

Süssplätz – Refugium zum Komponieren

Der C. F. Meyer-Kunstpreis macht's möglich

Am 10. Dezember 1950 wird Armin der mit 3 000 Franken dotierte C. F. Meyer-Preis in der Villa eines Bankdirektors überreicht, nun ist die Bahn frei zum Kauf des Grundstückes auf dem Süssplätz, und mit seinem Faltbootkameraden errichtet er das Baugespann auf dem winterlich verschneiten Waldrandstück. In den Weihnachtsferien, die wir diesmal auf der Clavadeleralp verbringen, nimmt er sich endlich Zeit, die Eindrücke des zu Ende gehenden Jahres im Tagebuch in Worte zu fassen.

[29. Dezember 1950]

Das vergehende Jahr brachte mir die entscheidendsten Erlebnisse seit den Jahren, da ich zu mir fand. Plötzlich haben sich durch die weltpolitische Entwicklung neue Aspekte ergeben, die all das, um was ich bisher rang, als unerheblich in Frage stellen.

Nicht dass ich meinen Weg und meine Gedanken revidieren müsste – nein, aber mir ist, ich hätte Blumen und Kristalle gezüchtet am Rande eines Waldes, dessen anderer Saum bereits in Brand geraten ist.

Nachprüfung aller Lebensbelange: Bist du wahr, bist du sittlich stark genug, um vor der wachsenden Bedrohung bestehen zu können?

Wie soll ich das verantworten: meine Ichhaftigkeit, meine Tagebücher subjektiven Suchens, meine Musik innerster, oft weltfremder Regungen in diesen Jahren, da die Wunden des ungeheuerlichsten Krieges nicht zunarbtn (den ich verschlafen und verträumt habe), da ein noch ungeheurer Krieg sich wieder anzeigt, der das Bewahrte unserer Kultur noch ganz zerschlagen wird, Signal eines neuen Vandalentums, einer Zeit neuer Völkerwanderungen und Barbareien?

Es begann letztes Jahr in Darmstadt. Ich war zu kurz dort, um zu begreifen; ich fühlte nur, dass meine Musik kaum einem einzigen Menschen etwas zu bedeuten vermochte. Eisige Stille nach magerem Anstandsbeifall, der nur dem Solisten galt.

Aber ich begreife noch nicht. Ich verteidige mich damit, dass ich mir sage, die junge deutsche Generation sei zu wenig zu sich selbst gekommen, um das persönliche Ethos der Bratschenfantasia zu verstehen oder zu erleben. (Das nächtliche Donnern der Bomber, die im Luftbrückeneinsatz nach Berlin flogen, erschien mir höchstens als anachronistisches Kuriosum).

Sommer in Seelisberg, Instrumentation des *Rosenstocks* – alles beim Alten.

Ostern dieses Jahres: Uraufführung meiner ersten Oper im Stadttheater Bern. Faltbootfahrt auf der Saane, die im Regen strandet. Ich bin tief und zufrieden im bürgerlichen Denken.

Sommer 1950 auf der Rigi. Zusammenarbeit mit Specht, einem Gestrandeten des letzten Krieges. Mondfantasia – ich flüchte mich nochmals ins Kosmogonische. Als ob mein Unbewusstes schon längst spürte, wie sehr es wünschbar wäre, der Realität zu entfliehen.

Im August wieder in Darmstadt. Lektionen brennender Aktualität bei Fortner, das seltsame Beispiel bei Krenek¹, der aus dem Opernbereich in den extremsten Dodekaphonismus hinüber wuchs und anlässlich der Uraufführung einer neuen Symphonie eben erklärt, diese Technik reiche für Aussagen verbindlicheren Formates doch nicht aus ...

Auf der Ludwigshöhe ein Sommernachtsfest mit jungen deutschen Menschen. Varese², der Protagonist einer technischen Musik, wird stürmisch gefeiert. Krenek erzählt aus seinem Leben, aus seiner Schweizer Zeit. Engelmann³ und Haentjes spielen Jazz, ich tanze dazu. In der Nähe sind Ruinen

¹ Ernst Krenek (1900–1991) hatte in den 1920er Jahren unter dem Einfluss von Strawinsky neoklassizistische Stücke komponiert, später in Anlehnung an Schubert neoromantische Opern und Lieder. Während der 1930er Jahre folgte ein Bruch, indem er sich zunehmend mit Schönbergs Zwölftontechnik befasste. Rückblickend erinnert sich Schibler: »In der Begegnung mit Krenek, Fortner und Adorno zerbrach die heile Welt vor der Wirklichkeit. Ich erarbeitete die Dodekaphonik, die meine Aussage durch die psychische Aphoristik differenzierte. (Die späte Sühne, 2. Streichquartett, Aphorismen).« Vgl. Armin Schibler: *Das Werk* (1986), S. 12.

² Edgard Varese (1883–1965) war einer der älteren Musiker der Szene, konsequent dennoch in der Umsetzung einer radikal-abstrakten Technik. 1950 hielt er bei den Ferienkursen in Darmstadt einen Kompositionskurs. Damit beginnt eine verstärkte Rezeption seines Werkes unter den jungen, europäischen Komponisten; seine Werke werden wieder vermehrt aufgeführt. Eine Innovation führte er mit der Komposition von sogenannten »Deserts« ein, die das damals neuartige Magnettonband nutzt.

³ Der gebürtige Darmstädter Hans Ulrich Engelmann (geb. 1921) hatte ursprünglich Architektur studiert, nahm jedoch ab 1946 bei Hermann Heiß privaten Kompositionsunterricht. Seit ihrer Gründung nahm er an den Darmstädter Ferienkursen teil, wo er Zwölftonmusik-Kurse von René Leibowitz und Ernst Krenek besucht. Ab 1947 studierte er Musikwissenschaft (bei Friedrich Gennrich, Helmut Osthoff) und Philosophie (u. a. bei Theodor W. Adorno, Max Horkheimer und Hans-Georg Gadamer), Kompositionsunterricht erhielt er bei Wolfgang Fortner. 1952 promovierte er über Bela Bartóks *Mikrokosmos*.

des letzten Krieges; über ihnen steigt für einige Stunden ein Caspar-David-Friedrichscher Mond auf. (Doch niemand sieht ihn, keiner will ihn sehen.)

Am Dienstag der zweiten Woche kommt Njuscha. Es ist ein fürchterlich heisser Tag, sie hat Kopfweg wie ich, als ich kam. Wir üben für den Freitag mein Duo, an das ich noch fest glaube. Das Konzert wird aus der Stadthalle in die Aula der Hochschule verlegt. Es ist Abend, wir beide haben uns eingespielt und blicken zum Fenster des kleinen Schulzimmers heraus: Ruinen, Ruinen soweit das Auge reicht, die Aula selbst ist beschädigt.

Und während wir nun spielen, vollzieht sich etwas Seltsames. Es ist, wie wenn wir einer eisigen, unerbittlichen Wand gegenüber stünden. Alles was ich für Nuance, für Verinnerlichung hielt, zerfällt, zerbröckelt. Ohne einen Blick zu wechseln, beschleunigen wir alle ruhigen Teile. So geht die Wirkung doppelt verloren. Höchstens beim stürmischen Impetus des zweiten Satzes glimmt da und dort eine Sympathie im Saal auf, die aber nachher bei den impressionistischen Klängen des dritten Satzes wieder erlischt. Zum Schluss, im kärglichen Anstandsapplaus, ist es mir, wie wenn ich Spiessrutenlaufen müsste. Ich fühle mich gedemütigt, blossgestellt als naiver Epigone, den man belächelt. Ich höre in Gedanken die Worte, die jetzt bestimmt fallen: Die Schweizer haben offenbar noch nicht gemerkt, um was es geht ... wie harmlos und nett, aber alles dagewesen ...

Inzwischen beginnt ein junger Deutscher aus Köln. Es ist eine ganz schwache, völlig unerhebliche (weil auch einfach nicht gekonnte) Aussage kühnster Kakophonien, unterbrochen von chromatischen Glissandi.

Ein tosender Beifall bricht los, der mir natürlich vor allem als Demonstration gegen das Bourjoise meines Duos erklärlich ist.

Hinter den Ruinen verglimmt das letzte Abendrot. Ganz plötzlich glaube ich zu verstehen, dass meine Welt hier so versagen muss, ja ich versuche mir zu sagen, dass meine Aussage, meine idealistische Haltung, mein unbedingter Glaube an den Menschen vielleicht wirklich einer vergangenen Zeit angehört. Dass es aus der bitteren Realität kühnere Resultate zu ziehen gilt, als zu versuchen, den nicht mehr möglichen status quo wiederherzustellen.

Seit diesem Abend – der Misserfolg war nur das letzte auslösende Moment – bin ich aufgerissen und unsicher. Und plötzlich werden Horizonte erkennbar, die es bisher nicht gab: Die tiefe innere Berechtigung der 12-Ton-Musik als die radikale Absage an den Traditionalismus, der unsere wahre Lage nur verschleiert. Ein völliges Neubeginnen mit neuen Bausteinen, das heute manchen lieben Lyrismus verneinen muss, damit auf weite Sicht ein neuer echter Aufbau gewonnen wird.

Zwei Monate später stehen wir beide im Bauschutt der einstigen Frankfurter Altstadt. Da ist gar nichts mehr, das sich für den Neuaufbau verwenden liesse. Geistiges Abbild der Situation meiner jungen deutschen Kollegen: Ihr Reichtum liegt völlig in der Zukunft, da sie keine Vergangenheit mehr haben, als Deutsche vielleicht nicht haben dürfen.

Auf unserer kleinen Konzertreise, die uns von Freiburg über Frankfurt, Aachen, Köln, Düsseldorf bis an die Nordsee führt, ergänzen wir die äusseren Eindrücke zu den Darmstädter Begegnungen.

Uns ist, als wäre die Welt riesenhaft über uns hinweggewachsen, und wir hüteten angstvoll das Einstige, bis wir samt diesem erdrückt sein würden. – Erstickt und ausgerotet, wie es so manchen Hochkulturen durch die Expansion des Christentums zugefallen ist, und riesenhaft und apokalyptisch erfüllt sich nun an uns die Vergeltung ...

Wie in romantischer Jugendferne versinkt der *Rosenstock*. Ich sehe ein: so geht es wirklich nicht, das ist nichts als Ausflucht, Scheinerfüllung, Aberglaube statt wahrer Zeitschau, traditioneller Aufriss statt kühne Gestaltung der eigenen Zeit. Noch ist kein Jahr seit Bern vergangen, und ich versuche dankbar zu sein, dass keine andere Bühne mein Werk angenommen hat.

Und das letzte, was mich nach versuchter Besinnung nochmals und endgültig aufrüttelt: das Tagebuch 1946–49 von Max Frisch. Das steht im Augenblick als leuchtendes Vorbild vor mir: so in der Zeit zu sein, zugleich mit der Verwurzelung im Zeitlosen. Jetzt erst könnte ein Ganzes aus mir werden. Und ich will alle Kräfte auf dieses Ziel richten, denn es ist schon spät mit mir und mit der Zeit geworden, und jede echte Aussage ist dringend angesichts des drohenden Nährückens der Unkultur.

[31. Dezember 1950]

Es ist mir so, als ob nun eine zweite Hälfte meines Lebens begänne. Und angesichts eines unermesslichen Himmels über der kalten Winternacht, gelobe ich mir eins: ganz wahr zu sein oder es doch anzustreben. Nur dann werde ich jederzeit sagen können, dass mein Leben nicht umsonst war.

Die Glocken von Frauenkirch läuten aus dem Davoser Tal herauf. Rings die tiefe Wintereinsamkeit – kaum ahnt man, wo die Kämme in den Himmel übergehen. Man misst es nur daran ab, dass keine Sterne mehr sind.

Die Wärme des Körpers kühlt aus, fröstelnd stehe ich im Windzug, der lautlos vom Jakobshorn heruntergleitet. Schon schwindet die Kraft, sich ins All hineinzufühlen, schon sehne ich mich wieder nach Stall- und Ofenwärme, nach Menschen, selbst wenn das bedeutet, aus der Klarheit und der Ordnung ins Problematische, ins Fragwürdige hinüber zu wechseln.

Aber lass mich nur ein gütiges Antlitz, nur zwei Kinderaugen schauen, dann ist das alles wieder vergessen ...

Gleich nach Neujahr 1951, nachdem Armin die *Sinfonischen Variationen* reingeschrieben hat, beginnt er mit ersten kurzen dodekaphonischen Klavierstücken: »Ich wachse allmählich in den 12-Ton-Raum hinein.« Und als extremsten Gegensatz beendet er das zweite und dritte Bild vom *Teufel im Winterpalais* in seiner bisherigen Musiksprache.

Unser Söhnchen feiert seinen zweiten Geburtstag, ist ein ordentlicher Schreihals und Setzkopf, und mancher gemütliche Ausflug endet in seinem unerbittlichen Geschrei. Stolz schreibt der Vater seine ersten Worte auf.

Die Freundschaft mit Maler Aerni vertieft sich, wir besuchen gemeinsam Opern und verbringen viele Abende in seinem Atelier. Armin spielt ihm neue Klavierstücke vor, und es ergeben sich intensive Gespräche über Parallelen der Problematik in der neuen Musik und der bildenden Kunst: Beide Künste sehen sich genötigt, den abrupten Bruch mit der Tradition zu vollziehen – in der Malerei durch Abstraktion, in der Musik durch die Dodekaphonie. Aerni wird den Sprung in die Abstraktion nie vollziehen, seine Bilder nehmen jedoch auf ihre Weise – nämlich symbolhaft – Bezug auf die Gegenwart: Er schafft Werke mit Titeln wie *Das gesprengte Europa* oder *Der Gekreuzigte*.

Zusammen mit Aerni besucht er Karl Hosch¹, dessen Ölbilder in ihm einen zwiespältigen Eindruck hinterlassen, dafür sprechen die Radierungen ihn sehr an. Er wird später von ihm ein grosses Wandbild für die kahlen Wände seiner Unterrichtsaula im alten Schulhaus anschaffen, das fast zu einem Schulkandal führen wird – doch davon später. Von Karl Hosch und Walter

¹ Karl Hosch (1900–1972), Zürcher Maler, spezialisiert vor allem auf Landschaftsmalerei und Porträts.

Jonas lassen wir uns zwei Wandbild-Köpfe in die Wände unseres Musik- resp. unseres Gästezimmers einmauern, wir umgeben uns noch ganz mit gegenständlicher Kunst.

Aerni hat am 1. Februar 1951 seine erste Ausstellung in der Galerie Palette, an der Vernissage spielen wir Armins *Streichquartett Nr. 1*, und noch lange sitzen wir mit Freunden zusammen.

Vor unserer Abreise in die Winterferien nach Clavadel schreibt er einen 16-seitigen Brief an Max Frisch, an dessen Inhalt ich mich nicht mehr erinnern kann. Es folgt daraus eine – wenigstens von unserer Seite her – sehr intensive Beziehung über zwei, drei Jahre, die aber wieder einschläft, angeblich weil der »unmusikalische Frisch« wie er sich selbst bezeichnet, keine Affinität zur Musik hat.

Mit Aernis machen wir die berühmte Parsenn-Abfahrt, allerdings nur den Anfang, da uns die Freunde bald davonfahren. Ich bin ihnen eine zu langsame Fahrerin. Armin hat mit mir Geduld, wartet an jedem schönen Plätzchen, auch wenn ich meistens vor Anstrengung, einen schönen Schlussbogen hinzulegen, zu meinem grossen Ärger vor seinen Füessen platt hin falle. Unsere Skiausrüstung ist noch sehr einfach: Holzbretter ohne jegliche Metallkanten, ein Ski-Anzug, bei dem einem bei jedem Sturz der Schnee bis auf die Haut dringt. Ich werde nie mit grosser Begeisterung auf unsere Skitouren gehen, da wir auch öfters Routen wählen, bei denen der Anstieg mit Fellen bewältigt werden muss. In diesen Ferien machen wir Touren aufs Jakobshorn und ins Sertigtal.

Babuschka ist derweil bei uns und führt unseren Sprössling in einem viel zu engen Kindersitzli auf einem Schlitten aus, meist unter lautem Gebrüll, da das Ganze sehr unbequem ist.

Vor unserer Abreise beendet Armin die Partitur der Sinfonischen Variationen, und am ersten Abend im Wolfbach komponiert er wieder am dodekaphonen Klavierstück¹.

¹ *Aphorismen* für Klavier allein; Op. 29, WV 145 (1951) [Max Frisch gewidmet, Uraufführung anlässlich der Darmstädter Ferienkurse 1952].

Am 5. März 1951 geben wir in Aarau einen Kompositionsabend mit Armins neusten Werken, der Musikkritiker Jan Slawe spricht einführende Worte. Armin verschickt 150 Einladungen, und ich frage ihn, ob dies wirklich nötig sei. »Ja, wer kommt denn von selbst«, antwortet er mir. Das Unternehmen birgt ein grosses finanzielles Risiko, doch zum Glück kommen viele Leute. Seine Aarauer Freunde lassen ihn nicht im Stich. Mit Slawes Einführung ist Armin nicht zufrieden, auf der Heimfahrt im Zug kommt es zu einer grossen Diskussion, die dazu führt, dass Armin die Einführung selbst schreibt und sie vor der zweiten Aufführung im Klubhaus Zürich Slawe ablesen lässt. Damit ist das Zerwürfnis perfekt. Erst Jahrzehnte später werden sie sich anlässlich eines Schulkonzertes aussöhnen.

Am Vorabend des Konzertes findet Armin Zeit, auf das Landgut Bocken oberhalb von Horgen zu fahren, um Wilhelm Furtwängler¹ die *Passacaglia* und die *Mondlicht-Kantate* vorzuspielen; in einem langen Nachtmarsch erreicht er wieder die Stadtgrenze.

¹ Wilhelm Furtwängler (1886–1954) galt weltweit als einer der bedeutendsten Dirigenten, hatte jedoch wegen seines Engagements als Leiter der Berliner Philharmoniker während des Nationalsozialismus nach 1945 zunächst Berufsverbot erhalten. Massgeblich auf Betreiben Jehudi Menuhins wurde er rehabilitiert, konnte jedoch erst ab 1952 die Berliner Philharmoniker wieder leiten. Zur Zeit der Begegnung mit Schibler war Furtwängler mit den Vorbereitungen für die im Juli 1951 erstmals nach dem Krieg stattfindenden Bayreuther Festspiele befasst.

Der Schulalltag nimmt seinen Lauf. Er arbeitet am siebenten Bild von *Der Teufel im Winterpalais*. Im Schauspielhaus sehen wir die beiden Theaterstücke *Huis clos* und *Die ehrbare Dirne* von Sartre. Die Kritiken vom Konzert erscheinen, für den Süssplätz werden wichtige Entscheidungen getroffen, der Plan zu einem Werk *Polyphem*¹ beginnt sich abzuzeichnen.

Zu einem festlichen Nachtessen laden wir am Monatsende Max Frisch und seine Frau Trudy ein. Unsere attraktive Cousine Margoscha aus Bremen, die für einige Wochen bei uns wohnt, schicken wir vorsorglich in die *Maria Stuart*. Unser intensives Gespräch dreht sich um den »Einfall und dessen bestimmenden Einfluss« auf das Klima für eine bestimmte Szene bei Bühnenstücken. Frischs Frau erscheint uns eher gehemmt, umso mehr, als die vorzeitig zurückkehrende Cousine alle Aufmerksamkeit von Frisch auf sich lenkt. Um ein Uhr Nachts radeln die beiden wieder auf ihren Velos zu ihrem Heim in Zollikon. Mit Trudy Frisch verbindet mich heute eine gute Beziehung.

Am 9. April 1951 brechen wir zu einer grossen Fahrt auf der Rhône und Ardèche bis hinunter ins Mittelmeer auf. Bei Seyselle nach der Schweizer Grenze bauen wir zum ersten Mal unser neues Zweierboot »Aerius« mit der aufblasbaren Aussenwand auf, Freund Gilli ist im eigenen Boot mit dabei.

Das Wetter ist regnerisch und unfreundlich, wir haben Kopfweh. Doch nach Lyon werden Fahrt und Wetter schöner, und die typische französische Landschaft beginnt. Ein starker Nordwind pfeift, wir gewinnen an Tempo. Besonders das Anhalten zum Einkauf der einfachen Lebensmittel in den kleinen Dörfern erfordert Geschicklichkeit. Ich kann nach dem langen Sitzen im schwankenden Boot kaum normal gehen, es ist eher ein Taumeln. Wir bereiten

¹ Polyphem, dramatische Kantate für gemischten Chor, Tenorsolo und 2 Klaviere auf einen Text von Stefan Zweig; Op 34, WV 46 (1952).

unser Abendessen: Wein, Gschwelti und Käse. Ich genieße meine erste Zeltnacht. Die Fahrt auf der Ardèche wird abenteuerlich, in den reissenden Schnellen kippen wir einige Male, verlieren Photoapparat und Portemonnaie – und vergessen auf einer kleinen Insel Schlafsack und Luftmatratze, die wir zum Trocknen ausgelegt haben. Aber sonst ist die Fahrt herrlich: ein 30 km langer Canyon mit glasklarem Wasser, Fischen, Felsentoren, Höhlen, tiefen Schluchten, dazwischen kleine Strände mit feinem Sand.

Nach der langen Brücke bei Pont Saint Esprit finden wir keinen schönen Zeltplatz – wir übernachten auf einem Acker. Doch anderntags steigen wir zu Crémade nach Rocques sur Pernes zum provenzalischen Volks- und Trachtenfest auf, wo die Einheimischen sich zu malerischem Picknick in der schönen Landschaft niederlassen, das sie jeweils für ihre graziösen Volkstänze unterbrechen.

[19. April 1951, Saintes Maries de la Mer]

Erneut erleben wir den tieferen Sinn alles Reisens: Dass die Objektivität zu sich und zu seinen Lebensumständen gewachsen ist, wenn wir nach Hause kommen. Dass wir auch das Äusserliche unseres Daseins einem Vergleich aussetzen, unser Ich in eine möglichst reale Beziehung zu jener Umwelt im weiteren Sinne zu setzen versuchen, welche die internationalen Belange bilden, von denen jeder Einzelne unter Umständen aufs stärkste berührt wird.

In diesem Sinne bedeutet Reisen keinen Genuss, kein Vergnügen mehr. Es gab auf unserer Provencefahrt Augenblicke, da wir uns nach Hause wünschten wie ein Kind in den Schoss der Mutter – da wir an unsere Lebensumstände dachten wie an ein kleines Paradies, an unser Kind wie an ein kaum mehr geglaubtes Wunder ...

Und diese Stunden waren für uns wohl die wertvolleren als jene des Sich-Wohlfühlens im Erleben der fremden Welt oder der neuen Natur. Wie letztes Jahr in Deutschland verspüren

wir auch hier, dass so vieles an der Realität so fragwürdig, so unhaltbar geworden ist wie ein morscher Baum: Man kann sich der Blüte nicht mehr ungestört freuen, da man weiss, dass der nächste Sturm die Krone zu Boden werfen wird.

Und andererseits ebenfalls die Frage: Darf die andere, scheinbar bessere Situation, wie sie sich in der Schweiz offenbart, als Norm gelten?

Kann es jemals überhaupt einen Nenner geben für das, was wir, entsprechend dem wahren, inneren Leben (es ist definierbar, weil es eine Wahrheit gibt), als ein äusserlich gesundes, vorbildliches kollektives Dasein bezeichnen dürften? Gibt es im Huns-Land Musik und Theater? Oder: Welche Unkultur des inneren Sinnes steht hinter der uns noch beeindruckenden Architektur des Mittelalters?

Ich kann mir keine befriedigende Antwort denken, ausser der, dass auch hier aller Sinn in der Entwicklung liegt. Man kann dreissig Jahre alt sein, wahr sein und steht doch so im Fluss drin, dass nach einem Jahr schon alles Gesuchte und Gefestigte wieder fragwürdig wird vor neuen Horizonten des Unbewältigten. (Ob ich deshalb das Flussfahren so sehr liebe? Alles streicht vorüber, nur im Boot ruht man selbstsicher und abwägend, vergleichbar jenem Ur-Ich, das uns ausmache seit dem ersten Schrei und dem wir verhaftet bleiben bis in die letzten Zuckungen körperlichen Daseins).

Hier: am Meer, dem Ziel unserer Fahrt. Eine Entwicklung aus den Bergen heraus, in den Frühling hinein, durch seine vollste Blüte, in den Sommer, ins vollendet Grüne, in das Breiter-Werden-Zum-Strome, in das Aufgehen der Flusskraft an das Meer. Das Wasser ist wirklich ein Symbol für unser Dasein. Es ruht nie, es steigt und fällt, verwandelt sich und den genässten Stoff und bleibt doch wieder im genau umgrenzten Kreislauf, dessen tieferer Sinn nicht begründbar ist, es sei denn: Entwicklung, Verwandlung.

[Arles, vor Mitternacht]

Eben zurück von einem Rundgang durch die erblindete, tote Stadt. Die Alyscamps, die Strasse der römischen Gräber, ist lebendiger als die Gassen, hinter denen die ärmliche Bevölkerung haust ... die kolossalen Reste der Arena, des Theaters, leere Schuttplätze der Verheerungen des letzten Krieges daneben. Auf dem einzigen lichterem Platz, inmitten der aufgegrüneten Platanen, das Denkmal des eitlen Mistral, dessen Neffen wir am vergangenen Sonntag anlässlich der Crémade auf La Rocques sur Pernes reden hörten.

Katzen im Begattungskampf, Hunde, die in Kehrichtkübeln wühlen, ein seltsamer unbekannter Vogel, der alle paar Sekunden den gleichen Morseton wiederholt.

Nichts von Geist; Kultur vergangen. Lauter Daseinskampf; sind wir so tief im Wellental der Kulturphasen drin? – – –

Ist das alles wieder ein erschrecktes Erwachen? Bin ich nicht endlich fähig, die Schocks der Zeit zu ertragen? Ist denn seit van Gogh nirgends ein Hoffnungsstrahl aufgedämmert? Muss denn unser Haus vollends einstürzen, bevor es wieder aufgebaut wird?

Muss alle Schuld erst bis zum Gleichgewicht der Waagschalen gesühnt sein, bevor Gnade aufdämmt? Und ich – wirklich zu nomadenhafter Einsamkeit verurteilt, die Worte nur in gleichgültigen Wind gelallt, die Akkorde nur für mich allein erlauscht, verklingend in einem All, das uns hoffnungslos richtet?

Keine Abendröte, kein Morgendämmern mehr, kein Mittagsglanz mehr, in den wir Erhofftes und Ersehntes projizieren dürften, kein Stern, der um unser Leiden weiss? – – –

Ich habe keine Antwort. Ich habe nur eines: mein kreisendes Gefühl, solange ich nicht hungere, meine Sehnsucht, meine Bereitschaft zur Bejahung. Vielleicht nannte man das früher: Beten. Die Gnade ist nicht in unserer Hand. Aber die Bereitschaft dazu, die Demut.

Wo bleibt die Selbstverwirklichung? Wer kommt hier zu sich angesichts des Ringens ums nackte Dasein? Der Wein und das ofenwarme Weissbrot sind die einzige (und wie zu gönnende) Antwort. Jahrzehntausende stehen uns bevor, bis jedem Leben die Möglichkeit zur Verwirklichung des Wesens gegeben sein wird.

Unser Wochenendhaus auf dem Süssplätz wird Wirklichkeit. Armin unterschreibt den Kaufvertrag mit Landwirt Weber, und man beginnt mit dem Aushub. Armin baut kleine Trocken- und Stützmauern und pflanzt Bäume und Büsche, die er aus einem anliegenden Waldstück holen darf, das gerodet werden soll. Wir verbringen schon mit der ganzen Verwandtschaft Picknick-Tage auf dem Süssplätz und freunden uns mit dem Nachbarn an, auf dessen Gartentisch Armin schon emsig Partituren schreibt.

Das Stadttheater Bern will auch nach dem zweiten Vorspielen *Der Teufel im Winterpalais* nicht annehmen. Armin arbeitet weiter an seinen Aphorismen, die Zwölfton-Technik inspiriert ihn musikalisch.

Am 3. Juni 1951 schreibt Armin an Theodor W. Adorno:

... Und als ich bald darauf meine ersten neuen Stücke schrieb, geschah dies nicht etwa reflektorisch und zögernd, sondern aus so starken inneren Impulsen heraus, wie ich sie beim Arbeitsprozess seit meinen Anfängen nicht mehr erlebt hatte.

Mir schien, es sei an Stelle der bisher für „künstlerisch“ und „gestaltbar“ angesehenen Gefühle zum erstenmal das innerste Unterbewusste frei geworden – und damit das, worauf es ja allein ankommen kann.

Dass ich mich nicht der Herrschaft der Reihe beugen will (es sei denn in reiner Studienarbeit), geschieht aus tiefster innerer Überzeugung. Für mich, und darin unterscheide ich mich wohl von den meisten, kann die dodekaphone Grundidee nur darin liegen, dass sie mir eine neue harmonische Ordnung gewährt - und nur aus dieser heraus möchte ich das Kontrapunktische in einer den neuen Gegebenheiten entsprechenden Weise zu entwickeln suchen. Meine Aphorismen möchte ich den homophonen, simplen Ergebnissen der Ars Nova vergleichen, aus der dann die lineare Zerfaserung bei Bach möglich wurde. Für mich gibt es keine Kontrapunktik an und für sich - sie interessiert mich nur in ihrer Wechselbeziehung zum Harmonischen.

Hier, in dieser vergrößerten Freiheit, sehe ich den Weg, auf welchem das Schönbergsche Erbe angetreten werden kann. Der freischaffende Geist muss den Kanon der Reihe überwinden und ersetzen. - Sie selbst deuten diese Notwendigkeit in Ihrem Buche an. Und aus dem Protest zur Gesellschaftsform der Gegenwart muss wieder der objektive Ausdruck erwachsen in der Masse, als sich das schöpferische Individuum wieder einem sich bildenden natürlichen Kollektiven nähern können. Wenn dieser Prozess voraussichtlich auch Dutzende (wenn nicht Hunderte!) von Jahren dauern wird, so ist doch schon die innere Bemühung daraufhin notwendig und damit fruchtbar.

Noch in einem andern Punkte sehe und fühle ich anders (und bin darin vielleicht in einem

guten Sinne Angehöriger einer auf Sie folgenden Generation): Als Mensch bin ich nicht nur der historisch-diskursiven Gegenwart angehörig, sondern auch dem zeitlos-intuitiv Göttlichen. Das Leid unserer Zeit, wenn ich mich ihm geöffnet habe, verlangt nicht, dass ich mich dem Kind, der Natur, dem Ausser-Menschlichen verschliesse. Ich glaube, dass gerade diese Polarität, wenn sie echt erlebt ist, die überlebten oder abgedroschenen Ur-äusserungen des Daseins mit neuem Inhalt erfüllt ...

Denn wenn wir uns ganz dem Leid verschreiben, verschreiben wir uns auch dem, das es heraufbeschwor; und gerade der Künstler, den ich (im Gegensatz zum Philosophen?) nicht nur als Seismographen der Gegenwart, sondern auch der Zukunft fordere, muss der Erste sein, der das Naiv-Intuitive aufrecht erhält, da doch nur aus einer wiedergewonnenen oder geschenkten gottmenschlichen Ursprünglichkeit jener neue Geist geboren werden kann, welcher eines Tages das Leid mindern und das Chaos meistern kann. Denn nur Bindung an Über-Menschliches schafft echte Sozietät. Und da wir wohl endgültig aus den Kollektivreligionen herausgewachsen sind, bleibt nur die Verbindung der Monade zu ihrem Gott, zur Warte der höheren Selbstverwirklichung, und damit wäre die atomisierte Gesellschaft die Voraussetzung für eine neu-entstehende Gesellschaftsform. (Doch eben die Selbstverwirklichung entzieht sich weitgehend dem Zeitlichen).

Armin übernimmt nicht nur Impulse der Dodekaphonie in seine Musiksprache als befreiende Möglichkeit, Zeitprobleme musikalisch zu gestalten, er setzt sich auch kritisch mit Tendenzen der modernen Musik auseinander.

Aus einem Brief an den Komponisten K.A. Hartmann vom 5. Juni 1951:

... was bei mir vielleicht allzu sehr der Fall war: Entwicklung nur noch von Innen heraus, das fehlt nun in einem bestürzenden Mass vielen meiner jungen deutschen Kollegen. Sie stürzen sich auf all das, was eigentlich für die Musik nur von sekundärer Bedeutung ist: auf das Tonmaterial, auf die gänzliche Absage an das Gewesene, auf das Zeitnahe, Aktuelle. Was mir heilig gewesen ist seit jeher, fand ich in Darmstadt abgewertet und belächelt. Wer kümmerte sich da um Verinnerlichung? Eindeutige Scharlatanerie wird mit Kunst verwechselt. Das Vakuum des kollektivistischen Interregnums klafft unverändert offen, und Komponisten wie Orff¹, deren tiefstes Wesen das Suggestive ist, ziehen die Jugend ohne Mitte zu sich wie Rattenfänger.

Die erste Schallplatten-Aufnahme entsteht: Maria Stader² und ihr Mann, Chordirigent Hans Erismann, spielen den *Häuslichen Psalter* ein. Beide werden noch andere Werke Armins aufführen.

¹ Später wird es zu einer persönlichen Begegnung mit Carl Orff kommen, in dessen Verlauf Armin sein Urteil über dessen Musik revidiert.

² Maria Stader (1911–1999). »Vor allem mit Konzertarien von Wolfgang Amadeus Mozart machte sich Maria Stader einen Namen. Zwischen 1949 und 1962 gehörten ihre Liederabende zum festen Bestandteil der Salzburger Festspiele. Die

Armin beginnt sich nun vermehrt auch politisch zu engagieren. Sensibilisiert durch seine Vorliebe für fließende Gewässer, begehrt er gegen das Flusskraftwerk Rheinau auf. Die Umweltschutzbewegung steht erst in den Anfängen, doch das starke Wirtschaftswachstum der Nachkriegszeit zeigt unverkennbar erste Spuren einer globalen Schädigung der Natur. Armins Teilnahme an einer Volkskundgebung am 27. Januar 1951 ist für ihn erste aktive Mitwirkung am Kampf gegen Umweltzerstörung.

Am 20. Juni 1951 feiern wir auf dem Süssplätz Aufrichte mit Schüblig, Most und Brot. Der Rohbau geht schnell voran. Armin schiebt viele Schubkarren mit Auffüllmaterial auf den Vorplatz. Mit Gustav Specht bearbeitet er ein neues Opernprojekt: *Das Bergwerk zu Falun* nach E. T. A. Hofmann. Es wird aber nie zur musikalischen Gestaltung kommen, die Schwierigkeiten sind schon im Textlichen zu gross.

Beim Bau unseres Süssplätz-Hauses zeigt Armin seinen Erfindungsreichtum in den praktischen Dingen des Lebens: Im alten, zum Abbruch bestimmten Zürcher Kantonsspital schlägt Armin weisse Plättli für unser Badezimmer heraus. Der Bau darf nicht zu teuer werden, und so findet Armin viele Wege, sein ihm sehr am Herzen liegendes Projekt zu verwirklichen.

gebürtige Budapesterin studierte Gesang und gewann 1939 den ersten internationalen Musikwettbewerb von Genf. Aufgrund ihrer geringen Körpergröße von 1,44 Metern wurde ihr von einer Bühnenkarriere abgeraten. Daher trat Maria Stader nur selten in der Oper auf und entschied sich für eine Konzertlaufbahn. Nach dem Zweiten Weltkrieg setzte die internationale Karriere der Sängerin mit Konzerten unter den Dirigenten Wilhelm Furtwängler und Otto Klemperer ein. Herausragend waren ihre Tourneen mit dem Dirigenten Bruno Walter Mitte der fünfziger Jahre. 1954 errang Maria Stader in der New York Carnegie Hall und an anderen amerikanischen Bühnen triumphale Erfolge. Die Künstlerin war mit dem Dirigenten Hans Erismann verheiratet. 1969 zog sie sich vom Konzertleben zurück.« (Frankfurter Rundschau, 30. April 1999).

Armin bereitet sich auf seinen dritten Besuch der Darmstädter Ferienkurse für Neue Musik vor. Hermann Scherchen¹ wird diesmal seine *Sinfonischen Variationen* uraufführen.

[7. Juli 1951, Darmstadt]

Was hier bei meinem ersten Besuch vor 2 Jahren begann, letztes Jahr als innere Erschütterung mich bewegte, das klingt nun wieder ab. Mir scheint: Ich bin hindurch. Ich finde wieder zu mir selbst, und alle die vielen Eindrücke bestätigen mir, dass mein ursprünglicher Weg der rechte war. Dass ich das Rationale und Zeitbedingte mir nicht ersparte, wird als reichste Befruchtung meines Stiles spürbar bleiben, wenn ich längst wieder zu den ewigen, grossen Themen des Daseins zurückgekehrt sein werde und damit zu meinem organisch gewachsenen Stil. Gerade weil das, was ich sagen möchte, echt und wahr ist, muss ich mich in Gegensatz zu den heutigen Strömungen stellen. Das war immer so. Wenn ich schon so ein glückhaftes Leben führen darf, so muss ich doch anderswo dafür bezahlen, dass ich ein begnadeter Mensch sein darf.

Zwei Wochen getrennt von meiner Gattin: Wie spürt man da wieder, dass erst zu zweit man zum harmonischen Menschen wird! Erinnerungen aus der Jünglingszeit werden wieder wach: als der Trieb noch auf alles ansprach, was geschlechtliche Lockungen waren ... Nur bald wieder bei ihr

¹ Hermann Scherchen (1891–1966) erlernte das Dirigieren hauptsächlich autodidaktisch. Für seine musikalische Entwicklung war die Begegnung mit Arnold Schönberg entscheidend. Er war Dirigent in vielen namhaften Orchestern, 1945–1950 Chefdirigent beim Schweizer Rundfunk und dessen musikalischer Leiter. Wie kaum ein anderer setzte er sich für die Neue Musik ein. Bei den Darmstädter Ferienkursen für Neue Musik verhalf er vielen Avantgarde-Komponisten zu Uraufführungen.

zu sein, mich beseligt in ihren Leib, in ihr Haar, ihre Schultern zu tauchen, nachts, bei traulicher Lampe – indes darüber lautlos das Kind schlummert.

Herrliches Gefühl: immer noch jung zu sein, gefüllt mit Süsse und Samen, ein Geschöpf, ein göttlicher Mensch zugleich ...

Mitte des Lebens, wie ich sie einst erahnte.

[...] Statt ins Konzert entwichte ich – ins Kino. (Es wird oft vergessen, dass das Lichtspiel die Stätte der Gefühlserlebnisse von Millionen von Menschen ist und weitgehend an die Stelle von Musik und Theater getreten ist). Ich stellte mein Fahrrad, das immer noch dasjenige Njuschas aus ihren Mädchentagen ist, in den Hinterhof.

Es war ein amerikanischer Durchschnittsfilm – für mich eigentümlich insofern, als er sich mit einer meiner Szenen aus *Carnet de bal* berührt: Hier eine Filmdiva, die es nicht verschmerzen kann, dass ihre Tage gezählt sind und fest dran glaubt, dass es nur ein Versehen ist, dass sie nicht mehr auftreten kann. Ich kann mich immer noch wie ein Kind ans Erlebnis hingeben und davon fesseln lassen. Als es zu Ende war, wusste ich absolut nicht, wo ich war. Richtig, im Hof stand mein Fahrrad, in der Hand fand ich die Mappe mit Kirschen und schwarzen Johannisbeeren, die vom Bratschisten Horn ... An mir, während ich aufpumpte, strömten die Leute vorüber: Und plötzlich erschien mir alles fragwürdig und gespenstisch: In den bestirnten Nachthimmel ragten kulissenhaft Wände mit offenen Fenstern und Türen; der ganze Hof von allen Seiten von Ruinen, einstigen Häusern, eingerahmt. Ein Kastanienbaum, der dem Umfang seines Stammes nach zu schliessen, hätte weiten Schatten spenden müssen – man spürte, dass damals in den Bombennächten nichts als ein Strunk übrig geblieben war. Die Fahrt nach Hause durch Ruinenalleen, nur selten erhellt von einem Gaslicht ...

Und der Mensch hat sich daran gewöhnt, sieht es nicht einmal mehr. Mühsam hält eine Schar von Menschen das aufrecht, was einst Kultur hiess. Aber ich glaube, Kultur beginnt überall dort, wo ein Mensch wirklich lebt, bewusst der Verantwortung, die er für das Ganze trägt.

Und so müssen wir nicht das Alte krampfhaft zu bewahren versuchen. Wichtiger ist, gläubig denken zu lernen. In der Gnade kann alles und jederzeit von vorn beginnen.

Die Aufnahme seiner kompositorischen Arbeit fällt ihm nach seiner Rückkehr schwer. So holt er im Rucksack schöne Ackersteine aus den umliegenden Steinbrüchen für unser Cheminée und bewegt grosse Mengen Erde mit der Schubkarre.