

Zeitschrift: Dissonanz = Dissonance
Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band: - (2006)
Heft: 96

Nachruf: Zum Tod von Jacques Wildberger
Autor: Kunkel, Michael

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 13.05.2025

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

Zum Tod von Jacques Wildberger

«Immer Opposition! Ganz einfach! Immer Opposition gegen alles Traditionelle!» Auf diesen Nenner brachte Jacques Wildberger, geboren am 3. Januar 1922 in Basel, einmal seine ästhetische Position zur Zeit seiner Ausbildung. Nachdem er 1944 mit einem Lehrdiplom sein Klavierstudium am Konservatorium seiner Heimatstadt abgeschlossen hatte, liess er sich von 1948 bis 1952 im Tessin von Wladimir Vogel in der Zwölftontechnik Schönbergischer Prägung unterweisen – zu einer Zeit also, als der konservative Neoklassizismus die schweizerische Musikszene beherrschte und «Dodekaphonisten» wie Erich Schmid, Alfred Keller oder Hermann Scherchen hierzulande verunglimpft oder ignoriert wurden. Hinzu kam, dass Wildberger politisch dezidiert links stand: 1944 trat er in die PdA ein und schrieb Agitprop für die Neue Volksbühne Basel.

1947 erfuhr er von den stalinistischen Gräueln und trat sofort aus der Partei aus und ging auf Distanz zu expliziten musikalischen Politika. Mit der Hinwendung zur Zwölftontechnik begab er sich in die *musikalische* Opposition, ohne dass er in den fünfziger und sechziger Jahren brisante Stoffe aus den Augen verlor (1962 entstand *Epitaphe pour Evariste Galois*) oder Kompositionstechnik in einem geschichtsleeren Raum betrieb. In dieser Hinsicht war seine Freundschaft zu Bernd Alois Zimmermann von ganz zentraler Bedeutung. Im Zuge der 68er Bewegung wurde Wildbergers Musik wieder «politisch» in dem Sinn, dass sie das Verhältnis von künstlerischer Äusserung und gesellschaftlicher Realität ganz bewusst und auf unmissverständliche Weise thematisiert (*La Notte, Double Refrain*).

Mit «... die alte, schwächer werdende Stimme ...» (1973/75) stellte Wildberger als einer der versiertesten Tonschöpfer unserer Zeit sein eigenes Medium in der musikalischen Ausformung eines Verstummens ganz bewusst in Frage. In dieser Musik wird ausgedrückt, dass es unmöglich ist, mit Musik etwas auszudrücken. Die Textdokumente dieses Stücks werden nicht «vertont», sondern sie bewirken eine «Enttonung», ein Verschwinden der Musik. Das Beeindruckende daran ist, dass Wildberger am Ausverkauf von Stille, an der Mode des Leisen und Stummen in der Neuen Musik in keiner Weise partizipierte. Die radikale Art, in der er die Möglichkeit musikalischer Äusserungen in Frage stellte, zeugt davon, dass es ihm ein wichtiges Anliegen war, etwas über die Möglichkeiten von Kunst angesichts unserer Gegenwart und unserer Geschichte mitzuteilen; dies nicht nur theoretisch – Wildberger war auch ein bedeutender Musikdenker und thematisierte seine Problematik unter anderem in messerscharfen Analysen des Schaffens von Dmitri Schostakowitsch –, sondern auch und gerade in der Kunst selber. In seiner Musik kommunizierte Wildberger auf ausserordentlich klare, unumständliche, oft unmissverständliche Weise. Häufig halfen ihm Texte, die Dinge beim Namen zu nennen, um präzise kritisieren zu können. Es ist erstaunlich, wie sehr er sich in seiner schöpferischen Arbeit als schöpferisches Subjekt zurücknahm.

Bis zuletzt war Wildbergers künstlerische Einstellung von einem kritischen Engagement getragen («Dagegen zu komponieren war und ist mein *agita movens*.»). Dabei gab er die Hoffnung nie auf. «Auch wenn ich es sehr verschieden gewichtet habe, geht es bei mir eigentlich immer um dasselbe: den Kampf um die Möglichkeit von Hoffnung.» Eine nazarenische Spur ist im Schaffen des

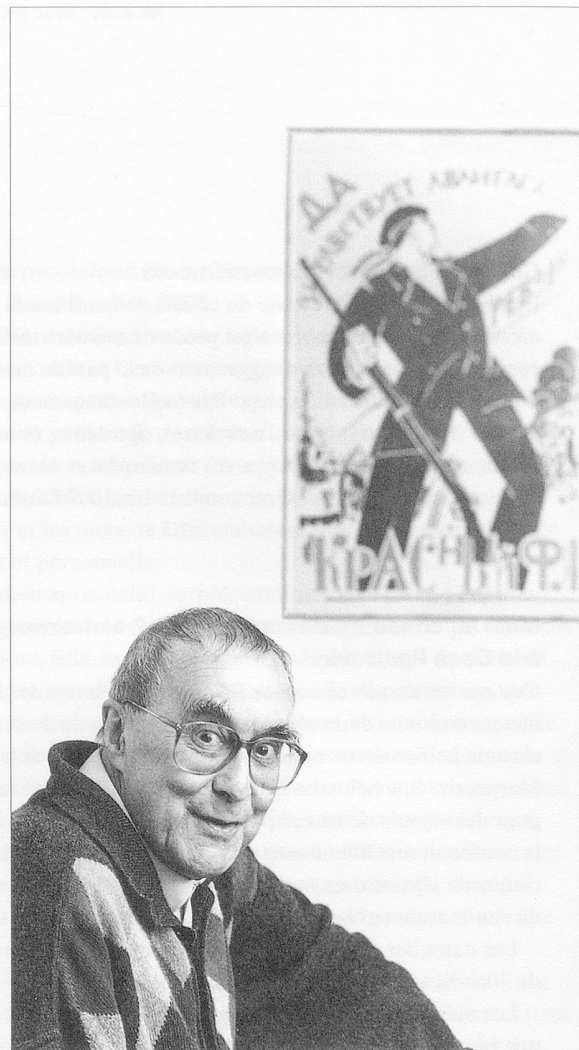


Foto: Kurt Wyss

bekennenden Atheisten nicht zu übersehen. Nach den fast vollkommen trostlosen auskomponierten Verstummungen der siebziger Jahre suchte er Hoffnung gerade angesichts des uneingeschränkt Grauensvollen zu perspektivieren. Am Ende der Auseinandersetzung mit dem Holocaust in den zentralen Werken «*An die Hoffnung*» (1979) und «*Tempus cadendi, tempus sperandi*» (1998/99) stehen Verse von Erich Fried: «Nicht alle Vögel, die singen, / Helfen dem Himmel. Doch wo / Gesang fehlt, dort erblindet / Der arme Gefangene. / Das letzte aber ist Leben.» Sie stehen für die nicht nur negative Dialektik, die Wildberger in diesen Werken erschlossen hat.

Die kompromisslose oppositionelle Haltung Wildbergers hat der Verbreitung seiner Musik nicht unbedingt Vorschub geleistet. In den fünfziger Jahren wurde sie in der Schweiz als «Retortenkunst» (Willy Schuh), «kunstgewerbliche Spielerei» (Paul Sacher) abgetan, die Musikkritik sprach Wildberger die Fähigkeit zu komponieren rundheraus ab. Solche Äusserungen sind charakteristisch für die Situation einer kohärenten, «heilen» helvetischen Musikwelt, innerhalb derer man störende Aussenimpulse (zumal aus den damaligen nördlichen Zentren musikalischer Innovation) noch abzuwehren verstand. Als regelrechtes Initiationserlebnis beschrieb Wildberger seinen ersten Besuch bei den Darmstädter Ferienkursen nach den Lehrjahren bei Vogel: «Da bin ich wie vom Himmel gefallen! Das war eine neue Welt! Ich war vollkommen überwältigt von dem, was ich da gehört habe.» Teil des Darmstädter

Musikbiotops sollte Wildberger nie werden. 1959 wurden seine *Zeitebenen* für acht Spieler in Darmstadt aufgeführt und verlacht, zusammen mit Fortner und Henze sah er sich vom dogmatischen Kreis der Darmstädter Schule ausgeschlossen. Wildbergers Musik wurde von Ultra-Avantgardisten wie von Traditionshütern auf verblüffend ähnliche Weise verschmäht. Den Ruch des unbequemen, lästigen Linken wurde Wildberger bis auf den heutigen Tag nicht ganz los. Für das Eröffnungskonzert der diesjährigen Darmstädter Ferienkurse musste die basel sinfonietta das Werk *Canto* (1982) aus ihrem Programm streichen. Auf den Vorschlag, ein Werk Wildbergers über den Holocaust auf einem grossen Stuttgarter Festival zu präsentieren, kam die abschlägige Antwort: «Das interessiert heute niemanden mehr.» Dennoch ist Wildberger nicht als tragische Künstlerfigur zu verklären: Später wurde seine Musik öfter aufgeführt (etwa in Donaueschingen) und mit mehr Interesse verfolgt, 1981 wurde ihm der Komponistenpreis des Schweizerischen Tonkünstlervereins (STV) verliehen; bedeutende Musikerpersönlichkeiten wie Heidi Baader-Nobs, Thomas Müller und Daniel Weissberg sind aus seiner Lehre an der Musik-Akademie Basel hervorgegangen; mit den Aufführungen des *Kammerkonzerts*, von *Commiato* und *Tempus cadendi, tempus sperandi* konnte er in letzter Zeit grosse Erfolge feiern.

Wildberger war kein verbissener Musik-Politiker. Sein Schaffen ist nicht einzig an «politischer Engagiertheit» zu messen. Dafür sprechen nicht nur seine eigenen, durchaus zwanglosen Rezeptionsgewohnheiten («Ich höre gern Kitsch! Aber er muss gut gemacht sein.»). Oft schrieb er Werke für befreundete Solisten, auf dass sie – wie Heinz Holliger in *Rondeau* (1962), im *Oboenkonzert* (1963) und in *pour les neuf doigts* (1971) – die Möglichkeit erhielten, «ihr Pfauenrad zu schlagen». Es wäre allerdings auch verfehlt, Wildbergers Produktion einfach in «politische» und «unpolitische» Musik aufzuteilen. Anlässlich des *Kammerkonzerts* (*Erkundungen im Sechsteltonbereich*) (1995-96) erklärte er: «Es ist weder ein Rückzug ins Private, noch bin ich entpolitisiert. Im *Kammerkonzert* hat mich einfach einmal das Klangliche interessiert.» Zumal die Werke der letzten Schaffensphase sind geprägt durch eine unermüdliche Neugierde auf neue Klangstoffe und unerhörte, ganz und gar unsentimentale musikalische Sinnlichkeiten.

Mit Jacques Wildberger verliert das Schweizer Musikleben eine ihrer wachsten, profiliertesten Persönlichkeiten zu einem Zeitpunkt, an dem sein Schaffen durchaus Beachtung findet. In ihrer ausserordentlichen Verbindlichkeit gewinnt seine Musik in einer Epoche der Erosion ästhetischer Kategorien gerade für eine junge Musikergeneration zunehmend an Aktualität. In Konzerten unter anderem der basel sinfonietta (*Canto* wurde dann doch noch in Basel gespielt), des Ensemble Phoenix Basel, des Ensemble Boswil gab es in den letzten Monaten viele Gelegenheiten, den immens reichen Musikkosmos Wildbergers intensiv auszuloten. Wildbergers Musik steht auch im Mittelpunkt eines Konzertes des Collegium Novum Zürich (Zürich, 10. Juni 2007). Dieser sanfte, doch deutliche Rezeptionsschub ist übrigens nicht der musikbetrieblichen Gedenkkultur, sondern einem inhaltlichen Interesse an der Musik Wildbergers geschuldet (die erwähnten Konzerte wurden noch zur Lebenszeit initiiert). Am 23. August 2006 ist er im Alter von 84 Jahren in Riehen verstorben. **MICHAEL KUNKEL**

Zum Tod von James Tenney

Der amerikanische Komponist James Tenney ist am 24. August 2006 im Alter von 72 Jahren seinem schweren Krebsleiden erlegen. Tenney war ein typischer «american maverick», ein Einzelgänger, wie das Harry Partch, Carl Ruggles oder Conlon Nancarrow waren, und mit Stolz hat er sich auf diese amerikanische experimentelle Tradition berufen. Mit seinen umfassenden musikalischen Forschungsarbeiten vor allem auf dem Gebiet der mikrotonalen Harmonik und Akustik wurde er zu einem der wichtigsten und unterschwellig einflussreichsten Komponisten und Lehrer seiner Generation. Geboren wurde Tenney am 10. August 1934 in Silver City (New Mexico). Zu seinen Lehrern gehörten Eduard Steuermann, Kenneth Gaburo, Chou Wen-Chung, Carl Ruggles, Lejaren Hiller, Edgar Varèse, Harry Partch und John Cage. Er unterrichtete unter anderem in Toronto an der York University und am California Institute of the Arts.

In den frühen sechziger Jahren gehörte Tenney zu den Pionieren der Computermusik in den Bell Telephone Laboratories, wo er mit Max Matthews zusammenarbeitete und erste Programme zur Computerkomposition und Klangsynthese verfasste. 1961 schrieb er die weitherum beachtete theoretische Schrift *Meta/Hodos*, in der er eine neue Methode der Musikanalyse entwickelte, die auf der Gestalt-Psychologie Kurt Koffkas basierte. Später beschäftigte er sich vor allem mit Tonsystemen, welche verschiedene Ansätze der *just intonation* durchführten, und er schuf Werke, die zum Wichtigsten gehören, das auf diesem Gebiet zu hören ist. Harmonik und Zeitgestaltung wurden zu seinen zentralen Themen. Selbst der späte John Cage bekannte, von Tenney angeregt worden zu sein. Alles Dramatische war ihm – nicht persönlich, aber in seiner Musik – abhold. Es ging ihm darum, ins Innere der Klangereignisse einzudringen und das Gehör für feinste Veränderungen zu schärfen. Er suchte das Ungewohnte: «The exciting thing about new music is that, precisely because of its unfamiliarity to us, it is perhaps easier to focus on the sound.» So fasste er seine Kompositionen als Experimente im durchaus wissenschaftlichen Sinn auf. Doch immer wieder ist auch sein spezieller Humor durch seine Musik hindurch spürbar.

Die Tenney-Rezeption in der Schweiz setzte verhältnismässig spät ein; erstmals wurde seine Musik ausführlicher in Zürich in einem Portraitkonzert 1991 in der Roten Fabrik vorgestellt. Als Fortsetzung davon wurde James Tenney als Gast an das Schweizer Tonkünstlerfest 1993 nach Basel eingeladen, was unter den anwesenden Komponisten kontroverse Reaktionen hervorrief, denn seine konsequente Verweigerung aller musikalischen Narration und seine gestische Reduktion auf wenige, grundlegende Elemente zugunsten einer Fokussierung auf den Klang an sich stiess nicht überall auf offene Ohren. Das Klavierduo Gertrud Schneider und Tomas Bächli hat sich sehr für ihn eingesetzt. Für sie entstand das Viertelton-Werk *Flocking* (1993), und zusammen mit Erika Radermacher und Manfred Werder nahmen sie das bahnbrechende, riesenhafte Werk für zwei mikrotonal unterschiedlich gestimmte Flügel zu acht Händen, *Bridge* (1984), für das Schweizer Label HatArt von Werner Uehlinger auf (HatArt CD 6193). Uehlinger liess dieser Produktion vier weitere Tenney-CDs mit Ensemblestücken, Werken für Violine und/oder Klavier und für Perkussion folgen, zuletzt *Pika-Don* mit dem Maelström Percussion Ensemble (Hat(now)ART CD 151). **ALFRED ZIMMERLIN**