Zeitschrift: Schweizer Theaterjahrbuch = Annuaire suisse du théâtre
Herausgeber: Schweizerische Gesellschaft für Theaterkultur
Band: 45 (1983)

Artikel: Frank Martins Bühnenwerke
Autor: Billeter, Bernhard
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-1002115

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: 07.01.2026

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

Frank Martins Bühnenwerke von Bernhard Billeter

Frank Martins Eltern waren begeisterte Musikliebhaber. Am grossen Familientisch des Genfer Pfarrers sassen immer weit über ein Dutzend Personen: Gäste, Verwandte und Schulkameraden, die die Kinder häufig mitbringen durften. Während einige Dienstboten den Haushalt besorgten, nahm sich die Mutter viel Zeit für die Kinder. Alle Familienfeste wurden sorgfältig vorbereitet. Immer wurde irgendein Theaterstück, eine Schnitzelbank oder ein Sketch gedichtet, vertont, gesungen und gespielt, worin sich später die drei jüngsten Geschwister, Pierre, Pauline und Frank, besonders hervortaten. Von frühester Jugend an mit Theater im weitesten Sinne vertraut, zog es den Komponisten immer wieder zur Bühne, und es lassen sich ausser den drei bekannten Opern weitere zwölf Werke nennen die mit dem Theater zu tun haben: Bühnenmusiken und Chöre zu Schauspielen, Ballettmusiken, die *Fantaisie sur des rythmes flamenco*, als zweitletztes Werk 1973 für den Pianisten Paul Badura-Skoda und Frank Martins Tochter, die Tänzerin Teresa Martin geschrieben, und sein eigentliches Hauptwerk, das profane Oratorium *Le vin herbé* (1938 und 1940–41) nach drei Kapiteln des «Roman de Tristan et Iseut» von Joseph Bédier, das nach der szenischen Erstaufführung 1948 in Salzburg noch mehrmals auf die Bühne gebracht worden ist, obgleich es der Bühne nicht bedarf.

Bühnenmusik und Ballettmusik

Bühnenmusiken sind zwar als Auftragswerke anzusehen, aber Frank Martin hat nie einen Auftrag angenommen, ohne dass er zu ihm hingezogen war. In den Jahren 1923/24, nach der Aufgabe seines Universitätsstudiums in Mathematik und Physik, schrieb er für die Comédie de Genève Chöre und Bühnenmusiken zu zwei Sophokles-Tragödien in der Übersetzung von André Secretan: *Oedipe-Roi* und *Oedipe à Colone*. Zum ersten Mal stellte sich ihm dabei die Aufgabe, den Rhythmus und die melodischen Linien der Chöre möglichst nahe an der natürlichen Sprachdeklamation zu halten, ein Verfahren, das er später bei seinen Vokalwerken meistens beibehielt, auch bei deutschen Texten. So ist zu erklären, dass bei

ihm fast keine melismatischen Gesangspartien vorkommen und dass er Shakespeares *The Tempest* nicht in der Ursprache, die er zu wenig beherrschte, sondern in der deutschen Übersetzung August Wilhelm von Schlegels vertonte. In der Instrumentierung hatte er sich einzuschränken: bei *Oedipe-Roi* spielen keine Streicher mit ausser zwei Kontrabässen, bei *Oedipe à Colone* sind die Bläser mit Ausnahme den Trompeten nur einfach besetzt, dafür kommt zum ersten Mal ein Cembalo hinzu, dessen damals erst wiederentdeckte, durch kein anderes Instrument zu ersetzende Klangwelt ihn faszinierte und von da an bis zu seinem allerletzten Werk nicht mehr losliess.
In Paris (1924/25) hatte er ein von Russen geleitetes Marionettentheater musikalisch zu betreuen, das immer am Rand des Bankrotts schwebte. Wichtiger ist seine erste Vertonung von Shakespeare: René Morax, der initiative Leiter des Théâtre de Mézières, für welches u.a. auch Honegger seinen *Roi David* schrieb, hatte *Roméo et Juliette* übersetzt. Frank Martin vertonte die Chöre mit einigen instrumentalen Verbindungsstücken. Nie liess er sich durch instrumentale Einschränkungen behindern, im Gegenteil: Auch hier beflügelte ein kleines, auserlesenes Instrumentarium seine Phantasie: Flöte, Bassetthorn, Violine, Viola da Gamba, Kontrabass, Pauken und kleine Trommel, insgesamt sechs Spieler. Bei der Uraufführung am 1. Juni 1929 dirigierte der Komponist.
La Nique à Satan, ein volkstümliches Schauspiel von Albert Rudhardt, beschäftigte den Komponisten 1930/31. Das gesellschaftskritische Stück trägt märchenhafte Züge: Eine Stadt wird von Dämonen überfallen. Alle Erwachsenen nehmen Reissaus. Nur die Kinder, geführt von «Jean des lunes» mit seiner Zauberflöte, wehren sich und siegen am Ende. Die Musik wird zum Teil von Kindern gesungen und ist deshalb ganz einfach gehalten. 18 Chansons daraus erschienen gesondert mit Begleitung von Klavier statt Blasorchester. Ein köstlicher Humor kommt hier zum Durchbruch, den manche Hörer, die nur Martins ernste Werke kennen, ihm kaum zutrauen würden. Und doch ist diese seine andere Seite seines Wesens ebenso le-

bensnotwendig für ihn gewesen, diese Fähigkeit zur Distanz von sich selber, die den ganz tiefen, nicht nur stumpfen Ernst erst ermöglicht.

Eine erste Ballettmusik, *Die blaue Blume* (1935), blieb uninstrumentiert, da sie beim Kompositionswettbewerb des «Ballet de Zurich» wohl einen Preis gewann, jedoch nicht aufgeführt wurde. Einzig eine *Danse de la peur* für 2 Klaviere und kleines Orchester wurde 1944 in Genf aufgeführt, von nicht Geringeren als Madeleine und Dinu Lipatti. Wer hebt einmal das ganze, 5/4 Stunden dauernde Werk aus der Taufe? Ein Märchen behandelt auch das andere Ballett: *Das Märchen von Aschenbrödel* (Grimm) für vier Singstimmen und kleines Orchester, Choreographie von Marie-Eve Kreis. Es wurde in Basel am 12. März 1942 uraufgeführt, als frühestes Werk unter der Leitung von Paul Sacher, der nach Ernest Ansermet zum wichtigsten Dirigenten Martinscher Musik werden sollte und Aufträge zu einer ganzen Reihe hochbedeutender Werke erteilt hat, u.a. der *Petite symphonie concertante*. – Das nächste Werk, *Ein Totentanz zu Basel 1943*, kann eher eine Freilichtaufführung mit Tanz denn ein Ballett genannt werden. Neben einem Knabenchor und Streichorchester wirkt eine Jazzband und Basler Trommel mit.

Weniger schwer wiegt die Bühnenmusik mit Chören und Märschen für die Zweitausendjahrfeier der Stadt Genf *La Voix des siècles* (1942). Weitaus wichtiger, wenn auch für den ungleich bescheideneren Anlass der Hundertjahrfeier einer Mädchenschule in Genf bestimmt, ist eine Bühnenmusik von Racines *Athalie*, von der die Ouverture veröffentlicht ist. Die musikalische Leitung des Schülertheaters hatte am 7. Mai 1947 derselbe Albert Paychère, der mehr als zwei Jahrzehnte früher die beiden Sophokles-Tragödien aufgeführt hatte.

«Der Sturm» – ein vertontes Schauspiel

Dergestalt gerüstet, machte sich Frank Martin mit sechzig Jahren an seine erste Oper *Der Sturm*. Man zögert, sie eine Oper zu nennen. Wenn man so will, hat Martin überhaupt keine echte Oper geschrieben: *Le Mystère*

de la Nativité ist ein spätmittelalterliches Mysterienspiel und die Komödie *Monsieur de Pourceaugnac* nach Molière, wie der *Sturm*, ein vertontes Schauspiel. Allen dreien fehlt die Simplizität einer Opernhandlung, das Spezifische, das das Opernpublikum vom Theaterbesuch erwartet. Rührt es daher, dass Martin der direkte Kontakt mit der Oper abging, während doch sonst die meisten Opernkomponisten an Opernhäusern tätig waren?
Immer wieder haben sich Musiker mit Shakespeares Alterswerk *The Tempest* auseinandergesetzt. Zwar verlangen alle Shakespeare-Dramen nach Musik und Tanz, mehr noch als alle andern jedoch dieses Lustspiel mit seinen märchenhaften Zügen, mit der Zauberwelt des Prospero und vor allem mit der Atmosphäre des Luftgeistes Ariel. Die Zahl der Bühnenmusiken ist sehr gross, ebenfalls diejenige der Instrumentalwerke, die irgendwie vom *Sturm* inspiriert wurden. Aber auch eigentliche Opern sind über diesen Stoff versucht worden, ohne Erfolg.

Dieses Werk hatte den Komponisten immer wieder beschäftigt. Der Sinfonie von 1937 lag die Absicht zugrunde, die märchenhafte, phantastische Atmosphäre des Schauspiels in absoluter, nicht-programmatischer Musik einzufangen. Ein Auftrag für den Niederländischen Kammerchor und dessen Leiter, Felix de Nobel, gab ihm Gelegenheit, die Gesänge des Luftgeistes Ariel a cappella zu setzen. Sie fanden im späteren Ganzen Verwendung. Die Oper entstand zwischen Juni 1952 und Dezember 1954. Sie wurde im Juni 1956 an der Wiener Staatsoper unter der Leitung von Ernest Ansermet uraufgeführt. Aus diesem Anlass schrieb Frank Martin in einem Brief an Rudolf Klein, welcher die erste Martin-Biographie verfasst hat (1960) und uns dankenswerterweise den Brief und seine Übersetzung zur Verfügung stellt:

«Was mich in Shakespeares ‹Sturm› – abgesehen von seinem poetischen Charme, der den Musiker anziehen muss – besonders gereizt hat, das ist der unendliche Reichtum in der Psychologie der verschiedenen Personen.

Es gibt da eine ganze Skala menschlicher Typen, wie man sie in keinem anderen Theaterstück antrifft; und der Umstand, dass diese Skala über die menschliche Oktave, wenn man so sagen kann, noch hinausgeht – bis zum reinen Geist und bis zum tierischen Monstrum –, dieser Umstand schien mir für die musikalische Wiedergabe besonders geeignet. Es gibt da die verschiedensten Welten: die Ariels, diejenige des Prospero, Mirandas und Ferdinands, die der Hofherren, schliesslich die Trunkenbolde und die Calibans, die eine jede nach einer Musik rufen, die von der Musik der andern völlig verschieden ist.

Ich muss gestehen, dass schon seit langem (ich dachte schon gegen 1938 daran) es die Welt Ariels ist, die mich zuerst angezogen hat. Ich begann, 1950, die Lieder des Ariel zu schreiben (in englischer Sprache): für kleinen A-cappella-Chor und im besonderen für den Nederlandsche Kamerkoor und seinen Leiter Felix de Nobel...

Diese Märchenatmosphäre hat bereits einige meiner Werke beeinflusst, bevor ich mich an die Oper heranmachte, u.a. mein Violinkonzert und mein Konzert für Cembalo und kleines Orchester. Diese Atmosphäre beherrscht noch völlig die Ouvertüre des ‹Sturm›, die zum grössten Teil das zweite Lied Ariels verarbeitete: ‹Fünf Faden tief liegt Vater dein›. Ich vergass zu sagen, dass ich diese (vorkomponierten) Lieder fast textgetreu in der Oper verwendet habe, wobei ich freilich dem Chor einige Instrumente zur Begleitung hinzugefügt habe (ein kleines Bühnenorchester, bestehend aus einer Flöte, einer Trompete, zwei Hörnern, einer Harfe, einem Cembalo und einem Soloquintett von Streichern).

Diese Art Musik jedoch bleibt Ariel vorbehalten. Für die anderen Personen habe ich selbstverständlich ganz anderes erfinden müssen, wobei ich jederzeit versuchte, meine Musik den diversen psychologischen Typen anzugleichen.
Was den Text betrifft, so habe ich die Übersetzung Schlegels peinlich genau respektiert und nur ausgiebige Striche gemacht. Beim Ausführen die-

Frank Martin, *Der Sturm*
Schweizerische Erstaufführung 3. Juni 1959
Stadttheater Zürich

ser Striche habe ich nach Möglichkeit den Rhythmus der zehnsilbigen Verse unversehrt gelassen. Leider war es nicht immer möglich.
Aber vor allem habe ich versucht – und nicht immer erreicht –, bei Respektierung des Textes und bei musikalisch engster Nachzeichnung seines literarischen Ausdrucks, eine Musik zu schreiben, die Zusammenhalt hat, die ihre eigengesetzliche Entwicklung und ihre eigene Form hat und die das Gefühl musikalischer Kontinuität gibt. Es wird erst die Aufführung sein, die erkennen lassen wird, ob ich in gewissem Sinne imstande war, die musikalischen Forderungen mit jenen des literarischen und dramatischen Fortganges zu vereinen, ob meine Musik die Handlung fördert und trägt.
So habe ich drei Jahre gelebt, manchmal in der Gesellschaft der hoheitsvollen Gestalt Prosperos, manchmal in Gesellschaft der beiden verliebten jungen Leute, gelegentlich mit den Verrätern und dann wieder mit jenen monströsen Trunkenbolden – und ich kann Ihnen sagen, ich habe mich nicht gelangweilt. Ob sich das Vergnügen, das ich selbst darin gefunden habe, trotz der unvermeidlichen Angstzustände während der Komposition, ob es sich auch auf die Hörer übertragen wird, das ist eine andere Frage. Das Theater hat seltsame Gesetze.»

Zweifellos ist Ariel die Hauptperson der Oper, entgegen der Absicht Shakespeares, aber zum besten des Musiktheaters. Seine Reden sind fast durchwegs selbständige Lieder. Trotz seiner scharf umrissenen Charakteristik ist dieser Geist auch auf musikalischer Seite von erstaunlicher Wandlungsfähigkeit: er ruft den Sturm hervor, erschreckt die Seeleute oder naht sich in einem feinen Säuseln; er umgibt Ferdinand mit wundersamem Getön, nimmt Hundegebell und Hahnenschrei an, geigt und pfeift, bedrängt die Bösen in schlangenhafter Gestalt, aber bleibt unnahbar und zerfliesst wie die Woge des Meeres.
Nach Busoni besteht die Funktion der Musik in der Oper darin, dem Zuschauer einen Zauberspiegel oder einen Lachspiegel vorzuhalten. Vom Zauberspiegel wurde schon gesprochen. Dass auch der Lachspiegel bei

Frank Martin sein volles Recht erhält, kam für viele, selbst für Kenner der Martinschen Musik, überraschend. Sie schätzten ihn von der ernsthaften Seite. Die Thematik seiner Werke lag bei Liebe *(Le Vin herbé)* und Tod *(Jedermann-Monologe)*, diesen menschlichen Grundfragen, die von sich aus zur religiösen Dimension vorstossen. *In terra pax* (1944) und das Passionsoratorium *Golgatha* hatten Martin als einen Komponisten geistlicher Musik ausgewiesen. Freilich, wer ihn näher kannte, wusste um seinen köstlichen Humor und seine Menschenkenntnis, mit der er Charaktere treffend und doch nie verletzend musikalisch auszudrücken versteht. Dieser Zug war beispielsweise in *La Nique à Satan* (1931) hervorgetreten, aber auch in instrumentaler Musik, u.a. in der Ballade für Posaune, wo verschiedene Tanzrhythmen der Unterhaltungsmusik persifliert werden. Auch nach dem *Sturm* ist der Humor immer wieder hervorgetreten: in den Teufelsszenen des *Mystère de la Nativité*, in *Monsieur de Pourceaugnac* und in der *Ballade für Bratsche und Orchester* (1972). Wie Shakespeare sehr genau die geistreichen Wortgefechte der Herren am Hofe von den derben Spässen des Hanswurst Trinculo und des Trunkenboldes Stephano abhob, so gibt sich auch die Musik: dort ist sie rhythmisch betont und hoch stilisiert, unter Verwendung von Jazz-Elementen und einem richtigen Tango, mit einem Zitat des Hochzeitsmarsches aus dem *Sommernachtstraum* von Mendelssohn, Wagner-Klängen und einer Suite im Barock-Gewand (letzter Akt) – hier hingegen wird fast nur gesprochen: Melodram mit naturalistischem Kolorit, aus welchem sich einfache Trinklieder und Couplets kristallisieren. Der Untermensch Caliban hingegen – krassestes Gegenstück zum ätherischen Ariel – wird durch unartikulierte Laute eingeführt. Seine musikalische Welt bleibt chaotisch, durch Atonalität ebenso treffend wie sich von ihr distanzierend dargestellt.

Eine der grössten Schwierigkeiten für den Komponisten bestand in der Länge des Textes, hatte er sich doch dafür entschieden, Shakespeare möglichst unangetastet zu lassen und selbst das Geschehen am Rande anzudeuten. Immer schon hatte Martin literarisch wertvolle Texte vertont

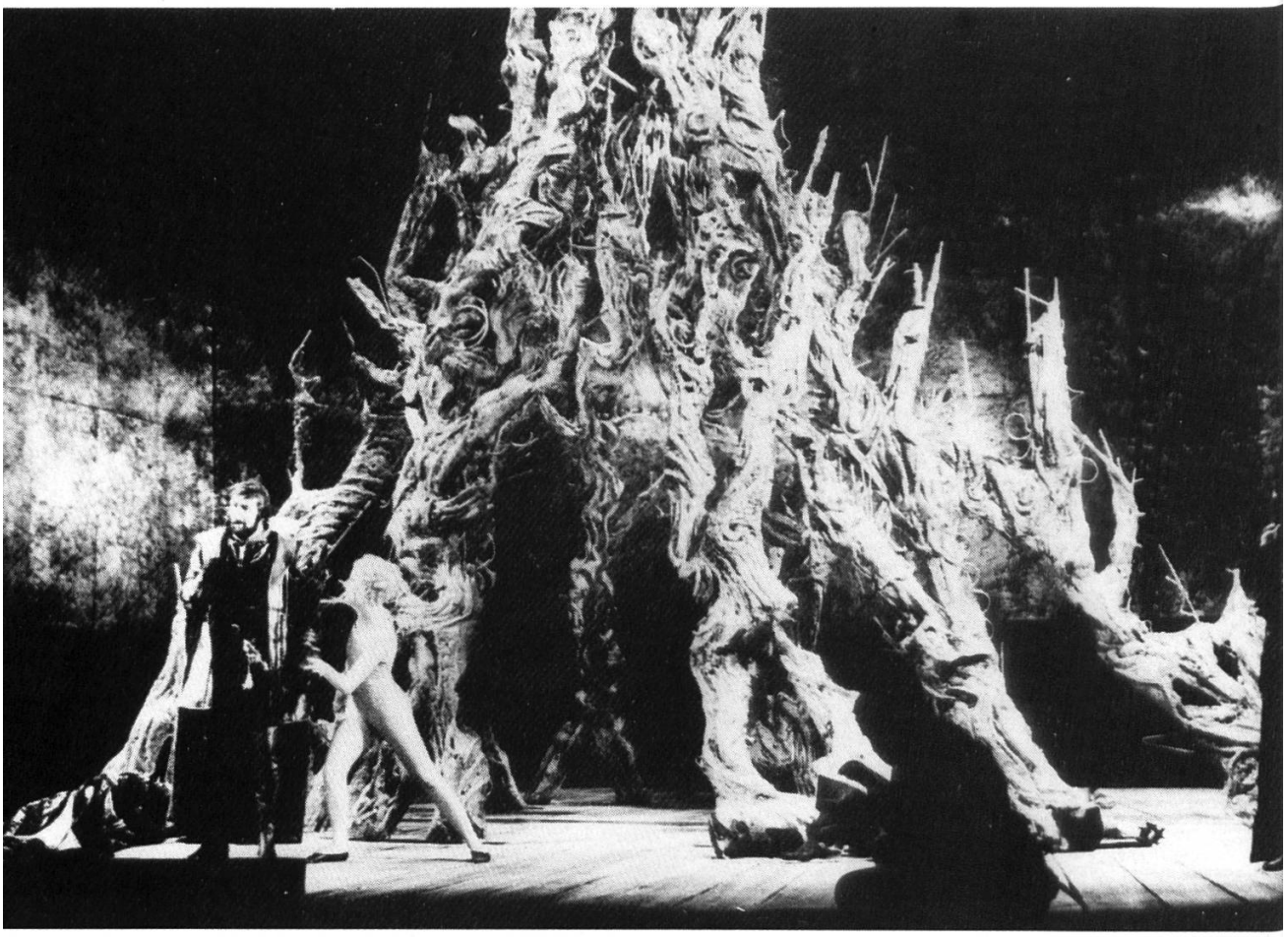
und seine Musik – mit einem Ausdruck Monteverdis – zur Dienerin des Wortes gemacht. Er respektierte auch im *Sturm* auf staunenswerte Weise den Rhythmus und Tonfall der deutschen Sprache, wobei seine Frau, gebürtige Holländerin, ihm eine unentbehrliche Stütze war. Dieses lyrische Fortspinnen des Textes ist vor allem in den wortreichen Szenen auf der mittleren, menschlichen Ebene zu bewundern. Was Prospero und die beiden Liebenden, Miranda und Ferdinand, singen, soll besser nicht in Begriffe wie Rezitativ und Arioso gepresst werden. Für ein Rezitativ wäre das musikalische Element zu gewichtig, für ein Arioso die Form zu wenig in sich abgeschlossen. Frank Martins Musik ist von Natur aus dynamisch, sie entwikkelt sich, schreitet weiter, ohne je sich wörtlich wiederholen oder zum Ausgangspunkt zurückkehren zu wollen. Das zeigt sich schon im Tonartenverlauf: keine Szene und kein Teil davon schliesst in der Tonart, in welcher sie begonnen haben. Wagners «unendliche Melodie» liegt weit entfernt durch das Fehlen eigentlicher Leitmotive, wenn auch solche gleichsam atmosphärisch angedeutet und variiert werden. Eher schon kann an Debussys *Pelléas et Mélisande* erinnert werden. Auch musikalische Mittel, wie das gelegentliche Liegenbleiben von Bassnoten oder Klängen, die freie Bassbewegung sowie die Parallelverschiebung von reinen Dreiklängen und komplizierten Akkorden legen diesen Vergleich nahe, der freilich nicht zu weit getrieben werden sollte. Anders als bei Debussy verläuft eine mit viel Freiheit gehandhabte Reihentechnik, die an einem Beispiel aus dem ersten Akt erläutert sei: Nach einem bewegten Gespräch zwischen Prospero und Miranda hebt dieser zu seiner langen Erzählung an. Musikalisch ist diese Stelle durch ihre scheinbare Einfachheit von grösster Subtilität hervorgehoben: lediglich zwei Stimmen, die Singstimme und ein Violoncello-Solo, in grossen Terzen parallel geführt oder eine Harmoniefolge mehr andeutend als festlegend, ergänzen sich gegenseitig, wobei sich ihr motivisches Material nie wörtlich wiederholt. Im weiteren Verlauf bildet sich daraus wie von selbst eine Zwölftonreihe, beinahe viermal permutiert mit Pausenverschiebungen und wenig Oktavversetzungen, ohne ihre Wiederer-

kennbarkeit aufzugeben. Aber die Erzählung drängt weiter, die Zwölftonreihe wird zugunsten eines Fünftonostinatos verlassen, welches transponiert, ausgeschmückt und gesteigert wird, seinerseits aber wieder ganz neuen parallelverschobenen Klängen Platz macht, ohne dass hier musikalisch irgend ein Bruch spürbar würde. Wie Meereswogen trägt die Musik weiter, sich beschleunigend und verebbend, wobei das zweistimmige Ende, durch Harfe und Klavier in ein anderes Klanggewand getaucht, nur von ferne an den Beginn erinnert. Auf solche Weise mag die Musik als im Medium der Zeit sich entwickelnde Kunst an das Wort Heraklits gemahnen: «Du steigst nicht zweimal in denselben Fluss». So vereint sie sich mit dem Wort zu einer unlösbaren neuen Einheit, weder es vergewaltigend noch durch die Macht desselben in den Hintergrund klanglicher Illustration gedrängt.

Acht Jahre nach der Uraufführung gestaltete Martin die Partie des Luftgeistes Ariel um. Er schrieb selber warum:

«Da aber meiner Meinung nach ein Sänger oder eine Sängerin den zum Teil übernatürlichen Charakter des Ariel, der dem Prospero bald in der Gestalt eines Knaben, als Luftbild, bald in der einer Wassernymphe, bald einer Harpye erscheint, nicht realisieren könnte, habe ich diese Rolle für einen Tänzer oder eine Tänzerin vorgesehen. Aber Ariel spricht auch wie die andern. Ursprünglich hatte ich die Idee, ihm eine ‹kollektive› Stimme zu verleihen: sein Text wurde von einem kleinen gemischten Chor hinter den Kulissen gesungen, um den immateriellen Charakter Ariels zu betonen. Seine Handlungen wurden begleitet von einem kleinen Orchester in den Kulissen, bestehend aus Streichern, Flöte, Trompete, Hörnern, Harfe und Cembalo. Nach den ersten Aufführungen (Wien, Frankfurt, Zürich) fand ich diese Lösung sehr unbefriedigend, weil das so persönliche Band zwischen Prospero und Ariel, von grosser Zuneigung und Zärtlichkeit erfüllt, in dieser Form nicht zum Ausdruck kam. Das heisst: Ariel war zu wenig vermensch-

Frank Martin, *Der Sturm,* 3. Akt, Neufassung 1964
Stadttheater Zürich
Alonso: Werner Gröschel
Ariel: Teresa Martin



licht, um die durchaus menschlichen Gefühle Prosperos beantworten zu können. Ich machte deshalb eine neue Fassung (1964), in der Ariel selber seinen Text spricht, während der Kulissen-Chor öfters seine Worte mit einem Echo umsingt und einige der Ariel-Lieder für sich behalten hat. Diese neue Fassung erfordert für die Rolle Ariels einen Tänzer, der gleichzeitig über die Stimmtechnik verfügt, um den völlig in die Musik hinein komponierten Text rhythmisch zu deklamieren. Das Begleitorchester in den Kulissen blieb unverändert.»

«Monsieur de Pourceaugnac»
Inhaltlich von geringerem Gewicht ist die Vertonung von Molières Lustspiel *Monsieur de Pourceaugnac*, 1961/62 entstanden, zur Wiedereröffnung des abgebrannten und neu aufgebauten Genfer «Grand Théâtre», die am 23. April 1963 stattfand, wieder mit Ernest Ansermet am Dirigentenpult. Die Notwendigkeit der Vertonung liegt nicht durchwegs so auf der Hand wie beim *Sturm*, und deshalb beansprucht die Musik auch nicht dasselbe Interesse, so gut sie geschrieben ist und so humorvoll sie den Schwächen der Personen Rechnung trägt. Hingegen darf man von einer persönlichen Notwendigkeit des Komponisten ausgehen, nach zwanzig Jahren Beschäftigung mit den ernsten Themen von Liebe und Tod, nach der Einkehr bei den zentralsten religiösen Ereignissen der Passion und der Geburt Christi, eine Befreiung auf dem Gebiete des Spasses, der Unterhaltung zu suchen. So schrieb er denn am 23. Dezember 1960 an Paul Sacher: *«Gegenwärtig arbeite ich fest an meinem Pourceaugnac, aber diese Sorte von Reinigung (oder Abführmittel), das ich mir auferlege, um mich von meinen Oratorien zu erholen, wird es mir erlauben, so denke ich, absolute Musik mit einem neuen Geist in Angriff zu nehmen. Und ich hoffe, noch nicht zu alt zu sein, um fernere Vorhaben zu verwirklichen.»*

«Mystère de la Nativité»
Alle Werke Martins hatten eine lange Inkubationszeit, keines aber eine längere als das *Mystère de la Nativité*.[1] Bereits 1929, dreissig Jahre vor

[1] Das Wort Mystère wurde im Hochmittelalter noch «mistere» geschrieben, abgeleitet vom lateinischen «ministerium», Gottesdienst. In der Tat haben die Mysterienspiele ihren Ursprung im Gottesdienst. Es handelte sich zunächst um ganz kurze Szenen, die dem Introitus vorangestellt wurden. Das früheste ist der Dialogtropus zu Ostern «Quem queritis», der die Frauen und den Engel vor dem leeren Grab zeigt. Das kultische Drama ist so tief in der menschlichen Natur verwurzelt, dass diese Szenen bald zu allen Festen geschaffen wurden und sich grosser Beliebtheit erfreuten. Freilich soll es dabei zuweilen recht weltlich zugegangen sein. Aber auch wegen der immer grösseren Ausmasse der seit dem 11. Jahrhundert volkssprachlichen Spiele wurden sie vor die Kirche verlegt. Entweder wurde wie in England auf Prozessionswagen gespielt und die ganze Stadt in eine Bühne und einen Zuschauerraum verwandelt, oder man schlug auf dem Marktplatz eine riesige Bühne auf. Solche Volksfeste zogen jeweils einen ganzen Schwarm von Spielleuten an, und es gab bis zu 500 Mitwirkende. Vieles wurde gesungen: Engelschor, Chor der Teufel, instrumentale Einlagen.

der Vollendung, komponierte Martin ohne Auftrag eine Weihnachtskantate auf Worte von Arnoul Greban. Dieser Kanonikus von Le Mans, 1471 gestorben, war von 1451–56 Organist und maître de chapelle an der Pariser Notre Dame und verfasste das riesige *Mystère de la Passion,* das einen Prolog und vier Stücke umfasst, die an ebenso vielen Tagen aufgeführt wurden und dessen 34574 Verse von der Empörung Luzifers und vom Sündenfall an die Heilsgeschichte mit der Geburt, dem Leiden, der Auferstehung Christi und seiner Verherrlichung im Himmel darstellen. Von der Musik, die Greban wohl selber schrieb, ist nichts erhalten. Dieses Mysterienspiel war sehr beliebt und kam auch im 16. Jahrhundert noch häufig zur Aufführung. Heinrich Kaminski, der nur Texte hoher literarischer Qualität auszuwählen pflegte, komponierte 1925 den zweiten Teil daraus, die Passion.

Das Mysterienspiel von Greban ist eines der letzten in Frankreich. Es stammt aus einer späten, bereits überfeinerten Zeit, aus dem «Herbst des Mittelalters» (Huizinga), das heisst, aus einer Epoche, in welcher der christliche Glaube und die Autorität der Kirche durch das Autonomiestreben des Menschen, aber auch durch kirchliche Missstände in bereits erschreckendem Mass angefochten war, die aber gerade deshalb gerne noch an alten äusseren Traditionen festhielt, ohne mehr ganz an sie zu glauben, sich mit ihnen zu identifizieren. Dieser Geist musste Frank Martin, dessen Generation ja eine ähnliche Situation erlebt, aufs stärkste fesseln, und die vornehme Einfachheit der Sprache, der Sinn für echte Volkstümlichkeit und psychologisch fein beobachtete Reaktionen, gepaart mit einem hohen Ethos, liess in ihm verwandte Saiten anklingen. Wie sehr er sich in diese Welt vertieft hat, davon zeugen seine Anmerkungen:

«Es ist unerlässlich, dass man wie im Mittelalter ein einziges Bühnenbild, aber eine dreigeteilte Szene verwendet: das Paradies, die Erde, die Hölle. Das Paradies bedarf keiner Dekoration: es genügt ein blauer oder goldfarbener Hintergrund. In der Mitte, etwas erhöht, ein prunkvoller Thron für

Gottvater, der die Engel überragen soll. Er muss in der Art des glorifizierten Christus der byzantinischen oder römischen Kunst dargestellt werden, auf seinem Thron sitzend, in einem langen, Falten werfenden Gewand. Es ist nicht der Greis der Renaissance-Maler, sondern ein bärtiger Mann in den besten Jahren. Nur eine sehr alte Tradition kann eine konkrete Darstellung Gottes rechtfertigen. Aber es wäre falsch, nur seine Stimme hören zu lassen, ohne dass man ihn sieht: wenn man die Engel im Himmel erblickt, dann sieht man auch Gott.

Die Engel sind in helle Farben gekleidet: Weiss, Gold, mit etwas Rot, wenn man will. Die Engel, die auf die Erde niedersteigen, um das Incarnatus und das Gloria zu singen, müssen auf jeden Fall hell und strahlend gekleidet sein; diejenigen, die den Himmel bevölkern, können auch rote oder dunkelblaue Gewänder tragen. Alle müssen lange Flügel haben.

Die Hölle, im untersten Teil der Bühne gelegen, soll durch Unregelmässigkeit symbolisiert werden, durch eine Art Felsen, den man auch stilisieren kann. Alles, was mit der Hölle zusammenhängt, muss den Eindruck der Unordnung hervorrufen.

Die Erde schliesslich muss vier Schauplätze aufnehmen: das Haus Josefs, das Haus Elisabeths, den Stall von Bethlehem und den Tempel. Das Haus Josefs, im Vordergrund rechts, soll ein kleiner Pavillon sein, ein Dach auf vier Pfosten, wohin sich die Jungfrau Maria zum Beten zurückzieht und wo die Verkündigung stattfindet... Es ist Tradition, dass die Verkündigung in einem Pavillon dieser Art stattfindet. Das Haus Elisabeths muss im Hintergrund links stehen, damit Maria die Bühne auf der Diagonallinie durchschreiten kann, wenn sie zu ihr geht. Es besteht aus einer einfachen Fassadenandeutung mit einem Ausgang. Der Stall von Bethlehem, links im Vordergrund, ist eine Art Wetterdach: ein Stück Mauer, ein paar Balken und ein Dach. Der Tempel ist rechts im Hintergrund, damit Maria und Josef ihrerseits die Bühne schräg überqueren können, um dorthin zu gelangen. Ein Säulengang genügt zur Andeutung des Tempels...

Eine Inszenierung dieses Mysteriums soll sich an den Gemälden und Kirchenfesten des 15. Jahrhunderts inspirieren, so aktuell die verwendeten technischen Mittel auch sein mögen: es ist tatsächlich wichtig, diesem Mysterium die Atmosphäre des späten Mittelalters zu bewahren, welche für die literarische Kunst von Greban so charakteristisch ist. Dasselbe habe auch ich versucht, indem ich für diesen Text eine Musik geschrieben habe, die dem Zuhörer die verschiedenen Facetten der aus Mystik, menschlichem Empfinden, teuflischer Dreistigkeit, aber auch naiver Einfalt bestehenden Handlung darstellt und veranschaulicht. Es ist somit wichtig, dass der Regisseur und der Bühnenbildner die Darstellungen der Geburt Christi, des Himmels und der Hölle aus dem 15. Jahrhundert im Sinn und im Auge behalten, bevor sie ihrer schöpferischen Phantasie freien Lauf lassen. Sie dürfen auch nicht bestimmte Traditionen der Ikonographie ausser acht lassen, die symbolischen Wert besitzen; so muss zum Beispiel im Augenblick der Verkündigung der Engel knien und die Heilige Jungfrau auf einem erhöhten Podest stehen oder sitzen. In diesem Augenblick ist der Engel der Mutter Gottes gewissermassen untertan; er spricht zu ihr als zu einer Königin. Wenn er hingegen vor die Schäfer tritt, überragt er sie in seiner ganzen Grösse. Solcherart müssen Bühnenbilder, Haltung und Gesten der Personen, die Kostüme, ohne deshalb eine Kopie der Greban-Zeit darzustellen, von deren Geist ganz durchdrungen sein.»

Die Musik ist alles andere als eine Stilkopie des Spätmittelalters. Da Frank Martin sich bewusst an breitere Volkskreise wendet, nimmt er Rücksicht auf die Verständlichkeit der Musik und schreibt eine ähnlich einfache Tonsprache wie in *Golgatha*. Gleich den drei Ebenen der Bühne lassen sich auch drei musikalische Ebenen unterscheiden: In den Szenen im Himmel und den Gesängen der Engel treibt er die Einfachheit auf die Spitze. «Simplicité» und «pureté», immer schon eines der wichtigsten Kriterien für den Reifegrad einer Komposition und eines der Leitbilder in seinem Unterricht, wird hier ausgedehnt auf die Klanggestalt der Akkorde (fast nur reine

Dreiklänge) und auf die Melodik, die sogar wieder zur modalen Heptatonik und zur Pentatonik neigt. Einmal kommt, auf «Et incarnatus est», sogar ein gregorianisches Zitat vor. Ein carillonartiges Begleitmotiv ist das einzige, das eine sehr alte weihnachtliche Tradition wieder aufnimmt, die sich in Südfrankreich bis in unsere Tage erhalten hat. Die irdischen Szenen haben häufig etwas Volksliedhaftes. Die Dialoge ruhen rezitativisch auf langgehaltenen Tönen, oft auf reinen leeren Quinten, deren Raum von der Singstimme durchlaufen wird. Die Deklamation hält sich im Rhythmus nicht an das Metrum des Textes, behandelt diesen aber auch nicht immer wie Prosa, sondern frei je nach Situation. Sogar Melismen kommen vor. Dem Stil des *Vin herbé* am nächsten kommt, abgesehen vom Melisma, der Klagegesang von Adam und Eva, die im Fegefeuer der Erlösung harren.

Die Auftritte der Teufel, die mehr schreien als singen, haben, wie es sich für sie gehört, derbes, rüpelhaftes Kolorit. Sie wollen nicht Schrecken einjagen, sondern dienen der Entspannung und humorvollen Unterhaltung. Hier und nur hier kommen Zwölftonthemen vor, die von der Atonalität nicht mehr weit entfernt sind und so eine merkwürdige, symbolkräftige Verbindung mit dem Satanischen, Dämonischen eingehen – eine Charakteristik, die sich dem Hörer auch schon beim vierten und achten Prélude und beim Auftreten Calibans im *Sturm* aufdrängte –, während die vielen Ostinati der orchestralen Entfaltung Spielraum lassen.

Die mittlere, menschliche Ebene ist musikalisch sicher die reichste. Sie nimmt gewissermassen die anderen Ebenen in sich auf. Von der Himmelsmusik fällt auf sie ein Abglanz von Serenität, vom Höllenspuk erbt sie koloristische Züge, zum Beispiel beim Auftritt der orientalischen drei Könige mit zwei Oboen, Trompete und Schlagzeug. Auch das Pastorale darf nicht fehlen in der Hirtenszene.

Es wurde oben gesagt, dass Martin keine echte Oper geschrieben habe. Ohne uns in Definitionsfragen einzulassen, darf festgestellt werden, dass seine Bühnenwerke dennoch dramatisch und bühnenwirksam sind.

Bibliographie
(Auswahl)

R. Klein, Frank Martin, Sein Leben und Werk, Wien 1960 (Sondernummer der Österreichischen Musikzeitschrift)

A. Koelliker, Frank Martin, Biographie, les Œuvres, Lausanne 1963

F. Martin et J.-C. Piguet, Entretiens sur la Musique, Neuchâtel 1967

Werkverzeichnis Frank Martin, Schweizerisches Musikarchiv, Zürich 1969, 2. wesentlich erw. Aufl. Zürich 1981

B. Billeter, Frank Martin, Ein Aussenseiter der neuen Musik, Frauenfeld 1970

B. Billeter, Die Harmonik bei Frank Martin, Untersuchungen zur Analyse neuerer Musik, Bern 1971 (diss. Univ. Zürich 1969)

B. Martin, Frank Martin ou la Réalité du Rêve, Neuchâtel 1973

Dom A. Surchamp, Entretiens avec Frank Martin, St. Léger-Vauban, 1975

C. Piguet, Ernest Ansermet – Frank Martin, Correspondance, Neuchâtel 1976

«Dokumente», in: Schweizerische Musikzeitung 116 (1976), 35 (mit Werkliste, Schriften und Bibliographie)

F. Martin, Un Compositeur médite sur son Art, Ecrits et Pensées recueillis par sa femme, Neuchâtel 1977

B. Billeter, Frank Martin, in: The New Grove Dictionary of Music and Musicians, London 1980, Vol. 11, 715–718

D.B.