

«IDEALERWEISE IST BEREITS DER ERSTE EINFALL MULTIMEDIAL»

VON THOMAS MEYER

Zum Musiktheater von Hans Wüthrich

«Ich fange bei jedem Stück, das ich mache, mehr oder weniger wieder von Null an. Natürlich greife ich zurück auf frühere Erfahrungen, aber ich glaube nicht, dass ich eine persönliche Tonsprache habe. Ich überlege immer wieder neu, wie ich eine Vorstellung realisiere. Und daraus ergeben sich immer wieder neue Materialdispositionen und neue Verfahrensweisen. Dabei habe ich allerdings den Ehrgeiz, dass jemand, der ein Stück von mir hört, eine Erfahrung macht, die er nur in diesem einen Stück machen kann, sonst nirgends, auch nicht in einem anderen Stück von mir.» (Alle Interviewzitate stammen aus einem Gespräch, das ich 1996 mit Hans Wüthrich führte.)

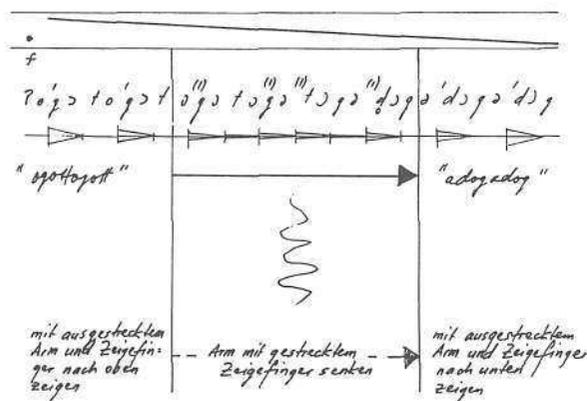
Dieses ständige Neuansetzen ist ein Wesenszug von Wüthrichs Komponieren und ermöglicht immer wieder erfrischende Erfahrungen. Tatsächlich geraten die Ergebnisse durchwegs unterschiedlich, es gibt keine «erfolgreiche» Methode. Dennoch lassen sich (auf die Gefahr hin, dass Hans, sobald er das liest, nach neuen Möglichkeiten sucht) wiederkehrende Verfahren festmachen: typische Muster, Grundgesten gleichsam. Ich meine damit nicht jenes «Einholen – Betroffen sein – Ausholen – Treffen», das er für sein «Komponieren mit einem anderen Ich» im Konzept *Genosin Cäcilia* formulierte und das dort durchaus seine politische Nebenbedeutung hatte.

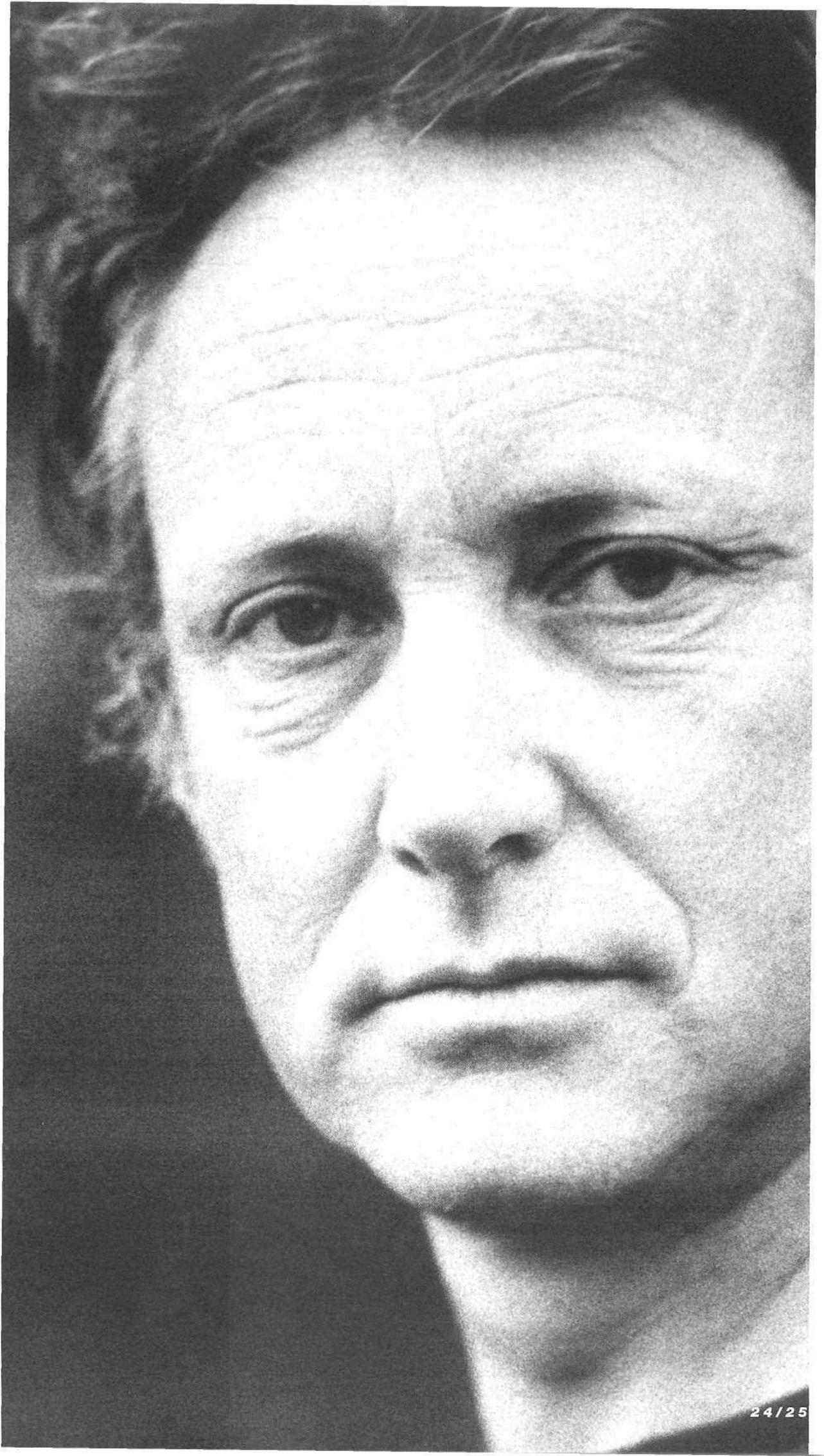
Bei Wüthrich findet sich auch keine der Neue Einfachheit ähnliche Regression, auch kaum der Versuch, wie bei Minimal Music aus kleinsten Bausteinen wieder eine neue Tonsprache aufzubauen. Meistens bleiben in solchen Fällen ja grundsätzliche Zusammenhänge unangetastet. Wüthrichs Vorgehensweise hingegen will den Dingen auf den Grund gehen. Sie ist, auch wenn sie manchmal auf den ersten Blick simpel wirken mag, radikal. Sie gräbt das Fundament aus, löst so Zusammenhänge auf, belässt es nicht beim Klingenden und hinterfragt das Selbstverständliche. Oberflächlich betrachtet lässt sich eine Neigung feststellen, Elemente aus dem Kontext oder der Syntax zu isolieren und sie (eventuell) wieder neu zu zusammensetzen. Ganz äusserlich heisst das

zum Beispiel: dem Orchester seinen Dirigenten zu nehmen, durch den ja der gemeinsame Puls läuft. Dadurch werden die Musikerinnen und Musiker vereinzelt. In *Netzwerk I und II* (1983–85) hat Wüthrich Modelle für ein neues Kommunikationsnetz, vielmehr ein kybernetisches System erarbeitet.

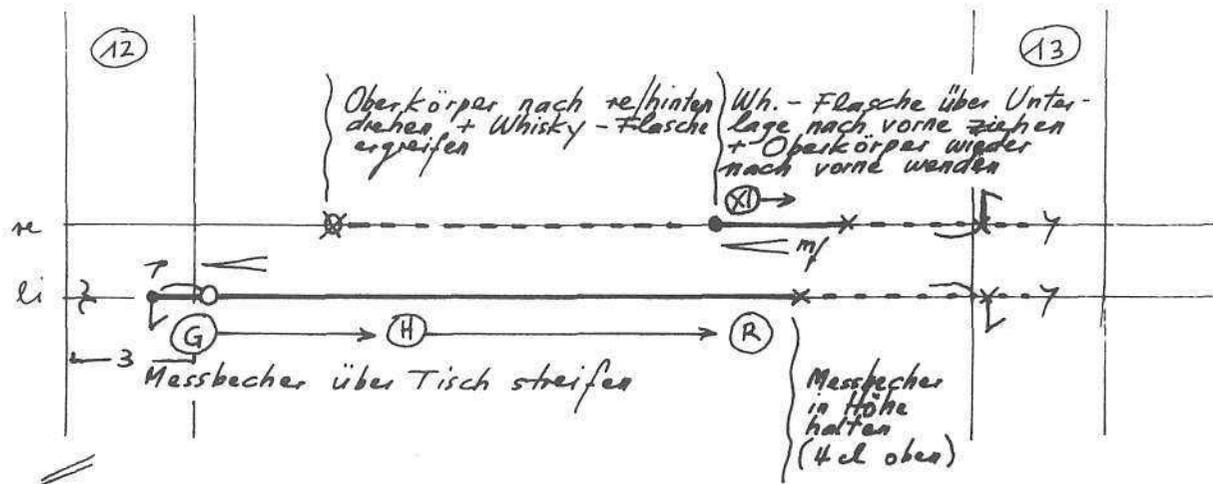
In *Annäherungen an Gegenwart* für Streichquartett (1986/87) geht er anders vor: Einzelne extrem kurze Stücke werden aneinandergereiht, die «nicht länger dauern als das, was man als unmittelbare Gegenwart empfindet und von denen jedes für sich einen Moment, ein Stück Gegenwart ausmacht». Innert kürzester Zeit muss sich das Hören immer wieder neu orientieren. Mit der Zerstörung herkömmlicher Ordnungsprinzipien wird so vielleicht neuer Sinn (vielleicht Unsinn), neuer Kontext möglich. Die Ergebnisse haben dabei manchmal etwas ganz «Praktisches» wie in den *Netzwerken*. Manchmal wirken sie poetisch, irrwitzig zugleich. Das ist gerade für seine drei musiktheatralischen Arbeiten *Das Glashaus*, *leve* und *HAPPY HOUR* wichtig.

Hans Wüthrich:
«leve»,
Abschnitt 8.3





Hans Wüthrich:
«HAPPY HOUR»,
letzte Szene



Vier Teilschritte eines solchen Vorgehens liessen sich von aussen beschreiben: Schritte, die, wie sich bald zeigt, gar nicht voneinander trennen lassen und die eher viel Grundgestus dieser Musik zeigen. Ich überschreibe sie der Einfachheit halber mit: Betrachten – isolieren – übersetzen – vernetzen.

BETRACHTEN, BEOBACHTEN, NACHDENKEN

Angesprochen darauf, warum in seiner Musik die «Kommunikation» so häufig auftauche, verwies Wüthrich einerseits auf ihre Bedeutung für unsere Zeit, andererseits aber auch auf persönliche Gründe. «Als Kind schon habe ich mich immer wieder gefragt: Was reden eigentlich die Leute die ganze Zeit miteinander? Was geht da vor? Weshalb machen sie diese und jene Bewegungen? Das heisst: Statt an den Gesprächen teilzunehmen, habe ich die Gespräche beobachtet. Heute habe ich einigermaßen gelernt mitzuspielen, aber es kann schon sein, dass mir etwas von dieser Beobachterhaltung geblieben ist.»

Das heisst auch, dass es für ihn nicht dieses selbstverständliche Vor-sich-hin-Komponieren gibt, ja überhaupt keine Selbstverständlichkeiten. Er beobachtet und hinterfragt ständig. Und so kann sich der Komponist nicht einfach auf seine Rolle berufen. «Ich arbeite nicht so, dass ich mich an einen Tisch setze, ein leeres Blatt nehme und dann anfangen nachzudenken.» Es gibt kein Musizieren aus dem Bauch heraus, es gibt nichts handwerklich Abgesichertes: keine Tonsprache, die einfach zur Verfügung steht und allenfalls erweitert wird. Hans Wüthrichs Musik ist, auch wenn sie häufig auf spontanen Einfällen beruht, eine unmusikantische, eine, die oft gleichsam von aussen, an völlig unerwarteten Punkten ansetzt, wie im Trio *Chopin im TGV Basel-Paris, die Sonne betrachtend* etwa beim Nachdenken über die verschiedenen Geschwindigkeit des Klavierspiels, des Schnellzugs und der Erdumdrehung.

«Bei mir scheint ein Prozess damit zu beginnen, dass es mich zunächst in eine mir bisher unbekanntere Richtung zieht. Man könnte auch von einem neuen, unbekannteren inneren Raum sprechen, in den ich – man muss die Wörter immer sehr sorgfältig wählen, denn «eintreten» ist schon falsch –, in dem ich mich bewegen möchte. Der Raum kann halbdunkel, dunkel oder auch ganz hell sein. Wenn ich diesen Raum gut spüre, tauchen allmählich Ideen auf. Davon sind einige

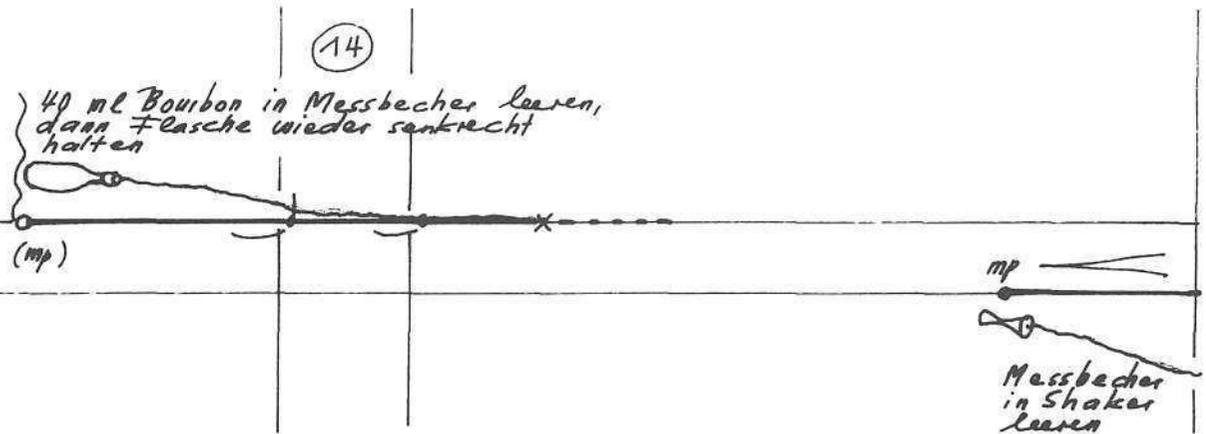
brauchbar, viele nicht. Mit den brauchbaren befasse ich mich intensiver, fange an, Material zu sammeln und zu ordnen, Prozeduren zu entwickeln und so weiter, wobei ich versuche, mich während des ganzen Prozesses offen zu halten für Richtungsänderungen, Unerwartetes, Mutationen.»

Auffallend ist dabei das Bild eines Raumes, auffallend auch, dass in diesem Gesprächsausschnitt alle Hinweise auf ein spezifisch musikalisches Denken fehlen. Musikalisches spielt natürlich eine grosse Rolle, die Einfälle können aber auch auf aussermusikalischen Überlegungen beruhen, und im Fall der musiktheatralischen Arbeiten sind sie sowieso komplexerer Art. «Denn ich gehe nicht so vor, dass ich zuerst die Noten schreibe und dann die passenden Bilder dazu suche oder suchen lasse, sondern ich versuche, Einfälle als Ganzes zu haben: Vorstellungen, in denen das Klangliche, das Bildliche (dazu gehört auch das Licht), und die Bewegungen eine Einheit bilden. Idealerweise ist also bereits der erste Einfall multimedial.»

Ein schönes Beispiel dafür findet sich in *leve*: Eine Szene ist ganz abstrakt überschrieben: «den Raum vertikal zerschneiden». «Aus acht Infusionsflaschen mit Reglern, aufgehängt in der Obermaschinerie, fallen Tropfen: durch den Bühnenraum und den Bühnenboden hindurch auf verschiedene Objekte in der Unterbühne (Töpfe, Schalen, Objekte mit Fell usw.). Die entstehenden Klänge werden mit Kontaktmikrophonen verstärkt. Optisch ergibt sich auf diese Weise ein Kontrapunkt von acht mit unterschiedlicher Geschwindigkeit fallenden, hell erleuchteten Tropfen (am besten eignet sich Vollmilch), akustisch ein Kontrapunkt von

Szenenbild aus
«HAPPY HOUR»





sich beschleunigenden und verlangsamen, klanglich verschieden gefärbten Rhythmen. Allmählich wird dann die Tropfgeschwindigkeit erhöht, bis acht gleisende, dröhnende Säulen entstehen.» Aus ganz einfachen Elementen hat sich da wieder ein neues Bild ergeben.

ISOLIEREN, SEZIEREN, SEGMENTIEREN

Analyse allein genügt nicht. In dieser Vorgehensweise werden die Elemente nicht innerhalb ihrer herkömmlichen Syntax begriffen, sie werden daraus gelöst, vereinzelt, isoliert, so dass sie ihre ursprüngliche Bedeutung, ihren Zusammenhang verlieren oder zumindest zweideutig werden. Es heisst, die Dinge einmal nackt zu betrachten, gleichsam wie sie sind: Was sind Wörter, was ist eine Bühne? Gerade hier zeigt sich die Nähe zum absurden Theater eines Samuel Beckett oder Eugène Ionesco. Alltägliches, das scheinbar Selbstverständliche, ja die Sprache wurde da zum Thema. In Happening und Performance wurde es noch weitergetrieben. Komponisten wie Mauricio Kagel, Vinko Globokar, Dieter Schnebel oder Georges Aperghis griffen es im «instrumentalen Theater» auf und machten das Musikmachen selber zum Theater. Wüthrich geht wiederum anders vor, aber auch er zielt auf Grundsätzliches. Bezeichnend: die Menschen seiner Stücke leben in einem scheinbar abgeschlossenen sozialen Raum (dem des absurden Theaters), in einem Niemandsland.

Auch bei Wüthrich werden Sprache, Gestik, Mimik etc. auseinandergenommen. Das Segmentieren in einzelne Momente wird zur Basis mancher Szenen. Sowohl in *leve* und auch in *HAPPY HOUR* gibt es Ensembles, die in «Stills» aufgesplittert sind – gleichsam eine 1:1-Wiedergabe des Seziervorgangs.

Aus *Così fan tutte* hat Wüthrich zum Beispiel für *leve* einzelne Ausdrücke herausdestilliert, Wörter wie «Du!», «Er.», «Sie auch?» etc. So allein mögen sie allenfalls einem Kenner und Liebhaber noch etwas bedeuten; Wüthrich inszeniert mit ihrer Hilfe nun seinerseits eine kleine Fünfecksgeschichte («Così»). Die Szene «Ah! Vous voilà!» aus *HAPPY HOUR* präsentiert vier Figuren aus Theaterstücken von Jean Anouilh, Jean-Paul Sartre und Henry de Montherlant, die unabhängig voneinander in ständig variiertem Zeitlupen-tempo Dialoge vortragen. Die Gesprächspartner bleiben imaginär. Der Zufall kombiniert die Fragmente bei jeder Aufführung neu.

Ein schönes Beispiel für das Prozedere ist schliesslich das Stück *Wörter Bilder Dinge* für Altstimme und Streichquartett (1989–91), es bezieht bereits die anderen Schritte, das Übersetzen und Neu-Vernetzen mit ein. «Den Ausgangspunkt bildeten die Artikel 3 bis 5 der Menschenrechtskonvention von 1948. Diese Artikel habe ich zuerst in ägyptische Hieroglyphen übertragen. Dann habe ich die erhaltenen Ideogramme rückübersetzt ins Italienische, Französische, Englische, Deutsche. So kam ich zu isolierten Einzelwörtern – Substantiven – aus der ganz normalen Umgangssprache, die jedoch durch die Isolierung und Verfremdung zu Symbolen werden, umgeben von einer Aura des Geheimnisvollen. Der Begriff «jedermann» zum Beispiel lautet, übertragen in Hieroglyphen und rückübersetzt ins Italienische: viso, cesto, uomo seduto, donna seduta (Gesicht, Weidenkorb, sitzender Mann, sitzende Frau). Die Wörter werden so aus dem vertrauten trivialen, ausgelutschten Umgang mit Sprache befreit, mit überdeutlicher und zerdehnter Aussprache – ich habe eine Art Zeitlupen-Artikulation entwickelt – ins Überdimensionale gesteigert und dadurch einerseits in unmittelbare, aufdringliche Nähe gerückt. Paradoxerweise entfernen sie sich aber gleichzeitig von uns. Ihr Sinn wird vielschichtig, rätselhaft. Es ist, als würden wir versuchen, aus allernächster Nähe ein überlebensgrosses Monument zu ertasten.»

Verfahren, die von der seriellen Musik herrühren, spielen dabei noch eine gewisse Rolle, etwa wenn alle Tonhöhen von den Formanten der vorkommenden Vokale und alle Rhythmen von den internen Dauerverhältnissen der Wörter und Phoneme abgeleitet werden. Das sind aber eher kompositorische Hilfsmittel. Das Übersetzen dieser isolierten Elemente auf andere Ebenen, das neue Vernetzen stellt die ursprünglichen Bedeutungen und Zusammenhänge nochmals in Frage. Gerade auf der Bühne ergibt sich eine Verfremdung, die ebenso spielerisch wie irritierend wirken kann. Gerade weil Hans Wüthrich so häufig Sinnzusammenhänge stört, ist er ein Komponist des Semantischen.

EIN MODELL SOZIALER HACKORDNUNGEN

Das Glashaus oder: Es fragt sich nur, sagte Goggenmoggel, wer der Stärkere ist, sonst nichts für sechs Akteurinnen und Akteure, Sopran, Schlagzeug und Tonband (1974/75) ist das erfolgreichste Stück Hans Wüthrichs. Es wurde 1978 in

Boswil beim Kompositionsseminar ausgezeichnet, an verschiedenen Festivals aufgeführt, vom Schweizer Fernsehen produziert und ist auch heute noch im Repertoire des Ensembles «mixt media basel». Wüthrich selber beschreibt das Stück als «ein musiktheatralisches Modell, das typische soziale Verhaltensmuster innerhalb von Hackordnungen sicht- und hörbar macht, z.B. nach oben buckeln und nach unten treten. Sichtbar mit minimaler Gestik und Mimik, hörbar durch Anwendung psychophonetischer Mittel».

Erzählt wird dabei von einer Umschichtung gesellschaftlicher Verhältnisse – die freilich damit endete, dass die verschiedenen Positionen bloss neu besetzt wurden, statt dass sich die Struktur änderte. Der zuvor oberste ist an die dritte Stelle gerutscht, während der zweit- und drittoberste aufgestiegen ist. Sein Antipode ist ganz abgesunken, der Underdog hat seine Position eingenommen. Das jedoch wird vor allem mit den Mitteln der Körpersprache ausgedrückt. Der «Text» besteht nur mehr aus Phonemen. Die Partitur bestimmt, wer diese Laute auf welche Weise («verächtlich», «erstaunt» etc.) zu wem sagt. Hier zeigen sich die Erfahrungen des Linguisten Hans Wüthrich. Über *Das Konsonantensystem der deutschen Hochsprache* hat er 1973 promoviert. Von 1971 bis 1985 war er als Lehrbeauftragter für Sprachwissenschaft (Phonetik/Phonemik) an den Universitäten Zürich und Basel tätig.

Immerhin gab es bei *Das Glashaus* noch eine Handlung, ja geradezu eine Parabel. Wüthrichs Arbeit reflektiert(e) stets auch soziale und politische Zusammenhänge. Ging es in den *Netzwerken* darum, neue Kommunikationsprozesse ohne Hierarchie zu erproben, so repräsentiert *Das Glashaus* Hackordnungen. In den Realisierungen des Konzepts *Genossin Cäcilia* wurden «Aussenseiter» porträtiert. Und erzählt nicht auch *Wörter Bilder Dinge* von einer Sprachverwirrung und -verfremdung, die durch die Übersetzung entsteht: Was aber meint da noch die Deklaration der Menschenrechte?

Wüthrichs Musik bricht also auf und bleibt doch stets skeptisch darüber, wohin dieser Aufbruch führt, er zweifelt an den Zuständen und kann doch noch Komisches daran finden. 1968 hat ihn wesentlich geprägt, aber Wüthrich ist auch da kritisch geblieben: Sein Musiktheater spricht dauernd davon, auf beeindruckende Weise.

KEINE STORY MEHR ODER WAS WEISS ICH

Fast zwei Jahrzehnte liegen zwischen *Das Glashaus* und den folgenden beiden Bühnenwerken Wüthrichs. Reflektieren diese Stücke nicht auch einen gesellschaftlichen Wandel? *leve* – ein Musiktheater aus 13 Szenen mit drei Frauen, drei Männern und Objekten von 1992 – erzählt jedenfalls keine zusammenhängende Story mehr, sondern setzt nur noch Einzelnes aneinander: «Bilder, Situationen, Ideen – konzentriert, aber durchsichtig und offen; leicht, aber zugleich scharf. Langsames und Plötzliches.» Es gibt keine grosse Erzählung mehr, würde die postmoderne Theorie darauf sagen. Tatsächlich ist *leve* auch Absage an den Sinn und an die Botschaft mit allgemeingültiger Aussage. Der Titel zitiert ein Pessoa-Gedicht: «Leicht, leicht, sehr leicht / zieht ein leichter Wind vorüber / und verschwindet leicht. / Und ich weiss nicht, was ich denke, / und ich will es auch gar nicht wissen.»

Auf der Bühne stehen bloss sechs Betten. Dorthin ziehen sich jene Sängerinnen und Sänger zurück, die vorne nicht gebraucht werden. Erinnert das aber nicht auch an die Insassen einer Heilanstalt – wie wahnhaft, wie apathisch sitzen sie da, winken alle blödsinnig ein «Hallo Mama!» ins

Publikum. Das zuvor beschriebene Bild der herabfallenden Milch gleicht so in gewisser Weise einer chinesischen Wasserfolter. Wahrnehmungslos sitzen sie da, wenn verschiedene Gegenstände vom Bühnenboden fallen oder Spielzeugautos über die Bühne rasen. Und nur manchmal kommen sie nach vorn, heben sie ihre Einsamkeit mit einem Sinnspiel auf: einer kleinen Beziehungskiste à la *Così* oder Wortspielereien über das alltägliche Sprechesspresso.

Eine solche Beschreibung suggeriert mehr Zusammenhang als sich schliesslich «belegen» lässt. Die Szenerie dient eher wie eine Klammer. Ansonsten bleiben die Teile heterogen. Auch hier wird jede Selbstverständlichkeit hinterfragt. Das kann freilich auch zu einer neuen Verständnisweise führen: zu der einer eher kindlichen Art oder einer gelehrteren, abstrakteren Weise, je nachdem, wieviele Denkwinkel man einbauen will. Die Deutungen jenes Milchtrommels etwa reichen von dem vertikalen Durchqueren des Raums über die perkussive Struktur bis hin zu Assoziationen (die Wasserfolter eben). *Leve* ist offen für die Wahrnehmung und die Deutung. Schliesslich hat es auch seine komischen Komponenten. Denn Hans Wüthrich ist durchaus auf theatrale Wirkung bedacht. Nach den Steinen fällt ein Ei durch den Raum und zerschellt am Boden. Was zunächst wie eine Etüde über das Fallen einzelner Dinge aussieht, erhält einen Drall ins Absurde.

TIEFERER UNSINN ZUM APERO

Die acht musiktheatralischen Szenen *HAPPY HOUR* schliessen dort an – auf noch radikalere Weise. *HAPPY HOUR* bezeichnet zum einen jene glückliche Stunde, da man sich zum Aperero trifft und im Small Talk Banalitäten austauscht. Tatsächlich zeigt die brillante Schlusszene des Stücks eine Partygesellschaft, deren belangloses Getue in lauter «Stills», ruckweise sich verändernde Standbilder, aufgelöst ist. Die *Zeit* wird so konsequenterweise zum Thema, denn *HAPPY HOUR* verweist zum anderen auch auf die letzte Stunde des Tags, auf jenen kurzen Augenblick vor der Dämmerung, mithin vor dem Tod. Dies allenfalls wäre ein gemeinsamer Nenner für diese acht Szenen, die im übrigen wie in *leve* keinen weiteren «Zusammenhang» haben. Einige davon kommen ganz ohne Musik aus, andere sind von einem Klangstrom durchdrungen. Mal steht das ganze Ensemble auf der Bühne, mal nur drei Hühner. Standen bei *leve* noch sechs Betten auf der Bühne, so gibt es hier keine szenische Gemeinsamkeit mehr. Alles ist noch einfacher geworden. «Einzig der Zeitraum», so schrieb die Musikwissenschaftlerin Gisela Nauck im Programmheft, verbinde diese Szenen.

Der Zeitraum: Das verweist auch auf die Inspirationsquellen des Komponisten, auf die Organisation der Szenen, schliesslich auf das Erleben beim Zuschauen. Was ist davon zu halten, wenn fünf Personen versuchen, ohne Gebrauch der Hände ein Buch zu öffnen, allein dadurch, dass sie kleine Ballons zwischen den Seiten aufblasen? Was ist das für ein seltsames Theater, wenn drei Hühner aus ihren Käfigen gelassen werden und dann geruhsam pickend über die Bühne spazieren? Auch das ist wie zuvor auf vielerlei Art lesbar. In den Textvorlagen taucht einmal der existentialistische Philosoph Jean-Paul Sartre auf. Es ist ein kleiner, kein plakativer Hinweis darauf, dass es hier stets ums Lebendige geht. Wo *leve* noch spielerisch wirkte, zielt *HAPPY HOUR* ins Extrem, hin zum Absurden und Existentiellen, hin zu einem schwarzen Theater.

Die Szene «O miseria umana» wurde durch eine Zeichnung Leonardo da Vincis angeregt: Alltagsschrott verschiedenster Art fällt vom Bühnenhimmel herunter. Zum lauten Zerkrachen singt ein Vokaloktett den Text

Leonardos: «Ihr elenden Menschen, wie vieler Dinge wegen macht ihr euch dem Geld zum Sklaven.» Und in der Szene «O ne mura» sind es lebensgrosse Puppen, die kurz durch den Bühnenraum fallen und im Boden versinken, wozu für einen Sekundenbruchteil Opernklänge aufgeblendet werden. Das Leben: ein aufgebauschter Augenblick.

Dazwischen finden sich «Schnapsideen», die durchaus etwas für sich haben, selbst wenn sie keinen Hintersinn produzieren, etwa jene auch komischen Szenen mit den Ballonen und den Hühnern. Sie haben für sich die Poesie des Originellen, Ungewöhnlichen. Dem entgegen steht das Finale, das dem ganzen Stück den Titel gab: eine Aperozszenen in einer Bar, die in 150 Phasen segmentiert ist und also wie bei einem Video nur noch aus Stills besteht. Der Barmixer

freilich agiert unabhängig von dieser Zeitsplitterung. Auch dies wieder eine komische und zugleich irritierende Szene. *HAPPY HOUR* spielt mit der Lebenszeit und fragt, wie glücklich sie tatsächlich ist. Dennoch begnügt sich dieses Stück tieferen Unsinn nicht mit Sinnhuberei, es bewahrt eine wunderbare Balance zwischen Lachen und Erschrecken, ist ebenso kurzweilig wie langfädig und verwirrt allein dadurch, dass es sich nicht einordnen lässt. Nein, ein Welttheater ist es nicht, so Grossartiges hat Hans Wüthrich nicht vor, eher eine Lebensbühne. Versuchen wir die Dinge, die zerstreut umherliegen, nochmals zu sammeln. Es reicht immer noch für ein paar wunderbar inspirierte Theatermomente.

Werkverzeichnis

- Der heimliche Weg* (1968) für Sopran, Klarinette, Trompete, Viola, Cello, el. Orgel und Schlagzeug
Requiem für Gulliver (1972–73) für Orchester, 4 Singstimmen und Tonband
Kommunikationsspiele (1973). Ein Konzept (Hug Verlag, Zürich)
Das Glashaus (1974/75). Musiktheater für sechs Sprecher/Akteure, Sopran, Schlagzeug und Tonband (Ed. Moeck, Celle)
Zwei Minuten gegen das Vergessen (1978) für Klavier oder Streichtrio (Ed. Modern, Karlsruhe)
Singende Schnecke (1979). Ein Konzept
Procuste deux étoiles (1980/81). Ein psychoakustisches Portrait für Orchester und Tonband. Realisation des Konzeptes *Genossin Caecilia*
Sélavy (1982). Sieben Spiralen für Sopran, Alt, Tenor und Streichquartett zum Film *anémic cinéma* von Marcel Duchamp
Netz-Werk I. ...wie in einem sehr grossen Schiff oder Fisch... (1982–84) für grosses Orchester ohne Dirigent (Ed. Moeck, Celle)
Netz-Werk II. Flexible Umriss (1984/85) für Orchester ohne Dirigent (Ed. Moeck, Celle)
Annäherungen an Gegenwart (1986/87) für Streichquartett (Ed. Moeck, Celle)
Netz-Werk III. Isolation, Auflösung und neue unvorhersehbare Verbindungen (1987–89) für Orchester ohne Dirigent (Ed. Moeck, Celle)
Chopin im TGV Basel-Paris, die Sonne betrachtend (1989) für Flöte, Violine und Klavier (Ed. Modern, Karlsruhe)
Wörter Bilder Dinge (1989–91) für Altstimme und Streichquartett (Ed. Modern, Karlsruhe)
leve (1992). 13 Szenen mit drei Frauen, drei Männern, Objekten (Tre Media Musikverlage, Karlsruhe)
sky, seated man, seated woman, train, garden-pool, cut (1993). 6 Chiffren für 8 Solostimmen und 2 Keyboards ad lib. (Ed. Modern, Karlsruhe)
Ah! Vous voilà! (1994) für Sopran, Alt, Tenor, Bass (Ed. Modern, Karlsruhe)
HAPPY HOUR (1995–97). Acht Spots für 13 SängerInnen/SprecherInnen, Schlagzeug, Objekte (Tre Media Musikverlage, Karlsruhe)
Ausserdem verschiedene Rauminstallationen

Bibliographie (Auswahl)

- Jürg Erni, *Machtstrukturen zeigen. NZ-Gespräch mit dem Komponisten Hans Wüthrich*, in: *National Zeitung Basel* 1977, Nr. 21
Wilhelm Zobl, *Hans Wüthrich*, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 1981, Heft 1
Hans Wüthrich, *einholen – betroffen sein – ausholen – treffen. Komponieren mit einem anderen ich*, in: *Journal of New Music Research Interface* 1982, Nr. 1
Hans Wüthrich, *Mit oder ohne Leim. Zum Hören von Zusammenhang in der neuen Musik*, in: *Musiktheorie* 1987, Heft 3
Max Nyffeler, *Remedur für Patient Orchester? Basel/Zürich: Netz-Werk I und II von Hans Wüthrich*, in: *Dissonanz* 1989, Nr. 19
Hans Wüthrich, *Den Dingen auf den Grund gehen*, in: *Klaus Huber, Dossier Musik/Pro Helvetia*, Bern 1989
Thomas Meyer, *Hans Wüthrich*, in: *Hanns-Werner Heister, Walter-Wolfgang Sparrer, Komponisten der Gegenwart*, München 1992
Gisela Nauck, *Annäherungen an Gegenwart. Zu einem Streichquartett von Hans Wüthrich*, in: *Positionen* 1997, Nr. 30
Christian Fluri, «*Schon meine Einfälle sind multimedial.*» *Gespräch mit Hans Wüthrich*, in: *Basellandschaftliche Zeitung*, 28.1.1998
Thomas R. Rath, *Kritik des freien Falls. Hans Wüthrichs neues Musiktheater*, in: *Positionen* 1998, Nr. 35
Thomas Meyer, *Interview with Hans Wüthrich*, *Pro Helvetia* 1996 (contemporary swiss composers)
Gisela Nauck, *Zwei Minuten gegen das Vergessen. Der Schweizer Komponist Hans Wüthrich – ein Porträt*, in: Reinhard Kopiez, *Musikwissenschaft zwischen Kunst, Ästhetik und Experiment. Festschrift H. de la Motte-Haber zum 60. Geburtstag*, Würzburg 1998

Diskographie

- Procuste deux étoiles*
AKTIVE MUSIK pläne 88633 (vergriffen)

- Annäherungen an Gegenwart, Chopin im TGV Basel-Paris, 2 Minuten gegen das Vergessen, Wörter Bilder Dinge, Procuste deux étoiles*
Grammont Portrait CTS-P 48