Zeitschrift: Schweizer Theaterjahrbuch = Annuaire suisse du théâtre
Herausgeber: Schweizerische Gesellschaft für Theaterkultur
Band: 45 (1983)

Artikel: Jürg Wyttenbach : instrumentales Theater und Szenische Aktion
Autor: Rauss, Denis-François
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-1002121

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 15.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Jürg Wyttenbach:
Instrumentales Theater und Szenische Aktion
Ein Gespräch mit Denis-François Rauss

Du hast bereits in der Schule ein ganzes Spektakel mit Musik ausgearbeitet. Hast Du damals auch Regie geführt?

Wyttenbach: Nein. An die Musik, welche ich für eine Aufführung der *Chinesischen Mauer* von Max Frisch geschrieben habe, erinnere ich mich überhaupt nicht mehr. Nur dass sie für Klavier vierhändig war und dass meine Partnerin am Flügel wunderschönes, dichtes Haar hatte.

Und wie stehst Du heute zu Deinem Ballett «Der Gefesselte» nach der Erzählung von Ilse Aichinger, welches Du für Heidelberg komponiert hast?

Wyttenbach: Das war sicher eine schrecklich unausgegorene Sache! Obwohl ich alle Aufführungen selbst dirigiert habe, habe ich die Musik total aus meinem Gedächtnis verdrängt. Einzig an meine Reaktion auf die Ballett-Mädchen erinnere ich mich heute noch: war ich doch ziemlich enttäuscht, dass sie von nah nicht annähernd so hübsch und fesselnd waren, wie ich es mir in meiner pubertären Fantasie so lustvoll vorgestellt hatte. Das verdammt anstrengende Training schien sie ausgelaugt zu haben.

Aus dem Werkverzeichnis sehe ich, dass Du dann 10 Jahre lang ausschliesslich Instrumentalmusik komponiert hast.

Wyttenbach: Das stimmt. Ich glaube, ich tat dies aus zwei Gründen: erstens um meine eigene Sprache zu finden; zweitens um als Interpret und Partner meiner Kollegen eigene Stücke zum Spielen zu haben. Bis heute habe ich, nebenbei bemerkt, fast alle meine Kompositionen für Freundinnen und Freunde oder für meine Studenten geschrieben; ich brauche den menschlichen und beruflichen Kontakt mit anderen Musikern als Stimulans. Ich muss wissen, für *wen* ich schreibe.

Aber auch Deine Werke absoluter Musik – ich denke da vor allem an die «Serenade» für Flöte und Klarinette und an das «Nachspiel» für zwei Kla-

viere – sind von starker Dramatik: Kurze Formen, heftige, überraschende Motivik, abrupte Gegenüberstellungen, scharfe Schnitte, Verzicht auf Einleitungen und Übergänge.

Wyttenbach: Das glaube ich gern. Aber erst in der *Paraphrase* für einen Flötisten und einen Pianisten spielt das Szenisch-Gestische, das Agieren, ja das Agitatorische der Musiker, ihre körperliche Präsenz eine stärkere Rolle.

Um nochmals auf Deine Schulzeit zurückzukommen: damals begann Deine Freundschaft mit dem bald sehr berühmten Chansonnier Mani Matter, nicht wahr?

Wyttenbach: Ja. Aber mit Ausnahme eines deftigen Maturanden-Songs, welcher einige Lehrer furchtbar auf die Palme brachte, hatte diese Freundschaft noch keine kreativen Folgen. Das kam später: So ist ein Lied der *Vier Kanonen* für Sopran und Cello von ihm...

... und auch «Sutil und Laar». Haben diese Scherzlieder für Chor und Klavier vierhändig nicht eine etwas ungewöhnliche Entstehungsgeschichte?

Wyttenbach: Doch: Ich schrieb damals für das Basler Theater die Musik zu einem Weihnachtsmärchen. Ich spielte Mani die Lieder vor. Er fand die Texte recht albern; die Musik jedoch gefiel ihm ganz gut. Jedenfalls bat er mich, sie ihm auf Band zu spielen. Er legte nun unter meine Musik neue skurile, schnurrige Chanson-Texte. Der Gegensatz zwischen meinen einfachen, in kanonischen und «tonal-seriellen» Formen komponierten Kinderliedern und Mani's raffinierten Sprachspielereien, welche eigentlich gar nichts miteinander zu tun hatten, ergab ein recht witziges, weil ungewohntes, «verfremdetes» Resultat.

Anlässlich der Einweihung des neuen Basler Theaters 1975 brachtest Du ja auch Mani Matters Neuübersetzung der «Geschichte vom Soldaten» mit Hans Hollmann als Erzähler zur Erstaufführung.

Wyttenbach: Mani hat monatelang sehr intensiv daran gearbeitet. Es ist

sicher die beste Übertragung des genialen Ramuz-Textes. Unsere Zusammenarbeit führte dann zu einem Kurz-Opern-Projekt. Ich konzipierte ein Stück, in welchem die Elemente der Oper, d.h. Sprache/Text/Handlung, Szene/Gestus, Solo- und Chorgesang, sowie Instrumentalbegleitung zuerst radikal getrennt werden, um sie dann in einem verfremdeten, absurden, komischen Kontrapunkt wieder zu collagieren. So entstand das Libretto *Der Unfall*. Es sollte eine Art Madrigal-Komödie über einen Orchester-Cellisten werden. Diese «Hauptperson» setzt sich aus drei Spielern zusammen: dem Cellisten, der das Gefühlsmässige zum Ausdruck bringt; dem Schauspieler, der verstandesmässige Überlegungen formuliert und schliesslich dem Mimen, der all das darstellt, was visuell und als szenische Aktion gezeigt werden soll. Dazu sollte nur noch eine Koloratursängerin und ein siebenstimmiges Vokalensemble, welches u.a. auch die Funktion des Orchesters zu übernehmen hätte, mitwirken.

Diese Dreiteilung in «Körper, Seele, Geist» ist doch eine romantische Idee, glaubst Du nicht?

Wyttenbach: Von der Idee her? Das kann sein. Doch die Trennung, Aufsplitterung der Aktionen, der Personen und der szenischen und musikalischen Mittel in verschiedene, gleichzeitig ablaufende Schichten ist doch etwas ganz anderes. Nimm z.B. «Die Eifersuchts-Szene» – unerlässlicher Bestandteil fast jeder «grossen Oper».

In unserer Kurzoper *Der Unfall* wäre eine Eifersuchts-Szene wie folgt «verunfallt»: Das aufgewühlt-leidenschaftliche Spiel des Cellisten auf der Bühne versucht Eifersucht auszudrücken. Der Schauspieler relativiert gleichzeitig diesen Gefühlsausbruch. Er sagt sich, dass bei genauer Überlegung ja gar kein Grund zur Eifersucht bestehe. Der Mime muss dazu die äusseren gesellschaftlichen Formen wahren; er muss seine wahren Gefühle verstekken, so tun «als ob». Der «Gegenstand» der Eifersucht dagegen kräht als richtige Operndiva nicht-wissend und unbeteiligt wie ein Papagei ihre ab-

surden Kolloraturen. Kurz; wir wollten in dieser Art viele Kombinationen durchspielen. Ich finde diese Idee immer noch sehr reizvoll und werde dieses *Unfall*-Projekt in Bälde wiederaufnehmen.

Tragischerweise kam ja Mani Matter vor 10 Jahren durch einen Unfall ums Leben. Mir scheint, dass die Ideen, welche Mani und Du für den «Unfall» ausgeheckt hatten, Deine «Exécution ajournée» stark beeinflusst haben. Gibt's davon nicht zwei Fassungen: eine orchestrale – geschrieben im Auftrag von Paul Sacher für das IGNM-Weltmusikfest in Basel – und ein Streichquartett?
Wyttenbach: Doch. Die «grosse» Fassung ist ein Spektakel für dreizehn Musiker um einen Dirigenten. Dieser hat seine Rolle als tragikomischer Clown vorzuführen. *Exécution ajournée:* d.h. die Aufführung wird verschoben; aber auch die Hinrichtung, u.a. des Dirigenten wird aufgeschoben. Die ewig-menschliche «Clown»-Nummer: Probe und Auf-Probe. Das Missglücken und das Immerwieder-Neu-Versuchen als existenzielle Erfahrung. Die Musiker – und da vorallem die vier Schlagzeuger mit ihrem Arsenal von Instrumenten, ihren magischen Gesten und szenischen Möglichkeiten spielen «Instrumentales Theater». Das Streichquartett ist ein Teil dieses Spektakels: Man kann das ganze Quartett als einen Alptraum des Quartett-Cellisten sehen und hören. Wenn das Publikum hereinkommt, spielt er sich gelangweilt ein und schläft dann über seinem eigenen Spiel ein. Was folgt, entsteht sozusagen aus seinem Kopf, ist eine Projektion seines Albtraums: seine Mitspieler, aber auch ihre Instrumente, die Klänge, ja die Instrumentenkästen und Noten verwandeln sich in alles Mögliche und Unmögliche. Die vier Spieler versuchen auf tragikomische und absurde Art verzweifelt zu einem Zusammenspiel zu kommen. Das muss natürlich scheitern. Erst am Schluss glückt eine «Exécution»; aber draussen, im Künstlerzimmer. Das Publikum kann sie nur erahnen...

Das heisst also, dass die bürgerliche Musikkultur doch noch Möglichkeiten hat? Oder hat sie sie nur im Traum? «Exécution ajournée» würde also eine

Jürg Wyttenbach,
Exécution ajournée I
(Probenfoto)

gesellschaftliche Dimension erhalten – gerade auch mit der Pointe am Schluss: das Streichquartett kann nur im Künstlerzimmer erklingen. Das Streichquartett ist ja geradezu ein Symbol für die bürgerliche Musik und Gesellschaft. Ist diese Pointe nur ironisch gemeint, oder ist das doch eine Utopie, die Du hegst?

Wyttenbach: Dieser Schluss meines Stückes scheint mir doch mehr als nur eine ironische Pointe zu sein. Ist doch ganz schön wehmütig-nostalgisch.... Bref: Sicher enthält *Exécution ajournée* auch gesellschaftskritische Ansätze. Z.B. eine Kritik am Wohlklang, bzw. an der heute kommerziell ausgeschlachteten und politisch missbrauchten Gleichsetzung des «Schönen Tons» mit dem «Guten Ton». Indem ich die Brüchigkeit und das Scheitern zeige, kritisiere ich unsere «Verdrängungsmechanismen», die «schöne Verpackung».

In beiden Fassungen von «Exécution ajournée» verknüpfst Du musikalische Ausdrucksweisen und Formen mit szenischen Aktionen. Dadurch kritisierst Du fast zwangsläufig unsere musikalischen Institutionen, die Struktur der Sinfonie-Orchester, das Streichquartett, den Dirigenten- und Starrummel, die reaktionäre Musikpolitik überhaupt. Du hast doch viele moderne Orchesterwerke dirigiert; woher also Dein Unbehagen?

Wyttenbach: Ich glaube einfach, dass die grossen symphonischen Formen uns heute nicht weiterbringen. Vor 15 Jahren schrieb ich mit *De' metalli* für Bariton und grosses Orchester, mein letztes Stück dieser Art. In dem von mir ausgewählten Text aus den *Profezie* formuliert Leonardo da Vinci schon mit aller Schärfe, dass das moralische Bewusstsein nicht auf gleicher Höhe ist, wie der menschliche Erfindungsgeist und die Entwicklung der Technik. *De'metalli* ist ein vehementer Angriff auf die tödliche Unvernunft der Menschen, welche durch ihre Besitzgier und Ausbeutung die Natur und sich selbst gegenseitig zu Grunde richten werden. Ein aktuelles Thema

Jürg Wyttenbach, *Exécution ajournée II* (Streichquartett), Probenfoto, rechts stehend Brenton Langbein

also! Die gegenwärtige Bedrohung einer weltweiten Vernichtung ist ja auch eine Art «Exécution ajournée»: – unser aller «Hinrichtung» scheint ja nur aufgeschoben...

«Exécution ajournée» hört im Künstlerzimmer auf. Das Publikum hört nur ferne, erinnerte Klänge. Ist nicht Deine «Claustrophonie» pour une violoniste seule eine Fortsetzung dieses Schlusses?

Wyttenbach: Richtig. *Claustrophonie* ist ein Solo im wörtlichen, existentiellen Sinn des Ausgesetztseins, der Verlassenheit, der Einsamkeit. Ein Selbstgespräch, ein «Innerer Monolog» als letzte Kommunikationsmöglichkeit. Die Geigerin ist eingeschlossen in – und fast wörtlich «gefesselt» an ihre eigene Klangwelt, welche eine **erinnerte** Klangwelt ist. – In Künstlerzimmern und Orchester-Garderoben bin ich seit langem fasziniert von den leeren, sargähnlichen Geigenkästen und vorallem von den «Erinnerungs-Galerien», welche die meisten Musiker darin herumschleppen und zur Schau stellen: Fotos, Postkarten, Kritiken, Karikaturen, Programme, getrocknete Blumen u.a.
Dieser bildlichen Erinnerungs-Galerie entspricht akustisch eine Komposition durchsetzt mit «verschütteten» Zitaten, welche kaum hörbar an die Aussenwelt dringen. Erinnerungen an Stücke über Frauen, die warten, sich erinnern und einen «Röntgen»-Blick in ihre Seele werfen: Schuberts *Gretchen am Spinnrad,* Schönbergs «Parodie» aus dem *Pierrot,* James Joyce «Innerer Monolog» der «Molly Bloom» sowie aus dem Beatles-Song *Your inside is out / your outside is in.*
Claustrophonie ist wie *Exécution ajournée* ein Stück des «Instrumentalen Theaters»; aber ohne Komik, Ironie und äussere Theatereffekte.

Soll die Geigerin eine schöne Frau sein, fast einem griechischen Fries entnommen?
Wyttenbach: Nein, nein! Schönheit spielt in dem Fall überhaupt keine Rolle. Einsamkeit, das Verlangen nach Liebe und nach sexueller Befriedigung

sind elementare, allgemeinmenschliche Probleme. Im übrigen sitzt die Geigerin während des ganzen Stückes mit dem Rücken zum Publikum. In *Claustrophonie* ist alles sehr eingeschränkt: der Bewegungsraum der Spielerin, das Geigenspiel (– der Bogen ist im Geigenkastendeckel eingeklemmt und unter den Saiten gefangen), der Klang (– die Spielerin versucht die versunkenen Klänge mit Hilfe einer Geige zu heben, die zwei Oktaven tiefer als normal verstimmt ist. Über Kontaktmikros wird dieser «Strom des Unterbewussten» hörbar.)
Claustrophonie habe ich für die kanadische Geigerin Carmen Fournier komponiert.

Dafür musstest Du ja sicher eine ganz neue Geigentechnik und andere Spielarten erfinden. Hast Du denn schon vor der «Claustrophonie» Geigenstücke geschrieben?

Wyttenbach: Ja. Ganz kurze Monodramollets *«Trois chansons violées» pour une violoniste chantante.* Ich versuchte das Rhapsodisch-Erzählerische, das «Hexenhaft»-Verführerische, ja sogar das Schamanenhaft-Beschwörende des Geigenspiels, also das ursprünglich Volkstümlich-Magische zurückzugewinnen, bzw. sicht- und hörbar zu machen. Deshalb die Notwendigkeit, Instrumentalistin, Sängerin und Schauspielerin in *einer* Person zu vereinigen. Geige und Bogen musste ich sowohl als Instrumente, wie als szenische und rituelle «Requisiten» verwenden. So schlägt im ersten Lied *(Chanson de la canaille/*Lumpenlied) der Bogen die Geige wie der Schlagstock die Trommel mit Saite. In *The Tragedy* – einer australischen Country-Ballade – ist es die ursprüngliche Herkunft von Geige und Bogen aus dem Bereich des Sexuellen, der Fruchtbarkeitsriten, welche ich umzusetzen versuchte. Im dritten Chanson (*A la lanternoy!* D.h. «Unterbelichtetes Chanson») wird Rabelais' «unsinnige» Fantasiesprache von höchst befremdlich sirrenden Vibrationen einer unter den Saiten durchgezogenen Stricknadel begleitet.
Sozusagen als Satyr-Spiel zu meiner *Claustrophonie* komponierte ich in

diesem Frühjahr eine *Tarantella,* Stichproben über ein römisches Volkslied. Das Ritual einer Besessenheit, der «Tarantulismus» war im Süden Italiens noch bis vor kurzem lebendig: das von der Tarantel gestochene Mädchen musste sich in einem von einem Geiger begleiteten, frenetischen Tanz mit der Tarantel und deren «Melodie» vereinigen, um von dem Biss (– Gewissensbiss? –) geheilt zu werden. Ein ideales Szenario für ein theatralisches Geigensolostück! Die Spielerin agiert mit Geigenspiel, Bogenspiel, Stimme und Tanz. Ich komponierte die *Tarantella* für die junge, temperamentvolle Künstlerin Judith Keller, welche die drei Ausdrucksbereiche souverän in sich vereinigt.

Du hast für Deine Studenten verschiedene szenische Collagen von Musik, Texten, Bildern, Aktionen geschrieben und mit ihnen aufgeführt. Wie kamst Du zu dieser Form?

Wyttenbach: Da waren zuerst die *Kunststücke, die Zeit totzuschlagen.* Eine ähnliche Idee wie beim *Unfall*: Die musikalischen Elemente radikal vereinfachen und voneinander trennen. Sie auf ihre «elementare» Aussagekraft überprüfen; sie evtl. auf ihren «magischen» Ursprung zurückführen und dann mit szenischen Mitteln darstellen. Das Musik-Machen soll sozusagen aus *Langeweile,* spielerisch entstehen. Nimm z.B. die Nummer «Geschlossene Form oder Der Zauberlehrling»: Grundidee des Stückes ist das **Verhindern** des Tons. Ich versuchte das wie folgt zu realisieren: Auf der Bühne ein geschlossenes Carré von vielen neben- und übereinander gestellten resonierenden Schlaginstrumenten (– wie div. Becken, Gongs, Tam-Tams, Vibraphone, Röhrenglocken, Triangel). In diese «Gerümpelkammer» versucht der Spieler nun wie ein Einbrecher möglichst lautlos einzusteigen. Sein Einbrecherköfferchen sowie ein Arm voll der verschiedensten Schlägel behindern ihn und schlagen «unbeabsichtigt» an die Instrumente. Der ertappte Spieler versucht erschreckt die resonierenden Instrumente zu dämpfen und schlägt natürlich gleich an andere. Der nun immer lärmiger

werdende Tohuwabohu treibt ihn schliesslich in die Flucht, während die Resonanzinstrumente noch lange von alleine weiterklingen.
Als nächste Collage führte ich das abendfüllende Spektakel *Beethoven: Sacré? – Sacré Beethoven!* auf.

Hat Dein Stück etwas mit den «Ludwig van» von Kagel zu tun?

Wyttenbach: Das kann ich eigentlich gar nicht beurteilen. *Ludwig van* kenne ich nur vom Bilderbuch und von der «Partitur». Ich glaube, die Stücke sind total verschieden.

Sind in Deinem Stück die Instrumentalisten auf der Bühne?

Wyttenbach: Natürlich: Alles ist auf der Bühne: Sprecher, Sänger, Instrumentalisten. Leinwände, Projektions-Apparate sowie ein riesiges Donnerblech für die »Szene am Bach». Die Szenen basieren auf Materialien aus Beethovens Konversationsheften und auf andern schriftlichen Quellen. Es ging mir überhaupt nicht darum, die Auswüchse des Beethoven-Kultes zu glossieren. Ich wollte vielmehr zeigen wie unheimlich dicht, vielsagend und vielseitig Beethoven auch heute noch für uns sein könnte, wenn uns der pervertierte Musikkonsum nicht meist daran hinderte, das zu erleben. Auch in diesem Stück bin ich von Banalitäten, Alltäglichkeiten, Anektotischem ausgegangen.
Nimm die Szene «Augenmusik»: Ich fand eine Textstelle, in welcher der 2. Geiger des Schuppanzigh-Quartettes beschreibt, wie mühsam die Zusammenarbeit mit Beethoven gewesen sei. Bei der Einstudierung der letzten Quartette hätte er nur noch die tiefen Frequenzen gehört. Gleichwohl hätte er dem Musiker Holz die Geige weggerissen und ihm eine Stelle vorgespielt – aber viel zu tief. Auch hätte Beethoven wie besessen auf die Bewegungen der Bögen gestarrt; beim geringsten «falschen» Bogenstrich sei er schrecklich wütend geworden. Ich habe nun diese Anektote wie folgt umgesetzt: Zuerst haben wir das Scherzo aus dem letzten Quartett ganz

normal einstudiert. Dann haben wir mit sehr viel tieferen und verschiedenen Stimmungen experimentiert, ohne an den Noten des Scherzos irgend etwas zu verändern. Durch diese tiefe Stimmung und durch den Mangel an Widerstand des Bogens auf den Saiten bekam das rasend ablaufende Scherzo einen unheimlich phantastischen Ausdruck: Es klang fast wie ein Streichquartett von Webern! Manchmal hörte man nur Zisch- und Wischgeräusche, dann «unmögliche» Flageoletts. Aber man spürte die Struktur, die rhythmische Verve des Stückes unheimlich stark. Die Bögen bemalten wir mit weisser Phosphorfarbe. Das ergab die «Augenmusik»: man konnte sehen, dass die Quartettisten mit grösster Intensität genauestens zusammen spielten; – aber man hat kaum **gehört** was sie spielten.

Aber ist Musik nicht zum Hören da?

Wyttenbach: Sicher; aber dieses Stück konnte der Hörer mit seiner Vorstellungskraft ergänzen. Dabei fand er irgendwie einen neuen, ungewohnten Zugang zu Beethoven.

Die Dimension der Ironie ist also nicht so wichtig?

Wyttenbach: Überhaupt nicht. Das Stück soll gar nicht ironisch sein.

So ging es Dir eher um eine Vertiefung von Musik in den Menschen hinein, in sein Denken und Sehen?

Wyttenbach: Schon eher auch um zu zeigen, wie stark Konzept, Form und Rhythmus bei Beethoven sind.

Vor vier Jahren hast Du in Bern mit den Studenten und Lehrern der Berufsschule des Konservatoriums eine vielbeachtete «Charles-Ives-Woche» durchgeführt. Hast Du dafür nicht auch eine szenische Collage verfasst?

Wyttenbach: Ja. Ein Portrait des grossen amerikanischen Komponisten mit dem schönen Titel *Patchwork von der Wäscheleine.* Ives' so fruchtbare Idee der verschiedenen Hörhorizonte, des gleichzeitigen Geschehens auf

unterschiedlichen Ebenen versuchte ich auf eine szenische Darstellung seines eigenen Lebens und Schaffens zu übertragen. Ives' meist kurze Ensemble-Stücke und Lieder sind von faszinierender Originalität und nahezu unbekannt. Ebenso seine intelligenten, witzigen und agressiven Texte. Ich collagierte beides, Musik und Wort zu einem – glaube ich – höchst vergnüglichen und lehrreichen Spektakel.

Im letzten Herbst sah man Deine Studenten im Tessiner Fernsehen in einer «Geschichte vom Strawinski». Ist das Deine letzte Arbeit in dieser Gattung?

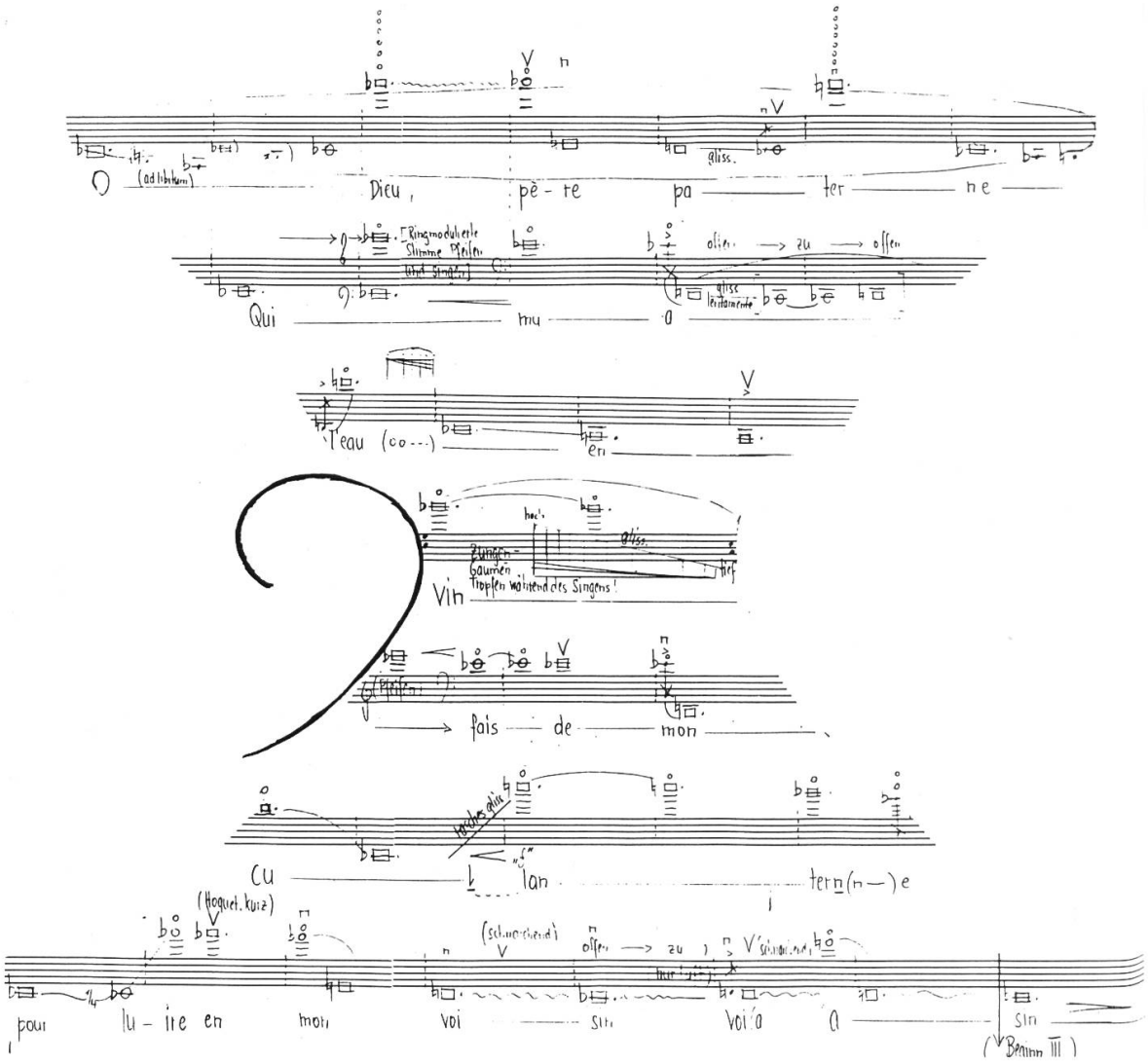
Wyttenbach: Ja. Ich konzipierte das Stück zu Ehren von Strawinsky's 100. Geburtstag. Dabei verwendete ich viele kurze, z.T. ganz unbekannte Werke von Strawinsky und verknüpfte diese mit einer Auswahl aus seinen pointierten Aussprüchen, Erinnerungen, Interviews. Da es von keinem Komponisten auch so gutes und reichhaltiges Bildmaterial gibt, «komponierte» ich eine Dia-Schau von Zeichnungen, Karikaturen und Fotos dazu.

Das ist also kein Musiktheater mehr – eher eine Multi-Media-Show?

Wyttenbach: Die Ives und die Strawinsky-Collagen haben durchaus unterhaltenden Showcharakter. Ich wirkte nur als Vermittler; denn ich habe weder die Stücke noch die Texte der beiden grossen Komponisten verändert. Ganz im Gegensatz zur Beethoven-Collage: Da habe ich die Musik verfremdet, umgedeutet, in ungewohnte Zusammenhänge, Beziehungen gebracht. Beethoven ist so bekannt, dass ein neuer Zugang, eine andere «Beleuchtung» geschaffen werden musste. Ives dagegen muss man erst noch kennenlernen; Strawinsky auch.

Deine vier Spektakel haben gezeigt, dass die szenische Collage von Musik, Text, Bild und Aktion heute eine sehr brauchbare, weil vielseitige und abwechslungsreiche Form der Musikvermittlung ist...

Wyttenbach: ... und ich glaube, dass man mit dieser Form einer



Jürg Wyttenbach, *Chansons ricochets* (Rabelais)
Faksimile aus der autographen Partitur: Bass-Solo, Schluss 2. Teil

O Dieu, père paterne,	O Gottvater, ewger Herr der Sterne,
Qui mua l'eau en vin,	Der aus Wasser Wein gar machte,
Fais de mon cul lanterne,	Wandle meinen Arsch doch zur Laterne,
Pour luire à mon voisin.	Dass dem Nachbarn heim ich leuchte sachte.

(Pantagruel V, XLVII)

«verfremdenden» Darstellung sowohl unkritische Heroisierung wie lehrhafte Pedanterie vermeidet.

Gibt es in Deinem Werk Szenenmusik, Bühnenmusik, Musik zu einem Theaterstück im üblichen Sinn?

Wyttenbach: Nein! Es hat mich nie interessiert,irgend ein vorgegebenes klassisches oder modernes Drama mit meiner Musik auszudeuten, zu untermalen oder aufzumotzen.

Aber du arbeitest schon seit Jahren an der musikalischen Umsetzung eines der «klassischen Texte der Weltliteratur», an einer Oper mit dem Arbeitstitel «Gargantua» oder «Hors jeux» nach Rabelais...

Wyttenbach: Keine Oper; sondern eine (spöttische) Sportoper – oder eine (sportliche) Spottoper...

...da greifst Du doch auch auf eine literarische Vorlage zurück!

Wyttenbach: Stimmt. Nur dass ich keine Handlungsabläufe, keine Charaktere, keine direkten historischen Bezüge übernehme. Ich collagiere einzelne Episoden, Chansons, Prophezeiungen, Prologe, Ideen Rabelais' zu etwas durchaus Eigenem. Eine Vorstudie zu *Hors jeux* sind die *Chansons ricochets* (Querschläger-Songs), eine Madrigal-Komödie für 5 Sänger – die sich mit verschiedenen Schlaginstrumenten selber begleiten.

Du greifst gewissermassen auf Frühformen der Oper zurück?

Wyttenbach: Nur in der äussern Form. Die kompositorischen und theatralischen Mittel wie auch die instrumentalen und vokalen Techniken sind durchaus modern.

Was die Gesangstechnik betrifft: glaubst Du, dass die menschliche Stimme im sogenannten «stilisierten» Gesang noch brauchbar ist?

Wyttenbach: Durchaus. Doch «Bel Canto» und ähnliche Formen des stili-

sierten in Europa entwickelten Singens sind nur eine von vielen andern vokalen Ausdruckmöglichkeiten. Das experimentelle Theater – vom «Living Theatre» bis zum «Grotovski-Laboratorium», «unernste» Musiker von Jazz/Rocksängern bis zu Cathy Berberian und Michiko Hirajama haben die Vokaltechnik in den letzten Jahren enorm erweitert.

Was hat Dich an Rabelais' Werk fasziniert?

Wyttenbach: Wenn man sich richtig in «Gargantua» und «Pantagruel» hineinliest, ist man fasziniert von der grossen Lebensfreude und Freiheit, welche Werk und Personen ausstrahlen. Überhaupt kein unlesbarer «alter Hut»! Die Souveränität, mit der Rabelais mit den Formen des Romans und der Sprache umgeht, bzw. beides in jedem Moment neu-schöpft, ist zeitlos. Viele Formen der modernen Literatur hat Rabelais vorweggenommen: von der «Dada-Unsinns-Poesie» über die «absurden Dialoge», den «innern Monolog» zur «écriture automatique», zur «lecture parallèle» bis zum Figuren-Gedicht (in Form einer Weinflasche z.B.). Seine reiche Erfindungskraft ist nur vergleichbar mit derjenigen seiner «Schüler»: Laurence Sterne (*Tristram Shandy*) und James Joyce.
Rabelais war ein «Volksautor»: seine gallischen Geschichten von «Gargantua», «Pantagruel», «Panurge», «Picrochole» sind geniale «Comics» – wie ihre Nachfolger «Asterix und Obelix»!
Rabelais war auch ein «revolutionärer» Schriftsteller. Zu seiner Zeit spielten die Markttage, als Tage der Begegnung, der Möglichkeit zur Information, eine grosse Rolle. Während dieser manchmal Wochen dauernden Märkte waren viele «Tabu-Gesetze» aufgehoben: Das Volk rächte sich da in blasphemischen, obszönen und brutalen Stegreifspielen, Clownerien usw. an den herrschenden Klassen (Adel, Klerus, Richter, Steuereintreiber, Aushebungs-Offizieren, «Sorbonisten» u.a.). Rabelais übernimmt dieses Volksgut – und das Volk übernimmt Rabelais Sprache, Figuren und Bücher als Waffe... Den Handlungsablauf von *Hors jeux* wollte ich eigentlich zuerst in ein Tennis-Spiel einbauen. Rabelais vergleicht in einem Rätsel am

Schluss des «Gargantua» das sich ständig erneuernde, wechselnde Leben auf unserem Erdball mit einem Tennis-Spiel. Doch das Tennis-Spiel war mir zu elitär; ohne richtig dramatischen «Punch» und Massenwirkung. Deshalb übertrug ich Rabelais Ideen auf das Fussballspiel. Am Ritual des Fussballspieles, an den Beziehungen der Spieler untereinander, sowie an den Reaktionen des Publikums kann ich die verschiedenen Agressionsformen in unserem Leben zeigen. Nicht nur der Fussballspieler tut sich abstrampeln, foult seinen Gegner und steht «hors jeu» (abseits)!

Wo und wie willst Du denn im Theater ein Fussballspiel austragen?

Wyttenbach: Das Spiel findet im Saal, im Publikum statt. Das verehrte Publikum sind die (– vom Chor umjubelten oder verdammten –) Spieler. *Hors jeux* zeigt auch, was um das Spiel herum passiert. Auf der Bühne, am Bühnenrand steht nur das Tor, sozusagen als «Theater auf dem Theater». Der Torhüter wird von einem Mime-Clown gespielt. Vom Tor führt ein Laufsteg durch das Publikum zum andern Tor. Ein grosser Chor von Jugendlichen sitzt wie in einem Stadion um das Publikum herum. Er ist in eine berndeutsch sprechende, bzw. schreiende, und in eine welsche Supporter-Gruppe geteilt. Der ganze erste Teil der Oper ist eigentlich eine grosse Publikums-Beschimpfung des Chores, wie sie Rabelais in «Thelem» und andern angriffigen Texten vorgebildet hat. Sprech-, Brüll-, Lach-, Pfeifchöre wechseln ab mit pervertierten Hymnen, gestampfte «Chöre» mit dem «Gesang» geschlagener Luftschläuche usw.
Auch die Instrumente sind «hors jeux»: ausrangierte, defekte, getretene und geschlagene.
«Spielen heisst experimentieren mit dem Zufall». Diese Erkenntnis von Novalis definiert Stil und Form meines Stückes.

Wird denn auch ein Tor geschossen?

Wyttenbach: «Tore» der verschiedensten Art! Es gibt natürlich auch Rüppel- und Foulszenen, Fahnen-Hymnen und Ankickrituale, Schiedsrichter-

und Replayszenen, Majoretten-, Fan- und Reporterszenen sowie Polizei-Schlägereien.

Bei Rabelais spielen doch auch die elementaren körperlichen Bedürfnisse, vom Fressen und Saufen zur Sexualität eine grosse Rolle.

Wyttenbach: Ohne die würde es ja gar kein Theater geben! Der 2. Teil von *Hors jeux* ist eine «Ré-Création» im Doppelsinn von Erholung und Wieder-Schöpfung, Zeugung: «Küsse, Bisse und Rülpser» mit einem «Carillon à doubles carillons de couillons». Nach der Pause dann «Das Tor vom Sonntag» oder «Wortsalat beim Abendmahl» – natürlich inspiriert durch Rabelais' «Propos des bien ivres».
Auch ein Fussballspiel hat ja – wie eine Opernaufführung – in der Mitte eine Erfrischungs-Pause. Da kam mir die Idee, dass das Publikum die «gastronomischen» Szenen selber darstellen könnte. Als Einstieg verwende ich die wunderschöne Geschichte von der Geburt des Pantagruel: Zu der Zeit herrschte in Frankreich eine verheerende Trockenheit. Viele Menschen und Tiere verreckten elendiglich vor Durst. Bevor nun die Mutter, – in meiner Version das Riesenweib Badebec – den Pantagruel (griechisch: der «Alles-Löscher») gebärt, kommt aus ihrem Schoss die langersehnte Nahrung und Tranksame für das danach lechzende Volk (– in meiner Sport-Oper eben für das Publikum). Das gibt sicher eine schöne Szene, wenn durch das Tor – jetzt zur Vagina der Riesenmutter umfunktioniert – Bier- und Weinfässchen, Würste u.a. in den Saal, bzw. unters «Volk» gerollt werden, um dort konsumiert zu werden.

«Gargantua» oder «Hors jeux» ist ein Kompositionsauftrag?

Wyttenbach: Ja, von Stadt und Kanton Bern. Die Aufführung ist geplant für Juni 1985 im «National» durch das Berner Stadttheater und mit dem Chor des Gymnasiums Neufeld unter Adolf Burkhardt.

Zusammenfassend möchte ich sagen, dass Deine Arbeit mit den Medien Theater und Musik durch zwei sich überschneidende Tendenzen gekenn-

zeichnet ist: eine Phase der Auseinandersetzung mit existenziellen und gesellschaftlichen Problemen («Exécution ajournée», «Claustrophonie», «Tarantella») und eine Phase der kollektiven Experimente (die vier «Szenischen Collagen»). Das im Entstehen begriffene Werk «Hors jeux» scheint beide Tendenzen in sich zu vereinigen. Glaubst Du, dass später ein Werk entstehen könnte, das die Konventionen der Oper wieder neu herrichtet?

Wyttenbach: Das kannst Du von mir nicht erwarten!

Du sprichst der «normalen» Oper also heute eine gesellschaftliche Relevanz ab?

Wyttenbach: Ja. Da hast Du nur Affirmation und Akklamation. Doch es gibt gottlob viele andere, zeitgemässere Formen des Musiktheaters. In diesen «alternativen» Formen wird etwas Neues in Bewegung gebracht, werden Fragen gestellt, wird etwas aufgerissen, was verdeckt war, Brüche werden gezeigt und nicht zugekleistert. Kurz: die Rabelais'sche «Erneuerung», Renaissance wird praktiziert!

Defaictez ce qu'estoit refaict. / Lös' auf, was verfestigt ist!
Refaictez ce qu'estoit defaict. / Festige neu, was aufgelöst ist!

Seit über 10 Jahren arbeitest Du oft mit den Basler Theatern zusammen. Die machen ja auch «grosse Oper»! Kommst Du da nicht in Interessenkonflikte?

Wyttenbach: Im Gegenteil: Die Basler Theater gaben mir ja gerade die erwünschte Gelegenheit als freier Mitarbeiter – meist zusammen mit Erich Holliger – viele der interessantesten und experimentellsten, «kleineren» musikdramatischen Werke unseres Jahrhunderts zu dirigieren: von Schönberg und Strawinsky zu Ligeti's *Aventures* und *Nouvelles Aventures* von Klaus Hubers Oper *Der Alte vom Berge* zu Ingomar Grünauers *Schöpfungsgeschichte des Adolf Wölfli*; dazu kamen mehrere Spektakel mit «Instrumentalem Theater».

Hast Du nach «Hors jeux» schon neue Pläne?

Wyttenbach: Ja. Bescheidenere! Entweder werde ich das *Unfall*-Libretto von Mani Matter endlich realisieren, oder ich mache die Musik zu Konrad Bayer's *kasperle am elektrischen stuhl.* Dieses Stück möchte ich gerne für das Zürcher Opernhaus ausarbeiten und als Strassentheater vor dem Opernhaus aufführen. Der vor über 20 Jahren geschriebene, umwerfend komische Text hat verblüffende Bezüge zu den Zürcher Jugendunruhen. Diese wurden ja durch Demonstrationen vor eben diesem Opernhaus ausgelöst!

Das wäre in der Tat eine Aufgabe für das Opernhaus: sich selbstkritisch in Frage zu stellen – auf der Strasse!

Bibliographie
(Auswahl)

J. Häusler,
Jürg Wyttenbach, in:
Schweizerische Musikzeitung 106 (1966), 151 ff.

H. Holliger,
Nachtrag zum Weltmusikfest der IGNM
[zu Exécution a journée],
in: Schweizerische Musikzeitung 110 (1970), 311 ff.

K. H. Keller,
Schweizer Komponisten der Gegenwart:
Jürg Wyttenbach, in:
Der Bund 121 (1970),
Nr. 183

J. Wyttenbach,
Kunststücke, die Zeit totzuschlagen
(für Musiker), (1972), in:
Festschrift für einen Verleger: Ludwig Strecker zum 90. Geburtstag,
hg. von Carl Dahlhaus,
Mainz 1973, 37–51

NZ-Gespräch mit Basler Komponisten:
Jürg Wyttenbach, in:
NZ 11. September 1973

J. Wyttenbach,
Beethoven: Sacré? – Sacré Beethoven!, in:
Beethoven '77,
Beiträge der Beethoven-Woche 1977, veranstaltet von der Musik-Akademie Basel, hg. von F. Döhl,
Winterthur 1979, 135–163

J. Stenzl,
Jürg Wyttenbach, in:
New Grove Dictionary of Music and Musicians,
London 1980, Vol. 20, 557

J. Wyttenbach,
Die Geschichte vom Strawinsky,
Schallplatte mit Textheft,
TUDOR 73045

D. B.