

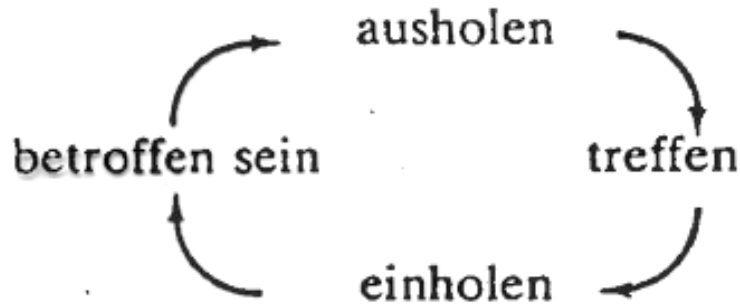
Thomas R. Rath

## Kritik des freien Falls

Hans Wüthrichs neues Musiktheater

1 *Brigitte F.*  
nach  
mehrmonatigen  
Gesprächen mit  
einer  
Drogensüchtigen  
aus Basel für  
die Besetzung  
der Gruppe  
Mixed Media  
Basel,  
*Procuste  
deux étoiles.*  
*Portrait von  
Roland  
Roesch*, eines  
psychisch  
Kranken aus  
dem Elsaß, für  
Orchester und  
Tonband. ↑

In einem Aufsatz aus dem Jahre 1983 verdeutlicht der schweizer Komponist Hans Wüthrich seine Auffassung vom Idealkonnex zwischen Künstler und Gesellschaft mit Hilfe eines viergliedrigen, sich kreisförmig schließenden Diagramms, welches über die Positionen des Einholens, Betroffenseins, Ausholens, Treffens und wieder Einholens (...) von einem beständigen, Aktion, Reflexion und Reaktion gleichermaßen beinhaltenden Austausch ausgeht.



2 *Das  
Glashaus*,  
Musiktheater für  
sechs Sprecher/  
Akteure,  
Sopran,  
Percussion und  
Tonband, 1974-  
75. ↑

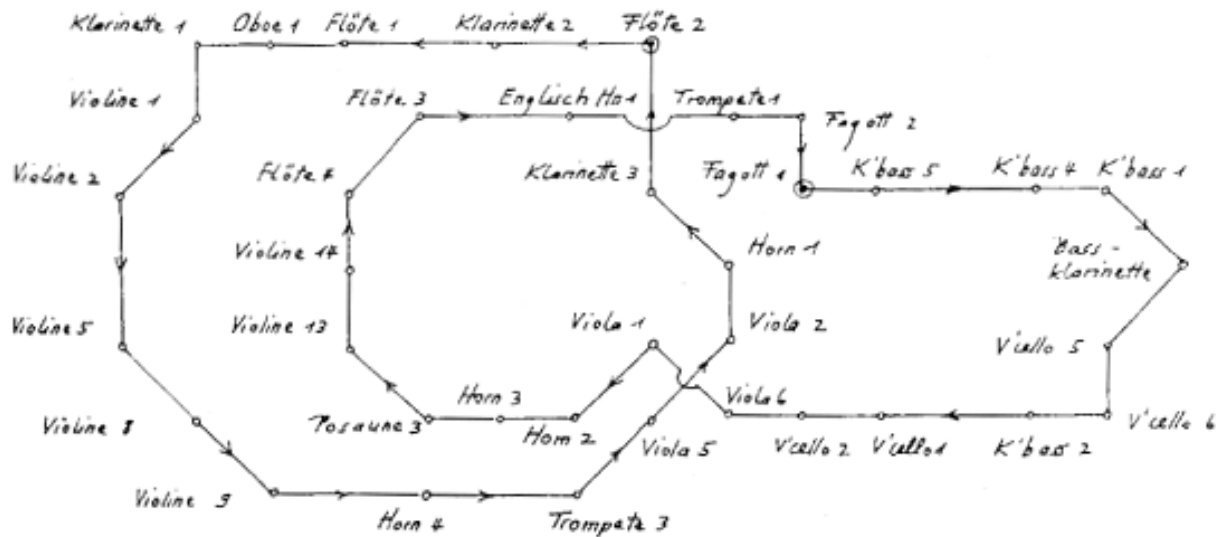
Wüthrich selbst hatte sich in den unmittelbar vorausgegangenen Jahren in exemplarischer Weise in diesen Kreislauf gestellt, sich mitunter hineingezwungen. So etwa bei seinen beiden sogenannten psycho-akustischen Portraits nach dem Konzept *Genossin Cäcilia* (1976) – *Brigitte F.* (1978) und *Procuste deux étoiles* (1980/81) –, um aufzuzeigen, bis zu welchem Grad von Direktheit Musik mit ihren Mitteln Sozialstrukturen deutlich zu machen vermag, und zwar ohne Preisgabe höchster ästhetischer Ansprüche<sup>1</sup>. Obwohl akustische Readymades verwendet sowie Tonbanddokumente aus den vielen Gesprächen einbezogen wurden, die der Komponist mit den beiden Portraitierten geführt hat – in beiden Fällen handelt es sich um gesellschaftlich ausgegrenzte Personen –, verstehen sich beide Kompositionen weniger als Sozialanklage denn als deren Überhöhung zum cantus lugubris menschlicher Existenz und ihrer Determiniertheit schlechthin.

3 *Netzwerk I*  
1982-84, II  
1984-85, III  
1987-89. ↑

Das unterscheidet sie erheblich von Wüthrichs frühem Musiktheater, welches neben Kommunikationsaspekten vor allem den rücksichtslosen Kampf aller gegen alle zum Thema hatte und keinen Raum für darüber hinausreichende Deutungen ließ.<sup>2</sup>

In einem weiteren Schritt versucht Wüthrich, bei geringfügig verändertem Focus der Frage nach dem Verhältnis von Bestimmtheit und Offenheit in rein musikalischer Form Gestalt zu verleihen. Einmal wird der Klangkörper als kybernetisches, sich intern selbst steuerndes System begriffen, innerhalb dessen kein Detail ohne Auswirkung auf das Gesamte bleibt wie in den *Netzwerken I-III* für großes Orchester ohne Dirigenten<sup>3</sup>. Ein anderes Mal wird den Interpreten die Freiheit gewährt, nicht nur die Reihenfolge vieler, überwiegend sehr kurzer Stücke selbst zu bestimmen, sondern darüberhinaus Versionen aus denselben auszuwählen wie in dem Streichquartett *Annäherung an Gegenwart* (1986-87). Die Gleichzeitigkeit von präziser Vorgabe durch die Partitur und einem beträchtlichen Maß an Entscheidungsspielraum für die Interpreten ist in beiden Fällen bemerkenswert.

Verlauf der beiden Schleifen (Abhängigkeitsstruktur):



Gerade bei einem Komponisten wie Hans Wüthrich, welcher bewußt die Entwicklung einer persönlichen und unverwechselbaren Handschrift vermeidet und statt dessen mit jedem Werk ganz bei Null anfängt, ist es erstaunlich, wie sich dennoch eine Reihe von formalen Grundparametern quer durch sein gesamtes bisheriges Œuvre verfolgen lassen, bis hinein in seine letzte musiktheatralische Produktion, die zu Beginn des Jahres in Basel uraufgeführt wurde. Unter dem Titel *HAPPY HOUR* wurden acht Szenen – spots – mehr oder weniger lose zusammengebunden, die nach Wüthrich nur der gleiche Zeitraum ihrer Entstehung vereint und die selbe Person, die sie hervorgebracht hat.

In weniger, mehr und teilweise extrem chiffrierter Form reflektieren die Szenen diverse Aspekte der condition humaine. Dabei richtet sich der Focus auf Momente etwa der Kommunikation, Vernetzung, Prozeßhaftigkeit oder Determiniertheit, Momente also, welche Wüthrich seit jeher beschäftigen. Die Aussagekraft mancher Bilder, ihre Mehrdimensionalität und nicht selten metaphysische Wucht sind mitunter dazu angetan, in Komik umzuschlagen und im Zuschauer anästhesierendes Lachen freizusetzen. Das gilt für die Szene *l'être et le néant*, in der sich drei Hühner, befreit aus nach oben entschwundenen Käfigen, als dreistimmiger Kontrapunkt auf der Bühne bewegen, von leisem Violin- Pizzicato begleitet. Nach kurzer Zeit kehren die Käfige an gleiche Stelle zurück – wobei natürlich kein Huhn auf seine Wiederingefangennahme gewartet hat. Das gilt auch für die Eingangsszene *o miseria umana*, in welcher, inspiriert von einer Zeichnung Leonardo da Vincis, nach genauem Plan Unmengen von Konsumgütern, von sehr kleinen (Tabletten, Reißnägel, Ringen...) über mittelgroße bis hin zu Tischen, Kühlschränken, Fahrrädern etc. aus großer Höhe auf den klangintensiv präparierten Bühnenboden fallen. Dies mit zunehmendem Getöse und kommentiert durch einen achttimmigen Chor, welcher folgenden, von Leonardo der Zeichnung beigegebenen Text mehr schreit als singt: »O miseria umana di quante cose per danari ti fai servo.« (Ihr elenden Menschen, wie vieler Dinge wegen macht ihr euch dem Geld zu Sklaven.)

Das Moment des Fallens und Aufprallens kennzeichnet überhaupt einige der Szenen aus *HAPPY HOUR*, seien es lebensgroße Puppen, die durch den Bühnenraum stürzen, seien es am Fallen gehinderte Gegenstände, die ihre Energie durch Pendeln verbrauchen, oder Personen, welche, wie in der Abschlußszene von *HAPPY HOUR*, nach tödlichem Treffer zu Boden stürzen.

Gerade diese Abschlußszene erweist sich als Synthese einiger der für Wüthrich typischen Formanten. In einhundertfünfzig Phasen sprechen und agieren, vergleichbar einer Aneinanderreihung von Videostandbildern, elf Partygäste und ein Barmixer, der quasi als deus absconditus nach eigenen Prinzipien handelt, unabhängig von der Phaseneinteilung, aber vom Komponisten nicht weniger präzise instruiert. Mit Hilfe eines die Verbindung herstellenden Kellners spendet er Leben in Form von Nahrung und Getränken, zuletzt aber auch den Tod, indem er an Stelle von Gläsern oder belegten Broten einen Revolver auf dessen Serviertablett legt.

Damit nähert sich Wüthrich in höchst komprimierter Form dem »großen Welttheater« – Stücken aus der Frühphase der Neuzeit, wenn auch unter Verzicht auf die religiöse Komponente und deren für menschliche Relation sinnstiftende Funktion.

Ob er damit einer allgemeinen Bewußtseinslage und einem allgemeinem Bedürfnis nach Anbindung an die Totale

entspricht – sein eingangs erwähntes Diagramm legt dies nahe – wäre zu fragen, einiges spräche wohl dafür.

© positionen, 35/1998, S. 31-32