

"Was ist sein Hit?" : Eine kleine Recherche in Jacques Wildbergers Frühwerk

Autor(en): **Kunkel, Michael**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Dissonanz = Dissonance**

Band (Jahr): - **(2018)**

Heft 143

PDF erstellt am: **13.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-927460>

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.

«Was ist sein Hit?»

Eine kleine Recherche in Jacques Wildbergers Frühwerk

Michael Kunkel

Jacques Wildberger gilt als einer der ersten Avantgardisten der Schweizer Musikgeschichte. Seine frühen Werke waren nicht gerade hitverdächtig und stiessen zunächst eher auf Ablehnung. Gar als «Publikumschreck» wurde seine Musik bei den Donaueschinger Musiktagen 1953 von einem Kritiker beschrieben. Aber auch Flops sind aussagekräftig und können durchaus zu neuen Erkenntnissen führen. Wie verhält es sich damit beim jungen Wildberger?



Jacques Wildberger, ca. 1972 Foto: Walter Kläy. Entnommen aus: Walter Kläy, Utopie, ohne die zu leben schwierig ist. Der Komponist Jacques Wildberger, in: radio+fernsehen, 7/1972, S. 68f.

«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 ausgesprochen 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.

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.

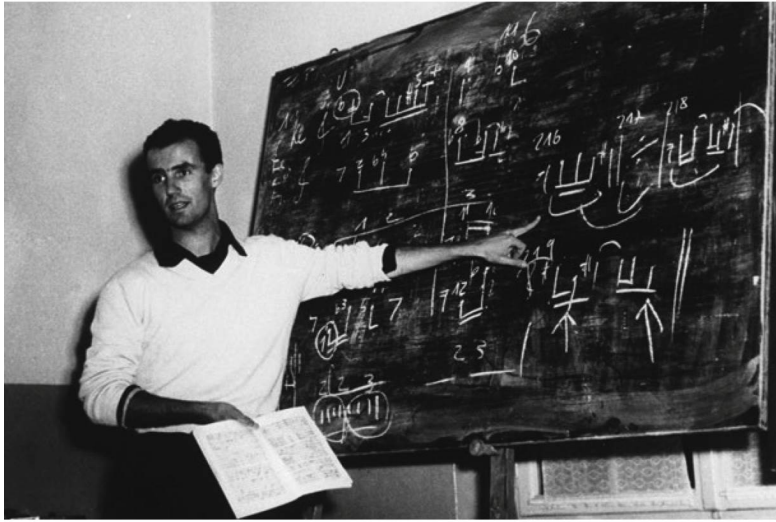
Jacques wer? Enzensberger scheint sich nicht klar zu erinnern, was ganz gewiss nicht seinem recht hohen Alter geschuldet ist, vielleicht eher seiner betont tumultuarischen Gedächtniskultur.² Jacques Wildberger, der links engagierte Schweizer Zwölftonpionier, den Sie trafen damals in West-Berlin.

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:

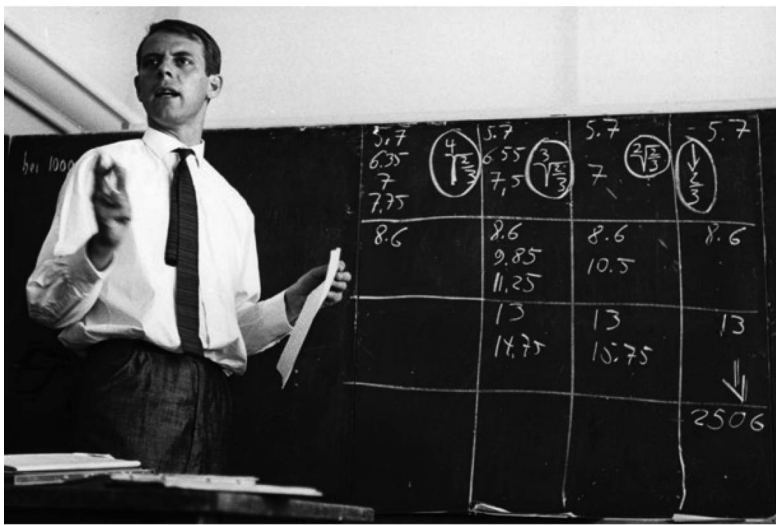
«Spektakulärster Besuch am letzten Freitag. Hans Magnus Enzensberger kam zum Nachtessen. [...] E. erschien in geblumtem Hemd [sic], hellblauer Hose, das neueste Kursbuch als Präsent unterm Arm. Sieht aus wie ein Jüng-

abendnachrichten~~ll///massakker~~~~massakker~~

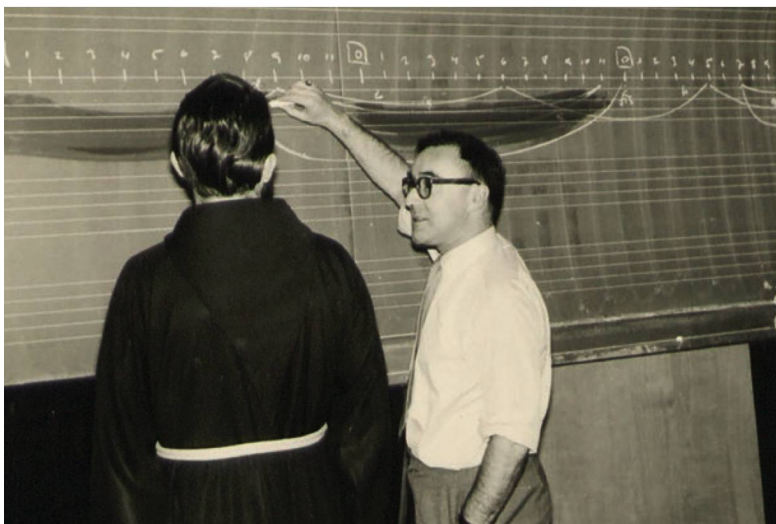
1	massakker:	sehr laut	langsam
2		leiser	langsam
3		laut	schnell
4		leiser	schnell
	überall kurze Zwischenpausen		
5		laut	
6		leiser p	
7		leiser p	
8		leise - sss -	
9		noch leiser	- sss -
10	- sss -	mf < >	(kaum für Schleife brauchbar)
11	mass-	mit cresc. auf -ss	
12		leiser	
13		noch leiser	
14	-ssakker	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	



Luigi Nono erläutert in seinem Vortrag Die Entwicklung der Reihentechnik 1957 in Darmstadt ein Notenbeispiel an der Tafel. Foto: Susanne Schapowalow.



Karlheinz Stockhausen bei den Darmstädter Ferienkursen für Neue Musik 1961. Foto: Seppo Heikinheimo.



Jacques Wildberger (rechts) unterrichtet am Badischen Konservatorium in Karlsruhe, ca. 1960. Foto unbekannt. Archiv Anne-Käthi Wildberger

ling, ist reizend, lustig und interessiert an allem, was Menschen betrifft. [...] 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 dann auch prompt tat. Wir waren alle vier begeistert von diesem Zusammentreffen. [...] 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.»³

Wieder nichts. Aber eine kleine Neugierde scheint immerhin geweckt. «Was ist sein Hit?», interessiert sich Enzensberger. 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» *Épitaphe pour Evariste Galois* von 1962, jenes abendfüllende szenische Opus summum, das nur leider bis zum heutigen Tag seiner szenischen Uraufführung harret?⁴ Die Spätwerke *Kammerkonzert* (1995–1996), *Commiato* (1997) und *Tempus cadendi, tempus sperandi* (1998–1999) 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».⁵ So steht es geschrieben in einem Bestseller Enzensbergers mit dem Titel *Meine Lieblingsflops*. Es ist dies eine überaus offenerzige Sammlung von Misserfolgen und Reinfällen des Erfolgsautors Enzensberger, inklusive eines «Ideenmagazins» mit unrealisierten Projektplänen, die grosszügig der ausführenden 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.»⁶

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? Wir greifen aus Wildbergers Frühwerk zwei Muster-

stücke heraus – *Tre Mutazioni* (1953) und *Zeitebenen* (1959)⁷ – und möchten 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 geöhlten Guillotine erinnert; man glaubt geradezu, das dumpfe Geräusch zu hören, mit dem das Fallbeil sein Werk verrichtet.»⁸

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 fertig⁹, *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 Südwestfunkorchester 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.»¹⁰

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 Jacques [sic!] Wildberger. Als die schwirrenden und verwirrenden Klangfetzen der drei kurzen Sätze verflattert waren, erhob sich ein anhaltendes Pfeifkonzert, das wiederum demonstratives Beifallklatschen herausforderte.»¹¹

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 ridikul»¹², im *Südkurier* ist von einem «verzerrten,

vergnülich-komischen Klangquerschnitt» die Rede.¹³ Der Rezensent der *Badischen Neuesten Nachrichten* bespöttelt auch Wildbergers Werkkommentar:

«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 hauptsächlich 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.»¹⁴

Dieser Rezensent wittert 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».¹⁵ 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»¹⁶, von «jungen musikalischen Atomspaltern»¹⁷ (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.»¹⁸

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 Neusten Nachrichten* «folgerichtig zur Missachtung des Menschen [...]. Er soll sich mit Erzeugnissen aus der Retorte zufrieden geben.»¹⁹ So sieht es auch Willi Schuh: «Der innermusikalische Zusammenhang verkümmert in dieser Retortenkunst», urteilt die damalige Autorität der eidgenössischen Musikkritik in der *SMZ*.²⁰ 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 ingenieus noch gefühlsmässig empfunden, sondern intellektuell errechnet. Diese Musik wirkt auf mich nicht als künstlerisches Bekenntnis, sondern eher als kunstgewerbliche Spielerei.»²¹

Vielleicht sind die Komponisten der Nachkriegszeit nicht ganz unschuldig. Die selbstreflexive theoretische Textflut 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* (und nicht *delectare* oder *movere*) wird dadurch untermauert. Auch von Wildberger

existiert ein Schnappschuss von seinem Unterricht am Badischen Konservatorium in Karlsruhe, der sich in die bekannte Portraitserie bruchlos einfügt.

Dies ist natürlich nur die eine Seite der Medaille. Sie bietet eine Angriffsfläche, die von der konservativen Kritik genutzt wird. Die Verdammung neuer Kunst als rational, zerebral, intellektuell, «formalistisch» usw. ist eine beliebte Praxis. Zum Glück avanciert sie in der jungen Bundesrepublik, die in der unmittelbaren Nachkriegszeit mit anderen Problemen zu kämpfen hat, 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».²²

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, 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.²³

Auch wenn es Wildberger in Donaueschingen wenig genützt haben mag: Die Musik Schönbergs bietet einen aufschlussreichen

Jacques Wildberger, *Tre Mutazioni per Orchestra da camera* (1953), Nr. 1 *Timbri in Prospettiva*, Takt 34–45, Partiturausschnitt mit palindromisch aufeinander bezogenen Klangereignissen. © Edition Modern, München

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.»²⁴

Der erste Satz *Timbri in Prospettiva* knüpft an das Konzept der «Klangfarbenmelodie» an, die Schönberg noch als «Zukunftsphantasie»²⁵ bezeichnet hatte. Wildbergers Klangfarbenwanderung weist weniger in visionäre Ferne, sondern wirkt eher als erstes Entwicklungsstadium der Komposition, deren weiteren Mutationen zu Beginn das Feld bereitet wird. Statisches und Wandelbares sind innig verknüpft, etwa mit Schönbergs zweitem kleinen Klavierstück aus op. 19 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».

Die markierten Terzrepetitionssymmetrien bilden eine Grundschrift, 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.

Die Kopplung von Symmetrie und Prozess ist für Wildberger nicht untypisch. Gerade im Frühwerk erscheinen symmetrische Gebilde gerne am Anfang einer Komposition, um dann sozusagen perspektivisch ins Irreversible ausgerichtet zu werden, wobei als Fluchtpunkt meistens thematisch-deklamatorisches Denken figuriert.²⁶ Schon in der ersten der *Tre Mutazioni* können wir erleben, wie sich in den Klangfeldern allmählich kleine motivische Gestalten bilden, vielleicht im Sinne einer kompositorisch durchehrten 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»²⁷ gerne aufschwingen, um zumeist schnell relativiert zu werden, zu stagnieren, zu verlöschen. Mit diesem zweiten Satz hat die Kritik die meiste Mühe.

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»²⁸ 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», konstatiert Hans Heinz Stuckenschmidt als einer der wenigen positiv urteilenden Musikkritiker.²⁹ 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 pontificalen Polen der Neuen Musik kompositorisch auskostet – und zwar kaum überhörbar nicht nur in Bezug auf Schönberg, sondern auch auf Strawinsky: Die bekannte Schlusskadenz des *Sacre* wird am Ende der dritten Mutation wirkungsvoll reaktiviert.³⁰

ZEITEBENEN

Welche Lehren sind zu ziehen aus dem Donaueschinger Flop? Im Spiegel der Rezeption des geflopten Stücks erfährt man viel über die Situation des damaligen Musikbetriebs – wobei die konsultierten Printmedien den relevanten, sozusagen internen Fachdiskurs kaum wiedergeben. Glaubt man den Aussagen des Komponisten, gibt es unter jüngeren Festivalbesuchern auch solche, die dessen Musik als zu konservativ oder zu wenig aktuell empfinden³¹ – vielleicht aufgrund der spürbaren Nähe zu einem gerademals demonstrativ abgelegten historischen Ideal.³² Wie dem auch sei, Wildberger ist 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.»³³

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.»³⁴

Diese Sorte Flop wird vom Erfolgsautor Enzensberger naturgemäß etwas vernachlässigt: Ist der Reifall nur spektakulär genug, kann er durchaus Hit-Qualität erlangen. Karrierefördernd wirken Skandale allemal. Was Wildberger später bei den Darmstädter Ferienkursen erlebt, entspricht bei Enzensberger eher der stilleren, onomatopoetischen Definition eines Flops:

«Meist folgt dem dumpfen Geräusch, das ein Flop verursacht, ein vernehmliches, lang anhaltendes Stillschweigen.»³⁵

Als am 4. September 1959 im Rahmen des «Zweiten Kammerkonzerts der Tage für Neue Musik»³⁶ die *Zeitebenen* für acht

Spieler in Darmstadt uraufgeführt werden, ereignet sich keine Publikumsreaktion, die mit jener von 1953 in Donaueschingen zu vergleichen wäre. Zwar berichtet eine Chronik, das Werk sei «verlacht» worden, worauf sich Wildberger mit Fortner und Henze zusammen «vom dogmatischen Darmstädter Kreis ausgestossen» gefühlt habe.³⁷ Doch weder in der Berichterstattung noch in der Tondokumentation finden sich Hinweise auf ein Drama – letztere weckt, trotz eines hochklassig besetzten Ensembles³⁸, 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 Anschlag auf 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.»³⁹

Nach der Uraufführung der *Zeitebenen* und dem dumpfen Geräusch der öffentlichen Ablehnung 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 Debut und auch eine ästhetische Initiation erlebt hatte («Da bin ich wie vom Himmel gefallen! Das war eine neue Welt!»⁴⁰). 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»⁴¹, oder zumindest fühlt er sich so. Doch es gibt Hinweise darauf, dass die *Zeitebenen* zu jenen Werken gehören, in denen Wildberger sich mit Darmstadt auseinandersetzt. Affirmative Signale gehen aus von der räumlichen Ensembleteilung⁴², der quasi «naturwissenschaftlichen» Titelgebung, auch vom Vibraphonklang und vom «Hang zur Arabeske»⁴³ – 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»⁴⁴ verfasst.

Die Darmstädter Erfahrungen der ersten Hälfte der 1950er Jahre führen bei Wildberger zu dem Schluss, dass Komponieren bedeute, durch einen «Engpass»⁴⁵ 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 stellt. So komme der Zeit in der seriellen Musik «Kugelgestalt» zu: «Es ist eine durchsichtige Kugel, die von jedem Punkt aus das Ganze gegenwärtig durchscheinen lässt».⁴⁶ 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.»⁴⁷

Wildberger erkennt beim «seriellen 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.»⁴⁸ 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.»⁴⁹

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, Henri Pousseur und vielen anderen, wie auch in deren Ablehnung etwa durch Luigi Nono.⁵⁰

Wie kommt Wildberger durch diesen «Engpass», «um wieder zur Musik zu gelangen»⁵¹? Die *Zeitebenen* können als konkreter kompositorischer Versuch gesehen werden, über verschiedene Zeitformen «nach freiem Willen und künstlerischer Notwendigkeit» wieder zu «verfügen», diese «zu mobilisieren».⁵² 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 eindeutigen 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.»⁵³

Fl. p E $\text{♩} = 132$

Tom-1
Tom-2 *Meno mosso* mf p E $\text{♩} = 132$

Vibr. mf p E $\text{♩} = 132$

Apa p E $\text{♩} = 132$

Piano p E $\text{♩} = 132$

Viol. mp E $\text{♩} = 132$

Ycl. mp E $\text{♩} = 132$

Tom-1
Tom-2 *diminu.* mf

Piano mf p E $\text{♩} = 100$

Fl. p E $\text{♩} = 100$

Tom-1
Tom-2 *[♩ = 132 sempre]* p *cresc.*

Trgl.
Prallstr. *Cadenza* p mf p mf p

Piano p E $\text{♩} = 108$ *legg.* pp p mf p

Das Werk hat vier Sätze, die zumeist noch mehrfach untergliedert sind:

I. Interpolation

II. Reduktion

- a) Projektion I
- b) Superposition
- c) Canon I
- d) Polarisierung

III. Konzentration

- a) Expansion
- b) Permutation
- c) Projektion II
- d) Konzentration I

IV. Dispersion

- a) Canon II
- b) Konzentration II
- c) Projektion III

Diese Titel sprechen noch ganz die Sprache eines Struktur-Fetischismus, wie er mit dem Darmstadt der 1950er Jahre gerne in Verbindung gebracht wird. Die Skizzen im Nachlass⁵⁴ 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 Werk⁵⁵ acht «Zeitebenen» zu Grunde liegen, und zwar

- A Improvisation
- B Echo
- C Antiphonie
- D [keine Bezeichnung]
- E Raum
- F Ritmo secco
- [G] Perpetuo
- H Klangfarbe

Diese Zeittypen decken das Spektrum zwischen den als Gegensätzen gewählten, begrifflich möglicherweise 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 dem starr pulsierenden Grundmetrum anzusiedeln. Eine klare Verortung aller Zeitebenen ist nicht offensichtlich und auch aus den Musikmanuskripten nicht zu rekonstruieren. 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 interpoliert ist (Tomtom 1 & 2):

Auffällig ist insgesamt, dass «freiere» Zeittypen zugunsten von eher «metrischen» Formen im Laufe des Stücks zunehmend zurücktreten. «Freiheit» scheint immer mehr in «rationale Zeit» überzugehen, wie sich schon an der Gegenüberstellung der publizierten Satzfolge und der entsprechenden Zeitebenen ansatzweise ablesen lässt:

I. Interpolation

A' Improvisation

II. Reduktion

- a) Projektion I B' Echo
- b) Superposition A'' Improvisation
- c) Canon I C' Antiphonie
- d) Polarisierung D

III. Konzentration

- a) Expansion E Raum
- b) Permutation F Ritmo secco
- c) Projektion II B'' Echo
- d) Konzentration I [G] Perpetuo

IV. Dispersion

- a) Canon II C'' Antiphonie
- b) Konzentration II H Klangfarbe
- c) Projektion III B''' Echo

«Temps vécu»-Typus A ist nach wenigen Sätzen als eigenständige Zeitebene verbraucht, gegen Ende dominiert «temps duré», zumal in erneuter prominenter Einschaltung von «Typus G» in den letzten Satz. Ist dies mit einer Aussage verbunden? Schon in den *Tre Mutazioni* steht am Ende die metrische Arbeit, genauer gesagt: eine Applikation von Boris Blachers «variablen Metren». ⁵⁶ Sind das etwa Formen von «Zeitzwang», des «seriellen Zeittods» gar? Wildbergers spätere Werke sind da semantisch eindeutiger, wenn durch leicht lesbare Klangzeichen marschierende Soldaten⁵⁷ oder Angstsymptome wie Herzrasen⁵⁸ evoziert werden, wenn das Orchesterwerk «... und füllet die Erde und machet sie euch untertan ...» (1988-1989) in der toten Zeit der Metronome austickt.

Dieser Text ist die gekürzte Fassung eines Vortrags, den der Autor im Rahmen des Symposiums im Forschungsprojekt *Das linke Ohr. Die Musik von Jacques Wildberger* der Hochschule für Musik Basel am 3. März 2018 in der Musik-Akademie Basel gehalten hat. Eine Projektpublikation ist in Vorbereitung. www.musikforschungbasel.ch

- 1 Hans Magnus Enzensberger, *Blindenschrift*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1965.
- 2 Vgl. Hans Magnus Enzensberger, Tumult, Berlin: Suhrkamp 2014.
- 3 Regina Wildberger-Graf, Ausschnitt aus dem Tagebuch: «Berlin 1967 | Notizen», Typoskript, August 1967. Archiv Anne-Käthi Wildberger.
- 4 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 (Signatur NL 361 B I 15).
- 5 Hans Magnus Enzensberger, *Meine Lieblingsflops, gefolgt von einem Ideenmagazin*, Berlin: Suhrkamp 2011, S. 7.
- 6 Ebd., S. 7f.
- 7 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.
- 8 Hans Magnus Enzensberger, *Meine Lieblingsflops*, S. 8f. (vgl. Anm. 5).
- 9 Vgl. dazu: Jacques Wildberger, *Meine Kompositionsstudien bei Wladimir Vogel*, in: Anton Haefeli (Hrsg.), *Jacques Wildberger oder die Lehre vom Andern*, Zürich: Hug o. J., S. 175–178.
- 10 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 Südwestfunkorchester unter der Leitung von Hans Rosbaud.
- 11 Unbekannter Autor, *Pfiffe und Applaus in Donaueschingen*, in: *Badische Volkszeitung*, 12.10.1953.
- 12 Willy Werner Göttig, *Schreckenskammer und Lachkabinett in Donaueschingen*, in: *Frankfurter Abendpost*, 14.10.1953.
- 13 Unbekannter Autor, *Musik der Welt am Scheideweg. Die Donaueschinger Musiktage 1953*, in: *Südkurier*, 13.10.1953.
- 14 Unbekannter Autor, *Pfiffe und Applaus in Donaueschingen*, in: *Badische Volkszeitung*, 12.10.1953.
- 15 Jacques Wildberger, *Meine Kompositionsstudien bei Wladimir Vogel*, S. 175 (vgl. Anm. 9).
- 16 Dr. H. Bartenstein, *Donaueschinger Musiktage*, in: *Schwäbisches Tagblatt*, 17.10.1953.
- 17 Wolfgang Pohl, *Versuchsstation Donaueschingen. Zeitgenössische Musiktage mit neuen Problemen*, in: *Schwarzwälder Bote*, 13.10.1953.
- 18 Karl Heinz Ruppel, *Auf dem Prüfstand. Auseinandersetzung um Neue Musik in Donaueschingen*, in: *Süddeutsche Zeitung*, 17.10.1953.
- 19 Unbekannter Autor, *Standort und Richtung der Neuen Musik. Rückschau auf die Donaueschinger Tage der zeitgenössischen Tonkunst*, in: *Badische Neuste Nachrichten*, 17.10.1953.
- 20 *Schweizerische Musikzeitung* 1953, Heft 11, S. 477.
- 21 Paul Sacher brieflich an Jacques Wildberger, datiert auf den «20. August 1954», Universitätsbibliothek Basel, Signatur NL 361 B I 74.
- 22 Jacques Wildberger, *Freiheit von der rationalen Zeit*, in: *Melos* 1955, Heft 12, S. 341–344.
- 23 Vgl. Hanns Reich, «Das Recht der geistigen Minorität» (vgl. Anm. 10).
- 24 Jacques Wildberger, zitiert nach dem Programmheft der Donaueschinger Musiktage für zeitgenössische Tonkunst 1953, unpaginiert, (S. 61).
- 25 Arnold Schönberg, *Harmonielehre*, Wien: Universal Edition 2001, S. 503.
- 26 Vgl. besonders *Quattro Pezzi per pianoforte solo* (1951) und *Quartetto per flauto, clarinetto, violon e violoncello* (1952).
- 27 Jacques Wildberger, zitiert nach dem Programmheft der Donaueschinger Musiktage für zeitgenössische Tonkunst 1953, unpaginiert, (S. 71).
- 28 Ebd.
- 29 Hans Heinz Stuckenschmidt, *Klang, Geräusch, Beifall und Pfiffe*, in: *Die Neue Zeitung*, 14.10.1953.
- 30 Vier Jahre nach dem Erscheinen von Adornos *Philosophie der Neuen Musik* muten die *Tre Mutazioni* fast als ein Beitrag zur Entspannung an.
- 31 Mündliche Mitteilung Jacques Wildbergers gegenüber dem Autor, September 2001.
- 32 Vgl. Pierre Boulez, *Schönberg est mort* [1952], in: ders., *Relèves d'apprenti*, hrsg. von Paule Thévenin, Paris: Seuil 1966, S. 265–272.
- 33 Jacques Wildberger, zitiert nach: «Das linke Ohr». *Michael Kunkel im Gespräch mit Jacques Wildberger*; Riehen, 27. September 2001, in: Michael Kunkel (Hrsg.), *Jacques Wildberger*, Saarbrücken: Pfau 2002 (= *fragmen. Beiträge, Meinungen und Analysen zur neuen Musik* 38), S. 17–38, das Zitat S. 19.
- 34 Brief von Heinrich Strobel an Jacques Wildberger, datiert auf den 27.10.1953, Universitätsbibliothek Basel, Signatur NL 361 B III i.
- 35 Hans Magnus Enzensberger, *Meine Lieblingsflops*, S. 7 (vgl. Anm. 5).
- 36 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.
- 37 Jacques Wildberger oder die Lehre vom Andern, S. 261f. (vgl. Anm. 9).
- 38 Vgl. das Tondokument im Archiv des Internationalen Musikinstituts Darmstadt 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.
- 39 Unbekannter Autor (Signatur «ski»), *Missverhältnisse zwischen Dauer und Gehalt. Das 2. Kammerkonzert der Tage für Neue Musik auf der Mathildenhöhe*, in: *Darmstädter Tagblatt*, 7.9.1959.
- 40 Jacques Wildberger, zitiert nach: «Das linke Ohr», S. 23 (vgl. Anm. 33).
- 41 Jacques Wildberger oder die Lehre vom Andern, S. 262 (vgl. Anm. 9).
- 42 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.»
- 43 Wladimir Vogel über *Zeitebenen* in einem Brief an Jacques Wildberger, datiert auf «7/8. 59», Universitätsbibliothek Basel, Signatur NL 361 B I 102.
- 44 Jacques Wildberger, zitiert nach: «Das linke Ohr», S. 22 (vgl. Anm. 33).
- 45 Jacques Wildberger, *Freiheit von der rationalen Zeit*, S. 341 (vgl. Anm. 22).
- 46 Ebd., S. 342f. Bemerkenswert ist, dass Wildberger bereits hier jenen berühmten Terminus verwendet, den Bernd Alois Zimmermann viel später, 1968, in anderem Zusammenhang, 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 wichtiges Ereignis, Zimmermanns Musik und Denken bleiben zeitlebens ein zentraler Bezugspunkt.
- 47 Jacques Wildberger, *Freiheit von der rationalen Zeit*, S. 343 (vgl. Anm. 22).
- 48 Ebd.
- 49 Ebd., S. 344.
- 50 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.
- 51 Jacques Wildberger, *Freiheit von der rationalen Zeit*, S. 344 (vgl. Anm. 22).
- 52 Ebd.
- 53 Brief von Jacques Wildberger an Wolfgang Steinecke, datiert auf «22.6.59», Archiv des Internationalen Musikinstituts Darmstadt.
- 54 Universitätsbibliothek Basel, Signatur kr 71, 5.
- 55 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.
- 56 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.
- 57 Vgl. etwa den Schluss von «*Los pajarillos no cantan*» für Gitarre solo (1987).
- 58 Vgl. etwa *Canto per orchestra* (1987), Takte 114–124.

