Kunst zwischen Herrschaft und Utopie : zu Jacques Wildbergers neuem Werk "Du holde Kunst" = L'art entre la domination et l'utopie : à propos de la nouvelle œuvre de Jacques Wildberger "Du holde Kunst"

Autor(en): **Haefeli, Toni**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Dissonanz : die neue schweizerische Musikzeitschrift = Dissonance : la nouvelle revue musicale suisse**

Band (Jahr): **- (1988)**

Heft 16

PDF erstellt am: **18.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-927283

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.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Kunst zwischen Herrschaft und Utopie – Zu Jacques Wildbergers neuem Werk «Du holde Kunst»

L'art entre la domination et l'utopie – A propos de la nouvelle œuvre de Jacques Wildberger «Du holde Kunst»

Kunst zwischen Herrschaft und Utopie – Zu Jacques Wildbergers neuem Werk «Du holde Kunst»

Komponieren ist für den 1922 geborenen Jacques Wildberger nichts Selbstverständliches. Die Frage nach dem Sinn, der Notwendigkeit und der Möglichkeit von Musik haben ihn zu einem Komponieren gleichsam «unter Vorbehalt» geführt. Die Reflexion über Kunst prägt auch sein neuestes Werk, eine «Rappresentazione profana» für Sopran, Sprecher und Orchester mit dem Titel «Du holde Kunst», die er zum 60-Jahr-Jubiläum der Basler IGNM (Uraufführung am 20. Mai 1988) geschrieben hat. Das berühmte Lied von Schober und Schubert wird nur im Titel zitiert; das Werk selbst beginnt mit einem Ausschnitt aus Peter Weiss' «Aesthetik des Widerstands», der – ebenso wie Textfragmente von Günter Eich und Walter Benjamin – unvertont vorgetragen wird. In fast provokativer Weise macht Wildberger so seinen Standpunkt unzweideutig klar und schützt das Werk vor falscher Vereinnahmung. Die der Thematik von Kunst der Unterdrücker und Kunst der Unterdrückten entsprechenden divergenten musikalischen Schichten ordnet Wildberger in grösster formaler Klarheit, so dass die Verständlichkeit der Aussage gewährleistet ist. Dass Wildberger bei allem Kunstanspruch am Engagement, das bereits seine frühesten Kompositionen für das Arbeitercabaret «Scheinwerfer» kennzeichnete, festhält, macht ihn heute erneut zu einem «Unzeitgemässen».[1]

L'art entre la domination et l'utopie – A propos de la nouvelle œuvre de Jacques Wildberger «Du holde Kunst»

Composer, pour Jacques Wildberger (* 1922), ne va pas de soi. La question du sens, de la nécessité et de la possibilité de la musique l'a poussé à composer «sous réserve d'inventaire», pour ainsi dire. Cette réflexion sur l'art sous-tend également son dernier ouvrage, une «rappresentazione profana» pour soprano, récitant et orchestre intitulée «Du holde Kunst» (Art enchanteur) et composée pour le soixantième anniversaire de la section bâloise de la SIMC (première audition le 20 mai 1988). Le célèbre lied de Schober et Schubert n'est cité que dans le titre; l'œuvre même commence par un extrait de «Aesthetik des Widerstands» (Esthétique de la résistance), de Peter Weiss, récité sans accompagnement, comme les fragments de Günter Eich et Walter Benjamin. De façon presque provocante, Wildberger prend ainsi position sans aucune ambiguïté, pour sauvegarder l'œuvre de toute récupération. Avec beaucoup de clarté formelle, il dispose les différentes couches musicales qui se rapportent soit à l'art des oppresseurs, soit à celui des opprimés, si bien que la compréhensibilité du message reste garantie. En demeurant fidèle, malgré ses hautes exigences artistiques, à l'engagement qui caractérisait ses premières compositions pour le cabaret ouvrier «Scheinwerfer», Wildberger s'avère une fois de plus «insoumis».

Von Toni Haefeli

«Kunst kommt nicht vom Können, sondern vom Müssen.» Das Diktum Schönbergs[2] drängt sich auf, wenn Jacques Wildberger sein Komponieren als mühsamen, gar qualvollen Prozess schildert. Ein äusserer Zwang dazu bestand und besteht für ihn nicht. Weder war er als Kompositions- und Musiktheorielehrer aus Berufung und Passion darauf angewiesen, Musik auf Teufel komm' raus zur Existenzsicherung oder Kompensation von im Brotberuf nicht realisierter Selbstverwirklichung zu schreiben, noch ist er von der narzisstischen Grandiosität befallen, sich in Meisterwerken verewigen zu wollen. Wildberger ist auch zu uneitel und zu selbstkritisch, um um Aufträge und Aufführungen zu buhlen. Nein, seine Werke entstehen aus innerer Notwendigkeit, aber nur unter Schwierigkeiten[3], «unter Vorbehalt»[4] und mit grosser Skepsis gegenüber ihrer Wirksamkeit. Er ringt sich Kompositionen buchstäblich ab; sein Nachdenken über die Möglichkeiten von Kunst und die Rolle des Künstlers in der Gesellschaft, seine daraus erwachsenden Zweifel und Hoffnungen thematisieren sich in ihnen.

Wildbergers Welt- und Kunsterfahrung entwickelte sich dabei nicht bruchlos. In einem Milieu aufgewachsen, das ihm ökonomisch gesichert schien und auf alle Fälle Geborgenheit bot, entstammt er jenem «unruhigen Kleinbürgertum», das nach Hans Magnus Enzensberger für Faschismus als extreme Form bürgerlicher Herrschaft ebenso anfällig ist, wie es für dessen Gegenteil – Kapitalismuskritik, Sozialismus – gewonnen werden kann. Der im guten Sinn liberale Vater wirkt virtuell auf letztere Perspektive hin, indem er dem 1933 11jährigen Kind die Augen über den menschenverachtenden italienischen und deutschen Faschismus öffnet. Jacques Wildberger wird zum Humanisten und undogmatischen Sozialisten also weniger aus der realen Erfahrung sozialer Ungerechtigkeit in seiner unmittelbaren Umwelt als

aus Empörung über den Faschismus und aus Einsicht in die Rolle der Sowjetunion im Abwehrkampf gegen den Nationalsozialismus. Bei seinen ersten kompositorischen Versuchen vertonte er 1944/45 im Stile Eislers deshalb konsequenterweise Texte u.a. des von den Nazis ermordeten Erich Mühsam für das Basler Arbeitercabaret «Scheinwerfer» – agitatorische Songs für jene Klasse, die im Faschismus ihr Bewusstsein am wenigsten einnebeln liess und sich als kaum korrumpierbar erwies. Wildberger findet diese Lieder heute musikalisch gesehen epigonal und unausgegoren, steht aber voll und ganz zum Engagement, das sich in ihnen ausdrückt. Damit unterscheidet er sich wohltuend von den vielen Komponisten, die in den dreissiger Jahren Agitpropmusik en masse verfassten, sich aber im Zeitalter des Kalten Krieges nicht mehr daran erinnern wollten.

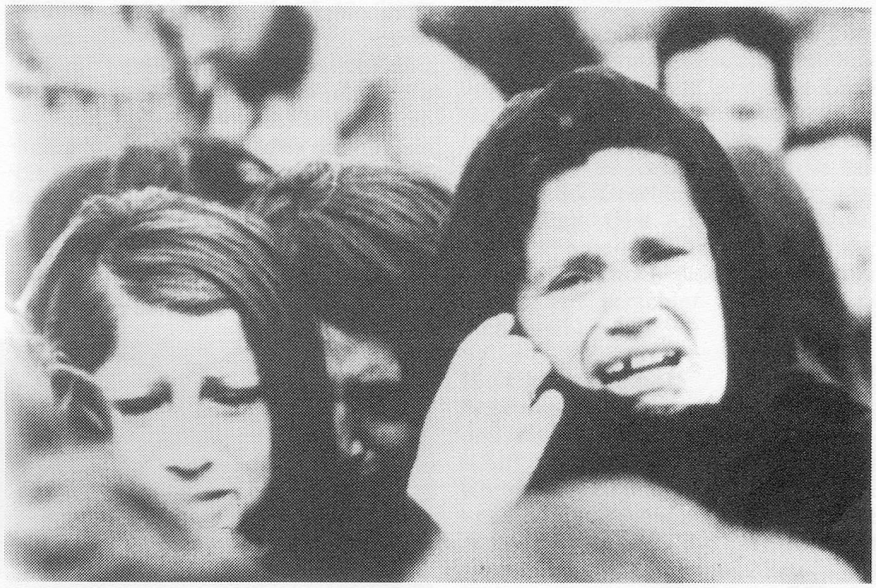
Innermusikalische Fragestellungen

Der Politisierungsprozess Wildbergers wird abrupt gestoppt, als nach dem Krieg die Verbrechen Stalins am sowjetischen Volk bekanntwerden. Diese Erkenntnis wirkt auf ihn wie auf viele andere linke Intellektuelle damals als Schock, der ihn in seinem anhebenden künstlerischen Schaffen zunächst geradezu lähmt und ihn später zwingt, auf explizit politische Musik künftig zu verzichten und sich nur noch mit der ästhetischen Avantgarde auseinanderzusetzen. In den vorwiegend instrumentalen Werken des ersten Abschnitts seines Schaffens[5] stehen also «innermusikalische Fragestellungen im Vordergrund (...): insbesondere der Versuch, eine auch international gesehen zeitgemässe und dennoch eigene Sprache, einen eigenen Stil zu finden. Wildberger teilt die Sorge um immanente Stimmigkeit und Begründbarkeit, wie sie auch für Webern in den letzten Jahren und im Anschluss für seine Nachfolger kennzeichnend ist; doch schützt ihn ein durchaus schönbergisches Bedürfnis nach direktem Ausdruck davor, neue Systeme einzig um der Systematik willen zu entwerfen und hinterher erst an klanglichen Prozessen nachzuprüfen, ob und inwieweit sie sich bewähren möchten: er greift vielmehr die in der seriellen Musik bereits entwickelten Methoden auf und wendet sie an, um die klanglichen Prozesse zu gestalten, die *er* gestalten will. Oberste Richtschnur ist ihm dabei der hörbare musikalische Zusammenhang. Die Verfahren, die er einführt, tendieren denn auch allesamt dazu, serielle Vorordnungen so flexibel zu machen, dass sie die Freiheit der Entscheidung nicht tangieren.»[6]

68er Erfahrungen

Die politische Abstinenz endet in Berlin, wo der 45jährige Wildberger 1967 als Stipendiat des Deutschen Akademischen Austauschdienstes weilt und, im anregenden geistigen Klima dieser Stadt, in die Erschütterungen der sechziger Jahre hineingezogen wird. Er entdeckt für sich Autoren wie Hans Magnus Enzensberger (den er persönlich kennenlernt), Erich Fried und Peter Weiss, allesamt undogmatische Marxisten, erlebt den Protest gegen den Vietnamkrieg und die studentische Kontestation, wird aufgewühlt durch die von einem Polizeioffizier vorgenommene Exekution Benno Ohnesorgs und wird ob all dieser fundamentalen Erfahrungen zum 68er. Der zweite, nun heilsame Schock repolitisiert ihn, holt ihn gleichsam in die Wirklichkeit zurück. Dabei mag auch die Erkenntnis geholfen haben, die Peter Weiss so ausdrückte: «Dass vieles im Sozialismus missglückt ist, spricht nicht gegen den Sozialismus, sondern gegen die Menschen, die versuchen, ihn zu errichten.»[7]

Die Berliner Erfahrungen verändern selbstverständlich ebenso Wildbergers Musik: Seit «La Notte», dem Initialwerk des zweiten Abschnitts seines Schaffens, treten die angesprochenen innermusikalischen Problemstellungen zurück zugunsten der Erörterung des Verhältnisses von Kunst und Gesellschaft, der Bedingtheit von Kunst, ihrer Fragwürdigkeit und Notwendigkeit. Diese monothematische Erörterung – bis heute das Leitmotiv fast aller in der zweiten Phase entstandener, logischerweise mehrheitlich textgebundener Werke –, das Kreisen um das immergleiche Thema verfielen dem Vorwurf des Manischen, möchte Wildberger nicht etwas Entscheidendes bewirken damit: «Wenn ich schon komponiere, so will ich die Aussenwelt ordnen. Neu ordnen. Aussenwelt, das ist zuvor das Material, das ich greife. Diesem Material will ich meine Konzeption von Ordnung aufprägen.» Komposition als Restitutionsversuch: «Der Wunsch, mich zu behaupten gegenüber dem übermächtigen Ansturm der unbewältigten Aussenwelt, manifestiert sich bei mir im *Zwang, der falschen Ordnung dieser Aussenwelt eine bessere entgegenzusetzen.* Meine Ordnung. Und diese Ordnung ist mir um so lieber, je präziser sie definiert ist.»[8] Wildbergers musikalische Ordnung soll aber nicht als autoritäre und damit als Komplizin der von ihr attackierten falschen (Gesellschafts-)Ordnung missverstanden werden: «Ich bringe Materialien zusammen, die verschiedenen historischen Schichten entstammen, also verschiedenartig belastet sind, suche aber nicht oberflächliche, falsche Harmonie, sondern entwickle im Gegenteil meine Musik aus den Spannungen zwischen den Materialien; Spannungen, die ja signalisieren, dass es irgendwo nicht stimmt.» Wildbergers Werke meinen nicht Akklamation und Affirmation, «nicht wohlfeile Versöhnung und damit Beschwichtigung, sondern Hoffnung: zuerst jenes bisschen Hoffnung, das man braucht, um nicht gleich hinzugehen und sich am nächsten Baum aufzuknüpfen, und dann die Hoffnung auf eine bessere, gerechtere Zukunft, also Utopie.»[8]



Nach dem faschistischen Putsch in Chile, 11. September 1973

Wildberger wird also deutlich –, und zwar dadurch, dass er Texte «zu bewusstseinsverändernden Aussagen und Gesten» schichtet[9]. Die Komplexität der Montage und ihre Einbettung in den anspruchsvollen artifiziellen musikalischen Zusammenhang bewahren aber, zusammen mit dem dialektischen Denken Wildbergers, die Werke vor Plakativität und Eindimensionalität. Bereits in «La Notte» wird das sinnfällig. Wildberger will den zum Kulturgut verkommenen Gedicht Michelangelos seinen kritischen Gehalt zurückgeben, denn dieser habe sich angesichts des Sacco di Roma nicht nur in die Resignation zurückziehen wollen, sondern gleichzeitig die Fragwürdigkeit der Form des Gedichts, überhaupt «jeglicher rein ästhetisierenden Reaktion auf das, was in der Welt sich zuträgt», ansprechen wollen[10]. Die Form wird aber formvollendet in Frage gestellt. Dieser Dialektik begegnet Wildberger selbst mit einer dialektischen Komposition: Das Gedicht wird in einen bedenklichen traditionellen Schönklang gehüllt,

zudem aber mit Texten – u.a. einem Vietnamgedicht Enzensbergers – kontrapunktiert, deren aktuelle politische Brisanz ebenso manifest ist, wie ihre Verklanglichung dem herkömmlich als schön Empfundenen widerspricht. Zugleich wird im Rahmen eines Werks Kritik am stimmigen Werk geübt.
Adornos Paradox – «Die einzigen Werke heute, die zählen, sind die, welche keine Werke mehr sind»[11] – half Wildberger nicht aus der Aporie hinaus, in die ihn der Berlin-Schock – er war heilsam, aber schmerzhaft – und seine erste von diesem generierte Komposition geführt hatte: Die eigene Arbeit war radikal in Frage gestellt, «so sehr, dass ich danach zwei Jahre lang nichts mehr schrieb. In diesen zwei Jahren ging es mir schlecht, auch physisch schlecht. Ich musste schliesslich einsehen, dass es besser wäre, von zwei Übeln das kleinere zu wählen: statt aufs Komponieren ganz zu verzichten, eben unter Vorbehalt zu komponieren».[12] Das meint ein Komponieren im Bewusstsein, «dass das, was ich mache, zu nicht viel nütze ist»; dass der Komponist für sich selbst schreibt, um mit dem Wissen um Unterdrückung und Leid «fertig zu werden», ohne leider erwarten zu können, dass die dieses Wissen ausdrückende künstlerische Äusserung die Unterdrückten und Misshandelten selber erreicht oder am Ende gar die Unterdrücker[13].

Der Unzeitgemässe

Die zwei Phasen in Wildbergers musikalischem Schaffen dürfen indes – wie schon Hansjörg Pauli richtig angemerkt hat[14] – nicht gegeneinander ausgespielt werden. Die früheren Kompositionen haben ebenso inhaltliche Prägnanz, wie die späteren von den stringenten materialen Verfahrensweisen Wildbergers kontrolliert werden. Dieser hält weiter an seinen musikalischen Orientierungspunkten Schönberg und Boulez fest, und sein kompositorischer Standort ist in den letzten zwanzig Jahren von ästhetischem und gesellschaftlichem Engagement gleichermassen begründet. Mit Schönberg teilt er nicht nur die Ansicht, dass Kunstwerke aus innerem Zwang heraus entstehen – siehe das Eröffnungszitat –, sondern postuliert auch Individualität des musikalischen Ausdrucks und handwerkliche Souveränität als wesentliche Maximen des Kompositionsbegriffs[15], wobei Wildberger das Handwerk, die musikalischen Verfahrensweisen «als Vehikel von Ausdruck, also Individualität» versteht[16]. «Musikalischer Zusammenhang», «präzise definierte (Material-)Ordnung», «differenzierte Artikulation», «Kontrapunkt», «Klanglichkeit», Satztechnik, in der «Zusammenklänge... nicht ungewiss» bleiben dürfen, «einfach weil sonst grammatikalische Fehler unterlaufen könnten»[17] sind Begriffe, die Wildbergers Sprechen über Musik leitmotivisch durchziehen und ihn – wäre er nur Ästhetizist – als traditionell und puritanisch etikettieren könnten.

Jacques Wildberger war aber schon immer der unerschrockene und kompromisslose Unzeitgemässe: «Er war der erste, der (in der Schweiz) nach 1945 sich mit Schönberg, Webern und der seriellen Musik auseinandersetzte; dies zu einer Zeit, als hierzulande Atonalität noch als Häresie verfolgt wurde und jeglicher Versuch, künstlerisches Schaffen rational zu begründen, als schlichtweg abartig galt.»[18] Dann hielt er in den sechziger Jahren am freilich modifizierten seriellen und expressiven Komponieren fest, als derlei in den Zentren des musikalischen Fortschritts zunehmend verpönt wurde. Nach der Tendenzwende weiterhin die Antinomien von Kunst und Gesellschaft zu entfalten, auf der «Ästhetik des Widerstands» zu bestehen und dabei gleichzeitig handwerkliche Souveränität zu fordern, zeugt endlich auch nicht gerade von Unterwerfung unter den Zeitgeist: «Aber ich kann mich der Mode nun einmal nicht anpassen – das liegt mir nicht; also stehe ich zu meiner Musik als der mir gemässen und ziehe sie der heute aktuellen vor. Ohne Selbstvertrauen ginge es wohl überhaupt nicht.»[19]
Diesem Selbstvertrauen entsprang als neuestes Werk «Du holde Kunst» für Sprecher, Sopran und Orchester. Es wurde angeregt von einem Auftrag der Staatlichen Musikkredit-Kommission Basel für das Jubiläum «60 Jahre IGNM Basel» – einem Auftrag, der nur die Besetzung vorgab – das Radio-Sinfonieorchester Basel –, aber sonst an keine weitere Bedingung gebunden war[20]. Mit «Tod und Verklärung» (1977) und «An die Hoffnung» (1979) schliesst sich die 1987/88 entstandene etwa 18minütige Komposition «Du holde Kunst» zu einer nicht intendierten Trilogie zusammen, die aber in ihren ausdrücklich als Zitat gekennzeichneten Titeln und der dadurch herausgestellten Ambivalenz ihrer Inhalte («Verklärung», «Hoffnung» und «holde Kunst», Tonkunst), die dann auch kompositorisch ausgetragen wird, ihre subkutane Einheit findet.

«Du holde Kunst» – das Nicht-Zitat

Vergegenwärtigen wir uns den Inhalt des von Schubert vertonten Schober-Gedichts «An die Musik»:

Du holde Kunst, in wieviel Stunden,
Wo mich des Lebens wilder Kreis umstrickt,
Hast Du mein Herz zu warmer Lieb' entzunden,
Hast mich in eine bessre Welt entrückt.

Oft hat ein Seufzer, deiner Harf' entflossen,
Ein süsser, heiliger Akkord von dir
Den Himmel bessrer Zeiten mir erschlossen,
Du holde Kunst, ich danke dir dafür!

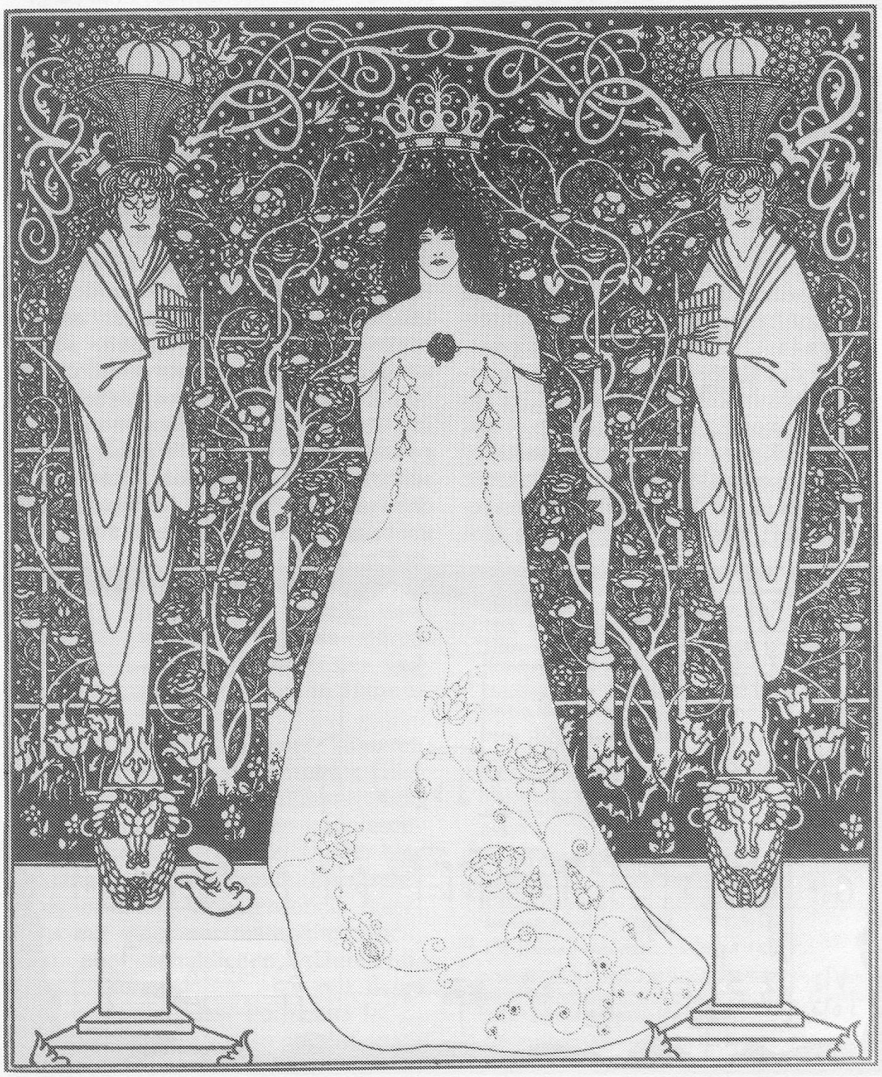
Indem Schubert / Schober überhaupt nur im Titel des neuen Werks aufscheinen, Wildberger also später weder aus dem Text noch aus dessen Vertonung[21] zitiert, werden sein Schalk und didaktisches Geschick gleichermassen evident: Durch den Appell an die Bildung

der Musikrezipienten wird eine Erwartung geweckt, die danach nicht erfüllt, sondern enttäuscht wird. Damit provoziert Wildberger zum Denken, zum kritischen Zuhören. Auch im Untertitel ironisiert er Bildungsbeflissenheit (seine eigene eingeschlossen...), ohne allerdings das Einschlagen eines programmatischen Pflocks zu vergessen: «Rappresentazione *profana*» hebt sich ab von der «Rappresentazione *sacra*», mit Emilio de Cavalieris «La rappresentazione di anima e di corpo» (1600) als berühmtestem Werk dieser Gattung. Mit dem Untertitel steht also Wildberger zum Bekenntnishaften seiner Komposition; durch Säkularisierung schützt er sie aber vor falschem Schein.

Am deutlichsten wird Wildberger durch Auswahl und Satzweise der Texte: Mit Ausnahme des Mallarmé-Gedichts «Eventail» werden sie nicht vertont, sondern normal gesprochen, das erste längere Zitat aus Peter Weiss' «Ästhetik des Widerstands» gar, bevor die Musik überhaupt anfängt. Die Eindeutigkeit der Texte wird stören — und das soll sie auch. Damit verhindert Wildberger nämlich falsches Einverständnis, ästhetische Verklärung der unerbittlichen Aussage und Missbrauch der Musik für die Einebnung des kritischen Gehalts.

Im Schober-Gedicht wäre die Utopie der Musik als Ahnung einer besseren Welt durchaus nachvollziehbar, wenn sie nicht durch Ideologisierung sofort aufgehoben würde, indem Musik und Gesellschaft unvermittelt nebeneinander gestellt werden. In der «Ästhetik des Widerstands» (und auch in Walter Benjamins «Über den Begriff der Geschichte» und Günter Eichs «Ein Nachwort von König Midas» aus «Maulwürfe») aber wird der Dialektik von Kultur / Kunst und Herrschaft wie von Kunst und Befreiung nachgespürt. Im Pergamon-Altar, mit dessen Besichtigung im Museum zu Berlin durch eine Gruppe junger Arbeiter der Roman von Weiss beginnt, «verewigt sich eine herrschende Klasse, verhimmeln sich ihre Herrschenden. Aber sie verhimmeln sich nicht ohne gepresste Hilfe; die Ausgebeuteten sind es, die ihre Ausbeuter als Götter gestalten müssen. Und die Ausgebeuteten bringen nicht nur ihr Können, sondern auch etwas von ihrem Bild in die Herrschaftskunst ein. Als Können und Schönheit ist in diese Kunst auch das Interesse der Befreiung eingeschlossen.»[22] Die Faschisierung der bürgerlichen Herrschaft und der antifaschistische Kampf bestimmen die unmittelbare Handlung der «Ästhetik des Widerstands». Eingelassen in diesen Kampf als Zuspitzung jahrtausendealter Klassenkämpfe fragt Peter Weiss' Ich-Erzähler nach dem Wert von Kunst angesichts der Übermacht der Unterdrücker (zentral die Interpretation von de Goyas «Der 3. Mai 1808: Hinrichtung der Aufständischen» im Madrider Prado-Museum und von Géricaults «Das Floss der Medusa» im Louvre, Paris), betreibt aber auch die Aneignung der Kunstwerke als die Aneignung der Geschichte durch die Unterdrückten. (Hat Adorno doch recht, wenn er behauptet, «die Formen der Kunst verzeichnen die Geschichte der Menschheit gerechter als die Dokumente»[23]?)

Pergamon-Fries, Alkyoneus



Aubrey Beardsley: Titelblatt für «Venus und Tannhäuser»

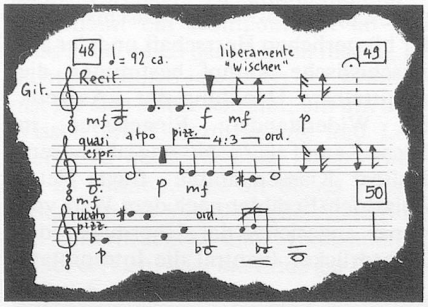
Musik der Gewalt

Wildberger geht vom Ansatz Weiss' aus und fasst die zentralen Motive der Herrschaft, der Unterdrückung und der Kunst in klangliche Chiffren. Teil A knüpft unmittelbar an die Aussage Weiss' an: «Und die Meissel und Hämmer der Steinmetzen hatten das Bild einer unumstösslichen Ordnung den Untertanen zur Beugung in Ehrfurcht *vorgeführt*.» Ein Triumpfzug der Macht hebt an: diese wird akustisch nachdrücklich vorgeführt durch den unerbittlich durchgezogenen Schlag der Pauke, durch die Einwürfe der Landsknechttrommel, besser bekannt unter dem Namen «Basler Trommel», und durch erbarmungslos ohne Rücksicht auf das klangliche Resultat gesetzte Gegenbewegungen in den Holzbläsern. Hässlichkeit ist beabsichtigt und steht hier für Gewalt; gewalttätig soll einen denn auch diese Musik anspringen. Die Gegenbewegungen beruhen auf Segmenten der Reihe[24], die dem ganzen Werk zugrundeliegt, und auf Interpolationen von Transpositionen der Originalgestalt. Der neuntönige Akkord im Blech, der im Verlauf des Teils A sukzessiv bis auf vier Töne reduziert wird, setzt sich aus den zwei möglichen Ganztonleitern zusammen: Trompete 1 und 2, Horn 2 und 4 (unisono) sowie Posaune 3 und Tuba spielen fünf Töne aus der Leiter auf C, die restlichen Blechbläser vier Töne aus der Leiter auf Cis. Die Reihensegmente in den Holzbläsern sind so gewählt, dass die Töne des Blechs auch hier erscheinen und dann parallel verschoben werden. Das heisst

zudem, dass im Holz die sukzessive Reduktion auf vier Töne getreulich mitgemacht wird: Teil A diminuiert dynamisch, dichte- und bewegungsmässig.

Musik der Unterdrückten

Mit lebendigeren Schlagzeugrhythmen und einem nicht seriell determinierten Cluster der Streicher wird auf Takt 44 hin Teil B: die Musik der Unterdrückten – derjenigen, die im Leben verloren haben – vorbereitet. Diese Musik ist mehrfach semantisch besetzt: einmal, indem sie Instrumenten der «unteren» Musik anvertraut ist (Akkordeon, Gitarre und eine Soloviola, die bewusst einen «armseligen Ton» zu produzieren hat, also gleichsam eine Rolle spielen muss), dann durch das gestische Zusammenrücken dieses Trios, die Sprachähnlichkeit («Recit.»), den Reichtum an Spielweisen (Verfremdung des Klanges) und vor allem durch ungefähre Zitate: im Takt 48/49 *(Beispiel 1)* klingt

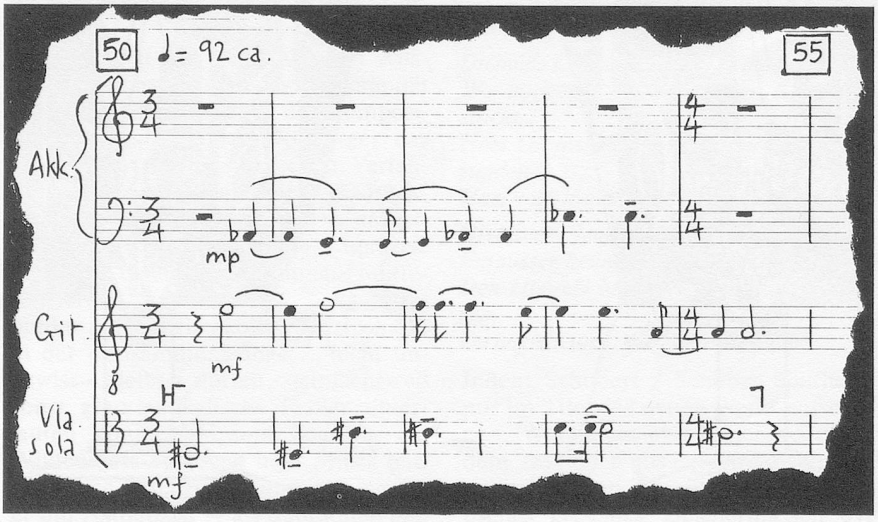


Beispiel 1

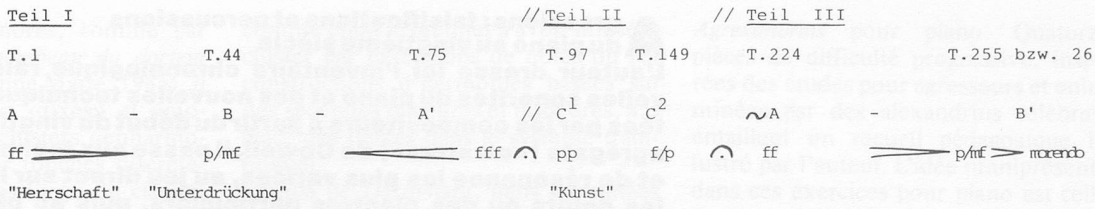
nicht nur «Aus tiefer Not» an, sondern auch ein Chorstück von Schostakowitsch und das mittelalterliche Volkslied «Malheur me bat», das einst Ockeghem u.a. als Cantus firmus für eine Messe diente (auch Nono verwendet es in seinem Streichquartett «Fragmente – Stille, An Diotima»); kaum exponiert, wird dieses mehrdimensionale Zitat kontrapunktischen Künsten unterworfen (Takt 50 ff.: Kanon der Originalgestalt des Krebses und der diminuierten Krebsumkehrung, *Beispiel 2).* In Takt 55 evoziert Wildberger ein altslawisches Kyrie, das auch Schostakowitsch in seiner 11. Symphonie einsetzt; in Takt 74 ist der Tonfall eines Liedes rekonstruiert, das Gefangene in den zaristischen Kerkern sangen[25] – es erscheint in einer Collage gleichzeitig mit den andern Zitaten und einem Schlagzeugrhythmus, der die Reprise des variierten Teils A vorbereitet. Diese Musik der Unterdrückten erklingt nun aber zu Weiss' Satz «Und nichts erinnerte an die Fronarbeiter, die den Marmor brachen und die grossen Blöcke zu den Ochsenkarren schleppten». Die Male der Ausgebeuteten, zugleich die Male des Widerstands stigmatisieren sich hier also zuerst in der Musik, die damit für das Innere der Kunstwerke steht, deren Oberfläche im verbalen Symbol noch verschlossen erscheint.

L'art pour l'art

Die bereits erwähnte Reprise von A (ab Takt 75) ist einigermasen spiegelbildlich zum erstmaligen Auftreten konzipiert: als grosse Steigerung. Sie bricht nach dem dynamischen Höhepunkt des Werkes in Takt 94/95 abrupt ab; in die Stille hinein fällt der Satz: «Indem die Ausgeplünderten ihre Energien in ausgeruhte und aufnahmebereite Gedanken übertrugen, entstand aus Herrschsucht und Erniedrigung Kunst.» Das ist als gigantischer Doppelpunkt, als Ankündigung konzipiert: «Und jetzt hört Ihr Kunst!» scheint es uns aus dieser Stelle entgegenzutönen. Der Teil C, der umfangreichste der Komposition, wird damit als Interpolation, als ein die Grenzen des Werks sprengendes Zitat ausgewiesen; die Anführungszeichen sind mitkomponiert. Text (Mallarmé) und dessen Vertonung in freier Serialität[26], Referenzen an Boulez, werden als *L'art pour l'art* vorgeführt; im Bild des «éventail» (Fächer), hier auch als Spielzeug verstanden, ist die Möglichkeit von Kunst als Schein und Spiel mitgedacht. In diesem kritischen Rahmen vor dem Vorwurf geschützt, traditionellem Ästhetizismus zu verfallen, kann der dialektisch gewitzte Wildberger seinen sonst unterdrückten Wunsch, schön klingende Musik zu entwerfen, ausleben. Der Vergleich zur Posthornepisode in Mahlers Dritter Symphonie sei gewagt: Hier wie bei Wildberger erscheint – mit einem Wort Schnebels – das Traditionelle als ein Verlorenes, das aber aus der Ferne noch herüberstrahlt.



Beispiel 2



Beispiel 3

Wie gesagt: Teil C ist nach vorne wie nach hinten deutlich getrennt vom restlichen Werk – «die holde Kunst» als Oase im kritischen Diskurs und damit am meisten von der Kritik getroffen –, die Reprise von Teil A und B erfolgt nach einer Generalpause. Die zweite Wiederkehr des Teils A orientiert sich mit Rückentwicklungstendenzen eher an der Originalgestalt. Teil B erscheint hingegen wesentlich verändert: Zum einen ist gegen den barbarisch-monotonen Rhythmus der Gewalt der feinere und reichere «Herzschlag» des Lebendigen gesetzt; zum andern werden neue Zitate von Musik der Unterdrückten einmontiert: aus «Santiago, penendo estás» der Chilenin Violeta Parra (1917 bis 1967) ab Takt 265[27] und aus dem «Entlebucher Tellenlied von 1653» ab Takt 273. Es wird vielleicht nicht einmal Jacques Wildberger bekannt sein, dass sich dieses Lied erst durch eine doppelte Parodierung zum Lied der Aufständischen im Schweizerischen Bauernkrieg entwickelt hat, das zu singen übrigens bei Todesstrafe verboten war: Im 16. Jahrhundert als niederländische Nationalhymne (die älteste der Welt) mit stark monarchischem Einschlag entstanden, mauserte es sich schnell zu einem – klassenmässig unentschiedenen – Schweizer Lied «Wilhelm bin ich der Telle» und dann gut fünfzig Jahre später zum von Wildberger zitierten Entlebucher Tellenlied[28]. Zu den Worten Günter Eichs, Apollos Gesang sei böse, weil er so singe, «dass die Welt bleiben muss, wie sie ist», und seine Harmonien vergessen lassen, «wie viel auf Erden misslungen ist», werden wieder collageartig «Aus tiefer Not» et al., Parras Lied und – neu – «Venceremos!» zusammengekoppelt. Der seit Takt 263 durchgehende «Herzschlag» (in der Gitarre) wird, begleitet von Keuchen und «Wimmern», immer schwächer, bis er mit dem Atemstillstand erlöscht: «Nun ist Marsyas tot. Nun beten sie Apollons Harmonie an, die darin besteht, dass man alles weglässt, was sie stören könnte... ja, wenn man Messer und Stricke genug hat, ist alles in Harmonie.»

Die Zusammenfassung der äusseren Form zeigt eine überakzentuierte Gliederung, die von der Deutlichkeit und dem Bekenntnishaften der «rappresentazione» herrührt *(Beispiel 3)*. Wer hier Anklänge an traditionelle Formschemata, etwa ans Sonatenrondo (allerdings mit einer nur materialmässigen, nicht aber inhaltlichen «Durchführung»), heraushören will, soll dabei nicht vergessen, dass Form und Inhalt in dieser Komposition so eng aufeinander bezogen sind wie ästhetisches und existentielles Engagement.

Kein Schlusswort

Schnebel stellte einmal die Frage nach dem Sinn von Kunst heute und kam zum Ergebnis, dass sie keinen habe. Dabei hoffte er, «dass wenigstens ihr Un-Sinn nicht ohne wäre»[29]. Auch Wildbergers Gedanken kreisen um die Möglichkeiten und Grenzen von Kunst. Einerseits ist er davon überzeugt, dass Kunst, wenn sie direkt etwas bewirken wollte, sich selber aufgeben würde[30]. Anderseits glaubt er an die minime Chance, dass Musik eine indirekte Wirkung haben könnte, indem sie Bewusstsein stiften, einen Lernprozess auslösen könnte. «Wenn ich heute abwäge zwischen freier Aktion und Werk, dann neige ich zur Ansicht, wir sollten trotz allem dem Werk den Vorzug geben. Ich weiss, dass es ohnmächtig ist gegenüber dem Entsetzlichen, das allerorten sich zuträgt. Das gilt zunächst für alle Musik, ob Werk oder Aktion. Das Werk aber kann über das Materiale hinaus mehr kritische Reflexion und damit mehr Aggression aufnehmen als die offene Aktion, die oft nur repetiert, was draussen vor sich geht. Das Werk ist unverlierbar. (...) Und wenn sein Autor über genügend Substanz und genügend Können verfügt, so kann es schliesslich einen Sinn bekommen jenseits des Privaten: es kann erhalten bleiben als ein Stein des Anstosses, als Sandkorn im Getriebe, als Ärgernis. Darauf stützt sich meine Hoffnung.»[31]

Toni Haefeli

1 Der Autor widmet diesen Aufsatz Jacques Wildberger in Dankbarkeit und Freundschaft. – Quellen: «Du holde Kunst», Kopie des Autographs, Selbstverlag J.W., Riehen 1988; Gespräch mit J.W. am 21.3. 1988 in Riehen.

2 Arnold Schönberg, *Probleme des Kunstunterrichts*, in: Musikalisches Taschenbuch 1911, 2. Jg., Wien 1911.

3 Cf. J.W., *Über die Schwierigkeit, heute noch zu komponieren*, in: NZZ Nr. 317 / 26.5. 1968.

4 J.W. in einem Gespräch mit Hansjörg Pauli, in: Hansjörg Pauli, *Für wen komponieren Sie eigentlich?* Frankfurt a.M. 1971, S. 143.

5 Die ersten kompositorischen Versuche wie die Arbeiterlieder nicht gerechnet, beginnt der 1. Abschnitt 1951 mit den unter Aufsicht seines Lehrers Wladimir Vogels entstandenen und heute noch von J.W. akzeptierten «Quattro pezzi per pianoforte».

6 Hansjörg Pauli in: *Werkverzeichnis J.W.*, Schweizerisches Musikarchiv, Zürich, 1982, o.S.

7 Peter Weiss, *Die Möglichkeit (die Annahme) der Wahrheit entsteht aus Zweifeln und Widersprüchen.* Aus den Notizbüchern 1960 bis 1971, hier zitiert nach dem Vorabdruck in: Das Argument 134, Berlin 1982, S. 487 (später in edition suhrkamp Bd. 1135, Frankfurt a.M. 1982).

8 J.W. in einem Gespräch mit Hansjörg Pauli, a.a.O., S. 137, 139, 142. Hervorhebung von TH.

9 J.W., *Kommentar zu «... die Stimme, die alte, schwächer werdende Stimme»*, in: SMZ 1977, S. 345 ff.

10 J.W. in einem Gespräch..., a.a.O., S. 143.

11 Theodor W. Adorno, *Philosophie der Neuen Musik*, suhrkamp taschenbuch wissenschaft Bd. 239, Frankfurt a.M. 1978 (Erstausgabe 1949), S. 37.

12 J.W. in einem Gespräch... a.a.O., S. 143.

13 Ebd. S. 144.

14 Cf. Hansjörg Pauli in: *Werkverzeichnis J.W.*, a.a.O., o.S.

15 Cf. Peter Becker, *Vom Gehen im Eis.* J.W.'s «Tod und Verklärung» – Ein Versuch über die Texte, in: Musik und Bildung 11/1987, S. 844 f. Zum Handwerk cf. auch Arnold Schönberg, *Harmonielehre*, 7. Aufl. Wien 1966, S. 6: «Und ich wäre stolz, wenn ich (...) sagen dürfte: ‹Ich habe den Kompositionsschülern eine schlechte Ästhetik genommen, ihnen dafür aber eine gute Handwerkslehre gegeben.›»

16 J.W. in einem Gespräch... a.a.O., S. 137.

17 J.W. in einem Gespräch... a.a.O., passim

18 Hansjörg Pauli in: *Werkverzeichnis J.W.*, a.a.O., o.S.

19 J.W. in einem Gespräch... a.a.O., S. 131..

20 Die Uraufführung ist am 20. Mai 1988 in Basel vorgesehen mit Peter Schweiger, Sprecher, Lina Akerlund, Sopran, dem RSO Basel und dem Dirigenten Francis Travis.

21 J.W. fände es gegenüber Schubert schäbig, mit Musikzitaten diesen und sein Lied blosszustellen; – wäre zu ergänzen: zumal Schubert als kritischer Komponist Musik nicht unreflektiert als Gegenwelt zur tristen Gegenwart entwarf, sondern als kritische unter dem doppelten Aspekt von Gesellschaftsanalyse wie «Ahnung künftiger Freiheit» (Ernst Bloch) – siehe die romantische Ironie in der «Schönen Müllerin», siehe die reale Verzweiflung in der «Winterreise».

22 Wolfgang F. Haug, *Zum Tode von Peter Weiss*, in: Das Argument 134, Berlin 1982, S. 483.

23 Theodor W. Adorno, a.a.O., S. 47.

24 Die Reihe kommt nirgends vollständig vor; sie ist weder analysierbar noch ist ihre Kenntnis notwendig. Für J.W. ist sie «Disziplinierung», Widerstand, ohne den er nicht komponieren kann.

25 Die Häufung russischer Lieder sei kein Indiz für eine nationale Einengung von Unterdrückung und der Musik gegen sie. Alle Zitate stehen für Unterdrückung schlechthin.

26 Auch hier, meint J.W., mache eine serielle Analyse wenig Sinn. Immerhin wird schnell einmal die Wichtigkeit der den Teil C eröffnenden vier Kontrabasstöne deutlich; sie werden nicht nur in der Absteckung einer kleinen Terz bedeutsam (J.W. liebt es, von Terzen auszugehen), sondern auch als linerare Entfaltung kleiner Sekunden, die wiederum verwandt sind mit dem altslawischen Kyrie. Weitere Töne gewinnt J.W. durch Multiplikationsverfahren, wie sie Boulez in seinem «Musikdenken» beschrieben hat. In T. 107 wird der erste Akkord in den fünf Violinen (Terzen und Sekunden!) viermal transponiert. In T. 111 wird das *es"* durch zwei Reihenfragmente umspielt (Singstimme). Ab T. 118 ist in den Piatti die Serialisierung von Tondauern und -höhen sehr gut nachvollziehbar usw.

27 Das gleiche Lied zitiert übrigens J.W. im 1987 entstandenen «Los pajarillos no cantan» (Vogelgesang ward nun zur Stille) für Gitarre solo, das im März 1988 im Druck bei Musikverlag Hug, Zürich, erschienen ist.

28 Es spricht für den Reichtum des Materials, dass ein weiteres Zitat, eine liebenswürdige Widmung in Tonbuchstaben, sowohl verwandt ist mit «Aus tiefer Not» et al. wie auch mit den vier ersten Tönen der Reihe von Boulez' «Notations», die nicht nur auf den Teil C Bezug nehmen, sondern auch auf J.W.'s «Quartina», ein Kommentar zu «Notation» Nr. 1 von Pierre Boulez, 1987 (auf den Zusammenhang zwischen Widmung und der «Notations»-Reihe hat mich freundlicherweise Christoph Neidhöfer aufmerksam gemacht). – Ob «Du holde Kunst» auch zur apolitischen Haltung der Gesamt-IGNM und zu den teils verhängnisvollen Folgen, die sich aus dieser Beschränkung aufs rein Ästhetische ergaben (cf. Haefeli, *IGNM. Ihre Geschichte von 1922 bis zur Gegenwart*, Zürich, 1982, v.a. S. 190 ff.), einen ironischen Kommentar – angesichts des Jubiläums einer IGNM-Ortsgruppe, übrigens einer der auch international gesehen aktivsten, wenn nicht der aktivsten überhaupt – setzen wollte, entzieht sich leider meiner Kenntnis.

29 Dieter Schnebel in einem Gespräch mit Hansjörg Pauli, in: Hansjörg Pauli, *Für wen komponieren Sie eigentlich?* a.a.O., S. 35.

30 J.W. in einem Gespräch... a.a.O., S. 146.

31 Ebd., S. 148. – Adorno meint dazu (a.a.O., S. 23): «Erst einer befriedeten Menschheit würde Kunst absterben: ihr Tod heute, wie er droht, wäre einzig der Triumph des blossen Daseins über den Blick des Bewusstseins, der ihm standzuhalten sich vermisst.» Und Bloch sieht in «Das Prinzip Hoffnung» im 52. Kapitel in der Kunst «Hoffnungsbilder gegen die Macht der stärksten Nicht-Utopie: den Tod»; würde Kunst, Musik absterben, so verfiele sie nicht nur selbst der stärksten Nicht-Utopie, sondern mit ihr verschwände eine Utopie gegen den Tod, gegen die Hoffnungslosigkeit, verschwände, mit subversiven Werken, die Ahnung künftiger Freiheit.»