Zeitschrift: Dissonanz = Dissonance

Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein

Band: - (2005)

Heft: 92

Artikel: Spiel-Stücke : Jürg Wyttenbachs "Hors jeux"-Projekt und Splitterwerke nach Rabelais = Pièces en forme de jeux : le projet "Hors jeux" et les fragments de Jürg Wyttenbach d'après Rabelais

Autor: Kassel, Matthias

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-927619

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

SPIEL-STÜCKE

VON MATTHIAS KASSEL

Jürg Wyttenbachs «Hors jeux»-Projekt und Splitterwerke nach Rabelais

Pièces en forme de jeux — *Le projet «Hors jeux» et les fragments de Jürg Wyttenbach d'après Rabelais*
La geste de Gargantua est une des sources principales d'inspiration du compositeur Jürg Wyttenbach. Certes, le projet initial de grand spectacle scénique d'après Rabelais n'a pas vu le jour, mais ces vingt-cinq dernières années, Wyttenbach a réalisé de nombreuses œuvres qui se réfèrent au plan originel. Ce plan peut désormais être appréhendé sous forme d'un livret intitulé *Hors jeux*, qui illustre la genèse des pièces rabelaisiennes réalisées. Matthias Kassel, responsable du fonds Wyttenbach à la Fondation Paul Sacher (Bâle), étudie l'une des sources les plus importantes de la recherche naissante sur Wyttenbach et s'arrête à quelques-unes des compositions d'après Rabelais *(Gargantua, Lamentoroso, Les Paroles gelées, schlagZEITschlag)* dans le contexte de *Hors Jeux*.

In Jürg Wyttenbachs «Catalogue des œuvres (majeures) entre 1994 et 2115», den Philippe Racine mit visionärer Schärfe zusammengestellt hat, figuriert für das Jahr 2115 die Uraufführung von *Hors jeux* – «Le monument incontesté du théâtre musical du 22e siècle»[1] – nach Texten des französischen Renaissance-Romanciers François Rabelais (1494-1553). Inzwischen sind Zweifel an der kommenden kulturellen Erschütterung durch das Werk angebracht – sei es in diesem oder im nächsten Jahrhundert. Denn wie es scheint, hat Wyttenbach die langjährige Arbeit an seiner «(spöttischen) Sportoper» und «(sportlichen) Spottoper»[2] abgebrochen. Teile aus dem langjährigen Projekt hat er zu Ende geführt: Zu *Gargantua chez les Helvètes du Haut-Valais, oder: «Was sind das für Sitten!?»* (1998-99, rev. 2002), geschrieben für die Oberwalliser Spillit, gesellen sich zahlreiche Bei-Werke mit Rabelais-Bezug, von den *Chansons ricochets* (1980) für fünf Sänger bis zu *Les paroles gelées/Die gefrorenen Schreie* (2000-2001) für drei Chöre, Sprecher, Instrumente und Tonband. *Hors jeux* selbst hingegen ist ein Torso: Es blieb ein gut einhundertzwanzig Seiten starkes Librettotyposkript, betitelt *«Hors jeux* / (ausgespielt!) / Sport-Oper / oder / ein bedenkliches Doppelspiel in drei Akten (– und zwei Teilen) / nach Texten von Rabelais / Libretto und Musik: Jürg Wyttenbach».[3] Diesem wurde mittels Überschreibung und Ergänzung in Marginalien, auf leeren Seiten und Beilageblättern nochmals eine vergleichbare Menge an Information handschriftlich beigefügt. Es ist nicht datiert und somit nicht exakt im Œuvre zu positionieren, doch scheint es mindestens seit den frühen achtziger Jahren auf Wyttenbachs Arbeitstisch Platz gefunden zu haben[4]; mit den Uraufführungen von *Gargantua* 1999 und *Les paroles gelées* 2001 waren schliesslich die meisten Kernstücke des Projektes herauspräpariert, und es liegt nun ad acta – nach gut zwanzig Jahren.

In Sachen Heterogenität steht das *Hors jeux*-Projekt seiner literarischen Vorlage in nichts nach. Es ist geprägt von einem eigentümlichen Konglomerat aus Bodenständigem, Volksbezogenem und Folkloristischem, zusammengefügt mittels harter Schnitte, Schichtung und Collage. Neben traditionellen stehen experimentelle Kleinformen, während die musikalische Sprache, wie verbale Annotationen im Typoskript zeigen, schlichte Melodie und folkloristische oder populäre Idiome zwar heranziehen, diese aber in avancierter Weise fortschreiben sollte. So ist ein permanentes Ineinander von Einfachheit und Experiment zu ahnen. Schon die Vorlage zeichnet diesen Charakter vor: Die fünf Bücher *Gargantua und Pantagruel*[5], entstanden zwischen 1532 und 1553, enthalten zwar die Lebensgeschichten des Riesen Gargantua, seiner Gattin Badebec und ihres gemeinsamen Riesensohnes Pantagruel als Handlungskern. Diese bizarre Heldengeschichte über zwei Generationen wird aber nicht stringent durcherzählt, sondern als wildwüchsige Assemblage von Episoden und Seitenthemen in verschiedenartigen Erzählformen dargestellt, durchsetzt mit Sprachexperimenten und -spielen, Liedern, Gedichten und anderem mehr. Diesen modernen Aspekt hebt Wyttenbach besonders hervor: «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 ‹inneren 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.»[6]

Demgegenüber herrscht inhaltlich immer ein starker Volksbezug. Denn Rabelais schrieb – trotz seiner umfassenden akademischen Bildung in Theologie, Medizin und vor allem in der Philologie, die ihn zum ausgeprägten Humanisten machte – stets auch direkt vom Alltäglichen, den Grundbedürfnissen und auch den Ausschweifungen der Gattung Mensch. Seine derbe, urtümliche und ungezwungen zusammenfabulierte Fantasiewelt ist angefüllt mit lustvollen Beschreibungen ausschweifender Gelage, Rauferei und Brunft, die an expliziter Derbheit keine Wünsche offen lassen. Hier sprudelt der Lebensbrunnen ungehemmt aus der Feder, ohne jede Begrenzung durch Normen jedwelcher Art. Was sich literatursoziologisch als Reflex des allmählich keimenden bürgerlichen Materialismus lesen lässt, als «spontanen

1. Philippe Racine, *Cher Jürg*, in: *Jürg Wyttenbach. Ein Portrait im Spiegel eigener und fremder Texte (Dossier Musik)*, hrsg. von Sigfried Schibli, Bern: Zytglogge und Zürich: Pro Helvetia 1994, S. 10-17, das Zitat S. 15.

2. Jürg Wyttenbach, *Instrumentales Theater und Szenische Aktion. Ein Gespräch mit Denis-François Rauss*, in: *Musiktheater. Zum Schaffen von Schweizer Komponisten des 20. Jahrhunderts (Schweizer Theaterjahrbuch*, Nr. 45), hrsg. von der Schweizerischen Gesellschaft für Theaterkultur, Bonstetten: Theaterkultur-Verlag 1983, S. 182-202, hier S. 197.

3. Das Konvolut ist Teil der seit 2004 bestehenden Sammlung Jürg Wyttenbach in der Paul Sacher Stiftung Basel.

4. Im eigenen Werkverzeichnis von 1983 datiert Wyttenbach *Hors jeux* auf 1981-82 (*Schweizer Komponisten unserer Zeit. Biographien. Werkverzeichnisse mit Diskographie und Bibliographie*, hrsg. von Mathes Seidl und Hans Steinbeck, Winterthur: Amadeus 1983, S. 236-37); auch im Gespräch mit Rauss kommt die bereits mehrjährige Arbeit an diesem Projekt zur Sprache (Jürg Wyttenbach, *Instrumentales Theater und Szenische Aktion*, siehe Anm. 2, S. 197).

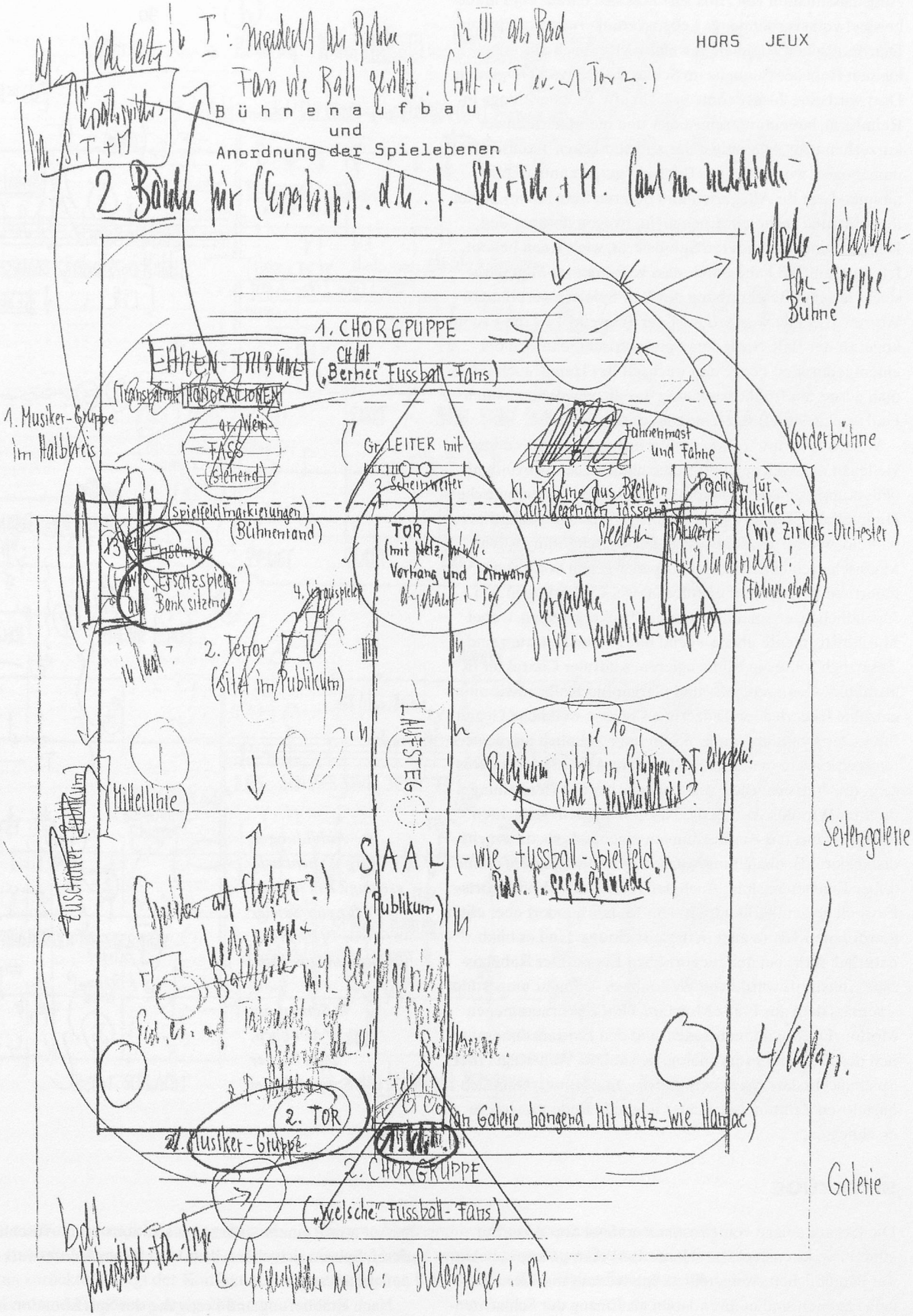


Abbildung 1

Jürg Wyttenbach, «Hors jeux», Typoskript, S. [7], «Bühnenaufbau und Anordnung der Spielebenen». © Sammlung Jürg Wyttenbach, Paul Sacher Stiftung Basel

Materialismus», in dem sich der heranwachsende Held der Umwelt bemächtigt, «als ob er sie sich restlos einverleiben wolle»[7], bedeutet zugleich scharf konturierte Spiegelung und harte Kritik an der realen, klerikal, politisch und sozial eingeschnürten Welt. Hieran entzündet sich die Fantasie Jürg Wyttenbachs, der selbst immer in einem dichten Netz assoziativer Verknüpfungen arbeitet, musikalisch oftmals ausgelöst von persönlicher Begegnung mit Interpreten, dann jedoch durchwirkt von Ideen und Themen, die in unmittelbarem Bezug zur aussermusikalischen Welt stehen.

DER SPIELPLAN

Das enthobene Arbeiten im schwerelosen Kompositionsraum ist nicht Wyttenbachs Sache; ihm bleibt auch für die Musik eine Verankerung im Leben, eine Bodenhaftung entscheidend, aus der das Musikmachen direkten Realitätsbezug gewinnen kann. Und bei Rabelais findet sich die notwendige Doppelbödigkeit des nur oberflächlich Harmlosen, verbunden mit wildem Wuchern in Sprache und Inhalt sowie kunstvoller und rücksichtslos origineller Faktur des Textes. Als

5. François Rabelais, *Gargantua*, in: ders., Œuvres complètes, Bd. 1 (Bibliothèque de la Pléiade, Bd. 15), Neuausgabe, hrsg. von Mireille Huchon und François Moreau, Paris: Gallimard 1994; deutsche Ausgabe *Gargantua und Pantagruel*, hrsg. und übersetzt von Horst und

Ausgangssituation von *Hors jeux* liess sich daraus ein Paradebeispiel volksverbundener Lebensverankerung exzerpieren: Den szenischen Rahmen gewann Wyttenbach aus einer kleinen Rabelais-Sequenz im Schlusskapitel von *Gargantua*. Dort wird eine ausgedehnte «rätselhafte Prophezeiung» in Reimform, bedeutungsschwanger und metaphernschwer, kurzerhand zur Allegorie eines altertümlichen Tennisspiels umgebogen, woraufhin das Buch ein gutgelauntes Ende nimmt: «Legt ihr Allegorien und tieferen Sinn hinein, soviel ihr wollt, und zerbrecht Euch meinetwegen darüber den Kopf, Ihr und alle anderen Spintisierer, wie's Euch beliebt. Ich für mein Teil halte dafür, dass kein anderer Sinn darin steckt als eine Beschreibung des Ball-Spiels in verblümten Worten. […] Die Wasserflut ist der Schweiss; […] die Erdenkugel ist der Ball. Nach dem Spiel erfrischt man sich bei einem lodernden Feuer und wechselt das Hemd, auch tafelt man gerne, am fröhlichsten aber die, die gewonnen haben. Und wacker drauflosgeschlemmt und -gezecht!»[8]

Wyttenbach nun formte daraus nicht, wie es für andere vielleicht nahegelegen hätte, eine ebenso metaphern- und bedeutungsbehangene Heptalogie über des Erdenmenschen Himmelfahrt, sondern platzierte *Hors jeux* auf einem Fussballfeld, wo Berner/deutsche gegen Welsche/französische Mannschaften antreten (Schauspieler gegen Soli), angefeuert von Schlachtenbummlern (zwei Chorgruppen von Jugendlichen, ergänzt durch zwei Musikergruppen, wobei Musikinstrumente überwiegend mit Füssen zu treten sind). Zusätzlich sollte ein Mime agieren, zentraler Charakter in Torhüter-, Conferenciers- und Gargantua-Rolle, sowie eine einzelne Cheerleader-Tänzerin als dessen weibliche Gegenfigur. Das Publikum fände sich in ungewöhnlich privilegierter Position: auf dem Platz (Abbildung 1). Gerade letzteres zeigt die Treffsicherheit Wyttenbachs bei der Herstellung direkter Wirkung: Durch die Position auf dem gedachten Rasen erfährt das Auditorium am eigenen Leib, dass nicht distanzierte Beobachtung, sondern Verhandlung des unmittelbar Eigenen ansteht. Auch der Vorzug des «Volkssports» Fussball gegenüber dem seit dem 16. Jahrhundert eher elitär gewordenen Tennis zielt in diese Richtung. Und es blieb natürlich nicht bei der allegorischen Ebene. Der Rabelaissche Kunstgriff wurde von Wyttenbach vielmehr umgestülpt – gemäss dem aus Franz Mons *spiel hölle* übernommenen Motto: «Die Spieldimensionen sind den Existenzdimensionen des Zuschauhörers analog, sie sind die Welt-Kugel (der Spielball) in der er sich befindet»[9] –, um dem vermeintlich harmlosen Kräftemessen tiefer liegende Bedeutungen zu erschliessen.

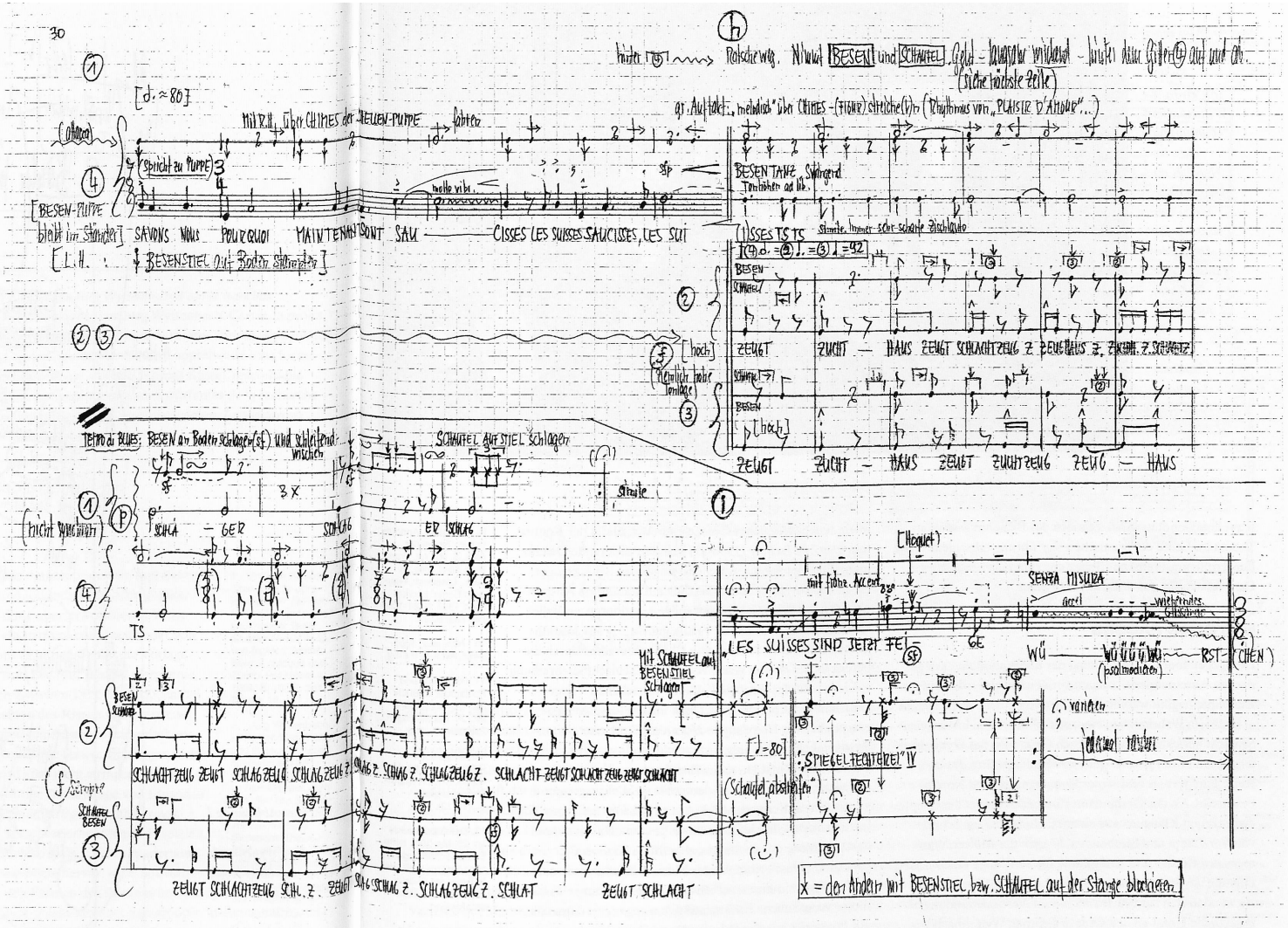


Abbildung 2: Jürg Wyttenbach, «schlagZEITschlag» für vier Spieler (1990-95), Partiturreinschrift, S. 30. © Sammlung Jürg Wyttenbach, Paul Sacher Stiftung Basel

SPIELZÜGE

Die Gesamtanlage von *Hors jeux* umfasst drei Akte, mit einem Zwischenspiel zur «Halbzeit»-Pause im zweiten Akt, das den üblichen zweigeteilten Spielverlauf markiert. Einzelne Szenen sind in ihren Titeln als Einzug der Schlachtenbummler, Reportage eines vergangenen Spiels, Spielervorstellung, Schweigeminute zu Beginn, Spielzug, Foul, Tor oder auch Verlängerung charakterisiert. Genauere Lektüre des Librettos fördert allerdings zutage, dass das Spiel nur schwach die Austragung anderer Kampfebenen verschleiert: solche zwischen Nationen, zwischen Individuen/Konkurrenten sowie zwischen den Geschlechtern. Die ganze Szenenfolge zeigt Spielvarianten des Krieges und alles durchdringender Aggression. Liebeskämpfe wären beispielsweise im zentralen Kern des zweiten Akts auszutragen gewesen, der später zum eigenständigen Stück *Gargantua* entwickelt wurde. Im ersten und dritten Akt waren erweiterte Konfliktkreise geplant, mit der Reportage eines kriegerischen «match passé» sowie einem «tournoi des nations» zum Abschluss, deren Spuren sich ebenfalls in abgelösten Splitterwerken aufsuchen lassen.

Nach Etablierung und Festigung der Spielsituation im ersten Akt war im Zentrum des zweiten Akts ein Abschnitt ohne direkte Zugehörigkeit zum Spielgeschehen vorgesehen. Die dortigen «Chansons d'amour et à boire» sollten exkursartig zunächst zwischenmenschliche sowie vor allem zwischengeschlechtliche Gefechte («d'amours») thematisieren, bevor wieder Schlachtenbummler und Publikum («à boire») nach vorne getreten wären. Genau hieraus ist *Gargantua* entstanden, wobei das Spielpaar Mime–Tänzerin zum Rabelais-Paar Gargantua–Badebec, die Schlachtenbummler zum Chor der Kumpane rück-konkretisiert wurden. Dieser Chor kommentiert nun entweder von aussen, so wie die Fangemeinde im Spiel, oder er zieht Gargantua parteiisch zu sich und den «männlichen Interessen» in Form von Gelagen, beispielsweise während Badebec mit Pantagruel schwanger geht und schliesslich im Kindbett stirbt. Solch ungleicher Lastenteilung, die schwer auf Gargantua zurückfällt, folgt der Konflikt aus Trauer um die geliebte Frau und Freude um den geborenen Stammhalter. Beide existentiellen Dilemmata werden in einem Umfeld von Bodenständigkeit ausgetragen. Die am Folkloristischen und an Schlichtheit orientierte Melodik, Klangwelt und Formenbildung wird dabei mittels ungewöhnlicher Spielweisen, modifizierter Instrumente und avancierter Kompositionsweise bis aufs Äusserste gespannt. Es ist damit auch nur von spezialisierten Ensembles wie den Oberwalliser Spillit (oder dem Nachfolgeensemble sCHpillit) aufführbar, welche die Folklore als Idiom beherrschen, zugleich aber die hohen spieltechnischen Anforderungen moderner Kompositionen bewältigen. Dann enthebt sich das Stück von jedweder Schenkelklopfästhetik. Es erreicht als verbogene Avantgarde-Folklore, in halbszenischer Aufführung mit einer weiteren Verfremdungsebene durchzogen, eine der literarischen Vorlage vergleichbare Doppelbödigkeit, welche den verhandelten Konflikten in ihrer Tiefendimension erst gerecht wird.

In das mit derselben Stelle in *Hors jeux* verknüpfte *Lamentoroso. Badinerie vocale et instrumentale en forme d'un Grand Double Carillon* (1984), das 1985 uraufgeführt wurde, sickerte die Beziehung zur literarischen Vorlage noch tiefer ein. Von der ursprünglichen grossen Collage von Soli und Unterensembles in *Hors jeux*, die als «sieben ineinander verschränkte Simultan-Szenen» eine Art «Love-in» hätten darstellen sollen[10], blieb die bekannte Begegnung einer Sängerin mit sechs männlichen Klarinettisten. Das lateinische Zitat «Crescite. Nos qui vivimus multiplicamini …», eine Variante also des «Seid fruchtbar und mehret Euch …» aus dem Dialog Panurg–Bruder Hans des zweiten Buches *Pantagruel* über die Ehe[11], erschliesst sich erst allmählich in seiner

Edith Heintze, Frankfurt am Main/Leipzig: Insel 2003.

6. Jürg Wyttenbach, *Instrumentales Theater* (siehe Anm. 2), S. 198. Dass der Rätselcharakter des Werkes nicht allein mit dem oftmals reflexartigen Verweis auf seine Modernität zu erschliessen ist, rührt – ähnlich wie angesichts der Bilder Hieronymus Boschs – auch vom unüberbrückbaren Abstand zur Ikonographie und Symbolwelt jener Zeit her; vgl. Bettina Rommel, *Rabelais zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit. Gargantua: Literatur als Lebensführung*, Tübingen: Niemeyer 1997.

7. Horst Heintze in seiner Einleitung zur deutschen Ausgabe von *Gargantua und Pantagruel* (Insel-Ausgabe, siehe Anm. 5), S. 9-32, hier S. 18 und S. 22.

8. Zitiert nach *Hors jeux*, Typoskript, Vorwort, S. [3]; vgl. *Gargantua und Pantagruel*, 1. Buch: *Gargantua*, 58. Kapitel: «Die rätselhafte Prophezeiung» (Insel-Ausgabe, S. 181-84).

Die Oberwalliser Spillit spielen Jürg Wyttenbachs «Gargantua chez les Helvètes du Haut-Valais, oder: ‹Was sind das für Sitten!?›». (Basel, Gare du Nord, 22. Juni 2003)

Foto: Matthias Leemann

sexuellen Denotation, so dass sich das Beziehungsspiel als Thema im Laufe der szenischen Vorführung entschleiert. Die kunstvolle musikalische Einbettung dient also zugleich als Camouflage für das unverkleidete Sujet.

MATCHES PASSÉS

Demgegenüber tritt das Thema der internationalen kriegerischen Auseinandersetzungen vergleichsweise offen zutage. Zum Spielbeginn wäre in *Hors jeux* von einem vergangenen «Match», in Wahrheit von einer zurückliegenden historischen Schlacht berichtet worden. Diesen Gedanken hat Wyttenbach wiederum in *Les paroles gelées* zu Ende geführt, das eine Reise Pantagruels und seiner Compagnons nach Norden beschreibt. An der Grenze zum Eismeer begegnet die Gruppe «gefrorenen Klängen» aus einem früheren Krieg: Schreie von Verletzten und Sterbenden, Klagen der Mütter, Wimmern der Kinder und Kriegslärm. Diese Klänge tauen in den Händen der Reisenden auf und erschüttern diese zutiefst; sie wenden sich zur Flucht, doch wird diese Abwendung als zusätzliche Untat an den Opfern sichtbar. Wyttenbach verwendet eine wenig zimperliche Beschreibung eines Massakers aus Rabelais' Roman[12], die von einem Instrumentalensemble und von drei verteilten Chören klangmalerisch konterkariert wird. Schlacht und Leid finden in einer äusserst direkten, zugleich fein gezeichneten und oft poetischen Klangwelt ihren Ausdruck. Der zusätzliche Kunstgriff, Gedichte der lettischen Dichter Klavs Elsbergs und Mirdza Bendrupe einzuflechten, konkretisiert die Gewalttätigkeit am Beispiel der baltischen Staaten, die als Spielball der Grossmächte ihrer Auslöschung nur knapp entgangen sind.[13]

In einer weiteren Rabelais-Anlehnung erscheint die kriegerische Vergangenheit der Schweizer: Am «Krieg der Würste» gegen Pantagruel und seine Gefährten sind auch «Schweizer Würste» beteiligt, allen voran eine «dicke, gewaltige Zervelatwurst» mit expliziter Anspielung auf «den grossen Berner Stier, der bei der Schlappe der Schweizer zu Marignano getötet wurde».[14] Wyttenbach griff dies mehrmals auf, mit feinen Nuancen. Während er für *Gargantua* einen zynisch-bitteren Schlusskanon zum «Krieg der Würste» auf das Wortspiel «kühne Bürschchen – feige Würstchen» in ein feucht-fröhliches Gelage einbettet, bietet der Kontext in *schlagZEITschlag* (1990-95) keine ironisierende Distanz mehr. Die vier sprechenden und singenden Schlagzeuger, die in diesem Stück ausschliesslich auf stählernen Absperrgittern mit härtesten Klängen spielen, rezitieren zusätzlich als Haupttext «Scaramella va alla guerra …» aus Josquins gleichnamigem vierstimmigem Chanson, ergänzt durch die bereits in *Les paroles gelées* verwendete Schlachtbeschreibung sowie erneut das Wortspiel «kühne Bürschchen – feige Würstchen» (Abbildung 2). Diese ambivalente Anlage entspricht dem Ursprung in *Hors jeux*. Dort erscheint das Wortspiel einerseits «als ‹swingende› und ‹wiehernde› Parodie auf ‹Rufst Du mein Vaterland …›»[15], die alte Schweizer Hymne also. Andererseits steht es insgesamt in verdüstertem Kontext: «Im 3. Akt wird kaum gesungen. Es werden auch keine Melodie-Instr. gespielt. Nur trockene, harte, farblose oder erstickte, abgetötete Klänge. Erst ganz am Schluss ertönt wieder Musik, Melodie – wie ein Hoffnungsschimmer …».[16] Bis zur «Verlängerung» lässt dieser versöhnliche Schluss auf sich warten; erst dann sollte ein Posaunist mit der Ode aus Beethovens Neunter die Stimmung wieder erhellen. Dass auch dies nur noch in gebrochener Form gelingen kann, lässt sich heute ablesen an dem daraus hervorgegangenen *D'(h)ommage, oder «Freu(n)de, nicht …»* (1984-85), das für Vinko Globokar komponiert wurde. So zeichnet sich eine thematische Linie ab: Nach der Rückschau auf vergangene Kriege anderer in *Les paroles gelées*, die im Gesamtzusammenhang des ursprünglichen *Hors jeux*-Komplexes mit Formen alltäglicher struktureller Gewalt in Beziehung gesetzt wurde, zieht Wyttenbach im dritten Akt, aus dem *schlagZEITschlag* herausgewachsen ist, die Schweizer mit ihrer Söldnervergangenheit in den Kreis der Mitverantwortlichen hinein. Möglicherweise sind beim Besuch im Eismeer helvetische Schlachtrufe mit aufgetau(ch)t.

ABPFIFFE

Eine direkte Umsetzung von Rabelais' ausschweifenden Romanbüchern mit ihren kaum überschaubaren Richtungen und Windungen durch Wyttenbach fand schliesslich nicht

9. *Hors jeux*, Annotation im Typoskript, Akt I, S. [4]. Vgl. Franz Mon, *spiel hölle*, in: ders., *Lesebuch*, Neuwied/Berlin: Luchterhand 1967, S. 81-105, das Zitat S. 82.

10. *Hors jeux*, Typoskript, Akt II, S. [14-16].

11. *Gargantua und Pantagruel*, 3. Buch: *Des Pantagruel zweites*, 26. Kapitel (Insel-Ausgabe, S. 412).

12. *Gargantua und Pantagruel*, 1. Buch: *Gargantua*, 27. Kapitel (Insel-Ausgabe, S. 112-13).

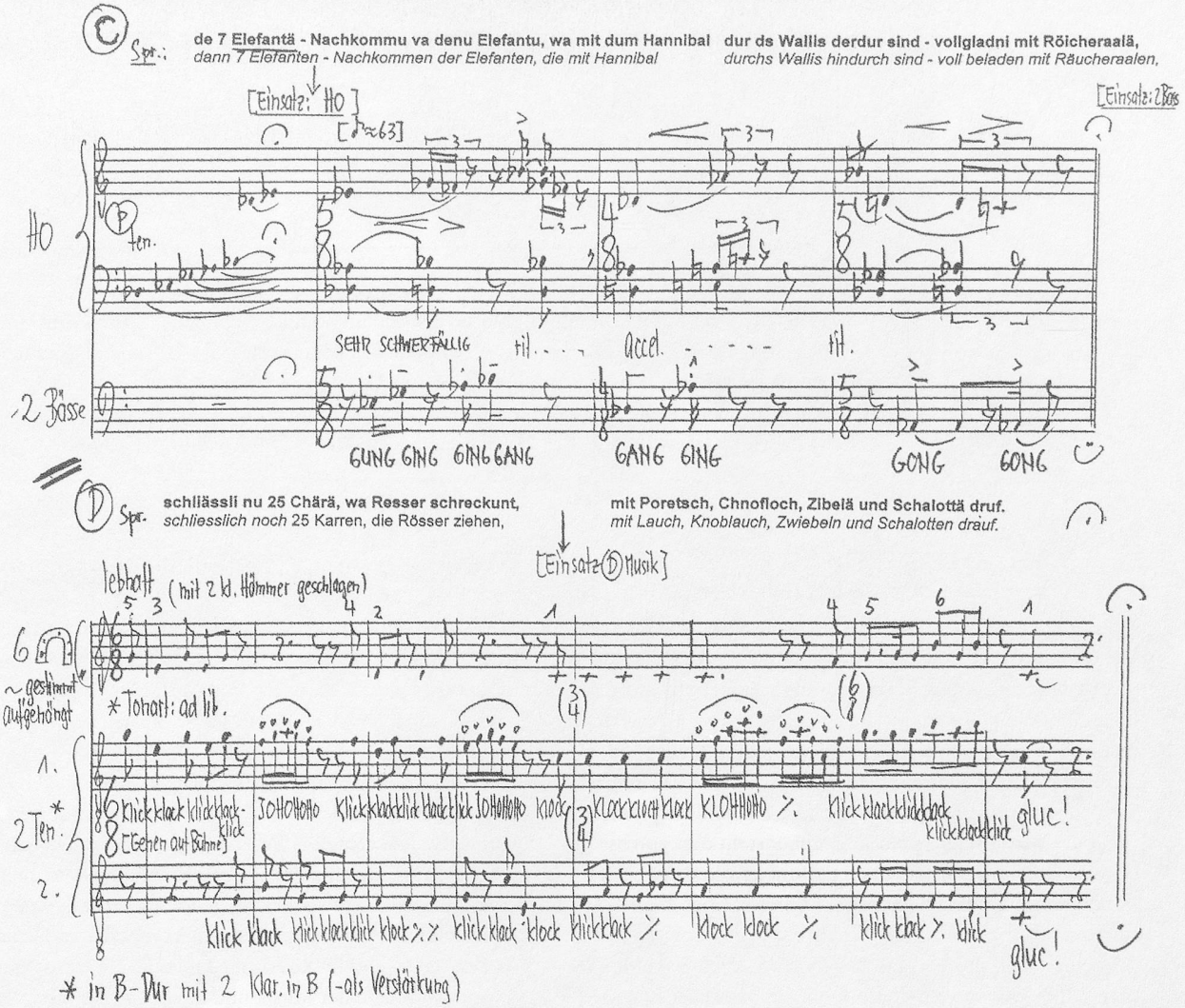
13. Das Stück wurde am 25. Mai 2001 beim Europäischen Jugendchor-Festival im Basler Münster mit Chören aus Basel und Riga uraufgeführt.

14. *Gargantua und Pantagruel*, 4. Buch: *Des Pantagruel drittes*, 36. und 41. Kapitel (Insel-Ausgabe, S. 604 und 618).

15. *Hors jeux*, Typoskript, Akt III, S. [16].

16. *Hors jeux*, Typoskript, Akt III, S. [3].

Jürg Wyttenbach, «Gargantua chez les Helvètes du Haut-Valais, oder: ‹Was sind das für Sitten!?›», Partitur, S. 28.



statt. Der Libretto-Torso bildet aus heutiger Sicht aber den zentralen Punkt, an dem sich die Lektüre dieser weder chronologisch noch stilistisch noch dramaturgisch streng fassbaren Texte in einer Werkidee zusammenballte. Die Zentrifugalkraft der Vorlage verhinderte offenbar die konsistente Umsetzung in ein solitäres Werk, es zersplitterte unter Wyttenbachs Händen in zahlreiche Einzelwerke. Und selbst für einzelne dieser Splitterwerke griff er noch auf Sammelformen zurück, so beispielsweise auf den Liederzyklus *(Trois chansons)* oder auch auf eine modernisierte Variante der Madrigalkomödie *(Gargantua)*. Mit der Rückbesinnung auf diese alte Gattung steht Wyttenbach übrigens in einer Reihe mit seinen ungarischen Kollegen György Ligeti (*Nonsense Madrigals*, 1988-93) und Peter Eötvös (*Drei Madrigalkomödien*, 1963-89[17]). Und ähnlich wie Ligeti im *Grand Macabre* (1974-77, rev. 1996-97) ist Wyttenbach mit dieser flexibel handhabbaren Form, die von jeher die Verknüpfung heterogener Einheiten, gerne auch derben, humoristischen und komödiantischen Charakters bis hin zur Commedia dell'arte erlaubt, weit in die Bereiche grösserer Formen vorgedrungen. Er hatte den Formtypus bereits in den *Chansons ricochets* (1980), einer «Comédie madrigalesque pour cinq chanteurs», erprobt. Auch der zentrale Gargantua-Block von *Hors jeux* hätte zum Ende des zweiten Aktes in eine «wie Madrigal-Komödie»[18] auszuarbeitende Szenenfolge münden sollen. Heute trägt das fertige *Gargantua* selbst mit seinen «bedenklichen, jedoch durchaus bukolischen Szenen», wie der Untertitel besagt, den Charakter dieser Gattung.

Die Versuchung ist gross, Wyttenbachs *Hors jeux* als musikalischen, vielleicht allzu nahen Zwilling der Rabelaisschen Pentalogie zu begreifen. Vorsicht ist jedoch geboten bei der kurzschlüssigen Feststellung seines Scheiterns im Hinblick auf die Adaption des Stoffes. Sicher darf der ursprüngliche Plan, einzelne Szenen, Ideen und Fragmente in ein umfassendes neuzeitliches Parallelwerk in Fussballspielform umzusetzen, als verworfen gelten (Überraschungen im Jahr 2115 nicht ausgeschlossen). Das erhaltene Libretto zeigt eine solche Fülle verdichteter Ideen, Gedanken, Assoziationen und Informationen, dass sich der Begriff der Überfrachtung bei der Lektüre immer wieder hervordrängt. Immerhin aber versprach das Projekt insgesamt mehr als dasjenige Moritz Eggerts, der mit seinem «offiziellen Beitrag des Kunst- und Kulturprogramms der Bundesregierung zur FIFA WM 2006™», dem Fussball-Oratorium *Die Tiefe des Raumes* (UA Bochum, 11. September 2005), abseits in der «Verklärungsfalle: Fussball ist menschlich, Fussball ist Religion, Fussball ist unser Leben» hängen blieb.[19] Darüber hinaus zeigt das Spektrum herausgelöster, verselbständigter und voll ausgearbeiteter Stücke, dass die Begegnung Wyttenbachs mit dem Stoff über zwei Jahrzehnte produktiv fruchtbar war. Allein der Drang zur abendfüllenden Grossform scheint ihm im Laufe der Zeit abhanden gekommen zu sein, so dieser ihn überhaupt jemals beherrscht hat. Stücke wie *Gargantua*, *Lamentoroso* oder *schlagZEITschlag* stehen heute, trotz ihrer subkutanen Verbindungen untereinander und zu *Hors jeux*, je eigenständig da. *Gargantua* enthält so viel dadaistisches Volksfest, *Les paroles gelées* so viel ahnungsvolle Tragik, die *Trois chansons violées* so viel poetisch vertonte Drastik, dass eine Verdichtung dieser mannigfaltigen Schichten die Konzentration auch hätte verderben können. Schliesslich lässt sich ein Opernabend nicht unterbrechen wie die Lektüre eines Romans von Rabelais.

17. Eötvös' einzeln aufführbare Stücke wurden 1963/1972, 1965/1976 und 1970/1989 komponiert und nachträglich zu einem Zyklus zusammengefasst.

18. *Hors jeux*, Annotation zu Akt II, S. [41] des Typoskripts.

19. Michael Struck-Schloehn, *Das Runde ins Eckige verbogen. Moritz Eggerts Fussball-Oratorium bei der Ruhr-Triennale in Bochum*, in: *Süddeutsche Zeitung*, Jg. 61, Nr. 211 (13. September 2005), S. 17.