

Zeitschrift: Schweizer Spiegel

Herausgeber: Guggenbühl und Huber

Band: 40 (1964-1965)

Heft: 3

Artikel: Im Spannungsfeld der Neuen Musik : Tagebuch eines Komponisten

Autor: Schibler, Armin

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1074322>

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 15.02.2026

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

Urs und Flurina
 Jugendoper (Singspiel) nach
 Motiven von Hans Carigiet - Niederreste von
 Rudolf Hägeli Armin Schibler (1956/58)

Vorspiel
 (Bühnenbild: Die Kuppe des "Kampfhügels" zwischen Giareum suot und Pias-
 saun sura, mit Lärchen bestanden. An der Sonnenseite sind einige apere
 braungelbe Stellen, zwischen den Lärchenstämmen der Schattensockel liegt
 noch tiefer Schnee. Man hört den Wind um die Kuppe wehen; wandernde
 Wolkenmassen lassen den Hügel bald in grelles Sonnenlicht, bald in
 frostiges Grau tauchen. Mit dem ersten Hornstoß des Orchestervorspiels
 öffnet sich der Vorhang. Von links tritt ein alter, bärtiger Bauer,
 seine Holaxt von der Schulter, lehnt sie an einen
 Baumstamm, um sich in aller Gemütlichkeit die Pfeife zu stecken.)

Orchestervorspiel
 Moderato sostenuto (♩ ca 63)

VORSPIEL

(Bühnenbild: Die Kuppe des "Kampfhügels" zwischen Giareum suot und
 apere braungelbe Stellen, zwischen den Lärchenstämmen der Schatten-
 sockel liegt noch tiefer Schnee. Man hört den Wind um die Kuppe wehen,
 wandernde Wolkenmassen lassen den Hügel bald in grelles Sonnenlicht,
 bald in frostiges Grau tauchen.)

Baumstamm

Erwartung
 (Erwartung des Frühlings)

Moderato

(Mit dem ersten Hornstoß des Orchestervorspiels öffnet sich der Vorhang. Von links tritt ein
 alter bärtiger Bauer, 91 a n M a n n, in den Vordergrund. Er
 nimmt die imposante Holaxt von der Schulter, lehnt sie an einen Baum-
 stamm, um sich in aller Gemütlichkeit die Pfeife zu stecken.)

Armin Schibler, Bürger von Walterswil (Kanton Solothurn) und Zürich, ist 1920 in Kreuzlingen geboren. In Aarau besuchte er die Kantonschule. Nach Studien in Zürich und London erlebte er Jahre des inneren und äusseren Kampfes. Seine Tätigkeit als Musiklehrer an der Kantonschule Zürich ist nicht nur Broterwerb, sondern entspricht seinem inneren Drang, der Jugend seine Kenntnisse, Erkenntnisse und Erfahrungen mitzuteilen. Seine Lebensgefährtin, die Violinistin Tatjana Schibler-Berger, teilt seine Interessen in seltenem Mass. Seit einigen Jahren hat er mit seinen Werken den Durchbruch zu einem breiteren Publikum erzielt.

Zu den letzten wichtigen Premieren von Arbeiten Schiblers gehörten: das Schlagzeugkonzert in der Tonhalle Zürich 1961, dirigiert von Hans Rosbaud; das Violinkonzert an den Internationalen Festwochen Luzern 1961, gespielt von Wolfgang Schneiderhan; «Blackwood & Co.» im Stadttheater Zürich, Juni-Festwochen 1962; schliesslich «Media in vita», Oratorium nach Texten von Conrad Ferdinand Meyer, Juni-Festwochen Zürich und Expo Lausanne 1964. Seinem Erfolg von 1963 ist eine der Erläuterungen gewidmet, die dem musikalisch weniger bewanderten Leser zwischen Notizen des Autors das Verständnis erleichtern sollen. Kürzlich verfasste Armin Schibler die Musik zum Film «Schellen-Ursli» der Bündner Verkehrszentrale, dessen Premiere bevorsteht. Das Stadttheater St. Gallen beabsichtigt, nächstes Jahr die Jugendoper «Urs und Flurina» aufzuführen, deren Handlung ebenfalls den berühmten Kinderbüchern von Selina Chönz und Alois Carigiet nachgedichtet ist.

Im folgenden möchten wir mit der Veröffentlichung einiger von uns ausgewählter Tagebuchblätter aus der Zeit des Reifens (1951—58) den Lesern einen Einblick geben, wie ein jüngerer Schweizer Musiker über sich, seine Methode, seinen Stil, die Neue Musik und die Welt reflektiert.

Red.

Wieder einmal an den Orten, wo ich Kind und Jüngling war: noch ganz leise ist die alte Befangenheit in mir, noch haftet ein Zauber an vielen Dingen, wie lange noch?

Zum ersten Mal spüre ich: wie ich mich von Vater und Mutter gelöst, so nun auch vom Jugendland. Statt romantischer Projektion: ungebundene, nüchterne Schau. Aber wo die Dinge «harmonisch» sind, verzaubern sie noch immer. Im Seminar. Am See unten. Die alten Glocken, die nicht heruntergeholt wurden, um zu Kanonen umgeschmolzen zu werden. (Wie stark empfand ich es damals, als während der Kriegsjahre die Konstanzer Glocken verstummen!)

Auf dem Pausenplatz der Sekundarschule. Meine Lehrer! Lange blicke ich in die Schülerscharen, versuche mich in einstigen knabenhaften Proportionen zu erblicken. Für einen Augenblick gelingt es. Muß ich mich schämen, daß ich mein Jugendland so lieb

Im Spannungsfeld der Neuen Musik

Tagebuch eines Komponisten. Von Armin Schibler

habe? (Wenn das nicht mehr zählen darf, ist vieles verloren.) In der Schulstube bei Lehrer Fröhlich dieselbe leise Angst, ich könnte «dran kommen» und die Worte nicht finden.

Wie dankbar muß der heute sein, der sich auf echte Weise verwurzelt fühlt.

Eben hörte ich am Radio ein Violinkonzert von Martin. Es ist immer schwer, große Musik zu hören, ich verliere dabei gerne den Mut zum Eigenen. Aber diese Musik macht mir Mut. In dieser Richtung geht mein Weg. Auch ein Martin hat sich jahrelang mit Dodekaphonik und rhythmischen Strukturen beschäftigt, hat den rauhen Weg durch die Gebirge und Einsamkeiten der Techniken und Erlebnisse nicht gescheut. Nun ist er drüben. Ich werde in zwanzig Jahren auch an das mir entsprechende Drüben gelangen, das weiß ich.

(Juni 1952, Kreuzlingen)

Dodekaphonik: eine nach 1920 von Arnold Schönberg entwickelte neue Kompositionsmethode, deren Grundregel darin besteht, alle zwölf Halbtöne in bestimmter Reihenfolge zu verwenden. Sie bedeutet eine völlige Abkehr von der romantischen, dem Ohr vertrauten traditionellen Harmonik in Dreiklängen und das Aufgeben der sangbaren Melodik.

Rhythmische Strukturen: Die klassisch-romantische Musik bevorzugte einfachste Taktmodelle (zum Beispiel Viertakt, Walzertakt). Heute unterliegt der Rhythmus entweder ständig wechselnden Akzentuierungen, oder er läuft nach komplizierten Unterteilungen ab.

Schönbergs Erbe

Ich gehöre zu jenen wohl selteneren Fällen, bei welchen der Anwendung der Zwölftontechnik eine jahrelange Skepsis und gefühlshafte Abneigung vorangegangen ist. Den Verdacht von Opportunismus kann ich leicht zurückweisen, indem ich noch beim Besuch eines Kompositionskurses von Krenek beinahe widerwillig hinter die gestellten Aufgaben gegangen bin.

Erst vom Außer-Musikalischen her begann ich – während der Darmstädter Messe – zu begreifen, welche innere Gewinne so manchen namhaften Komponisten unserer Zeit bewogen haben mochten, die Idee Schönbergs aufzugreifen. Und als ich 1951, unter dem psychischen Druck der Korea-Krise und der Luftbrücke nach Berlin, meine «Aphorismen» für Klavier schrieb, geschah dies nicht reflektorisch zögernd, sondern aus derart starken inneren Impul-

sen heraus, wie ich sie beim Komponieren überhaupt noch nie erlebt habe.

Mir schien, als sei an Stelle der bisher für «musikalisch gestaltbar» angesehenen Gefühlsbereiche erstmals mein innerstes Unbewußtes frei geworden: kaum ins Notenbild zu fassende kurze Regungen, Angstsekunden, Hoffnungsblitze, mikroskopische Gefühlsvorgänge sozusagen, so dicht und gedrängt, daß kaum eines der Stücke über eine Minute dauern konnte, weil dadurch die Spannung ins Unerträgliche gesteigert worden wäre.

Seit den Abenden, an denen diese Stücke entstanden, höre ich Schönberg, Berg und Webern so selbstverständlich wie Bach und vermag seither die gigantische Größe dieser Meister aus eigenem Erleben zu ermessen.

Der «Herrschaft» der Reihentechnik, wie sie heute überall postuliert wird, habe ich mich aber nicht gebeugt und werde es aus Überzeugung nie tun. Für mich, das erfaßte ich intuitiv, konnte die dodekaphone Grundidee nur darin liegen, daß sie mir eine neue harmonische Ordnung gewähre. Kontrapunkt interessiert mich also nur in ihrer Wechselbeziehung zum Harmonischen.

In dieser Zurückgewinnung der Freiheit innerhalb der Zwölftontechnik sehe ich den Weg, auf welchem das Schönbergsche Erbe auf eine Weise angetreten werden kann, daß innerhalb der Musik verblieben wird. Die schöpferische Psyche muß den Zwang der Reihe ersetzen durch eine neue Logik der Tonfortschreitung, welche die Strebungen der Intervalle freilegt und damit auf neuer Grundlage das uralte Wechselspiel von Spannung und Entspannung, von Dissonanz und relativer Konsonanz wieder herstellt. (Aus einem Brief, ein Jahr zuvor)

Kontrapunkt: musikalische Satztechnik, bei der die beteiligten Stimmen möglichst eigenständig gegeneinander geführt sind, unentbehrlicher Bestandteil der anspruchsvolleren Werke der grossen Meister von Bach bis heute.

Besuch bei Carl Orff

Heute früh besuchte ich Carl Orff in Gräfelfing. Seltsamer Kontrast zwischen dem Eindruck, den ich einst von der «Klugen» hatte, und der Gegenwart dieses Menschen, den ich als eine denkbar starke Persönlichkeit empfinde. Spontan gibt er sich an den vor ihm stehenden Menschen hin, will Noten

sehen, liest meine «Polyphem»-Kantate durch und geht gleich zum Telephon, um eine Aufführung in die Wege zu leiten. Ein kurzer beratender Hinweis, daß ihm Schlagzeug zu fehlen scheine in meiner Partitur . . .

Ich versuche, dieses scharf geprägte, im Blick aber von Güte außerordentlich beseelte Gesicht, die ganze starke Persönlichkeit in Übereinstimmung mit seinem handwerklichen Kunstwerk zu sehen, und denke an die untergründige Magie seiner «Klugen». Zum Gespräch bleibt wenig Zeit, da ich bald wieder nach München zurückfahren muß. Aber das seelenvolle, leicht zerquälte, auch dämonische Züge aufweisende Gesicht werde ich nicht vergessen.

(Juni 1952, München)

Die Oper «Die Kluge» von Carl Orff ist das meistgespielte musikalische Bühnenwerk unserer Zeit.

Panne am Bandgerät

Eine kleine Begebenheit hat mir zu denken gegeben. Anlässlich von Vorträgen über Schönbergs letzte Arbeiten sollte sein Streichtrio ab Band gespielt werden. Kurz nach Beginn der Vorführung begannen sich die drei Streichinstrumente zu verfärben und waren bald nicht mehr als solche erkennbar. Unruhe im Saal: Etwas am Bandgerät stimmte nicht. Die Sache lief weiter; die Klangfarben wurden immer verzerrter, entmenschlichter.

Merkwürdig: je mehr sich dieser Prozeß intensivierte, desto mehr fesselte mich das Klanggeschehen. Schönbergs Aussage – das glaubte ich zu erkennen – stand einfach in keinem natürlichen Verhältnis mehr zu den armseligen Streichern. In dieser ungewollten technischen Verzerrung aber erschienen seine Konstruktionen in einem quasi elektromaterialen Klanggewand, das ihnen viel angemessener war. Die Verzerrung hatte etwas Geisterhaftes an sich. Dann wieder dachte ich an Musik von Maschinen und Roboterwesen – eine ungeheure Spannung sprang auf einen über.

Leider wurde die Darbietung unter Gelächter abgebrochen. Aber was ich gehört, hatte mich viel stärker angesprochen als die ersten Versuche aus der Kölner elektronischen Retorte. Daß diese aber eine legitime Aufgabe hat, bewies mir gerade dieses Erlebnis: Die Klangverwirklichung neuer Musik auf einen gleichwertigen Stand zu bringen. Denn gewiß

ist es fragwürdig, daß unsere Neue Musik sich in allen Elementen neu organisiert hat, während wir uns zu ihrer Realisierung eines Orchesters bedienen, welches das differenzierte Instrument des Naturalismus schon war; daß wir Instrumente gebrauchen, die sich seit zwei bis vier Jahrhunderten nicht verändert haben. (Juli, Darmstadt)

«Kölner elektronische Retorte»: spasshafte Bezeichnung unter Komponisten für das elektronische Studio des Kölner Rundfunks, in dem die Erforschung der elektronischen Musik betrieben wird.

Elektronische Arbeit

Wenn mir eines Tages Gelegenheit geboten würde, die Grundlagen elektronischer Klangmontagen zu erlernen, würde ich hinter den folgenden Plan gehen. Ein Arbeiter zeigt seiner jungen Frau seinen Arbeitsplatz, die Werkhalle einer riesigen Maschinenfabrik. Er erklärt ihr liebevoll den technischen Vorgang, die Funktionen von Getriebe und Gestänge, das sich über ihnen bewegt, den Werdegang eines Gußstückes bis zur Montage.

Zur Rezitation des Sprechers denke ich mir eine Zwölftonkonstruktion für lauter elektronische Klangelemente, oder wenn dies nicht möglich ist, für ein Ensemble von Schlagzeug und Instrumenten, die ausgefallenste Klangwirkungen erlauben: aus der Musik müßten das Klirren von Gußeisen, dröhnendes Fallen von Röhren und Stangen, Signale und Lärm eines industriellen Raumes hörbar sein. Aber im Zentrum zwei liebende Menschen, die zu ihrer Brotarbeit eine Beziehung suchen, wie Maurer und Werkmeister der mittelalterlichen Kathedralen sich zu Geheimbünden zusammmentaten, um ihre Arbeit mit Sinn zu durchdringen . . .

Ob ich in meinem Leben je zu elektronischer Arbeit komme? Abgesehen davon, daß eine solche Möglichkeit meinem freien Willen weitgehend entzogen ist – in der Schweiz gibt es kein elektronisches Studio – sehe ich sie nicht als lockendes Ziel, als die Zukunft um jeden Preis vor mir. Aber ich bin es meinen Anlagen schuldig, keine Möglichkeit unversucht zu lassen, keinen Weg unversucht zu lassen.

Natürlich bin ich lieber bei meinen gedämpften Violinen, gestopften Posaunen und Trompeten, bei Xylophon und Vibraphon. Noch, so scheint mir, ver-

Da musste ich lachen

Vor kurzem besuchte mich ein jüngerer Anwaltskollege, um mir den Vertragsentwurf für unsere Parteien zu unterbreiten. Er bemerkte, er habe bei der Formulierung darauf Rücksicht genommen, daß unsere Klienten der älteren Zürcher Generation angehörten und daher in Geldsachen noch etwas knorzig veranlagt seien, während die Jüngeren nicht mehr so stark auf den Rappen schauten.

Nach einer halben Stunde waren wir mit der Besprechung des Entwurfs noch nicht ganz fertig. Der Kollege erklärte, wir müßten uns beeilen, damit er keine Parkierbuße riskiere. Ich entgegnete, die Stunde sei erst zur Hälfte abgelaufen. «Das schon», gab er zu, «aber ich konnte 35 Minuten ‚erben‘ und habe darum die 20 Rappen nicht eingeworfen». «Erben» bedeutet, daß er vom vorher Parkierenden 35 von diesem bezahlte, aber nicht verbrauchte Minuten übernehmen konnte. Da mußte ich lachen. Dr. C. B.

mag ich damit alles zu sagen, was ich sagen möchte. Und schließlich fühle ich mich zuerst als Bühnenmusiker. Da gibt es noch Jahrzehnte umspannende Lücken zu schließen, die weder der Schaffende noch die hörende Gemeinschaft überspringen kann. Ich habe für ein Leben lang genug zu tun, wenn es mir gelingen sollte, die vielen Errungenschaften der Neuen Musik auf dem Gebiet der Oper fruchtbringend einzusetzen. (Juli, Darmstadt)

Schibler hat 1962 seine erste elektronische Studie – «Signale», auf einen Text von Alfred Goldmann – realisiert.

Avantgarde und Mensch-Sein

Was gewisse junge Deutsche produzieren, wirkt erschreckend auf mich. Auf's neue mischen sich Avantgarde und Snobismus, wie man es schon so oft erlebt hat. Gerade diese Mischung ist es, die mich lange Jahre von der extrem neuen Musik abgehalten hat. Ich konnte nicht glauben, daß aus menschlicher Fragwürdigkeit heraus etwas Wesentliches erwachsen soll . . .

Die Musik – sie, die allen irrationalen Mächten der Seele, des Gefühls, ja der Dämonie näher steht als dem Begrifflichen, in Worten Formulierbaren – kann sie, muß sie nicht auch heute noch von jenem Reservat innerster seelischer Belange künden, von dem alles Wesentliche ausgeht? Muß ich als Komponist ebenso sehr wie der heutige Schriftsteller die private, intime Existenz, in welcher sich jene Ereignisse abspielen, die unser Leben überhaupt noch lebenswert machen, verleugnen und den Blick dorthin richten, wo das Schreckliche geschieht? (Kafka!) Droht da nicht die Gefahr, daß dieses Innerliche, das seit jeher den lyrisch-expressiven Kern aller Musik ausgemacht hat, verkümmert?

Was habe ich unter den «Radikalen», den jungen Avantgardisten unserer Zeit an menschlich und seelisch einseitigen, ja absonderlichen Menschen angetroffen! Oder ich erinnere mich an eine stundenlange Diskussion über den Oktavsprung in der Dodekaphonik, wogegen für ein Gespräch über grundlegende Fragen keine fünf Minuten zu erübrigen waren . . .

Müßte nicht Künstler-Sein zunächst Mensch-Sein bedeuten, was das Allerschwerste ist, schwerer als alle Kunst? (Juli, Darmstadt)

Spezialistentum als Schwäche

Ist es nicht so, daß alle großen Schaffenden in ihrer Zeit eine Art von «Pluralismus» verwirklicht haben? Man denke an Beethoven, dessen Schaffensbereich vom Gassenhauer bis zu den letzten Streichquartetten reicht, an Mozart, bei dem wir leichtgeschürzte kleine Gesellschaftsstücke neben dem kirchenmusikalischen Oeuvre finden. Nur die Stileinheit jener Zeit, in der es nur *eine* Musik gab, hat bewirkt, daß diese verschiedenen Gattungen in der Struktur nicht deutlicher auseinandergingen.

So halte ich jede Form des Spezialistentums im Gebiet der Neuen Kunst für eine Form schöpferischer Schwäche. Wenn es in mir danach verlangt, wenn ich «muß» – und über das eigene Müssen sollen wir nicht springen wollen – schreibe ich auch ein Kinderlied oder einen gemischten Chor, obgleich ich weiß, daß in diesen partiellen Aufgaben nur ein kleiner Ausschnitt meines Wesens sich aussprechen kann. Aber eines Tages, das weiß ich, fügen sich diese nebensächlichen Arbeiten sinnvoll in ein größeres Ganzes.

Ich verschließe mich auch einem «magischen Primitivismus» nicht, der eine harmonische Wendung dutzendfach rhythmisch abwandelt – plötzlich brauche ich diese Erfahrung in einem Ballett, wo es irgendeine groteske oder übernatürliche Erscheinung zu charakterisieren gilt. Ebenso selbstverständlich greife ich nach der Reihentechnik, wenn eine Opernszene den Ausdruck lastender, angstvoller Spannung verlangt, etwa beim Klopfen des Torbern im «Bergwerk» oder in der Szene im Turmgemach im Stück «Die Füße im Feuer».

O wie reich ist doch die Neue Musik an Möglichkeiten für den, der zwischen den Cliques hindurchsteuert und sich ein offenes Gehör bewahrt!

(Juli, Darmstadt)

Lob der relativen Geborgenheit

Das völlige Aufgeben des Ichs an das Zeitgeschehen – unvermeidbar in Kriegs- und Notzeiten – bedeutet den Verlust des Klimas, in dem die Kunst überhaupt gedeihen kann. Wird es nicht durch die Umstände unausweichlich von uns verlangt, so bedeutet es eine Schwäche, ein Mangel an schöpferischer Potenz. Selbst in der schlimmsten Situation bleiben Reste von Humanem, Tröstlichem. Am Rande der

brennenden Städte blühen die Wälder und Blumen weiter. Die Rose bleibt ein Wunder, selbst in soviel Not. Daß der Mensch sich heute selber zerstören kann, bedeutet nicht, daß die Schöpfung es darauf abgesehen habe – das meiste Leid unserer Zeit ist vom Menschen selbst heraufbeschworen, ist die Folge generationenlanger Verirrung – wo heute Ernst gemacht wird, ist das Göttliche, der Sinn des Menschen bereit zu neuer Gegenwart in uns.

Jeder religiöse Glaube schafft Illusionen, die uns das Leben ertragen lassen. Es gibt wenig Menschen, die die Kraft haben, ganz ohne Illusionen zu leben. Ich als Musiker habe diese Kraft nicht. Meine Illusion ist mein Zuhause, meine Familie, und damit ich glücklich sein kann, muß ich zu vergessen suchen, welche Drohung über dem Dach steht. Doch diese relative Geborgenheit macht, daß ich lebe, daß ich mit Tönen spiele, daß ich mich in einen Kreislauf eingeordnet weiß wie eine Pflanze oder ein Tier.

Alle Sicherheiten, die es je gab, waren relativ. Von irgend einer Seite her war das Leben immer bedroht: In Bachs Heim grassierte der Kindertod. Als die Kathedralen in den Himmel emporwuchsen, wütete die Pest. Wie oft drängten die Barbaren gegen die Kulturräume! Den großen Gläubigen nahm keiner das Zahnweh, das Siechtum, das aus dem Aberglauben gegenüber dem Körper entsprang.

(Juli, im Zug nach Schaffhausen)

Raub der Musik

Muß ich als Musiker nicht erschrecken, mit welcher Folgerichtigkeit uns die Musik, dieser zarteste, empfindsamste Spiegel der Seele, abstirbt? Ich gewöhne mich an den Gedanken, daß je echter ein Schaffen sein mag, es Gefahr läuft, resonanzlos in der Wüste zu verhallen. Jeder äußere Erfolg, jede Breitenwirkung eines Werkes muß deshalb zunächst vorsichtig stimmen, und selbst unter denen, die von Berufs wegen über Musik befinden, wird kaum einer sein, der stark und persönlich fundiert genug ist, um das Wesentliche mit Sicherheit zu er-hören. Ein paar Freunde, Gleichgesinnte, deren Wertschätzung erprobt ist an der Schau des Wesentlichen – das ist vielleicht das Schönste, was der Schaffende erhoffen darf.

Mehrfach habe ich das Thema «Raub der Musik» für ein Bühnenstück ausgearbeitet. Es wird ein Ballett oder eine kleine Ballettoper draus werden, die

Zufall oder Ahnung?

Der Freitagmorgen ist beinahe für alle Hausfrauen ein bewegter Abschnitt der Woche, und ich werde jeweils fuchsteufelswild, wenn irgend jemand irgend eine Klingel in der Wohnung in Bewegung setzt. Denn Saubermachen ist für mich eine sooo schöne Arbeit, dass ich sie so schnell wie möglich hinter mich bringen möchte.

Und ich weiss auch bis heute noch nicht, warum ich damals, an jenem Freitagmorgen mitten in einer Schmutzarbeit alles stehen und liegen liess, die Hände wusch und meiner Mutter anlätete.

Es ging ziemlich lange, bis sie den Hörer abnahm, und sie war ganz erstaunt, dass ich ihr telefonierte, denn sie wusste, am Freitagmorgen hatte ich nie Sprechstunde.

Sie war auch gerade dabei, mitten im Wohnzimmer den Boden zu wixsen, und musste sich erst die Hände waschen, bevor sie das Telefon abnahm.

Als ich gerade dabei war, ihr die seltsame Regung zu erklären, hörte ich durch das Telefon plötzlich ein Krachen und Scheppern... meine Mutter schrie und konnte lange kein Wort sagen. Auf mein wiederholtes Drängen «Was häsch, was hätt eso klöpft?» gab sie mit zitternder Stimme zur Antwort: «De Lüchter, er isch abegheit, eifach abegheit.»

Ja, der schwere Messingleuchter im Wohnzimmer mit seinen vier flachen Alabaster-Schalen war mit lautem Krach zu Boden gestürzt, gerade auf die Stelle, an der meine Mutter noch vor zwei Minuten auf den Knien den Boden gewichst hatte.

Ich liess alles stehen und liegen und rannte die Strasse hinunter zu meinem nahen Elternhaus. Meine Mutter hatte immer noch den Hörer in der Hand und stand schreckensbleich da, sie konnte sich nicht mehr rühren.

Der scharfe, vierkantige Spitz, der den Leuchter unten zierte, hatte sich mehrere Zentimeter in das Parkett gebohrt!

D. B.

szenische Verwirklichung einer modernen Legende: Orpheus kehrt zurück in die moderne Welt. Er will selber erfahren, was die Menschen aus der Musik, die er sie einst lehrte, gemacht haben. Doch die Menschen sind beschäftigt oder vergnügen sich; von Orpheus' Gesang wollen sie nichts wissen. Nun verwandelt sich der Sänger in einen Dämon. Von Haus zu Haus schleichend, bringt er alles Tönende zum Schweigen. Alle Instrumente verstummen; der Mutter stirbt das Wiegenlied auf den Lippen; die Glocken bersten; die Welt wird öde und leer. Erst jetzt erkennen die Menschen, was ein Leben ohne Musik ist: Dasein ohne Beseelung, leerer Betrieb, Hunger nach Freude und Anmut.

Eine andere Möglichkeit: der Dämon, einer Tankstelle entsteigend, platzt mitten in unser betriebsames Leben, an den Familientisch, in eine Bar, vor Schalter und in Büros – es wird still, keine Musik, kein Tanz, keine Freude mehr . . . Raub der Musik als Raub der Seele. Nur ganz am Schluß im Dunkel, aus Trümmern klingt schüchtern wieder ein Flötenton. (Oktober, Petersinsel)

Schibler hat dieses Thema in abgewandelter Form zehn Jahre später dem sinfonischen Ballett «Concert pour le temps présent» zugrunde gelegt – 1. Preis am internationalen Ballettmusik-Wettbewerb der Stadt Genf, uraufgeführt unter Ernest Ansermet, szenische Premiere im Théâtre Lyrique von Genf durch Janine Charrat 1963.

Gesang: Gewinne und Verluste

Unserem Volk (und nicht nur unserem) ist der Gesang seit Generationen abgestorben. Volksgesang, einst der lautere Spiegel der Seele, existiert nur noch museal oder als Geschäft. Dafür füllen Beethoven-Symphonien aus Lautsprechern die Euter der Kühe. Hektischer Sing scheppert aus Alphütten. Jodler und Bauernkapellen gastieren vor Touristen in Grand-hotels. Nur die Herzen sind leer.

Zu denken, was einer vor hundert Jahren durch Musik erleben konnte, als die Lüfte noch still waren! Zu Wagners Opernkonzert in Zürich anno 1854 kamen Hörer vom Bodensee und gar von Genf, zu Fuß! Musik verwandelte bis ins Innerste.

In unseren nächtlichen Straßen und in den Küchen am Zürichberg singen die italienischen Bauarbeiter und Dienstmädchen. Nur schon die Stimmen – sie künden Zufriedenheit, rundes Dasein, un-

beschädigtes Gefühl. Manchmal noch, etwa alle fünf Jahre, finde ich unter meinen Gymnasiasten des ersten Jahrgangs noch einen, der eine normale Bubenstimme hat, glockenrein die Kopfstimme, kraftvoll die Brustlage . . .

Daß die Verkümmerng des Gesangstriebes auch die Berufssphäre in Mitleidenschaft zieht, ist klar. Die wirklich guten Opernsänger reisen im Flugzeug von Gastspiel zu Gastspiel. Es gibt Opernpartien, die man nicht mehr werkgetreu besetzen kann. Und wer sich selber zu singen schämt, wird bald auch den Gesang von der Bühne herab peinlich finden. Das Wimmern der Schlagertenöre und das (von uns so empfundene) Schreien der Schwarzen verfälscht unser Stimmideal.

In konsequenter Logik flieht die Neue Musik auf weite Strecken den Gesang nicht weniger als dessen frühere tragende Harmonien. Sprechstimme und Sprechgesang machen die Verluste wett, gewähren zugleich der Reflexion und der Vernunft Zugang in die musikalische Sphäre – unbestreitbar das große Verdienst Schönbergs. Wladimir Vogel überträgt die Neuerungen auf den Sprechchor, und plötzlich, im neuesten Resultat, bricht die Wiedergeburt chori-scher Antike durch.

(Ein Jahr später im Dezember, Zürich)

Vermeidung des Gewohnten

Als nächster symphonischer Plan eine Musik, die nur aus Randelementen der bisherigen Musik besteht. Ein noch nie dagewesenes Orchester unter Vermeidung aller gewohnten Klangbereiche und Effekte.

Im Mittelpunkt ein voll instrumentiertes Schlagzeugorchester zur Erzeugung möglichst vieler abgestimmter Geräusche. Dann eine Übergangszone zum eigentlichen Klang: Xylophon, Klavier, mit Eisenstäben direkt an den Saiten angerissen, Cembalo mit Saitenzug, Vibraphon, Celesta, Glockenspiel, Harfe, Handorgel, Mundharmonika. Dann die bisher gewohnten «sinfonischen» Instrumente: Geigen, fast nur mit Zupftönen, Glissandi und Flageolets eingesetzt. Sordiniertes Blech in heftigsten Häufungen, eine verlorene Flöte mit Flatterzunge, ein Fa-gott in höchster Lage möhnend – wirken wie abgestorbene Reste des Menschlichen, Seufzer der verschütteten Kreatur . . . (Februar, Zürich)

An Gustav Mahlers Grab

Im milden Licht eines verklärten Herbstnachmittags brachten wir heute Blumen an Mahlers Grab auf dem Grinzinger Friedhof. Auf dem schlichten hohen Grabstein steht nur in großen Lettern sein Name – nicht einmal sein Todesjahr. Angesichts der Diskriminierung seines Werkes nach seinem Tod ist man froh darüber, daß die Grabstätte ungeschändet blieb.

Fern jeder Sentimentalität hörte ich in Gedanken die «Auferstehungsmusik» aus der zweiten Sinfonie, und deutlich sah ich dieses Menschen wunderbares Antlitz vor mir. Was wir bei der Kunst etwas hochtönend Unsterblichkeit nennen, ist nichts anderes, als daß eine Aussage im Herzen der Nachgeborenen wieder eine Heimat findet und dadurch lebt. Mahlers Musik schien für anderthalb Jahrzehnte vergessen und abgetan. Nun sind Zeichen da, daß sie an die rechte Stelle gerückt wird und daß «ihre Zeit gekommen ist».

Die Sonne färbt sich rot über den Weinhängen, während wir zum nahen Grinzinger Kirchlein hinübergehen. Von so vielen Schaffenden geliebte Landschaft, stille Heimat einer Musik, die heute an den fernsten Enden der Kontinente gehört und geliebt wird!
(Oktober 1954, Wien)

Wiederholungskurs

Ich bin einer der drei Signalisten im Regiment und habe mit meiner Trompete um 19 Uhr nach Kollbrunn im Töltal zu marschieren. In diesem reizenden Anachronismus fühle ich mich außerordentlich wohl! Ich weiß zu gut, wie weit weg selbst der mit echter Soldatenphantasie gedachte Einsatz ist von jenem Gefühl der Ohnmacht und Hilflosigkeit, das der moderne Krieg über uns alle verhängen würde. Dies, weil unsere Armee auf dem Menschen basiert, während die beiden Machtblöcke der Erde das Kriegshandwerk in eine gigantische Entfaltung der Materie verlagern, in welcher der Mensch nur noch die Funktion des auslösenden Faktors, des Tasten- und Schalterbetätigers, haben kann. Langsam aber sicher werden auch wir in diesen Wettstreit der materiellen Macht hineingerissen (und nicht nur im Militärischen). Und je mehr wir bestrebt sind, auch nur verhältnismäßig im Technischen Schritt zu hal-

ten, um so mehr verlieren wir den geistigen Eigenwert und die ursprüngliche Struktur.

Und doch: wenn mir im Soldatengewand nie zwiespältig zumute war, dann war das, weil ich wußte, für was ich einzustehen hatte. Wenn je ein Volk sinnvoll, notwendigerweise Waffen trägt, dann das unsere. Auch wenn wir heute kaum eine andere Idee verkörpern können als: das Bestehende und das heutige Maß von Freiheit zu erhalten. Vor Jahrhunderten erkämpften sich die alten Schweizer mit Waffe und Heldenmut die Freiheit, das Recht auf Selbstbestimmung des äußeren und inneren Lebens. Heute müssen wir wach sein, die Überreste der einstigen Freiheit zu erhalten. Wobei diese Bemühungen das zu Verteidigende von innen heraus bedrohen, eine neue Abart des alten Problems, daß der Teufel nur durch einen Aberteufel ausgetrieben werden kann . . . (November, vor Manöverbeginn)

«Sacre du Printemps»

Wie man in seiner Bibliothek jahrelang Bücher stehen hat, ohne sie zu lesen, und doch weiß, daß der Moment für dieses oder jenes Buch kommen wird – wenn man reif dafür ist: so erging es mir mit dem wichtigsten Opus von Igor Stravinsky, «Sacre du printemps». Längst besaß ich es auf einer Platte, besprach es alljährlich mit den oberen Jahrgängen an der Schule – doch erst jetzt beginne ich es in seinen Tiefenschichten nachzuleben und zu begreifen, was es für die Musik bedeutet.

Vor vier oder fünf Jahren entdeckte ich die Welt Schönbergs und Weberns. Jetzt zieht es mich genau so in dieses Werk Stravinskys hinein und damit in eine Region, die der konstruktiv-psychologischen diametral entgegengesetzt ist. Plötzlich frage ich mich, ob der magisch-irrationale Bereich rhythmischer Pulse meinem körperlichen Erleben nicht doch näher steht als die vom Intellekt gesteuerte Konstruktion. Ist das nicht der Schlamm- und Moorgrund unserer Körperlichkeit, dumpf brütende Urverschlingung, Zeugungszone der Menschwerdung – gestaltet mit den differenziertesten Mitteln gegenwärtigen Bewußtseins?

Und plötzlich erinnere ich mich, wie sehr mich in Jünglingsjahren der Beruf eines Tänzers gelockt hatte, wie ich manchmal, um Unbewältigtes fortzudrängen, allein oder in später Zechstunde unter

Freunden ein wildes, hektisch-formloses Tanzen gepflogen hatte, dabei etwa ein anwesendes Mädchen beschwörend, bis ich atemlos erschöpft und wegen des gefühlten Unvermögens auch beschämt und gedemütigt, in einer Zimmerecke niedergesunken war.

Wochenlang stehe ich unter dem Eindruck dieses Werkes. Es bedeutet einen äußersten Grenzfall. Das kann keiner nachmachen, oder er bleibt weit vorher auf der Strecke wie Prokoffieff in seiner «Skythischen Suite», die ähnliche Bereiche anvisiert, oder er tut den Sprung ins nicht mehr Musikalische und zugleich nicht mehr Menschliche. Ich lasse mich vom Hör-Erlebnis tragen, ziehe die Partitur nicht aus dem Regal. Bereits bin ich auf der Stoffsuche für ein größeres, quasi sinfonisches Ballett, und weiß, daß von der Stoffwahl alles abhängt, ob der erste Schritt gelingt. (November, Zürich)

1953/54 entstand als erstes Ballettwerk Schiblers das Prometheus-Ballett «Raub des Feuers».

Konzert in der Tonhalle

Ein aufregendes Konzert: Rosbaud dirigierte Schönbergs Variationen op. 31, das Ebony-Concerto von Stravinsky, das Konzert für Symphonie- und Jazzorchester von Liebermann und den «Sacre». Das denkbar idealste Programm unserer Zeit, wobei sich die musikalische Mitte als Interpolation zwischen den vier Extremen ergibt, die man nach dem Konzert in sich vollziehen muß.

Von allen Werken in einem Bereich hingerissen und gepackt, verließ ich die Tonhalle dennoch mit einem Gefühl seelischer Leere, die ich zunächst als Hungergefühl in der Magengegend diagnostizierte. Wir aßen Würstchen mit Senf und tranken kühles Bier dazu. Doch die Leere verstärkte sich; wirklichen Genuß bereitet mir das Essen nur nach tiefer seelischer oder körperlicher Anstrengung.

Und plötzlich empfand ich das Bedürfnis, einen Satz von Mahler zu hören und wußte, was ich vermißt hatte in so viel Können, Konstruktion, Vitalität und Archaik: den Ausdruck des zentral Menschlichen, die volle Wahrheit, mit der man dem Tod gegenüber treten könnte. (Juni, Zürich)

Tanz als Befreiung

So wie es Hausmusik, ein Chorwesen, Amateur-

orchester gibt und wie diese Bemühungen recht eigentlich das Musikleben tragen, so muß endlich ein Laientanz geschaffen werden, welcher mithilft, die Verkrampfungen des Europäers zu lösen, der sich vorläufig des Yoga, des autogenen Trainings und des Psychiaters bedienen muß. Hier sehe ich die große, wichtige Möglichkeit für den expressionistischen Tanz. Würde sie verwirklicht, so würde zusammen mit dem Aufschwung des Berufstanzes und des Tanztheaters auf der ganzen Welt ein Zeitalter des Balletts, der sinnvollen körperlichen Entfaltung des Menschen anbrechen, das die Verluste auf dem Gebiet des Musikerlebens wettmachen könnte.

Damit würde sich dann auch der expressionistische Tanz als gleichberechtigte Schwester in die große Revolution des Geistes zwischen 1905 und 1920 neben die neue Musik, die neue Malerei und Plastik, die neue Architektur stellen lassen: in die Neugestaltung des Menschen, seine Befreiung aus körperlichem und geistigem Konformismus. Kein Zufall, daß Wedekind dem Tanz zur Erziehung des neuen Menschen so große Bedeutung beimißt!

(Ein Jahr später, Zürich)

Musik als Geheimnis

Leicht wiegt in den meisten Fällen die Verbindung der Musik mit dem Wort – selten sind jene Werke, wo die Worte und Assoziationen nicht auswechselbar sind. Wie gut zu wissen, daß die Musik in tieferen Bereichen wurzeln kann, daß sie Dinge zum Ausdruck bringt, für welche es keine Worte gibt.

Die Musik zahlt heute schweren Tribut an die Veräußerlichung; ihr innerstes Anliegen in der Gemeinschaft ist bedroht. Dafür aber vermag sie dort, wo alle Rücksichten fallen, innerste Geheimnisse von Menschsein und Zeit hörbar, erlebbar zu machen. Sie offenbart das Geheimnis, ohne es preis zu geben, Blumen und Tieren gleich. Die großen Fragen des Woher und Wohin beantwortet sie, indem sie uns in ihr Geheimnis hineinnimmt und erlöst aus der Befangenheit von Zeit und Raum. Ihre Resignation führt auch den Aufgeklärten in die Demut der religiösen Ahnung zurück; ihre Hoffnung verleiht auch dem Grauen der Nacht unserer Existenz einen Schimmer kosmischen Sinnes, eine Morgenröte tellurisch-planetarischer Ordnung, die uns mit einbezieht.

(Noch zwei Jahre später, Zürich)