Analysen, nur die Monographie über Schostakowitschs Fünfte,[16] die Arbeiten über die Streichquartette Beethovens oder Schönbergs.[17] Darin hat er eine Art, die genau so ist, wie das Komponieren: ganz genaues Reflektieren, und nachher kommt der Musiker, der in Musik übersetzt, was er analysiert hat. Bei vielen Musikwissenschaftlern bleibt nur die Materialanalyse und nicht, was ein Stück wirklich charakterisiert. Es bleibt nur das Material. Das ist vielleicht auch der Instinkt eines Komponisten: »effacer les traces«, weil man nie will, dass man sieht, wie es gemacht ist. Also bei mir verzweifeln die meisten, wenn sie zum Beispiel nach Zwölftonreihen suchen. Und bei Wildberger auch.

MK: Der Unterschied ist, dass Wildbergers Musik wirklich fast von A bis Z Zwölftonmusik ist.

HH: Ja, schon. Aber es sind gewisse Töne im Vordergrund, andere im Hintergrund, im *Rondeau* etwa spielen die Töne *cis* und *d* eine herausragende Rolle.

MK: Im Vergleich zu Wildberger scheint deine Komponistenkarriere ja fast normal: Zuerst kommt die strukturell determinierte Arbeit, die zunehmend in eine freie Schreibweise übergeht, wenn ich das mal so krass vereinfacht darstellen darf. Dieses Muster quasi vom Strukturellen zum Intuitiven finden wir nicht selten in der Nachkriegszeit. Wildberger hingegen hat sich von der Zwölftonreihe nie vollkommen emanzipiert, das ist eigentlich interessant.

HH: In seiner Musik finde ich viel Intuitives, fast nie Abstraktes …

MK: … aber die strukturelle Basis wird fast nie völlig suspendiert, die Zwölftonreihe bleibt bis ganz zum Schluss da.

HH: Mir ist eigentlich völlig egal, ob es Zwölftonmusik ist oder nicht, wichtig ist, dass es Musik ist. Es gibt genug ganz trockene Zwölftonstücke wie von Jelinek oder Apostel, Musik schön der Reihe nach. Wie Schönberg sagt: Er schreibe nicht *Zwölfton*musik, sondern Zwölfton*musik*. Das ist schon etwas anderes. Wildberger hat eine Notwendigkeit gespürt, alles zu ordnen. Auch als Persönlichkeit war er sehr kontrolliert. Zimmermann als rheinische Mischung zwischen Dionysos und Mönch – das trifft auf Wildberger nicht zu. Auch das Gewalttätige von Zimmermann hat Wildberger nicht. Seine Musik kennt keinen zerstörerischen Impetus. Auch, wenn er die Musik der Nazi-Olympiade von 1936 verwendet in *»An die Hoffnung«*, wirkt es nicht auf körperliche Weise zerstörerisch. Es bleibt ein Zitat. Das Komponieren war für ihn auch ein handwerklicher Vorgang, ein Metier. Es gibt kaum das Orgiastische, das Sich-Gehen-Lassen, wie es bei vielen neudeutschen Komponisten im Schwange ist. Was mir einfach sehr wichtig ist: Wildberger hat einen Weg gefunden, die Harmonik in einem strengen Satz sehr reich ausdifferenzieren zu können. Das ist zum Beispiel bei Schönberg nicht immer der Fall. Oft sind dessen Zwölftonstücke harmonisch ziemlich krude, zufällig fast – gerade wenn man an die reiche Harmonik der *Erwartung* (1909), der *Glücklichen Hand* (1910–1913) oder der Fünf Orchesterstücke (1909, rev. 1922) denkt. Bei Wildberger gibt es ein Zusammenspiel zwischen satztechnischer Strenge und freier Agogik, das auch auf einen französischen Einfluss hinweist. In Basel kann man mit der Straßenbahn in drei Länder fahren. Jedenfalls hat er in der Orchestrierung eine Sensibilität, die wenig »zwölftönerisch« anmutet.

Anhang: Dokumente zum Sutermeister-Skandal beim Schweizerischen Tonkünstlerfest in Vevey 1967

Krach um Sutermeister [Rezension des Schweizerischen Tonkünstlerfests 1967 in Vevey]

Anlässlich der Generalversammlung der Schweizerischen Tonkünstler in Vevey wurde dem Komponisten Heinrich Sutermeister der Komponistenpreis überreicht. Präsident Regamey hatte soeben die Laudatio verlesen und der geehrte Komponist mit bewegten Worten auf den spontanen Applaus der Mitglieder geantwortet, als etwas Unerwartetes, von niemandem für möglich Geglaubtes geschah: Der junge Oboevirtuose und frenetische Avantgardist Heinz Holliger erhob sich, um dagegen zu protestieren, dass man diesen Preis einem Mann zuspreche, dessen Schaffen im Nazideutschland der vierziger Jahre gefördert worden sei! (Wie sehr ein solcher Protest daneben zielt, würde die Antwort auf eine Gegenfrage an Holliger erweisen, wie es denn um die politische Vergangenheit gewisser Promotoren der Musikavantgarde im heutigen Deutschland stehe, die heute Holliger fördern.)

Die Entrüstung der Versammlung war denn auch derart spontan und unmissverständlich, dass man den Vorfall totschweigen könnte, wenn ihm nicht insofern ganz besondere Bedeutung zukäme, als er die Praktiken beleuchtet, deren sich heute gewisse Vertreter der Avantgarde bedienen, um ihre Ziele zu erreichen. Schlagartig erschien nach diesem Vorfall das vorherige, allerdings vergebliche Bemühen des gleichen Holliger, bei den Wahlen in den Vorstand durch seine Vorschläge das Uebergewicht der Avantgardistengruppe zu erreichen, als geschicktes Wahlmanöver, wobei er auch vor einer Verunglimpfung des Vorstandes nicht zurückgeschreckt war. Es musste angesichts solcher Aktivität den Schweizer Musikern klarwerden, dass man es mit einem ganz typischen Fall von Machtstreben innerhalb der heutigen Musikpolitik zu tun hatte, wie sie von Deutschland her kommend nun auch uns beschert werden soll, indem jedermann, der sie [sic] dem Ausschliesslichkeitsanspruch der avantgardistischen Schule widersetzt, durch Diskriminierung und Ausschluss von den wichtigsten Produktionszentren Neuer Musik mundtot gemacht werden soll, was schwerer künstlerischer und wirtschaftlicher Schädigung der Betroffenen gleichkommt.

Gewiss sind heftige Machtkämpfe rund um gegensätzliche künstlerische Auffassungen nichts Neues. Neu dürfte nur das Beatnik-Niveau des Herrn Holliger sein, mit dem er die gutmütigen und von ihm für ahnungslos gehaltenen Schweizer Musiker traktiert hat. Wer wie Holliger ausgerechnet Nelly Sachs vertont und im Handkehrum einen andersdenkenden Kollegen derart anzuschwärzen vermag, muss von nun an sich den Vorwurf gefallen lassen, dass er genau dasselbe tut, was vor 25 Jahren die Nazis den ihnen damals missliebigen »entarteten« Kunstschaffenden angetan haben! Wer (wie der Schreibende) dem kompositorischen Schaffen Holligers bisher jenen sittlichen Ernst zubilligte, der die Grundlage aller echten neuen Kunst bildet, denkt von nun an anders und wird, an einen Ausspruch Max Frischs denkend, sich sagen: Wenn solche Dinge in der Elite immer noch (nein, erst recht wieder) möglich sind, wird auch, auf tieferer Ebene, ein neues Auschwitz wieder möglich sein …

[…][18]

Armin Schibler

Zürcher Woche, Nr. 22, 2. Juni 1967, S. 11

Offener Brief an Armin Schibler

Sehr geehrter Herr Schibler,

Ihr Artikel »Krach um Sutermeister« in der »Zürcher Woche« vom 2. Juni hat mich angeregt, über Begriffe wie bewegt, spontan, frenetisch oder unmissverständlich aufs neue nachzudenken. Spontan war also der Applaus, den die Mitglieder des Schweizerischen Tonkünstlervereins Heinrich Sutermeister spendeten, bewegt waren dessen Worte, wiederum spontan und dazu noch unmissverständlich war die Entscheidung der Versammlung über Heinz Holligers Intervention, frenetisch aber Holliger allein, der es beschämend fand, dass der Schweizerische Tonkünstlerverein einen Preis einem Komponisten zugedacht hatte, der in Hitlers Reich zwischen 1939 und 1945 lanciert worden war. Es steht Ihnen gewiss frei, die Auszeichnung eines solchen Komponisten im Gegenteil als ein Ruhmesblatt für den heutigen Schweizerischen Tonkünstlerverein aufzufassen. Vielleicht wäre es Ihnen nicht schwer gefallen, diese Auffassung vorzutragen und zu begründen. Statt dessen extrapolieren Sie von der Musikpolitik, die Ihnen am Herzen liegt, plötzlich auf die Musik und schreiben: »Wer (wie der Schreibende) dem kompositorischen Schaffen Holligers jenen sittlichen Ernst zubilligte, der die Grundlage aller echten neuen Kunst bildet, denkt von nun an anders«, als ob sich dadurch, dass Holliger ein bestimmtes aussermusikalisch-musikalisches Politikum als beschämend beurteilte, eine einzige Note seiner Partituren geändert hätte. Oder schätzen Sie »kompositorisches Schaffen« nur nach der musikpolitischen Opportunität der verbalen Äusserungen des Komponisten ein?

Sie reden viel von »Machtstreben innerhalb der heutigen Musikpolitik«, »heftigen Machtkämpfen rund um gegensätzliche künstlerische Auffassungen«, die Sie aber leider nicht in den Mittelpunkt stellen, was dem Ausdruck »rund um« erst seinen strategischen Sinn gäbe, und Sie bezichtigen Holliger des »allerdings vergeblichen«, doch darum offenbar nicht minder schrecklichen Bemühens, »bei den Wahlen in den Vorstand durch seine Vorschläge das Uebergewicht der Avantgardistengruppe zu erreichen«. Ich verschmähe übrigens den Begriff der Avantgarde nicht, wenn ich ihn auch zurückhaltender als Sie verwende und nur selten einem Künstler zubillige. Sollte ich jedoch Ihren Gebrauch des Wortes nicht missverstanden haben, so begreifen Sie unter »Avantgardisten« schlicht diejenigen Komponisten, die aus irgendwelchen Gründen die musikalische Entwicklung der letzten siebzig Jahre zu ignorieren für ungut halten. Es wäre in der Tat nicht auszudenken, wieviel Aktualität über die Konzertprogramme im Lande hereinbräche, wenn solche Kenner der neueren Musikgeschichte das »Uebergewicht« im Vorstand des Schweizerischen Tonkünstlervereins erlangten. Zum Glück sind die bedeutendsten Komponisten – auch der bedeutendste Schweizer – derzeit nicht einmal Mitglieder des Vereins.

Dass Holliger sich indes der Illusion hingab, diesen Verein in ein partiell sinnvolles musikalisches Instrument umfunktionieren zu können, beweist gerade, dass er keineswegs der versierte Musikpolitiker ist, als den Sie ihn hinstellen. Was Ihnen unterlief, nennt man in der Psychologie Projektion.

Mit verbindlicher Empfehlung
Heinz-Klaus Metzger[19]

Zürcher Woche, Nr. 24, 16. Juni 1967, S. 11

Mit der Miene des aufgeschlossenen Biedermannes mobilisiert Armin Schibler alle wohlfeilen Gemeinplätze, die seit eh und je gegen die neue Musik vorgebracht wurden. Alle die altvertrauten Tabus werden aufgerufen, um die irrationalen Ressentiments, die in der Oeffentlichkeit bestehen, zu wecken und zu schüren. Zu den einzelnen Behauptungen Schiblers ist Folgendes zu sagen:

1. Wenn der als »frenetischer Avantgardist« zum vorneherein abgewertete Holliger vor dem Wahlgeschäft ganz offen »vor einer Verunglimpfung des Vorstandes nicht zurückschreckt«, so kann man ihm nicht gleichzeitig, wie Schibler es tut, ein »geschicktes Wahlmanöver« unterschieben.

2. Selbst wenn beide Kandidaten Holligers[20] in den Vorstand gewählt worden wären, bestünde dort noch lange kein »Uebergewicht der Avantgardistengruppe«.

3. Schibler fürchtet von seiten der »avantgardistischen Schule« »schwere künstlerische und wirtschaftliche Schädigung«, wenn er und seinesgleichen »durch Diskriminierung und Ausschluss von den wichtigen Produktionszentren Neuer Musik mundtot gemacht werden sollen«. Bei genauerer Prüfung etwa der schweizerischen Verhältnisse erweisen sich diese Befürchtungen aber als lächerlich und müssen als unehrliches Kampfmittel qualifiziert werden. Zwar wird auch die sogenannte Avantgarde berücksichtigt, für das Lebensrecht der Andersdenkenden besteht aber nicht die geringste Gefahr.

4. Schibler empfindet heilige Entrüstung über den Protest Holligers gegen die Verleihung des Komponistenpreises an Heinrich Sutermeister. Welch eine Respektlosigkeit, öffentlich an wohlbekannte Tatsachen zu erinnern, die über 25 Jahre zurückliegen! Flugs soll nun Holliger »mundtot gemacht werden« mit dem hintergründigen Hinweis auf »die politische Vergangenheit gewisser Promotoren der Musikavantgarde im heutigen Deutschland, die heute Holliger fördern«. Solange Schibler keine Namen nennt, müssen wir seine Behauptung als unlautere Demagogie taxieren. Darüber hinaus ist es doch wohl ein Unterschied, ob man in Nazideutschland offizielle Anerkennung findet, oder ob man im Musikleben des heutigen Nachkriegsdeutschland auch mit Persönlichkeiten zu tun hat, deren politische Weste vielleicht nicht ganz sauber ist. Pikanterweise ist der Leser auf derselben Seite der »Zürcher Woche« im Bericht Fritz Mugglers über »Madame Bovary« anhand von Dokumenten eingehend über Sutermeisters Haltung zu Beginn des Zweiten Weltkrieges informiert worden.

5. Das Allerübelste aber leistet sich Schibler, wenn er mit Hilfe eines logischen Salto mortale zur Behauptung gelangt, wer, wie Holliger, »andersdenkende Kollegen« – nämlich Sutermeister und seine Erfolge im Deutschland Anno 1940 – »anschwärze« und zugleich Nelly Sachs vertone, bereite »auf tieferer Ebene« ein neues Auschwitz vor, welche Schlussfolgerungen er im Vorbeigehen mit einem aus dem Zusammenhang gerissenen Zitat von Max Frisch garniert. Voraussetzung für Auschwitz ist bekanntlich ein gigantischer Machtapparat. Vielleicht klärt uns Schibler darüber auf, wie nach seiner Vorstellung ausgerechnet die musikalische Avantgarde in den Besitz eines solchen Machtapparates gelangen kann.

Schiblers Schlussfolgerung: »Wer (wie der Schreibende) dem kompositorischen Schaffen Holligers bisher jenen sittlichen Ernst zubilligte, der die Grundlage aller echten neuen Kunst bildet, denkt von nun anders …«

Wollten wir uns diese verworrenen und mit billigen Schlagworten operierenden Argumentationen zu eigen machen, was müssten wir »von nun an« von den musikalisch-logischen Fähigkeiten des Komponisten Schibler denken?

Jacques Wildberger, zurzeit in Berlin

Zürcher Woche, Nr. 25, 23. Juni 1967, S. 25[21]

Anmerkungen

1 *Canto* am 17. Januar 2018 in Berlin im Großen Sendesaal des RBB mit dem Deutschen Symphonie-Orchester Berlin, das Kammerkonzert am 18. September 2018 in Genf im Studio Ernest Ansermet mit dem Ensemble Contrechamps.

2 1959 trat Holliger die Stelle des Solo-Oboisten in der Basler Orchestergesellschaft an, die er bis 1963 behielt.

3 Sonatine für Oboe und Cembalo (1960), Variationen für Oboe und Streicher (1960).

4 *Pierre Boulez bei der Arbeit*, in: *Melos* 25 (1958), Heft 9, S. 282 f.

5 Am 12. Juni 1955 beim Tonkünstlerfest in Lausanne. Siehe auch *»Das linke Ohr«. Michael Kunkel im Gespräch mit Jacques Wildberger; Riehen, 27. September 2001*, in diesem Band, S. 514 f.

6 Vgl. in diesem Band, S. 261.

7 Zusammen mit Jürg Wyttenbach und Rudolf Kelterborn kuratierte Holliger von 1987 bis 1997 das *Basler Musikforum*, eine Konzertreihe mit Schwerpunkt auf neuer Musik.

8 Diese »Studie für Sopran, Oboe, Violoncello und Cembalo nach einem Gedicht von Heinz Weder« entstand als Übung im Basler Kompositionskurs von Pierre Boulez.

9 Jacques Wildberger, *Epitaphe pour Evariste Galois* (1962), Partitur, S. 15 f.; der Text stammt aus dem Autopsiebericht über die Leiche von Evariste Galois.

10 Am 15. November 2002 im Wiener Konzerthaus, Mozart-Saal.

11 »Ein bedauerlicher Zwischenfall ereignete sich, als ein junger militanter Avantgardist, der schon bei der Diskussion der Wahlen durch ein ausschließlich von Gruppeninteressen bestimmtes Votum aufgefallen war, mit einer ebenso taktlosen wie unkollegialen und unfairen Äußerung zu dieser Preisverleihung sich vernehmen ließ. Die verdient scharfe Reaktion aus der Mitte der Versammlung dürfte dem jungen Virtuosen, für dessen Kompositionen sich der STV in besonderem Maße einsetzt, gezeigt haben, daß er sich mit der deplacierten Provokation – die heute so verwöhnten Avantgardisten haben solche wahrhaftig nicht nötig – viele Sympathien verscherzt hat.« (Willi Schuh, *Das Schweizerische Tonkünstlerfest in Vevey*, in: *SMZ* 107 (1967), Heft 4, S. 225–227, das Zitat S. 225; obwohl an diversen Aufführungen beteiligt, wird Holligers Name wohl aufgrund des »häßlichen Zwischenfall[s]« (S. 227) in diesem Bericht nicht genannt.

12 Wiederabgedruckt im Anhang zu diesem Gespräch.

13 Die Eidgenössische Fremdenpolizei, der Heinrich Rothmund von 1919 bis 1955 vorstand.

14 Am 8. Februar 2001 im Rahmen des ECLAT-Festivals in Stuttgart mit dem Ensemble Ictus und dem SWR Vokalensemble unter der Leitung von Rupert Huber.

15 *Pro musica nova: Studien zum Spielen Neuer Musik für Oboe*, hrsg. von Heinz Holliger, Köln: Gerig 1980, mit Werken von Jürg Wyttenbach, Makoto Shinohara, Luciano Berio, Edison Denissow, Hans Ulrich Lehmann, Franco Donatoni, Jacques Wildberger, Gilbert Amy, Hans Ulrich Engelmann, Heinz Holliger, Vinko Globokar und Günther Becker.

16 Jacques Wildberger, *Dmitri Schostakowitsch: 5. Symphonie d-Moll op. 47 (1937)*, Wilhelm Fink: München 1989 (= *Meisterwerke der Musik*, Heft 53).

17 Jacques Wildberger, *Beethovens späte Streichquartette*, in: *Jacques Wildberger oder Die Lehre vom Andern. Analysen und Aufsätze von und über Jacques Wildberger*, hrsg. von Anton Haefeli, Zürich: Hug o.J. [1995], S. 13–40; Jacques Wildberger, *Schönbergs Streichquartette*, ebd., S. 41–72.

18 Hierauf folgt eine kurze Besprechung der musikalischen Ereignisse des Tonkünstlerfests, endend mit dem Fazit: »alle Werke standen auf jenem Niveau, dass sie einmal oder wieder einmal gehört zu werden verdienten. Ich halte dafür, dass es wohltuend schweizerisch ist, dass bei uns (noch) jeder Künstler so schreiben kann, wie er es von innen heraus tun muss.« Auf derselben Zeitungsseite geht Schiblers Beitrag ein Verriss von Sutermeisters Oper *Madame Bovary* durch Fritz Muggler voraus (*Die überflüssige »Madame Bovary«*), in dem auch Sutermeisters Erfolge in Nazideutschland behandelt werden: »Im kulturgesäuberten Deutschland von 1940 wurde sie [Sutermeisters Oper *Romeo und Julia*] bereitwilligst angenommen und fand ihre glanzvolle Uraufführung (Sächsische Staatsoper Dresden). Das sagt ja wohl schon viel. Auch folgende Werke wurden im Kriegsdeutschland gerne zur Aufführung gebracht; Sutermeister wurde rasch

einer der meistgespielten Komponisten. Sein Credo kann man in der *Schweizerischen Musikzeitung* Jahrgang 1939 nachlesen, wo er von dem ›glühend-roten Lavastrom‹ spricht, ›der grausam, aber mit [ur]gesunder Konsequenz alles ausbrennt, was in uns und in der Zeit künstlich, mittelbar, unerlebt und krank war. – Zurück bleibt die Substanz.‹«

19 Eine Erwiderung erfuhr Metzgers Wortmeldung durch einen »Offenen Brief« von Heinrich Sutermeisters Bruder Hans Sutermeister, der einen pathologisierenden Rundumschlag gegen die musikalische »Avantgarde« beinhaltet: »Nur wir Ärzte und Psychologen können aber hier bei dieser ›Regressionskunst‹ die Grenze zwischen Gesund und Krank festlegen, denn wir kennen ja dieselbe Symptomatik bei den Schizophrenen und ihren ästhetischen Äusserungen: Auch hier kommt es zu auffallend ähnlichen ›Enthemmungen‹ rhythmisch-ornamentaler Prinzipien, diesmal aber durch pathologischen Ausfall der Bewusstseinsschicht! Ich muss aber gestehen, dass mir die ›Expressionismen‹ dieser Kranken oft als echter, ausdrucksfähiger erscheinen, als der ›Expressionismus aus zweiter Hand‹ der heutigen ›Avantgarde‹.« Unmittelbar nach Hans Sutermeisters »Offenem Brief« erfolgt der Abdruck einer kurzen Zuschrift Heinz-Klaus Metzgers: »In der ›Notiz‹ auf der ersten Seite Ihrer Ausgabe vom 23. Juni 1967 haben Sie mich unversehens zum ›Komponisten‹ befördert. Ich lege demgegenüber Wert auf die Feststellung, dass ich mich, seit ich majorenn bin, des Komponierens enthalte und Komponisten allenfalls ausbilde.« (*Zürcher Woche*, Nr. 26, 30. Juni 1967, S. 21).

20 Einer dieser Kandidaten war, nach einer Aussage von Heinz Holliger am 24.11.2019, Jürg Wyttenbach; der Name des anderen Kandidaten ist Holliger mittlerweile entfallen.

21 Den Schlusspunkt in dieser Debatte setzt Heinrich Sutermeister selbst: »Sowenig wie Othmar Schoeck, Frank Martin, Strawinsky (Uraufführung des ›Jeu de Cartes‹ an der Staatsoper Dresden) konnte ich meinen Verlag B. Schotts Söhne, Mainz (er ist auch der Verleger der Werke Hindemiths) daran hindern, dass meine beiden Shakespeare-Opern ›Romeo und Julia‹ und ›Die Zauberinsel‹ während der Kriegsjahre in Deutschland aufgeführt wurden. Ich bin nie in der Öffentlichkeit aufgetreten und habe angebotene Preise abgelehnt. 1941 absolvierte ich mit 30 Jahren die Rekrutenschule wie jeder Schweizer und erstattete regelmässig im Bundeshaus, das damals auf Nachrichten von Augenzeugen angewiesen war, Bericht über die Zustände in Deutschland.« (*Zürcher Woche*, Nr. 27, 7. Juli 1967, S. 21).

12 Erkundungen im Mikrotonbereich



Wildbergers Bezugssystem ist die Zwölftontechnik, die naturgemäß auf der gleichschwebend temperierten zwölffachen Teilung der Oktave beruht. Spätestens 1964 beginnt er diese eherne Grundlage in Frage zu stellen und sie in Werken wie *Epitaphe pour Evariste Galois* (1962) und *La Notte* (1967) durch nicht temperierte Tonbandklänge zu destabilisieren. Mit *Contratempi* entsteht 1969–70 erstmals eine Komposition, in der Wildberger auf kontrollierte Weise mit Kleinstintervallen experimentiert: Er gewinnt neue Nuancen für die Artikulation des Solo-Flötenparts und die Möglichkeit, mit komplexen Klangmassen zu arbeiten. Auffällig ist die Gleichzeitigkeit zu den Studentenrevolten: Die Entstehung der Komposition *Contratempi* fällt weitgehend in die Zeit jener in der Wildberger-Biographik anberaumten »Schaffens- und Besinnungspause« nach dem 68er-Schlüsselwerk *La Notte*; tatsächlich sind politische Gehalte nicht direkt artikuliert, doch es mag scheinen, als werde dabei die gleichmäßige Zwölftonteilung der Oktave vom »Ansturm der Aussenwelt« nicht verschont.

Im Orchesterwerk »*… und füllet die Erde und machet sie euch untertan …*« (1988–89) ist der Einsatz von Mikrointervallik explizit mit der Wirkungsabsicht von Herrschaftskritik verbunden: Ein nicht temperierter Klangraum aus Obertönen von umgestimmten Streichinstrumenten repräsentiert am Anfang eine durch menschliche Ratio noch unbelastete Welt, die demonstrativ durch den Zwang gleichmäßiger Ton- und Zeitteilung zerstört wird. Einen besonders reichen und differenzierten Umgang mit Mikrotönen bietet das *Kammerkonzert* (1995–96): Tasteninstrumente aus unterschiedlichen Epochen – Synthesizer, Konzertflügel, Hammerklavier und Cembalo – sind in Sechsteltonabständen gestimmt und vermischen sich schwebungsreich mit natürlichen Obertönen, die auf tiefen Streichinstrumenten erzeugt werden; ein Blick in die Skizzen zeigt die Forscherambitionen eines Komponisten, dem auch in höherem Alter die Neugierde auf für ihn neuartige Klangformen nicht abhandenkommt und der etwa im Umgang mit dem Synthesizer auf fachkundige Unterstützung aus seinem Musikumfeld zählen kann.

463 Jacques Wildberger, 5. September 1996. Foto: © Kurt Wyss.

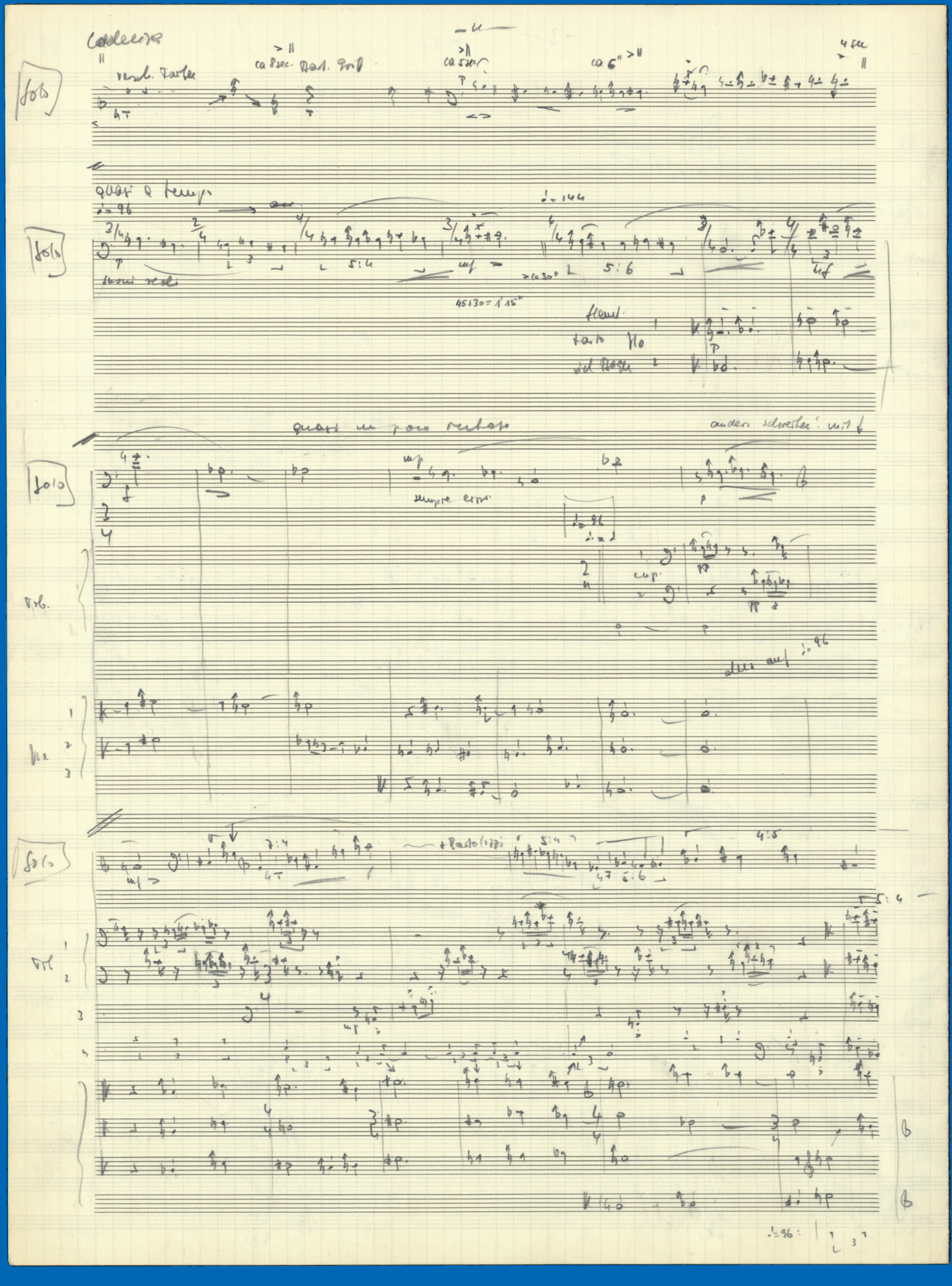
467 Jacques Wildberger, *Contratempi* für einen Solo-Flötisten und 4 Orchestergruppen (1969–70), Entwurfspartitur, S. 4. Nachlass J. Wildberger/CH-Bu, kr 71, 14c

468 Jacques Wildberger, *»… und füllet die Erde und machet sie euch untertan …« Biblische Historie nach Genesis I, 28* für Orchester (1988–89), Skizze zu den Scordaturen der Streicher. Nachlass J. Wildberger/CH-Bu, kr 71, 30d

469 Jacques Wildberger, *Kammerkonzert für Saiteninstrumente und Synthesizer (Erkundungen im Sechsteltonbereich)* (1995–96), Skizze. Nachlass J. Wildberger/CH-Bu, kr 71, 50c

470 Jacques Wildberger, *Kammerkonzert für Saiteninstrumente und Synthesizer (Erkundungen im Sechsteltonbereich)* (1995–96), Hinweise zum »Speicher- und Ladevorgang mit dem SY99«. Nachlass J. Wildberger/ CH-Bu, kr 71, 50c

471 Jacques Wildberger, *Kammerkonzert für Saiteninstrumente und Synthesizer (Erkundungen im Sechsteltonbereich)* (1995–96), Entwurfspartitur, noch mit dem Arbeitstitel »Interferenzen«. Nachlass J. Wildberger/ CH-Bu, kr 71, 50b



Cadenza

Solo

verschiedene Tarfe

ca 8 sec. Bart. Groff

ca 5 sec.

ca 6"

4 sec

quasi a tempo

♩= 96

♩= 144

Solo

suoni reali

5:4

mf

>ca 30"

5:6

45+30 = 1'15"

flauti

tarto flo

vid Bogen

quasi un poco rubato

anders schreiben! mit ↓

Solo

mp

sempre espr.

♩= 96

♩= 2

cup

alles auf ♩= 96

Trb.

Fl.

Solo

7:4

+ Bartolozzi

5:4

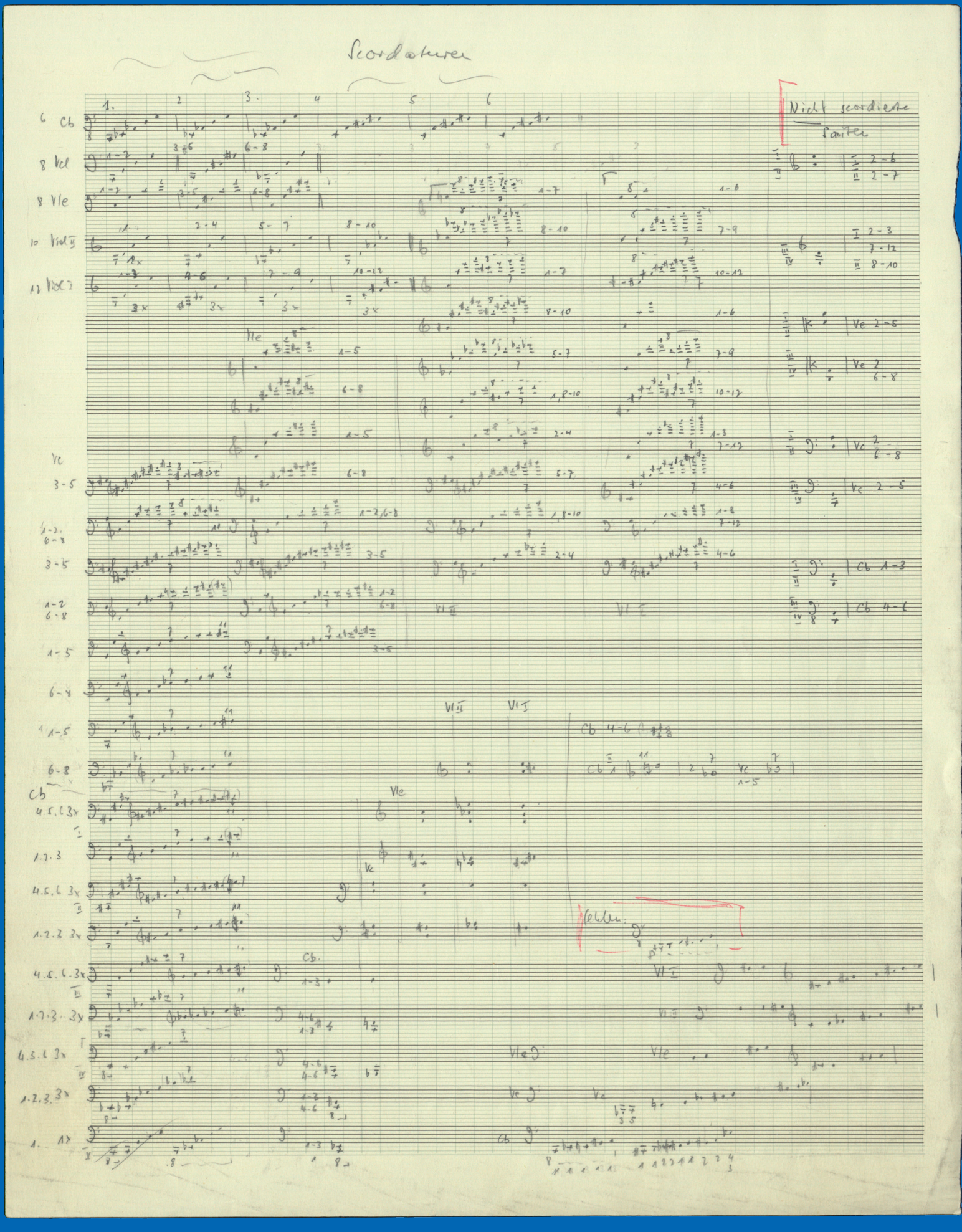
4:5

5:6

5:4

Trb.

♩= 96



Scordaturen

Nicht scordierte Saiten

6 Cb

8 Vcl

8 Vle

10 Viol II

12 Viol I

Vc

3-5

1-2, 6-8

3-5

1-2 6-8

1-5

6-8

1-5

6-8

Cb

4.5.6 3x

1.2.3

4.5.6 3x

1.2.3 3x

4.5.6 3x

1.2.3 3x

4.5.6 3x

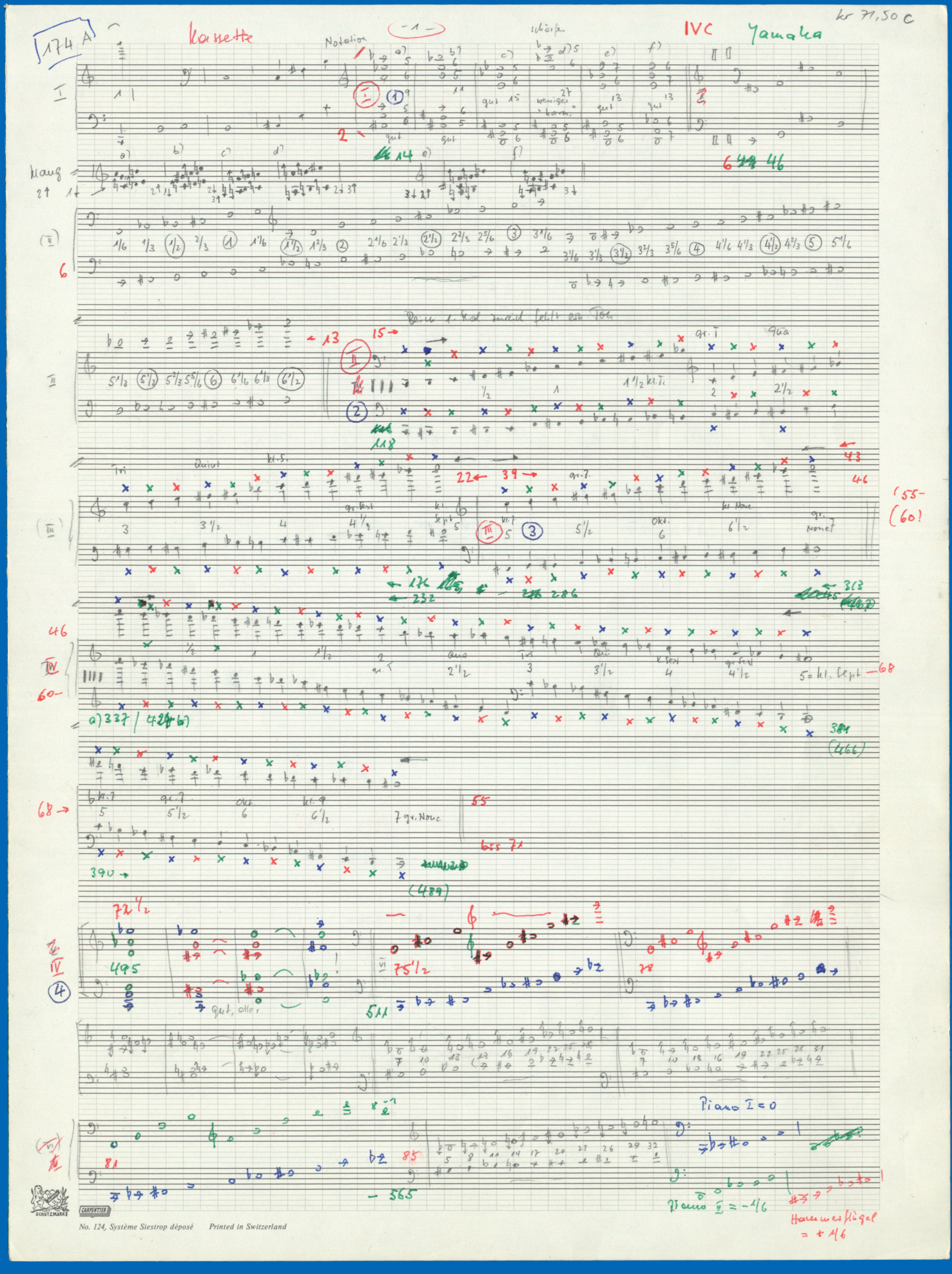
1.2.3 3x

1. 1x

Cb 4-6

Cb 1 2 Vc 1-5

Fehlen:


174 A
Kassette
IVC
Yamaha
kr 71,50 C
Notation
schärfer
weniger "harm."
Klang
Beim 1. Kal zurück fehlt ein Ton
Piano I = 0
Piano II = -1/6
Hammerflügel = +1/6
No. 124, Système Siestrop déposé
Printed in Switzerland

kr 71,50 c

Wildberger

Speicher- und Ladevorgang mit dem SY99

Damit niemand durch 6tel Stimmung irritiert wird, solltest Du unbedingt eine kleine Diskettenoperation erlernen. Immer zuerst die vorhandenen Sounds abspeichern, dann Deine Sounds laden, dann, nach Deiner Arbeit, wieder die alten Sounds zurück in den SY99 schicken.

Das funktioniert folgendermaßen:

Am SY99 den Knopf **Utility** drücken (links oben neben dem Fenster). Im Fenster siehst Du nun unten eine Zeile mit verschiedenen Worten. Wähle nun **disk** an (mit F4) und gehe anschließend mit dem Cursor auf "03: save to disk.

Nun drücke **ENTER**. Du siehst jetzt **ALL DATA** angewählt und drückst wieder **ENTER**. Jetzt greift der Synthesizer auf die Diskette zu und Du siehst im Fenster, was auf dieser Diskette ist. Wähle anschließend den zweiten Speicherplatz (hier AP) und drücke **go** und anschließend **yes**. Nun werden die im Synthesizer befindlichen Daten gespeichert.

Jetzt mußt Du zwei Mal **exit** drücken, bis Du wieder im Menu für die verschiedenen Diskettenoperationen bist.

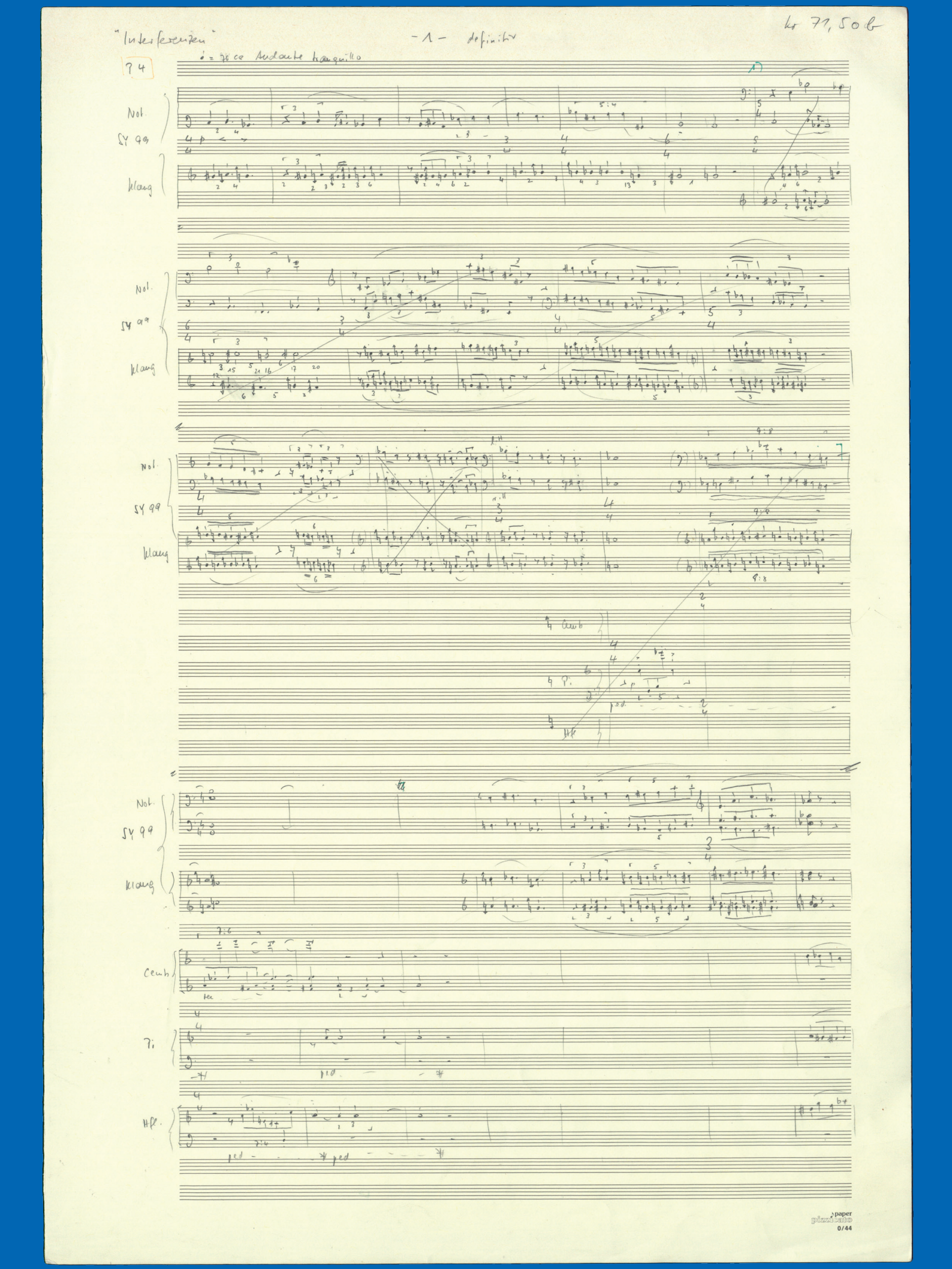
Nun wähle zuerst **Load** (from Disk) an und drücke **ENTER**. Wähle **ALL DATA** und wieder **ENTER**. Wieder greift der Synthesizer auf die Diskette zu und Du siehst im Fenster, was auf dieser Diskette ist. Wähle nun Deine Klänge und drücke **go** und anschließend **yes**. Nun werden die Daten von der Diskette geladen.

Zum Spielen der Klänge drücke vorher die VOICE Taste (oben links). Dann INTERNAL, A, 1 drücken

---

Ist deine Arbeit beendet, solltest Du die alten Programme (AP auf der Diskette wieder in den Synthesizer laden. (Ladevorgang siehe 2 Absätze weiter oben...).

1. Steckerleisten
2. Synthesizer



"Interferenzen" -1- definitiv

kr 71,50 b

♩ = 76 ca Andante tranquillo

? 4

Not.

SY 99

Klang

Not.

SY 99

Klang

Not.

SY 99

Klang

Cemb

Pi

Hfl.

Not.

SY 99

Klang

Cemb

Pi

Hfl.

paper pizzicato 0/44

Dialogue à plusieurs

Jacques Wildbergers Erkundungen im Sechsteltonraum

Roman Brotbeck

Im Mai 1950 schrieb der 28-jährige Jacques Wildberger an das Kongressbüro des Zweiten Zwölftonkongresses einen längeren Brief, der im suggestiven Fragemodus bereits sehr früh ästhetische Prinzipien formuliert, die den Komponisten später ein Leben lang beschäftigen werden.[1]

»Jacques Wildberger-Graf Basel, 24.5.50
Basel
Austrasse 106

II. Internationaler Kongress für Zwölftonmusik.
An das Kongressbüro.

Sehr geehrte Herren,
ich erlaube mir, folgende Fragen betr. Probleme der Zwölftontechnik an Sie zu richten, zur evtl. Beantwortung am bevorstehenden Kongress:

I. Ist der Typus des Tempostückes mit dem Wesen der Zwölftontechnik vereinbar, wenn ja, sind schon überzeugende Lösungen geschaffen worden? Unter Tempostück soll ein Musikstück in rascher, gleichmässig verlaufender Bewegung verstanden werden. Das Problem stellt sich aus folgenden Gründen:

1. Das Abspielen der vier Reihenformen in durchgehender Bewegung hat zur Folge, dass immer ganz kurze, deutlich getrennte Abschnitte von gleichbleibender Ausdehnung entstehen. Daraus ergeben sich *Gefahr der Eintönigkeit und Ermüdung* und Schwierigkeit der formalen Gestaltung und Entwicklung.
2. Der regelmässige Bewegungsablauf hat ferner zur Folge, dass sämtliche Intervalle, ungeachtet ihres verschiedenen Spannungsgehaltes und ihrer verschiedenen Bewegungsenergie im selben Tempo und gleichen Rhythmus erklingen. Damit wird ihnen aber das wesentliche Element der Prägnanz genommen, und gerade das Aufspüren und Hörbarmachen von Spannung und Bewegungsenergie bei höchster Sparsamkeit im Material ist ein Ziel der Zwölftontechnik. Hier wird aber grosso modo darüber hinweggegangen. Folge: *Gleichförmigkeit, Ermüdung*.
3. Tonleitern, Arpeggien, akkordische Begleitfiguren, die in einem tonalen Tempostück Ruhepunkte darstellen können, gehören nicht in die Zwölftonmusik. Jede Tonfolge ist gewissermassen inhaltgeladen. Das Tempo der musikalischen Vorgänge ist deshalb andauernd so gross, dass der Hörer nach kurzer Zeit nicht mehr folgen kann. Infolge der Schnelligkeit verlieren die musikalischen Vorgänge jede Prägnanz. Die Folge davon: *Eintönigkeit. Ermüdung*

II. Strawinskij, Bartók und andere haben in Anlehnung an die osteuropäische und asiatische Folklore eine ungeahnte Bereicherung und Verfeinerung des rhythmischen Elementes erreicht. Wenn man Werke wie z.B. *Sacre du printemps* oder *L'Historie d'un soldat* [sic] daraufhin untersucht, ergibt sich, dass diese rhythmischen Gestaltungen mit Hilfe von kurzen Tonfolgen dargestellt werden, immer wieder variiert durch Mutationen innerhalb dieser Tonfolgen und durch verschiedene Akzentsetzung in verschiedener metrischer Einteilung. Die musikalischen Vorgänge bewegen sich zugunsten der rhyth-

mischen Gestaltung in kleinen Kreisen. Es stellt sich die Frage, ob diese Bevorzugung der rhythmischen Komponente auf Kosten der anderen musikalischen Elemente auch im Sinne der Zwölftonmusik geschehen kann, oder ob letzten Endes auf diese Bereicherung des Rhythmischen verzichtet werden muss. Es kann von hier aus vielleicht überhaupt das Verhältnis der musikalischen Elemente Form, Melodik, Harmonik und Rhythmus in der Zwölftonmusik beleuchtet werden.
Es würde mich freuen, wenn diese obgenannten Probleme in irgendeinem Zusammenhang gestreift werden könnten.
Ich danke Ihnen im Voraus für Ihre Bemühungen und begrüsse Sie mit vorzüglicher Hochachtung.

Jacques Wildberger-Graf«[2]

Abb. 1:
Jacques Wildberger, *Kammerkonzert für Saiteninstrumente und Synthesizer (Erkundungen im Sechsteltonbereich)* (1995–96), T. 1–24
(© Ricordi, Berlin– London)

Als ich 2016 in der Zentralbibliothek Zürich im Nachlass von Wladimir Vogel auf diesen Brief stieß, wurden die Erinnerung an Ferien wach, die das Ehepaar Regina und Jacques Wildberger-Graf 1995 bei uns im Burgund machte. Es war seine erste Frankreichreise und Jacques und ich mussten Regina versprechen, keine Gespräche über Musik zu führen. Aber die Wildbergers waren »Stadtkinder« und konnten sich für das ländliche Umfeld mit diversen Haus- und Nutztieren wenig begeistern. Und so sprachen wir, neben der Politik, dann doch dauernd über Musik. Und zwei Themen tauchten redundant auf: Die »Eintönigkeit« und »Ermüdung« in der zeitgenössischen Musik sowie, am Beispiel Schostakowitschs, die rhythmische Motorik – also genau jene Themen, die Wildberger schon 45 Jahre früher beschäftigt hatten.

Ich hatte damals mein fünfjähriges Forschungsprojekt über die Anfänge der Mikrointervalle in der Musik des 20. Jahrhunderts abgeschlossen, für das sich Jacques Wildberger mit einer gewissen kritischen Distanz interessierte. Er habe eigentlich schon mit den zwölf Halbtönen genügend Probleme, wie sollte er denn mit doppelt oder dreimal so vielen Tönen vernünftig umgehen. Zudem klinge für ihn insbesondere die Vierteltonmusik meist einfach nur verstimmt und – schon wieder fielen die Adjektive – »ermüdend« und »gleichförmig«.[3]

Aber die Mikrointervalle ließen Wildberger dann doch nicht in Ruhe, und ich musste ihm die Partituren von Julián Carrillo, Harry Partch, Mordecai Sandberg und Iwan Wyschnegradsky zeigen. Ich versuchte, ihn mit den mikrotonalen Glissandi Carrillos, den fremdartigen Dissonanzen von Partch, den zuweilen an Ives erinnernden mikrotonalen Verfremdungen von Sandberg und vor allem mit dem Konstruktivismus Wyschnegradskys zu beeindrucken.

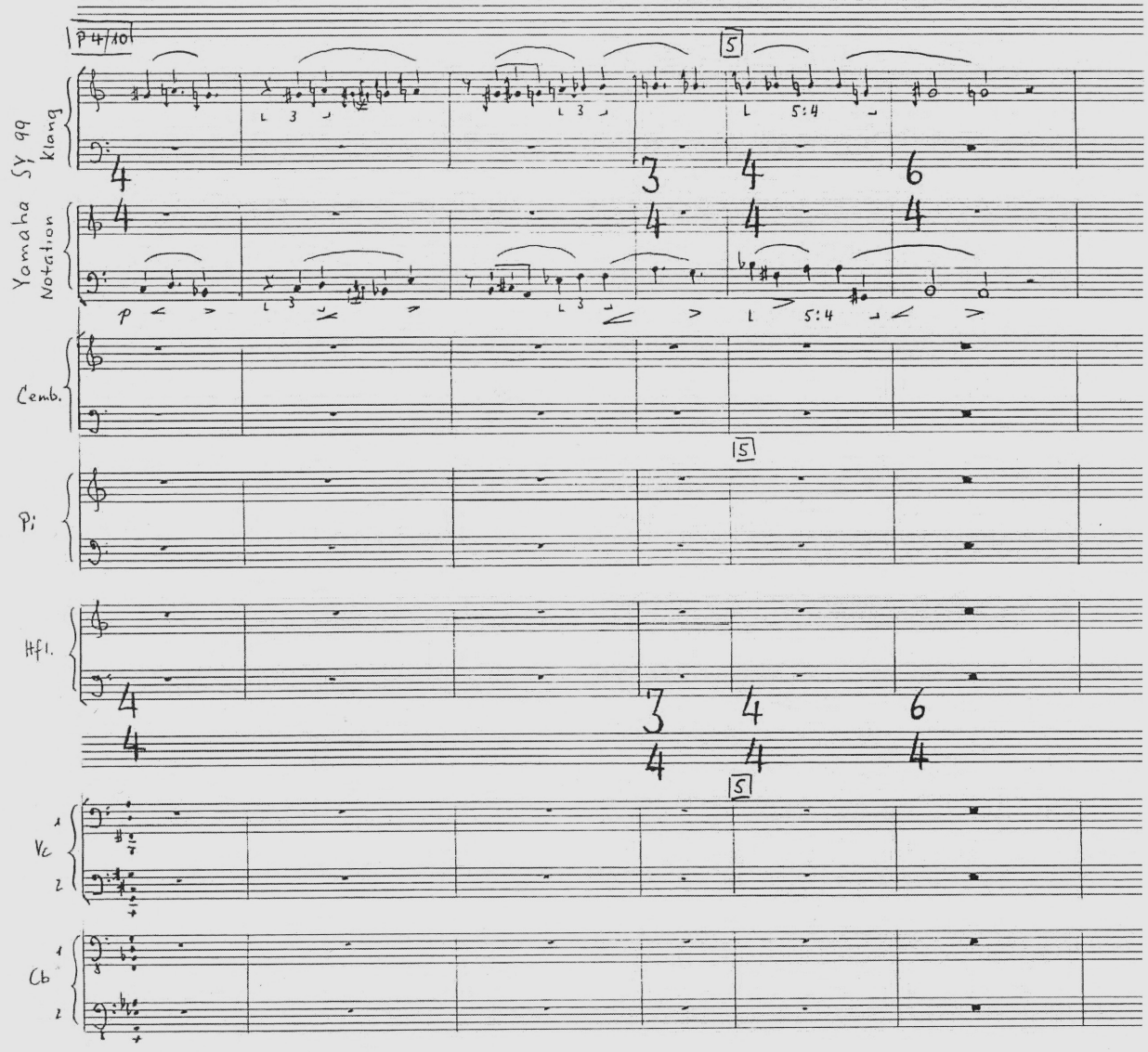
Beim mathematisch interessierten Wildberger stieß vor allem Wyschnegradskys Ansatz einer quasi nichteuklidischen Musiktheorie auf großes Interesse. In seinem System der Pansonorität und später der nicht-oktavierenden Tonräume gelingt es Wyschnegradsky, eine auf dem Dichteparameter aufbauende Harmonik zu entwickeln, die sowohl den Einzelton als auch Intervalle, Akkorde und Cluster unterschiedlichster Dichte in einem streng monistischen System erfasst und organisiert.[4] Wegen Wildbergers Abneigung gegen die »falschen« Vierteltöne lenkte ich sein Interesse auf Wyschnegradskys *Dialogue à trois* für drei Klaviere (1974), die um den Abstand eines Sechsteltons verschoben gestimmt sind. Besonders die spezielle Situation der Interpreten interessierte ihn: Einerseits müssen sie zu dritt zu einem einzigen Instrument verschmelzen und zum Beispiel Melodiebögen über die Instrumente hinweg binden, andererseits zeigt Wyschnegradsky den Interpreten auch in seiner Vereinzelung an seinem Klavier. Das Spiel zwischen einem Trio von drei Klavieren und seiner Verschmelzung zum »Superklavier« gehört bei Wyschnegradsky zum ästhetischen Konzept; in seiner materialistischen Mystik soll das uniformierende Gesamtsystem die Vereinzelung aufheben. Im *Dialogue à trois* verwendet Wyschnegradsky in seinem

Jacques Wildberger 1995/96

KAMMERKONZERT

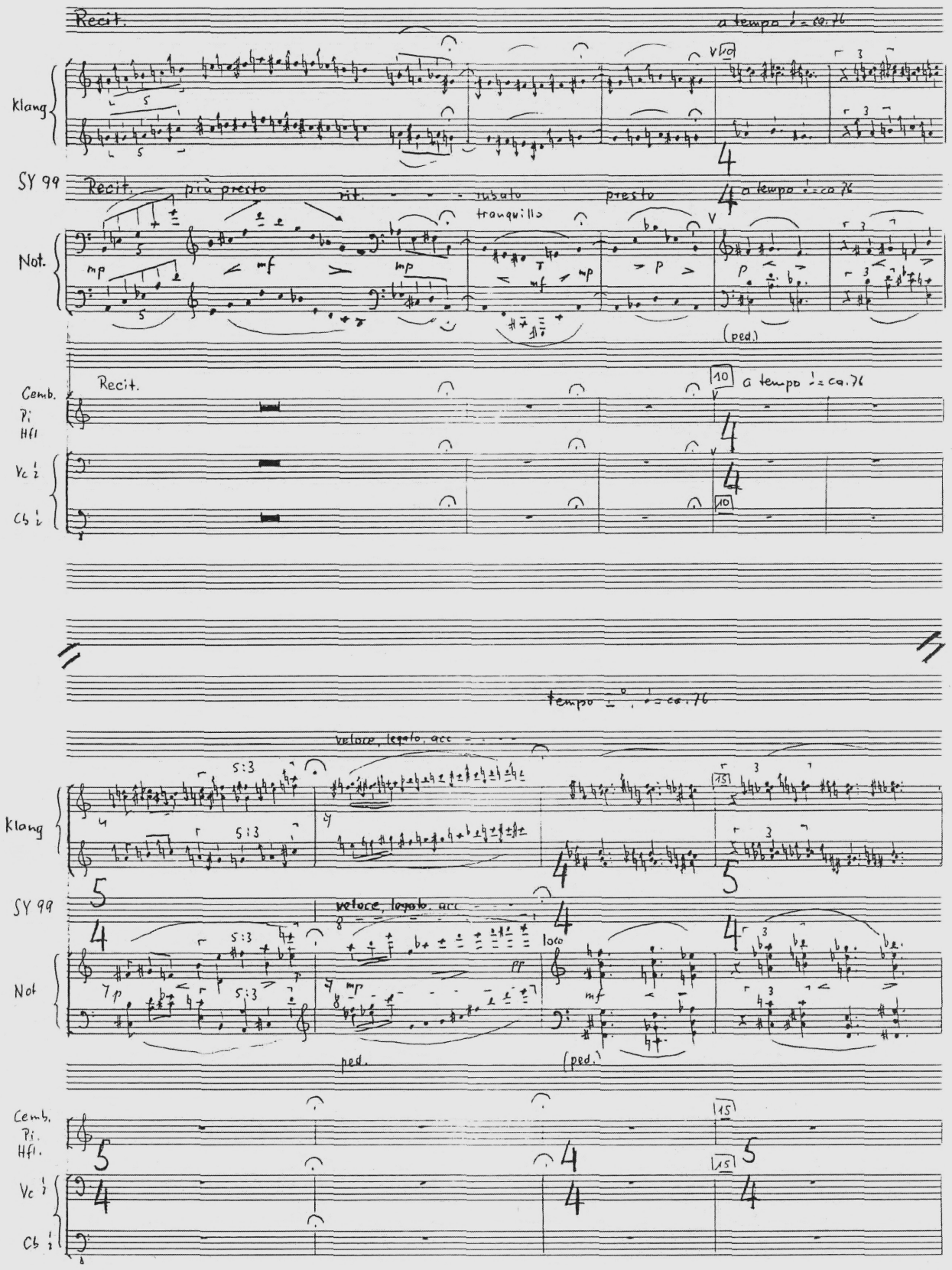
für Saiteninstrumente und Synthesizer

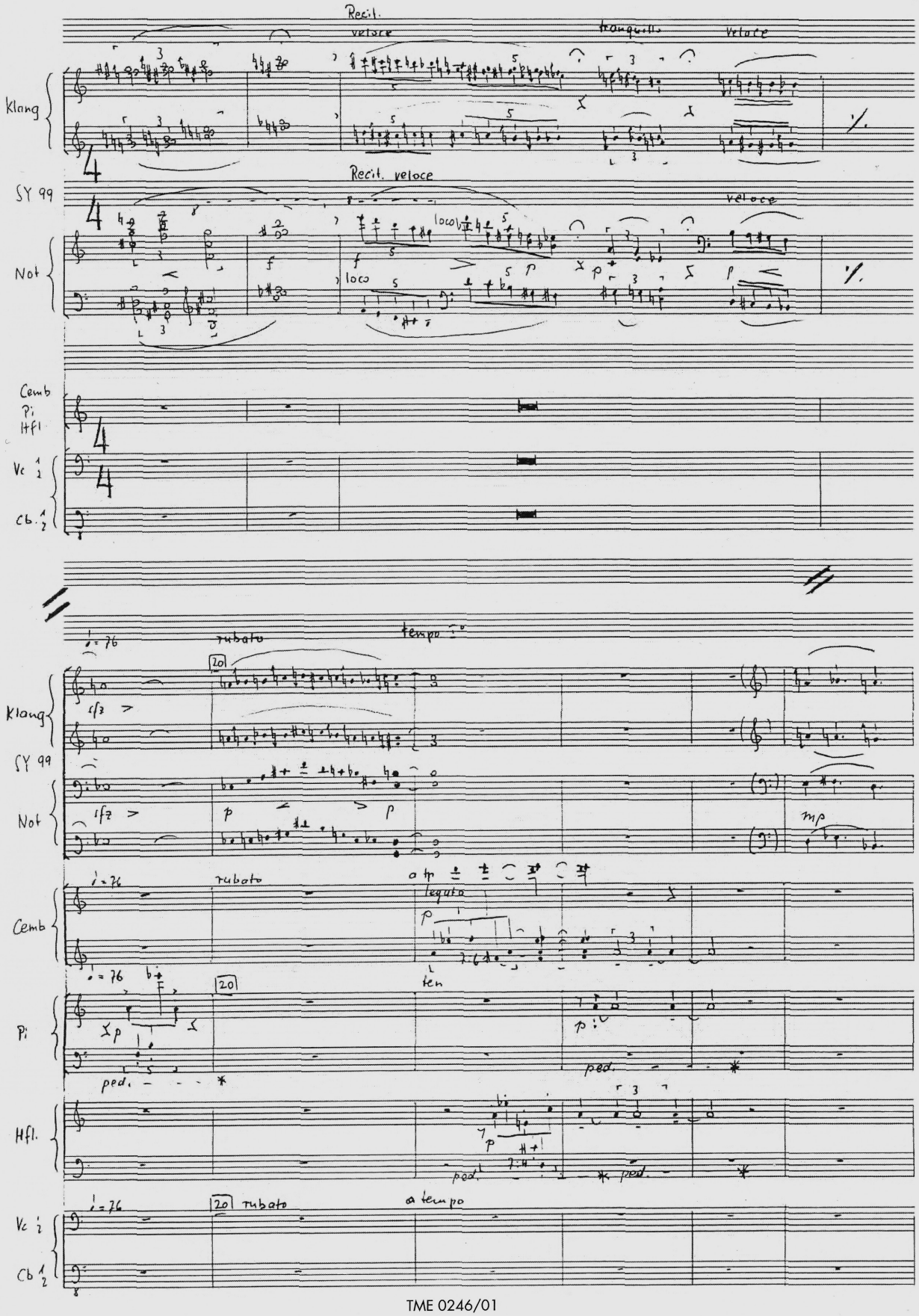
(Erkundungen im Sechsteltonbereich)



© 1996 by G. Ricordi & Co. Bühnen- und Musikverlag GmbH, Berlin
Vertrieb weltweit durch Musica Mundana Musikverlag GmbH
ISMN 979-0-50001-029-6
TME 0246/01

Alle Rechte vorbehalten
All rights reserved
Tutti i diritti riservati


Recit.
a tempo ♩= ca. 76
Klang
SY 99
Recit.
più presto
rit.
rubato
tranquillo
presto
a tempo ♩= ca. 76
Not.
(ped.)
Cemb.
Pi
Hfl
Recit.
a tempo ♩= ca. 76
Vc ½
Cb ½
tempo ♩= ca. 76
veloce, legato, acc
Klang
SY 99
veloce, legato, acc
loco
Not
ped.
(ped.)
Cemb.
Pi.
Hfl.
Vc ½
Cb ½


Recit.
veloce
tranquillo
veloce
Klang
SY 99
Recit. veloce
veloce
Not
loco
loco
Cemb
Pi
Hfl
Vc 1 2
Cb. 1 2
tempo
rubato
20
Klang
cfz
SY 99
Not
cfz
p
p
mp
rubato
legato
Cemb
ten
Pi
ped.
ped.
Hfl.
ped.
ped.
a tempo
Vc 1 2
Cb 1 2

TME 0246/01

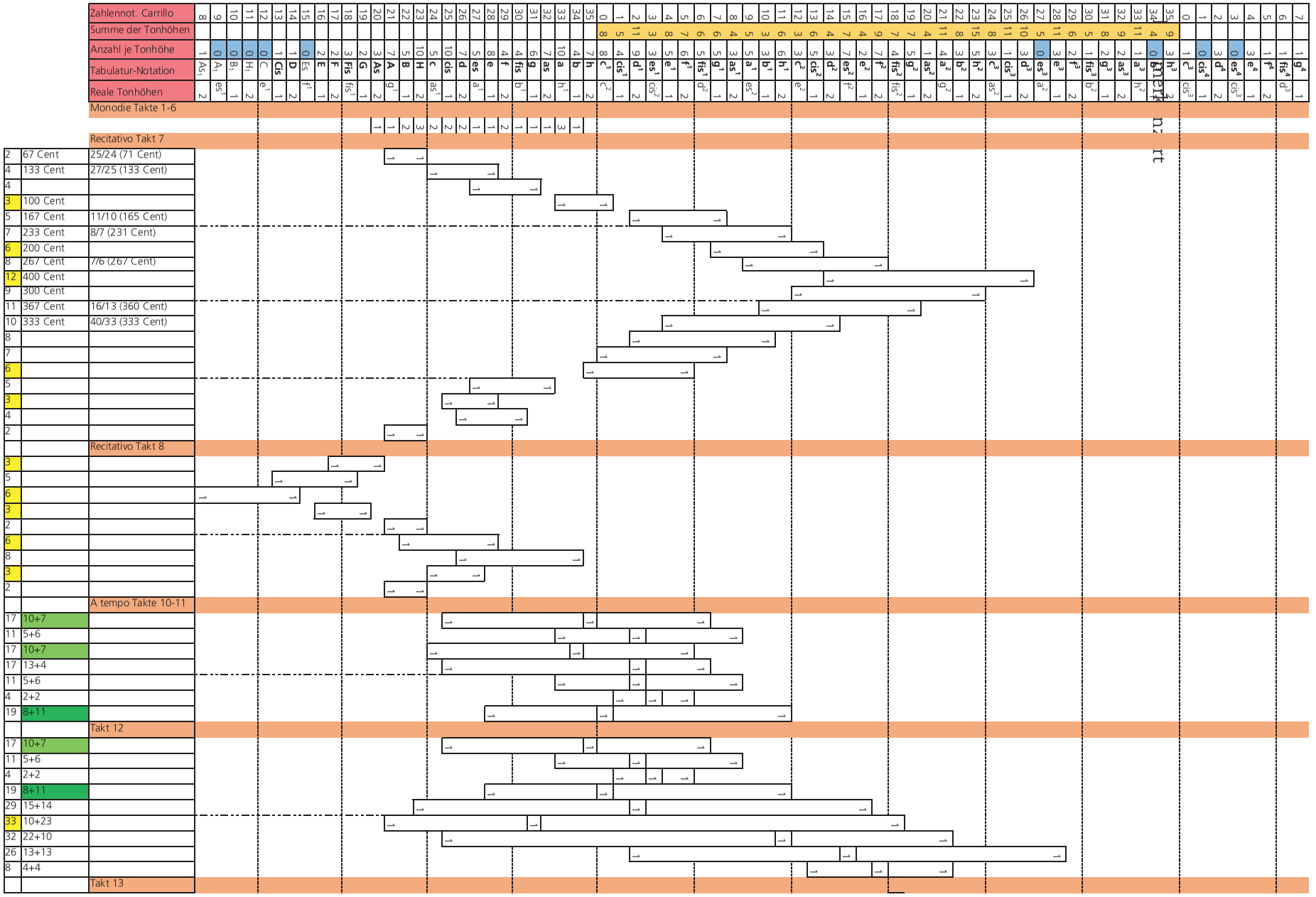
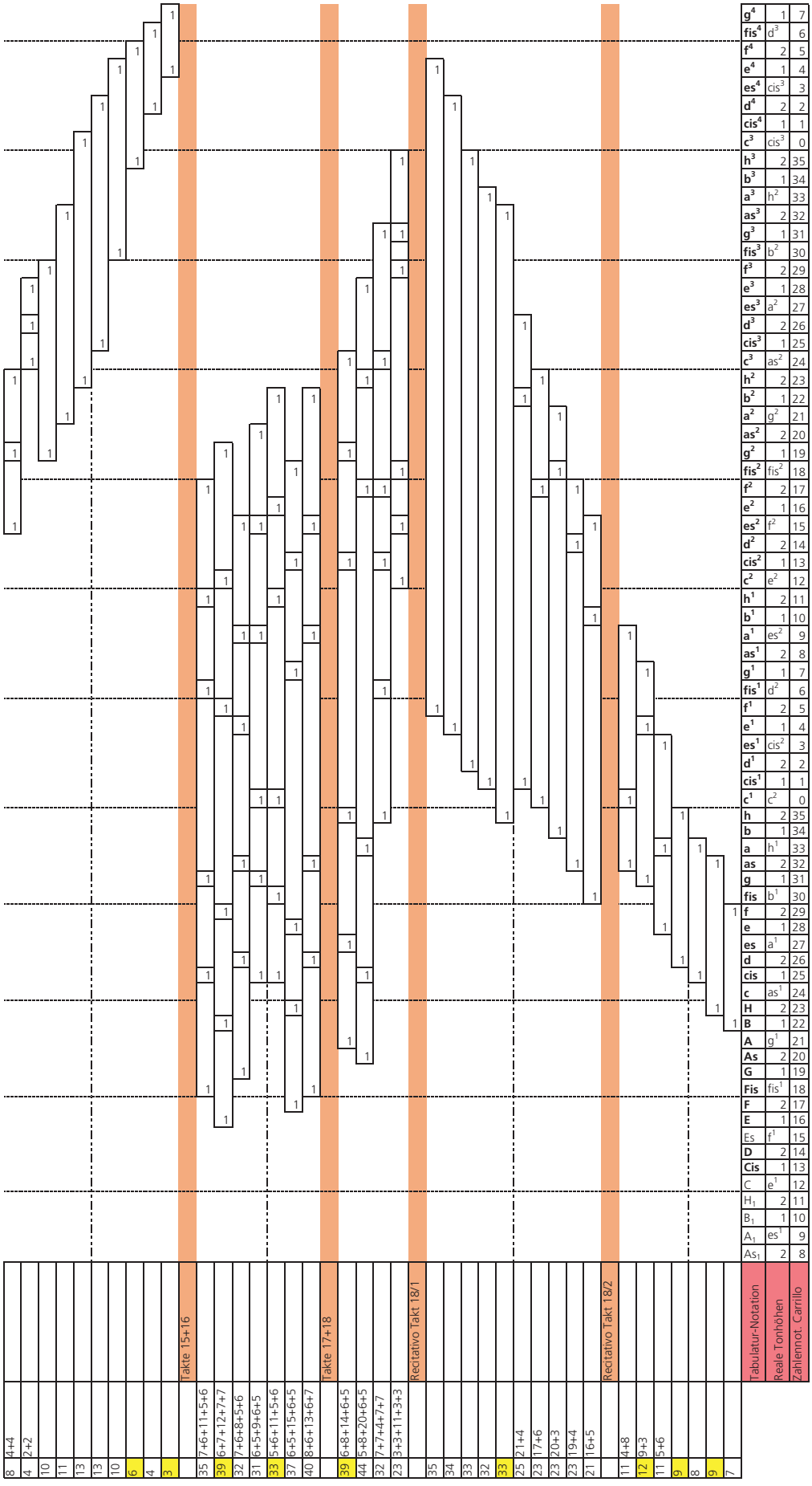

Zahlennot. Carrillo
Summe der Tonhöhen
Anzahl je Tonhöhe
Tabulatur-Notation
Reale Tonhöhen
Monodie Takte 1-6
Recitativo Takt 7
Recitativo Takt 8
A tempo Takte 10-11
Takt 12
Takt 13
2 67 Cent 25/24 (71 Cent)
4 133 Cent 27/25 (133 Cent)
3 100 Cent
5 167 Cent 11/10 (165 Cent)
7 233 Cent 8/7 (231 Cent)
6 200 Cent
8 267 Cent 7/6 (267 Cent)
12 400 Cent
9 300 Cent
11 367 Cent 16/13 (360 Cent)
10 333 Cent 40/33 (333 Cent)
17 10+7
11 5+6
17 10+7
17 13+4
11 5+6
4 2+2
19 8+11
17 10+7
11 5+6
4 2+2
19 8+11
29 15+14
33 10+23
32 22+10
26 13+13
8 4+4

Abb. 2:
Jacques Wildberger, *Kammerkonzert für Saiteninstrumente und Synthesizer (Erkundungen im Sechsteltonbereich)* (1995–96), T. 1–18, Tonhöhenstruktur



System nicht-oktavierender Tonräume im ganzen Stück das Hauptintervall von 33 Sechsteltönen, also eine große Septime, die er in dreimal elf Sechsteltöne teilt, was einer »kleinen« großen Terz (367 Cent) entspricht, wobei er um der Farbigkeit willen auch Teilungen in Terzen von 10 (333 Cent) und 12 (400 Cent = gleichstufig temperierte große Terz) Sechsteltönen zulässt, oft kombiniert mit der Terz von 11 Sechsteltönen. Jedenfalls verwendet Wyschnegradsky nur einen ganz kleinen Teil der 36 Intervalle, die ihm im Sechsteltonsystem pro Oktave zur Verfügung gestanden hätten.

Als ich Jacques Wildberger einige Wochen nach den Burgunder Ferien in Basel traf, sagte er mir, dass er soeben einen Auftrag bekommen habe und nun tatsächlich versuchen werde, ein Werk in Sechsteltönen zu schreiben, aber – und seine Augen leuchteten verschmitzt auf – ganz anders! Als ich nach dem Wie fragte, wich er aus, und wiederholte: »einfach ganz anders.«

Zwei Jahr später hörte ich in Basel die Uraufführung des *Kammerkonzerts für Saiteninstrumente und Synthesizer* (1995–96). Das Werk mit dem Untertitel *Erkundungen im Sechsteltonbereich* hat mich tief beeindruckt. Dass es sich hier um eine Komposition in Sechsteltönen handelt, habe ich schnell vergessen; ich hörte einfach eine einzigartig farbige, reiche, differenzierte, spannungsvolle, mich ständig überraschende und vor allem hochemotionale Musik. Ich mochte dann das Werk gar nicht analysieren, weil ich ein bisschen fürchtete, enttäuscht werden zu können, wenn ich die »Rezepte« dahinter entdecke. Vielleicht wollte ich mir einfach auch dieses emotionale Uraufführungserlebnis etwas naiv-romantisch bewahren. Aber die Einladung zum Wildberger-Symposium der Hochschule für Musik Basel zwang mich, nun endlich die mikrointervallischen Zerklüftungen dieses Werkes genauer zu studieren.

Die Unterschiede zu Wyschnegradsky zeigen sich bereits in der Besetzung. Zwar wählt auch Wildberger drei Tasteninstrumente, die im Sechsteltonabstand gestimmt sind, aber unterschiedliche, nämlich Cembalo, Hammerklavier und Konzertflügel, die auch mit drei verschiedenen musikhistorischen Epochen identifiziert sind. Auf diese Weise ist die von Wyschnegradsky angestrebte Uniformität verunmöglicht. Wildberger führt als zusätzliches Tasteninstrument einen Synthesizer ein, der auf Sechsteltöne gestimmt ist und eine selbständige Schicht im *Kammerkonzert* bildet. Vorbild für die Stimmung des Synthesizers waren hier die mikrotonalen Klaviere von Julián Carrillo, die auf eine traditionelle Klaviertastatur die mikrointervallische Differenzierung applizieren.[5] Beim Sechzehntelton etwa hat das Klavier nur eine Oktave Umfang, weil eine Oktave 96 Sechzehnteltöne umfasst. Beim Sechstelton weist das Klavier etwas mehr als zweieinhalb Oktaven auf. Der Synthesizer, den Wildberger benützte, konnte zwei klingende Oktaven realisieren, und zwar auf einer Tastatur, die insgesamt sechs Tastenoktaven umfasst. Der Komponist Daniel Weissberg hatte diesen Synthesizer so programmiert, dass Wildberger via Umschaltungen über den gesamten Tonraum verfügen konnte. Trotzdem gibt es auffällige spieltechnische Grenzen, denn eine gegriffene Oktave auf den Tasten des Synthesizers entspricht mit 12 Sechsteltönen klingend einer großen Terz. Große Sprünge kann der Synthesizer-Spieler also nicht machen. Übrigens hat Wildberger auch die Notation von Carrillo übernommen, nämlich in einem System eine Tastentabulatur zu verwenden und in einem zweiten die effektiven Tonhöhen zu notieren. Carrillo benützt dafür Zahlen (beim Sechsteltonsystem von 0 bis 35), Wildberger wählt Vorzeichen.

Um Wildbergers Vorgehen, diesem »einfach ganz anders«, auf die Spur zu kommen, habe ich die Tonhöhen der Einleitung mit dem Solo des Synthesizers schematisch zusammengefasst und teilweise statistisch ausgewertet: Spalte 1 zeigt die absoluten Tonhöhen in der Carrillo-Notation mit Zahlen. Spalte 2 fasst

sämtliche verwendeten Tonhöhen der Einleitung in einer Oktave zusammen. Spalte 3 fasst die verwendeten Tonhöhen zusammen; graublau unterlegt sind Tonhöhen, die keine Verwendung finden. Sie befinden sich alle am oberen oder unteren Rand des Synthesizers. Spalte 4 notiert die Tastentabulatur des Synthesizers. Damit lassen sich die Tonhöhen in der Partitur von Wildberger leicht verifizieren. Spalte 5 zeigt die absoluten Tonhöhen, wobei 1 die Erhöhung um einen, 2 die Erhöhung um zwei Sechsteltöne bezeichnet.

Schon ein kurzer Blick auf das Schema zeigt, dass tatsächlich alles »einfach ganz anders« ist als bei Wyschnegradsky. Da wird kein uniformes System inthronisiert; es fehlen aber auch alle mikrointervallischen »Tricks« wie chromatische Sechstelton-Glissandi oder das ostentative Vorführen des Sechsteltones als Einzelintervall. Größtmögliche intervallische Vielheit wird angestrebt. In der monodischen Einleitung (T. 1–6) wird der Raum einer Quarte ausgeschritten und innerhalb dieser Quarte von 15 Sechsteltönen das gesamte Tonhöhenmaterial regelmäßig verwendet. In den Fortschreitungen wird allerdings die Sechsteltonsekunde von einem Sechstelton vermieden. Diese Sechsteltonsekunde als kleinstes mögliches Intervall wäre Wyschnegradsky sehr wichtig gewesen; er nannte dieses kleinstmögliche Intervall eines von ihm verwendeten Systems die »unité spatiale«, und er exponiert diese »Maßeinheit« meist gleich zu Beginn seiner Werke. Wenn Wildberger auf diese Sechsteltonsekunde zu Beginn so ostentativ verzichtet, könnte auch dies als Opposition zu Wyschnegradskys Vorgehen zu verstehen sein. Von der Tonhöhen-Systematik im Hintergrund, die durchaus an dodekaphone Traditionen einer Gleichbehandlung der Töne erinnert, merkt man allerdings beim Hören kaum etwas, weil Wildberger als großer Melodiker die Monodie mit zahlreichen Binnenstrukturen komponiert.

Kontinuierlich werden dann in der Einleitung die satztechnischen Mittel erweitert; von der Monodie wechselt er zu Intervallen, dann zu dreistimmigen und schließlich zu sechsstimmigen Akkorden. Das Tonhöhenschema zeigt auch die Wellenbewegungen, in denen Wildberger den Tonhöhenraum ausschreitet. Im Schema sind die Intervalle, welche auch im Halbtonsystem vorkommen und also nicht spezifisch für das Sechsteltonsystem sind, gelb markiert. Es wird deutlich, dass Wildberger die spezifischen Sechsteltonintervalle bevorzugt. Dabei spielen Intervalle eine zentrale Rolle, die sich sehr nah bei ganzzahligen Proportionen befinden. Diese Nähe der Sechsteltonintervalle zu Intervallen mit ganzzahligen Proportionen, die im Halbtonsystem gerade nicht vorkommen (Proportionen der Teiltöne 7, 11 und 13), trägt wesentlich zum fremdartig »konsonanten« Charakter des Sechsteltonsystems bei. Im Folgenden sind diese Korrespondenzen zu den nahegelegenen reinen Intervallen höherer Proportionen aufgeführt.

5	Sechsteltöne: 167 Cent	≈ 10/11	(165 Cent)
7	Sechsteltöne: 233 Cent	≈ 8/7	(231 Cent)
8	Sechsteltöne: 267 Cent	= 7/6	(267 Cent)
10	Sechsteltöne: 333 Cent	= 40/33	(333 Cent)
11	Sechsteltöne: 367 Cent	≈ 16/13	(360 Cent)
13	Sechsteltöne: 433 Cent	≈ 9/7	(435 Cent)
14	Sechsteltöne: 467 Cent	≈ 21/16	(471 Cent)
16	Sechsteltöne: 533 Cent	≈ 15/11	(537 Cent)
17	Sechsteltöne: 567 Cent	≈ 18/13	(563 Cent)
19	Sechsteltöne: 633 Cent	≈ 13/19	(637 Cent)

Es sind diese »konsonanten« Sechstelton-Intervalle – insbesondere Terzen und Quarten –, die Wildberger in der Synthesizer-Einleitung exponiert. Auch hier schlägt er einen ganz anderen Weg ein als Wyschnegradsky. Dieser kannte die auf ganzzahligen Proportionen beruhende Intervalllehre sehr wohl, er lehnte sie aber als »pensée naturelle« grundsätzlich ab, weil darin das Einzelintervall in seiner spezifischen Charakteristik und Farbe eine zu große Autonomie erhalten und die pansonore Uniformität zerstört hätte. Genau diese individuellen Intervallausprägungen interessieren aber Wildberger, und er sucht auch hier die Vielheit, nicht die Einheit: Nur ganz wenige (grün markierte) Akkorde werden wiederholt, und es ist sicher kein Zufall, dass darin die besonders konsonant klingenden Proportionen 8/7 (≈ 7 Sechsteltöne) und 7/6 (= 8 Sechsteltöne) jeweils prägend sind.

Bei den Sechsklängen von T. 15 bis 18 wandelt Wildberger noch einmal auf Wyschnegradskys Spuren, aber auch hier ganz anders: Er erkundet nämlich die Oktave bzw. die Intervalle um die Oktave herum, die Wyschnegradsky jeweils als Ausgangsintervalle für seine nicht-oktavierenden Tonräume wählte. Die reine Oktave (mit 36 Sechsteltönen) fehlt auch bei Wildberger, aber mit Ausnahme der »Oktave« bzw. None mit 38 Sechsteltönen erklingen alle Intervalle zwischen 31 und 40 Sechsteltönen als Rahmenintervalle der sechsstimmigen Akkorde. Auch hier keine Exposition eines die musikalischen Kräfte dominierenden Systems, sondern die Suche nach einer möglichst großen intervallischen Vielfalt und Vielheit.

Im *Kammerkonzert* stellt der Synthesizer eine eigene Schicht dar; sie ist durch die enge Lage bezeichnet, bedingt durch das Carrillo-System. Eine zweite Schicht bilden die tiefen Streicher, die fast ausschließlich Flageoletts spielen. In ihrem »Naturklang« wirken sie wie ein verfeinernder Echoraum der Sechsteltöne. Es ist nicht eine dialektische oder gar kritische Gegenwelt der nicht-äquidistanten Naturintervalle, sondern eine zusätzliche Differenzierung und wirkungsvolle Sättigung des Gesamtklanges.

Das Trio von Cembalo, Hammerflügel und Konzertflügel ist die dominierende Schicht des *Kammerkonzerts*. Dieses beginnt nach der Synthesizer-Einleitung im Einklang mit dem eingestrichenen *a* und bringt auf Grund der Sechstelton-verschiebung sofort jene Sechsteltonsekunde zum Klingen, die Wildberger bis dahin vermeidet. Nach einem Wechselgesang zwischen Synthesizer und den drei Tasteninstrumenten führt Wildberger jene motorische Rhythmik ein, die weite Teile des Werkes dominiert. Hier verschmelzen die Tasteninstrumente zu einem Instrument, allerdings weniger durch die Harmonik als vielmehr durch die Satztechnik und das teilweise hoquetusartige Ineinandergreifen der schnellen Figuren sowie die dynamischen Steigerungen, die solche Motorik erlauben. Da wären wir wieder bei Wildbergers jahrelanger Auseinandersetzung mit motorischer Rhythmik, die ihn schon 1950 in seinem Brief an das Kongressbüro beschäftigt hatte.

Neue und alte Oktaven

Das *Kammerkonzert* kann als kreative und kritische Auseinandersetzung mit Wyschnegradskys *Dialogue à trois* verstanden werden, und – bis zu einem gewissen Grad – sicher auch als Reflexion von Wildbergers früheren Erfahrungen mit der Serialität und ihrer uniformierenden Systematik. Gut lässt sich dies an der unterschiedlichen Oktavenbehandlung in den beiden Werken aufzeigen. Es ist eine spezifische Qualität des menschlichen Gehörsinns, dass wir einen Ton mit doppelt so vielen Schwingungen als den »gleichen« bzw. als Oktavton wahr-

nehmen. Mit dem Auge können wir nur Wellen zwischen 390 und 790 Nanometern wahrnehmen, also ziemlich genau eine Oktave; deshalb verschwimmen Ultraviolett und Infrarot für unser Auge ineinander, und wir bilden einen Farbkreis. Bei den anderen menschlichen Sinnen kennen wir das Phänomen der »Oktave« nicht.

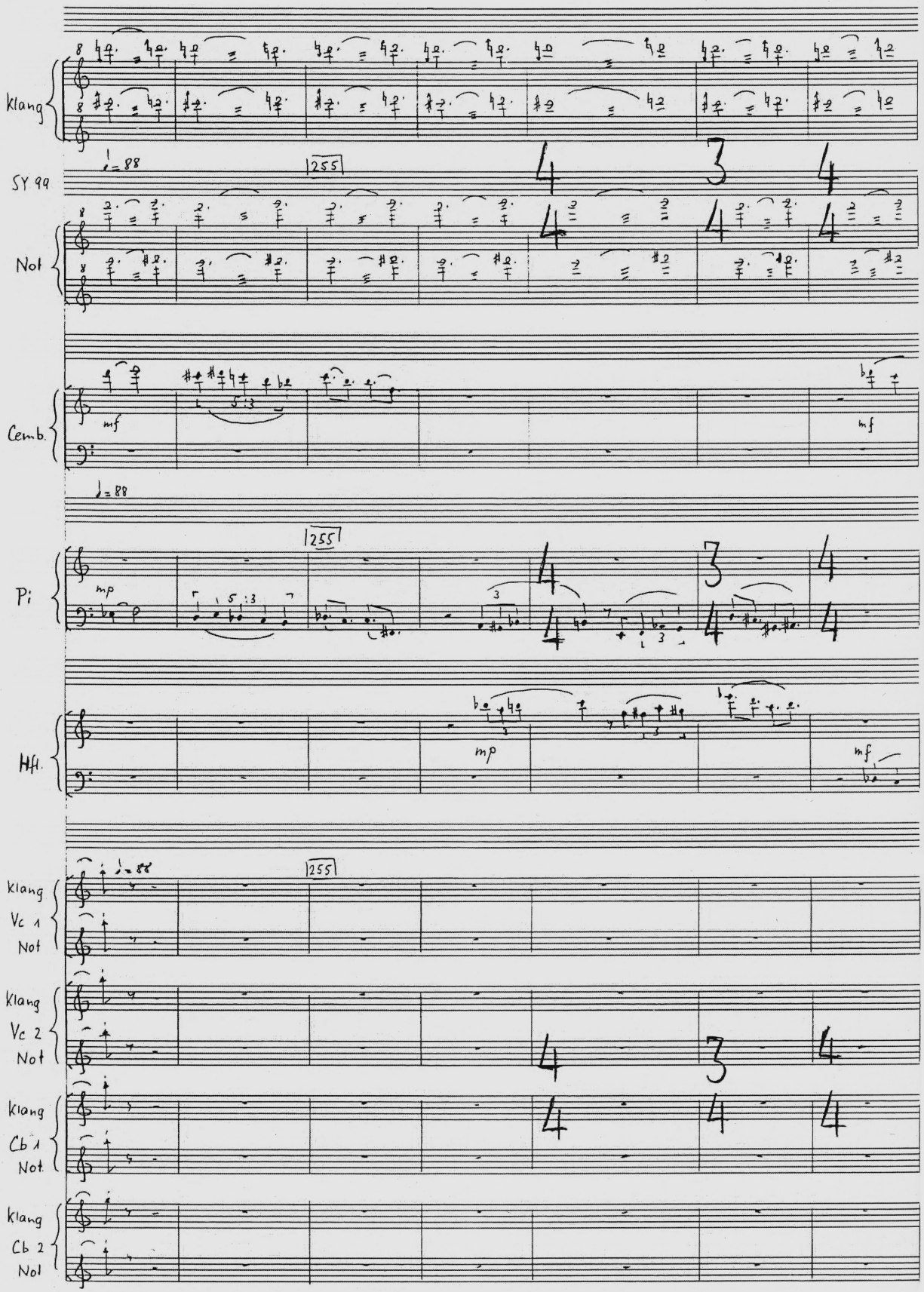
Der Dodekaphonie und Wyschnegradskys Pansonorität ist die Ablehnung der natürlichen Oktave gemeinsam. In der Dodekaphonie widerstrebt die Oktave mit ihrer einfachen identitätsstiftenden Kraft der Gleichbehandlung der Töne; für Wyschnegradsky verunmöglicht sie die Wahrnehmung des Tonraumes als Ganzes, weil sie diesen Raum in acht bis neun hörbare Oktaven parzelliert. Während man die natürliche Oktave in der traditionellen Dodekaphonie einfach unterdrückt oder auch »verbietet«, ersetzt Wyschnegradsky sie mit einer künstlichen Oktave (etwa mit einer großen Septime oder kleinen None). Diese neuen Oktaven behandelt er wie die natürlichen Oktaven in der tonalen Musik. Dort würde ein Arpeggio oder eine Akkordverschiebung zum Beispiel über $C–c–c^1–c^2–c^3–c^4$ verschoben. Wenn Wyschnegradsky nun als neue Oktave die große Septime wählt, dann ergeben sich folgende »Oktavtöne«: $C–H–b–a^1–as^2–g^3$. Damit kann er schwebend-abstrakte »Raum-Akkorde« bilden, die alle Formen von Grundtönigkeit und Oktavverdoppelungen ausschalten.

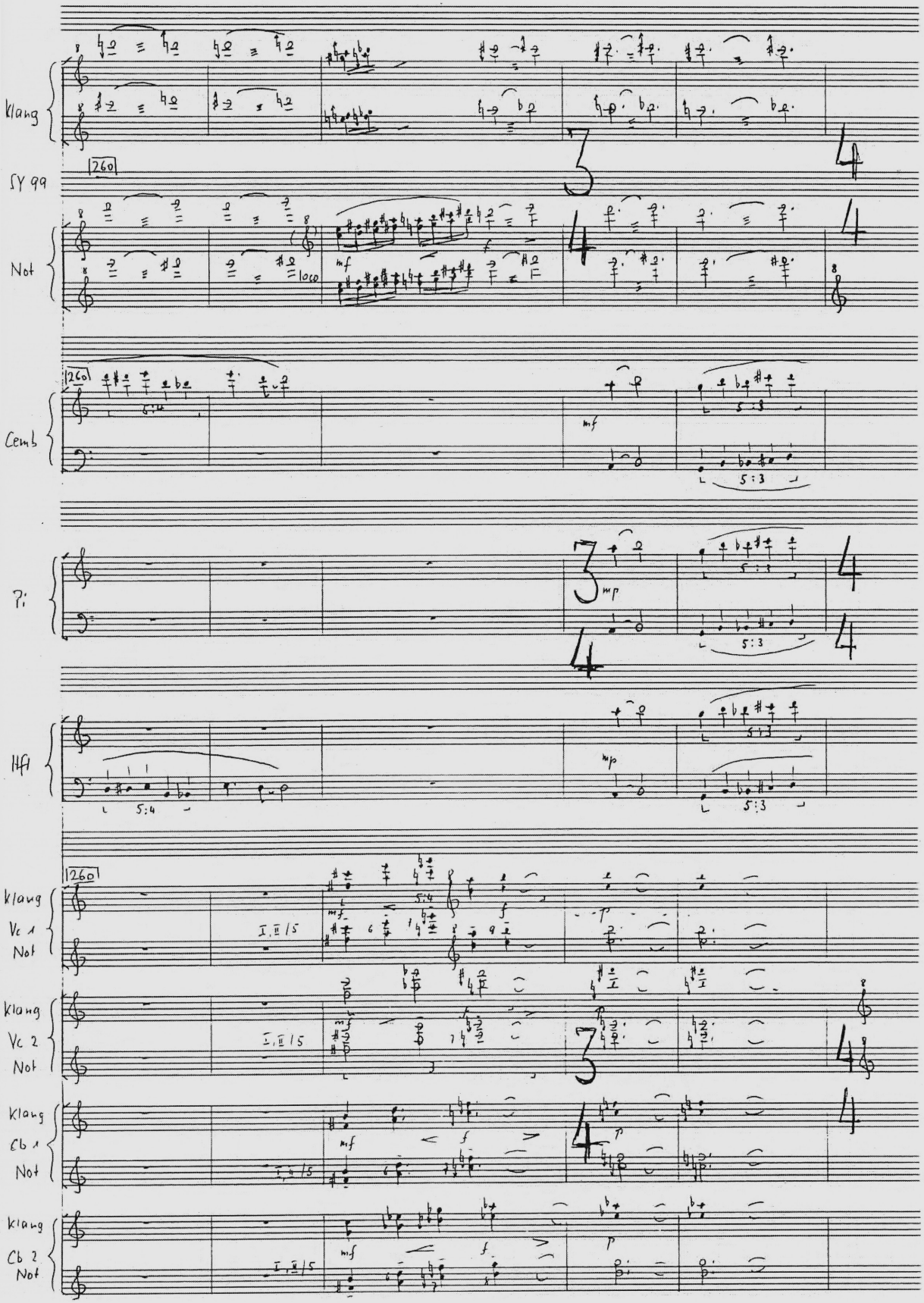
Im *Kammerkonzert* ist Wildbergers impliziter Kommentar zur Oktave der Folgende: Man kann die dominierende Oktave nicht einfach verbieten oder mit einer ebenso systemdominierenden neuen Oktave ersetzen, wie das Wyschnegradsky tut, sondern man muss zu einer Vielheit von Oktaven gelangen. Nicht die Suche nach einem neuen System ist das Ziel, sondern vielmehr die Reflexion der Systeme, um eine Vielfalt einander widerstrebender musikalischer Phänomene zu erreichen.

Im letzten Drittel des *Kammerkonzertes*, ab T. 253, gibt es dafür ein schönes Beispiel: Es ist ein statischer Teil, eine Art Trauergesang, bei dem über zwei Minuten hinweg die drei Tasteninstrumente eine choralartige homophone Melodie in sehr weiter Lage spielen. Dabei entsteht ein metallisch-hohler Klang. Die »Harmonie« wird allein durch verschiedene »Oktaven« erzeugt. Anfänglich spielen Cembalo und Flügel die Melodie im Abstand von drei Oktaven bzw. eben drei Oktaven plus einem Sechstelton, dann spielen Klavier und Hammerklavier zusammen, im Abstand von drei Oktaven minus einem Sechstelton. Dann folgen drei Oktaven minus zwei Sechsteltöne bzw. drei Oktaven plus zwei Sechsteltöne etc. Schließlich wird mit T. 263 dieser Bicinien-Teil abgeschlossen, und alle drei Tasteninstrumente spielen kombiniert die minimalen Oktavverschiebungen, wobei jeder Interpret auf dem eigenen Instrument Oktavverdoppelungen realisiert. Hier hört man also gleichzeitig weitgespannte Oktaven von 107, 108, 109, 110 Sechsteltönen, der Klangraum in der Mitte ist ausgelassen. Verbunden mit den Klangwelten des Synthesizers und der Streicherflageoletts erzeugt die Choralmelodie eine seltsame Trauermusik, eine Form von Klangödnis, die gleichwohl einen enormen Sog ausübt.

Die Stelle ist erneut als Kommentar zu Wyschnegradskys musikräumlichem Konzept zu lesen: Denn auch hier wird ein sehr großer Raum geschaffen, der aber nicht zur Systemerfüllung dient, sondern als »Trauersphäre« auch einen emotionalen Raum darstellt. Erreicht wird das, indem Wildberger die künstliche Oktave von Wyschnegradsky auf drei Oktaven spreizt und seinen nicht-oktavierenden Tonraum gewissermaßen »auseinanderreißt«. Wyschnegradsky strebt die Erfüllung des Raums an, Wildberger komponiert die Ränder des Raums, die eine Auslassung, eine Leerstelle umfassen. Wildbergers »Oktavenstelle«, die im eher musikalisch-spielerisch angelegten *Kammerkonzert* einen besonderen

Abb. 3 (folgende Seiten): Jacques Wildberger, *Kammerkonzert für Saiteninstrumente und Synthesizer (Erkundungen im Sechsteltonbereich)* (1995–96), T. 253–264 (© Ricordi, Berlin – London)


Klang
SY 99
Not
Cemb.
Pi
Hfl.
Klang
Vc 1
Not
Klang
Vc 2
Not
Klang
Cb 1
Not
Klang
Cb 2
Not
♩= 88
255
mf
mp


Klang
SY 99
Not
Cemb
Pf
Hfl
Klang
Vc 1
Not
Klang
Vc 2
Not
Klang
Cb 1
Not
Klang
Cb 2
Not

TME 0246/01

Trauermoment darstellt, wird damit auch zum musikalischen Symbol für etwas Verblichenes oder Vergessenes.

*

Im Kontext mikrointervallischer Musik ist für mich Jacques Wildbergers späte und einzige Auseinandersetzung mit den Sechsteltönen nicht nur ein Meisterwerk, sondern auch ein Lehrstück: Wildberger wird als Komponist nicht zum Systemverwalter. Er erkundet es, befragt seine Valeurs, zerteilt das System bereits mit den drei verschiedenen Klavierinstrumenten, von denen jedes in sich ein Halbtonsystem darstellt, und führt mit den Flageoletts der Streicher noch ein weiteres System ein, das jenes der Sechsteltöne erweitert.

Wie lassen sich Systeme nicht als System bestätigen, sondern mit anderen Systemen erweitern und gegenseitig potenzieren? Das war letztlich schon 1950 Wildbergers implizite Frage, die er dem Zwölftonkongress unterbreiten wollte: Ist die Dodekaphonie nur ein sich selbst reproduzierendes und kontrollierendes System, das alle anderen Systeme ausschließt, auch dann, wenn es gleichförmig und ermüdend wird? Oder ist die Dodekaphonie ein System neben und mit anderen, das durch weitere Systeme ergänzt und erweitert werden sollte? Wildbergers kompositorische Entwicklung und insbesondere das Spätwerk belegen, dass er zunehmend für letzteres eingestanden ist.

Während der Ferien im Burgund hatten wir oft auch über die politischen Positionen der mikrointervallischen Komponisten gesprochen, das Außenseiterische bei Partch, das Reaktionäre bei Carrillo und eben auch Wyschnegradskys unverbrüchliche Treue gegenüber dem Sowjetkommunismus, die mit seiner materialistischen Mystik und seinem alles Individuelle auslöschenden Uniformitätsstreben korrespondiert. Wildberger hat bei solch politischen Diskussionen regelmäßig erzählt, wie stolz er sei, die Konsequenzen des Kommunismus doch früh genug erkannt zu haben, so dass er noch vor dem Prager Putsch aus der Partei der Arbeit (PdA) ausgetreten sei und seinen kommunistischen Phantasien abgeschworen habe. Möglicherweise ist seine Auseinandersetzung mit Wyschnegradskys *Dialogue à trois* auch aus diesen ideologiekritischen Gründen so nachdrücklich zu einem *Dialogue à plusieurs* geworden.

Anmerkungen

1 Hervorhebungen von Roman Brotbeck. Hintergrund für den Brief war die Verschiebung des Kongresses, zu der sich Wladimir Vogel entschlossen hatte, weil Hans-Joachim Koellreutter wegen der Korea-Krise nicht aus Brasilien nach Europa reisen wollte. Der am Theater Basel als Korrepetitor tätige Wildberger konnte sich zum neuen Termin nicht beurlauben lassen und wandte sich deshalb schriftlich an den Kongress. Dieser Zweite Zwölftonkongress fand schließlich ein Jahr später – ohne Wladimir Vogel – in Darmstadt im Rahmen der 6. Ferienkurse für Neue Musik 1951 vom 2. bis 4. Juli statt. Außerhalb des Kongresses kam es in Darmstadt am 8. Juli 1951 zur Uraufführung von Wildbergers *Quattro pezzi per pianoforte solo* durch Franz Nauen. *Quattro pezzi* ist die erste Komposition, die während Wildbergers Unterricht bei Vogel entstanden ist. Eine Antwort von Vogel auf diesen Brief ans Kongressbüro liegt im Wildberger-Nachlass nicht vor. Vgl. *Im Zenit der Moderne. Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt 1946–1966*, hrsg. von Gianmario Borio und Hermann Danuser, Freiburg im Breisgau: Rombach 1997, Band 3: *Dokumentation*, S. 548–550.

2 Brief vom 24. Mai 1950 von Jacques Wildberger an Wladimir Vogel, CH-Zz, Musikabteilung, Mus NL 116: Kw192. Ich danke Heinrich Aerni, dem Betreuer des Nachlasses Vogel in der Musikabteilung der Zentralbibliothek Zürich, für die große fachliche Unterstützung bei meinen Recherchen.

3 Karlheinz Stockhausen sagte mir 1988 bei den Veranstaltungen zu seinem 60. Geburtstag in Zürich und Winterthur Analoges, verbunden mit dem Rat, meine Lebenszeit nicht mit dem Studium der Mikrotöne zu verschwenden.

4 Vgl. dazu Iwan Wyschnegradsky, *Libération du son. Écrits 1916–1979*, textes réunis, présentés et annotés par Pascale Criton, Lyon: Symétrie 2013; Barbara Barthelmes, *Raum und Klang. Das musikalische und theoretische Schaffen Ivan Wyschnegradskys*, Hofheim: Wolke 1995.

5 Vgl. Roman Brotbeck, *Mikrotonalität als Reconquista. Der mexikanische Futurist Julián Carillo (1875–1965)*, in: *Mikrotonalität. Praxis und Utopie*, hrsg. von Cordula Pätzold und Caspar Johannes Walter, Mainz: Schott 2014, S. 155–175.

13 Epilog: »Bonbons extrafins«



2016 fand Anne-Käthi Wildberger (1948–2019), die Tochter des Komponisten, auf ihrem Estrich eine alte Bonbonschachtel mit dem Etikett »Kritiken, Programme etc.«, die aussagekräftige Dokumente gerade zum frühen Leben und Schaffen Jacques Wildbergers beinhaltete, offenbar von ihm selber gesammelt: Neben dem Programm eines Winterthurer Extrakonzerts mit Ferruccio Busoni von 1906 – Wildbergers Lehrer Wladimir Vogel war Busoni-Schüler, Wildberger daher sozusagen Busonis »Enkelschüler« – finden sich Programme zu Vortragsabenden und Schlusskonzerten am Basler Konservatorium aus den 1940er Jahren mit Beteiligung von Jacques Wildberger und seiner späteren Gattin Regina Graf, die er im Studium kennengelernt hatte. In einer Rezension des »II. Schlusskonzerts des Konservatoriums« ist zu lesen, wie die Geigerin Anita Schweizer »ihren Adjudanten [sic], Jacques Wildberger, vor sich her trieb, dass man seine Anpassungsfähigkeit nur bewundern konnte."

Weitere Zeitungsausschnitte dokumentieren Wildbergers Anfänge im Musikerberuf: So engagierte er sich nicht nur als Komponist, Dirigent und Pianist im Basler Arbeiterkabarett Scheinwerfer, sondern auch in Aufführungen für die Kinder des Arbeiterbundes oder von Genossenschaftern im Basler Stadttheater, wo er von 1946 bis 1955 als Korrepetitor wirkte. Seinem Debüt als Dirigent bei einer Aufführung der *Puppenfee* wiederum für ein jüngeres Publikum wird in der lokalen Presse eine gewisse Aufmerksamkeit zuteil. In einer illustrierten Meldung figuriert Wildberger in Zusammenhang mit der Aufführung von Johann Strauss' *Zigeunerbaron* an den Thuner Freilichtspielen innerhalb einer »Basler Künstlerequipe« – schon aus finanziellen Gründen konnte sich Wildberger eine Distanz zur »leichten Muse« nicht leisten, war ihr aber auch allgemein nicht grundsätzlich abgeneigt. Gesammelt wurden ferner Artikel mit Kommentaren zu Wildbergers Musik der 1950er und 1960er Jahre sowie Meldungen zu Karrieremarken (Berufungen, Preise) und Fotomaterial.

Der Inhalt der Bonbonschachtel wird hier wiedergegeben, ergänzt um einige weitere Fotodokumente und ein Plakat aus dem Nachlass des Komponisten. Nicht für alle Dokumente konnten die Quellennachweise vollständig eruiert werden.

493 Programm eines Extrakonzerts des Musikkollegiums, Winterthur, 21. Februar 1906. Nachlass J. Wildberger/CH-Bu, o. Sign.

494 Konzertprogramm für eine 2. Vortragsübung, Konservatorium Basel, 12. Februar 1941. Nachlass J. Wildberger/CH-Bu, o. Sign.

495 Konzertprogramm für das II. Schlusskonzert des Konservatoriums, Konservatorium Basel, 17. Juni 1942. Nachlass J. Wildberger/CH-Bu, o. Sign.

496 Jacques Wildberger Anfang 1940er Jahre. Fotograf unbekannt. Nachlass J. Wildberger/CH-Bu, o. Sign.

496 *II. Schlusskonzert des Konservatoriums*, Rezension in der *National-Zeitung*, ca. 19. Juni 1942. Nachlass J. Wildberger/CH-Bu, o. Sign.

497 *Jacques Wildberger dirigiert die Puppenfee*, Rezension in den *Basler Nachrichten*, 19. Dezember 1946, 2. Beilage zu Nr. 539. Nachlass J. Wildberger/CH-Bu, o. Sign.

497 *Nochmals die Puppenfee*, Rezension in der *National-Zeitung*, 19. Dezember 1946, Nr. 587. Nachlass J. Wildberger/CH-Bu, o. Sign.

498 *Aschenbrödel*, Anzeige in der *National-Zeitung*, 19. Dezember 1947. Nachlass J. Wildberger/CH-Bu, o. Sign.

498 *Aschenbrödel*, Anzeige in der *National-Zeitung*, 16. Dezember 1947. Nachlass J. Wildberger/CH-Bu, o. Sign.

499 *Aschenbrödels Wiederauferstehung*, Rezension in der *National-Zeitung*, ca. 18.–21. Dezember 1947. Nachlass J. Wildberger/CH-Bu, o. Sign.

500 Jacques Wildberger um 1950, vermutlich als Korrepetitor am Theater Basel. Fotograf unbekannt. Nachlass J. Wildberger/CH-Bu, o. Sign.

501 Jacques Wildberger, *Musik der Gegenwart*, Artikel in der *National-Zeitung*, 13. Oktober 1958. Nachlass J. Wildberger/CH-Bu, o. Sign.

502 f. Hansjörg Pauli, *»Intensio–Centrum–Remissio«. Zum neuesten Werk des Basler Komponisten Jacques Wildberger*, Artikel in der Wochenbeilage des *Neuen Winterthurer Tagblattes*, 25. Oktober 1958. Nachlass J. Wildberger/CH-Bu, o. Sign.

504 Jacques Wildberger und ein männliches Vokalensemble, vermutlich 1950er Jahre. Fotograf unbekannt. Nachlass J. Wildberger/CH-Bu, o. Sign.

505 Jacques Wildberger bei den Thuner Freilichtspielen, 1955, Photo Dubach, Thun. Nachlass J. Wildberger/CH-Bu, o. Sign.

505 *Basler Künstlerequipe an den Thuner Freilichtspielen*, Meldung in der *National-Zeitung*, 10. Juli 1955, Nr. 313. Nachlass J. Wildberger/CH-Bu, o. Sign.

506 Jacques Wildberger um 1960. Fotograf unbekannt. Nachlass J. Wildberger/CH-Bu, o. Sign.

506 Zeitungsmeldung und persönlicher Gruß, 1959. Nachlass J. Wildberger/CH-Bu, o. Sign.

507 *Jacques Wildberger erhält den Lions-Kunstpreis*, Artikel in der *National-Zeitung*, 12. Dezember 1960. Nachlass J. Wildberger/CH-Bu, o. Sign.

508 *Wildbergers »Mouvements« in Frankfurt*, Zeitungsartikel zur Aufführung am 25. Mai 1966. Quelle unbekannt. Nachlass J. Wildberger/CH-Bu, o. Sign.

509 Jacques Wildberger 1970 in Donaueschingen. Fotograf unbekannt. Nachlass J. Wildberger/CH-Bu, o. Sign.

509 Zeitungsmeldung, 1967. Nachlass J. Wildberger/CH-Bu, o. Sign.

Zusätzliche Dokumente

510 Jacques Wildberger 1985. Fotos: Anne-Käthi Wildberger.
Nachlass J. Wildberger/CH-Bu, o. Sign.

511 Plakat eines Orgelkonzerts der aserbaidschanischen Komponistenvereinigung mit Musik von Schweizer Komponisten, 1989, mit handschriftlichen Eintragungen (Transliterationen aus dem Russischen). Nachlass J. Wildberger/CH-Bu, NL 361 E III 6

512 Jacques Wildberger 5. September 1996. Foto: Kurt Wyss.

STADTHAUSSAAL WINTERTHUR.

SAISON 1905/1906.

Mittwoch den 21. Februar 1906

Extrakonzert des Musikkollegiums.

Klaviervorträge von Ferruccio Busoni.

PROGRAMM:

1. *Ludwig van Beethoven:*
   Sonate op. 109, E-dur.
   Vivace ma non troppo *wechselnd mit* Adagio.
   Prestissimo.
   Andante molto cantabile con variazioni.
2. *Frédéric Chopin:*
   a) **Fantaisie-Polonaise.**
   b) **Barcarolle.**
   c) **Scherzo** B-moll.
3. *Johannes Brahms:*
   Variationen über ein Thema von Paganini, 1. und 2. Heft.
4. *Franz Liszt:*
   a) **Harmonies du soir.**
   b) **Feux follets.**
   c) **Mazeppa.**
   d) **Hochzeitsmarsch und Elfenreigen** aus Mendelssohns Musik zum **„Sommernachtstraum".**

Konzertflügel des Musikkollegiums (C. Bechstein).

Die Türen bleiben während der einzelnen Vorträge geschlossen.

Anfang 7½ Uhr. **Ende circa 9¼ Uhr.**

Freitag den 2. März 1906.

Liederabend von **Emilie Welti-Herzog**

unter Mitwirkung des Herrn **Dr. Radecke.**

PROGRAMM:
1. **Sonate für Klavier,** op. 57, von *Beethoven.*
2. **5 Lieder** von *Schubert.*
3. **5 Lieder** von *Schumann.*
4. **Fantasie c-moll für Klavier** von *Mozart.*
5. **Gesänge** von *de Fesch, Mozart* und *J. A. P. Schulz.*
6. **Lieder** von *Brahms, Jensen, Strauss* und *Pfitzner.*

Die Billets tragen die Bezeichnung **Halirquartett** und das Datum **7. Februar 1906.** Billetverkauf bei **J. Ruckstuhl & Cie.** und abends an der Kasse:

I. Platz	**(numeriert)**	**Fr. 5.—**
II. „	„	„ **3.—**
III. „	**(unnumeriert)**	„ **1.—**

Die Vorsteherschaft des Musikkollegiums.

Musikschule und Konservatorium

2.Vortragsübung

- Konservatorium -

Mittwoch den 12.Februar 1941,18 Uhr

Zimmer 33

Programm

1.Wolfgang Amad.Mozart Variationen für Klavier — Jacques Wildberger
über " Unser dummer Pöbel meint "

2 a Francoeur-Kreisler Siciliane & Rigaudon
b Pugnani - Kreisler Introduction & Allegro
für Violine — Curt Conzelmann
am Flügel:Marika Ferendinos

3.Ludwig van Beethoven Sonate c moll,op.10 Nr.1 — Yvonne Vultier
für Klavier
Allegro molto e con brio
Adagio molto
Finale,Prestissimo

4 Robert Schumann Variationen über den Namen Abegg,op.1
für Klavier — Regina Graf

5 Robert Schumann Toccata op.7 für Klavier — Emil Herrmann

Nr.1,4 & 5:Klavierklassen Ehrsam;Nr.2:Violinklassen Hirt;
Nr.3:Klavierklassen Baumgartner.

Eintrittsprogramme 10 cts

Mittwoch 19.Februar:Vortragsübung der Musikschule,Nr.33.

MUSIKSCHULE UND KONSERVATORIUM

II. Schlusskonzert des Konservatoriums

(Kammermusik)

Mittwoch, den 17. Juni 1942, 20 Uhr präzis

1. J. S. BACH — Sonate in E-dur für Violine und Klavier
   Adagio
   Allegro
   Adagio ma non tanto
   Allegro
   Madeleine Hublard
   am Flügel: *Helene Wohlgemuth*

2. F. SCHUBERT — Drei Lieder
   «Guarda, che bianca luna»
   «Da quel sembiante appresi»
   «Mio ben ricordeti»
   Irène Aretz
   am Flügel: *Marie-Jenny Lotz*

3. L. v. BEETHOVEN — Sonate in g-moll für Violoncell und Klavier, op. 5
   1. und 2. Satz
   Adagio sostenuto ed espressivo
   Allegro molto più tosto presto
   Irene Brefin
   am Flügel: *Marika Ferendinos*

4. W. A. MOZART — Trio in Es-dur, K. V. 498 für Klavier, Viola und Klarinette
   Andante
   Menuetto
   Allegretto
   Lisa Marty
   Rosa Marie Schwartz
   Charles Pfyffer

PAUSE

5. D. F. E. AUBER — Konzert in a-moll für Violoncell, 2. und 3. Satz
   Adagio quasi andante
   Rondo vivace
   Dieter Staehelin
   am Flügel: *Regina Graf*

6. G. DORET — Drei Lieder für Sopran
   a) Les feuilles sont mortes
   b) Chanson du petit homme
   c) Séparation
   Jehanne Choffat
   am Flügel: *Herr Cron*

7. E. GRIEG — Sonate in c-moll für Violine und Klavier
   Allegro molto e appassionato
   Allegretto espressivo alla romanza - Allegro molto
   Allegro animato
   Anita Schweizer
   am Flügel: *Jacques Wildberger*

Nr. 1 und 7: Violinklassen Hirt; Nr. 2: Gesangsklassen Goetzinger;
Nr. 3 und 5: Violoncellklassen Wenzinger; Nr. 4: Trioklassen Beyer-Hané; Nr. 6: Gesangsklassen Cron

Ende 22 Uhr

Programme als Eintrittskarten Fr. —.50

Montag, 22. Juni: Liederabend Ursula Dietschy
Mittwoch, 24. Juni: Klavierabend Margrit Bachofen

212



II. Schlusskonzert des Konservatoriums

H. K. Diesen zweiten Kammermusikabend bestritten in beträchtlicher Ueberzahl die Damen, und einer von ihnen fällt auch der Siegerpreis im Wettstreit der Instrumente zu. Musikalischer Schwung, schöner Ton, gelockerte Bogenführung und saubere Grifftechnik zeichneten die erstaunlich reife Leistung der jungen Geigerin Anita Schweizer aus, die in der nordsturmumbrausten c-moll-Sonate von Grieg ihren Flügel-Adjutanten, Jacques Wildberger, vor sich her trieb, dass man seine Anpassungsfähigkeit nur bewundern konnte. Ausgeglichen, besonders im langsamen Satz den satten, runden Klang des Instrumentes voll ausschöpfend, spielte Dieter Staehelin das technisch sehr anspruchsvolle, melodiöse a-moll-Konzert für Violoncell von Auber, von Regina Graf am Flügel wirkungsvoll unterstützt. Irene Brefin, die die ersten beiden Sätze der g-moll-Sonate von Beethoven für dasselbe Instrument zu Gehör brachte, scheint sich den warmen Schwingungen des Violoncells, den getragenen, hinströmenden Kantilenen noch nicht so recht anvertrauen zu mögen; es ist, als zögerte sie, den Bogen kraftvoll streichen, sich Zeit zu lassen für das An- und Abschwellen des Tones. Besser geriet das Allegro. Auch ihre zuverlässige Begleiterin, Marika Ferendinos glänzte nicht gerade durch überschäumendes Temperament. Sauber, wenn auch noch etwas «akademisch», spielte Madeleine Hublard, von Helene Wohlgemuth sicher und verständnisvoll begleitet, die E-dur-Sonate von Bach. Das Es-dur-Trio von Mozart für Klavier, Viola und Klarinette, kam in seiner seltsamen und reizvollen Klangfarbenmischung, in seinem jungbrunnhaft sprudelnden Inhalt vor allem dank dem von Lisa Marty überlegen geführten Klavierpart, mit dem sich Rosa Maria Schwartz (Viola) und Charles Pfyffer (Klarinette) glücklich vereinigten, zu einer runden und geschliffenen Aufführung.

Das Singen, von dem man immer meint, es müsse als Ausdruck der Freude im Menschen etwas besonders Selbstverständliches und Beglückendes sein, macht in schulmässigen Stadium immer einen eher qualvollen Eindruck. Bis die Praxis die in diesem Falle manchmal aschgraue Theorie überwunden hat, dauert es immer eine Zeitlang. So kann man von beiden Sängerinnen, die man gestern hörte, noch nicht sagen, dass sie schon au delà seien. Bei Irène Aretz, die drei italienische Schubert-Lieder sang, fehlt es vor allem an der Registerverbindung und an der Diktion; man verstand sozusagen kein Wort, und die Stimme sitzt, wenige schön strömende Töne ausgenommen, noch immer ziemlich weit hinten. Jehanne Choffat singt leichter, kann aber ihrer Stimme noch nicht alle Biegsamkeit und Nuancierung geben, die es zur Interpretation der drei hübschen Doret-Lieder brauchte. Marie-Jenny Lotz begleitete souverän die erste. Herr Cron mit grösstem musikalischen Verständnis die zweite.

Jacques Wildberger dirigiert die „Puppenfee".

In einer Aufführung der „Puppenfee" für die Kinder des Arbeiterbundes im Stadttheater übernahm erstmals Jacques Wildberger die musikalische Leitung. Die Musik ist durchwegs leicht und munter, bietet somit keine schweren Probleme; immerhin braucht es die nötige Gewandtheit und eine leichte Hand, sich beim Wechsel der Tänze umzustellen und Ueberleitungen geschickt zu führen. Außerdem muß sich ein junger Dirigent bei einem so quecksilbrigen Publikum auf seine Aufgabe konzentrieren können. Nun, es ist ihm alles gut geraten, im Orchester und auf der Bühne klappte es wie am Schnürchen. Zur Erlangung der Routine der geschmeidigen Führung und zum Hervorheben einiger Feinheiten, die noch aufgetupft werden können, hat der Gast am Dirigentenpult noch eine Reihe von Vorstellungen vor sich, eine prächtige Gelegenheit für einen begabten Musiker, sich mit der Besonderheit der Praxis eines Theaterkapellmeisters vertraut zu machen. Es ist ihm auch gelungen, den allgemeinen Schlußgesang zusammenzuhalten, was nicht leicht ist, wenn von allen Rängen spontan mitgesungen wird. mw.

Nochmals die Puppenfee

O. M. Man hatte uns zu einer weiteren Vorstellung der «Puppenfee» ins Theater bestellt, um einen jungen Dirigenten anzusehen, der das erste Mal seinen Stab über einem ausgewachsenen Orchester schwang. Aber wir müssen gestehen, dass wir dem Rufe gerne gefolgt sind, um so mehr, als es sich um eine Kindervorstellung handelte und wir daher unter der Kinderschar mit unserem kindlichen Gemüt und der Freude an dem Puppenladen nicht auffielen. Statt des Bajazzo trat zu Beginn ein Santiklaus auf, und schon wieder lockt es uns, zu bekennen, dass selbiger uns lieber ist als jener Gaukler, in dessen Brust... o glaubt mir... etc. schlägt. Der Santiklaus, für einen endlich wieder aus dem Schwarzwald kommenden ungewöhnlich gut Baseldytsch sprechend, hatte die Herzen der Kinder, den Berichterstatter inbegriffen, schnell gewonnen und nur die betrübliche Tatsache, dass wir ausser «ich bin klein, mein Herz ist rein» kein passendes Sprüchlein mehr wussten, hat uns verhindert, uns auf seine Aufforderung hin zum Aufsagen zu melden. So ist uns schon einmal ein Bilderbuch entgangen. Und, wie es halt bei solcher Pechsträhne zu gehen pflegt, eine sonst verhältnismässig unbekannte Scheu hat uns sogar gehindert, am Schluss bei den freundlichen Helferinnen eine Bhaltisgugge und einen Geschenkbon in Empfang zu nehmen, wie es alle andern Kinder mit Wonne taten. Trotzdem haben wir zutiefst genossen, haben durch heftigen Beifall dazu beigetragen, dass die aus dem «Käs mit samt dem Teller»-Land stammenden Ditti, das süss-melancholische Chineslein und der Globi vom etwas schwerhörig gwordenen Dittimacher wiederaufgezogen und nochmals losgelassen werden mussten, haben mit Hunderten von Kindern hörbar «ah» gesagt, als die Dittifee, wie der offenbar aus dem Dittisee stammende Santichlaus sagte, aufging wie der silberne Mond, und unser Bedauern mit der asthmatisch gewordenen Mickymaus ist bis auf weiteres noch nicht geschwunden. So kam es denn, dass unsere Aufmerksamkeit nicht genügend dahin gelenkt wurde, wohin sie gelenkt werden sollte, nämlich auf Jacques Wildberger, der sozusagen seine Jungfernführung absolvierte. Immerhin sagt die Tatsache, dass eigentlich nichts aufregendes zu bemerken war, schon, mit welcher Sicherheit der junge Dirigent waltete. Es war noch ein wenig gehemmt und unbeholfen, wie kaum anders zu erwarten, aber man merkte, dass er diese Partitur Ton für Ton kannte und sich in ihrem Umkreis wohl fühlte. Am Schluss zauberte der Santiklaus sogar noch Engel und einen Weihnachtsbaum herbei, und wir gönnten dem vortrefflichen alten Dittimacher, der übrigens aussah, wie Jacques Offenbach persönlich, dass er mitten unter seinen Geschöpfen mitsamt den Kindern «O du fröhliche» singen durfte. Zwei uns persönlich gehörende Ditti haben am Schluss alles in das lapidare Wort zusammengefasst: sauglatt! N. B. Der Santiklaus hiess A. Schlageter.

Zürich Freitag, 19. Dezember 1947

Für die Kinder unserer Genossenschafter

Samstag, den 20. Dezember 1947, 14.30 Uhr im Stadt-Theater

Aschenbrödel

Märchen mit Gesang, Tanz u. Orchester, von Paul Görner
Musik von dem jungen Basler Jacques Wildberger

Regie: E. Neudegg — Dirigent: J. Wildberger — Choreographie: Heinz Rosen — Bühnenbild: C. Kunz — Titelrolle: Doris Steffen

Preise: Fr. —.75 bis 3.40 inkl. Garderobe. — **Vorverkauf:** täglich von 10.00—12.30 und 15.00 bis 19.00 Uhr an der **Vorverkaufskasse des Stadttheaters** gegen Vorweisung des Anteilscheines oder Genossenschafter-Ausweises.

GENOSSENSCHAFT MIGROS BASEL

Für die Kinder

unserer Genossenschafter

Mittwoch, den 17. Dezember 1947

Samstag, den 20. Dezember 1947,

je 14.30 Uhr

im Stadt-Theater

Aschenbrödel

Märchen mit Gesang, Tanz und Orchester
von Paul Görner
Musik
von dem jungen Basler Jacques Wildberger

Regie:	E. Neudegg
Dirigent:	J. Wildberger
Choreographie:	Heinz Rosen
Bühnenbild:	C. Kunz
Titelrolle:	Doris Steffen

Preise: Fr. —.75 bis 3.40 inkl. Garderobe. **Vorverkauf** ab Donnerstag, den 11. Dezember, täglich von 10.00—12.30 und 15.00 bis 19.00 Uhr an der **Vorverkaufskasse des Stadttheaters** gegen Vorweisung des Anteilscheines oder Genossenschafter-Ausweise.

GENOSSENSCHAFT MIROS BASEL

Aschenbrödels Wiederauferstehung

Ein Weihnachtsgeschenk eigener Art präsentierte unser Stadttheater den kleinen Angehörigen einer heranwachsenden Besucher-Generation mit der szenischen Erneuerung des alten Märchenspiels vom Aschenbrödel, der bösen Stiefmutter und der gütigen Fee Walpurga. Die nachmittäglichen Aufführungen des unverwüstlichen Kinderstückes verraten in jeder Szene die nachdenklich ordnende und bestimmende Hand Direktor *Neudeggs*, der aus dem Vollen schöpfte und mit spürbarem Vergnügen dem Pathos der ursprünglichen Fassung des Poeten *Görner* humorvoll aufgelockerte Bilder gegenüberstellt. Jedenfalls ließen die auf grotesk-komische Wirkung abzielenden Gruppierungen am Hof des Märchenkönigs Kakadu die Lachlust der jugendlichen Theaterbesucher überborden, während die nicht von Blasiertheit angekränkelten Erwachsenen durchaus am heiteren Satyrspiel Offenbachscher Operetten-Laune still schmunzelnd Anteil nahmen.

Wohl am stärksten beeindruckt waren die Kinder vom szenischen und maschinellen Aufwand, der die Bühne in ein farbensprühendes Paradies verwandelte, das der bildnerischen Phantasie des Dekorations- und Kostümzeichners Gottfried *Rinderknecht* reiche Entfaltungsmöglichkeiten bot. Am durchschlagenden Erfolg sind nicht in letzter Linie Heinz *Rosens* originelle Einfälle beteiligt, die sich zu fünf reizvollen und von der choreographischen Gruppe brillant exekutierten Ballett-Evolutionen verdichteten.

Der Märchenstimmung glücklich angepaßt ist auch die von Jaques *Widberger* beigesteuerte Begleitmusik. Ueber des Komponisten satztechnische Gewandtheit orientiert vor allem das, ein Kinderlied kontrapunktierende und geistreich instrumentierte Vorspiel, das allerdings vom Unterhaltungslärm fast erstickt wurde. Aber auch die musikalische Untermalung der einzelnen Bilder spricht für den geläuterten Geschmack und die Einfallsbegabung des jungen Tonsetzers, der sein Werk selbst aus der Feuertaufe hob. Ein schwungvoller Walzer Tschaikowskys und die von Alexander *Krannhals* originell geformte Musik zum „Narrentanz" dienten den tänzerischen Darbietungen als wirkungsfördernder Faktor.

Mit dem großen Aufgebot des Schauspielensembles werben um die Gunst ihrer jungen Gäste besonders überzeugend Doris *Steffen* als liebreizende Titelheldin, Paul *Bösiger*, der den verliebten Prinzen mit sympathischen Zügen ausstattet, ferner die mit humoristischen Chargen bedachten Arthur *Fischer-Streitmann* und Willy *Volker*, zu denen sich Curd E. *Heyne* als stets bereiter Retter in der Not gesellte. Mit komischer Grandezza profiliert Berthold *Büche* den einfältigen Hofmarschall, während Gina *Petruschka* als zaubernde Fee zur Freude der Kleinen ihr Füllhorn über das verstoßene Aschenbrödel ausschüttet. Die Untugenden des Neides und der Eifersucht personifiziert mit fast erschreckendem Realismus das Intriganten-Trio der Damen Frieda *Cröplin*, Sybille *Münch* und Pia *Bommer* als kreischende und fauchende Megären.

Zwar nicht in unmittelbarem Zusammenhang mit dem Weihnachtsgedanken, aber als festliche Apotheose war das im Glanz eines lichtergeschmückten Tannenbaums erstrahlende Schlußbild wohl am Platz, zumal die Vorstellung im Gesang des uralt-ewigen „Stille Nacht, heilige Nacht" feierlich ausklang.

Lynkeus.



Neuantertigungen, ged. Maßarbeit
Dipl. Kürschnermeister Im Langen Loh 23
Tram 6 und 9 bis Morgartenring
MARTIN JAKL

Ein Weihnachtslied

aus dem 15. Jahrhundert

Von der Geburt Christi

Eyn Kind geboren zu Bethlehem,
des freuet sich Jerusalem.

Hie ligt es in dem Krippelein,
ohn endt so ist die Herschaft sein.

Das Oechselin und das Eselein
erkandten Gott den Herren sein.

Drey König von Saba kamen dar,
golt, weyrauch, myrhe brachten sie dar.

Sie giengen in das hauß hinein,
sie grüeßten Gott, den Herren fein.

Zu dieser heiligen wenacht zeit
sey Gott der Herr gebenedeyt.



Musikalisches Tagebuch 13. X

Musik der Gegenwart

Zur Aufführung des neuesten Werkes Jacques Wildbergers

Die heutige musikalische Sprache — selber Produkt einer logischen historischen Entwicklung — weist bestimmte Tendenzen auf, denen sich der Komponist nicht entziehen kann. Der Weg führt zu einer immer umfassenderen Präformierung des Materials. Darunter wird eine Organisation der musikalischen Dimensionen — Tonhöhe, Dauer, Stärke, Klangfarbe, usw. — in Reihen und deren Abwandlung nach kombinatorischen, variativen oder tabellarischen Gesetzen verstanden. Dabei ist diese Organisation bereits etabliert, bevor die Komposition im hergebrachten Sinne überhaupt begonnen hat. Noch Schönberg begnügte sich mit der seriellen Anordnung der Tonhöhen; er verwendet dabei die 12 Töne der temperierten chromatischen Skala. Diese Methode lieferte ihm die Elemente zur Bildung von Themen und Motiven und gab ihm die Möglichkeit zu deren logischen Verknüpfung. Es war ihm ein Mittel zur Gestaltung des Ausdrucks- und Mitteilungswillens. Schönbergs Grösse misst sich an der Tiefe des Konflikts zwischen freier künstlerischer Entscheidung und selbstgewähltem Gesetz. In der Folgezeit griff dieses serielle Prinzip von der Tonhöhe auch auf die anderen musikalischen Dimensionen über. Heute stehen wir vor der Tatsache, dass die immer umfassendere serielle Präformierung die Möglichkeit musikalischer Artikulation überhaupt in Frage stellt. Die Dispositionen nach den seriellen Grundsätzen sind im wesentlichen vormusikalischer Art ... Sind sie allzu dicht, so lassen sie eine evidente Gestaltung auf musikalischer Ebene kaum mehr zu.

Das hat auch eine psychologisch-menschliche Seite: Die Möglichkeit einer Mitteilung durch musikalische Mittel — so, wie wir sie bis jetzt verstanden haben — ist gefährdet, weil sich zwischen den Elementen keine Kommunikation mehr vollzieht. Der Zusammenhang ist aussermusikalisch. Uebrigens zeichnet sich auch eine bestimmte Richtung zeitgenössischer Dichtung durch Mangel an konkreter Mitteilung aus (Ezra Pound).

Nun bildet freilich die uns so vertraute Musik der Wiener Klassik und des 19. Jahrhunderts mit ihrem ausserordentlich grossen Anteil an spontan erfassbarem emotionellem Gehalt innerhalb der Musikgeschichte eigentlich eine Ausnahme. Je weiter wir in frühere Jahrhunderte zurückgehen, um so wichtiger ist die Rolle der aussermusikalischen und sogenannten spekulativen Elemente. Zu diesem Zustand tendiert auch die heutige Musiksprache.

Wir müssen uns aber vor Augen halten, dass uns heute die verbindliche Instanz — etwa die theologische — fehlt, auf die sich die spekulativen Elemente der Ordnung beziehen könnten. Ausserdem können wir nicht einfach — gewissermassen auf dem Verordnungswege — die vorangegangenen 250 Jahre über Bord werfen, obwohl der kulinarische Kunstgenuss bereits der Vergangenheit angehört.

Der Entwicklung dürfen wir uns nicht entziehen, wenn wir nicht der Aktualität unserer Aussage verlustig gehen wollen — der Aktualität im Sinne einer Gestaltung unserer heutigen geistigen Situation. Ich glaube deshalb, dass wir uns bemühen müssen, die serielle Vorformung so vorzunehmen, dass sie eine Gestaltung als wirklich musikalische Aussage ermöglicht.

Diesen Weg zu gehen, habe ich in meinem Orchesterwerk «Intensio - Centrum - Remissio» versucht. Die Ausdrücke «Intensio» und «Remissio» stammen aus der mittelalterlichen Musiktheorie. Sie bedeuten Entwicklung zu einem Höhepunkt, respektive Rückführung zum Anfang. Ich habe diese Ausdrücke verwendet, um die Anlage des Stückes im Titel anzudeuten. Traditionsbelastete Begriffe wie «Symphonie» usw. sind hier untauglich. Mit mittelalterlicher Musik hat mein Werk nichts zu tun. Im «Centrum» erscheinen die musikalischen Elemente in ihrer einfachsten Gestalt. Es sind dies einerseits eine grössere melodisch-espressive Linie, von den Streichern unisono gespielt, anderseits rhythmische und klangliche Elemente gewissermassen statisch nebeneinandergelagert. Der Teil «Intensio» führt von der Aufspaltung zur Vereinfachung und Sammlung, im Abschnitt «Remissio» wird eine neue Komplizierung und Durchdringung der Gestalten vollzogen.

Jacques Wildberger

Fall kam. Mit Kopfverletzungen wurde der Soziusfahrer in Spitalpflege übergeführt. Es zeigte sich aber bald, dass die Verletzungen nicht schwerer Natur waren. Den drei am Unfall Beteiligten wurden Blutproben entnommen.



BÜCHER · BILDER · MUSIK

Karl Toggenburger

Emil Nolde im Zürcher Kunsthaus

Man war gespannt darauf, welchen Rahmen der Zürcher Kunsthaus-Neubau einer in sich geschlossenen «modernen» Ausstellung bieten werde. Mit Emil Nolde ist dieser Anfang nun gemacht. Dabei zeigt sich, dass die neue Einrichtung einem solchen Werk im besten Sinn entgegenkommt. Die beweglichen Gliederungselemente erlauben es, den Raum beliebig einzuteilen und dem Ausstellungsgut selber anzupassen. Diese Möglichkeiten wurden aufs klügste ausgewertet, so dass die Gemälde einerseits, die Aquarelle, Zeichnungen und graphischen Blätter anderseits Gruppen bilden, ohne dass dadurch die Zusammengehörigkeit des Ganzen im geringsten sich in Frage stellte. Das Grau der Wände, das anlässlich der ersten Ausstellung mit den Werken Bührles nicht überall befriedigte, weil es die intimen künstlerischen Werte der früheren Malerei da und dort gefährdete, wirkt hier umgekehrt als Folie, wie man sie sich nicht besser denken kann: machtvoll lässt sie die Farben Noldes in Erscheinung treten.

Zur Persönlichkeit Emil Noldes (1867 bis 1956)) ist heute die gehörige geschichtliche Distanz gewonnen, so dass sich die Bedeutung seines künstlerischen Werkes einigermassen klar umreissen lässt. Die mehrbändige Selbstbiographie spricht immer wieder von des Malers Zielen, sie nennt die Richtlinien und Haltepunkte, auf die es Nolde angekommen ist. In eine Zeit hineingewachsen, da die deutsche Kunst französischem Vorbild nachzueifern suchte, beruft sich Nolde auf das Eigene, auf das Deutsche: «Wer viel lernen kann, ist kein Genie!» Steile Abwehr erfolgt allenthalben gegen aussen hin, es gilt ihm nur das «Nordische», das «Starke, Herbe, Innige». Die Eitelkeit des Deutsche wirkt heute, lange nach dem Sturm, reichlich übertrieben: «Eine wirklich innerliche, herbhaft durchtränkte Kunst gab und gibt es nur in germanischen Landen, in Deutschland, und alle, fast alle Nichtgermanen, in rundlicher Formenschönheit befangen, stehen verständnislos und sprachlos diesem Phänomen gegenüber.» Nolde liebt «die alte, reine deutsche Kunst in ihrer herben, eigenwilligen, seelisch vollendeten Schönheit, in ihrer tiefen, naturverbundenen Phantastik und in dem Unsagbaren.» Zugleich wird mit bösem Wort die Verstandeskraft bedacht: «Der Maler braucht nicht viel zu wissen; schön ist es, wenn er unter instinktiver Führung so zielsicher malen kann, wie er atmet, wie er geht. Intellekt ist dem schaffenden Menschen antikünstlerisch, Intelligenz dem Künstler ein falscher Freund.» Sein, wie Nolde sagt, triebhaftes Suchen nach einer deutschen Kunst — ist es zum Ziel gekommen und hat es sich bewährt?

Antwort darauf gibt nur sein künstlerisches Werk. Noldes Anfänge zeigt uns die Zürcher Ausstellung freilich nicht. Sie zählen — am Ganzen gemessen — auch keine grossen Dinge auf. Nolde musste eben doch durch eine andere Kunst hindurch, bevor er zu der eigenen kam. Doch sei hier anerkannt, dass er — im Unterschied zu vielen deutschen Malern jener Zeit — mit der Nachahmung dieses Fremden es nicht auf sich bewenden liess, sondern resoluter sich anzueignen wusste, was ihm dann zu eignem Zwecke dienen konnte. Wir meinen die Farbenfreudigkeit der Franzosen, der Impressionisten, vor allen andern aber Vincent van Gogh, der ihm Gewalt und Macht der Farben offenbarte, der ihn von der tonigen Malerei der eigenen Frühzeit rasch Abschied nehmen liess. Munch und Ensor bestärkten ihn auf dem Wege zu sich selbst, in eine Welt starker Ausdruckskraft hinein. So wurde Nolde vierzig Jahre alt, bis er sich — um 1907 — zu einem eigenen Stile fand.

Noldes Mittel war fortan die Farbe. Andere vor ihm hatten sie schon freigemacht, der heftigsten Wirkung ausgesetzt. Nolde gewahrte das, packte zu. Malerei wurde ihm zur Orgie, Farbe brachte ihn zur Ekstase. Das macht seine Grösse aus, beschränkt ihn dann zugleich. Seine ganze Kunst auf einen Nenner setzend, schnitt er sich den Weg zu weiterer Entwicklung, zur Verwandlung ab. Es blieb ihm nur die Möglichkeit, ein halbes Jahrhundert lang sich treu zu bleiben, bei diesem einzigen grossen Griffe zu verharren, selbst dann noch, als dieser Griff unverkennbar in die Geschichte zurückgefallen war.

Die Farbe bedeutete Noldes künstlerische Vision, sie hat ihn erschüttert. Sie bleibt thematisch eng gebunden, in das Meer hinein und zum Himmel auf geworfen, unermüdlich auch den Blumen angetan. Prachtvoll erblühen die Farben in Noldes Blumenbildern — hier treffen sich Motiv und Mittel auf das überzeugendste. Die Sinnenkraft dieser Werke ist der Ueberfülle manchmal nahe, doch gibt es darunter wirklich Zauberhaftes.

Urtümliche Naturgewalt erfährt Nolde sodann am Meer und unter Himmel, in einer Welt, die dem Muspilli und der Edda angemessen scheint. Selbst in den Tropenbildern war dem Künstler später keine Steigerung mehr vergönnt — die Farbenkraft war vor Noldes Reisen ausgegeben und wird nun in gutem Falle nur noch einer glühenderen Sonne übertragen (vgl. das Bild Nr. 24). In urwaldhafter Vegetation flammt das Rot von Tieren auf (Nr. 42), es lodert aus dem Grün das Feuer gelber Büsche (Nr. 19). Sinnenkraft und Farbenglut bringen aber jedes Thema Noldes diesem Urwald nahe. Seine Blumen sind Exoten, dem Bereich deutscher Namen irgendwie entrückt. Auch über Noldes Meer leuchtet eine Fremde, ferne Sonne, den Wolkenhimmel magisch übersteigernd.

Problematischer ist der farbige Primat im Bereich von Noldes Menschen. Seine Bildnisse streifen an das Maskenhafte, der Mensch als Farbe wird zum Karneval. Der reinen Farbe ausgesetzt, wirkt das Gesicht kostümiert (Nr. 32), im Verein mit zeichnerischer Uebersteigerung kommts zur Fratze (Nr. 6). So will uns denn kein Zufall scheinen, dass Noldes stärkste Leistung im Bereiche des Figürlichen eigentliche Maskenbilder (Nr. 44) sind: dort nehmen wir das Uebermass der Farbe und der Zeichnung als selbstverständliche Gegebenheiten hin, mags auch ins Groteske gehen wie in jenem «Trio», wo eine der Gestalten sich gar im Handstand zu dem Stelldichein bequemt (Nr. 54). Prachtvoll ist ein zweites Werk, in welchem Nolde die Masken mit Georginen zusammenbringt. Pierrot und zwei freche Weiber treiben in einem dritten Gemälde ihren Mummenschanz (Nr. 36). Wunderliches, Groteskes gestaltet Nolde glaubwürdiger, als was der farbigen Uebertreibung (und Untertreibung) widersteht: der Mensch, der Europäer, das vielleicht jederzeit bedrohte, aber seelisch sehr differenzierte und darin unverwechselbare Individuum wird von Nolde nicht erfasst. Seine «Schwärmer» (Nr. 35) sind Phantasten — dann gibt's nichts einzuwenden. Jenseits dieser Komik, abseits des Ulks, wird der Mensch bei Nolde zum Lemuren. Die eindrucksvollsten Menschenbilder, weil die echtesten, gibt er von den Farbigen (Nr. 21, 33, 89, 94, 95). «Wilder», Primitiver, die Angehörigen fremder Rassen tragen Noldes Farben sicherer als die modernen Europäer, denen wir solche Reduktion und Simplifizierung, wie sie bei Nolde üblich ist, nicht ohne weiteres zugestehen können. Grandios, unheimlich aber vermags dann dort zu werden, wo Noldes Masken sich zu Götzen steigern, wenn es Fetische ergibt. Magie, fremdartig, rätselhaft — keiner hat über geeignetere künstlerische Mittel über diesem Zweck verfügt.

Religiösem Bereiche kommen wir dabei nahe, einer orientalisch exotischen Fabelwelt. Leidenschaftlich fühlte sich Nolde aber auch zu den christlichen Themen hingezogen. Kühn hat er hier mit aller Tradition gebrochen und das Süsse, Kitschige nie berührt. Ist aber diese Kunst in einem christlichen Sinne deshalb glaubenswürdiger? Die psychische Spannung mag er in «Josephs Versuchung» mächtig steigern (wohlfeil dargebotenes Fleisch sieht man einen erschrockenen Asketen eiligst fliehen), und uralter Bann wird — im Sünderinnenbild — machtvoll heraufbeschworen. Wer aber wird dabei gern an Christus denken, wer traut solchen Spuk seiner Hoheit, derartige Groteske seiner Schlichtheit zu? Christus unter den Schriftgelehrten — ist das nicht doch etwas sonderbarer, böser Zauber, der uns da zugemutet wird? Vorgeschichtliches Dasein scheint uns solchen Werken zu entwachsen, nicht ein schlichtes Christentum. Und wie ist Pfingsten mit den künstlerischen Mitteln, die Nolde zu Gebote stehen, auszusprechen? Eindrucksvoll gewiss, wie alles, was uns dieser Künstler zeigt, aber doch bedenklich nahe einem Geisterkult, allzu ungeschlachte Primitivität, als dass uns derartige «Geistigkeit» noch glaubhaft scheint, als wahrhaft Heiliges uns ergreift.



Emil Nolde: «Familie» *Holzschnitt 1917*

Gerne wendet man sich unproblematischeren Dingen in Noldes Gesamtwerk zu, seinen Aquarellen. Kühn, neuartig geht er in technischer Hinsicht vor, durchtränkt er die Blätter regelrecht mit seinen Farben, lässt sie frei, mutwillig fast ineinander- und gegeneinanderfliessen, um dann mit einem letzten Pinselstrich oder Federzug eine gewünschte Kontur aufs ungekünstelte anzuführen. Von einer spielerischen Sicherheit möchte man hier reden, wenn nicht der Begriff den Vorstellungen der Routine und Virtuosität verbunden wäre. Eine ähnlich unbeschwerte Meisterschaft nehmen wir bei Nolde jedenfalls in keiner andern Technik wahr. Wundervoll erblühen hier die Farben aus den Blumenstücken, stark und unvermittelt geben sie den Eindruck auch der weiteren Natur, der Berge, Seen oder Meere. Und phantastisch mengt sich anderwärts das Figürliche mit krauser Spukgestalt. Einen grossen Künstler sehen wir im Aquarell sein fruchtbar Feld bestellen. Noldes geistiges Programm, seine grossartigen, aber beschränkten künstlerischen Mittel haben ihn oft zum Unerschwinglichen hingeführt und dann ihn scheitern lassen. Undiskutierbar aber bleibt seine künstlerische Grösse in grandiosem Farbbereich, der sich von nächster Sinnennähe her erstreckt bis zu den vorweltlich-urgeschichtlichen Geistervisionen.

Hansjörg Pauli

«Intensio – Centrum – Remissio»

Zum neuesten Werk des Basler Komponisten Jacques Wildberger

Es sind im wesentlichen drei Gründe, die mich dazu veranlasen, auf Jacques Wildbergers jüngste Arbeit mit einiger Ausführlichkeit einzugehen. Einmal zählt das Stück fraglos zu den verschwindend wenigen Unternehmungen schweizerischer Komponisten, über die zu schreiben es sich verlohnt. Dann gehört es darüber hinaus wohl zum Besten, was der im Banne Schönbergs und Weberns aufgewachsenen Generation bis heute gelungen ist. Und endlich ist es — so paradox das nun klingen mag — zugleich in gewissem Sinne das auf bedeutsamste Weise missglückte Werk der letzten Dekade (was nebenher besagen soll, dass ihm einerseits zwar der Rang eines Meisterwerks nicht zuerkannt werden kann, dass es andererseits aber mit all seinen Mängeln noch weit schwerer wiegt als so manches, was auf niedrigerem Formniveau bruchlos aufgegangen ist).

«Intensio — Centrum — Remissio», der auf Anhieb vielleicht etwas undurchsichtige (und deshalb von den Veranstaltern der Schweizer Erstaufführung, der Allgemeinen Musikgesellschaft Basel, zuhanden der Besucher des zweiten Abonnementskonzerts mit dem gänzlich irreführenden Zusatz «Drei Orchesterstücke» versehene) Titel bezeichnet den initialen Formgedanken. Die thematischen Elemente, die die ganze Komposition beherrschen, sind in «Centrum» in ihrer einfachsten, fasslichsten Gestalt ausgelegt; die Verdichtung, oder — wenn man will — Sammlung des mittleren Teils bereitet der eingangs über mannigfach verschränkten Partikeln eben dieser Elemente errichtete erste Satz, «Intensio», schrittweise vor, während umgekehrt «Remissio» sich Zug um Zug von ihr entfernt, die abgespaltenen Motive aufs neue sich durchdringen lässt und sie dabei in einen anderen Ausdrucksbereich wendet. Auf eine simple Formel gebracht: Wildbergers Werk verläuft vom Komplexen ins Einfache und von da weiter (nicht etwa zurück!) wiederum ins Komplexe.

Die Analyse hätte demnach im mittleren Teil einzuhaken. Hier sei soviel verraten: Wie «Intensio» und «Remissio» gliedert sich auch «Centrum» in drei Abschnitte. Deren erster, ein Adagio espressivo, bringt in den unisono geführten Streichern die für das ganze Stück verbindliche Zwölftonreihe — Grundform und Krebsumkehrung verklammert — in Verbindung mit drei sehr wesentlichen, deshalb auch stets nacheinander in normaler und rückläufiger Bewegung exponierten rhythmischen Gestalten als klar hervortretendes Thema. Das nachfolgende Allegretto fusst auf dem verminderten Septakkord, dessen exponierte Stellung im Rahmen der auf tonale Anklänge bewusst verzichtenden Komposition ihm thematische Wirkung zum vornherein sichert; seine Verwendung legitimiert sich insofern aus der Grundreihe, als deren Eckpunkte, die Töne 1 und 12, das Intervall der kleinen Terz einschliessen: die Reihe geht von d nach h, die untransponierte Umkehrung also von d nach f, die Krebsumkehrung von h nach as; aus as-h-d-f aber löst sich der im übrigen von bewegten Einwürfen in Klavier und Harfe geprägte Abschnitt. Mit der klanglich und rhythmisch umgeformten, melodisch aus tritonusversetzter Umkehrung und Krebs aufgebauten (mithin vertikal gespiegelten) Reprise des Adagios schliesst der Satz. Ein Blick auf «Intensio» und «Remissio» zeigt, dass zwar nicht die ganze Reihe in Schönbergschem Sinne subthematische Funktion hat, dass indessen ihre drei ersten Töne d-e-es als zentrales Motiv das ganze Werk bestimmen. Sie stehen isoliert im ersten Takt von «Intensio» A, einem expositionsartig aus fünf abgetrennten Segmenten gefügten Andante; sie leiten, zusammen mit dem vierten Ton simultan eingesetzt, den Abschnitt B (Allegretto leggiero) ein; sie dringen vollends in C (Tempo tranquillo) aus dem vom kaum verschleierten Septakkord dominierten Beginn weg immer deutlicher an die Oberfläche. «Remissio» A, ein in sich wiederum mehrteiliges Allegro leggiero, entwickelt sich wohl aus dem quintransponierten Krebs, enthält indessen schon im ersten Takt eine intervertierte, im zweiten die originale Form des Motivs, das in der Folge auf verschiedene Weise, bald simultan, bald sukzessiv auftretend, abgewandelt wird; B, Poco pesante überschrieben, gleichsam die ins Dramatische zielende Durchführung des verminderten Septakkords, birgt vor allem in den aufgewühlten Streicherpartien manche Anspielung (und schliesst bezeichnenderweise ebenfalls in den Streichern mit den Tönen cis-dis-d); «Remissio» C endlich, ein Appassionato, stellt die thematisierte erste Reihenhälfte in den Violinen an den Anfang des ungemein dichten, die verschiedensten zuvor verwendeten Gestalten miteinander zur gross angelegten Steigerung verknüpfenden Geschehens.

Damit ist wenig über die Musik gesagt; ich weiss. Immerhin mag man den noch so fragmentarischen analytischen Bemerkungen entnehmen, dass Wildberger auf die thematische Durchdringung des musikalischen Ablaufs grösstes Gewicht gelegt hat. Und diese Tatsache, die im einzelnen vorzüglich am durchaus meisterhaft gearbeiteten ersten Abschnitt von «Intensio» zu erhärten wäre, diese Tatsache erklärt doch wohl letztlich, dass man vom ganzen, gut zehn Minuten dauernden Werk in jedem Augenblick gefesselt ist. Gefesselt, weil man nicht wie bei der Grosszahl der übrigen im Webernschen (beziehungsweise meistens soi-disant Webernschen) Sinne strukturierten Stücke sich darauf beschränkt sieht, Felder von grösserer oder geringerer Dichte zu registrieren — Felder, deren innere Anlage im übrigen kaum durchhört werden kann und deren Formsinn in der Regel nicht minder schleierhaft bleibt —, weil man vielmehr an prägnant gefassten Motiven und deren Variierung den so kontrastreichen Gang der Ereignisse weithin nachzuvollziehen in der Lage ist. Es ist sehr bezeichnend, dass Wildberger selber in einem in der «National-Zeitung»

Regress auf die Kultur?

A. K. Mit grossem Angebot hat die sogenannte Saison begonnen: die Zeit der Konzerte, Theater und Vortragsabende. Kulturbeflissene aus nah und fern eilen herbei, um Berühmtheiten zu sehen und zu hören oder um dem Wonnerausch der Kunst sich hinzugeben. Die Motive, aus denen sie dem Ruf der Veranstalter folgen, sind sehr verschiedenartig, so dass wir uns hüten müssen, in einfachen Verallgemeinerungen zu sprechen. Eine Eigenschaft indessen ist noch immer weithin verbreitet und findet sich sowohl bei Traditionalisten als auch bei Modernisten: eine Art Kunstfrömmigkeit, die alle Merkmale der kultischen Haltung aufweist und sich äusserlich etwa wie folgt darstellt.

Der Kunstfromme schaltet beim Betreten des Museums seine wachen Verstandeskräfte aus. Er überlässt sich im Konzertsaal seinen Gefühlen, er folgt dem Dichterwort blindlings. Denn da er willens ist, sich den Beglückungen der Kunst vorbehaltlos auszusetzen, scheinen ihm Skepsis, kritische Nüchternheit und intellektuelle Schärfe verruchte Ketzereien. Ihm gelten die Künstler soviel wie den Gläubigen sonst die Heiligen, und darum ist die sachliche Diskussion ihrer Werke schon nahezu ein Sakrilegium. Ein einziger Blick auf die kulturelle Situation müsste zwar zeigen, dass diese Haltung nicht ohne die bedenklichsten Fiktionen möglich ist. Im Geistesleben dieser Zeit nimmt sie sich gespenstisch aus, weil sie voraussetzt, was nicht mehr ist oder doch ernstlich in Frage steht. Dient das Kunstwerk zur Erbauung oder zur Erkenntnis? «Selig scheint es in ihm selbst», lässt Mörike sich sibyllinisch dazu vernehmen, und wenn wir den jüngsten Lyrikern glauben wollen, so sind ihre Texte überhaupt nicht dazu da, gelesen zu werden. Die alten Zeiten jedenfalls sind für uns längst vorbei, in denen das Kunstwerk noch kultische Würde völlig selbstverständlich einbegriff in sein unangefochtenes Dasein. Ausser bei unberührten Naturvölkern, deren sakrale Kunst wir unverzüglich für unsere völkerkundlichen Museen sammeln, finden wir jene wehmütig bewunderte Ganzheit, die unserem Kulturleben fehlt, nirgends.

Aber das hindert die Unentwegten nicht, «Feierstunden» zu veranstalten, in denen die schöne Fiktion der intakten Kunstwelt eifersüchtig gepflegt wird. Die Verdickungen, die auf diese Weise möglich sind, hat Thomas Mann zu verschiedenen Malen unübertrefflich charakterisiert. Sie zeigen sich darin, dass der Befallene den Kopf auf die Seite legt, die Schultern emporzieht, die Hände spreizt und Nase und Lippen kraust, und sie gipfeln ungefähr in dem Ausruf: «Wie schön! Gott, sehen Sie, wie schön!» Es wäre nichts dagegen zu sagen, ja man möchte die edle Begeisterung rührend finden, verstünde sie sich nicht selber als den Beweis lebendiger Kulturverbundenheit. Da aber sind alle Zweifel geboten.

Denn solange einer sich in Vorstellungen bewegt wie etwa der vom *gewöhnlichen Menschen*, den es abzulegen gelte, um den *höheren Sphären* der reinen Kunst zuzustreben, oder der vom «kalten» Intellekt, der «nur» *verstehen* wolle, wo es doch darum gehe, ganz einfach zu *erleben*: so lange kann von lebendiger Anteilnahme an den geistigen Auseinandersetzungen, die auch in der Kunst und gerade in ihr im Gange sind, nicht die Rede sein. Die echte Kultur ist nichts Ausgesparten, das neben dem Leben und ausserhalb seiner Bedrängnisse und Widersprüche bestünde. Ihre Freiheit, ihre schöpferische Kraft und ihre geistige Würde haben sich jetzt und hier zu erweisen, nicht im dämmerigen Kerzenschein, sondern im hellen Licht des Tages.

Ist aber jene schwärmerische Haltung etwas anderes als ein *Regress auf die Kultur*? Der Ausdruck, der ironisch mit einem wechselrechtlichen Begriff spielt, findet sich in *Karl Schmids* Betrachtung zur seelischen Lage des heutigen Europa mit dem Titel «Hochmut und Angst»*, und er bezeichnet die fragwürdige Ausflucht, die darin besteht, dass der gebildete Europäer es vorzieht, «den Wein der ‚Kultur' zu schlürfen», statt «auf den harten Brocken der Gegenwart zu beissen». So harmlos will uns darum die schlichte Kunstfrömmigkeit nicht scheinen; sie erliegt der süssen Verführung der Vergangenheit, und dies in einem Augenblick, der die abendländischen Ueberlieferungen wie nie zuvor in Frage gestellt sieht. Angesichts des europäischen Machtverlustes nach zwei Weltkriegen, bedrängt von den neuen Grossmächten und angefochten durch die erwachenden Kolonialvölker, im Banne auch der kühnen Versuche, den Weltraum zu erschliessen, wüsste der Europäer in der Tat seine geistigen und künstlerischen Traditionen anders nicht fortzuführen, als indem er sagt: «Wie schön! Gott, sehen Sie, wie schön?»

Der scharf zugreifende Kritiker entlarvt den hektischen kulturellen Betrieb als Scheinlösung, als Flucht in die Vergangenheit und als Selbsttäuschung. «Wir müssen aufbrechen, ohne Zweifel», sagt er. «Aber wenn wir uns nur zu einer Kulturreise in die Vergangenheit aufmachen, so haben wir es, mag diese Unternehmung noch so liebevoll und reichhaltig vonstatten gehen, nur scheinbar mit der europäischen Wirklichkeit von heute zu tun.»

* Karl Schmid: «Hochmut und Angst. Betrachtung zur seelischen Lage des heutigen Europa», Artemis-Verlag, Zürich und Stuttgart.

Nr. 471 vom 13. Oktober 1958 abgedruckten Artikel an den aktuellen Bestrebungen der Avantgarde insofern Kritik geübt hat, als er mit aller Entschiedenheit darauf hinwies, dass die «immer umfassendere serielle Präformierung die Möglichkeit musikalischer Artikulation überhaupt in Frage stelle». Allerdings, meint er, sei dieser Zustand die Folge einer historischen Entwicklung, der man sich nicht ungestraft entziehen dürfe. In seinem neuen Orchesterwerk habe er sich deshalb bemüht, die «serielle Vorformung so vorzunehmen, dass sie eine Gestaltung als wirklich musikalische Aussage ermöglicht». Wie ernst es ihm mit seinem Postulat in der Tat war, mag man mehr noch als am eben Gesagten daran ablesen, dass er von den auf reihentechnischem Weg vorgegebenen Bildungen überall dort abgewichen ist, wo das klangliche Ergebnis widersinnig gewesen wäre; sein Stück wirkt denn auch (sehr im Gegensatz zum Durchschnitt der heutigen Produktion) bis ins Letzte ausgehört und klingt untadelig.

Hat er also das gesteckte Ziel erreicht? Wenn man unter «Gestaltung als wirklich musikalische Aussage» einzig die auf Fasslichkeit ausgerichtete Verwirklichung eines musikalischen Ablaufs versteht, zweifellos! Ich würde da jedenfalls weder den Umstand, dass in einzelnen Partien («Remissio» C, Schluss, etwa) die kompakte Konstruktion dem unmittelbaren Verständnis etwas im Wege steht, allzu hoch veranschlagen, noch der Tatsache, dass die den Klang liegender Bläser- und Streicherakkorde gelegentlich resonanzartig belebenden, improvisiert anmutenden Klavier- und Harfenfiguren («Remissio» C) mehr als modische Zutaten denn als integrierte, formal belangvolle Elemente erscheinen, besonderes Gewicht beimessen. Wie nun aber, wenn wir mehr verlangen? Wenn wir «Aussage» im überkommenen Sinn fordern? (Beiläufig: Wildbergers bereits zitierter Aufsatz gäbe uns das Recht dazu, formuliert er doch zur Problematik der avancierten seriellen Musik: «Die Möglichkeit einer Mitteilung durch musikalische Mittel — so, wie wir sie bis jetzt verstanden haben — ist gefährdet» ...)

Wenn wir das Stück daraufhin untersuchen, so zeigt es sich allerdings, dass da noch nicht alles bewältigt ist, dass dem Komponisten die Ebene der Konstruktion mit jener der Expression restlos in eines zu setzen, noch nicht gelungen ist. Wildbergers Werk zickzackt. Neben Stellen von schlechthin überwältigender emotioneller Gewalt, Stellen, die packen, die anrühren, stehen solche, die lediglich fesseln, die unseren Sinn für geistvolles, gekonntes Spiel allein befriedigen. Den ersten wäre vorab der beseelte, dabei männlich herbe Gesang der Streicher zu Beginn von «Centrum» zuzuzählen, Ihm am nächsten kommt der ebenfalls ungebrochene Anfang von «Remissio» C; daher, und selbstredend auch, weil der letzte Teil in «Centrum» im durchbrochenen Satz geschrieben ist, der seltsame Effekt, dass «Remissio» C als Reprise von «Centrum» wirkt und so die intendierte Dreigliedrigkeit bis fast zur Unkenntlichkeit verhüllt. Ihnen gehören weiter die schroff aufgetürmten, geradezu apokalyptischen Akkorde im vierten Segment von «Intensio» A, die unruhig gespannten Streicherszenen in «Remissio» B zu, nicht zu vergessen die von der Tuba — der Tuba aus Schönbergs «Fünf Orchesterstücken», nicht jener aus Weberns «Variationen»! — gestützten Blechblöcke desselben Abschnitts. Sie alle weisen im einzelnen Wildberger als Künstler aus, der uns viel, möglicherweise unermesslich viel, zu sagen hat. Ihr stetiger Wechsel mit vergleichsweise distanzierten, «kühlen» Partien freilich tut dem Formganzen Abbruch, gibt ihm den durchaus nicht von der differenzierten Motivik hervorgerufenen Aspekt des Kurzzügigen, fast schon Zerstückelten.

Ich habe oben «Intensio — Centrum — Remissio» das «auf bedeutsamste Weise missglückte Werk der letzten Dekade» genannt. Was, von hoher Warte aus gesehen, missglückt ist, habe ich nun gezeigt. Als bedeutsam, höchst bedeutsam sogar, werte ich, dass da der Versuch unternommen worden ist, die neue Syntax zum Sprechen zu bringen, sie zum Träger eines glühenden Ausdruckswillens recht eigentlich zu zwingen. Im «Altern der Neuen Musik» sagt Adorno: «So gewiss die Neue Musik Musiksprache und musikalisches Material zur vollen Kongruenz bringen muss, so wenig ist diese Kongruenz doch darin zu suchen, dass man die musikalische Sprache einfach ausmerzt und den entqualifizierten Rest sich selbst überlässt, oder, anstatt ihn zu durchdringen, ihn mit blossen Ordnungsschemata überspinnt.» Als einer der ersten hat Jacques Wildberger nach diesem kardinalen Satz zu handeln gewagt. Nicht mit durchschlagendem Erfolg. Ob grundsätzlich überhaupt der durchschlagende Erfolg im Bereich des Möglichen liege, ist fraglich; nahezu unüberwindlich scheint heute die Antinomie. Sie zu lösen wäre, dessen bin ich gewiss, der kleine Basler berufen wie kaum ein zweiter.

Edwin M. Landau

Theater an der Grenze der Menschlichkeit

Eindrücke von den diesjährigen Berliner Festwochen

I.

«Ihr aber, wenn es soweit sein wird / Dass der Mensch dem Menschen ein Helfer ist / Gedenkt unserer / Mit Nachsicht.» Mit dem grossen Zweifel, ob eine solche Zeit je kommen wird, wendet Bert Brecht sich beinahe zuversichtlich an seine Hörer. Wenn Theodor Schübel dreissig Jahre später seinen «Kürassier Sebastian und sein Sohn» hinter «Mutter Courages» Wagen auf Krücken herhumpeln lässt, eingestandenermassen auf den Krücken der Brechtschen Dramaturgie, so braucht es noch eine viel weitergehende Nachsicht, um diese so redlich gemeinte Gesinnung gewiss eingegebene Stück ertragen zu können. Die Geschichte von dem Kürassier Sebastian, der sein Bein im Krieg verlor, und der statt der versprochenen Belohnung durch den Kaiser nur auf Unverständnis und Abweisung stösst und dessen kohlhaasisch aufbegehrender Sohn alles nur noch mehr verdirbt, da solcher Dank einmal nur für die Grossen bereitliegt, könnte aufrütteln. Aber zurückgeblendet in die Zeit des Dreissigjährigen Krieges, mit einigen anachronistischen Geistesblitzen in die Gegenwart funkelnd, auf fränkischen Dialekt und viel Kraftausdrücke sich stützend, kommt sie auf derart viel Krücken einher, dass man vor lauter Holz den Menschen nicht mehr sieht. Dabei half Hans Bauer mit einem Aufgebot erster Künstler, an ihrer Spitze Wilhelm Borchert, noch Kräften nach, um mit einem fatalen Spiel die mit dem Gerhart-Hauptmann-Preis prämierte Dürftigkeit zu verdecken. Das grelle Scheinwerferlicht einer Festspielpremiere verträgt das Stück sicher nicht, und ob der aus Jean Pauls Heimat gebürtige, träumerisch in die Welt blickende Schreiber dieser Szenenfolge Theodor Schübel ein Theaterdichter ist, bleibt abzuwarten.

Auch in Amerika werten sich die Literaturpreise durch Fehlentscheidungen ab. Eine solche Läppischkeit wie die vollkommen verfälschende Szenenfolge «Schau heimwärts Engel» nach dem Erstlingswerk von Thomas Wolfe, von dem Hermann Hesse schrieb «die stärkste Dichtung aus dem heutigen Amerika», mit dem Pulitzer-Preis und dem Preis der New-Yorker Kritiker zu bedenken, diskreditiert nur diese Gremien. Aus diesem erregenden Werk, das den Dichter zeigt, wie er sich aus der quälenden, bedrückenden Umgebung befreit, um seiner künstlerischen Berufung zu folgen, wird eine rührselige Familientragödie. Der Dichter, der sich selber in dem autobiographischen Roman als Eugène Grant gezeichnet hat, erklärt seiner Geliebten, er müsse frei bleiben, um seinem Künstlertum nachzuleben, sie würden sich aber immer wieder sehen. Auf der Bühne wird daraus ein Ausreissversuch, um Laura heiraten zu können, bis er erfährt, dass Laura ihn hintergangen hat und längst verlobt ist. Miss Ketty Frings, die dieses Szenario auf dem Gewissen hat, erklärt in aller Yankeenaivität, sie habe das aus Liebe zu Thomas Wolfe getan. Der Dichter kann sich gegen diese posthume Liebe nicht mehr wehren, aber man soll das nicht ohne Protest hinnehmen. Wenn diese Peinlichkeit in der europäischen Erstaufführung am Schillertheater nicht stärker spürbar wurde, ist das einzig und allein der Inszenierung durch Boleslaw Barlog zu verdanken, der von sich aus wenigstens das Atmosphärische des Romans einfing. Sehr gut gestützt durch den überwindenden, im Aufriss sich auflösenden Chalet bau des Boardinghouses Dixieland der Bühnenbildnerin Leni Bauer-Ecsy. Lucie Mannheim feierte in der Rolle der Mutter ein viel umjubeltes *comeback*, wenngleich bei allem Nuancenreichtum die Härte dieser Figur nicht recht sichtbar wurde; Klaus Kammer (der vor einem Jahr als «vorniger junger Mann» entdeckt wurde) bot dieses Script keinerlei Entfaltungsmöglichkeit, so dass nur der Träumer, aber nicht der aufbegehrende, missverstandene, sich selbst überlassene Gen des Romans ansichtig wurde. Auch hier Atmosphäre, statt Dichtung.

Dass man dem offenkundigen Mangel an neuen Stücken durch Rückgriff auf ältere, auch vergessene Werke abhelfen kann, scheint sich noch nicht in allen dramaturgischen Büros herumgesprochen zu haben. Heinrich Koch, der Schauspieldirektor in Frankfurt, hat einen guten Spürsinn verraten und Byrons, in England noch nie aufgeführten «Kain» für die Bühne gewonnen. Zunächst musste er in mühsamer Arbeit das Sprachbild der Gildemeisterschen Uebersetzung neu gestalten. Der Versuchung, mit irgendwelchen Modernismen nachzuhelfen, ist er nicht erlegen. So ersteht aus Skepsis und bohrendem Wissensdrang die Fabel von den ersten fragenden, um Kenntnis, nicht um Erkenntnis ringenden Menschen, in teilweiser Anlehnung an den biblischen Text. Der Aufstieg aus dem Dunkel der ersten Erdentage im luziferischen Gedankenspiel, sinnfällig unterstützt durch die aufwärts sich drehende Erdscheibe mit der Atomiumverspannung im Hintergrunde des Mertzschen Bühnenbildes, der Absturz in das selbstzerstörerische Tun des Menschen, das wurde beklemmende Gegenwart. Die sprachlich und darstellerisch gleich disziplinierten Frankfurter Darsteller ermöglichten den gedanklichen Nachvollzug beim Hörer des pausenlosen Spiels, in der Verhaltenheit und vielstufigen Durchgestaltung besonders eindrucksvoll Hans Dieter Zeidler als Kain und Hannsgeorg Laubenthal als Luzifer, daneben Margot Trooger als Adah, Kains Weib, die offenbar in diesem Ensemble zur besseren Entfaltung ihrer künstlerischen Persönlichkeit kommt. Das Publikum dankte nicht zuletzt Heinrich Koch begeistert für seine Tat. Eine vorbildliche Aufführung, die man zu einem Gastspiel einladen sollte.

Dass sich auch aus den Pararga eines grossen Meisters ein zauberhafter und verzaubernder Abend gestalten lässt, bewies der Giraudoux-Abend im Schlossparktheater in Steglitz, an dem Willi Schmidt die beiden Einakter «Impromptu» und «Der Apollo von Bellac» überaus geschickt miteinander verknüpfte. Aus einem zweifachen Handlungsnichts entsteht ein Spiel über Fragen des Theaters, Kritik, Schauspielernöte, Staatssubventionen, Publikum, als Probe aufgezogen, das nach der Pause als fertiges Spiel um die menschliche Eitelkeit, die mit den drei Worten «Sie sind schön», aus zartem Munde ausgesprochen, sich ebenso schwerelos gibt. Wohl der beglückendste Abend in diesen überfrachteten Berliner Festwochen. Erich Schellow, der die beiden Jouvet-Rollen, den Schauspieldirektor und den Herrn aus Bellac spielt, tut dies mit einer Nonchalance, die das scheinbar Improvisierte des Ganzen nie sich verfestigen lässt. Er hat mit der Sparsamkeit seiner Mittel und der Mühelosigkeit des sprachlichen Einsatzes einen Höhepunkt seines Künstlertums erreicht, zu dem er seine Mitspieler mitreisst, die etwas starhaft verwöhnte Johanna von Koczian, Franz Nicklisch, Walter Bluhm, in dem auf sehr eigene Weise Erwin Kalsers noble Art weiterlebt.

Wenn man der Berliner Presse glauben will, war die Wiederaufführung der Dreigroschenoper ein Fehlgriff. Das Publikum entschied anders, wie die vierunddreissig Vorhänge am Premierenabend bewiesen. Das Publikum, das vor dreissig Jahren allabendlich den masochistischen Amoklauf nach dem Schiffbauerdamm-Theater antrat, um sich von Brecht aufrütteln zu lassen, ist nicht mehr da. Aber das Wirtschaftswunder hat andere Schichten heraufgeführt, die eine solche Pille vertragen könnten. Wie sie servieren, dass sie nicht gleich als kommunistisches Gift ausgespien wird, das schienen Intendant Barlog, Regisseur Hans Lietzau und Bühnenbildner Jörg Zimmermann (bei Chagall und Miró sich mit Geschick umsehend) sich gefragt zu haben. Das Ergebnis ist ein entschärfter Brecht, der die von diesem adaptierte Beggars-Opera (diesen Ausgangspunkt vergisst man gerne) in ein viktorianisches England vorverlegte, das auf uns Heutige mit seiner muffigen sozialen Folie abschreckend und warnend genug wirkt. Dem selben Publikum, das schmunzelnd den Giraudouxschen Seitenhieben nachschaut, wird auch der anklägerische Unterton der Brecht/Weillschen Lektion nicht entgehen. Und Schauspieler wie Martin Held als Peachum (der sich allerdings von einer Festlegung auf eine Manier hüten sollte), Johanna von Koczian als etwas zu süsse Polly, vor allem aber Roma Bahn, die einzige aus dem alten Ensemble, die von der Polly zur Mutter Célio Peachum gewechselt hat, und Hannelore Schroth als Spelunken-Jenny, aber auch Carl Raddatz als Mackie-Messer werden in der einfallsreichen Inszenierung von Hans Lietzau für eine lange Erfolgsserie sorgen. Nicht zuletzt auch der aufopferungsvolle musikalische Betreuer Carl Gorvin, dem endlich eine seinen Fähigkeiten entsprechende Aufgabe gestellt werden sollte. Wenn im Februar Erich Engel im Ostsektor das Werk inszenieren wird und dabei das Westpublikum anvisiert, wird vielleicht den Nörglern aufgehen, wo die auf die heutige Situation stimmende Inszenierung zu sehen ist.

Das eine Bühne in wenigen Wochen «Kürassier Sebastian», Giraudoux' «Schau heimwärts Engel», «Dreigroschenoper» und dazu noch «Die Verschwörung des Fiesko zu Genua» inszenieren kann und aus dem eigenen Ensemble besetzen, erfüllt einen geradezu mit Neid; dass grosse Schauspieler im Gegensatz zu halbfertigen Dirigenten den Run nach westlichen Goldgagen und sogar Filmmöglichkeiten ausschlagen, weil die Arbeit in einem solchen Ensemble ihnen ein unwiederholbares Glück bedeutet, nötigt einem höchste Bewunderung ab. Daneben halten sich noch immer aus früheren Spielzeiten «Hamlet» in der Kortner-Inszenierung, «Käthchen von Heilbronn» mit den reizvollen Bühnenbildern von Jörg Zimmermann und «Die Troerinnen» des Euripides mit Hermine Körner, Marianne Hoppe, Gisela Mattishent und Annelise Römer in der Uebersetzung von Matthias Braun, die mit den beiden Baumstümpfen auf kahler Bühnenweite die ganze Trostlosigkeit unseres heutigen atomaren Troja beschwört.

Im Schatten solcher «Grossereignisse» studiert ein Zimmertheater wie die «Vaganten» mit höchstem künstlerischen Verantwortungsbewusstsein acht Wochen lang eine Aufführung von Claudels «Tausch» ein, die Stil und Würde hat. Horst Sachtleben hat von dort her an die Pfauenbühne gefunden, und es ist unschwer vorauszusagen, dass Rosemarie Weber (Martha Laine), die für diese ihre erste Rolle noch die ganze Schlichtheit und Verhaltenheit mitbringt und mit erstaunlicher Sicherheit den Claudelstil mit seinem Wechsel von Konversation zu lyrischem Aufschwung beherrscht, sehr rasch ihren Weg machen wird. Dies sei gesagt, ohne die Leistungen der anderen Mitwirkenden und des unverdrossen sein anspruchsvolles Programm verfolgenden Direktors Horst Behrend darum geringer veranschlagen zu wollen.

Ethik und Atomzeitalter

Das brennendste Problem unserer Zeit ist zweifellos das Atomproblem. Natürlich ist bei weitem nicht alles, was darüber gesprochen und geschrieben wird, des ernsthaften Nachdenkens wert. Wenn aber ein hervorragender Geist zu dieser Schicksalsfrage der Gegenwart Stellung nimmt, dann sollte keiner sein Ohr davor verschliessen.

«Wie können wir verhindern, dass die zerstörenden Kräfte, die wir zu entfesseln gelernt haben, nicht an erster Stelle und durch eigenes Handeln uns selbst und unsere Zivilisation der Vernichtung preisgeben?» Auf diese bange Frage gibt Dr. Walter Boveri eine tiefschürfende Antwort in seiner ausgezeichneten, geradezu erregenden Studie «Ethik und Atomzeitalter». Der Verfasser, einer der markantesten Wirtschaftsführer unseres Landes, versteht es, ohne zu simplifizieren, in Kürze auf das Wesentliche einzugehen, was dringend nottut. «Was wir ersehnen, ist, dass eine Wandlung in der ethischen Haltung der Menschen jene als notwendig erkannte Umkehr von der Vergötterung der Technik und der Schaffung materieller Güter zu erhöhter Geltung geistiger Werte in die Wege leite.» Wenn Boveri nicht verhehlt, dass es die Kirche unzweifelhaft vernachlässigt hat, «sich in Anpassung an den technischen Fortschritt geistig so zu wandeln, dass sie die Grosszahl der Gebildeten anzuziehen vermag», so lässt seine überzeugende Studie doch eindeutig offenbar werden, dass er persönlich auf ein Ziel ausgerichtet ist, welches über allen Zielen steht. «Im Zentrum stehend zwischen den entlegenen Gravitationssystemen des Himmelsraumes und den nicht minder fernen der atomaren Welt, die jedoch in ihren proportionalen Ausdehnungen dem Planetensystem nicht nachstehen, versinkt der Mensch zu ständig vermehrter Bedeutungslosigkeit. Das Bestreben, diesen ungeheuren Bau wenigstens in beschränkten Bruchstücken begreifen zu können, ist ohne den Glauben an eine göttliche Ordnung, das heisst das Anrufen der metaphysischen Welt, nicht mehr ausführbar.» Boveri sieht die Berufung des Menschen darin, zwischen den Polen der Freiheit und der Verantwortung den Weg geistiger Entwicklung zu planen und zu begehen. Boveri bringt in seinem aufrüttelnden Memento derart Gewichtiges vor, dass man seine Schrift für alle, die auf verantwortlichem Posten stehen, als Pflichtlektüre erklären möchte. (Manesse-Verlag, Zürich.) *hb.*

Neue Bücher

Schöne Literatur

David Stuart Leslie: «Das Teufelsboot» (Ein Roman aus den Azoren). Schweizer Druck- und Verlagshaus AG, Zürich.

Johannes Urzidil: «Die verlorene Geliebte.» (Begegnung im goldenen Prag.) Herder-Bücherei, Freiburg i. B.

Peter Sulzer: «Christ erscheint am Kongo.» (Afrikanische Erzählungen und Gedichte). Eugen-Salzer-Verlag, Heilbronn.

Otto Hellmut Lienert: «Dusse und Dinne» (Gedichte). Sauerländer-Verlag, Aarau.

Jahresring 58. Beiträge zur deutschen Literatur und Kunst der Gegenwart (mit zahlreichen Abbildungen und Vierfarbtafeln). Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart.

«Le ricette della nonna» (raccolta di ricette ticinesi). Curate da Novide Beretta-Varenna et da Giovanna Sciaroni-Moretti. Illustrazioni di Virginia Gaggioni). Tipografia Pax, Locarno-Muralto.

Opunzius: «Eseleien» (Titelbild und Illustrationen vom Verfasser). — Paul von Manthey: «Spiegelscherben Pulcinells.» — W. H. Riehl: «Der Dachs auf Lichtmess» (Erzählung). Strom-Verlag, Zug.

Ernst Zahn: «Die Liebe des Severin Imboden» (Roman). – Ernst Zahn: «Die Frauen von Tannò» (Roman). «Verena Stalder» (Erzählung). Neue Schweizer Bibliothek, Zürich.

Biographisches

Felix Hartlaub in seinen Briefen. Herausgegeben von Erna Krauss und G. F. Hartlaub. Rainer-Wunderlich-Verlag, Tübingen.

Knut Hamsun: «Etwas über Strindberg» (Essays). Verlag A. Langen-G. Müller, München.

Joachim Otto Fleckenstein: «Gottfried Wilhelm Leibniz» (Barock und Universalismus). Ott-Verlag, Thun/München.

Rechtswissenschaft

Dr. jur. H. Stofer: Der Abzahlungsvertrag de lege ferenda. Helbing & Lichtenhahn, Verlag, Basel.

Dr. Roberto Bernhard: «Die künstliche Besamung beim Menschen im Hinblick auf das schweizerische Recht.» Verlag Hans Schellenberg, Winterthur.

Geschichte und Politik

Georgina Masson: «Das Staunen der Welt» (Friedrich II. von Hohenstaufen). — Gertrud Bäumer: «Bildnis der Liebenden» (Gestalt und Wandel der Frau). Verlag Rainer Wunderlich, Tübingen.

Ernst Niekisch: «Gewagtes Leben» (Begegnungen und Begegnisse). Verlag Kiepenheuer & Witsch, Köln-Berlin.

Hans Buchheim: «Das Dritte Reich» (Grundlagen und politische Entwicklung). Kösel-Verlag, München.

Wilhelm Treue: Deutsche Geschichte von den Anfängen bis zum Ende des zweiten Weltkrieges. Alfred-Kröner-Verlag, Stuttgart.

Naturwissenschaft und Technik

Georg Gerster: «Aus der Werkstatt des Wissens» (2. Folge), Ullstein-Verlag, Frankfurt a. M.

Hans Zumbühl: «Motoren» (Wirkungsweise und Probleme der Wärmekraftmaschinen). Schweizer Druck- und Verlagshaus AG, Zürich.

Psychologie

M. J. Hillebrand: Psychologie des Lernens und Lehrens. Verlag Ernst Klett, Stuttgart.

Konrad Wolff: Psychologie und Sittlichkeit. — Edgar Morin: Der Mensch und das Kino. Verlag Ernst Klett, Stuttgart.

Bildbände

«Persische Miniaturen.» Auswahl und Nachwort von Emil Praetorius. — Giacomo Manzù: «Mädchen und Frauen» (43 Zeichnungen: Auswahl und Nachwort von Bernhard Degenhart). Verlag R. Piper & Co., München.

Reise

Helen Keiser: «Salaam» (Bordbuch einer Orientfahrt). Schweizer Druck- und Verlagshaus AG, Zürich.

Verschiedenes

«Werbung um Vertrauen.» Herausgegeben und zusammengetragen von Allen H. Center. — Egon Eis: «Illusion der Sicherheit: (Das Schicksal der grossen Bollwerke). Econ-Verlag GmbH, Düsseldorf.

Orrin Keepnews & Bill Graner jr.: «Die Geburt des Jazz» (172 Bilder), Sanssouci-Verlag, Zürich.

«Aus dem Papierkorb der Weltpresse.» Herausgegeben von Robert E. Lembke und Ingrid Andrae-Howe. Verlag A. Langen-G, Müller, München.

«Gräser, Wind und Wolken» (Verse von Karl Adolf Laubscher mit Photos von Karl Jud). Aldus-Manutius-Verlag, Zürich.

Susanna Müller: «Das fleissige Hausmütterchen» (Schweizerisches Kochbuch und Führer durch das praktische Leben). Verlag Lüssi & Co., Zürich.

Zürcher Taschenbuch 1959. Herausgeben mit Unterstützung der Antiquarischen Gesellschaft von einer Gesellschaft zürcherischer Geschichtsfreunde. Buchdruckerei a. d. Sihl AG, Zürich.

«Berufe der Zukunft.» Herausgegeben von der «La Suisse».

BUCHHANDLUNG IM SCHWERT
LYDIA SCHURMANN
Stadthausstr. 1, vis-à-vis «Unfall», Tel. 2 74 64

KLEINE GALERIE
Weinfelden, Rainweg 10
RUDOLF ZENDER
Oel und Aquarelle
Die Ausstellung dauert vom 11. bis 26. Oktober und ist von Mittwoch bis Sonntag täglich geöffnet von 14—17 Uhr, sonntags auch von 10—12 Uhr.

Alle Bücher bei VOGEL
Winterthur - Marktgasse 41


Grosse Ausstellung
fachmännisch gepflegter
Antiquitäten
und
Stilmöbel
E. Rutishauser, Kreuzlingen
Möbelwerkstätten
Hauptstrasse 102, gegr. 1874


CINZANO



Basler Künstlerequipe an den Thuner Freilichtspielen



Von Mitte Juli bis in die zweite Augusthälfte wird auf dem Kaba-Areal in Thun unter der Leitung des Basler Kapellmeisters Albert E. Kaiser «Der Zigeunerbaron» von Johann Strauss im Freien aufgeführt. Unser Bild zeigt die Basler Künstlerequipe bei den Proben, v. l. n. r.: Max Knapp, Frida Cröplin, Robert Haugk, Jacques Wildberger, Albert E. Kaiser und Richard Alexander.

Photo Dubach, Thun



Lehrauftrag für Jacques Wildberger in Karlsruhe

Der Basler Komponist Jacques Wildberger hat von den Badischen Hochschule für Musik in Karlsruhe vom Sommersemester an einen Lehrauftrag für Komposition, daneben für Instrumentation und Instrumentenkunde, erhalten. Er behält jedoch seine Tätigkeit an der Musik-Akademie in Basel bei.

Wir freuen uns mit Euch!
Herzlichen Gruss B. D. W.

Jacques Wildberger erhält den Lions-Kunstpreis

Es wird jeweils gut gehütet, das Geheimnis um den Träger des Lions-Kunstpreises, der jährlich verliehen wird und der am letzten Samstag anlässlich einer festlich-glänzenden Ladies' Night dem siebenten Preisträger überreicht wurde: dem Basler Komponisten Jacques Wildberger. Ladies' Night nennen die Lions diesen Höhepunkt im Ablauf ihres Clubjahres — und wie dürften denn die Frauen in solch' feierlicher Stunde fehlen, was wäre der Abend, wenn nicht die Kraft der «Löwen» überstrahlt würde vom Charme der Grazien?

Nachdem sich die stattliche Lions-Familie im Tea-Room des Casinos eingefunden und die von Herzlichkeit getragene Begrüssungszeremonie sich abgewickelt hatte, begaben sich die gespannt der Lüftung des Geheimnisses Harrenden in den konzertbestuhlten Gelben Saal, wo Direktor Arnold Voegelin in seiner doppelten Eigenschaft als Präsident sowohl des Clubs als auch der Kommission, die jeweils den Preisträger zu erküren hat, ladies und gentlemen begrüsste und den Künstler vorstellte, dem der Lions-Preis 1960 zugesprochen wurde. Jedoch, bevor er das «inhaltschwere» Couvert überreichte, sprach er vom Sinn und Zweck von Organisationen wie dem Lions-Club, denen es nicht nur um die Pflege des Gesellschaftlichen geht, sondern vor allem darum, dass in kameradschaftlichem Zusammensein die moralischen Kräfte gestählt werden, auf dass sie von jedem einzelnen auf seine Umwelt ausströmen. Solches Ausströmenlassen ist doppelt nötig in der heutigen Zeit, die so spürbar eine Zeit der Wende ist, äusserlich gekennzeichnet durch das Vorhandensein starker politischer Machtgruppen und die scharfe Gegensätzlichkeit von Ideologien. Von dieser geistigen Entwicklung ist auch die Kunst berührt worden. Aber all' diesem Geschehen in Politik, Technik, Kunst gegenüber erhebt sich immer wieder die Frage, ob das, was wir erleben, eine

Entwicklung zum Wohl oder zum Niedergang

sei. Und auf diese Frage eingehend, gab A. Voegelin der Ueberzeugung Ausdruck, dass sie uns nicht zu beunruhigen brauche, wenn jedes an seinem Platz die ihm gestellten Aufgaben gewissenhaft erfüllt.

Nach diesen besinnlichen Aeusserungen schritt der Präsident zur Ueberreichung des Preises an Jacques Wildberger, von dem es in der Laudatio heisst: «Dem Preisträger sei für dessen erfolgreiches Auseinandersetzen mit den Problemen der zeitgenössischen Musik Dankbarkeit bekundet und hohe Anerkennung zuteil für seine bedeutenden und wertvollen kompositorischen Beiträge, die dem kulturellen Leben Basels zur Ehre gereichen.» Nachdem A. Voegelin noch einen Ueberblick auf das schon umfangreiche Schaffen des 38jährigen Komponisten, der heute Lehrer für Klavier und Theorie an der Basler Musik-Akademie und Dozent für Komposition und Instrumentation an der Badischen Hochschule für Musik in Karlsruhe ist, gegeben hatte, sprach der Geehrte den Dank aus für den ihm zugesprochenen Preis und umriss die Situation



Der Präsident des Lions-Clubs, Arnold Voegelin (links) überreicht dem Komponisten Jacques Wildberger den Lions-Preis 1960. Photo Bertolf

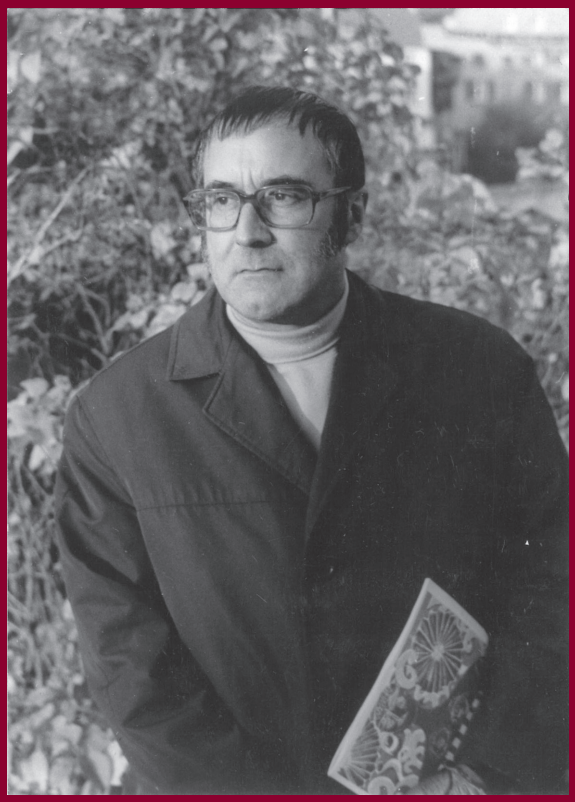
und die Arbeit des Komponisten in der heutigen Zeit, die Auseinandersetzung mit dem Publikum, das wohl lebhaften Anteil nimmt am Fortschritt der Technik, kaum aber Interesse aufbringt für das Schaffen der Komponisten unserer Tage, vor deren Werke in Sinfoniekonzerten oft die Flucht ergriffen wird wie vor «gemeingefährlichen Amokläufern». Mit seinem Dank verband J. Wildberger die Bitte, dem zeitgenössischen Musik-Schaffen vermehrt Verständnis entgegenzubringen. Zum Abschluss der feierlichen Stunde brachte der Pianist Charles Dobler drei frühe Klavierwerke des neuen Lions-Preisträgers zu Gehör.

Die restlichen Stunden dieser stimmungsvollen Ladies' Night sahen Lions und Lionesses im Kleinen Festsaal bei Mahl und Tanz zur diskreten Tanzmusik von Gérard Dîmier et ses copains, und in angeregtem Gespräch wie mit fröhlichem Spiel enteilte die unaufhaltbare Zeit, die jedoch nicht verhindern kann, dass die Erinnerung an einen schönen, gehaltvollen Abend lebendig bleibt. -tt-

Wildbergers «Mouvements» in Frankfurt

Im letzten Frankfurter «Musica-Viva»-Konzert präsentierte der Hessische Rundfunk als deutsche Erstaufführung die Orchesterstücke «Mouvements» des Basler Komponisten Jacques Wildberger. Die stilvertraute Ausfeilung durch Ernest Bour machte mit allen Intentionen des viersätzigen Werkes in einer publikumswirksamen Weise bekannt, mit seiner bemerkenswert eigenständigen Position innerhalb der vielerlei verlockenden Stile und modischen Strömungen um einen zeitgenössischen Kompositionsstil. Bereits der erste Satz, die «Fanfare», lässt das am neuen Klang geschulte, die metrisch-rhythmische Vielfalt moderner Diktion beherrschende Naturell erkennen, das impulsiv, unbeengt durch serielle und dodekaphonische Aspekte thematisch klar disponiert. Wie J. Wildberger selbst einmal seine geistige Position kennzeichnete, folgt auch dieses Opus dem Vermitteln der Wiener Schule zwischen «Expression und Konstruktion», musikantisch dem Strömen der Einfälle hingegeben, wo es der jeweiligen Gestimmtheit behagt. «Air» nennt sich das in gezügelten Klangimpressionen sich ergehende zweite Stück, das charakteristisch scheint für eine auch traditionellen Bezügen nicht ausweichende Schaffenshaltung. So etwas wie barocke Wechselchörigkeit schimmert in dem erregenden «Capriccio» durch, in dem Flöte, Oboe, Klarinette und Fagott mit dem Blech und Schlagzeug konfrontiert werden. Seiner attraktiven Zügigkeit nach bildet das formal geschlossene, spontan ansprechende Finale wohl den geglücktesten Einfall. Lebhafter Applaus würdigte die Novität.

G. Sch.



Personelles

Der Basler Komponist Jacques Wildberger hat vom Deutschen Akademischen Austauschdienst im Rahmen des Berlin-Programms ein Stipendium erhalten. Die einzige damit verknüpfte Bedingung ist ein Aufenthalt in Berlin. Er wird seinen Berlin-Aufenthalt Mitte Februar antreten. bnm.





30 октября 1989 г.

Союз композиторов Азербайджана

Federazione dei Compositori dell'Azerbaijan

Бюро пропаганды

30 октября 1989 г.

Большой зал Азгосконсерватории им. Уз. Гаджибекова

КОНЦЕРТ

Konzert

ОРГАННОЙ МУЗЫКИ

Orgel Musik

из сочинений композиторов Швейцарии

Compositori Svizzeri

В программе:

Ф. Хох, У, Гассер, Р. Вольхаузер, Д. Годбер, Х. Марти,
F. Hoch U. Gasser R. Wohlhauser Gaudibert H. Marti
Ж. Вильдбергер, Леман, Ж. Демьер
J. Wildberger Lehmann J. Demierre

Исполнители:

Р. ИСМАЙЛОВА
Ю. ГАБАЙ
Р. БАБАЕВА
Н. РИМАЗИ
И. АЛИЕВА

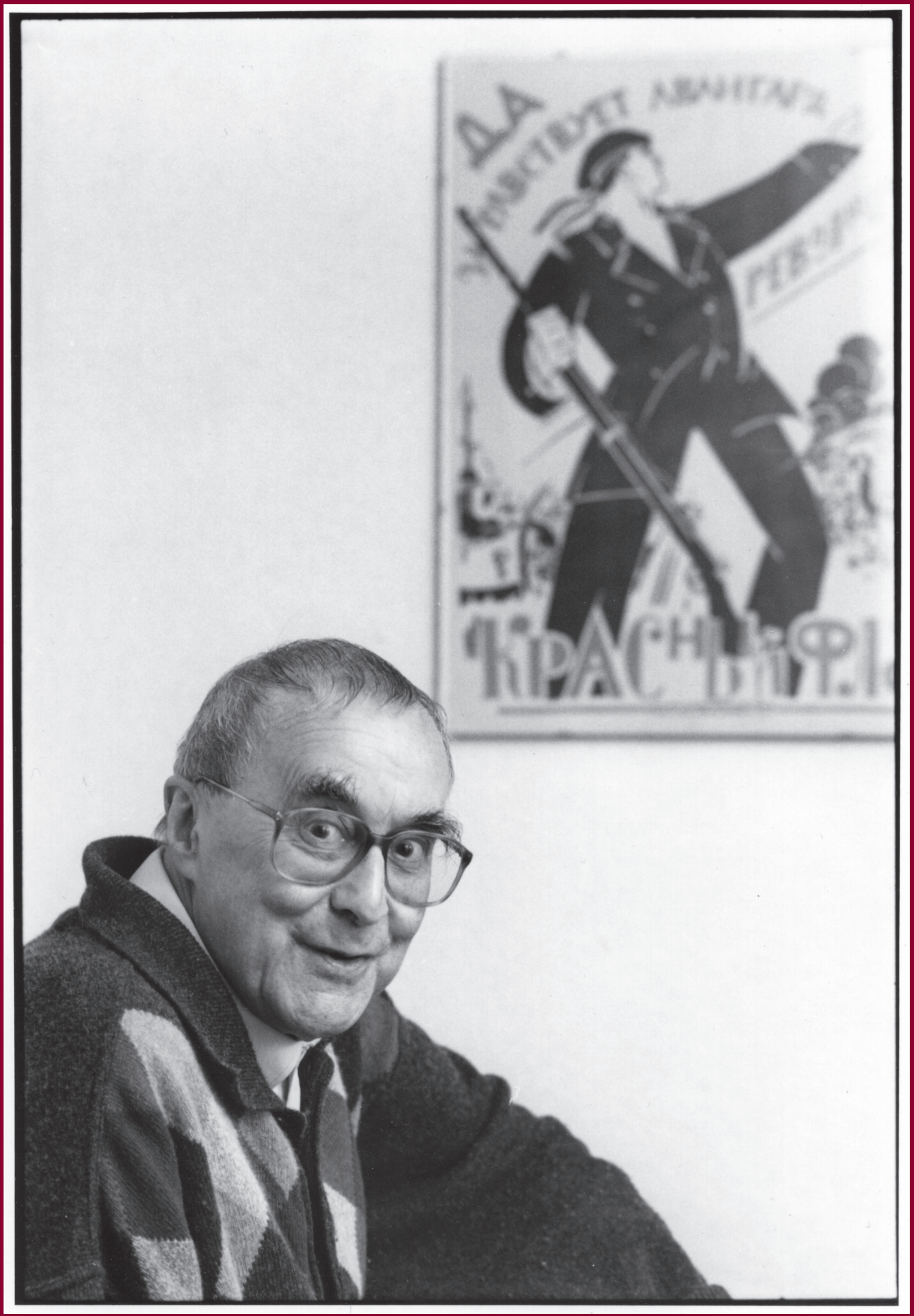
Концерт организован при содействии обществ

„ПРО ГЕЛЬВЕЦИЯ“ И „МУЗЫКА ПИЗЗЕНЕНСИС“ (Швейцария)

Pro Helvetia Musica Ticinensis

Начало в 19.00 часов

20148 [illegible] 20



»Das linke Ohr«

Michael Kunkel im Gespräch mit Jacques Wildberger
Riehen, 27. September 2001

Gegenwärtig ist das Schlagwort von »politischer«, auch »engagierter Musik« wieder in vieler Munde. Es ist dabei ebenso virulent wie nebulös. »Politisch« Komponieren – was bedeutet das überhaupt?

Jacques Wildberger: Für mich ist es so: Ich musste ein Engagement haben! Ich meinte, ich hätte eine »Sendung«. Das ist seit meinem Aufenthalt als DAAD-Stipendiat 1967 in Berlin so. In der Zeit unmittelbar vor den 68er-Revolten bin ich wieder mit der Politik konfrontiert worden. Und natürlich habe ich da links reagiert, das ist ja klar. Von da an habe ich eigentlich nur noch Musik gemacht mit einem gesellschaftskritischen Aspekt.

Im Unterschied zu manchem Deiner Kollegen findet politisches oder gesellschaftskritisches Engagement bei Dir nicht bloß im Ungefähren statt, sondern gründet sich zunächst auf konkreter Erfahrung. 1944 bist Du der PdA[1] beigetreten, deren aktives Mitglied Du bis Anfang der 50er Jahre …

Nein! Nur bis 1947! Also noch vor 1948, dem kommunistischen, von der Sowjetunion geleiteten Staatsstreich in der Tschechoslowakei, bin ich ausgetreten. Das ist mir sehr wichtig. Denn zu diesem Zeitpunkt musste ich leider zugeben, dass das, was über Russland und Stalin gesagt wurde, nicht nur bürgerliche Gräuelpropaganda gewesen ist, sondern dass es leider stimmt. Und das war für mich ein unglaublicher Schock. Da wollte ich von Politik erst einmal gar nichts mehr wissen. Meine ersten Kompositionen sind ja auch gar nicht politisch orientiert. Gut, ich habe einmal für die Neue Volksbühne Basel ein Stück auf einen Text von Bruno Schönlank geschrieben: *»Wir wollen zusammen marschieren«*, für einstimmigen Chor und Klavier (1944). Das ist im Selbstverlag erschienen, und ich stehe noch heute dazu. Das ist natürlich wie Eisler, nur eine Liga tiefer oder auch zwei, richtig Agitprop. Für mich ist Eisler heute immer noch wichtig, aber damals war er noch viel aktueller.

1948 bist Du Schüler von Wladimir Vogel geworden, …

Das ist mein einziger Kompositionslehrer gewesen!

… um die Zwölftontechnik Schönberg'scher Prägung zu erlernen.

Jawohl! Ich bin zu ihm gegangen und habe ihn gefragt: »Wollen Sie mir Zwölftontechnik beibringen?« Weil das für mich die einzige begründbare Sprache war. Damals war es auch in der Schweiz üblich, neoklassizistisch und neoromantisch zu komponieren. Das hat mich überhaupt nicht interessiert. Schönberg aber war in der Schweiz ein verfemter Komponist! Und da wollte ich in die Opposition gehen. Ich war immer »dagegen«, gegen das Überkommene. Und Vogel sagte: »Bitte, wenn Sie wollen.« Er hat selber ja auch zwölftönig komponiert, aber das sind nicht unbedingt seine besten Werke. Was mich viel stärker interessiert, sind die Oratorien *Wagadus Untergang durch die Eitelkeit* (1930) und

Zum Zeitpunkt dieses Gesprächs litt Jacques Wildberger unter Schwerhörigkeit, weswegen er den Interviewer vorab darum bat, links von ihm Platz zu nehmen, da er auf dem linken Ohr etwas besser hören könne: »Das linke Ohr – typisch!«. Das Gespräch wurde erstveröffentlicht in: *Jacques Wildberger,* Saarbrücken: Pfau 2002 (= *fragmen*, Heft 38), S. 17–38. Der Wiederabdruck folgt der originalen Version, die Orthographie wurde aktualisiert, einige offensichtliche Fehler wurden verbessert und manche Quellennachweise ergänzt.

Thyl Claes, Fils de Kolldraeger (1938/45). Das ist richtige Widerstandsmusik. Heute will das kein Mensch mehr hören.

Spielte politisches Engagement in Vogels Unterricht eine Rolle?

Nein, wir haben nicht über Politik gesprochen. Das war da nicht mehr aktuell für mich. Er hat mir einen sehr guten Unterricht gegeben. Wir haben seine Werke nie analysiert! Wir haben uns nur auf meine Arbeit konzentriert und lange am Klavier probiert, immer mit Ohrkontrolle. Bei einem Reihenablauf galt es auf diese Weise zu erforschen, in welche Oktavlage ein Ton gehört und wie lange er dauern muss.[2] Wir haben nicht nur einstimmig gearbeitet, sondern von Anfang an auch akkordisch, wie es auch bei Schönberg üblich war. Dort habe ich wirklich meine Lehre gewissermaßen abgeschlossen.

Wie würdest Du Deine Position zur Zeit Deiner Ausbildung heute beurteilen?

Immer Opposition! Ganz einfach! Immer Opposition gegen alles Traditionelle! Paul Hindemith war mir ein Gräuel und ist mir auch heute nicht sympathisch. Gegen Igor Strawinsky habe ich auch immer sehr große Reserven gehabt, seine Vielfalt habe ich erst später begriffen. Was mich von Anfang an sehr fasziniert hat, war Béla Bartók. Und zwar, weil ich zwei Uraufführungen in Basel erlebt habe: *Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta* (1936) mit dem Basler Kammerorchester unter Paul Sacher,[3] und die Sonate für zwei Klaviere und Schlagzeug (1937), mit Bartók und seiner Frau Ditta Pásztory als Pianisten.[4] Ganz unvergesslich! Bartók war derart akribisch und erbarmungslos, dass er einen der beiden Schlagzeuger in der Probe zum Weinen gebracht haben soll. Seine Musik hat mich von Anfang an gepackt, es gab nie einen Zweifel. Bei Arthur Honegger ist es merkwürdig. Ich war noch in der Schule und habe die Uraufführung von Honeggers *Jeanne d'Arc au bûcher* (1938) unter Sacher gehört.[5] Es hat mich derartig aufgewühlt! Ich kann mich noch erinnern, dass ich nachts darauf nicht schlafen konnte und spazieren ging. Heute berührt mich das Stück überhaupt nicht mehr. Das ist weg. Aber Bartók, das bleibt! Eine gewisse Liebe und Zuneigung hatte ich immer zu Conrad Beck. Das hat vielleicht persönliche Gründe. Während meiner Ausbildungszeit habe ich einmal sein Concertino für Klavier und Orchester (1928) gespielt. Das habe ich sehr gern gespielt. Ich nehme Beck heute noch sehr in Schutz gegen Angriffe. Er hatte seinen eigenen Stil, und der war damals wirklich zeitgenössisch.

Wie ging es nach Deiner Lehrzeit bei Vogel weiter?

Als Vogel fand, ich sei soweit, hat er mich zu den Darmstädter Ferienkursen für Neue Musik geschickt. Das war 1951. Da habe ich meine *Quattro pezzi per pianoforte solo* (1951), mein erstes gültiges Werk, eingeschickt. Das sind virtuose zwölftönige Stücke. Sie sind angenommen worden und wurden dort uraufgeführt.[6] Mein nächstes Werk von Bedeutung war das *Quartett für Flöte, Klarinette, Violine und Violoncello* (1951–52), es wurde auch in Darmstadt uraufgeführt.[7] Dann hat Heinrich Strobel Gefallen an mir gefunden. Er war ja im Grunde auch ein Mäzen, obwohl er das Geld selber nicht hatte. Aber er konnte fördern, was er wollte. Durch ihn bekam ich 1953 mit *Tre mutazioni per orchestra da camera* meinen ersten Auftrag für Donaueschingen. Die Uraufführung[8] war ein Riesenerfolg, vor allem deshalb, weil soviel gepfiffen wurde. Das war das Beste, was mir passieren konnte.

Wie waren die Reaktionen in der Schweiz?

Die Kritiken in der Schweiz waren katastrophal! Der Mann kann ja gar nicht komponieren, hieß es. Nach der Aufführung meines *Quartetts* im Tonkünstler-

fest in Lausanne am 12. Juni 1955 befand Franz Walter im *Journal de Genève*: »Le néant […] Et l'on demande si véritablement le compositeur lui-même peut croire un instant que sa partition […] peut avoir le moindre rapport avec la musique.« So war der Ton. Über die Donaueschinger Uraufführung meiner *Tre mutazioni* (1953) schrieb Willi Schuh: »Bei dem 31jährigen Basler Jacques Wildberger, der in seinen *Tre mutazioni* auf den Spuren Karlheinz Stockhausens wandelt, fördern [die ›variablen Metren‹] die Denaturierung der klanglichen und rhythmischen Spielereien, als deren bezeichnendsten Zug die Aufspaltung in ausgetüftelte Einzelerscheinungen von rein strukturellem Interesse erscheint. Der innermusikalische Zusammenhang verkümmert in dieser Retortenkunst«.[9] Später ist Schuh toleranter geworden. Zwar haben wir uns nicht angefreundet, aber verständigt und sogar in Kommissionen kollegial zusammengearbeitet. Das gute Verhältnis zum großen Kritiker Schuh war ein Zeichen dafür, dass ich in der Schweiz ganz allmählich akzeptiert wurde.

Du gehörst zu den wenigen Basler Komponisten, die von Paul Sacher nicht gefördert worden sind, und auch Deine Manuskripte werden nicht in der Sacher Stiftung aufbewahrt. Wie kommt das?

Er mochte mich nicht, zum mindesten meine Musik nicht. Aber das war sein gutes Recht. Es wurde vielfach gesagt, es sei wegen meiner dreijährigen Zugehörigkeit zur PdA. In einem Brief vom 20. August 1954 schrieb er mir nach Einsicht meiner Partitur *Tre mutazioni*: »Sie enthält interessante Klang- und Rhythmikexperimente, ist aber nach meinem Beurteilungsvermögen weder geistig ingeniös noch gefühlsmäßig empfunden, sondern intellektuell errechnet. Diese Musik wirkt auf mich nicht als künstlerisches Bekenntnis, sondern eher als kunstgewerbliche Spielerei.« Sacher war aber immer sehr korrekt. Ein einziges Mal hat er sogar ein Stück von mir dirigiert, nämlich *»In my end is my beginning«* (1964) – und zwar sehr gut, die Zusammenarbeit war ausgezeichnet.[10] Viele sagten mir immer: Dass er Dir keinen Auftrag gibt, ist eine Schweinerei. Ich ging darauf nie ein; das hätte nämlich der Versuch zu einer Intrige sein können. Zudem war er ja Mäzen und souverän, er konnte doch entscheiden, wie er wollte! Mir hat er eben keinen Auftrag gegeben. Das nehme ich ihm doch nicht übel! Sacher war im Grunde ein Renaissance-Mensch: Wie die Mäzene, die Michelangelo gefördert haben. So hat Sacher auch jene Komponisten gefördert, die ihm lagen: Honegger, Burkhard und so weiter. Mein Nachlass kommt auch nicht in die Sacher Stiftung, sondern in die Universitätsbibliothek Basel, denn ich habe in der Sacher Stiftung im Grunde nichts verloren. Sachers Programm war eigentlich: Möglichst viel haben und es aufbewahren.

In Deinem Melos-*Aufsatz* Freiheit von der rationalen Zeit *(1955)[11] analysierst Du das serielle Dilemma unter dem Gesichtspunkt des Zeitzwangs: Dem Subjekt drohe seine Auslöschung im seriellen Zeittod, der letztlich auch jedes geschichtliche Bewusstsein gefährde. Du forderst dagegen eine Dynamisierung der musikalischen Zeit, gewissermaßen eine aktive »Verzeitlichung« der Schreibweise. Welche kompositorischen Konsequenzen hast Du damals aus diesen Befunden gezogen?*

Ich habe gar keine Konsequenzen daraus gezogen. Das war immer meine Auffassung! Ich habe nie einfach Reihenspiele gemacht, sondern immer etwas aussagen oder ausdrücken wollen! Das war damals noch lange nicht politisch, aber Angst, Trauer, Vertrauen oder Freude, das musste ich einfach ausdrücken. Der *Melos*-Aufsatz war eine Stellungnahme gegen die saubere serielle Musik. Schon beim späten Webern hatte ich bereits Mühe. Doch selbst er bringt es mit den entsprechenden Lizenzen fertig, etwas auszusagen. Aber die Tendenz, hinter die Reihe zurückzutreten, ist da. Und das wollte ich nicht.

Hast Du in Deinem Quartett Weberns späte kanonische Künste praktisch wieder in die Zeit zurückgeholt, indem Du eine zeitliche Progression bewusst artikulierst, zum Beispiel durch harmonische Knotenpunkte zwischen den Reihen?

Ja, die soll man hören. Aber das war keine bewusste Art des Komponierens – es war in mir! Das ist mein Naturell! Die Musik darf nicht einfach stehenbleiben und kristallisieren. Im I. Satz des *Quartetts*, *Introduzione in modo atematico*, ist die Auseinandersetzung mit Webern schon wichtig: Es ist ein Umkehrungskanon, in dem verschiedene Reihen terzmäßig verbunden sind. Überhaupt sind Terzen für mich in Zusammenhang mit Septimen immer sehr wichtig. Was mir persönlich beim späten Webern nicht gefällt, ist, dass Zusammenklänge hinter die Reihe zurücktreten. Er schreibt im Chorsatz Dinge, die kein Mensch hört. Es gibt Sekundreibungen ohne vermittelndes Intervall. Das ist bei mir noch Vogels Einfluss, der über den Chorsatz sagte, dass es immens wichtig sei, die Intervalle zu hören. In meinen ersten Chorwerken, der Kantate *»Vom Kommen und Gehen des Menschen«* (1954) und *»Ihr meint, das Leben sei kurz«* (1957), habe ich sehr darauf geachtet, dass die Intervalle vernehmbar sind. Dies ist der Fall, weil ich vermieden habe, Dissonanzen zu häufen – ein Erbe von Vogel, um das ich sehr froh bin. Ich war damals auch technisch noch gar nicht so weit, etwa mit Clustern zu arbeiten. Aber auch mein letztes Stück, *Tempus cadendi, tempus sperandi* (1998–99) ist so komponiert – wenn es dort Cluster gibt, werden sie sehr deutlich aufgebaut. Mich interessieren Intervalle und nicht Farbkleckse, mehrfache Töne. Gut, das ist natürlich auch wieder traditionell, wenn Du so willst, aber ich muss ja meine Sprache sprechen und nicht irgendeine andere. Natürlich bin ich auch mit der Zeit mitgegangen, man bleibt schließlich nicht unberührt von dem, was sich historisch abspielt. Aber ich habe nie, wie Ernst Krenek einmal sagte, den Jungen über die Schulter geschaut. Bei ihm war es manchmal so, man hörte dann den Ton des letztjährigen Darmstädter Ferienkurses.

Das ist praktisch die Seite des späten Webern, während bei Schönberg alles Ausdruck ist. Der II. Satz des *Quartetts* heißt *Tema con variazioni*. Dieses Thema könnte von Schönberg stammen. Natürlich hat Schönberg bessere Themen gemacht, aber es ist ein ganz anständiges Thema, das klassisch permutiert wird, indem Kontrapunkte mit verschiedenen Charakteren dazukommen. Das also wäre die Schönberg'sche Methode, während der erste Satz mit den Umkehrungskanons eher Webern ist. Aber immer durch meine Ohren gehört!

Wie hast Du das Musikleben der Nachkriegszeit erlebt? Zum Beispiel in Darmstadt.

Da bin ich wie vom Himmel gefallen! Das war eine neue Welt! Ich war vollkommen überwältigt von dem, was ich da gehört habe. Karlheinz Stockhausen war menschlich ein bisschen anstrengend, aber Pierre Boulez, Luigi Nono und Bruno Maderna – diese Komponisten haben mich sehr angesprochen. Nono bleibt bis heute, Maderna auch, und besonders Boulez. Ein Schlüsselerlebnis waren für mich die *Structures Ia* (1952). Reine Serialität in allen musikalischen Komponenten. Es war ein einmaliger Vorstoß in dieser Konsequenz. Seine Musik ist meistens eiskalt und trotzdem faszinierend. Es gibt aber für mich ein Stück, das nicht eiskalt ist, sondern mir direkt unter die Haut geht: *Rituel in memoriam Bruno Maderna* (1975)! Boulez ist dabei nicht nur ein genialer Erfinder, er konnte auch sehr kollegial und freundlich sein – das habe ich selber erfahren. Und da war natürlich auch Olivier Messiaen mit der *Mode de valeurs et d'intensités* (1949). Er war zwar katholischer als ich, aber wenn man den Kitsch so komponieren kann wie in der *Turangalîla*-Symphonie (1946–48), dann höre ich ihn mir gerne an! Ich höre gerne Kitsch! Aber er muss gut gemacht sein.

Überhaupt ging es damals nicht nur bierernst zu. Strobel hatte zum Mozart-Jahr 1956 zwölf Komponisten zu einem »Divertimento für Mozart« für Donau-

eschingen aufgefordert:[12] Wir sollten Stücke für die *Zauberflöten*-Besetzung schreiben. Und zwar mit der Auflage, dass man auch an zwei Stellen hört, dass es etwas mit der Zauberflöte zu tun hat. Jeder bekam eine bestimmte Aufgabe, Luciano Berio musste etwas für Bassetthörner komponieren[13] und ich eine vorausgenommene Antwort der Papagena auf Papagenos Arie *Ein Mädchen oder Weibchen*. Für mich war es reizvoll, die Reihe so zu manipulieren, dass es zwei, drei eindeutig mozartische Stellen gibt.[14] Strobel sagte mir, ich solle als Text irgendeinen Bäsle-Brief nehmen. Aber über die Vermittlung von Vogel hatte Hans Arp einen sehr lustigen Text für mich gedichtet, der zum Teil etwas anzüglich ist.

LIEBESTOTO

toto au toto
tatata ta
autoto autiti autete autata
ille bille ma ille bille me ille bille mi
ille bille mo (mobille mich)
mobile mich von au zu au
mir blüht im herzen die autorose
wo hast du meine radiodose
umbuhle mich mein autobaal
ba be bi bo bu bibi
tu bi or not tu bibi
es rast rast das autoto
es flurt es aut von flur zu au
mein toto ach mein autoto
es rast es rast mein autobaal
(es saust durch blau und grau)
ach bau mich ab
zerlege mich
ich bin deine annaautonomie
ach pferdekraft mein tirili
titi ti titi ti
tatiti tetiti tititi totiti tutiti
mititi mititi mobile mich

Hans Arp[15]

Strobel hat dann Angst bekommen und den Text nicht im Programmheft abgedruckt. Donaueschingen, wo meine Komposition *Liebestoto* für Sopran und Orchester 1956 zusammen mit den anderen Beiträgen uraufgeführt wurde,[16] ist eben arg katholisch. 1958 hatte er mir noch einen Auftrag erteilt, für das SWR-Orchester in Aix-en-Provence, wo Boulez mein Stück *Intensio–Centrum–Remissio* (1958) uraufführte.[17] Der Titel stammt aus einem Gespräch mit Hans Oesch und betrifft den Melodieaufbau im Mittelalter. Strobel war begeistert, in einem Brief vom 12. März 1958 schreibt er mir: »das ist aber ein schöner Titel, und er hat den Vorteil, daß ihn bestimmt keiner der Aixer Hörer versteht. So etwas macht immer Eindruck, besonders bei 30 Grad Hitze.«[18] 1963 bekam ich noch den Auftrag für das Oboenkonzert für Heinz Holliger. Mit ihm bin ich in engen Kontakt getreten und habe ihn gefragt, was er so alles auf der Palette habe. Er konnte einige Multiphonics produzieren, von denen der Tritonus *f–h* besonders reizvoll war. Ich habe die Einleitung so geschrieben, dass die Solo-Oboe diesen Doppelklang von den Streichern übernimmt.[19] Das war damals noch ein Effekt. Es war

mein letzter Auftritt in Donaueschingen, wo das Konzert von Boulez dirigiert wurde.[20]

Eine »Repolitisierung« kündigt sich erstmals in der Stoffwahl von Epitaphe pour Evariste Galois *(1962) an.*

Das war im Grunde schon politisch. Galois wurde wegen einer läppischen Sache zum Duell gefordert und hat es auch noch angenommen. Obwohl er schlecht sah und schlecht schoss. Das Duell war ein verdeckter politischer Mord. Galois war ein Aufrührer. Bei einer politischen Feier brachte er einen Toast auf Louis Philipp mit einem Dolch in der erhobenen Hand. Tags darauf wurde er wegen Anstiftung zum Königsmord verhaftet, aber vor Gericht freigesprochen. Am 29. Mai 1832, seiner letzten Nacht vor dem Duell, hat Galois den berühmten Brief an seinen Freund Auguste Chevalier verfasst, in dem er schreibt, dass er morgen sterben werde. Er hat versucht, vor dem Duell noch ein paar wichtige mathematische Erkenntnisse aufzuschreiben, aber: »Je n'ai pas le temps«.[21] Ich habe diesen Brief in den Händen gehabt! Ich durfte in die Archives Nationales, wo man mir das kleine Konvolut mit Handschriften von Galois zugänglich machte, und da fand sich auch dieser letzte Brief. Das war für mich genauso wichtig oder wertvoll wie ein Mozart-Brief! Darüber hinaus hat mich auch das Mathematische sehr beschäftigt. Ich wollte ja auch gruppentheoretische Überlegungen in das Kompositionskonzept einbringen. Das Stück ist im klassischen Sinn zwölftönig. Ich habe versucht, aus der Reihe Untergruppen aus 7 und 5 zu bilden. Das ergibt 35 Stellungen und ist die Grundlage der Komposition. Dazu habe ich mir auf der Bühne ein klassisches Ballett gedacht, das die Positionen tänzerisch umsetzt. Das Stück wurde in Basel konzertant uraufgeführt[22] und dann in Lausanne, beim Tonkünstlerfest 1964, gegeben. Da gab es großen Lärm. Da war ich noch ganz und gar nicht akzeptiert.

Du hast Dein Verhältnis zur Mathematik einmal als »unglückliche Liebe« bezeichnet. Wieso?

Ich hatte das Gefühl, ich wäre nicht begabt genug, um Mathematik zu studieren, sonst hätte ich anstelle von Musik Mathematik studiert. Das ist für mich etwas Faszinierendes und nicht irgendeine trockene Materie!

Was fasziniert Dich an der Mathematik?

Das Entdecken, das Forschen, neue Bereiche zu finden. Nimm etwa die Zahlentheorie: Das hört nie auf! Es gibt auch heute immer noch unbesetzte Bereiche. Das ist, was mich an der Mathematik fasziniert: Einerseits das Exakte, aber es hat auch etwas Abenteuerliches! Die Biographien von Mathematikern sind oft abenteuerlich, und zwar aufgrund ihrer Forschungen. Nicht nur bei Galois, auch bei seinem Zeitgenossen Niels Henrik Abel, der meinte, er könne eine allgemeine Formel für Auflösungen von Gleichungen fünften Grades durch eine Radikale finden. Ich glaube, Galois hat ihm bewiesen, dass es nicht geht. Aber ich kann das heute nicht mehr zuverlässig rekonstruieren. Es hat mit dem sogenannten Normalteiler zu tun, das ist eine selbstbezogene Untergruppe.

Hast Du, außer bei Epitaphe*, in einem strikteren Sinne versucht, mathematische Konzepte in Deine Musik zu übernehmen?*

Nein. Selbst die abstrusesten Dinge, die ich geschrieben habe, sind nicht eigentlich mathematisch. Die Zeitstruktur der *Musik für 22 Solostreicher* (1960) etwa ist zwar sehr kompliziert, und es ist auch sehr schwer zu spielen. Aber nicht wirklich mathematisch.

Was geschah 1967 in Berlin?

In Berlin wurde Politik für mich wieder aktuell. Das erste Stück, das ich damals gemacht habe, war *La Notte*.[23] Hans Magnus Enzensberger hat zwei seiner Gedichte aus der Sammlung *Blindenschrift* vorgetragen, *abendnachrichten* und *schattenwerk*, und zwar mit Nuancen: Beim Anfang von *abendnachrichten* – »massaker um eine handvoll reis«[24] – hat Enzensberger das »ss« solange gehalten, bis es rauscht: massssssssaker! Großartig! Und am Schluss von *schattenwerk* habe ich ihn darum gebeten, den Vers »schatten sind meine werke«[25] als Frage zu formulieren. Mit dieser, beim SFB aufgenommenen Rezitation wurde das Stück dann in Genf realisiert. Ganz primitiv! Mit Filtern und Ringmodulatoren. Wir haben verschiedene Revox-Apparate hintereinandergeschaltet und ein Band durchlaufen lassen. Wie in der Steinzeit!

Worum ging es Dir in La Notte*?*

In *La Notte* war es mir wichtig darzustellen, wie man angesichts unserer Gegenwart und angesichts dessen, was auf der Welt passiert, überhaupt noch reden kann. Und da habe ich diese berühmte *Quartina* von Michelangelo gefunden. *La Notte* ist diese wunderbare Plastik, die sein Freund Giovanni Strozzi in einem Gedicht beschreibt [rezitiert]:

La Notte, che tu vedi in sí dolci atti
dormir, fu da un Angelo scolpita
in questo sasso, e perché dorme, ha vita:
Destala, se nol credi e parleratti![26]

Und Michelangelo antwortet:

Caro m'è'l sonno e più l'esser di sasso,
mentre che'l danno e la vergogna dura.
Non veder, non sentir m'è gran ventura;
però non mi destar, deh!, parla basso.[27]

»La vergogna dura« – zum Beispiel der »Sacco di Roma«. Das sind textlich wunderbare Dinge! Das habe ich in den Mittelpunkt gestellt, es wird von einer tiefen Frauenstimme gesungen. Vorher hört man Musik aus Lautsprechern, die im Saal verteilt sind. Es fängt hinten im Saal an mit »massaker«, dann geht es langsam nach vorne und es kommen elektronisch sehr verfremdete Instrumentalklänge dazu. Die Instrumente werden immer »natürlicher« und enden dann in der Mitte »live«. Dort wird die *Quartina* von Michelangelo in Begleitung eines Kammerensembles gesungen, ganz normal und sehr ausdrucksvoll, wie Schubert! Das ist ganz traditionell. Dann geht es langsam weg, und die Stimme von Enzensberger und die Geräusche kommen wieder und enden dann wie zu Beginn hinten in einem Maracas-Rauschen – aber das ist nicht mehr das laute »massaker«, sondern nur noch: »schschschsch« aus »schatten sind meine werke«. Das war mein erstes wirklich politisches Stück.

»Nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch«.[28] Indessen sind die entscheidenden Stimmen, Adornos planer Attestierung der Unmöglichkeit künstlerischer Äußerung zum Trotz, nicht verstummt. Paul Celan etwa reagierte mit bitterer Polemik: »Kein Gedicht nach Auschwitz: was wird hier als Vorstellung von ›Gedicht‹ unterstellt? Der Dünkel dessen, der sich untersteht, hypothetisch-spekulativerweise Auschwitz aus der Nachtigallen- oder Singdrossel-Perspektive zu betrachten oder zu berichten.«[29] Auch Dich hat das Adorno-Wort zumal in Deinem Berliner Jahr

beschäftigt. Welche Bedeutung hatte es damals für Dich, welche Bedeutung hat es heute?

Ich habe damals wie heute gesagt: Nicht, nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben oder Musik zu machen, ist unmöglich, sondern: Ohne Auschwitz ist es nicht möglich! Auch heute ist es ohne Auschwitz nicht möglich. Und das ist der eigentliche Grund, warum ich komponiert habe – nämlich, um dieser Realität irgendwie standzuhalten. Ich wäre ja sonst einfach verzweifelt! Nur so konnte ich gegen Auschwitz anschreiben! Und damit gegen alle jahrtausendealten Verbrechen, gegen die Realität und gegen das Grauen. »Dagegen« zu komponieren war und ist mein *agita movens*. Zum Beispiel in *Double Refrain* (1972), wo ich verschiedenste Texte unter einem Blickwinkel sehe. Zentral ist dieses Hegel-Zitat …

»Der Staat ist die Wirklichkeit der sittlichen Idee.«[30] *Man hat Dir vorgeworfen, Dir sei damit eine gravierende Fehlinterpretation Hegels unterlaufen.*[31] *Ging es Dir wirklich um die Darstellung der Hegel'schen Position? Oder wolltest Du das Zitat kontextualisieren, um seinen Missbrauch aufzuzeigen?*

Auch das, natürlich! Aber das Zitat geht ja noch weiter und besagt dann, dass das Individuum hinter dem Staat zurückzustehen hat.[32] Ich wollte in *Double Refrain* zeigen, was das eigentlich heißt. Leutnant Calley sagt als Staatsbediensteter: »Ich war gern in Vietnam.« Bei Marinetti heißt es: »Der Krieg ist schön!« Und auch Ernst Jünger kommt vor – den habe ich einmal fast verehrt! Seine Anschauung hat mich zuerst völlig weggeblasen, aber das ging dann auch wieder weg. Er war ein Nationalsozialist mit weißen Handschuhen. Später hat er sich aus der Affäre gezogen und nur noch über Bernstein, Insekten und sonstige harmlose Dinge geschrieben. Auch eine Stimme aus dem Frankfurter Auschwitz-Prozess kommt in *Double Refrain* vor: »Zwei Millionen oder eine Million, wer will das heute noch sagen?« Die Musik wird angesichts dieser Dokumente immer unverständlicher und ist schließlich völlig zerstört – mein eigenes Ausdrucksmittel wird völlig zerstört und endet in weißem Rauschen! Das ist doch politische Musik! Und zwar nicht im Sinne politischer Propaganda: Ich habe mit meiner Musik nicht etwa Stalin verherrlicht. Ich wollte eine Utopie darstellen, die nicht kommt. So ist es auch heute noch, mit Ausnahme von Kammermusikstücken, die ich für befreundete Instrumentalisten geschrieben habe. Die sind nicht politisch, zum Beispiel *Pour les neuf doigts* (1971) für Heinz Holliger [Oboe], *Retrospective I* und *II* (1972) für Aurèle Nicolet [Flöte], *»Tantôt libre, tantôt recherchée«* (1992–93) für Walter Grimmer [Violoncello] oder *Fantasia sul re* (1998) für Felix Renggli [Kontrabassflöte].

Damals sagtest Du: »Die schönen Tage eines kompositorischen Handwerks mit dem goldenen Boden sind nun zu Ende.«[33] *Wolltest Du den ästhetischen Apparat konventioneller zeitgenössischer Musik in Stücken wie* La Notte *oder* Double Refrain *bewusst zerstören, den goldenen Boden vergiften?*

Ja! Das wollte ich damals und zwar möglichst direkt. Später habe ich das nicht mehr so direkt gemacht. Ich habe damals ein wichtiges großes Stück geschrieben: *»… die Stimme, die alte, schwächer werdende Stimme …«* (1973–74). Da habe ich bösartigerweise eine Menge durcheinander gewürfelt.

»… die Stimme …« *ist eine Wort-Ton-Montage, in der Stile, Texte, Zitate aus allen Zeiten in Zusammenhang gebracht werden und dadurch eine tödliche Dynamik entwickeln, an der die musikalische Äußerung förmlich erstickt. Offenbar hattest Du das Vertrauen zu absoluten musikalischen Formulierungen in dieser Zeit verloren und versucht, Deine Musik begrifflich aufzuladen, eine Art Zeichensystem auszubilden.*

Die Musik ist ja der Sprache nicht mächtig, sie ist eigentlich vorbegrifflich. Und deshalb war mein Problem, wie das musikalische Medium von sich aus politisch wirken kann. Dazu habe ich immer auf Texte zurückgegriffen.

Aber mit »… und füllet die Erde und machet sie euch untertan …« *(1988–89) formulierst Du eine herrschaftskritische Aussage in textloser Orchestermusik.*

Dort wollte ich eine »schöne« Welt zeigen und ihre Zerstörung durch den Kapitalismus. Die Botschaft »füllet die Erde und machet sie euch untertan«[34] ist schon im Alten Testament etwas sehr heikles. Aber hier ist gewissermaßen der Titel der Text, in dem gesagt wird, worum es in der Musik geht.

Du hast die Symphonien von Schostakowitsch analysiert, indem Du versucht hast zu entschlüsseln, »wovon bestimmte musikalische Formulierungen Zeichen sein könnten in einer konkreten gesellschaftlichen Konstellation.«[35] Obwohl Deine eigenen musikalischen Formulierungen zumal in den 70er Jahren sehr wohl Zeichen sind, scheint mir die Anwendung dieser Methode auf Deine Musik zweifelhaft, weil die entfremdeten Subtexte bei Dir häufig ganz offen und unverrätselt daliegen – es gibt scheinbar nichts zu entschlüsseln. Wieso kam eine vergleichbare Verklausulierung der Klangzeichen für Dich nicht in Frage? Fürchtetest Du, Deine »Botschaft« würde dann nicht mehr klar genug durchdringen?

Ja, das ist der Grund. Schostakowitsch hat in einer derart spannungsvollen Situation gelebt, mit Zensur und Verurteilungen – dem war ich ja nicht ausgesetzt. Ich musste gar nichts verklausulieren. Wenn ich wollte, konnte ich die Zeichen ganz direkt setzen. An Schostakowitsch interessiert mich, was seine musikalischen Zeichen wirklich bedeuteten. So etwas wie der Hymnus am Schluss der 4. Symphonie (1935–36) war allerdings ein Zeichen, das durchaus verstanden wurde[36] – weshalb sie 1936 knapp vor ihrer Uraufführung zurückgezogen wurde. Und auch in Briefen hat Schostakowitsch gesagt, dass ihn das Publikum sehr wohl begriffen habe. Das betrifft sogar die 5. Symphonie (1937), die praktisch sein Leben gerettet hat. Das Scherzo ist so banal: Das kann ja nicht sein Ernst gewesen sein! Seine Musik ist traditionell, aber das traditionelle ist ununterbrochen in Frage gestellt. So ist auch der Jubel am Schluss eindeutig »überdreht«.

Gibt es im Umgang mit unverschlüsselten Klangzeichen und Dokumenten nicht sehr leicht die Gefahr des Plakativen?

Natürlich gibt es die. *Double Refrain* kann man vielleicht schon plakativ nennen, aber in einem bestimmten Zusammenhang. Das Hegel-Zitat etwa ist zuerst sogar absichtlich plakativ, und wenn es am Schluss noch einmal kommt, als wäre nichts geschehen, wirkt es nicht mehr plakativ, sondern äußerst kritisch. Hier versuche ich, das Plakative zu denunzieren! Dieser Satz ist mir schon immer auf die Nerven gefallen, wahrscheinlich wegen seiner plakativen Art, die ich in dem Stück bewusst hinterfragt habe. Auch sonst wirkt Plakatives bei mir nicht von sich aus, sondern ist immer in einen bestimmten Kontext gestellt, in dem es sich selbst entlarvt.

Für Samuel Beckett lag die wesentliche Qualität der Musik gerade in dem, das Du einmal sehr misstrauisch als Begriffsblindheit bezeichnet hast.[37] Beckett war stark von Schopenhauers Kunstphilosophie beeinflusst und geißelte schon die Oper als »scheußliche Entartung dieser immateriellsten aller Künste«.[38] Opferst Du in der bewussten Funktionalisierung, vielleicht auch »Versprachlichung« Deiner Musik nicht etwas, auf das gerade die Dichter so neidisch sind?

Das kann sein. Wir haben eine Schicht, die ist der Sprache nicht zugänglich. Die unterbewusste, vorbegriffliche Schicht: Das ist die Sphäre der Musik. Bei wirklich schönen Gedichten kann man zwar sagen: »Das ist wie Musik.« Aber eben nur: wie. Und Musik ist wie Sprache, aber sie ist nicht Sprache. Man kann allerdings beides zusammenbringen, was ich sehr oft getan habe. Ich wollte neue Bereiche erforschen, ohne die Musik wirklich zu verlassen. Die Musik drückt etwas aus, aber nicht durch Worte, sondern durch sich selber. Und um es noch deutlicher zu machen, kann man das Wort zu Hilfe nehmen.

In den 70er Jahren enden viele Deiner Werke ausgesprochen trostlos: In Double Refrain *degenerieren alle Äußerungen abschließend zu weißem Rauschen,* »… die Stimme …« *endet mit der kontrapunktischen Rezitation von Becketts und Heideggers Texten als sehr verschiedene sprachliche Ausformungen des Verstummens. Dagegen führt* »An die Hoffnung« *(1978–79) erstmals über diesen Zustand der Neutralisierung sprachfähiger Artikulation hinaus: Der letzte Teil reflektiert das Gewesene und kehrt wieder zu Hyperions Lichtklängen zurück. Was bedeutet Dir »Hoffnung«?*

Ich bin zwar nicht gläubig, aber ich würde der Definition von Hoffnung im Hebräerbrief 11,1 zustimmen: »Es ist aber der Glaube eine gewisse Zuversicht des, das man hofft.« Man hofft, dass es einmal besser oder gerechter kommt. Und das steckt auch in der Negativität von *Double Refrain* oder *»… die Stimme …«*: Die Hoffnung ist noch nicht erfüllt.

Wie kam es dann in »An die Hoffnung« *zu dieser Anabasis, wie es sie in Deinen vorherigen Werken noch nicht gab?*

Weil ich Erich Frieds Position als Ausdruck von Hoffnung akzeptieren konnte: »Das letzte aber ist Leben.«[39] Ich habe versucht, das musikalisch zu unterstützen. Doch eigentlich habe ich die Zeichen dort noch zu wenig deutlich gemacht: Im Nachspiel[40] gibt es Melodie-Fetzen von Sängern aus Chile, und wenn es jemand spielen kann, wird auch eine Quena verwendet. Es kommen auch Lieder von Violeta Parra vor – eine wunderbare Sängerin. Sie darf von Hoffnung singen! Sie darf tröstend sein, denn sie hat alles an Elend und Verfolgung selber erlitten! Sie darf – aber nicht wir! Wir dürfen nicht von unserem sicheren Port aus Hoffnung verordnen. Ich habe nicht das Recht, Hoffnung zu verordnen! Wir, die wir im Luxus leben auf Kosten von 4/5 der Erdbevölkerung, die hungern, Mangel haben und abhängig sind vom Verbrechen. Violeta Parra singt »Gracias a la vida«, sie, die alles verloren und sich am Schluss umgebracht hat. Aber trotzdem hat sie dem Leben »danke« gesagt. Das finde ich großartig! Aber im Nachspiel wird Hoffnung von mir auch in Zweifel gesetzt durch die Trommel, als Instrument, das in den Tod führt. Mit dem Partisanenlied [singt][41] ist es genauso – das ist wohl ein Kampf für etwas Gerechtes, aber doch Gewalt. Auch wenn ich es sehr verschieden gewichtet habe, geht es bei mir eigentlich immer um dasselbe: den Kampf um die Möglichkeit von Hoffnung.

Anders als in früheren Werken werden die Dokumente in »An die Hoffnung« *nicht mehr ab Tonband eingespielt, sondern live von einem Sprecher vorgetragen. Warum diese melodramatische Subjektivierung der Dokumentationsschicht, die hier die Chronik der Schoah beinhaltet?*

Tonband war mir bei diesem Auftrag gar nicht erlaubt.[42] Der Sprecher sagt, was das Fallen, das in *Hyperions Schicksalslied* von Hölderlin so wunderbar geschildert ist, eigentlich bedeutet. Was ist es konkret? Es ist zum Beispiel die Schoah! Ich hätte auch sonst keine Veranlassung gehabt, es elektronisch zu machen. Es soll ja persönlich sein!

Deine neue Kantate Tempus cadendi, tempus sperandi[43] *führt die Textordnung von* »An die Hoffnung« *neu aus: Dabei gehen die Schoah-Dokumente auf in Celans Gedichten* Tenebrae *und* Es war Erde in ihnen*, die bekanntlich Realien des Judenmords verarbeiten; die Montage-Technik wird durch einen elaborierten Chorsatz abgelöst, dessen Syntax sich durchaus mit der Vogel'schen Lehre verträgt. Woher kommt Dein neues Vertrauen in den »ästhetischen Apparat«, den Du gerade in* »An die Hoffnung« *so rigoros in Frage gestellt hast?*

Auch da habe ich keine wirklich gegen-ästhetische Absicht mehr gehabt. In *Tempus cadendi* habe ich diese Texte eigentlich ziemlich traditionell vertont. Der Anfang ist etwas ausgebreitet, das ist das Zeitlose der ersten zwei Strophen von *Hyperions Schicksalslied*. Danach hämmert die Zeit, wie es schon in *»An die Hoffnung«* war. Die Zeit wird einbezogen als etwas Grauenvolles.

Kann man sagen, dass Du in Tempus cadendi *aus dem »Metapherngestöber« des früheren Werks hinausgefunden hast?*

Ich habe es eher in die Sphäre des Chorsatzes hineinverlegt, und zwar durchaus bildlich. Zum Beispiel im zweiten Stück über Celans *Tenebrae*: »Ineinander verkrallt«. Da gehen alle Stimmen auf denselben Tönen wild durcheinander, sie sind buchstäblich ineinander verkrallt. Der Text ist hier sehr schwer verständlich.

Auf der semantischen Ebene vielleicht. Aber der Sinn wird im Klangzeichen als Ausdruck frei und dadurch umso »verständlicher«. So wie die Vokabeln der Texte in den Chorstücken von Nonos Il Canto sospeso *(1955–56) an sich kaum verständlich sind, weil ihr Gehalt in Klang aufgeht.*

Da habe ich wieder Mühe. Nono nimmt den Text stark zurück und reißt ihn so sehr auseinander, dass die Musik mit dem Text kaum noch etwas zu tun hat. Er nimmt ihn zurück, als ob er sich schämte. Aber natürlich ist es ein sehr wichtiges Werk.

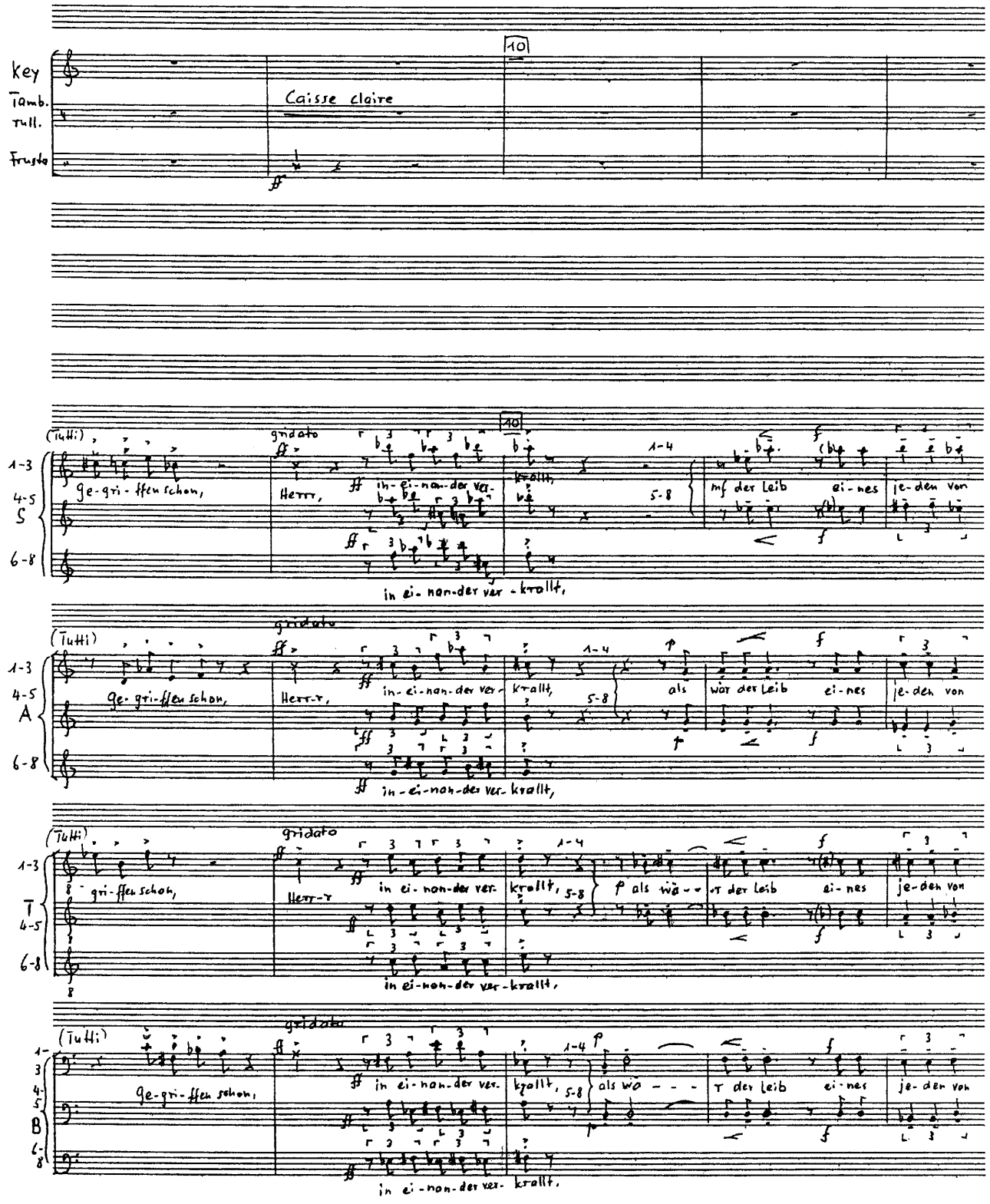
»Omnia tempus habent«. Im Titel Tempus cadendi, tempus sperandi *fügst Du dem Liber Ecclesiastes ein neues Gegensatzpaar hinzu. Für Bernd Alois Zimmermann war das Buch des Prediger Salomo von fundamentaler Bedeutung. Ist dieser Bezug intendiert?*

Ja. Ich weiß noch, wie er sich ausgedrückt hat: Es sei eines der »wohl großartigsten Bücher der Bibel, wenn es überhaupt erlaubt sein mag, Eigenschaftsworte hier anzuwenden.«[44] So katholisch war er! Es ist grauenhaft, was dieser Mann durchgemacht hat, bis er sich erschossen hat. Er war geradezu aggressiv katholisch. Ich habe es erlebt. Im Szczesny-Verlag ist einmal ein sehr gutes Buch des Psychiaterehepaars Sterba über Beethoven und seinen Neffen Karl erschienen.[45] Wir sprachen über das Buch und plötzlich sagte Zimmermann: »Szczesny, das ist doch dieser Atheisten-Verlag!«

Insgesamt ist Zimmermann in Deiner Musik ausgesprochen präsent. Welche Bedeutung hat er für Dein Komponieren?

Er war ein Komponist mit einem unglaublichen Ausdrucksbedürfnis und einer unglaublichen Ausdrucksfähigkeit. Er hat aktuelle Fragestellungen ganz selbstverständlich mit der Erforschung des musikalischen Materials verbunden. Ich hatte eine spontane Sympathie für ihn, und plötzlich waren wir ganz nahe beieinander – obwohl ich ungläubig bin und er katholisch! Ich halte ihn für einen der bedeutendsten Komponisten des 20. Jahrhunderts. Schon allein wegen der *Soldaten* (1958–60), vor allem aber wegen des *Requiems für einen jungen Dichter* (1967–69)! Das ist eine Wucht der Aussage! Es beginnt mit diesem leisen Zittern in tiefstem Register. Bei der Freiburger Aufführung mit Michael Gielen[46] dachte

ich: Gleich bricht alles zusammen! Das sind unglaubliche Einfälle. Da ist schon alles gesagt. Dort hat die Musik wirklich etwas Zeichenhaftes. Deshalb ist mir dieser Komponist auch so wichtig.



Erst vor wenigen Jahren hast Du Dein erstes Streichquartett komponiert, doch schon der Titel drückt eine starke Distanz zur Gattung aus: Commiato. Musik für Streichquartett *(1997),*[47] *und nicht etwa: Commiato: Streichquartett. Wieso hast Du diese Gattung so lange ausgespart? Unter welchen Bedingungen konntest Du Dich auf sie einlassen?*

Ich hatte Angst vor dieser belasteten Kategorie Musik. Ich habe mich darauf eingelassen, weil es eine Herausforderung war: Pro Helvetia hat mir einen sehr präzisen Kompositionsauftrag für das Amati-Quartett erteilt. Es war eine ganz konkrete Aufgabenstellung, ohne die ich niemals darauf gekommen wäre, ein Streichquartett zu schreiben. Ich habe auch den entsprechenden »Gegenstand« gefunden, nämlich den Tod meines Patenkindes. Das hat mich im Innersten getroffen. Diese Betroffenheit war etwas, das ich aussagen musste. Die Solmisation ihres Namens spielt in der Komposition eine wichtige Rolle. Ich habe eine zehntönige Reihe gefunden, nachdem ich die Solmisationssilben mit Versetzungszeichen versehen habe.

Abb. 1: Jacques Wildberger, *Tempus cadendi, tempus sperandi.* Kantate für gemischten Chor und 6 Instrumentalisten (1998–99), II: »*Tenebrae*«, Takt 9 f.
(© Ricordi, Berlin – London)

Ist das die Bratschenmelodie zu Beginn des Adagio?[48]

So fängt es an, ja. Es wird dann ein Kanon, der sich verdichtet. Er verstrickt sich in sich selber, eine Befreiung bleibt aus. Am Schluss kommt dieses Hämmern. Das grauenhafte, erbarmungslose Hämmern, das in einem Schrei des Streichquartetts endet. Die Anregung dazu habe ich auch von Schostakowitsch erhalten, der seine 14. Symphonie op. 135 (1969) auf dem Höhepunkt eines Crescendos einfach abbricht.

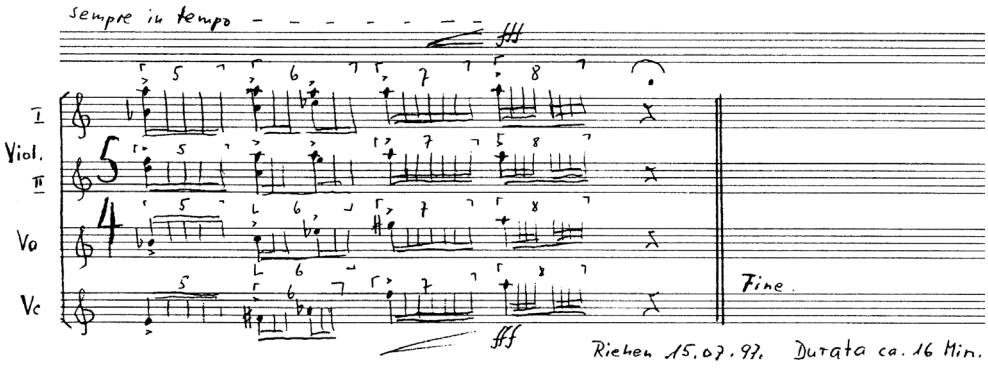


Abbildung 2: Jacques Wildberger, *Commiato. Musik für Streichquartett* (1997), Schluss
(© Ricordi, Berlin – London)

Bedeutet Commiato *die Auslöschung individueller Mitteilungsart in einer Gattung, die einst als Inbegriff musikalischer Diskursfähigkeit galt?*

Das kann man so sehen, auch wenn es nicht in meiner Absicht lag. Es hat sich so ergeben aus dem, was ich sagen musste. Aber ich habe gar keinen Bezug genommen auf etwas, das irgendwie »streichquartettisch« wäre. Da bin ich völlig autonom.

Commiato *erscheint wie ein bewusstes Durchstreichen jeglicher Möglichkeit von Hoffnung, mithin eine Rückkehr zur Musik von* »… die Stimme …« *– nicht einmal der Ausdruck der Trauer kann im Streichquartett nachhaltig durchdringen, oft erstickt klagender Gesang in der brüchigen Klanglichkeit des »Vorgefühls«.*

Kann sein, aber »Vorgefühl« ist ja noch erwartungsvoll. In *Commiato* gibt es nur noch totale Hoffnungslosigkeit. Für mich ist es einfach nicht möglich, für mein Patenkind, das auf tragische Art gestorben ist, etwas Trostvolles zu komponieren. Das wäre billig! Aber ich muss dem standhalten. Ich bin dagegen, ich protestiere gegen dieses Schicksal und werde nicht weich. Ich muss sagen, dass es für mich im Streichquartett nicht die allergeringste Möglichkeit gab, Hoff-

nung zu verordnen. Das ist mir heute noch wichtiger als früher. Man kann höchstens andeuten. Ich kann davon nicht lassen, es ist nicht möglich! Sonst würde ich mich am nächsten Baum aufknüpfen.

Luigi Dallapiccola hat seinem frühverstorbenen Freund Harald Kaufmann ein Stück zugeeignet, das zu seinem eigenen Requiem werden sollte. Dieses letzte Werk heißt: Commiato[49]*!*

Den Titel habe ich von ihm. Es ist ein sehr ungebräuchliches Wort für Abschied. Die Begegnung mit Dallapiccola war für mich prägend. Bei einer Vorstellung seiner Oper *Il prigioniero* (1944–48) weilte er in Basel, und ich hatte das Glück, ihn persönlich kennenzulernen. Für mich ist es sein stärkstes Werk, komponiert in einer biographischen Sternstunde.[50] Am Beispiel der Inquisition aus dem 16. Jahrhundert wird das Grauen der Diktaturen unter Hitler und Mussolini heraufbeschworen. In seiner Protesthaltung ist es verwandt mit den fast zeitgleichen Werken von Vogel. Die Oper ist zwölftönig geschrieben und dabei echter italienischer Belcanto – ein weiterer Beweis für die vielfältigen stilistischen Möglichkeiten der Dodekaphonie.

In manchen Deiner neuen Werke hast Du jene überrascht, die glaubten, Dich sicher ins politische Fach einordnen zu können: Besonders im Kammerkonzert[51] *wird eine Problematik von gesellschaftlicher Relevanz wenigstens nicht direkt ausgetragen. Bedeutet diese Wendung einen Rückzug ins Private? Anders gefragt: Bist Du jetzt plötzlich wieder »entpolitisiert«?*

Es ist weder ein Rückzug ins Private, noch bin ich entpolitisiert. Im *Kammerkonzert* hat mich einfach einmal das Klangliche interessiert. Das war ein Auftrag von der Musikkreditkommission Basel-Stadt für Jean-Jacques Dünkis Ensemble Tetraklavier. Ich habe zwei Jahre lang hart daran gearbeitet und bin sehr unterstützt und beraten worden von Roman Brotbeck, der viel über Mikrotonalität gearbeitet hat. Brotbeck hat mir einiges vorgeführt, und deswegen wollte ich das Mikrointervallische einmal als Grundlage einer Komposition wählen. Ich musste mir überlegen, wie ich vorgehe. Klaus Hubers Dritteltonkompositionen gegenüber bin ich – obwohl ich es noch nicht gehört habe – ein wenig skeptisch, weil sie von Streichern und Bläsern mit normaler Ausbildung nur ungenügend wiedergegeben werden können. Die Dritteltöne klingen dann oft unsauber und sind als solche kaum wahrnehmbar. Bei mir ist alles wahrnehmbar, weil ein Synthesizer auf Sechsteltöne programmiert ist. Und auch die drei Tasteninstrumente sind auf sechsteltönige Abstände »programmiert«, die vor allem bei notierten Tonwiederholungen sehr deutlich hörbar werden. Die Streicher, zwei Celli und zwei Kontrabässe, spielen fast nur Flageolett-Töne und bringen so neue Mikrointervalle mit ins Spiel.

Das Ergebnis ist keine Sechsteltonstudie, sondern konzertante Musik, in der verschiedene Tonsysteme in Konflikt geraten.

Es ist eine andere Konzeption als etwa bei Iwan Wyschnegradsky, der nur äquidistante Ultrachromatik verwendet. Bei mir sind es drei Tonsysteme, nämlich Sechsteltöne, temperierte Chromatik und Naturtöne, die man neulich in Luzern alle sehr gut auseinander- und zusammenhören konnte.[52]

Ist es ein subversives Stück, weil Du keines der verwendeten Systeme als solches anerkennst, sondern die verschiedenen Stimmungen gegeneinanderstellst?

Aha. Ja, kann sein. Diese Überlegungen habe ich nicht angestellt, aber ich wollte die Sechsteltöne nicht starr systematisieren, und deswegen habe ich noch die tiefen Streicher mit den hohen Flageoletts verwendet. Das gibt neue

Interferenzen. Ich wollte möglichst viele Interferenzen erzeugen, das war auch einmal der Arbeitstitel für das *Kammerkonzert*.

Den Berichten Deiner Schüler zufolge war Unterrichten für Dich mehr als nur Broterwerb. Was kann, was muss guter Kompositionsunterricht leisten?

Er soll versuchen, die Persönlichkeit des Schülers ans Licht zu bringen und sie zu entwickeln; ihm helfen, zu seiner Identität zu finden und nicht zu jener des Lehrers. Das war auch Vogels Art. Er hat mir niemals seinen Stil aufgeprägt. Darum wurde auch nie ein Stück von ihm analysiert. Aber ich habe sehr wenige Kompositionsschüler gehabt: Unter anderen Walter Erbacher, Klaus Schweizer, Thomas Müller, Daniel Weissberg, David Wohnlich – und vor allem Heidi Baader-Nobs, meine interessanteste und beste Schülerin. Sie komponiert ganz anders als ich und ist eine hoch originelle Person.

Wenn man Dein Schaffen überblickt, fällt auf, dass dezidiert musiktheatralische Werke fehlen. Es gibt neben dem halb-szenisch disponierten Epitaphe pour Evariste Galois *und frühen Schauspielmusiken zwar noch das Fernsehballett* Journeaux *(1955) und das Puppentheater* Wir lesen Kritik *(1957), aber das sind bezeichnenderweise die einzigen beiden Deiner Werke, die bisher nie zur Aufführung gelangt sind.*

Aus verschiedenen Gründen. *Wir lesen Kritik* wurde abgebrochen, weil das Fernsehen kein Geld mehr hatte. Andere Bühnenmusiken von mir waren einfach Gebrauchsmusik, zum Beispiel zu *Der Ritter vom Mirakel* von Lope de Vega (1954). Absolut tonal, das hat sogar Friedrich Schramm[53] großartig gefunden. Es war gar keine schöpferische Leistung, sondern nur musikalische Ausdeutung des Textes. Aber sehr lustig, ich habe es gerne gemacht.

Warum hast Du nie großes Musiktheater gemacht?

Epitaphe habe ich mir schon bühnentechnisch vorgestellt. Aber das ist leider nie zustande gekommen und wurde nur konzertant aufgeführt. Schon der Beginn über die Obduktion des Schädels, das ist wie *Hamlet*. Es sollte wirklich ein echtes Bühnenstück sein, mit dem Chor auf der Galerie und dem Schauspiel unten auf der Bühne. So habe ich es mir vorgestellt, aber es hat niemanden interessiert.

Etwas für die Oper zu schreiben, hätte Dich nicht gereizt?

Es hat sich leider nie ergeben. Ich hatte einmal vorgehabt, eine Oper über *The Jew of Malta* von Christopher Marlowe, ein Zeitgenosse von Shakespeare, zu schreiben. Dann habe ich es einem Dramaturgen des Basler Stadttheaters vorgeschlagen, und der sagte einfach, das könne man heute nicht mehr machen, es sei nicht mehr aktuell. Man sieht ja, wie wenig aktuell das ist.

War das zu Deiner Zeit als Korrepetitor am Basler Stadttheater?[54]

Nein, später. In meiner Zeit als Korrepetitor habe ich mich merkwürdigerweise kaum für das Theater interessiert. Als ich bei Wagners *Lohengrin* Bühnendienst hatte – das hieß hinter einem Baum sitzen und den Trompeten Einsätze geben –, habe ich immer ein Buch mitgenommen. Aber ich habe keinen einzigen verdammten Buchstaben gelesen, weil ich dieser – Halten zu Gnaden – »Scheißmusik« zuhören musste! Weil sie eben so gut gemacht ist. Die Bayreuther *Ring*-Inszenierung 1976 von Patrice Chéreau war für mich phänomenal. So interessiert es mich dann schon. Chéreau hat aus diesem grauenhaften Text herausgebracht, dass es sich um eine ganz elementare Kapitalismuskritik handelt. Mit allen Vorbehalten ist für mich der *Ring des Nibelungen* das wichtigste Stück von Wagner. Was mich an *Parsifal* reizt, ist diese Anti-Erotik, die weiß Gott massiv mit Erotik

beladen ist. Beim ersten Kuss von Kundry hat Parsifal nur noch Schmerzen – was ist das für ein Mann?! Das ist doch lächerlich! Den III. Akt habe ich mir nur gezwungenermaßen – Bühnendienst! – angehört. Diese Ersatzreligion auf der Bühne ist mir peinlich und widerlich.

Du bist ein eifriger Konzertgänger, besonders häufig trifft man Dich in Konzerten mit Musik von Komponisten Deiner Enkelgeneration. Was denkst Du über das heutige Musikleben?

Es gehört zunehmend in die Event- und Spaßkultur. Dabei gibt es Komponisten, die schon etwas zu sagen haben. Besonders spaßkulturell ist diese Schnapsidee des Europäischen Musikmonats 2001 in Basel, ich meine die sogenannten »Composers of the Week«.[55] Es ist oft dilettantisch, man soll ja, heißt es, gar nicht komponieren können. Junge, noch unfertige KomponistInnen erhalten die Auflage, ein ganzes Programm mit eigenen Werken zu präsentieren. Damit sind sie oft einfach überfordert, oder es wird ihnen eine falsche Selbsteinschätzung suggeriert. Größtenteils ist Komposition als Handwerk heute verfemt. Deshalb gehe ich nicht mehr sehr gerne ins Konzert. Was ich mir natürlich anhören werde, ist das Konzert zu Rudolf Kelterborns 70. Geburtstag.[56] Vor einiger Zeit wurde Heinz Holligers *Scardanelli*-Zyklus aufgeführt,[57] ein geniales Stück! Das ist eine andere Generation, obwohl es in der jungen Generation auch sehr gute Leute gibt, wie zum Beispiel Andrea Scartazzini. Und auch Lukas Langlotz, sein Windspiel war ein sehr fesselndes, rätselhaftes Stück.[58] Was ich sage, klingt vielleicht wie der Hochmut eines Älteren, aber ich meine es nicht so. Entweder spricht es mich an, oder eben nicht. Auch Alterskollegen, wie etwa Dieter Schnebel, sprechen mich nicht mehr an.

Möchtest Du auch über Deine gegenwärtigen kompositorischen Pläne sprechen? Ich glaube, Du hast etwas vor mit späten Texten von Celan.

Wenn ich überhaupt noch etwas komponieren sollte, dann wäre es ein Stück für Stimme und Live-Elektronik. Ich habe noch nie mit Live-Elektronik gearbeitet.[59] Da sind Möglichkeiten, die es auszuschöpfen gilt. Mein Freund Hanspeter Kyburz, der Leiter des Elektronischen Studios der Musik-Akademie Basel, möchte mir bei der Realisation helfen. Je kürzer die Texte, desto besser. Ich würde Celan nehmen, zum Beispiel: »Einmal, / da hörte ich ihn, / da wusch er die Welt«.[60] Unglaublich! Da ist auch der Bezug zu all dem Grauenhaften, das noch immer passiert! Ich weiß nicht, ob ich die Energie aufbringe, das noch zu machen.

Welche Funktion soll die Live-Elektronik haben?

Sie soll den Ton der Stimme modulieren, vervielfältigen, mithin sogar festhalten. Was ich mit der damaligen Steinzeitelektronik noch nicht machen konnte, ist ja heute sehr leicht möglich! Die Live-Elektronik soll eine Bereicherung der Sprache sein und neue Möglichkeiten aufdecken, etwas mitzuteilen.

Anmerkungen

1 »Partei der Arbeit«, die marxistisch orientierte Partei der Schweiz.

2 Vgl. Patrick Müller, *Zwischen Neoklassizismus und Avantgarde – Kompositionslehre in der Schweiz nach 1945*, in: *»Entre Denges et Denezy …« – Dokumente zur Schweizer Musikgeschichte 1900–2000*, hrsg. von Ulrich Mosch, Mainz u.a.: Schott 2000, S. 249 ff.

3 Am 21. Januar 1937.

4 Am 16. Januar 1938.

5 In Basel am 12. Mai 1938.

6 Am 8. Juli 1951 durch Franz Nauen.

7 Am 19. Juli 1952.

8 Am 10. Oktober 1953.

9 *SMZ* 1953, Heft 11, S. 477.

10 Beim Internationalen IGNM-Fest 1970 in Basel.

11 In diesem Band, S. 159 ff.

12 *Divertimento für Mozart. 12 Aspekte der Arie »Ein Mädchen oder …«*: Gottfried von Einem, Luciano Berio, Heimo Erbse, Peter Racine Fricker, Niels Viggo Bentzon, Roman Haubenstock-Ramati, Giselher Klebe, Gerhard Wimberger, Maurice le Roux, Jacques Wildberger, Maurice Jarre, Hans Werner Henze.

13 Luciano Berio, *Variazioni sull'aria* für zwei Bassetthörner und Streicher (1956).

14 Vgl. etwa *Liebestoto*, Takt 159 ff. mit dem Hauptthema von Papagenos Arie.

15 Unveröffentlichtes Typoskript mit handschriftlichen Eintragungen (Klammern in den Versen 5 und 16, Unterstreichung in Vers 15 und Signatur) von Hans Arp im Besitz von Jacques Wildberger, der es zusammen mit einem Brief (4.3.[19]56) von Hans Arp empfing: »Lieber Herr Wildberger, Hier die endgültige Fassung vieler Versuche, einen Text für Ihr Hommage à Mozart zu dichten. Hoffentlich gefällt er Ihnen und gelingt die Komposition. Bitte, schreiben Sie mir gelegentlich ein Wort! Fräulein Hagenbach und ich grüßen Sie und Ihre Frau freundlich. Ihr Hans Arp.« (Nachlass J. Wildberger, CH-Bu, NL 361 B I 2).

16 Am 21. Oktober 1956.

17 Am 23. Juli 1958.

18 CH-Bu, NL 361 B III i.

19 Tatsächlich handelt es sich um den Mehrklang *d–gis*. Vgl. auch Holligers Variante zur Genese des Beginns des Oboenkonzerts, in diesem Band, S. 446.

20 Am 20. Oktober 1963.

21 Vgl. Jacques Wildberger, *Epitaphe pour Evariste Galois*, Ziffer 25.

22 Am 20. Mai 1964.

23 *La Notte. Trittico per nastro, mezzo-soprano e 5 strumenti* (1967).

24 Hans Magnus Enzensberger, *Blindenschrift*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1967, S. 11.

25 Ebd., S. 93.

26 »Die Nacht, die du in Anmut schlafend hier / Erblickst, sie schuf ein Engel aus dem Stein, / Und da sie schläft, muß Leben in ihr sein. / Weck' sie, wenn du's nicht glaubst: sie spricht mit dir.« (Original und Übertragung zitiert nach: Jacques Wildberger, *Über die Schwierigkeit, heute noch zu komponieren* (1968), in: *Jacques Wildberger oder Die Lehre vom Andern. Analysen und Aufsätze von und über Jacques Wildberger*, hrsg. von Anton Haefeli, Zürich: Hug o. J. [1995], S. 180).

27 »Ich schlafe gern, bin lieber steinern noch, / Solang' das Unheil und die Schande währen. / Mein Glück ist, nichts zu sehen, nichts zu hören; / Darum, ach! weck' mich nicht, sprich leise doch.« (Ebd.)

28 Theodor W. Adorno, *Prismen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1955, S. 31.

29 Zitiert nach Axel Gellhaus, *Die Polarisierung von Poesie und Kunst bei Paul Celan*, in: *Celan-Jahrbuch* 6 (1995), S. 55.

30 Dieses und die folgenden Zitate nach Jacques Wildberger, *Double Refrain* für Flöte (auch Baßflöte), Englisch Horn (auch Oboe), Gitarre und 2 Tonbänder (1972).

31 »Wie konnte Wildberger solch eine Fehlinterpretation der Hegelschen Position unterlaufen? Doch wohl nur, weil er die konkreten gesellschaftlichen Verhältnisse, die die jeweilige Staatsform erst ermöglichen, außer acht läßt. […] [D]as politische Engagement eines Künstlers [kann] nicht darin bestehen, für oder gegen den Staat zu sein, sondern nur für die herrschenden gesellschaftlichen Verhältnisse oder gegen sie, weil die jeweilige Staatsform nur Ausdruck derselben ist.« (Fred van der Kooy, *In die Hofnarrenrolle gedrängt*, in: *National-Zeitung* Nr. 213, 11. Juli 1975, S. 27).

32 »Indem der Staat objektiver Geist ist, so hat das Individuum selbst nur Objektivität, Wahrheit und Sittlichkeit, als es ein Glied desselben ist.«

33 *Komponisten stellen eigene Werke vor – Jacques Wildberger: »… die Stimme, die alte, schwächer werdende Stimme …«. Ein Triptychon für Solosopran, Solovioloncello, Orchester und Tonband (1973/74)*, in: *Schweizerische Musikzeitung* 1977, Heft 6, S. 345.

34 Genesis 1,28.

35 Jacques Wildberger, *Das symphonische Werk Dmitrij Šostakovič'* (1980), in: *Jacques Wildberger oder die Lehre vom Andern*, S. 161.

36 Vgl. Dmitri Schostakowitsch, 4. Symphonie in c-Moll op. 43, III. Satz, Takt 1016 ff.

37 *Jacques Wildberger: Die Realität bewältigen*, in: *National-Zeitung* Nr. 251, 13. August 1973, S. 31.

38 Samuel Beckett, *Proust*, Frankfurt am Main: Luchterhand 1989, S. 83.

39 Erich Fried, *Hölderlin an Sinclair*, in: ders., *Die bunten Getüme*, Berlin: Wagenbach 1977, S. 17.

40 *»An die Hoffnung«*, Takt 265 ff.

41 Vgl. *»An die Hoffnung«*, Takt 273 ff.

42 *»An die Hoffnung«* ist ein Kompositionsauftrag der Abteilung Musik von Radio DRS.

43 Jacques Wildberger, *Tempus cadendi, tempus sperandi*, Kantate für gemischten Chor und 6 Instrumentalisten (Schlagzeug und Keyboard) (1998–99); Kompositionsauftrag des Süddeutschen Rundfunks; Uraufführung im Rahmen des Stuttgarter ECLAT-Festivals am 8. Februar 2001 (Ensemble Ictus, SWR Vocalensemble Stuttgart, Leitung: Rupert Huber).

44 Bernd Alois Zimmermann, *Intervall und Zeit*, Mainz: Schott 1974, S. 92.

45 Editha und Richard Sterba, *Ludwig van Beethoven und sein Neffe: Tragödie eines Genies – eine psychoanalytische Studie*, München: Szczesny 1964.

46 Am 17. April 1999.

47 Uraufführung durch das Amati-Quartett am 20. Oktober 1998 in Basel.

48 *Commiato*, Ziffer P.

49 Luigi Dallapiccola, *Commiato* per una voce di soprano e complesso di camera (1972).

50 Vgl. Jacques Wildberger, *Luigi Dallapiccolas musikgeschichtliche Sternstunde*, in: *Schweizerische Musikzeitung* 1975, Heft 4, S. 171–179.

51 *Kammerkonzert für Saiteninstrumente und Synthesizer (Erkundungen im Sechsteltonbereich)* (1995–96); Uraufführung in Basel am 6. Februar 1998.

52 Bei der Aufführung des Kammerkonzerts im Rahmen des Lucerne Festivals am 15. September 2001 durch das Ensemble Phoenix unter Jürg Henneberger.

53 Friedrich Schramm, Basler Theaterdirektor (1950–53).

54 1946–1955.

55 Im Vorfeld des festivalartigen Europäischen Musikmonats im November 2001 in Basel wurden Aufträge an 50 junge Komponistinnen und Komponisten erteilt, die von Januar bis November 2001 als »Composer of the Week« in Erscheinung traten.

56 Das vom Basler Musik Forum ausgerichtete Portrait-Konzert zu Rudolf Kelterborns 70. Geburtstag fand am 25. Oktober 2001 in Basel statt.

57 Am 3. April 2001 in Basel.

58 Lukas Langlotz' *Windspiel – Kohelet-Betrachtungen* für Sopran, Ensemble und Zuspielbänder (2001) wurde am 8. September 2001 in Basel uraufgeführt.

59 Siehe aber Jacques Wildbergers Werk *Live-electronic mixed-pickles* für Instrumente, Sprecher und Live-Elektronik (1979).

60 »EINMAL, / da hörte ich ihn, / da wusch er die Welt, / ungesehn, nachtlang, / wirklich. // Eins und Unendlich, / vernichtet, / ichten. // Licht war. Rettung.« (Paul Celan, *Gesammelte Werke*, Bd. 2, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1986, S. 107).

Anhang

Zeittafel

(aktualisiert nach dLvA, S. 261 f.)

1922 Jacques Wildberger wird am 3. Januar in Basel als einziger Sohn eines Weinhändlers und einer Schulmusikerin geboren, bei der er früh ersten Klavierunterricht erhält.

1932 Wildberger tritt in das Humanistische Gymnasium Basel ein, empfängt durch die Konzertreihe der IGNM Basel prägende Eindrücke Neuer Musik, spielt selber Klaviermusik von u. a. Bartók, Honegger, Schönberg, Strawinsky.

1944 Lehrdiplom Klavier, erste kompositorische Versuche. Eintritt in die PdA. Wildberger schreibt Kampflieder für das Basler Arbeiterkabarett Scheinwerfer.

1946–55 Korrepetitor am Basler Stadttheater.

1947 Heirat mit der Pianistin Regina Graf (1921–2004), 1948 Geburt der Tochter Anna-Katharina, 1952 des Sohnes Kaspar Niklaus. Unter dem Eindruck der stalinistischen Gräuel Austritt aus der PdA.

ab 1949 Kompositionsstudien bei Wladimir Vogel im Tessin.

1951 Erster Besuch der Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt, dort Uraufführung der *Quattro pezzi per pianoforte solo*.

1953 Uraufführung von *Tre mutazioni* bei den Donaueschinger Musiktagen. Als »Zwölftöner« und »Kommunist« geächtet, genießt Wildberger in der Schweiz den Ruf eines Querulanten.

ab 1955 ohne feste Anstellung, freie Rundfunkarbeit, Gelegenheitsjobs, Sekretär der IGNM Basel.

ab 1957 Lehrauftrag am Konservatorium der Musik-Akademie Basel, zunächst Korrepetition, ab 1960 auch theoretische Fächer und Instrumentation, ab 1969 auch Komposition (Schüler: u. a. Heidi Baader-Nobs, Thomas Müller, Daniel Weissberg, René Wohlhauser).

1959 Die *Zeitebenen* fallen bei der Uraufführung im Rahmen der Ferienkurse für Neue Musik in Darmstadt durch. Dozentur für Komposition, Instrumentation, Instrumentenkunde und Analyse an der Badischen Hochschule für Musik in Karlsruhe.

1960 Preis des Lion's Club Basel.

1963 Uraufführung des *Oboenkonzerts* bei den Donaueschinger Musiktagen durch Heinz Holliger und Pierre Boulez.

1964 Uraufführung der »action documentée« *Epitaphe pour Evariste Galois* beim deutsch-schweizerischen Musikfest in Basel, Zweitaufführung beim Schweizerischen Tonkünstlerfest in Lausanne.

1967 Aufenthalt in Berlin als Stipendiat des Deutschen Akademischen Austauschdienstes, unter dem Eindruck der Studentenbewegung wieder stärkere Auseinandersetzung mit politischen Gehalten. In Zusammenarbeit mit Hans Magnus Enzensberger entsteht *La Notte* als Ausdruck des Zweifels am Sinn kompositorischer Tätigkeit angesichts der herrschenden Wirklichkeit.

1970er Entwicklung eines »Komponierens unter Vorbehalt«, bewusste Dekonstruktion der bisher erlangten Musiksprache und collagierende Arbeit mit Textquellen in Werken wie *Double Refrain* (1972), *»… die Stimme, die alte schwächer werdende Stimme …«* (1973–74) und *»An die Hoffnung«* (1979).

1981 Komponistenpreis des Schweizerischen Tonkünstlervereins.

1987 Kulturpreis der Gemeinde Riehen, Pensionierung.

1990er Neue Formen klanglicher Differenzierung in Werken wie *Kammerkonzert. Erkundungen im Sechsteltonbereich* (1995–96) oder *Commiato* (1997), ohne sich vom leitenden Anspruch auf Aussagekraft von Musik zu distanzieren.

2001 Uraufführung der Kantate *Tempus cadendi, tempus sperandi* (1998–99) im Rahmen des Stuttgarter Festivals Eclat als letztes vollendetes Werk.

2004 Regina Wildberger-Graf stirbt am 31. August.

2006 Jacques Wildberger stirbt am 23. August in Riehen. Sein Nachlass wird in der Universitätsbibliothek Basel aufbewahrt und ist dort zugänglich.

Siglen

CH-Bes	Schweizerisches Bundesarchiv
CH-Bm	Musikakademie der Stadt Basel, Vera Oeri Bibliothek
CH-Bps	Paul Sacher Stiftung, Basel
CH-Bst	Staatsarchiv Basel
CH-Bu	Universitätsbibliothek Basel
CH-Zz	Zentralbibliothek Zürich
D-Bda	Archiv der Akademie der Künste, Berlin
D-DSim	Internationales Musikinstitut Darmstadt, Bibliothek und Archiv
F-Pi	Bibliothèque de l'Institut de France, Paris
I-Fv	Archivio Contemporaneo A. Bonsanti del Gabinetto G. P. Viesseux, Florenz

dLvA	*Jacques Wildberger oder Die Lehre vom Andern. Analysen und Aufsätze von und über Jacques Wildberger,* hrsg. von Anton Haefeli, Zürich: Hug o. J. [1995]

Werkverzeichnis

Dieses vollständige chronologische Werkverzeichnis basiert auf dem vom Komponisten zu Lebzeiten autorisierten, aber naturgemäß unvollständigen Verzeichnis in *Jacques Wildberger oder Die Lehre vom Andern. Analysen und Aufsätze von und über Jacques Wildberger*, hrsg. von Anton Haefeli, Zürich: Hug o. J. [1995], S. 263–265 (dLvA); es wurde um Daten aus den Beständen des Nachlasses in CH-Bu und diversen anderen Quellen erweitert. Bei verlegten Werken ist der jeweilige Verlag angegeben:

ASW Ahn & Simrock, Wiesbaden
BHW Breitkopf & Härtel, Wiesbaden
HCZ Hug & Co., Zürich
RBL Ricordi, Berlin – London (vormals Edition Modern, München bzw. Tre Media Musikverlage, Karlsruhe)
SMI Schott Music International, Mainz
UEW Universal Edition, Wien

Die Musikmanuskripte aus Wildbergers Nachlass sind zugänglich in der Handschriftenabteilung der Universitätsbibliothek Basel (CH-Bu). Bei nicht verlegten Werken ist die Signatur des entsprechenden Manuskripts angegeben. Bei den Dauernangaben handelt es sich um Orientierungswerte. Die Uraufführungsdaten konnten nicht für alle Werke ermittelt werden.

»Wir wollen zusammen marschieren« für einstimmigen Chor und Klavier (1944) – Text: Bruno Schönlank – Ms.: CH-Bu, kr 71, 62a – Uraufführung: Basel, ca. 1944; Agitprop-Gruppe Scheinwerfer – 4'.

Ballade vom Wasserrad für Singstimme und Klavier (ca. 1944) – Text: Bertolt Brecht – Ms.: CH-Bu, kr 71, 63 – 4'.

Vordodecaphonisches Quartett mit Singstimme [weibliche Singstimme und Streichquartett] (1946–47) – Text: Georg Trakl – I. *Leidenschaftlich bewegt*; II. *Ruhige* [*Viertel*] – Ms.: CH-Bu, kr 71, 59 – 14'.

Aschenbrödel. Märchen mit Gesang, Tanz und Orchester (1947) – Text: Paul Görner – Uraufführung: Stadttheater Basel, 17. Dezember 1947; Regie: Egon Neudegg, Dirigent: Jacques Wildberger, Choreographie: Heinz Rosen, Bühnenbild: C. Kunz, Titelrolle: Doris Steffen – Ms. verschollen; »Für die Kinder unserer Genossenschafter«; siehe Anzeigen und Rezension in diesem Band, S. 498 f.

Vier Stücke für Klavier allein (1947–48) – »Meiner Frau« – I. *Allegretto*; II. *Langsam und schwer*; III. *Allegretto scherzando*; IV. *Molto appassionato* – Ms.: CH-Bu, kr 71, 96 – Uraufführung: Basel, 26. September 1949; Regina Wildberger-Graf – 12'.

»CIBA-FILM« für Schlagzeug und Orgel (1950er Jahre?) – Ms.: CH-Bu, kr 71, 61 – vermutlich Musik für einen Werbefilm der Firma Ciba.

Riechemer Hymne für 4-stimmigen Männerchor a capella (1950er Jahre?) – Ms.: CH-Bu, kr 71, 76.

Quattro pezzi per pianoforte solo (1950) – I. *Introduzione*; II. *Allegretto piacevole*; III. *Recitativo*; IV. *Toccata* – RBL – Uraufführung: Darmstadt, 8. Juli 1951; Franz Nauen – 10'.

Musik zum Hörspiel *Mario* für Orchester (mit solistischem Streichquintett) (ca. 1951) – Text: Max Freivogel – Ms.: CH-Bu, kr 71, 64 – 6'.

Quartetto per flauto, clarinetto, violino e violoncello (1951–52) – I. *Introduzione in modo atematico*; II. *Tema con variazioni* – RBL – Uraufführung: Darmstadt, 21. Juli 1952; Hans Mertens (Flöte), Sigmar Rosowsky (Klarinette), Kurt Christian Stier (Violine), Werner Huth (Violoncello) – 12'.

Trio per oboe, clarinetto e fagotto (1952) – I. *Introduzione, Monodia, Polifonica, Allegretto comodo, Tempo I, Monodia (ripresa)*; II. *Hoquetus, Conclusione* – RBL – Uraufführung: Darmstadt, 18. August 1954; Heinz Grob (Oboe), Hartmut Stute (Klarinette), Konrad Schmidt (Fagott) – 14'.

Bühnenmusik zu *Julius Cäsar* (1953) – Text: William Shakespeare.

Tre mutazioni per orchestra da camera (1953) – I. *Timbri in Prospettiva*; II. *Mutazione espressiva*; III. *Stretta poliritmica* – RBL – Uraufführung: Donaueschingen, 10. Oktober 1953; Südwestfunkorchester Baden-Baden, Hans Rosbaud (Leitung) – 15'.

Musik zum Schauspiel *Der Ritter vom Mirakel* (1954) – Text: Lope de Vega – Ms.: CH-Bu, kr 71, 80.

»Vom Kommen und Gehen des Menschen«. Kantate nach Texten von Primitiven für Sopran- und Bariton-Solo, Chor und Orchester (1954) – I. *Einleitung*; II. *Dankgebet bei der Geburt eines Knaben*; III. *Totenklage*; IV. *Gebet für die Abgeschiedenen* – Ms.: CH-Bu, kr 71, 36 – Uraufführung: Köln, 29. Mai 1956; Uta Graf (Sopran), Heinz Rehfuss (Bass), Chor und Orchester des Westdeutschen Rundfunks Köln, Nino Sanzogno (Leitung) – 23'.

Musik zu einem Aare-Film (1955) – 18'.

Journeaux. Ein Fernsehballett für Kammerorchester (1955) – 32' – »weder aufgenommen noch gesendet« (dLvA, S. 265).

Pips und Stölperli im Puppendorf. Ballett für Kinder für Klavier (1955) – Text: Edith Wiegand, Ingrid Kreuzer – Ms.: CH-Bu, kr 71, 79.

Concentrum für Cembalo (1956) – »gewidmet Frau Antoinette Vischer« – RBL – 4'.

Divertimento für Klavier und kleines Orchester (1956) – RBL – Uraufführung: Basel, 1956; Klavier: Jacques Wildberger, Orchester Cédric Dumont, Cédric Dumont (Leitung) – 5'.

Eulenfilm für Klarinette, Schlagzeug, Cembalo und Orgel (1956) – Ms.: CH-Bu, kr 71, 60 – vermutlich Begleitmusik für einen Film.

»Liebestoto«. Beitrag zum *Divertimento für Mozart* für Sopran-Solo und Orchester (1956) – Text: Hans Arp – UEW/SMI – Uraufführung: Donaueschingen, 21. Oktober 1956; Helga Pilarczyk (Sopran), Südwestfunkorchester Baden-Baden, Hans Rosbaud (Leitung) – 5'.

Musik zum Hörspiel *Die Verlobung in San Domingo* für Sprechstimmen, Sprechchor und Kammerorchester (1956) – Text: Heinrich von Kleist, Walter Franke-Rute – Ms.: CH-Bu, kr 71, 65a – 20'.

»Nur solange Dasein ist ....«. Kleine Kantate für Sopran, Oboe, Bassklarinette, Violine und Violoncello (1956) – »Wladimir Vogel zum 60. Geburtstag« – Texte: Martin Heidegger, T. S. Eliot – Ms.: CH-Bu, kr 71, 38a – Uraufführung: München, April 1959 – 4'.

Tanzscene für Dore Hoyer für Flöte, zwei Klaviere und Schlagzeug (1956) – Ms.: CH-Bu, kr 71, 77 – nicht weiter ausgearbeitete Entwurfspartitur.

»Ihr meint, das Leben sei kurz«. Kantate nach japanischen Kurzgedichten für Chor, Chorsoli und 10 Instrumente (1957) – I. *Andante tranquillo, Andante comodo*; II. *Con fuoco, Andante tranquillo, Con fuoco, Presto, Con fuoco*; III. *Lento, Allegro, Tempo I*; IV. *Molto appassionato, Poco più mosso, inquieto, Più lento, Tranquillo, Andante tranquillo* – RBL – Uraufführung: Hamburg, 5. März 1959; NDR Chor, Francis Travis (Leitung) – 25'.

Wir lesen Kritik. Musik für Puppentheater (Fred Schneckenburger) für Kammerorchester (1957) – Ms.: CH-Bu, kr 71, 66 – 10' – »nur aufgenommen, aber nie gesendet« (dLvA, S. 265).

Intensio–Centrum–Remissio für Orchester (1958) – RBL – Uraufführung: Aix-en-Provence, 23. Juli 1958; Südwestfunkorchester Baden-Baden, Pierre Boulez (Leitung) – 11'.

Musik zum Armeedienstfilm *Einer von Allen* für Orchester (1958) – Ms.: CH-Bu, kr 71, 67a – 20'.

Zeitebenen für acht Spieler (1958) – I. *Interpolation*; II. *Reduktion*; III. *Conzentration*; IV. *Dispersion* – RBL – Uraufführung: Darmstadt, 4. September 1959; Hamburger Konzertsolisten – 23'.

Musik für Violoncello und Klavier (1959) – »Herrn Erich Vatter zugeeignet« – ASW – 11'.

Signete für das Schweizer Fernsehen DRS (Programmbeginn und -ende, *Tagesschau*-Beginn und -Ende) für Orchester (1959) – Ms.: CH-Bu, kr 71, 68.

Musik für 22 Solostreicher (1960) – »Else und Walter Winter zugeeignet« – ASW – Uraufführung: IGNM-Fest Wien, 13. Juni 1961; Großes Orchester des Österreichischen Rundfunks, Winfried Zillig (Leitung) – 12'.

Rondeau für Oboe solo (1962) – »Heinz Holliger zugeeignet« – RBL – 8'.

Epitaphe pour Evariste Galois. Action documentée pour récitants, soprano, barytone, chœur parlé, hautparleurs et orchestre (1962) – Text: Jacques Wildberger – RBL – Uraufführung: Basel, 20. Mai 1964; Fred Barth, Jean Bruno, Daniel Fillion (Sprecher), Hanneke van Borg (Sopran), Hans Riediker (Bariton), Zürcher Kammersprechchor, Orchester der Basler Orchestergesellschaft, Francis Travis (Leitung) – 65'.

Oboenkonzert für Solo-Oboe, Cembalo, Celesta, Harfe, Schlagzeug und doppeltes Streichorchester (1963) – I. *Dialog*; II. *Scherzo und Arie*; III. *Kadenz, Stretta und Coda* – ASW – Uraufführung: Donaueschingen, 20. Oktober 1963; Heinz Holliger (Oboe), Südwestfunkorchester Baden-Baden, Pierre Boulez (Leitung) – 12'.

»In my end is my beginning«. Kantate für Sopran, Tenor und Kammerorchester (1964) – Text: T. S. Eliot – I. *»Time present and time past«*; II. *»At the still point of the turning world«*; III. *»Here is a place of disaffection«*; IV. *»Time and the bell have buried the day«*; V. *»Time past and time future«* – BHW – Uraufführung: IGNM-Fest Basel, 20. Juni 1970; Dorothy Dorow (Sopran), Philip Langridge (Tenor), Basler Kammerorchester, Paul Sacher (Leitung) – 14'.

Mouvements pour orchestre (1964) – I. *Fanfare*; II. *Air*; III. *Capriccio*; IV. *Recitatif* – ASW – Uraufführung: Zürich, 4. Mai 1965; Tonhalle-Orchester, Erich Schmid (Leitung) – 10'45''.

[*Wladimir*] *Vogel zum 70. Geburtstag* (1966) – dreistimmiger Vokalsatz – Ms.: CH-Bu, kr 71, 81a.

Fünf Stücke für Orgel (1966–67) – *Praeludium*; *Trio I*; *Toccata*; *Trio II*; *Postludium* – BHW – Uraufführung: Zürich, 6. März 1967; Janine Lehmann – 15'.

Quartett für Flöte (auch Bass- und Altflöte), Oboe (auch Englischhorn), Harfe und Klavier (1967) – »Ursula und Heinz Holliger, Aurèle Nicolet und Jürg Wyttenbach zugeeignet« – I. *In modo di recitativo*; II. *In modo polifonico*; III. *»Metronomicamente«* – BHW – Uraufführung: Montréal, 6. Juli 1967; Aurèle

Nicolet (Flöten), Heinz Holliger (Oboe, Englischhorn), Ursula Holliger (Harfe), Jürg Wyttenbach (Klavier) – 13'.

Rencontres zwischen Flöte/Piccolo und Es-/B-Klarinette/Bassetthorn (1967) – »für Ursula und Hans Rudolf Stalder« – BHW – Uraufführung: Genf, 31. Oktober 1967; Ursula Stalder (Flöten), Hans Rudolf Stalder (Klarinetten) – 9'.

La Notte. Trittico per nastro, mezzo-soprano e 5 strumenti su parole di Hans Magnus Enzensberger e Michelangelo Buonarroti (1967) – BHW – Uraufführung: Genf, 3. Mai 1968; Arlette Chédel (Mezzosopran), Ensemble instrumental de Genève, Pierre Métral (Leitung) – 10'.

Vision fugitive für Klavier (1968) – Edition Gerig, heute: BHW (in: Charles Dobler (Hrsg.), *Neue Schweizer Klaviermusik*, Heft 2, Köln: Edition Gerig o.J. [1973], S. 27–29) – 1'40".

Studie für Violoncello (1969) – BHW (in: *Pro Musica Nova. Für Violoncello*, hrsg. von Siegfried Palm, BHW 1985, S. 51–53) – 3'.

Contratempi für einen Solo-Flötisten und 4 Orchestergruppen (1969–70) – »Für Aurèle Nicolet« – BHW – Uraufführung: Berlin, 25. März 1971; Radio-Symphonie-Orchester Berlin, Aurèle Nicolet (Flöte), Bruno Maderna (Leitung) – 18'.

Pour les neuf doigts für Oboe (1971) – Edition Gerig, heute: BHW (in: *Pro Musica Nova. Studien zum Spielen Neuer Musik für Oboe*, hrsg. von Heinz Holliger, Köln: Edition Gerig 1980, S. 32–38) – 4'.

Double Refrain für Flöte (auch Bassflöte), Englisch Horn (auch Oboe), Gitarre und 2 Tonbänder (1972) – Texte: Bibel, Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Thomas Hobbes, Ernst Jünger, Frankfurter Auschwitz-Prozess, Leutnant Calley, Emilio Marinetti – BHW – Uraufführung: Basel, 4. Dezember 1972; Aurèle Nicolet (Flöten), Heinz Holliger (Englischhorn, Oboe), Bernhard Wulff (Gitarre) – 14'.

Retrospective I für Flöte solo (1971) – BHW (in: *Pro Musica Nova. Für Flöte*, hrsg. von Aurèle Nicolet, BHW 1980, S. 29–31) – 3'.

Retrospective II für Flöte solo (1971) – BHW – 4'30".

[Stück] für Violoncello und Clavichord bzw. Spinett (1971) – »[Auftrag von Jacopo und Rosmarie] Janner« – *Eheliches Gespräch*; *Serenata: Eltern entdecken die neue Mathematik (Addieren und Substraktion)*; *Poetico* – Ms.: kr 71, 70 – 8'.

Diario per clarinetto (1971/75) – I. *Intonazione*; II. *Dialogo*; III. *Canon cancrizans per inversionem et augmentationem*; IV. *Ritmi*; V. *Colori*; VI. *Ombre* – HCZ – 10'30".

»… die Stimme, die alte, schwächer werdende Stimme …«. Triptychon für Solosopran, Solovioloncello, Orchester und Tonband (1973–74) – »Dem Andenken der Frühverstummten« – Texte: Jurek Becker, Samuel Beckett, Bibel, Albert Camus, Paul Celan, Martin Heidegger, Friedrich Hölderlin – I. *Vorgefühl*; II. *Die Befragung*; III. *Das Verstummen* – BHW – Uraufführung: Basel, 22. Februar 1978; Kathrin Graf (Sopran), Siegfried Palm (Violoncello), Basler Sinfonie-Orchester, Hiroyuki Iwaki (Leitung) – 25'.

Prismes pour saxophone alto (1974–75) – »Pour Iwan Roth« – I. *Polyphonie 1*; II. *Polarisations*; III. *Monodie*; IV. *Polyphonie 2* – BHW – 9'.

Schattenwerk für Orgel (1976) – »Janine Lehmann zugeeignet« – HCZ – Uraufführung: Luzern, 27. Oktober 1977; Janine Lehmann – 10'.

»Tod und Verklärung« für Bariton und Kammerorchester (1977) – »Dem Andenken meines Vaters« – Texte: Heinrich Heine, Novalis, Johannes von Tepl, diverse Zitate – I. *Choralvorspiel*; II. *Nachtstück: a) Recitativo, b) Lied*; III. *Ritual 1, Ritual 2*; IV: *Epilog* – HCZ – Uraufführung: Zürich, 9. Dezember 1977; Kurt Widmer (Bariton), Camerata Zürich, Räto Tschupp (Leitung) – 19'.

»An die Hoffnung« für Sopran, Sprecher und Orchester (1978–79) – Texte: Jurek Becker, Erich Fried, Friedrich Hölderlin, diverse Zitate (»Stejtel-Lied«, Chronik

der Judenvernichtung in Nazi-Deutschland) – Selbstverlag, Riehen – Uraufführung: Metz, 15. November 1979; Kathrin Graf (Sopran), Derrik Olsen (Sprecher), Radio-Sinfonieorchester Basel, Matthias Bamert (Leitung) – 18'.

Live-electronic mixed-pickles für Instrumente, Sprecher und Live-Elektronik (1979) – »In Zusammenarbeit mit Hans Peter Haller« – Text: Jacques Wildberger (?) – I. *Fanfare*; II. *Canon multiplex*; III. *Fanfare, wie Nr. 1*; IV. *Der siegreiche Laokoon*; V. *Fanfare*; VI. *Spirale*; VII. *Pas de trois*; VIII. *Fanfare* – Selbstverlag, Riehen; Ms.: CH-Bu, kr 71, 69 – Uraufführung: Basel, 17. August 1979; Instrumentalisten und Fanfarenbläserinnen der Basler Orchestergesellschaft, Hans Peter Haller (Live-Elektronik) – 20' – daraus aufführbar: *Canon multiplex* für Flöte und Live-Elektronik, Uraufführung der Neufassung: Basel, 30. April 1981.

[*Kohelet-Fragment* für Tenor, drei Frauenstimmen, Bariton und Instrumente] (1980) – Ms.: CH-Bu, kr 71, 82 – umfangreiches, offenbar aufgegebenes Kompositionsprojekt mit dem Arbeitstitel »IGNM-Stück«; Gliederung des Ensembles in drei Gruppen: Tenor (»Kohelet«) und Instrumente, drei Frauenstimmen (»Übersetzung und Kommentar«) und Harmonium, Bariton (»Kommentator«) und Instrumente.

Konzertante Szenen für einen Saxophonisten und Orchester (1981) – HCZ – Uraufführung: Basel, 6. Juni 1984; Iwan Roth (Saxophon), Radio-Sinfonieorchester Basel, Moshe Atzmon (Leitung) – 19'.

Canto per orchestra (1982) – RBL – Uraufführung: Locarno, 6. September 1983; Orchestra della Radio Svizzera Italiana, Marc Andreae (Leitung) – 10'.

Portrait für Alt-Saxophon (1982–83) – »Iwan Roth gewidmet« – UEW – Uraufführung: Genf, 1983 (Pflichtstück für den Genfer Concours) – 8'.

10 Klavierstücke 2- und 4-händig (1984) – »für / Irene und Carlo Barone-Kaganas / als verspätetes Hochzeitsgeschenk« – *Inventio*; *Rebus I*; *Etüde*; *Notturno*; *Echi*; *Campane*; *Accelerando*; *Rebus II*; *Legato – Staccato*; *Ottave* – Ms.-Kopie: CH-Bu, kr 71, 78 – 20'.

Kanons und Interludien für vier Klarinettisten [Es-Klarinette, B-Klarinetten, Bassetthorn, Bassklarinette] (1984) – »für die Klarinettenklasse von Hans Rudolf Stalder« – *Contrapunctus primus*; *Interludium 1*; *Contrapunctus secundus*; *Interludium 2*; *Contrapunctus tertius*; *Interludium 3*; *Contrapunctus quartus*; *Interludium 4*; *Contrapunctus quintus* – Selbstverlag, Riehen; Ms.-Kopie: CH-Bu, kr 71, 26 – Uraufführung: Basel, 1. Februar 1985; Klarinettenklasse Rudolf Stalder, Rudolf Stalder (Bassetthorn) – 11'30''.

80 Jahre Paul Sacher, Massstab 1:31'557'600 für Orchester (1985) – »zum 28. 4. 1986: canon cancrizans per inversionem et semidiminutionem« – Selbstverlag, Riehen; Ms.-Kopie: CH-Bu, kr 71, 55 – Uraufführung: Fribourg, 26. April 1986; Orchestre de Chambre de Lausanne, Grzegorz Nowak (Leitung) – 80''.

Communio für Sopran, Kontrabass-Klarinette, Viola und Orgel (1985). Beitrag zur *Missa in festo pentecostes* (weitere Neukompositionen der Propriumsteile von Heinz Holliger, Hans Ulrich Lehmann, Peter Wettstein und Gerald Bennett) – Texte: Bibel, Apostelgeschichte; Pfingstlied »Nun bitten wir den heiligen Geist« – Selbstverlag, Riehen; Ms.: CH-Bu, kr 71, 47 – Uraufführung: Feldkirch, 20. März 1986; Kathrin Graf (Sopran), Elmar Schmid (Kontrabass-Klarinette), Christoph Schiller (Viola), Theo Käser (Orgel) – 8'.

Diaphanie per viola sola. Fantasia super »Veni creator spiritus« et Canones diversi super »Nun bitten wir den heiligen Geist« (1986) – »Christoph Schiller zugeeignet« – HCZ – Uraufführung: Basel, 1. April 1987; Christoph Schiller – 7'.

Quodlibet für Streichquartett (1987) – »für Girsas [Kaganas]« – Mss.: CH-Bu, kr 71, 71 und 84 – 2'30''.

»Los pajarillos no cantan« (Vogelsang ward nun zur Stille) für Gitarre solo (1987) – »Christoph Jäggin gewidmet« – HCZ – Uraufführung: Winterthur, 30. August 1987; Christoph Jäggin – 10'.

Monodia sopra H(a) U(t) L(a) per violoncello solo – »Für Hans Ulrich Lehmann zum 4. Mai 1987« – Ms.-Kopie: CH-Bu, kr 71, 72.

»Du holde Kunst«. Rappresentazione profana für Sprecher, Sopran und Orchester (1987–88) – Texte: Walter Benjamin, Günter Eich, Stéphane Mallarmé, Peter Weiss – HCZ – Uraufführung: Basel, 20. Mai 1988; Peter Schweiger (Sprecher), Lina Maria Åkerlund (Sopran), Radio-Sinfonieorchester Basel, Francis Travis (Leitung) – 18'.

Quartina. Ein Kommentar zur »1. Notation« von Pierre Boulez für dreipedaligen Flügel (1987) – Selbstverlag, Riehen; Ms.: CH-Bu, kr 71, 29a – Uraufführung: Basel, 30. April 1988; Christoph Neidhöfer – 4'.

»… und füllet die Erde und machet sie euch untertan …« Biblische Historie nach Genesis I,28 für Orchester (1988–89) – HCZ – Uraufführung: Lausanne, 30. September 1989; Philharmonische Werkstatt Schweiz, Mario Venzago (Leitung) – 17'.

Für Heidi Baader-Nobs zum 5. Dezember 1990. Canon duabus vocibus per diminutionem et inversionem. Quaerendo invenies nonnullas relationes referentes se ad numerum quinquaginta (1990) – Ms.: CH-Bu, kr 71, 73.

Notturno für Bratsche und dreipedaligen Flügel (1–2 japanische Tempelglocken ad libitum) (1990) – »Für Christoph [Schiller] und Christoph [Keller]« – HCZ – Uraufführung: Zürich, 2. Dezember 1990; Christoph Schiller (Bratsche), Christoph Keller (Klavier) – 12'.

Zwei Tropen zum Gloria der »Missa prolationem« von Johannes Ockeghem für Sprecher, Countertenor, Flöte (auch Bassflöte), Klarinette (auch Kontrabassklarinette), Kontrabass und Schlagzeug (1990). Beitrag zum Projekt *Missa prolationem* (weitere komponierte Kommentare zu Ockeghems *Missa prolationem* von Edison Denisov, Clytus Gottwald, Klaus Huber, Hans Ulrich Lehmann) – Texte: Paul Celan, jüdisches Gebet zum Andenken der Märtyrer – *Tropus I: Inquisitio*; *Tropus II: Anulus spei* – Selbstverlag, Riehen; Ms.: CH-Bu, kr 71, 85a – Uraufführung: Basel, 7. Dezember 1990; Peter Schweiger (Sprecher), Philippe Racine (Flöten), Ernesto Molinari (Klarinetten), Johannes Nied (Kontrabass), Isao Nakamura (Schlagzeug), Jürg Henneberger (Leitung) – 7'.

Trittico per flauto di Pan (1991) – »Veronika Gericke-Wildberger gewidmet« – Selbstverlag, Riehen; Ms.: CH-Bu, kr 71, 32a – 8' – in drei Fassungen: für Panflöte solo, für Panflöte und Klavier, für Panflöte und Orgel.

Concerto per orchestra. Dialoghi attraversa lo spazio (1991–92) – »für das Basler Sinfonie-Orchester« – 1. *Antifona I^a, Fanfare, Allegretto*; 2. *Antifona II^a, Cappricio I^o, Allegro*; 3. *Notturno, adagio, con alcuni Duettini*; 4. *Cappricio II°, Presto*; 5. *Antifona III^a, Finale, Lento cerimoniale* – HCZ – Uraufführung: Basel, 22. Oktober 1993; Basler Sinfonie-Orchester, Gunther Schuller (Leitung) – 18'.

»Tantôt libre, tantôt recherchée« für Violoncello solo (1992–93) – »Komponiert im Auftrag der Stadt Zürich für den Koeckert-Wettbewerb von Konservatorium und Musikhochschule Zürich« – HCZ – Uraufführung: Zürich, 8. Juni 1993 – 9'.

Deux Consolations pour flûte de Pan (1994) – »Dédiées à Veronika Gericke-Wildberger« – 1. *Lent et mélancolique*; 2. *Vivace scherzando* – Selbstverlag, Riehen; Ms.: CH-Bu, kr 71, 35a – 5'.

Elegie für Sopran und Kammerensemble [Klarinette/Bassklarinette, Fagott, Schlagzeug, solistisches Streichquintett] (1994–95) – »für Carla Henius zum 7. Mai 1995« – Text: Friedrich Hölderlin – HCZ – Uraufführung: Wiesbaden,

7. Mai 1995; Rosemary Hardy (Sopran), Ensemble Musikfabrik, Johannes Kalitzke (Leitung) – 7'.

Kammerkonzert für Saiteninstrumente und Synthesizer (Erkundungen im Sechsteltonbereich) (1995–96) – RBL – Uraufführung: Basel, 6. Februar 1998; Ensemble Tétraclavier – 20'.

Canon quattuor vocum, »tantôt libre – id est ›floridus‹ – tantôt recherchée« per tres Diminutiones: in contrario motu, cancrizans, cancrizans inversus für vier Saxophone [zwei Alt, zwei Tenor] (1996) – »Jacques Wildberger / seinem Freund Gösta Neuwirth zum 60. am 6. Januar 1997. / Da werden Jahre zu Sekunden. Masstab 1 : 2'584'656'000« – Ms.: CH-Bu, kr 71, 51a – 60''.

Commiato. Musik für Streichquartett (1997) – »komponiert im Auftrag der PRO HELVETIA für das Amati-Quartett | In memoriam D. P. F[.] 21.10.1961–18.02.1996« – RBL – Uraufführung: Basel, 20. Oktober 1998; Amati-Quartett – 18'.

Fantasia sul re per flauto contrabbasso (1998) – »Beitrag zum Projekt ›Fantasia‹ / komponiert im Auftrag von Felix Renggli / und ihm gewidmet« – RBL – Uraufführung: Basel, 10. Juni 1999; Felix Renggli – 6'.

Mein Versuch, den Eisler zu beschreiben für Flöte, Klarinette, Violine, Viola, Violoncello und Klavier (1998) – »Mein Beitrag zum Kompositionsprojekt ›14 Arten den Eisler zu beschreiben‹« anlässlich des 100. Geburtstags 1998 – Ms.: CH-Bu, kr 71, 52a – 3'.

Tempus cadendi, tempus sperandi. Kantate für gemischten Chor und 6 Instrumentalisten (1998–99) – 1. *Hyperions Schicksalslied*; 2. *Tenebrae (Paul Celan)*; 3. *Es war Erde in ihnen (Paul Celan)*; 4. *Hölderlin an Sinclair (Erich Fried)* – RBL – Uraufführung: Stuttgart, 8. Februar 2001; Ensemble Ictus, SWR Vocalensemble Stuttgart, Rupert Huber (Leitung) – 19'.

Diskographie

Quartetto per flauto, clarinetto, violino e violoncello, in: *Compositeurs suisses* [Reihe], o. J. [nach 1961], LP, Elite Special, TLPE 6001. Joseph Bopp (Flöte), Osvaldo Mengassini (Klarinette), Jules Joubert (Violine), René Gacon (Violoncello).

Musik für 22 Solostreicher, in: *Schweizer Komponisten* [Reihe], 1964, LP, Communauté de travail pour la diffusion de la musique suisse, CT-64-21. Orchestra della Radio Svizzera Italiana, Charles Dutoit (Dirigent).

La Notte, in: *Sarcasmes*, o. J. [zw. 1966–1987], LP, W. H. von der Mühll.

Tod und Verklärung / *Double Refrain* / *Diario per clarinetto* (= *Basler Komponisten / New Music From Basle*), hrsg. von der Staatlichen Musikkredit-Kommission Basel-Stadt, 1978, LP, Bärenreiter-Musicaphon, BM 30 SL 1714. Kurt Widmer (Bariton), Aurèle Nicolet (Flöte/Bassflöte), Heinz Holliger (Englisch Horn/Oboe), Bernhard Wulff (Gitarre), Wolfram Berger, Ernst Dauscher, Matthias Habich, Hubert Kronlachner, Michael Rittermann und Adolf Spalinger (Sprecher), Hans-Rudolf Stalder (Klarinette), Räto Tschupp (Dirigent).

Prismes per sassofono contralto, in: *Virtuoses Saxophon*, 1978, LP, Basilisk ST-7801. Iwan Roth (Saxophon), Gérard Wyss (Piano).

Communio für Sopran, Bassklarinette, Viola und Orgel, in: *Missa in festo pentecostes*, 1987, CD, Jecklin-Disco, 617-2. Kathrin Graf (Sopran), Elmar Schmidt (Bassklarinette), Christoph Schiller (Viola), Theo Käser (Orgel).

… und füllet die Erde und machet sie euch untertan … / … Die Stimme, die alte, schwächer werdende Stimme … / Diaphanie / *Los pajarillos no cantan*, 1990, CD, *Communauté de travail pour la diffusion de la musique suisse*, CTS-P 25-2 Grammont. Philharmonische Werkstatt Schweiz, Mario Venzago (Leitung), Kathrin Graf (Sopran), Siegfried Palm (Violoncello), Sinfonieorchester des Südwestfunks, Lothar Zagrosek (Leitung), Christoph Schiller (Viola), Christoph Jäggin (Gitarre).

Los pajarillos no cantan, in: *Etwas Klang von meiner Oberfläche: zeitgenössische Schweizer Gitarrenmusik / Some sound from my surface: contemporary Swiss guitar music. Werke von Rudolf Kelterborn, Fritz Vögelin, Hans Ulrich Lehmann, Heinz Marti und Jacques Wildberger*, 1994, CD, Neuhausen Quantaphon, Q 30.323. Christoph Jäggin (Gitarre).

Portrait, in: *Contemporary music for alto saxophone*, 1994, CD, Jecklin, JS 302-2. Andreas Formenti (Saxophon).

Diario per clarinetto, in: *Contemporary Swiss Music for Clarinet Solo*, 1995, CD, Jecklin, 308-2. Daniel Schneider, clarinet.

Quartett für Flöte, Klarinette, Violine und Violoncello, in: *Musikszene Schweiz. Grammont Portrait* [Reihe], 1999, CD, Migros-Genossenschafts-Bund MGB CTS-M 63. Ensemble opera nova.

Fantasia sul re für Kontrabassflöte in C, in: *Felix Renggli* (= *Musikszene Schweiz. Grammont Portrait*), 2001, CD, Migros-Genossenschafts-Bund MGB CTS-M 73. Felix Renggli (Flöte).

»Tantôt libre, tantôt recherchée«, in: *Walter Grimmer: Violoncello* (= *Musikszene Schweiz. Grammont Portrait*), 2001, CD, Migros-Genossenschafts-Bund MGB CTS-M 67. Walter Grimmer (Violoncello).

Tempus cadendi, tempus sperandi für gemischten Chor und 6 Instrumentalisten, in: *In memoriam Paul Sacher: 23. Mai 2002*, Basel, 2002, CD, [o.V.]. SWR Vokalensemble Stuttgart, Sinfonieorchester Basel, Heinz Holliger (Dirigent).

Tempus cadendi, tempus sperandi (= *Musiques Suisses. Grammont Portrait*), *Tempus cadendi, tempus sperandi*: Kantate für gemischten Chor und sechs Instrumentalisten / *Commiato*: Musik für Streichquartett / *An die Hoffnung* für Sopransolo, Sprecher und Orchester, 2002, CD, Migros-Genossenschafts-Bund, MGB CTS-M 77. Georg Martin Bode (Sprecher), Sylvia Nopper (Sopran), Amati Quartett, SWR-Vokalensemble Stuttgart, Sinfonieorchester Basel, Heinz Holliger (Dirigent).

Diario per clarinetto, in: *Eduard Brunner, Schweizer Werke für Klarinette* (= *Musiques Suisses. Grammont Portrait*), 2007, CD, Migros-Genossenschafts-Bund, MGB CTS-M 108. Eduard Brunner (Klarinette).

La Notte. Trittico per nastro, mezzo-soprano e 5 strumenti su parole di Hans Magnus Enzensberger e Michelangelo Buonarroti, in: *Klang Farben Boswil 4. Ensemble Boswil, Peter Hirsch. Musik der 1960er Jahre. Maderna, Wildberger, Xenakis, Serocki*, 2007, CD, nicht zum Verkauf. Ensemble Boswil, Peter Hirsch (Dirigent).

La Notte. Trittico per nastro, mezzo-soprano e 5 strumenti su parole di Hans Magnus Enzensberger e Michelangelo Buonarroti, in: *Les jardins musicaux 2011. Hommage à un Jeunehomme* [!], 2011, CD-R, nicht zum Verkauf. Jeannine Hirzel (Sopran), Nouvel ensemble intercontemporain, Pierre-Alain Monot (Dirigent).

14 Arten den Eisler zu beschreiben, in: *GeburtsTaG. Konzertmitschnitte aus 20 Jahren Ensemble TaG. EnsembleTaG Neue Musik Winterthur*, 2001 (Aufnahme), 2013 (Produktion), Radio SRF 2 Kultur, nicht zum Verkauf. Anna-Katharina Graf (Querflöte), Martin Truninger (Klarinette), Yoko Fujita (Violine), Matthijs Bunschoten (Bratsche), Emanuel Rütsche (Cello), Junichi Onaka (Klavier).

Concentrum für Cembalo solo, in: Zeitgenössische Cembalo-Musik, o. J., Single Platte, 7 EBZ 504, Antoinette Vischer (Cembalo).

Bibliographie (Auswahl)

Dieses Verzeichnis umfasst einige Titel, die in der Bibliographie von dLvA, S. 266–271, noch nicht enthalten bzw. ebendort nicht abgedruckt sind, oder solche, die sich in Wildbergers Nachlass in CH-Bu finden.

Texte von Jacques Wildberger

[zu *Tre mutazioni*], Programmheft der Donaueschinger Musiktage für zeitgenössische Tonkunst 1953, o. S..

Analyse von Beethovens Cello-Sonate op. 101, Nr. 2 [sic! recte: op. 102, Nr. 1], Sendung HR 1959/60, Typoskript in: CH-Bu, NL 361 C I 4, S. 12.

[Einführung zu *Epitaphe pour Evariste Galois*], in: Hansjörg Pauli, *Neue Musik aus Deutschland und der Schweiz. Basel, 20. Mai bis 13. Juni 1964. Acht Konzerte und Theaterabende, Verein für Basler Kunst- und Musikveranstaltungen* [Programmheft zum deutsch-schweizerischen Musikfest 1964], Basel: *National-Zeitung* 1964, S. 19–23.

Die Orchestervariationen von Luigi Dallapiccola, Sendung SWR 1961 (Skript in: CH-Bu, NL 361 C I 5).

Meine Kompositionsstudien bei Wladimir Vogel [Fassung 1], in: Hans Oesch, *Wladimir Vogel. Sein Weg zu einer neuen musikalischen Wirklichkeit*, Bern – München: Francke 1967, S. 193–196.

Werkeinführung zu *La Notte* [1967], Typoskript, Nachlass J. Wildberger, CH-Bu, kr 71, 43 f.

zeitgenössische schweizer musik. komponisten erläutern eigene werke, Programm ETH Zürich 1972, CH-Bu, kr 71, 10 f.

Skript zur *Vorlesung ETH*, 1972, Typoskript mit hss. Eintragungen, CH-Bu, kr 71, 10d.

Die Realität bewältigen, Interview mit Jürg Erni, in: *National-Zeitung* vom 13. August 1973, S. 31.

Gefangenschaft und Befreiung: zum 70. Geburtstag von Luigi Dallapiccola, Sendung WDR 1974 (Skript in: CH-Bu, NL 361 C I 32).

In ricordo di Luigi Dallapiccola, in: *Notiziario*, Milano: Edizioni Suvini Zerboni 1975, S. 45 f.

Les grandes heures de Luigi Dallapiccola pour l'histoire de la musique, in: *Musique en jeu*, Nr. 21 (1975), S. 67–79.

Begleittext zur LP *Basler Komponisten. Jacques Wildberger*, Bärenreiter-Musicaphon, BM 30 SL 1714, o. J. [1995].

»Wess' Brot ich ess', dess' Lied ich sing«. Die Stellung des Komponisten in seiner jeweiligen Gesellschaft, Kurzfassung des Vortrags, den Wildberger am 27. Januar 1995 in der musiktheater-werkstatt (mtw) Wiesbaden hielt, gesendet in einem Brief an Carla Henius, Juni 1994, CH-Bu, NL 361 B I 45.

Elegie [1995], Programmnotiz, CH-Bu, kr 71, 49c.

Musik ist Teil gesellschaftlicher Wirklichkeit. Gespräch mit dem Komponisten Jacques Wildberger, in: *Basellandschaftliche Zeitung/Nordschweiz* vom 22. Januar 1998.

Über Jacques Wildberger

Andreas Fatton, *»Erkundungen …« – Jacques Wildbergers Kammerkonzert für Saiteninstrumente und Synthesizer (1995–96)*, in: *Jacques Wildberger*, hrsg. von Michael Kunkel, Saarbrücken: Pfau 2002 (= *fragmen*, Heft 38), S. 13–16.

Andreas Fatton, *»Ici on fait l'analyse de l'analyse …«. Jacques Wildbergers Epitaphe pour Evariste Galois (1962) als mathematisch-politische »Action documentée«*, Lizentiatsarbeit, Universität Basel, 2011.

Bernd Feuchtner, Rezension von Jacques Wildberger, Dmitri Schostakowitsch – 5. Symphonie e-Moll [recte: d-Moll], in: *Neue Zeitschrift für Musik* 151 (1990), Nr. 2, S. 48.

Anton Haefeli, *»Die Verlässlichkeit eines stetig geführten Lebens«. Zum Tode des Komponisten Jacques Wildberger (3. Januar 1922 – 23. August 2006)*, in: *Schweizer Musikzeitung* 9 (2006), Nr. 10, S. 7 f.

Carla Henius, *»Die alten, bösen Lieder –«. Eine Erinnerung aus der guten alten Zeit oder: wie man »damals« arbeiten durfte*, gesendet anlässlich von J. Wildbergers 70. Geburtstag, Manuskript, CH-Bu, NL 361 B I 45, 155.

Michael Kunkel, *»Was ist geblieben? Nichts mehr und alles«. Eine Uraufführung des Basler Komponisten Jacques Wildberger in Stuttgart*, in: *Basler Zeitung* vom 14. Februar 2001, S. 43.

– (Hrsg.), *Jacques Wildberger*, Saarbrücken: Pfau 2002 (= *fragmen*, Heft 38).

–, *»Der Kampf um die Möglichkeit von Hoffnung«*, in: Booklet zur CD *Musikszene Schweiz / Grammont Portrait. Jacques Wildberger*, Zürich: Migros-Genossenschafts-Bund 2002, MGB CTS-M 77.

–, *Der Komponist Jacques Wildberger. Eine Portraitskizze*, in: *Dissonanz* 73, Februar 2002, S. 20–29, auch erschienen in: *Au carrefour des mondes. Komponieren in der Schweiz. Ein Kompendium in Essays, Analysen, Portraits und Gesprächen*, Saarbrücken: Pfau 2008 (= *édition dissonance* 1.1), S. 545–561.

–, *Zum Tod von Jacques Wildberger*, in: *Dissonanz* 96, Dezember 2006, S. 40 f.

–, *»Was ist sein Hit?« Eine kleine Rechrche in Jacques Wildbergers Frühwerk*, in: *Dissonanz* 143, September 2018, S. 24–33. [Vorabdruck eines Teils des Beitrags in diesem Band]

Thomas Meyer, *Ein Weg ins Ungesicherte. Zum Tod von Jacques Wildberger*, in: *MusikTexte* 111, November 2006, S. 81.

Patrick Müller, *Zwischen Neoklassizismus und Avantgarde. Kompositionslehre in der Schweiz nach 1945*, in: *»Entre Denges et Denezy …« Dokumente zur Schweizer Musikgeschichte 1900–2000*, hrsg. von Ulrich Mosch in Zusammenarbeit mit Matthias Kassel, Mainz: Schott 2000, S. 244–261.

Sigfried Schibli, *»Dichter in dürftiger Zeit« – Wildberger und Schostakowitsch*, in: *Jacques Wildberger*, hrsg. von Michael Kunkel, Saarbrücken: Pfau 2002 (= *fragmen*, Heft 38), S. 8–12.

Gregor Wittkop, *»… das will nichts heißen, aber das ist es ja eben …« oder: Wie Jacques Wildberger Texte gruppiert*, in: *Jacques Wildberger*, hrsg. von Michael Kunkel, Saarbrücken: Pfau 2002 (= *fragmen*, Heft 38), S. 3–7.

Angela Ida De Benedictis ist wissenschaftliche Kuratorin der Paul Sacher Stiftung in Basel, Direktorin des Centro Studi Luciano Berio und Mitglied des wissenschaftlichen Beirats der Fondazione Archivio Luigi Nono. Sie wurde 2002 promoviert und habilitierte sich 2019. Sie war 2005–07 Post-Doc-Stipendiatin der Alexander von Humboldt-Stiftung und lehrte an den Universitäten von Padua, Salerno, Parma, Bern und Pavia (Cremona). Ihre Forschungen befassen sich mit der musikalischen Avantgarde des 20. und 21. Jahrhunderts mit Schwerpunkten auf Musik und Technologie und dem Schaffen italienischer Komponisten.

Roman Brotbeck, geboren 1954, studierte Musikwissenschaft und Literaturkritik an der Universität Zürich. 1982–88 Musikredaktor und -produzent bei Radio SRF2, 1988–94 Forschungsprojekt des Schweizerischen Nationalfonds zur frühen Mikrotonalität in der Musik des 20. Jahrhunderts. Aufenthalte in Mexiko, Kanada, Frankreich, den USA und der UdSSR. 1996–2002 Präsident des Schweizerischen Tonkünstlervereins, 1997–2009 unterschiedliche Leitungsaufgaben in der Hochschule der Künste Bern. 2010–14 Gründung eines Promotionsprogramms für die Künste (heute SINTA). Zahlreiche Publikationen, vor allem zur Musik des 20. Jahrhunderts. Konzeption verschiedener kultureller Großanlässe. Seit Sommer 2014 freischaffend. Leiter zahlreicher Forschungsprojekte an der HKB, zuletzt zu Positionen nicht-äquidistanter Mikrotonmusik.

Andreas Fatton, geboren 1971 in Biel/Bienne. Lizenziat in Musikwissenschaft und Philosophie. Heute im Technologie- und Softwarebereich tätig.

Björn Gottstein, geboren 1967 in Aachen, Redakteur für Neue Musik beim SWR in Stuttgart. Seit 2015 ist er künstlerischer Leiter der Donaueschinger Musiktage. 2013–14 war er einer der künstlerischen Leiter des Eclat-Festivals Stuttgart sowie der SWR-Konzertreihe Attacca. 2009 kuratierte er in Berlin *Audio Poverty* – Eine Konferenz über Musik und Armut im Haus der Kulturen der Welt und 2011 *Lux Aeterna* im Berghain sowie 2012 das Festival faithful!. Als Kritiker schrieb er für die *taz* sowie für Fachmedien wie *Neue Zeitschrift für Musik*, *MusikTexte*, *Spex*, *Frieze*, *Dissonanz/Dissonance*, *Parergon* und *Nutida Musik*. 2006 erschien sein Buch *Musik als Ars scientia* im Pfau-Verlag, 2020 ebendort der Band *Scelsi Revisited backstage* in gemeinsamer Herausgeberschaft mit Michael Kunkel. Lehrtätigkeiten an der TU Berlin, bei den Darmstädter Ferienkursen für neue Musik, an der Hochschule für Musik Basel und der Universität der Künste Berlin. Ab 2022 Sekretär des Kuratoriums der Ernst von Siemens Musikstiftung.

Christoph Keller, geboren 1950 in Glarus, lebt seit 1971 in Zürich. Auftritte als Pianist in zahlreichen Ländern und an renommierten Festivals, über 30 CDs. 1997–2014 Pianist im Collegium Novum Zürich. Langjährige Medienarbeit, publizistische und editorische Tätigkeit. 1984–2000 Chefredakteur der Musik-

zeitschrift *Dissonanz/Dissonance*. 1986–2010 Musikproduzent beim Schweizer Radio DRS2. 2016 Kulturpreis des Kantons Zürich zusammen mit Christoph Homberger.

Gunnar Hindrichs, Professor für Philosophie an der Universität Basel. Arbeitsschwerpunkte: Metaphysik, Philosophie der Subjektivität, Politische Philosophie, Ästhetik. Publikationen u. a.: *Das Absolute und das Subjekt. Untersuchungen zum Verhältnis von Metaphysik und Nachmetaphysik*, Frankfurt am Main: Klostermann 2011; *Die Autonomie des Klangs. Eine Philosophie der Musik*, Berlin: Suhrkamp 2014; *Philosophie der Revolution*, Berlin: Suhrkamp 2017; *Zur kritischen Theorie*, Berlin: Suhrkamp 2020.

Martin Kirnbauer ist als Leiter Forschung Teil des Leitungsteams der Schola Cantorum Basiliensis FHNW und daneben Privatdozent für Musikwissenschaft an der Universität Basel. Nach einer Ausbildung zum Flötenbauer und Musikstudien Restaurator für historische Musikinstrumente am Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg. Musikwissenschaftsstudium in Erlangen und Basel (Lizenziat 1993, Promotion 1998, Habilitation 2007), zwischen 1994 und 2004 Assistent am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Basel und Leiter des Mikrofilmarchivs. 2004–17 war er Leiter des Basler Musikmuseums und Kurator für die Sammlung alter Musikinstrumente des Historischen Museums Basel. Beteiligt an mehreren SNF- oder KTI-geförderten Forschungsprojekten der Schola Cantorum Basiliensis und der Hochschule für Musik FHNW; 2020–23 leitet er das SNF-Projekt *Vicentino21* – Digitale Edition mit Übersetzung, Kommentar und praktischer Erkundung von Nicola Vicentinos *L'antica musica ridotta alla moderna prattica* (Rom 1555).

Manfred Koch, geboren 1955, Studium der Philosophie, Germanistik und Geschichte in Tübingen. 1987 Promotion mit dem Buch *Mnemotechnik des Schönen. Studien zur poetischen Erinnerung in Romantik und Symbolismus (Novalis, Hofmannsthal, Rilke)*. 1988–91 DAAD-Lektor für deutsche Sprache und Literatur an der Universität Thessaloniki, Griechenland. 1992–98 wissenschaftlicher Assistent am Institut für neuere deutsche Literatur der Universität Gießen, dort 2001 Habilitation mit dem Buch *Weimaraner Weltbewohner. Zur Genese von Goethes Begriff »Weltliteratur«*. 2001–03 Vertretung einer Professur für neuere deutsche Literatur in Tübingen; 2004–07 Mitorganisator der Tübinger Poetikdozentur, 2009–21 Titularprofessor für neuere deutsche Literatur an der Universität Basel.

Anne-May Krüger studierte Gesang und Musikwissenschaft an den Hochschulen für Musik in Leipzig und Karlsruhe. Schwerpunkte ihrer künstlerischen Arbeit liegen in der Neuen Musik. Konzerte und Musiktheaterproduktionen führten sie zu namhaften Festivals, darunter MaerzMusik (Berlin), Wien Modern, Darmstädter Ferienkurse für Neue Musik und das Lucerne Festival, sowie an die Staatsoper Stuttgart, Nationaltheater Mannheim, Staatstheater Oldenburg und Theater Basel. Zentral für ihre Arbeit ist die Verbindung von Musikpraxis und Forschung. Seit 2011 wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Hochschule für Musik Basel, wo sie den Forschungsschwerpunkt Aufführungspraxis der Neuen Musik betreut. Seit 2018 hat sie dort auch eine Dozentur inne; zudem lehrt sie seit Herbst 2020 am Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Basel. 2020 wurde sie mit der Dissertation *Musik über Stimmen. Vokalinterpret*innen der 1950er und 60er Jahre im Fokus hybrider Forschung* an der Universität Basel in Zusammenarbeit mit der Hochschule für Musik FHNW in Basel (gefördert durch den Schweizerischen Nationalfonds) promoviert. Ihre

Beiträge erschienen u. a. in *Dissonanz/Dissonance, Neue Zeitschrift für Musik,* bei PFAU, Wißner, Brepols Publishers und im Laaber-Verlag. www.annemaykrueger.de

Michael Kunkel, geboren 1969 in Winz-Niederwenigern/Ruhr. Studium der Musikwissenschaft und Allgemeinen Rhetorik in Tübingen, Promotion in Basel. 2004–15 Chefredakteur der Zeitschrift *Dissonanz/Dissonance*. Seit 2007 Leiter der Forschungsabteilung der Hochschule für Musik Basel. www.musikforschungbasel.ch

Doris Lanz studierte Musikwissenschaft und Germanistik in Bern und promovierte 2007 ebendort mit einer Arbeit über Exilerfahrung und politische Utopie in Wladimir Vogels Instrumentalwerken. Von 2007–13 war sie Oberassistentin/Lektorin an der Université de Fribourg. Seit 2007 ist sie Lehrbeauftragte am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Zürich, seit 2019 überdies wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Hochschule der Künste Bern. Ihre Arbeiten widmen sich vorab der Musik des 20. Jahrhunderts.

Felix Lindenmaier, geboren 1949 in Basel. 1975 Violindiplom, 1978 Diplom in Musiktheorie. Über vierzig Jahre Unterrichtstätigkeit (Theorie, Analyse, Musikgeschichte, Methodik, Kammermusik) an den Hochschulen für Musik von Bern und Basel und an der Freien Musikschule Basel. Daneben Leitung verschiedener Chöre und Orchester. Vorträge, Publikationen.

Raffaele Perniola, geboren 1993, hat 2020 einen Master of Arts in Geschichte (Major) und Musikwissenschaft (Minor) an der Universität Basel erlangt. Er hat sich während des Studiums u. a. auf postkoloniale Theorien in der Geschichtswissenschaft konzentriert sowie im Musikwissenschaftsstudium auf Musik aus dem frühen 20. Jahrhundert. Er hat diese Interessen u.a. mit der Mitarbeit in Ausstellungsprojekten zu Musik im und über das südliche Afrika kombiniert. Raffaele Perniola ist neben der akademischen Laufbahn in der Kulturbranche tätig.

Michel Roth, geboren 1976 in Altdorf, lebt in Luzern. Er ist Professor für Komposition, Instrumentation und Musiktheorie an der Hochschule für Musik Basel und Mitglied der dortigen Forschungsabteilung. Als langjähriger Leiter des Luzerner Studios für zeitgenössische Musik arbeitete er unter anderem mit Pierre Boulez, Helmut Lachenmann und Péter Eötvös zusammen. Viele Radio- und CD-Produktionen dokumentieren sein Schaffen, für das er zahlreiche Preise und Förderbeiträge erhalten hat. Seine Werke sind regelmäßig an internationalen Musikfestivals zu hören, darunter die Oper *Im Bau* (2012, Theater Basel, Zürich, Barcelona) und die depressive Operette *Die künstliche Mutter* (2016, Lucerne Festival, Gare du Nord Basel). Daneben forscht und publiziert er über musiktheoretische und interdisziplinäre Themen mit den Schwerpunkten Spieltheorie und Indetermination (u. a. David Tudor), kollaborative Kunst (u. a. Dieter Roth und die *Selten gehörte Musik*) und Organologie (u.a. Koautor der Bände zur Posaune und zum Schlagzeug in der Spieltechnik-Reihe bei Bärenreiter). www.michelroth.ch

Sigfried Schibli, geboren 1951 in Basel. Musikwissenschaftliche Promotion über Alexander Skrjabin an der Goethe-Universität Frankfurt am Main. Musikjournalistische Arbeiten für die *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, den

Hessischen Rundfunk und das Schweizer Radio. 1984–88 Verlagsredaktor der *Neuen Zeitschrift für Musik*. 1988 bis 2016 Musikredakteur der *Basler Zeitung*.

Martina Wohlthat, geboren 1960 in Hamburg. Studium der Musikwissenschaft an der Universität Hamburg. 2006–08 postgradualer Studiengang Papierkurator/University Professional in Rare Book Librarianship an der Universität Basel. Seit 2008 wissenschaftliche Mitarbeiterin für alte Drucke und Rara in der Bibliothek der Musik-Akademie Basel. 2020 CAS Werk- und Nachlass-Management an der Hochschule der Künste Bern. Journalistische Tätigkeit für die *Basler Zeitung*, Schweizer Radio DRS und *Neue Zürcher Zeitung*. Herausgeberin der Festschrift *Tonkunst macht Schule. 150 Jahre Musik-Akademie Basel 1867–2017*.

Register

Abel, Niels Henrik 518
Adam, Max 45
Adenauer, Konrad 331
Adorno, Theodor W. 113, 124, 160–162, 214, 216, 219, 220, 270, 286, 295, 313, 377, 433, 435, 445, 519, 529
Aerni, Heinrich 486
Aichinger, Ilse 450
Amy, Gilbert 461
Andersch, Alfred 331
Andre, Mark 340
Apostel, Hans Erich 457
Arp, Hans 275, 517, 529
Augustinus 132, 170

Baader-Nobs, Heidi 49, 527
Bach, Johann Sebastian 40, 46, 123, 124, 170, 176, 380, 423, 431, 454
Bahro, Rudolf 122
Barth, Fred 254
Bartók, Béla 40, 74, 94, 166, 179, 185, 192, 269, 284–286, 380, 394, 397, 433, 473, 514
Baumgartner, Paul 39, 40, 74, 93, 270, 450
Beck, Conrad 41, 47, 284, 436, 452, 514
Becker, Günther 461
Beckett, Samuel 291, 349, 521, 522
Beethoven, Karl van 523
Beethoven, Ludwig van 40, 115, 118, 128, 170, 180–182, 200, 225, 226, 348, 363, 457, 523
Bennett, Gerald 51
Bentzon, Niels Viggo 529
Berg, Alban 74, 93, 125, 456
Bergson, Henri 307
Berio, Luciano 427, 454, 461, 517, 529
Biró, Dániel Péter 340
Blacher, Boris 296, 297, 310, 315, 426
Blöcker, Günther 338
Borg, Hanneke van 254
Bouchet, Henri 449
Boulez, Pierre 45, 48, 69, 163, 165, 167, 213, 227, 270, 271, 275, 288, 289, 305, 307, 311, 314, 315, 413, 421, 434, 443, 444, 449, 450, 456, 461, 516–518
Bour, Ernest 413, 415
Bourgne, Robert 231, 233, 244
Brahms, Johannes 40, 379
Brasch, Thomas 375
Brecht, Bertolt 109, 112, 335, 356
Britten, Benjamin 455
Brotbeck, Roman 80, 94–96, 526
Brown, Earle 426, 427
Bruckner, Anton 20, 23
Brunner, Eduard 449
Bruno, Jean 254
Burkhard, Paul 112, 119, 515
Burkhard, Willy 284
Busoni, Ferruccio 14, 23, 40, 57, 77, 85, 450, 490

Cage, John 305, 354, 427
Calley, William 113, 114, 348, 520
Camus, Albert 349
Canetti, Elias 450
Carlevaro, Alvaro 351
Carrillo, Julián 474, 480, 482, 486
Celan, Paul 349, 450, 519, 528–530
Chéreau, Patrice 527
Chevalier, Auguste 231, 238, 239, 518
Chopin, Frédéric 40
Chruschtschow, Nikita 122
Clementi, Aldo 133
Coen Luzzato, Laura 133, 135
Coster, Charles de 270

Dahlhaus, Carl 173, 177, 224
Dallapiccola, Luigi 101, 121, 128–136, 139–144, 200, 312, 316, 390, 391, 454, 526, 530
D'Annunzio, Gabriele 133
de la Motte, Diether 52
Denissow, Edison 461
Dobler, Charles 77, 94
Döhl, Friedhelm 37, 46
Donatoni, Franco 461
Drewelius, Tobias 430, 431
Dufhues, Josef-Hermann 338
Dumont, Cédric 452
Dünki, Jean-Jacques 526
Dutilleux, Henri 454

Ehrsam, Eduard 39, 40, 93
Eichenwald, Philipp 43, 46, 51, 53, 446
Eich, Günter 450
Eimert, Herbert 80, 81, 94, 255

Einem, Gottfried von 529
Einstein, Albert 446
Eisler, Hanns 101, 109, 112, 113, 118, 119, 356, 513
Eliot, Thomas Stearns 147, 159, 162, 311
Ellington, Duke 427
Elste, Martin 424
Engelmann, Hans Ulrich 461
Enzensberger, Hans Magnus 48, 113, 291–293, 299, 300, 305, 312–314, 319, 328, 329, 331–339, 440–442, 445, 519, 529
Erbacher, Walter 527
Erbse, Heimo 529

Falla, Manuel de 424
Ferneyhough, Brian 340, 456
Feuchtner, Bernd 122
Fiechter, Clemens 177
Fillion, Daniel 254
Fortner, Wolfgang 289, 301, 314
Franke-Ruta, Walter 214, 223
Franke-Ruta, Walther 213, 214, 222, 223
Freivogel, Max 92
Fricker, Peter Racine 529
Fried, Erich 522
Friedli, Irène 48
Frisch, Max 458, 460
Fuchs-Robettin, Hanna 125
Fure, Ashley 341, 342
Furtwängler, Wilhelm 159

Galois, Evariste 231, 238, 239, 243–247, 249, 251–255, 433, 450, 461, 518, 529
Gasbarra, Felix 356
Gauler, Ernst 37
Geiger, Friedrich 81, 85, 92, 94–96
Gershwin, George 220, 222, 224
Gielen, Michael 175, 176, 193, 523
Globokar, Vinko 461
Godard, Benjamin 40
Goethe, Johann Wolfgang von 225, 226
Goldschmidt, Harry 122, 424
Graffenried, René von 45
Grieg, Edward 40
Grimmer, Walter 520
Grosser, Franz 38
Güldenstein, Gustav 39, 160

Haefeli, Anton 117–119
Hagen, Lars Petter 355
Hagmann, Peter 290
Hamann, Bernd 314, 416
Händel, Georg Friedrich 431
Hardy, Rosemary 437, 444
Hartmann, Karl Amadeus 296, 454
Haubenstock-Ramati, Roman 311, 529
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 113, 348, 520, 521
Heidegger, Martin 337, 349, 376, 377, 522
Heiß, Hermann 433, 437
Helm, Everett 296
Hendrix, Jimi 319
Henius, Carla 125, 413, 417, 433–437, 443–445
Henneberger, Eduard 40, 93, 284
Henneberger, Jürg 313, 315, 530
Henniger, Rolf 254
Henry, Pierre 295
Henze, Hans Werner 289, 301, 314, 529
Herzog, Colette 254
Hildenbrand, Gerhard 48
Hildesheimer, Wolfgang 291
Hindemith, Paul 166, 179, 192, 284, 286, 514
Hindrichs, Gunnar 119, 319
Hinze, Robert 314
Hirt, Fritz 41
Hitler, Adolf 459, 526
Hobbes, Thomas 113, 348
Hocke, Gustav René 301
Hölderlin, Friedrich 115, 125, 349, 433, 438, 439, 444, 452, 522
Holliger, Heinz 13, 51, 119, 271, 314, 353, 413, 419–421, 446, 458–462, 517, 520, 528, 529
Holliger, Ursula 413
Holthusen, Hans Egon 338
Honegger, Arthur 285, 514, 515
Hornor, John 255
Huber, Hans 40
Huber, Klaus 13, 43, 45, 340, 446, 526
Huber, Nicolaus A. 356–358
Huber, Rupert 461
Hugo, Victor 244
Husa, Karel 296

Irmisch, Rudolf 314

Jäggin, Christoph 413, 422
Jarre, Maurice 529
Jelinek, Hanns 457
Jewtuschenko, Jewgeni 123
Jünger, Ernst 113, 228, 348, 520

Kafka, Franz 433
Kagel, Mauricio 354, 427
Kaiser, Albert E. 37
Kalitzke, Johannes 437, 444
Kammer, Meret 166, 167, 177
Kant, Immanuel 344
Kaufmann, Harald 526
Keller, Alfred 271, 285
Kelterborn, Rudolf 13, 37, 43, 48, 353, 446, 461, 528, 530
Kim-Cohen, Seth 354
Klartag, Yair 358
Klebe, Giselher 529
Kleist, Heinrich von 213, 214, 223
Klose, Heinz 27
Koch, Manfred 291, 441

Koellreutter, Hans-Joachim 486
Köhnsen, Fritz 416
Kondraschin, Kirill 123
Kontarsky, Aloys 182, 183, 192, 194, 413
Kopelew, Lew 122
Krannhals, Alexander 41
Kreidler, Johannes 341, 355, 357
Křenek, Ernst 93, 162, 220, 222, 255, 284
Kunkel, Michael 124, 126, 314, 331, 409, 446, 461
Künzli, Arnold 122, 319, 330
Kyburz, Hanspeter 528

Lachenmann, Helmut 18, 22, 23, 124, 340, 352, 356, 357, 375–377, 444, 452
Landowska, Wanda 424, 431
Lang, Fritz 416
Langlotz, Lukas 353, 528, 530
Lehmann, Hans Ulrich 13, 461
Lehmann, Harry 355
Leonardo da Vinci 161
Leskovar, Katarina 177
Liebermann, Rolf 271, 424
Ligeti, György 167, 314, 426, 427
Liszt, Franz 115, 117, 363
Lohr, Ina 424, 426
Louis-Philippe I. 244
Lutosławski, Witold 381

Maderna, Bruno 135, 136, 139, 188, 305, 435, 444, 454, 516
Mahler, Gustav 21, 23, 200, 377, 390–392, 394
Mahnkopf, Claus-Steffen 340
Malipiero, Riccardo 134
Mallarmé, Stéphane 101, 117, 311, 449
Mann, Thomas 445
Marcoll, Maximilian 355
Marinetti, Filippo Tommaso 113, 348, 520
Marlowe, Christopher 527
Marquard, Odo 337
Martin, Frank 13, 446, 455, 462
Martinů, Bohuslav 426
Marx, Karl 117, 333, 376
Meisen, Emmi 314
Messiaen, Olivier 270, 287, 296, 516
Metzger, Heinz-Klaus 452, 459, 462
Michelangelo Buonarroti 48, 113, 121, 132, 312, 433, 439–441, 444, 515, 519
Mieg, Peter 426
Milanello, Edoardo 177
Moeschinger, Albert 57, 69, 72, 311, 315
Mohr, Ernst 45, 52, 94
Moosherr-Engels, Marie 40
Mosbacher, Peter 254
Moser, Roland 171, 173, 177, 178
Moszkowski, Moritz 40
Mozart, Wolfgang Amadeus 40, 380, 424, 449, 516, 518, 529

Muggler, Fritz 460, 461
Mühsam, Erich 118
Müller, Patrick 90, 91
Müller, Thomas 527
Müller von Kulm, Walter 38, 39, 45, 49
Müller-Widmann, Annie 93
Müller-Widmann, Oskar 74, 93
Münch, Hans 41
Mussolini, Benito 133, 526

Nauen, Franz 14, 290, 486, 529
Neininger, Wolfgang 45
Nemtsov, Sarah 341
Nicolet, Aurèle 188, 413, 520
Nono, Luigi 121, 122, 129, 134, 135, 137, 167, 270, 288, 289, 293, 295–297, 307, 313, 315, 340, 356, 435, 516, 523
Novalis (Friedrich von Hardenberg) 449, 450

Obert, Simon 430
Ochoa, Hector 409
Ottaway, Hugh 123
Otte, Hans 180
Otto, Gerhard 314

Palm, Siegfried 171, 179, 180, 182, 192, 314, 413, 416
Parra, Violeta 101, 115, 116, 363, 522
Partch, Harry 474, 486
Pásztory, Ditta 269, 514
Pauli Falconi, Daniela 125
Pauli, Hansjörg 74, 85, 88, 90, 93, 96, 114, 118, 119, 121, 125, 128, 289, 314, 378, 383, 409, 445
Pedron, Carlo 52
Peragallo, Mario 136, 139
Petrassi, Goffredo 133
Pindar 338
Poulenc, Francis 424
Pouri, Zoé 177
Pousseur, Henri 45, 307
Priegnitz, Hans 314
Prokofjew, Sergei 53

Quasimodo, Salvatore 129

Ravel, Maurice 40
Rebhahn, Michael 354
Regamey, Constantin 416, 452, 453, 458
Reich, Willi 74, 92, 270
Reimann, Aribert 433, 437
Reinholdtsen, Trond 355
Renggli, Felix 520
Retchitzka, Basia 416
Riediker, Hans 254
Riehm, Rolf 356
Rosbaud, Hans 292, 293, 313
Roth, Michel 177
Rothmund, Heinrich 453, 461

Rousseau, Jean-Jacques 343
Roux, Maurice le 529

Sacharow, Andrej 122
Sacher, Paul 39, 45, 259, 261, 269, 271, 284, 295, 311, 313, 424, 426, 430, 443, 449, 514, 515
Sachs, Nelly 450, 458, 460
Salva, Pablo 409
Sandberg, Mordecai 474
Sanderling, Kurt 122
Sartre, Jean-Paul 337, 344, 345
Saunders, James 354
Scartazzini, Andrea 353, 528
Schaeffer, Pierre 295
Schäuble, Wolfgang 355
Scherchen, Hermann 81, 287
Schibler, Armin 452, 458–461
Schibli, Sigfried 379
Schiller, Christoph 48
Schiller, Friedrich 342, 343
Schlee, Alfred 444
Schmid, Erich 271, 285, 449
Schnebel, Dieter 353, 354, 435, 437, 528
Schober, Franz von 117
Schoeck, Othmar 455, 462
Schönberg, Arnold 14, 15, 22, 23, 69, 70, 74, 76–78, 82, 84, 85, 88, 93, 96, 123, 128, 161, 162, 200, 214, 216–219, 222, 270, 271, 281, 285, 287, 290, 297, 299, 305, 313, 314, 348, 377, 382, 385, 437, 443, 444, 450, 457, 513, 514, 516
Schönlank, Bruno 109, 513
Schopenhauer, Arthur 521
Schorno, Paul 123
Schostakowitsch, Dmitri 48, 121–125, 128, 135, 200, 379, 399, 400, 409, 457, 474, 521, 525
Schramm, Friedrich 530
Schubert, Franz 69, 117, 519
Schuh, Willi 259, 288, 295, 515
Schumann, Robert 40
Schüttler, Martin 355–358
Schütze, Hans 314
Schweizer, Anita 40, 490
Schweizer, Klaus 527
Seidl, Hannes 355, 357
Shakespeare, William 527
Shinohara, Makoto 461
Shreffler, Anne 93
Sieburg, Friedrich 338
Skrjabin, Alexander 14, 170
Smirnov, Dmitry 387, 409
Solal, Martial 427
Solschenizyn, Alexander 122
Spahlinger, Mathias 356
Stadlen, Peter 287
Staempfli, Edward 271
Stalin, Josef 109, 122, 520
Stämpfli, Edward 426
Steinecke, Wolfgang 286, 307, 315
Stenschke, Holger 291
Sterba, Editha 523
Sterba, Richard 523
Stockhausen, Karlheinz 45, 165, 167, 270, 275, 288, 289, 297, 305, 311, 487, 515, 516
Strauss, Johann 490
Strauss, Richard 117
Strawinsky, Igor 51, 121, 166, 179, 200, 214, 216–218, 220, 269, 284, 286, 297, 299, 305, 314, 462, 473, 514
Strobel, Heinrich 81, 199, 275, 277, 287, 300, 314, 514, 516, 517
Strozzi, Giovanni 444, 519
Stuckenschmidt, Hans Heinz 299, 313
Sulger, Rudolf 424
Sutermeister, Heinrich 452, 458–462
Suter, Robert 43, 45, 46, 90, 96, 416, 426, 446, 452

Takasugi, Steven 355
Tamás, János 314
Ten, Mariia 409
Thomas, Ernst 231, 237
Thorp, Keith Andrew 427
Togni, Camillo 136, 139
Torvund, Øyvind 355
Trakl, Georg 75, 93, 281, 282
Travis, Francis 194, 254, 255, 271, 289, 314
Truman, Harry S. 109
Tschaikowski, Peter 170
Tscherepnin, Alexander 426

Valangin, Aline 27, 34, 57, 68, 121
Varèse, Edgard 286
Vega, Lope de 527
Vischer, Antoinette 424, 426–428, 430, 431
Vogel, Wladimir 14, 22, 23, 27, 40, 41, 57–61, 65, 68, 73, 74, 77, 78, 81–86, 88–90, 92–97, 113, 121, 123, 125, 130, 131, 134, 135, 139, 199, 203, 213, 214, 222, 243, 253, 254, 259, 264, 265, 270, 271, 275, 285, 287, 292, 295, 301, 305, 312–314, 316, 426, 433, 449, 450, 453, 474, 486, 490, 513, 514, 516, 517, 523, 526, 527

Wagner, Richard 115, 170, 363, 527
Walshe, Jennifer 354, 355
Walter, Franz 288, 515
Weber, Katharina 169, 177
Webern, Anton 14, 15, 23, 70, 74, 75, 90, 93, 96, 167, 171, 179, 180, 192, 193, 270, 275, 281–283, 287, 444, 449, 515, 516
Weill, Kurt 119, 356
Weingartner, Felix 269
Weissberg, Daniel 480, 527
Weiss, Peter 17, 101, 115
Werfel, Franz 125
Widmer, Kurt 48
Wildberger, Anna-Katharina 291, 409, 490

Wildberger-Graf, Regina 39, 46, 51, 68, 71, 75, 94, 122, 291, 293, 312, 319, 322, 376, 473, 474, 490
Wildberger-Imhof, Dolly 27, 40
Wildberger, Jacques 152
80 Jahre Paul Sacher, Massstab 1:31'557'600 449
»An die Hoffnung« 114–116, 119, 363, 365, 366, 370–373, 450, 452, 454, 457, 522, 523
Aschenbrödel 498, 499
Bühnenmusik zu Julius Caesar 93
Canto per orchestra 118, 315, 446, 453, 454, 461
Commiato 19, 119, 124–127, 292, 377–409, 454, 525, 526, 530
Concentrum 423–432
Concerto per orchestra 118
Contratempi 66, 67, 72, 188, 190–192, 315, 465, 467
Diaphanie 18, 19, 48, 377
Diario 18, 27
»… die Stimme, die alte, schwächer werdende Stimme …« 18, 21, 23, 312, 319, 348, 349, 377, 450, 520, 522, 525, 530
Divertimento 452
Double Refrain 13, 23, 27, 113, 114, 312, 348, 349, 446, 452, 520–522, 529
»Du holde Kunst« 16, 17, 67, 101, 107, 114–116, 449
Elegie 127, 342, 349, 433, 434, 436–444
Epitaphe pour Evariste Galois 16, 17, 43, 113, 199, 213, 231, 234, 235, 237, 240, 243–255, 292, 312, 315, 450, 465, 518, 527, 529
Fantasia sul re 520
»Ihr meint, das Leben sei kurz« 456, 516
»In my end is my beginning« 147, 153, 311, 430, 515
Intensio–Centrum–Remissio 271, 413, 502, 503, 517
Journeaux 527
Kammerkonzert 14, 15, 118, 292, 430, 446, 454, 455, 461, 465, 469–471, 474–480, 482–485, 526, 527, 530
Konzertante Szenen 455
La Notte 48, 113, 132, 188, 291, 311, 312, 315, 319, 323–325, 333, 337, 349, 433, 437, 439, 441–445, 465, 519, 520, 529
Liebestoto 275, 278, 314, 517, 529
»Los pajarillos no cantan« 13, 67, 315, 377, 413
Mein Versuch, den Eisler zu beschreiben 105, 106, 119
Mouvements 12, 13, 508
Musik für 22 Solostreicher 255, 311, 315, 518
Musik zum Armeedienstfilm »Einer von Allen« 204–210
Musik zum Hörspiel »Die Verlobung in San Domingo« 22, 199, 202, 213–223, 314
Musik zum Hörspiel »Mario« 92, 199
Musik zum Schauspiel »Der Ritter vom Mirakel« 527
Notturno 19
»Nur solange Dasein ist …« 57, 62, 63
Oboenkonzert 135, 271, 314, 413, 421, 430, 446, 451, 517
Pour les neuf doigts 446, 455, 520
Quartett für Flöte, Oboe, Harfe und Klavier 413, 450
Quartetto per flauto, clarinetto, violino e violoncello 14, 15, 73, 83–91, 95, 96, 131, 292, 313, 446, 449, 514
Quattro pezzi per pianoforte solo 14, 57, 73, 75, 78–81, 83, 85, 90, 93, 134, 285, 313, 449, 486, 514, 516
Retrospective I 520
Retrospective II 520
Riechemer Hymne 27, 32, 33
Rondeau 51, 446–448, 456, 457
»Tantôt libre, tantôt recherchée« 19, 413, 418, 520
Tempus cadendi, tempus sperandi 131, 292, 363, 368, 369, 446, 452, 454, 516, 523, 524, 530
»Tod und Verklärung« 27, 449, 450
Tre mutazioni 73, 92, 134, 135, 259, 262, 263, 271, 275, 288, 290, 292, 293, 295, 297, 299, 300, 302, 303, 310, 313, 314, 430, 444, 449, 514, 515
Trio per oboe, clarinetto e fagotto 73, 84, 92, 449
»… und füllet die Erde und machet sie euch untertan …« 115, 117, 156, 157, 310, 377, 465, 468, 521
Vier Stücke für Klavier allein 75–78, 80, 85, 93, 94
»Vom Kommen und Gehen des Menschen« 92, 516
Vordodecaphonisches Quartett mit Singstimme 74, 75, 85, 90, 93
Wir lesen Kritik 527
»Wir wollen zusammen marschieren« 103, 109–111, 115, 118, 513
Zeitebenen 275, 289, 292, 299, 301, 305, 307, 310, 311
Wildberger, Jacques (Vater) 27, 29
Wildberger, Kaspar Niklaus 177
Wimberger, Gerhard 529
Wishart, Trevor 356
Wohnlich, David 527
Wolkow, Solomon 122, 123
Wörsching, Fritz 431
Wyschnegradsky, Iwan 474, 480–483, 526
Wyttenbach, Janka 48
Wyttenbach, Jürg 27, 53, 271, 413, 461, 462

Yun, Isang 319

Zender, Hans 437
Zimmermann, Bernd Alois 48, 115, 121, 128, 165–167, 169, 171–173, 175–180, 182–185, 187–190, 192–195, 200, 231, 241, 242, 245, 290, 314, 315, 377, 391, 392, 450, 453, 457, 523