

Kennet dir das Gschichtli scho? : Gedanken zum Universum des Musikers Jürg Wyttenbach

Autor(en): **Brotbeck, Roman**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Dissonanz = Dissonance**

Band (Jahr): - **(2015)**

Heft 130

PDF erstellt am: **12.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-927340>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Kennet dir das Geschichtli scho?

Gedanken zum Universum des Musikers Jürg Wyttenbach

Roman Brotbeck

Während des diesjährigen Lucerne Festivals im Sommer ist Jürg Wyttenbach «Composer in Residence» und verantwortet eine Retrospektive auf sein kompositorisches Schaffen, in der er neben seiner intensiven Beschäftigung mit Rabelais auch die frühe Zusammenarbeit mit Mani Matter thematisiert und diese mit einer lange verschobenen Uraufführung krönt.

Jürg Wyttenbach ist ein musikalisches Urgestein, wie es sie heute nur noch selten gibt.

Da ist diese Vielseitigkeit: Nicht nur als Komponist, sondern auch als Pianist, Dirigent, Komponistenentdecker. Auf der ganzen Welt ist er unterwegs, rastlos Neues anpackend, unzählige Werke uraufführend, oft auch kurzfristig einspringend, wenn andere ob der Komplexität der Partituren die Segel streichen. Er war ein prägender Klavierpädagoge, der zahlreiche Studierende an zog, die neben der klassisch-romantischen Tradition auch Neues suchten und die heute das europäische Musikleben mitgestalten. Jürg Wyttenbach ist auch ein wichtiger Bearbeiter, Instrumentator und Restaurator musikalischer Werke. So vollendete er Mozarts *Musik zu einer Faschingspantomime* KV 446, von der nur die Violinstimme und zahlreiche Anmerkungen von Mozart erhalten sind. Oder er arbeitete aufgrund von Beethovens Skizzen zum dritten Satz der Sonate op. 109 jene Variationen aus, die Beethoven nicht berücksichtigt hatte.

Und da ist gleichzeitig diese Beschränkung auf Weniges: Als Interpret konzentriert er sich auf Beethovens späte Klaviersonaten, insbesondere auf die *Hammerklaviersonate* op. 106, auf Schönbergs *Pierrot Lunaire* op. 21, auf die Komponisten Charles Ives und Giacinto Scelsi; in seinem eigenen Schaffen als Komponist fokussiert er das Instrumentale Theater.

Diese Spezialisierung hat auch durchaus schmerzliche Aspekte: Welche abgründig ironischen Schichten hätte Wyttenbach als Pianist zum Beispiel aus den Schumann-Zyklen herausgeholt? Oder weshalb hat kein Label trotz dreimaligem «Grand prix du disque» ihn gefragt, eine grössere Anzahl von Beethoven-Sonaten einzuspielen? Weshalb gibt es von ihm keine Gesamteinspielung von Schönbergs Klavierwerk? So bleibt uns dieses Monument der *Hammerklaviersonate*, die

Wyttenbach ohne Schnipseln und Verbessern in einem Zug eingespielt hat, und zwar mit vollem Risiko, teilweise mit Tempi, die noch über jenen von Beethoven liegen. Die Aufnahme überdauert und kann auch neben den inzwischen zahlreichen historisch-informierten Einspielungen problemlos bestehen. Bis heute ist es eine der ganz wenigen Aufnahmen, bei der die disparate Einleitung zum vierten Satz musikalisch verständlich dargestellt ist. Denn Wyttenbach erzählt hier eine Geschichte – die Geschichte eines suchenden, herumpröbelnden und wegen seiner grossen Vorbilder verunsicherten Fugenschreibers, der schliesslich alles wegfegt und seine eigene Fuge dagegen setzt.

«DR' LÖU»

Auch beim Komponisten Wyttenbach kann man bedauern, dass er nicht öfter abstrakte Werke in der Art von *Divisions* für Klavier und neun Solostreicher (1964) geschrieben hat, ein Werk, das Pierre Boulez in Darmstadt uraufgeführt hat; für die Pariser Aufführung in der von Boulez verantworteten Konzertreihe «domaine musical» musste Wyttenbach – auf Boulez' ausdrücklichen Wunsch hin – selber dirigieren. Es ist eine klangfarbene Komposition mit vielgestaltig metamorphosierender Kontrapunktik, ganz ohne programmatische Bezüge; so «richtig» komponierte Musik eben und schön in einem durchaus traditionellen Sinn.

Aber als würde ihn dieses perfektionierte Metier, mit dem sich andere Kollegen schnell auf die Spitzenplätze der zeitgenössischen Musikfestivals komponiert hatten, nicht interessieren, spezialisierte sich Jürg Wyttenbach auf das viel risikoreichere «Instrumentale Theater». Der Begriff «Instrumentales

Theater» wurde erstmals von Heinz-Klaus Metzger in Zusammenhang mit John Cages *Waterwalk* verwendet und bezeichnet die Aufbrüche ins Szenische der Fünfziger Jahre, später wurde der Terminus von Mauricio Kagel für sein Komponieren beansprucht.

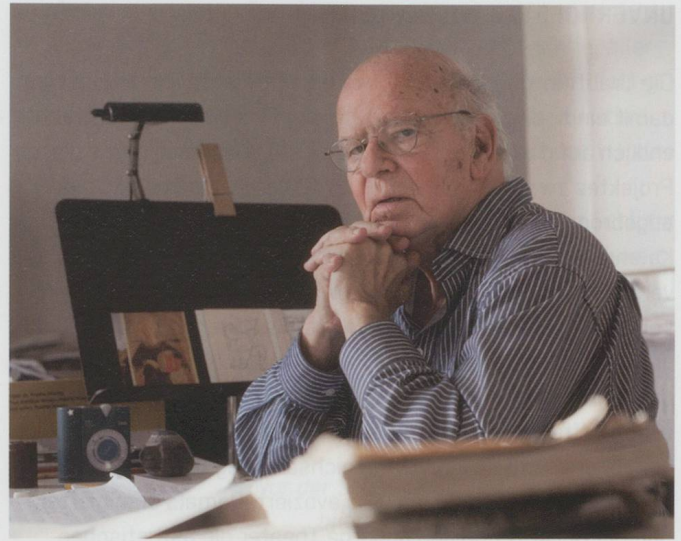
Zwar liess sich Wyttenbach bei den theatralischen Verfremdungen des Instrumentalspiels von Kagel beeinflussen, aber er ging sehr früh einen eigenen Weg. Kagels Musiktheater versteht sich als kritische Befragung der musikalischen Traditionen und Konventionen, das vertraute musikalische Vokabular im herkömmlichen Sinn soll blockiert werden. Dieser Kontext interessiert Wyttenbach letztlich nicht. Viel zu gerne macht er «dr' Löu», als dass er sich auf eine solch kritische und negativ-dialektische Ästhetik hätte einschränken wollen. Es war vielmehr Wyttenbachs überbordende Fantasie und seine Freude an witzigen und absurden Geschichten, die zur Erweiterung der instrumentalen Möglichkeiten führten. Früh schon beginnt er, Texte ins Instrumentale Theater einzubeziehen, und es ist ihm wichtig, dass diese Texte so gespielt werden, dass das Publikum sie versteht. Dieses Geschichtenerzählen oder allenfalls auch dieses «Theaterspielen» unterscheidet Jürg Wyttenbach von anderen Vertretern des Instrumentalen Theaters oder – wie es heute oft stimmiger bezeichnet wird – des Théâtre musical. Insbesondere mit den virtuosen Sprach- und Bewegungskaskaden des griechisch-französischen Komponisten Georges Aperghis hat Wyttenbach nur wenig gemeinsam. Die semantischen Entleerungen und zugleich exklamativen Aufladungen in den Stimm-Kompositionen von Aperghis sind Wyttenbachs Sache nicht. Bei ihm muss es konkret, klar und letztlich einfach zugehen, wie beim Chanson, und es darf durchaus auch mal deftig werden.

GEIGENKRANK

Viele von Wyttenbachs musikalisch-theatralischen Stücken beginnen deshalb im Habitus von Mani Matters Chanson *Dr Eskimo* (*Kennet dir das Gschichtli scho...*), bei dem Matter um des Reimes Willen einen Eskimo mit Cembalo erfindet, der dann wegen seiner Liebe zur Musik ums Leben kommt. Auch bei Wyttenbachs Geschichten wird im Nu Unvereinbares zusammengeführt; darüberhinaus entsteht bei seinem «Geschichten-erzählen» aber sofort ein vertrackter Dialog zwischen dem Textsinn und der Musik. Beim zweiten der *Trois Chansons violées*

Lucerne Festival im Sommer präsentiert am 21. und 22. August 2015 eine Werkschau von «Composer-in-residence» Jürg Wyttenbach, u.a. mit *Der Unfall*, dem zweiten Violinkonzert *Cortège pour violon solo et la «Fanfare du village»*, *Divisions* und einer Neufassung von *Gargantua chez les Helvètes* nach François Rabelais.

Gare du Nord Basel zeigt *Wyttenbach-Material* u.a. mit dem Madrigalspiel *Der Unfall* am 2. Dezember 2015, dem 80. Geburtstag von Jürg Wyttenbach.



Jürg Wyttenbach. Foto: © Priska Ketterer/Lucerne Festival

für singende Geigerin (1973–81) – einem australischen Country-song – erzählt die Geigerin von einer Vergewaltigung und sie führt die Vergewaltigung an ihrem Instrument direkt vor. Zum Schluss gibt es – wie bei vielen guten Geschichten – eine «harmlose» Auflösung: Die Geigerin hat nämlich «bloss» vom Austrinken einer Bierflasche gesprochen; da wurde also nur so getan als ob, ganz so, wie wir es von der Kunst gewöhnt sind. Aber durch Wyttenbachs musikalische Umsetzung wird alles abgründiger: Das lyrische Ich ist zwar nicht vergewaltigt worden, aber alkoholkrank. Die Geigerin lechzt so sehr nach Bier, dass sie fast ihre Geige zerstört! Oder ist die Geigerin von ihrem Instrument abhängig? Geigenkrank? Und übt sie deshalb Rache am Instrument? «Es metaphysischs Grusle» nennt Mani Matter solche Spiegel-Erfahrungen in seinem Chanson *Bim Coiffeur*. Jedenfalls bringt die Bierflasche alles andere als die Auflösung, sondern sie wird – wie bei aller grossen Clown-Kunst – zum Katalysator, um eine weit tiefer liegende Tragik aufzuzeigen.

«UNFALL»

Trotz oder vielleicht gerade wegen seiner Liebe zu vertrackten und verspiegelten Geschichten hat sich Wyttenbach für die Oper nie interessiert; sie war ihm nicht einmal ein Veräppeln wert. Allerdings gab es zu Beginn der 1970er Jahre ein Projekt, das beinahe zu einer Art von Oper geführt hätte. Mani Matter, Jürg Wyttenbachs enger Freund aus seiner Berner Zeit, hatte für ihn ein Antiopernlibretto geschrieben, ein Madrigalspiel mit dem Titel *Der Unfall*: Die Handlung dreht sich um einen Verkehrsunfall. Bei einem Verkehrsunfall ist Mani Matter am 24. November 1972 mit 36 Jahren ums Leben gekommen. Jürg Wyttenbach konnte nach diesem Ereignis nicht mehr an eine Vertonung denken. Erst 2015, 43 Jahre nach Mani Matters Tod, hat sich Wyttenbach diese Arbeit nun vorgenommen. In einer Kooperation von Lucerne Festival und Gare du Nord Basel (siehe Kästchen) wird diese experimentelle Oper produziert.

UNVERHOFFTES WIEDERSEHEN

Die Uraufführung dieses Stücks ist eine kleine Sensation, weil damit ein hochdeutscher literarischer Text von Mani Matter endlich auf die Bühne kommt. Die späte Wiederaufnahme dieses Projektes zweier Freunde, das 1972 durch den Tod des einen abgebrochen worden war, erinnert an Peter Hebels berühmte Kalendergeschichte *Unverhofftes Wiedersehen*: Eine Braut verliert ihren Bräutigam im Bergwerk. Jahrzehnte später wird sein unversehrter Körper, der in Vitriolwasser gelegen hatte, gefunden. Nur die inzwischen alt gewordene Frau erkennt in der Leiche des jungen Mannes ihren Bräutigam und feiert das unverhoffte Wiedersehen. Das Libretto von Mani Matter ist in ähnlicher Weise unversehrt, gleichsam jung geblieben, und die Epoche seiner Entstehung wird evoziert. Damals dominierten Samuel Beckett und das absurde Theater die ästhetischen Diskussionen, auch Pantomime war sehr wichtig und mit dem damals rein pantomimisch spielenden Clown Dimitri in der Schweiz sehr populär; die Oper war weitgehend noch die richtig alte Oper, mit der man nichts zu tun haben wollte; zugleich entdeckte man ihre historischen Vorläufer, z. B. die Madrigalkomödie um 1600. Beim Madrigalspiel *Der Unfall* spürt man all diese Einwirkungen, vor allem aber Kagels Einfluss; auf ihn geht die konsequente Trennung von Musik (Cellist), Sprache (Sprecher) und Bewegung (Mime) zurück. Die Tradition des absurden Theaters erkennt man in der Mischung aus formal äusserst strenger Dramaturgie und aberwitzigen Verdrehungen (zum Beispiel wird das Orchester ersetzt durch einen das Orchester spielenden Chor), aber auch in juristisch-kasuistischen Deklinationen aristotelischer Logik:

*wenn ich also überfahren wurde, weil ich unachtsam war,
und ich wenn ich musiker wäre, nicht gedacht hätte,
es sei schade dass ich kein musiker bin,
also nicht an etwas anderes gedacht hätte,
also nicht unachtsam gewesen wäre - :
so wäre ich, wenn ich musiker wäre, nicht überfahren worden.*

In Umkehrung zum Chanson *Dr Eskimo* ist hier also einer gerade deshalb überfahren worden, weil er nicht Musiker war. Noch heute packt einen «es metaphysischs Grusle», wenn man bedenkt, dass der Nicht-Musiker Mani Matter dies kurze Zeit vor seinem eigenen Unfalltod für den Musiker Wyttenbach geschrieben hat!

Die Oper ist in ihre Versatzstücke zerlegt: Die Sopranistin singt Arien in unverständlichen Worten, der Chor «spielt» das Orchester und singt typische Opernbanalitäten, wie:

*oh wie schrecklich
oh wie entsetzlich
oh wie entsetzlich schrecklich*

Und obwohl Pantomime, Sprecher und Cellist alle in ihrem Handlungsradius beschränkt sind, weil der eine nur sprechen, der andere nur mimen und der dritte nur cellospielen darf, sind sie doch alle drei auch Männer – und hier beginnt nun wieder das «Kennet dir das Gschichtli scho»! Denn alle drei wollen eigentlich nur das eine, nämlich die Sopranistin. In immer

absurderen und komischeren Variationen wird der Reigen unterschiedlicher Konstellationen durchgespielt. Man darf gespannt sein, wie der bald 80-jährige und von den Gebrechen des Alters nicht verschonte Jürg Wyttenbach dieses jung gebliebene Libretto, das er ein Leben lang mit sich herumgetragen hat, musikalisch umgesetzt und diesen hochdeutschen Theater-Text seines Freundes zum Leben erweckt. Jedenfalls wird das Projekt deutlich machen, wie nachhaltig Mani Matter das Schaffen von Jürg Wyttenbach geprägt hat; er ist neben François Rabelais wohl sein wichtigstes literarisches Vorbild.

FREUNDE, FREUNDINNEN UND DILETTANTEN

Momentan erfährt das Théâtre musical einen Aufschwung; nicht nur auf Festivals, sondern auch im Hochschulbereich. Nach der Universität der Künste Berlin und der Hochschule der Künste Bern eröffnet im Herbst 2015 auch die Musikuniversität Linz eine Klasse für neues Musiktheater. Für die meisten Werke von Jürg Wyttenbach bräuchte es solche Ausbildungen nicht. Denn die Werke sind den Interpretinnen und Interpreten, genauer, seinen Freundinnen und Freunden auf den Leib geschrieben; Wyttenbach komponiert für ihre individuellen Qualitäten und Fähigkeiten, bezieht Biographisches und Persönliches mit ein oder lässt sich davon beeinflussen und seine Fantasie anregen. Ein schönes Beispiel für dieses empathische Komponieren ist die eingangs erwähnte Vollendung oder Rekonstruktion von Mozarts *Musik zu einer Faschingspantomime* KV 446, von der nur die Violinstimme und Anmerkungen von Mozart erhalten sind. Wyttenbach experimentierte viel, ohne eine überzeugende Lösung zu finden. Erst als er zwei veritable Clowns für die Pantomime – Schang Meier und Daniel Rothenbühler – gefunden hatte, begannen die Ideen zu sprudeln, und es entstand eine überzeugende und oft gespielte Mozart-Rekonstruktion.

Grosse Clownkunst ist eine Kunst des Scheiterns. Diese Kunst ist am Aussterben, denn in unserer erfolgsfixierten Zeit zieht man Virtuosen vor, die zwar etwas herumblödeln, aber dann doch fehlerfrei auf dem Hochseil tanzen, einen perfekten Salto hinlegen oder simultan drei Instrumente spielen. Wohl deshalb wird der grosse Dramatiker der scheiternden Clowns, Samuel Beckett, heute kaum mehr gespielt. Wyttenbach jedoch hat ein grosses Flair für den Clown als Künstler des Unvollkommenen, Unbeholfenen, des Scheiterns; und deshalb liebt er auch den Dilettantismus und komponiert mit und über ihn.

HUND, KINDERWAGEN UND DER TOTE IM GRAB

Ein gutes Beispiel dafür ist das zweite Violinkonzert mit dem Titel *Cortège pour violon solo et la <Fanfare du village>*, ein musikalisches Theater zum berühmten Bild *Un enterrement à Ornans* (1849/50) des französischen Malers Gustave Courbet (1819–1877), wobei weniger das Bild als vielmehr Courbets witzige Anmerkungen zur Entstehungsgeschichte seines Bildes die eigentliche Inspirationsquelle für Wyttenbachs

Komposition waren. Courbet beschreibt nämlich, wie die Bewohner des Dorfes Ornans, allesamt Originale, bei ihm vorbei kommen, damit er sie skizzieren und später dann auf sein Bild bringen kann; auch Hund, Kinderwagen und sogar der Tote im Grab stehen ihm Modell. Nach der Beendigung des Bildes habe man Karneval gefeiert und er, Courbet selber, habe «le rôle du Pierrot de la mort» übernehmen müssen.

Nach einer Einleitung für Violine und Pauke wird Courbets Bild auf eine Leinwand projiziert, dann treten die Musikerinnen und Musiker auf und stellen sich vor die jeweils mit ihnen identifizierte Figur in Courbets Bild. Man sieht sie förmlich vor sich, die Bürger von Ornans, die geniert und stolz zugleich vor dem berühmt gewordenen Maler posieren. Die Solo-Geigerin spricht jetzt die Courbet-Worte und übersetzt gleichzeitig mit der Geige und quasi mit dem Bogen als Pinsel, was ihr die «fanfare du village» erzählt: Hier ein paar Tubatöne des fetten Bürgermeisters, dort Zitate aus der *Marseillaise*, gespielt auf der Trompete von Revolutionsveteranen.

Wie so oft arbeitet Jürg Wyttenbach auch in diesem instrumentalen Theater mit ganz «normalen» Orchestermusikern, die also kein perfektes Theater spielen können und die auch nicht so recht in ihre Rollen passen wollen. Aber genau dieses Unbeholfene und Ungehobelte ist Thema der Komposition und war 1850 auch das Thema von Courbets Bild, das am Salon de Paris auf scharfe Ablehnung stiess. Die vielen Vorwürfe des Hässlichen und Grotesken fasste Honoré Daumier in einer Karikatur zusammen, in der sich die Bourgeois fragen «Est-il possible de peindre des gens si affreux?». Dieser ins instrumentale Theater integrierte Dilettantismus wurde Jürg Wyttenbach oft vorgeworfen. Als etwas gar zu grobschlächtig, ja primitiv wurden manche seiner Werke vor allem ausserhalb der Schweiz beurteilt. Aber genau dieses Clowneske und Antivirtuose hat Wyttenbach immer interessiert und gehört mit zu seiner Sonderrolle, die er einnimmt im heute beliebten Genre des Théâtre musical.

Wie bei allen guten Geschichtenerzählern und Chansoniers ist auch bei Wyttenbach die Schlusspointe sehr wichtig; allerdings ist diese Pointe bei ihm meist keine fröhliche Auflösung, sondern ein Patzer, der oft genug die zuvor aufgebaute Stimmung zerstört und dazu führt, dass einem das Lachen im Halse stecken bleibt.

Das zweite Violinkonzert endet allerdings mit einem Schluss der ganz anderen Art. Die frivole Stimmung kippt, und von weit oben erklingt ein Fernorchester mit Geigen, Celesta und Singender Säge; ein irrales Echo des Paukers und der Solo-Geigerin. Diese spricht nun ohne alle Verstellung, quasi Pierrot de la mort, der seine Maske abgelegt hat, ein Gedicht der grossen Lyrikerin Rose Ausländer (1901–1988):

*Nur der Schatten
blieb
als das Licht
verloren ging
Im Dunkel
träumt es sich
heller*

Mit diesem Melodram für Sprechstimme, Geige, Pauke und mit «himmlischen» Klängen von oben klingt das Werk in rätselhafter Magie aus.

Leicht fällt Wyttenbach solches Komponieren ohn Clown-Maske nicht, «dr'Schluss isch halt echli Kitsch» meinte er ironisch unmittelbar nach der Uraufführung. Und doch, dieses *Adagio sostenuto*, dieses *Appassionato e con molto sentimento*, das er als Pianist bei der *Hammerklaviersonate* so sensibel-unsentimental spielt – es taucht in jüngster Zeit vermehrt bei Wyttenbach auf. Vielleicht war es schon immer da, aber man hat diese dunklere Seite inmitten des Klamauks einfach überhört – auch hier ist Jürg Wyttenbach seinem Freund Mani Matter, diesem schwärzesten aller Chansoniers, sehr ähnlich!



Gustave Courbet, «Un enterrement à Ornans» (1849–50).

