

Töne und Schälle

Robert Walser-Studien

Herausgegeben von

Lucas Marco Gisi, Annie Pfeifer und Reto Sorg

Wissenschaftlicher Beirat

Mandana Covindassamy, Julia Gelshorn, Bernd Stiegler und Erica Weitzman

Bd. 7

Roman Brotbeck

Töne und Schälle

Robert Walser-Vertonungen 1912 bis 2021

Redaktion

Daniel Allenbach



BRILL
FINK

Robert Walser-Zentrum und Hochschule der Künste Bern
In Zusammenarbeit mit der SRG-Plattform neo.mx3.ch

Die Publikation wurde unterstützt von der Stanley Thomas Johnson Stiftung und der UBS Kulturstiftung.

Publiziert mit Unterstützung des Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung.



Dies ist ein Open-Access-Titel, der unter den Bedingungen der CC BY-NC-ND 4.0-Lizenz veröffentlicht wird. Diese erlaubt die nicht-kommerzielle Nutzung, Verbreitung und Vervielfältigung in allen Medien, sofern keine Veränderungen vorgenommen werden und der/die ursprüngliche(n) Autor(en) und die Originalpublikation angegeben werden.

Weitere Informationen und den vollständigen Lizenztext finden Sie unter
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Die Bedingungen der CC-Lizenz gelten nur für das Originalmaterial. Die Verwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet durch eine Quellenangabe) wie Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

DOI: <https://doi.org/10.30965/978-3-8467-6686-6>

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2022 beim Autor. Verlegt durch Brill Fink, Wollmarktstraße 115, D-33098 Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe (Koninklijke Brill NV, Leiden, Niederlande; Brill USA Inc., Boston MA, USA; Brill Asia Pte Ltd, Singapore; Brill Deutschland GmbH, Paderborn, Deutschland; Brill Österreich GmbH, Wien, Österreich) Koninklijke Brill NV umfasst die Imprints Brill, Brill Nijhoff, Brill Hotei, Brill Schöningh, Brill Fink, Brill mentis, Vandenhoeck & Ruprecht, Böhlau, Verlag Antike und V&R unipress.

www.fink.de

Brill Fink behält sich das Recht vor, die Veröffentlichung vor unbefugter Nutzung zu schützen und die Verbreitung durch Sonderdrucke, anerkannte Fotokopien, Mikroformausgaben, Nachdrucke, Übersetzungen und sekundäre Informationsquellen, wie z. B. Abstraktions- und Indexierungsdienste einschließlich Datenbanken, zu genehmigen. Anträge auf kommerzielle Verwertung, Verwendung von Teilen der Veröffentlichung und/oder Übersetzungen sind an Brill Fink zu richten.

Umschlagabbildung: Frédéric Diart: »R...W«. Monotype. Encres et peinture sur papier (2020).

Foto: Cyrille Cauvet. Abdruck mit freundlicher Genehmigung des Künstlers.

Lektorat: Lukas Gloor, Robert Walser-Zentrum Bern

Einbandgestaltung: Evelyn Ziegler, München

Herstellung: Brill Deutschland GmbH, Paderborn

ISSN 2628-3964

ISBN 978-3-7705-6686-0 (hardback)

ISBN 978-3-8467-6686-6 (e-book)

Inhalt

Vorwort	VII
Einleitung: Robert Walser – sein eigener Komponist	1
1. Robert Walsers erster Vertoner: James Simon. Spurensuche	25
2. <i>Drei Lieder</i> von Wilhelm Arbenz. Eine Bieler Geschichte	51
3. Wladimir Vogels <i>Flucht</i> . Materialien zu einem kreativen Missverständnis	61
4. Urs Peter Schneiders Walser-Kosmos. Ein Laboratorium	91
5. Gerhard Lampersbergs <i>Dornröschen</i> . Eine Rehabilitierung	117
6. Heinz Holligers Streifzüge mit Robert Walser. Maskierungen	137
7. Totale Institutionen. Die Auseinandersetzung von Georges Aperghis mit Paul Klee, Robert Walser und Adolf Wölfli. Eine Vernetzung	169
8. Musik zu Robert Walser in Theater, Film, Hörspiel, Théâtre musical und Concert théâtral. Eine Übersicht	213
9. Oper oder Experiment. Walsers Romane im Musiktheater	275
10. Embleme des Verstummens. 21 Vertonungen des Gedichts <i>Beiseit</i>	323
11. Lieder und Liederzyklen. Eine Passage	383
12. Singen oder Sprechen. Die Melodramen zu Robert Walser	495
13. Unaufgeführt – unausgeführt. <i>Aschenbrödel</i> von Johannes Fritsch und eine Skizze von Hans Zender	519

Dank	547
Abbildungsverzeichnis	551
Quellen- und Literaturverzeichnis	557
Verzeichnisse der CDs, Filme, Theater- und Konzertproduktionen sowie Hörspiele	601
Katalog der Kompositionen	611
Namen-, Werk- und Ortsregister	637

Vorwort

»Es wird zu viel musiziert heutzutage.«

Robert Walser

Die zu Frank Wedekinds Sittengemälde *Musik* gefallene Bemerkung¹ müsste Walser in Bezug auf dieses Buch, das über 200 Werke, Werkzyklen und Produktionen von über 100 Komponistinnen und Komponisten dokumentiert, noch steigern: Viel zu viel werde heutzutage musiziert. Und vermutlich gibt es über die erwähnten Werke hinaus noch eine Dunkelziffer, denn Robert Walsers Texte sind heute in vierzig Sprachen übersetzt: Er ist zu einem Autor der Weltliteratur geworden, der in jeder Sprachkultur in ganz spezifischer Weise rezipiert und assimiliert wird. Bei allem Rechercheaufwand sind vermutlich gerade in den außereuropäischen Sprachkulturen Kompositionen zu Walser entstanden, die ich nicht aufspüren konnte, und sie dürften besonders spannend sein, wie es der ›ferne‹ und ›fremde‹ Blick ist, den die drei in diesem Buch behandelten Komponistinnen ostasiatischer Herkunft – Ezko Kikoutchi, Eunshin Jung und Yonghee Kim – auf Walser werfen (vgl. Kap. 8.6.4, 12.7 und 11.22).

Innerhalb weniger Jahrzehnte wurde der bei seinem Tod im Jahr 1956 weitgehend vergessene Robert Walser zum Schriftsteller weltliterarischen Rangs. Menschen der älteren Generation, wie ich, werden dies selber miterlebt haben.² Auch die exponentiell wachsende Anzahl von Walser-Vertonungen bildet diese Entwicklung ab. Die erste Vertonung entstand 1912; in den fünfzig Jahren danach, also bis 1962, konnte ich Werke und Improvisationen von nur zwei Komponisten sowie Improvisationen einer Musikerin und eines Musikers sicher nachweisen: James Simon (vgl. Kap. 1), Wilhelm Arbenz (vgl. Kap. 2) und Marie-Louise Wolfensberger/Heinz Wehrle (vgl. Kap. 10.3). Mutmaßlich wurde auch das undatierte Lied *Langezeit* der Komponistin Anna Renfer in diesen

1 Diesen Aufsatz über Frank Wedekind, AdB 4, 221–224, hier 224. Vgl. Wedekind: *Musik*.

2 Während meiner gesamten Schulzeit in Biel wurde der in Biel geborene Robert Walser nie erwähnt, geschweige denn ein Text von ihm gelesen. In *Ein deutsches Lesebuch* von Walter Killy, das mir in der Jugend als Einführung in die Literaturgeschichte diente, kommt Walser nicht vor, aber er befindet sich in durchaus nobler ›Absenten-Gesellschaft‹, denn auch Arthur Schnitzler und Frank Wedekind fehlen, von den Spracherneuerern Paul Scheerbart und dem ganzen Dadaistenkreis ganz zu schweigen. So begegnete ich dem Dichter erstmals anfangs der 1970er-Jahre an der Volkshochschule Biel in einer Reihe von Vorträgen meines Vaters Kurt Brotbeck, in denen er die frühen Dramolette von Robert Walser als Vorläufer des absurden Theaters von Samuel Beckett und Eugène Ionesco vorstellte.

ersten fünfzig Jahren geschrieben (vgl. Kap. 11.2). In den folgenden 25 Jahren bis 1987 sind es schon 13 Komponisten mit 20 Werken, darunter ein Oratorium, eine Kammeroper und sechs Werke von Urs Peter Schneider. In diese Periode fallen auch vier Filme und zehn Hörspiele mit und zu Robert Walser. Der Großteil der Vertonungen wurde aber in den letzten 34 Jahren geschaffen, worunter sich im von Männern dominierten Repertoire auch Werke von zehn Komponistinnen finden.

Wenn man die Walser-Vertonungen überblickt, lassen sich interessante Auffälligkeiten beobachten. So gibt es zum Beispiel trotz der enormen Zunahme von Kompositionen kaum Strömungen oder Trends; das Gesamtbild der musikalischen Rezeption bleibt diffus. Die Komponistinnen und Komponisten wissen meist nicht voneinander, und so fehlen weitgehend Bezugnahmen und Verbindungen zwischen den verschiedenen ästhetischen Positionen. Man findet in der musikalischen Walser-Rezeption nur wenige wichtige Konzentrations- und Begegnungspunkte wie die »Holliger-Walser-Woche« von 1996 in Biel mit dem Kompositions- und Interpretationskurs von Heinz Holliger (vgl. Kap. 11.9), das Walser-Liederbuch 2002 in Zürich (vgl. Kap. 11.15) oder die Kompositionsklasse von Ulrich Leyendecker, aus der die drei Walser-Vertoner Erich S. Hermann (vgl. Kap. 8.6.3), René Mense (vgl. Kap. 11.11) und Martin Wistinghausen (vgl. Kap. 10.13) hervorgegangen sind. Eine Ausnahme in der Zergliederung individualistischer Walser-Zugänge bilden die Werke *Beiseit* und *Schneewittchen* von Heinz Holliger, nicht nur wegen dessen internationaler Reputation, sondern auch wegen CD-Veröffentlichungen bei ECM und im Falle von *Beiseit* der zahlreichen Konzerte mit dem Countertenor des Hilliard-Ensembles, David James. Die meisten, die seit den 1990er-Jahren Walser vertonen, kannten und kennen Holligers Werke, allerdings entstand daraus keine »Strömung« und kein »-ismus«, wie sie in der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts vom »Impressionismus« bis zum »Spektralismus« so beliebt waren. Im Gegenteil: Die meisten versuchten, nach Holligers Kompositionen zu Walser erst recht andere Wege zu gehen.

Das machte das Analysieren der Werke und das Schreiben dieses Buches so anregend. Das Gemeinsame der Walser-Vertonungen ist quasi das »Nicht-Gemeinsame«: Viele wollen den Schriftsteller ganz neu entdecken, etwas Eigenes einbringen, einen bisher übersehenen Aspekt bei Walser freilegen. Das geschieht meist höchst informiert. Da werden vor der Kompositionsarbeit große Teile von Walsers Werk gelesen und der jeweilige Stand der Walser-Forschung miteinbezogen; in Michel Roths *Räuber-Fragmenten* etwa wird der Walser-Forscher Peter Utz als Inspirationsquelle sogar in den Aufführungshinweisen der Partitur erwähnt (vgl. Kap. 9.16). Die Komponistinnen und Komponisten sind sich bewusst, dass sie mit Robert Walser einen außergewöhnlichen Autor

vertonen, und sie versuchen, ihm mit ebensolchen Vertonungen gerecht zu werden. In vielen Kompositionen spielen die Parallelen von Walsers autofiktionalem Schreiben und seiner Biografie, eine zentrale Rolle – auch per negationem, indem einige die Walser-Embleme ›Schnee‹, ›Stille‹, ›Spazieren‹ und ›Tod‹ gezielt umgehen.

Diese Embleme prägen nicht nur die musikalische, sondern auch die bildkünstlerische, literarische, filmische und dramatische Rezeption. Mit Walsers stillem, von ihm früh und mehrfach literarisierten Tod auf einem Spaziergang im Schnee ausgerechnet am heiligen Weihnachtstag verschmelzen sie zu einem ›Superzeichen‹, auf das schon früh verwiesen wird. Bereits in der schlichten, wohl von Carl Seelig in Auftrag gegebenen Todesanzeige in der *Neuen Zürcher Zeitung* taucht es auf: »Auf einer Wanderung ist am Weihnachtstag unser lieber Bruder und Freund Robert Walser, Schriftsteller, durch Herzschlag still aus dem Leben gegangen.«³ In der gleichen Ausgabe vom 27.12.1956 schreibt Carl Seelig nach einer kurzen objektiven Darstellung von Walsers Leben:

Das Ende dieses echten Dichters [...] könnte in einer seiner Geschichten stehen: Nach dem Mittagessen begab sich Robert Walser von der Anstalt aus auf eine kleine Anhöhe in der Umgebung von Herisau, auf der eine Ruine steht. Als auf einem benachbarten Gehöft Bauersleute einen Appenzeller Sennenhund erregt bellen hörten, fuhren Buben auf ihren Skibrettern herzu und fanden den einsamen Wanderer leblos im Schnee liegen.⁴

Zwei Tage später bestärkt der Feuilletonchef der *Neuen Zürcher Zeitung*, Werner Weber, diese Überkreuzung von Leben und Schaffen mit einem ausführlichen Zitat aus Walsers *Kleine Schneelandschaft*.⁵ In den *Wanderungen mit Robert Walser* beschreibt Carl Seelig Walsers Tod im Schnee geradezu als idyllische Verschmelzung: »Den Kopf leicht zur Seite geneigt, bietet der stumme Spaziergänger nun ein Bild vollkommener Weihnachtsruhe. Sein Mund steht offen; es ist, als ströme die reine, kühle Winterluft noch durch ihn ein.«⁶

Wie vielfältig und gegensätzlich mit diesem schon im Jahre 1956 konstituierten ›Superzeichen‹ – das auch etwas von einem religiösen

³ *Neue Zürcher Zeitung*, 27.12.1956, S. c7.

⁴ Seelig: *Robert Walser gestorben*, S. c5.

⁵ Die Einordnung Walsers, die Werner Weber im Nachruf vornimmt, ist allerdings bedenklich: »Innerhalb der Schweizer Literatur sind Jakob Schaffner, Felix Moeschlin, Albert Steffen die denkwürdigsten Zeitnachbarn Robert Walsers. Die vier sind die ersten, die den Schatten Gottfried Kellers nicht mehr als eine Sicherung, sondern als eine Störung empfanden.« Weber: *Robert Walser* †, S. a1.

⁶ Seelig: *Wanderungen*, S. 164.

Erfüllungszeichen hat und bei dem Leben und Schreiben im Tod zur sinnvollen Einheit werden – in der musikalischen Rezeption umgegangen wird, zeigt Kapitel 10, in dem 21 Vertonungen des kurzen Gedichts *Beiseit* betrachtet werden. Für die Kunst hat es Thomas Hirschorn in seinem *Robert Walser-Modell* eindrucksvoll thematisiert.⁷

Neben der Disparität lassen sich bei einem Überblick der Kompositionen zu Walser drei weitere Feststellungen machen: Erstens haben viele der hier besprochenen Komponistinnen und Komponisten Walser in jungen Jahren für sich entdeckt; zweitens bleibt es oft bei einer einmaligen oder eher kurzen Beschäftigung mit Walser,⁸ und drittens fehlt die sogenannte Avantgarde bei den Vertonungen weitgehend. Bei einigen Komponistinnen und Komponisten hängen die drei Aspekte direkt zusammen. Der 1963 in Indien geborene deutsche Komponist Sandeep Bhagwati bringt es auf den Punkt: Er bezeichnet seine mit 23 und 27 Jahren geschriebenen Kompositionen zu Robert Walser als »Jugendwerke, die ich ohne weiteres heute vielleicht nicht mehr aufführen lassen würde.« Aber Walser bedeutete für ihn damals »neue Luft zum Atmen« in einer musikalischen Zeit, die noch stark an den Avantgarde-Diskurs glaubte, und »in einem kompositorisch-ästhetischen Umfeld, das sich in einer immer langweiliger werdenden post-avantgardistischen Epigonalität festzufahren drohte«.⁹

Das ist eine unerwartete Wendung: Robert Walser hilft jungen Komponierenden, sich von der Avantgarde-Tradition zu befreien. Darin unterscheidet sich die musikalische Walser-Rezeption grundsätzlich von jener von zum Beispiel Friedrich Hölderlin¹⁰ oder Paul Celan,¹¹ die in der Neuen Musik schon fast epidemisch vertont werden. Das Innovative ihrer Sprachgebilde konnte sich passgenau mit dem Avantgarde-Gebot eines sich ständig erneuernden Materials verbinden. Robert Walsers sprachliche Innovationen scheinen zu anderen musikalischen Formen anzuregen, so gibt es im großen Repertoire der Walser-Vertonungen erstaunlicherweise nur eine einzige serielle Komposition – von Urs Peter Schneider (*Beiseit I*), der aber ein die Serialität konterkarierendes Gegenstück (*Beiseit II*) unmittelbar folgen lässt (vgl. Kap. 10.4). Auch die Zwölftontechnik wird meist nur stückweise und ironisch im Sinn eines kritischen Metakommentars zum Fetisch »struktureller Stimmigkeit«

7 Vgl. Hirschhorn: *Robert Walser-Modell*.

8 Ausnahmen bilden Jürg Frey, Johannes Fritsch, Johannes Harneit, Ruedi Häusermann und Urs Peter Schneider. Bei Heinz Holliger beschränkt sich die kompositorische Beschäftigung mit Walser auf die acht Jahre von 1989 bis 1998.

9 E-Mail von Sandeep Bhagwati an Roman Brotbeck vom 07.11.2020.

10 Vgl. Abeln: *Sprache und Neue Musik*.

11 Vgl. Bonnet/Marteau: *Paul Celan*.

verwendet. Wladimir Vogel, der diese Stimmigkeit mit einer ›verständlichen‹ Dodekaphonie restaurieren wollte, wurde dafür in der Presse explizit gescholten (vgl. Kap. 3). Gegen die Einordnungen, welche die strukturorientierte Musik ab den 1950er-Jahren postulierte, scheint Walser mit seinem »Tanz auf den Rändern«,¹² bei dem kein Schritt dem anderen ordentlich folgt, immun zu sein. In diesem reflektierenden Umgang ist der musikalische Raum oft von zentraler tonsymbolischer Bedeutung, denn Walsers »Tanz auf den Rändern« wird in klangliche Randzonen des Gehörs und der Instrumente gesetzt. So werden beispielsweise der tiefste und der höchste Ton des Klaviers mehrfach als Grenzmarken des Todes oder Verstummens behandelt. In diesen weiten Räumen erscheint dann das literarische oder lyrische Ich als Isoliertes, Abgeschiedenes und Marginalisiertes. Wohl deshalb gibt es nur wenige Chorkompositionen – das implizite ›Wir‹ eines Chors passt nicht zu den autoreflexiven Ich-Konstruktionen von Robert Walser. Und auch das strukturelle ›Wir‹ der musikalischen Avantgarde, bei dem alle Parameter und Formteile dem gleichen Prinzip unterworfen werden sollten, läuft Walsers Schreiben zuwider.

Es überrascht deshalb nicht, dass die Avantgarde mit Robert Walser nichts anfangen konnte. Keiner ihrer Hauptvertreter hat ihn vertont. Möglicherweise hätte sich Bernd Alois Zimmermann – wenn er nicht 1970 aus dem Leben geschieden wäre – für Walser begeistert. Immerhin haben zwei seiner Schüler und Freunde – Johannes Fritsch und Hans Zender – sich von ihm inspirieren lassen (vgl. Kap. 13). Es ist zudem bezeichnend, dass bisher keine Walser-Komposition im Mekka der zeitgenössischen Musik, den Donaueschinger Musiktagen, aufgeführt wurde. Eine wichtige Ausnahme unter den internationalen Festivals zeitgenössischer Musik bilden die Wittener Tage für neue Kammermusik, die unter der langjährigen Leitung von Harry Vogt sich immer wieder dem Abseitigen, Anti-Trendigen verschrieben haben; so wurden in Witten 1991 *Beiseit* von Heinz Holliger, 2007 *Zeugen* von Georges Aperghis und 2011 *Microgrammes* von Pascal Dusapin uraufgeführt.

Robert Walser spielt also in der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts bei der Neuorientierung der zeitgenössischen Musik ab den 1980er-Jahren eine wichtige Rolle, und das vorliegende Buch kann auch als Geschichte, oder besser: als Geschichten der Ausbruchsversuche aus dem Avantgarde-Diskurs gelesen werden. Diese Ausbruchsversuche bedeuten allerdings keineswegs, dass neotonales Komponieren vorherrschen würde, vielmehr wird sublim mit Tönen und ›Schällen‹ gespielt; dabei dominieren selbstreflektierende

12 Vgl. Utz: *Tanz auf den Rändern*.

Verfahren, Systeme, die mit anderen Systemen überlagert werden, und auch Systeme, die sich selbst zerstören und auflösen.

Bei vielen Musik-Werken zu Walser ist – auch das ist eine unerwartete Wendung – ein anderer Epochenwechsel von großer Bedeutung: jener von der Klassik zur Frühromantik, repräsentiert in erster Linie durch Franz Schubert. Seit dem Film *Wald* (1989) von Friedrich Kappeler (vgl. Kap. 8.3) geistern Schubert und dessen *Winterreise* durch viele Walser-Vertonungen. Schuberts Frühbegabung, seine Wechsel von ›Heurigeneligkeit‹ zu tiefster Betrübniß, die hochkalkulierte ›Formlosigkeit‹ seiner Werke, seine Kunst, scheinbar immer dasselbe zu sagen und eben doch nicht dasselbe, weil es immer in neuer Beleuchtung, erneuerter Instrumentation und für seine Zeit in geradezu abenteuerlichem tonartlichem Wechsel erscheint, all das sind Verfahren, die auch dem ›Komponisten‹ Walser sehr nahe sind und die Schubert schon fast zu seinem Alter Ego machen; beide teilen auch die sehr späte Anerkennung.

Robert Walser und die Musik ist auch eine Geschichte der verpassten Chancen. Was hätte entstehen können, wären Alban Berg, Ernst Křenek, Hanns Eisler, der junge Paul Hindemith oder Erwin Schulhoff auf Walser gestoßen und hätten seine Texte vertont? Und was wäre Walser wohl zur *Winterreise* eingefallen, hätte er die Gelegenheit gehabt, den Zyklus in einer professionellen Interpretation zu hören (vgl. Kap. 8.5.1)?

Viele der in diesem Buch erwähnten Namen werden selbst einer in zeitgenössischer Musik bewanderten Leserschaft unbekannt sein. Von den ungefähr hundert Komponistinnen und Komponisten, die besprochen werden, sind in der repräsentativen Datenbank *Brahms* des Ircam am Centre Pompidou in Paris, die weit über tausend Personeneinträge aufweist, nur gerade 15 verzeichnet.¹³ Bei den Walser-Vertonungen vermischen sich Komponierende von sogenannt regionaler, nationaler und internationaler Bedeutung zu einem dichten Geflecht. Es wäre unpassend, bei einem Schriftsteller, dem das »Geschiebe und Gedränge, [...] Rasseln und Prasseln« (SW 11, 37) des Kulturbetriebs so fern stand, zwischen ›Großen‹ und ›Kleinen‹, ›Berühmten‹ und ›Unbekannten‹ zu unterscheiden. Es geht nicht darum, die eine Vertonung gegen die andere auszuspielen und ein implizites Qualitätsranking aufzustellen, bei dem beurteilt wird, wer Walser ›richtig‹ oder ›falsch‹ verstanden hat. Mir war sehr viel wichtiger, die Vielfalt der Zugänge zu zeigen, die letztlich auch die Vielfalt von Walsers Schaffen belegt.

13 Es handelt sich – Stand 10.02.2021 – in alphabetischer Reihenfolge um Georges Aperghis, Richard Ayres, Sandeep Bhagwati, Xavier Dayer, Jean-Jacques Düнки, Jürg Frey, Johannes Fritsch, Alexander Goehr, Heinz Holliger, Mischa Käser, Roland Moser, Kurt Schwertsik, John Woolrich, Hans Wüthrich und Hans Zender. Vgl. Ircam: [B.R.A.H.M.S.](#)

Walser zu vertonen, ist eine schwierige, vielleicht sogar unlösbare Aufgabe, weil viele Walser-Texte schon ›Musik‹ sind und deshalb einer Musik in einem grundsätzlichen Sinne nicht mehr bedürfen. Das ist der große Unterschied zu vielen klassischen und romantischen Dichtern, deren Gedichte erst in den Liedern zum Beispiel von Franz Schubert, Robert Schumann und anderen wirklich zum Klingen kommen, indem die Musik tiefere Bedeutungen schafft, die Reimschemen aufbricht, die Versrhythmik differenziert und den Assoziationsreichtum erhöht. Robert Walser hat diese kompositorische Arbeit in vielen Texten schon vorweggenommen und damit das Feld der Komposition bereits besetzt. Man könnte ihn deshalb als seinen besten Vertoner bezeichnen (vgl. Einleitung).

In welcher unterschiedlichen Formen und mit welchen Strategien die Komponistinnen und Komponisten seit über hundert Jahren die schwierige Aufgabe gelöst haben, diesem Vertoner seiner selbst mit ›richtiger‹ Musik gerecht zu werden, ist die in diesem Buch mit zahlreichen Musikbeispielen erzählte Geschichte.

Es richtet sich an eine an Musik und Literatur interessierte Leserschaft. Deshalb wurden ein allzu fachspezifisches Vokabular und tiefgreifende Analysen vermieden. Die analytischen Hinweise zu den Musikbeispielen – in der Regel eines pro Komponist – sind als Einladungen zu verstehen, sich selbst weiter in die Musik zu vertiefen. Um diese analytischen Teile auch für musikalische Laien verständlich zu halten, habe ich gelegentlich mit Schemata gewisse Strukturen visualisiert. Zur Orientierung in den Musikbeispielen greife ich meist auf den vertonten Text zurück. Nicht gemeinter Text wird in eckige Klammern gesetzt, wenn also zum Beispiel eine fallenden Quarte auf »[ge]funden« erwähnt wird, verbindet diese die Silben »fun« und »den«. Meist entsprechen die Titel der Vertonungen jenen der vertonten Texte. Da aus dem Kontext hervorgeht, ob von der Komposition oder von Walsers Text die Rede ist, werden die Titel typografisch nicht unterschieden. Wenn für die Komposition andere Titel als jene von Walser gewählt werden, wird das explizit gemacht.

Es wurde versucht eine gemässigte Genderschreibweise zu wählen. Eine automatische Genderung würde in einer von Männern dominierten Domäne wie den Walser-Vertonungen eine Parität suggerieren, die es nicht gab. So werden Komponistinnen und Komponisten nur genannt, wenn beide gemeint sind.

Das Buch ist, nach einer Einleitung zu Robert Walser als Komponist, in dreizehn Kapitel eingeteilt, die bewusst unterschiedliche Einstiege zum Thema suchen. Die ersten sechs Kapitel widmen sich personenbezogen den sehr unterschiedlichen frühen Walser-Vertonern. Dieser Teil wird mit einem Kapitel über die prägenden Walser-Werke von Heinz Holliger abgeschlossen.

Das siebte Kapitel bildet die Mittelachse des Buches und erkundet anhand von Erving Goffmans Theorie der totalen Institutionen die Querbezüge von Georges Aperghis zu Robert Walser, Adolf Wölfl und Paul Klee.

Im zweiten Teil folgt ein Kapitel, in dem überblicksmäßig zuerst die Musik zu Schauspielproduktionen, Filmen und Hörspiel und anschließend die neuen Formen des Théâtre musical vorgestellt werden. Es folgt ein Kapitel zu den Übertragungen von Walsers Romanen aufs Musiktheater. Nach dem bereits erwähnten Kapitel zu den *Beiseit*-Vertonungen wird an ausgewählten Beispielen der große Korpus von über 300 Liedern behandelt. Kapitel 12 beschäftigt sich mit der bei Walser-Vertonungen häufigen Gattung des Melodrams, bei dem über der Musik gesprochen wird. Zum Schluss wird als Epilog auf die bis heute nicht uraufgeführte Oper *Aschenbrödel* von Johannes Fritsch und eine Kompositionsskizze des Komponisten und Dirigenten Hans Zender aufmerksam gemacht.

Dieser zweite Teil des Bandes zeigt nicht nur eine andere Musikgeschichte des 20. und 21. Jahrhunderts, sondern auch eine andere Literaturgeschichte, stellen die Komponistinnen und Komponisten Robert Walser bei ihren ›Entdeckungen‹ doch in sehr unterschiedliche literarische Zusammenhänge. Neben naheliegenden und von Walser selbst suggerierten Kontexten wie Hölderlin und Kleist gibt es auch Überraschendes – etwa Peter Hille bei Martin Wistinghausen (vgl. Kap. 10.13) oder die im gleichen Jahr wie Walser geborene japanische Dichterin und Feministin Yosano Akiko bei Ezko Kikoutchi (vgl. Kap. 8.6.4).

Zwei Repertoire-Bereiche sind in dieser Publikation nicht berücksichtigt: einerseits das Ballett und das Tanztheater, andererseits rein instrumentale Werke, die sich auf Walser beziehen, aber keine Vertonungen darstellen; letztere wurden – soweit bekannt – in den Werkkatalog am Schluss des Buches aufgenommen.

* * *

Als mich Reto Sorg, der Leiter des Robert Walser-Zentrums in Bern, 2011 anfragte, ob ich etwas zum Thema Walser und die Musik publizieren würde, gingen wir von einem schmalen Bändchen mit 20 Kurzporträts der Komponistinnen und Komponisten und jeweils einem Partiturausschnitt aus. Dazu gaben wir 2015 die Walser-Anthologie »*Das Beste, was ich über Musik zu sagen weiß*« (3. Aufl. 2018) mit Texten zur Musik heraus.

Die Anzahl der Walser-Vertonungen hatte ich allerdings deutlich unterschätzt. Auch der Respekt gegenüber den Schicksalen gewisser früher Walser-Vertoner forderte tiefergehende Forschungen, um diesen Komponisten

wenigstens nachträglich Gerechtigkeit widerfahren zu lassen – zum Beispiel dem von den Nationalsozialisten ermordeten James Simon, dem in der Bieler Provinz vereinsamten Wilhelm Arbenz und dem von Thomas Bernhard lebenslang beschädigten Gerhard Lampersberg. So ist schließlich diese erste umfassende Publikation zur musikalischen Walser-Rezeption entstanden. Darin werden auch Einzelaufsätze zu einzelnen Themen und zahlreiche Musikkritiken rezipiert.¹⁴

Der Titel *Töne und Schälle* entstammt dem berühmten Text *Schneien*, in dem »alle Töne und Schälle¹⁵ eingeschneit« (BA 13, 37–39, hier 38) sind. Für den Buchumschlag gestaltete der französische Künstler Frédéric Diart, der sich seit Jahrzehnten mit Robert Walser auseinandersetzt, eigens eine Monotypie, auf der über Hölderlin eine nie stattgefundene Verbindung von Walser zu Luigi Nono geschaffen wird: Walser-Embleme wie das Polizeifoto des toten Walser mit den wahrscheinlich nicht von ihm selbst stammenden Schrittsuren im Schnee¹⁶ sind überlagert mit Skizzenmaterial zu Nonos *Io, frammento dal Prometeo* (1981), in dem altgriechische Texte mit solchen von Friedrich Hölderlin kombiniert werden.¹⁷

* * *

-
- 14 Mein im *Robert Walser-Handbuch* publizierter Text zur musikalischen Walser-Rezeption (RWH, 391–394) ist inzwischen in einigen Punkten überholt.
- 15 In seinem Gesamtwerk verwendet Robert Walser diese ungebräuchliche Pluralform über einen Zeitraum von zwei Jahrzehnten noch sechs weitere Male, und zwar in unterschiedlichen (Reim-)Konstellationen; meist in Wortpaaren wie »mit Schällen und Tonwellen« (*Kleist in Thun*, SW 2, 70–81, hier 74), »von Schällen und von Farben« (*Empfindung*, SW 13, 94f., hier 95) und »Schälle und Widerhallungen« (*Literatursituation*, SW 19, 268–270, hier 269). Walser veranschaulicht ›Schälle‹ auch: »Schälle sind spielende, fliegende und befiederte Bälle.« (*Ich brauche mich nicht lange zu besinnen*, AdB 2, 334–336, hier 335). Und wohl ein exklusives Walser-Wort ist der Neologismus ›Schällereien‹: »Warum [...] hallte es ihm im Herzen von allen schönen Schällereien wider, als frohlöckelten und glöckelten und klingelten tausend musikalische Blumen [...]?« (*Ich kann von einem Knaben erzählen*, AdB 1, 175f., hier 176). Weitere ›Schälle‹-Stellen finden sich in *Mozart, so hieß ein Musikus* (AdB 6, 388f., hier 389) und *Gestern wohnte ich einem Fest nicht bei* (AdB 4, 16–20, hier 19). Ich danke Gelgia Caviezel für die Recherche der ›Schälle‹-Stellen in Walsers Gesamtwerk.
- 16 Die Schritte stammen höchstwahrscheinlich von der Untersuchungsbehörde. »[D]ie vermeintlichen Spuren des Sterbenden sind eigentlich die Spuren zum Toten.« Gisi: *Vom Verschwinden des Autors*, S. 100. Vgl. auch Keutel: *Röbu, Robertchen, das Walser*, S. 168f.
- 17 Die Zusammenstellung der Texte verantwortete Nonos langjähriger Librettist Massimo Cacciari. Über ihn muss Nono von Robert Walser gehört haben. Cacciari vergleicht 1980 in *Dallo Steinhof* (S. 186–207) Hölderlin mit Robert Walser und hebt sehr früh »La Stimmung [...] puramente schubertiana« von Walsers Wandern hervor. Vgl. Cacciari: *Dallo Steinhof*, S. 192 (vgl. auch RWH, 405f.).

»Es wird zu viel musiziert heutzutage.« – Walser Diktum holt auch dieses Buch ein: Der Zufall will es, dass zwei Wochen nach Redaktionsschluss dieses Buches am 31. August 2021 ein neues Kapitel in der musikalischen Beschäftigung mit Walser geöffnet wird. Vom 16. bis 19. September findet in den Kantonen Appenzell Inner- und Ausserrhoden das bisher größte Walser-Musik-Festival statt, organisiert vom Festival Neue Musik Rümelingen in Zusammenarbeit mit der Robert Walser-Gesellschaft und dem Robert Walser-Zentrum: 31 Werke (fünf in Co-Autorschaft) von 32 Komponistinnen und Komponisten werden uraufgeführt, davon 22, die sich erstmals mit Robert Walser beschäftigen.¹⁸ Unter den Uraufführungen gibt es auch ältere Werke von James Simon, Anna Renfer, Daniel Glaus und Eva-Maria Houben sowie Neufassungen von Georges Aperghis (halbszenische Aufführung von *Zeugen*, vgl. Kap. 7.8–11) und Heinz Holliger (Melodramfassung von *Ein Klar- und bassklar-i-nettliches Zwiegesängelchen*, vgl. Kap. 6.11). Mit Werken von elf Frauen wird die Anzahl der Walser-Vertonungen von Komponistinnen verdoppelt. Das gesamte Schaffen und Wirken Robert Walsers wird abgedeckt – auch die Zeit als Patient 3561 in der Herisauer Klinik, mit der sich HannaH Walter, Robert Torche und Oliver Rutz beschäftigen. Neben neuen Musiktheaterstücken von Anda Kryeziu und Roland Moser finden die meisten Uraufführungen auf Klangspaziergängen statt, für die das Festival Neue Musik Rümelingen berühmt ist. Das führt zu Musikformen ausserhalb des Konzertsaals, Installationen, Aktionen am Wegrand, Performances unter Einbezug der Natur. Da wird der traditionelle Werkbegriff weitgehend obsolet. Teils werden auch die Rollen und Genres aufgegeben, denn Komposition, Improvisation und Performance vermischen sich. Ca. 300 Laienmusikerinnen und -musiker sind am Festival beteiligt. Dazu veranstaltet die Robert Walser-Gesellschaft ein Symposium, das sich dem Thema Walser und Musik widmet. Diese komplex verwobene Geschichte muss an anderer Stelle weitergeschrieben werden. Hier können die neuen Kompositionen dieses Festivals nur im Katalog der Publikation dokumentiert werden. Dieser Katalog ist unter www.hkb-interpretation.ch/walser im Übrigen in einer ausführlicheren und durchsuchbaren Online-Version abrufbar, in der etwa die Uraufführungsbesetzungen und die Verweise zu den

18 In alphabetischer Reihenfolge; kursiv sind die Musikschaffenden markiert, die sich erstmals mit Walser beschäftigen: Georges Aperghis, *Carola Bauckholt*, *Lilian Beidler*, *Nicolas Berge*, *Andres Bosshard*, *Mathieu Corajod*, *Gisa Frank*, *Stephan Froleys*, *Paul Giger*, Daniel Glaus, Ruedi Häusermann, Heinz Holliger, Eva-Maria Houben, *Patrick Kessler* (2 Werke), *Lucia Kilger*, *Anda Kryeziu*, *Urban Mäder*, Roland Moser (2 Werke), Thomas David Müller, *Brigitta Muntendorf*, *Francisco Obieta*, *Daniel Ott*, Anna Renfer, *Oliver Rutz*, James Simon, *Robert Torche* (2 Werke), *Charles Uzor*, *Cathy van Eck*, *HannaH Walter*, *Alfons Karl Zwicker* (2 Werke), *Sylvia Zytynska*.

Texten von Robert Walser einsehbar sind. Verwiesen wird dort – angesichts einer erfreulichen Zusammenarbeit mit der SRG-Plattform neo.mx3.ch für das zeitgenössische Musikschaffen – auch auf gewisse Aufnahmen, die nicht mehr geschützt sind oder freigegeben wurden; sie können auf <https://neo.mx3.ch/robertwalser> angehört werden. Dort sind auch aktuelle Informationen zum Thema Robert Walser und Musik abrufbar.

* * *

Unmittelbar vor der Drucklegung des Buchs fand Gelgia Caviezel in der Carl Seelig-Sammlung des Robert Walser-Zentrums auf einer Postkarte den Hinweis auf eine sehr frühe Walser-Vertonung aus den ersten Jahren des 20. Jahrhunderts. Der Illustrator, Zeichner, Buchkünstler und sich sporadisch auch als Amateurkomponist betätigende Marcus Behmer dankt Carl Seelig für die Zusendung von Walsers *Gedichten* und erwähnt folgende Erinnerung:

Heute fiel mir, beim Lesen der Gedichte, erst wieder ein, daß ich das eine (»Nun wieder müde Hände,...«) vor mehr als 50 Jahren – – »komponiert« hatte, als Lied, das ich – am Spinett bei Karl W. sitzend – den Brüdern vorspielte und »sang«, was unter uns dreien (oder viere?) eine wunderbar sublime, ganz unirdische Gemeinsamkeits-Stimmung bewirkte.¹⁹

Das in Anführungszeichen gesetzte »komponiert« deutet eher auf eine flüchtige Skizze denn eine ausgearbeitete Komposition hin. In den zerstreuten Fragmenten von Behmers Nachlass finden sich keine Spuren davon.²⁰ Das Lied dürfte während Behmers schwierigen Lebensumständen im ›Dritten Reich‹ verloren gegangen oder zerstört worden sein.²¹ Es entbehrt nicht einer gewissen Komik, dass die erste musikalische Auseinandersetzung mit Robert Walser von einem wohl ziemlich verstimmten Spinett begleitet wurde, einem damals nahezu gänzlich vergessenen Instrument. Vermutlich handelte es sich um ein Requisit, das dem Bühnenbildner Karl Walser bei Opernaufführungen zum Beispiel bei *maestri di musica*-Szenen diente. Das suggeriert auch die einzige Erwähnung eines Spinetts bei Robert Walser. In *Der Schurke Robert*

19 Behmer: *Postkarte vom 12.06.1955*.

20 Teile des Nachlasses befinden sich in folgenden Institutionen: Deutsches Kunstarchiv im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg, Bayerische Staatsbibliothek München, Universitäts- und Landesbibliothek Münster, Schwules Museum Berlin.

21 Marcus Behmer wurde als Homosexueller von den Nationalsozialisten zu einer 19-monatigen Gefängnisstrafe verurteilt; viele Dokumente sowie Bilder wurden 1944 bei einem Bombenangriff auf Berlin zerstört. Vgl. Halbey/Sichowsky: *Marcus Behmer in seinen Briefen* sowie Halbey: *Marcus Behmer als Illustrator*.

(SW 17, 208–210) wird dem Titelhelden »von seiner Frau Mama behutsamster Musikunterricht erteilt [...]. Er trug spitzenbesetzte Sammethöschchen, einen dito Kittel, besaß einen hübschen Kopf und spielte bald seinen Bach auf dem altertümlichen, gelbbraun lackierten Spinett auswendig.« (SW 17, 208)

Einleitung: Robert Walser – sein eigener Komponist

Robert Walsers Schreiben ist erfüllt von hoher Musikalität. Oft scheint der Schriftsteller weniger einer inhaltlichen als einer klanglichen Logik zu folgen. Das macht seine Dichtungen für Komponistinnen und Komponisten so anziehend, schafft aber auch Probleme, da die Texte eigentlich schon ›komponiert‹ sind. Um Walsers Kompositionstechniken aufzuzeigen, werden seine Schriften im Folgenden als musikalische Partituren gelesen.¹

I.

Die Musik unterscheidet sich von der Literatur grundsätzlich dadurch, dass ihr eine lexikalische Semantik fehlt. Deshalb lässt sich nicht präzise sagen, was ihre Bedeutung ist, und deshalb wird sie so unterschiedlich wahrgenommen: Was den einen noch heiter erscheint, ist den anderen bereits zu traurig; es fehlt uns an verbindlichen Kategorien, um Traurigkeit oder Heiterkeit in der Musik zu verifizieren. Zwar versucht man in der Musikgeschichte immer wieder Begriffsgерüste zu schaffen, wie zum Beispiel die Affektlehre, in der bestimmte Figuren für Traurigkeit oder Heiterkeit stehen, aber diese sind nur jenen verständlich, die dieses System erlernt haben. Die Art und Weise der Mehrdeutigkeit von Literatur und Musik unterscheidet sich in einem wichtigen Punkt: In der Literatur entspringt sie einem eindeutigen Zentrum, zum Beispiel dem Apfel, der zwar sehr vieles bedeuten kann, aber ich könnte ihn weder mit einem Pfirsich noch mit einer Birne ersetzen. Das ganze konnotationsreiche Sinnsystem ›Apfel‹ würde in sich zusammenfallen. Dieses eindeutige Zentrum der verbalen Sprache mangelt der Musik. Man kann zwar nicht sagen, dass Musik bedeutungslos ist, aber ihre Bedeutung kennt keinen auch noch so weit gefassten Begriff.

Semiotisch gesprochen: Der Musik fehlt das *tertium comparationis*, das eine Botschaft auf einer übergeordneten intersubjektiven Ebene verständlich macht.

Unsere Vorfahren haben dieses Dritte mit den Werkzeugen erfunden: Sie haben sie gemeinsam entwickelt, gemeinsam hergestellt, gemeinsam genutzt

1 Dieses Kapitel basiert in Teilen auf dem Vortrag *Der Komponist Robert Walser*, den der Autor am 08.09.2019 auf der *Robert Walser-Sculpture* von Thomas Hirschhorn (15.06.–08.09.2019 in Biel) gehalten hat.

und gemeinsam benannt (in welcher Sprache auch immer).² Das ist der Beginn der Sprache, der Beginn des *tertium comparationis*, mittels dessen wir uns bis heute verständigen. Ich kann in diesem Buch, das sich an einen des Deutschen kundigen Kreis richtet, einfach »Buch« schreiben, und ich werde verstanden, ohne dass ich das Bild eines Buchs danebenstellen muss. Wir haben alle gelernt, dass die Buchstabenfolge B-U-C-H den Gegenstand ›Buch‹ bezeichnet; würde ich H-C-U-B schreiben, wäre das im Deutschen unverständlich. Ich kann auch »Maggingen« schreiben und alle, die einmal in Maggingen waren oder von Maggingen gehört haben, wissen, was ich meine, auch wenn alle unterschiedliche Erfahrungen in Maggingen gemacht haben. Und für jene, die sich in Biel nicht auskennen und nun fragen, was ›Maggingen‹ bedeutet, kann ich wahlweise anfügen, es sei ein »Hügel neben Biel« oder »ein Teil der Gemeinde Evilard« oder »der Ort mit der Eidgenössischen Hochschule für Sport«.

Dieses Dritte der Sprache können wir relativ leicht verändern, zum Beispiel kann ich an dieser Stelle kundtun, dass ich für die nächsten zehn Zeilen den Begriff ›Hügel‹ mit dem Begriff ›Schrank‹ ersetze. Wenn ich jetzt schreibe: »Maggingen ist ein Schrank neben Biel« oder »die Wandergruppe steigt auf den Schrank«, wirkt das zwar lustig oder befremdlich, aber es zeigt, wie virtuos wir mit der begrifflichen Ebene unserer Wahrnehmung umgehen können, indem wir die alten und neuen Bedeutungen von Hügel und Schrank sofort speichern. Deshalb nehmen wir die Überkreuzungen der Bedeutungen wahr und können auch darüber schmunzeln. Es ist für uns selbstverständlich, dass es zwischen den Dingen und uns Subjekten dieses Dritte des Begrifflichen gibt, bei dem wir als Subjekte den Objekten Namen geben, mit denen wir uns dann über die Objekte und unser Verständnis von ihnen unterhalten können.

In der Musik gibt es dieses Dritte nicht. Oder nur als Ausnahme, zum Beispiel dann, wenn zu Beginn eines repräsentativen klassischen Sinfoniekonzerts ohne Vorankündigung die *Marseillaise* intoniert würde. Da würde wohl im Publikum getuschelt werden, ob der Präsident Frankreichs anwesend sei; jedenfalls würden alle an etwas Französisches denken, auch jene, die kein Französisch verstehen. Aber das geschähe nur, weil die *Marseillaise* so bekannt und ihrerseits zu einem Begriff für französische Repräsentation (Präsidentenansprache, sportlicher Sieg, Staatsbegräbnis etc.) geworden ist. Deshalb würde das Publikum im Sinfoniekonzert der Musik gar nicht mehr richtig zuhören, sondern der Frage nachsinnen, welche Bedeutung die *Marseillaise* hier haben könnte.

Normalerweise gibt es bei Musik aber diese begriffliche Ebene nicht. Deshalb ist ein musikalisches Werk unabhängig von der Muttersprache seiner

2 Der deutsche Philosoph und Gymnasiallehrer Ludwig Noiré (1829–1889) hat bereits 1880 auf diesen Zusammenhang zwischen Werkzeug, gemeinsamer Arbeit und Sprache hingewiesen. Vgl. Noiré: *Das Werkzeug und seine Bedeutung*; dazu auch Wunderlich: *Sprachen der Welt*, S. 140–147.

Zuhörer verständlich; selbst wenn ich nicht im indischen Kulturkreis aufgewachsen bin, verstehe ich beim Hören von indischer Musik etwas, aber selbstverständlich etwas anderes, als dies ein Inder tut. Bei der Musik fehlt das *tertium comparationis*; wir sind quasi immer zu zweit. Es gibt uns als Subjekte und die Musik als Objekt, das sich interessanterweise meist bewegt und damit auch uns als Subjekte in Bewegung versetzt. Das ist ein ständiger gegenseitiger Austausch, ohne dass eine dominierende Begrifflichkeit uns dabei führen würde. Und weil der Musik diese Begrifflichkeit fehlt, borgt sie sich diese in Form von Texten und Handlungen in Liedern, Opern und Balletten gerne aus. Sie gewinnt damit einen Grad von Eindeutigkeit, den sie aus sich heraus nicht erreichen würde.

Vorerst verstehe ich unter Musik aber reine Klangkunst. Wenn man zum Beispiel das Wort *Hügel* als reinen Klang wahrnimmt und die Bedeutung des ›Hügels‹ ausblendet, dann müsste man als Komponist von der reinen Lautung der Klangfolge »HÜGEL« ausgehen. Man könnte diese Lautung variieren oder erweitern, zum Beispiel eine Lautskala mittels der Vokale a, i, o und u und der Konsonanten b, x und r entwickeln:

hügel, higel, hixel, hixal, huxal, buxal, bural, burol, barol, barox.

Oder eine Skala mit kontinuierlicher Erweiterung der Silben:

hügel, hiügel, hidügel, hiadügel, hiadügeil, hiadügehil, hiadügehilf.

Und sicher würde man beim Komponieren mit solchen Skalen auch den Krebs benutzen, das Ganze also drehen und von hinten lesen:

flihegüdaih, lihegüdaih, liegüdaih, legüdaih, legüdi, legüih, legüh.

Auch die erste Skala mittels Buchstabenaustausch klingt im Krebs gar nicht so schlecht:

xorab, lorab, lorub, larub, laxub, laxuh, laxih, lexih, legih, legüh.

Das sind simple Beispiele für das, was zu Robert Walsers Lebzeiten in der Lautpoesie entsteht. In der deutschsprachigen Literatur gilt Paul Scheerbart (1863–1915) als deren großer Vorläufer. Einige Vertoner von Walser-Texten haben solche sprachlautlichen Kompositionsverfahren angewendet, zum Beispiel Urs Peter Schneider (vgl. Kap. 4) oder der griechisch-französische Komponist Georges Aperghis (vgl. Kap. 7), der seit fünfzig Jahren schwerpunktmäßig mit Sprachlauten komponiert und sie so verwendet wie traditionelle Komponisten Töne.

Gewiss, Robert Walser ist als Schriftsteller nie ins rein Lautpoetische vorgedrungen; er hielt sich immer an die grammatikalischen und syntaktischen Regeln der deutschen Sprache. Auch auf eine konkrete Bedeutungsebene hat er nie verzichtet, aber er hat innerhalb dieses Rahmens musikalische Prinzipien bis in syntaktische Grenzzonen durchgesetzt.

Er hat gewissermaßen mit dem Klangmaterial der deutschen Sprache innerhalb der deutschen Sprachgesetze komponiert. Dabei sind ihm Neologismen und Helvetismen aus der Feder geflossen, die die lexikalischen Grenzen des Schriftdeutschen mehrfach sprengen. Dazu gibt es in der deutschen Literatur große Vorbilder wie Friedrich Hölderlin, Heinrich von Kleist oder Clemens Brentano, denen Walser wohl nicht zufällig selber wichtige Texte gewidmet hat. Marlise Muralt macht in ihrer Studie zu Walsers Prosasammlung *Die Rose* (1925), in der sie das Musikalische von Walsers Sprache mehrfach behandelt, den erhellenden Vergleich zum russischen Futurismus, insbesondere von Vladimir Majakowskij:

Auch in Walsers Prosastücken bauen sich analog zu den Forderungen der russischen Futuristen Sätze aus dem »Gleichklang von Vokalen und Konsonanten« und entleeren damit den Sinn der Worte, häufen »episodischen Ballast« an, statt eine stringente Handlung zu vollziehen. Ebenso findet sich bei Walser das vulgäre Element des Kalauers und die Tendenz, das Material der Sprache durch assoziative Wendungen oder Neologismen zu erweitern. Der Literaturkritiker der *Neuen Zürcher Zeitung*, Eduard Korrodi, spricht in seiner Rezension der *Rose* von einer »Tititattisprache«.³

Moritz Baßler hat 1994 unter dem Titel *Die Entdeckung der Textur* eine Studie vorgelegt, die dieses ›Musikalische‹ bei Walser vom literaturwissenschaftlichen Standpunkt aus erfasst. Baßler untersucht die »Unverständlichkeit in der Kurzprosa der emphatischen Moderne 1910–1916«, so der Untertitel des Bandes, speziell in den Texten von Theodor Däubler, Carl Einstein, Angela Hubermann und vor allem Robert Walser. Für Baßler gelangt bei diesen Textsorten die Hermeneutik als Methode des Verstehens an ihre Grenzen:

Die Vermutung liegt nahe, daß hier um 1910 ein künsteübergreifender Paradigmenwechsel stattfindet, der die Machart, das Verfahren des Kunstwerks entscheidend verändert – mit dem Effekt, daß Kunstwerke, die nach dem (oder den) neuen Verfahren organisiert sind, sich aufgrund ihrer spezifisch anderen Machart einer hermeneutischen Interpretation sperren, die sich an traditionellen Texten vielfach bewährt hat.⁴

3 Muralt: *Ambivalenzen und Provokationen*, S. 111. Das Zitat aus der sehr positiven Besprechung von Walsers *Die Rose* in Korrodi: *Walser über Walser*.

4 Baßler: *Die Entdeckung der Textur*, S. 7.

Zur Charakterisierung dieser veränderten Verfahren führt Baßler den Begriff der ›Textur‹ ein, den er jenem der ›Struktur‹ entgegenstellt: »Es gehört zum Begriff der Textur, daß sie sich nicht in einer narrativen Struktur repräsentieren läßt.« Baßler bezeichnet in der Folge das, »was paraphrasierbar ist an einem Text, [...] als Struktur, was nicht paraphrasierbar ist, als Textur [...]. Eine solche Paraphrase-Probe hat sich als eine Art Lackmus-Test für Verständlichkeit/Unverständlichkeit bewährt.«⁵ Zwar sind in traditionellen wie modernen Texten Strukturen ebenso wie Texturen konstitutiv, aber für Baßler ist »eine Abwertung der Struktur und gleichzeitige Aufwertung der Textur in der Moderne doch offensichtlich.«⁶

Implizit spielt Baßler mit dem Begriff der ›Textur‹ an viele musikalische Verfahrensweisen an, zum Beispiel, wenn er die Bedeutung der Wörter-Kataloge bei Walser thematisiert, die sich mit musikalischen Skalen vergleichen lassen; oder wenn er – inspiriert durch Carl Einsteins Text *Der Snobb*⁷ – den musiktheoretischen Begriff der ›enharmonischen Verwechslung‹ auf die Literatur überträgt:

Der Begriff stammt aus der musikalischen Harmonielehre und bezeichnet dort die Umdeutung einer Tonart in eine völlig andere [...]. In seiner hier vorgeschlagenen übertragenen Verwendung meint der Begriff die Uminterpretation eines Phänomens bei seiner Übertragung von einem Bezugsrahmen (z. B. diskursiver Kontext, Sprachspiel, Interpretation) in einen anderen.⁸

Auch wenn Walser den Terminus der ›enharmonischen Verwechslung‹ nicht verwendet hat und wohl auch nicht verstanden hätte, ist er als Metapher hilfreich: Die literarischen Verfahren von Walser, die oftmals mit normabweichend konnotierten Begriffen wie ›Andersartigkeit‹, ›Digression‹, ›Umweg‹, ›Regelverstoß‹ etc. umschrieben werden müssen, können als in der Musik geläufiges Stilmittel positiv gefasst werden. Es handelt sich nicht um einen ›Abweg‹, vielmehr wird wie bei der enharmonischen Verwechslung ein ›Ton‹ umgedeutet, also quasi ›verwechselt‹, um in andere Räume zu leiten.

Moritz Baßlers Hauptfokus bleibt aber der Parameter der ›Verständlichkeit/Unverständlichkeit‹, bei dem der hermeneutische Diskurs, wenn auch

5 Ebd., S. 15.

6 Ebd., S. 16.

7 Einstein: *Der Snobb*. Der Text endet mit dem Satz: »Aber vielleicht gab der Snobb sich den Andern nur als Reiz, denn wir sind enharmonische Verwechslungen.« Ebd., S. 37. Dem Verhältnis von Carl Einstein, Paul Klee und Robert Walser wurde 2013 in Bern eigens ein Symposium gewidmet (07.–10.11.2013 im Zentrum Paul Klee). Vgl. Baumgartner/Michel/Sorg: *Historiografie der Moderne*.

8 Baßler: *Die Entdeckung der Textur*, S. 170.

als gescheiterter, immer noch dominiert. Für mich ist diese ›Unverständlichkeit‹ von Walsers Texten das Symptom seiner musikalisch-kompositorischen Schreibverfahren, auf die ich im Folgenden eingehe.

II.

Die Unverständlichkeit bzw. die Verhüllung und Verwirrung einer narrativen Kohärenz, die Baßler beispielhaft analysiert,⁹ zählt in diesem Zusammenhang zu den wichtigsten kompositorischen Verfahren Walsers. Indem er seine Geschichten nicht linear erzählt, sondern immer wieder abweicht, Einfügungen macht, den Schluss nicht findet, plötzlich abbricht, schafft er sich jenen Raum, in dem sich sein musikalisches Denken entfalten kann.

Diese Abweichungen sind keinesfalls Flüchtigkeit, Unachtsamkeit oder Schluderei, vielmehr sind sie sehr genau geplant und bis ins Detail kalkuliert. Das wird besonders in jenen Texten deutlich, in denen Walser ›polyphon‹ schreibt, indem er mehrere Geschichten übereinanderlegt.

Die Polyphonie, die Überlagerung verschiedener Stimmen, ist eine der Musik eigene Qualität, die der Sprache verwehrt ist. Man kann nicht gleichzeitig drei verschiedenen Geschichten zuhören und alles genau verstehen. Bei der Musik jedoch ist der dreistimmige Satz zum Beispiel eines Streichtrios klar und durchsichtig wahrnehmbar. Trotzdem sucht Walser auch in der Literatur die Polyphonie, wobei ihm die Dreistimmigkeit besonders lieb ist. Im 1928 entstandenen Text *Stück ohne Titel (II)* (SW 19, 303–306) wird er schon fast multimedial, denn er lässt drei dramatische Formen sich überlagern, nämlich Stummfilm, Oper und Schauspiel: der Stummfilm *Gösta Berling* nach Selma Lagerlöf von Mauritz Stiller (mit Greta Garbo als Gräfin und Lars Hanson als Pfarrer) aus dem Jahre 1924, den der Ich-Erzähler eben gerade gesehen hat, die Oper *Fidelio* von Ludwig van Beethoven, deren Aufführung der Ich-Erzähler im Moment beiwohnt, und das fünftaktige Schauspiel seines Sitznachbarn, der Lehrer ist. Es ruht unangetastet und unerkannt in dessen Schreibtischschublade. Namen lässt Walser weg; so wird ausgerechnet Beethoven nicht genannt, obwohl 1927 – also ein Jahr vor der Niederschrift des Textes – auf der ganzen Welt dessen hundertsten Todestages gedacht wurde.

Aber erstens mochte Walser die »herzübersichselberhinaushebenden« Klänge (AdB 1, 189) nicht, er verspottet sie immer wieder und auf unterschied-

9 Vgl. ebd., S. 108–122, 141–148.

lichste Weise,¹⁰ und zweitens kann er, indem er Beethovens Namen unterdrückt, den Komponisten in die Gegenwart versetzen: Dieser lebt nämlich in Walsers Erzählung noch, aber er kann leider der Opernaufführung nicht beiwohnen, weil er krank im Bett liegt. Wie sich in einem guten dreistimmigen musikalischen Satz keine Stimme in den Vordergrund drängt, werden auch in diesem Prosastück die drei Formen Stummfilm, Oper und Schauspiel gleichwertig und gleichzeitig ineinander verschachtelt.

III.

Eine polyphone Triokonstellation findet sich auch im frühen Gedicht *Bierszene* (SW 13, 44), das erst posthum publiziert wurde:

Verse	Wörter	Silben
Einer scherzte mit der Kellnerin.	5 Wörter	2 – 2 – 1 – 1 – 3
Einer stützte müde seinen Kopf.	5 Wörter	2 – 2 – 2 – 2 – 1
Einer spielte seelenvoll Klavier.	4 Wörter	2 – 2 – 3 – 2
Einem brach das Lachen aus dem Mund.	7 Wörter	2 – 1 – 1 – 2 – 1 – 1 – 1
Einem schoß das Dunkel durch den Traum.	7 Wörter	2 – 1 – 1 – 2 – 1 – 1 – 1
Einem gab die harte Taste nach.	6 Wörter	2 – 1 – 1 – 2 – 2 – 1
Einmal lief das schlanke Mädchen fort.	6 Wörter	2 – 1 – 1 – 2 – 2 – 1
Einmal fuhr der blöde Träumer auf.	6 Wörter	2 – 1 – 1 – 2 – 2 – 1
Einmal war das Spiel ein englisches Lied.	7 Wörter	2 – 1 – 1 – 1 – 1 – 2 – 1
Ein verbuhlter Schwätzer, Tabakrauch,	4 Wörter	1 – 3 – 2 – 3
ein erwachter Träumer, und ein Traum,	6 Wörter	1 – 3 – 2 – 1 – 1 – 1
ein ermüdeter Klaviervirtuos.	3 Wörter	1 – 4 – 4

Drei Geschichten werden hier erzählt: Ein verbuhlter Schwätzer schäkert mit der Kellnerin, bis diese wegläuft. Ein blöder Träumer träumt schlecht und wacht zwischendurch auf. Und ein ermüdeter Klaviervirtuose spielt auf einem Klavier unter anderem ein englisches Lied.

Diese drei Geschichten werden in drei mal drei einfachen Hauptsätzen erzählt, aber nicht wie üblich eine Strophe pro Geschichte, sondern immer polyphon überlagert und deshalb beim ersten Hören unverständlich; und zwar auch deshalb, weil das Personenregister – nämlich Schwätzer, Träumer und Pianist – erst in den letzten drei Versen in Form einer Aufzählung nachgeliefert wird.

10 Zum Beispiel *Das Konzert* (SW 20, 132f.); *Ich schaute den Neunte Symphonie-Dirigenten ... sehr eingehend an* (AdB 5, 70f.); *Ich dachte über den Stolz und über die Liebe nach* (AdB 4, 167–171).

Schon in einem schlichten, zwölfzeiligen Gedicht schafft es Walser also, drei Stimmen unabhängig voneinander zu führen. Einen Zusammenhang zwischen den Geschichten gibt es nicht – außer, dass der Schwätzer, der Träumer und der Virtuose drei wiederkehrende Walser-Masken darstellen, mit denen er häufig spielt.

Der innere Zusammenhang wird in diesem Gedicht mit musikalischen Mitteln gestiftet. Das Gedicht zeigt nämlich exemplarisch ein weiteres Prinzip des ›Komponisten‹ Walser: Wiederholung und Variation. Es ist für jede Musik konstitutiv. Die Kontinuitäten, die in der Literatur mit den Geschichten und Intrigen, mit dem sogenannten Plot, entstehen, muss sich die Musik mit Wiederholung und Variation schaffen. Nur ausnahmsweise wurde in der Musikgeschichte der Versuch unternommen, eine wiederholungslose Musik zu komponieren. In den das Komponieren selber befragenden *Drei Klavierstücke* op. 11 (1909) von Arnold Schönberg ist das letzte und sehr kurze Stück eine solche Studie über die Wiederholungslosigkeit bzw. ständige Erneuerung des musikalischen Materials.¹¹ Erstaunlicherweise wird ausgerechnet Arnold Schönberg später mit der Dodekaphonie und ihren seriellen Derivaten eine Kompositionstechnik entwickeln, die fast ausschließlich auf Wiederholung, Permutation und Variation eines definierten Tonmaterials basiert. Diese Kompositionstechnik ist auch in Walser-Vertonungen anzutreffen, wobei ihr systematischer Charakter meist ironisch gebrochen wird.

Im Gedicht *Bierszene* formalisiert Walser die Überlagerung der drei Geschichten mit einer schon fast mechanischen Wiederholungsstruktur. Er wechselt vom traditionellen Endreim zum Anfangsreim. Dabei wählt er keine sinnbedeutenden oder sinnbelasteten Begriffe, sondern Alltagswörter. Musikalisch könnte man sagen, er geht vom immer gleichen kurzen Kopfmotiv aus: nämlich zwölfmal ›ein‹, aufgeteilt in drei ›einer‹, drei ›einem‹, drei ›einmal‹ und drei ›ein‹.

Wie ein Komponist spielt Walser mit unseren Erwartungen, die zugleich enttäuscht und überrascht werden: Nach den je dreimal ›einer‹ und ›einem‹ erwartet man klanglich die Weiterführung zum Beispiel mit ›eines‹. Walser enttäuscht diese Erwartung und wechselt überraschend zum Adverb ›einmal‹, dem Anfangswort vieler Märchen. Mit diesem Evozieren des ›Es war einmal‹ wechselt zwar die syntaktische Struktur radikal, aber klanglich ist auch dies nur eine minimale Modifikation, denn ›einem‹ und ›einmal‹ liegen sehr nahe beieinander.

11 Vgl. Brinkmann: *Drei Klavierstücke* op. 11.

Die letzten drei Verse sind genau besehen eine Reprise der ersten drei Verse, weil wieder ›einer‹ als Kopfmotiv erklingt, nämlich »ein erwachter« und »ein ermüdeter«, obgleich Walser nach dem Subjekt ›einer‹ im ersten Teil, dem Dativobjekt ›einem‹ im zweiten Teil und dem Adverb ›einmal‹ im dritten Teil hier nun bloß den unbestimmten Artikel ›ein‹ verwendet. Es handelt sich also um keine inhaltliche, sondern um eine Klangreprise.

Dass diese Klangreprise ausgerechnet beim Beginn in Vers 10 mit »ein verbuhlter« nicht ganz stimmt, wird in der Musik mit dem Terminus ›verschleierte Reprise‹ bezeichnet. Das Offensichtliche und allzu Affirmative der Reprise soll damit vermieden werden. Erst wenn die Reprise schon begonnen hat, werden sich die Hörenden der Reprise gewahr. Walser tut hier dasselbe: »ein verbuhlter« ist eine verschleierte Reprise en miniature.

Solche Verfahren nähern sich jenen der Lautpoesie oder ›poésie sonore‹. Das wird noch deutlicher, wenn wir die Binnenstruktur des Gedichts genauer anschauen.

Jeder Vers beinhaltet durchgehend neun Silben, das ganze Gedicht umfasst 108 Silben. Bei dieser Zählung habe ich beim letzten Wort ›Klaviervirtuos‹ das ›tuos‹ als eine Silbe gerechnet, gerade im helvetischen Kontext, in dem ›virtuos‹ elidiert als eine Silbe ausgesprochen wird. Die neun-silbigen Verse sind unterschiedlich gestaltet, denn Walser komponiert sowohl mit der Anzahl der Wörter als auch mit deren Silbenzahl.

3 mal 7 Wörter
4 mal 6 Wörter
2 mal 5 Wörter
2 mal 4 Wörter
1 mal 3 Wörter

Die Anzahl der Wörter dient der formalen Gliederung und beginnt mit zwei Fünfwortzeilen; der belebte Mittelteil wird mit Sechs- und Siebenwortversen gestaltet. Die ein- bis viersilbigen Wörter sind in den Versen auffällig verteilt. Die einzigen viersilbigen Wörter, nämlich ›ermüdeter‹ und ›Klaviervirtuos‹ bilden den markanten Schluss.

In den Versen 4 bis 8 ›groovt‹ es beinahe, weil Walser ›Ostinati‹ bildet und zwei- bzw. dreimal die zweisilbigen und einsilbigen Wörter exakt gleich verteilt.

Auch bei der Verteilung der Wörter gibt es eine Korrespondenz zwischen Exposition und Reprise, weil in beiden Teilen der Rhythmus der Wortlängen unterschiedlich ist. Während in den Versen 4 bis 9 keine dreisilbigen Wörter vorkommen, werden diese in den ersten und letzten drei Versen sehr bewusst

eingesetzt. Sie wirken nicht nur als rhythmische Variation, sondern haben Ritardando-Charakter, etwa ›seelenvoll‹ oder ›Tabakrauch‹.

Diese musikalisch-kompositorische Durchdringung läuft nicht gegen die inhaltliche Ebene, vielmehr wird diese in die Komposition eingebunden. Walser spielt gerne – wie sein Vorbild Mozart¹² – mit überraschenden Gegensätzen. Auf der Inhaltsebene stellt der Schluss des Gedichts eine Erschöpfung dar und im Klaviervirtuosen als ermatteten Arbeiter zeigt sich zugleich ein fremdartiges Bild. Auf der Ebene des Musikalisch-Formalen werden für diesen Schluss der Dreiwortvers und die Viersilbenwörter aufgespart. Dem einzigen, der an diesem Abend wirklich etwas getan und sich am Klavier mit den Tasten abgemüht hat, wird eine besondere Reverenz erwiesen. Die beiden anderen kommen schlechter weg: Vom Schwätzer bleibt nur Tabakrauch übrig, und der Träumer hängt in seinem Traum in der Endlosschleife des einzigen Endreims fest, der erst noch ein identischer Reim ist; Traum bleibt eben Traum. Dabei hätten Walser gerade hier mit ›Baum‹, ›Flaum‹, ›kaum‹, ›Raum‹, ›Schaum‹, ›Zaum‹ etc. viele Reimwörter zur Verfügung gestanden, um den im Deutschen verpönten identischen Reim zu vermeiden, sodass sich das Festhalten am Reim ›Traum – Traum‹ wie eine Provokation ausnimmt.

Wie eine falsche Fährte wirkt in diesem Zusammenhang der Titel *Bierszene*, der das Gedicht ins Licht einer besoffenen Spielerei rückt. In der Musik, in der Titel oft eine Semantik suggerieren, welche die Musik selber nicht einlösen kann, gibt es gerade in Walsers Zeit oft solche geradezu despektierlichen Betitelungen, die falsche Assoziationen auslösen. Am weitesten ist hier Erik Satie gegangen, zum Beispiel, wenn er Klavierstücke mit *Embryons desséchés* bezeichnet und jedem Stück noch eine Tiergattung zuweist: *Embryon desséché d'holothurie* (Seegurke), *d'edriophthalma* (Asseln), *de podophthalma* (Zehnfüßkrebse).¹³

12 Vgl. etwa die Prosastücke *Don Juan* (SW 3, 50–53), *Worte über Mozarts »Zauberflöte«* (SW 19, 306–309) und *Mozart, so hieß ein Musikus* (AdB 6, 388f.).

13 Zum Werk schreibt Satie noch einen stark an Walser gemahnenden Kommentar: »Cette œuvre est absolument incompréhensible, même pour moi. D'une profondeur singulière, elle m'étonne toujours. Je l'ai écrite malgré moi, poussé par le destin. Peut-être ai-je voulu faire de l'humour? Cela ne me surprendrait pas et serait assez dans ma manière. Toutefois, je n'aurai aucune indulgence pour ceux qui en feront fi. Qu'ils le sachent.« Zitiert nach Lajoinie: *Erik Satie*, S. 204.

IV.

Ich habe mich bei der *Bierszene* gefragt, warum der Klaviervirtuose ein ›englisch Lied‹ anstimmen muss. Es könnte ja ebenso gut auch ein deutsches, ein polnisch, ein spanisch oder ein Schweizer Lied gewesen sein. Es sind klangfarbliche Gründe, die es rechtfertigen: Die Silben ›spiel‹, ›englisch‹ und ›lied‹ haben eine helle Klangfarbe. Um dem Wesen einer Melodie auf die Spur zu kommen, hilft es manchmal, diese im Krebs, also rückwärts zu spielen. Es fallen dann Intervalle auf, die man beim Vorwärtsspielen überhören kann. Wenn ich das hier mit ›Spiel ein englisch Lied‹ phonetisch mache, wird diese helle Klanglichkeit mit dem i-Vokal und den Sonoranten, also den Klang haltenden Konsonanten l, n und ng sehr deutlich: ›Diiil schilnge nia liiipsch‹.

Diese helle Stelle bildet einen Kontrast zu den folgenden, von u-, ä- und au-Vokalen geprägten Zeilen mit vielen plosiven Konsonanten: »Ein verbuhlter Schwätzer, Tabakrauch, / ein erwachter Träumer, und ein Traum.«

Von solcher Klangfarbenmalerei ist das Werk Walsers durchzogen; manchmal scheint es, als würde wegen einer bestimmten Klangfarbe ein ganzer Text geschrieben. Das ebenfalls frühe Prosastück *Laute* (1901) ist ein schönes Beispiel dafür. Zwar geht es im Text um die Laute als Instrument, die ironischerweise eines der leisesten Instrumente ist. Aber im Titel ohne Artikel könnte man unter ›Laute‹ auch menschliche oder andere Laute verstehen – oder ganz einfach laute Menschen oder Tiere.

Im Text selber wird dann das Leise der Laute in quasi erotischer Weise beschrieben; der Lautenspieler wird zum Liebhaber der Klänge seines anthropomorphen Instruments. Und von der ›Laute‹ wechselt es mit der Auswechslung eines Buchstabens zur ›Lauer‹:

So wie ich auf ihn horche, den Spielenden, so horcht er, der Spieler, die ganze Zeit lang auf seine Geliebte, den Klang seines Instruments. Noch nie lag ein Verliebter so treu, so beständig auf der Lauer. Wie süß ist es, dem Lauernden aufzulauern [...]; und die Töne, denen er das Leben gibt, sind seine eifrigen Diener, die von ihm reden in der Welt begierige Ohren. Ich bin nur noch Ohr, unsäglich ergriffenes Ohr. (SW 2, 8f.)

›Laute‹ – ›Lauer‹ – [Lau-Er] – [Lau-Öhr] – [lau-]›Ohr‹ ... das ist die Klangfarbenmelodie und zugleich die Konstruktionsachse des kurzen Texts.

Verwandt mit den Sprachklangfarben sind bei Walser die Verzierungstechniken, die häufig in Form von Abweichungen und Abschweifungen erscheinen. Dabei verwendet er bei diesen Abweichungen oft Wort- und Klangskalen, die wie improvisatorische Kaskaden wirken, aber bis ins Detail

konstruiert sind. In der Musik wird mit den Verzierungen eine einfache Melodie, ein einfacher Rhythmus oder ein harmonischer Wechsel erweitert, belebt, verfeinert, oft auch verdeutlicht. In der älteren Musik nennt man dieses Verzieren die Kunst der Diminution, was besonders gut zu Walser passt.

Nehmen wir als Beispiel die ersten vier Sätze der berühmten Erzählung *Der Spaziergang* aus dem Jahr 1917:

Ich teile mit, daß ich eines schönen Vormittags, ich weiß nicht mehr genau um wieviel Uhr, da mich die Lust, einen Spaziergang zu machen, ankam, den Hut auf den Kopf setzte, das Schreib- oder Geisterzimmer verließ, die Treppe hinunterlief, um auf die Straße zu eilen. Beifügen könnte ich, daß mir im Treppenhaus eine Frau begegnete, die wie eine Spanierin, Peruanerin oder Kreolin aussah. Sie trug etwelche bleiche, welke Majestät zur Schau. Ich muß mir jedoch auf das strengste verbieten, mich auch nur zwei Sekunden lang bei dieser Brasilianerin oder was sie sonst sein mochte, aufzuhalten; denn ich darf weder Raum noch Zeit verschwenden. (BA 14, 9)

Am Schluss des ersten Satzes ist Walser für seine Verhältnisse rabiat schnell auf der Straße angelangt. Weder die unpräzise Uhrzeit noch das Schreibzimmer veranlassen ihn zu längeren Überlegungen. Aber wie bei den beliebten rückwärts laufenden Treppensturz-Szenen in Stummfilmen versetzt sich der Ich-Erzähler im zweiten Satz wieder ins Treppenhaus zurück: »Beifügen könnte ich, daß mir im Treppenhaus eine Frau begegnete«.

Ein gewöhnlicher Schriftsteller wäre damit vielleicht zufrieden gewesen, nicht aber ein Verzierer wie Walser: Da muss eine »welke Majestät« her und dazu eine Skala von »Trillern« mit den Namen exotisch klingender Nationalitäten: »die wie eine Spanierin, Peruanerin oder Kreolin aussah.«

Die Musikalität Walsers lässt sich erkennen, wenn man versuchsweise die Reihung der Nationalitäten verändert, etwa zu »die wie eine Kreolin, Spanierin oder Peruanerin aussah«. Das »läuft« weniger gut und »holpert« gerade gegen Schluss deutlich. Wie in einem auf Ausgeglichenheit angelegten Vokalsatz der Spätrenaissance setzt Walser das »schnelle« fünfsilbige Wort in die Mitte seiner »Melodie« und impliziert mit der »Kreolin« ein Ritardando. Mit der Skala der Endungen wird diese Schlussbildung akzentuiert: *nerin – nerin – eolin*. Wahrscheinlich hat Walser die »Kreolin« – ähnlich wie das »englisch Lied« im Gedicht *Bierszene* – nur aus klanglichen Gründen gesetzt, vor allem auch weil das Schlusswort »aussah« mit den AU-S-A-Lauten nach dem EO-L-I-N wie eine »Tonika« wirkt.

Im nächsten Satz ist der Gang auf die Straße des Ich-Erzählers eigentlich schon vergessen, und die Beifügung des Treppenhauses ist zur Hauptszene geworden: »Ich muß mir jedoch auf das strengste verbieten, mich auch nur

zwei Sekunden lang bei dieser Brasilianerin oder was sie sonst sein mochte, aufzuhalten; denn ich darf weder Raum noch Zeit verschwenden.«

Auch wenn er sich den weiteren Aufenthalt bei dieser Frau verbieten muss, kann er mit der »Brasilianerin oder was sie sonst sein mochte« einen weiteren exotischen Triller setzen.¹⁴ Und wie öd wirkt danach dann das quasi »senza vibrato« der Stelle »denn ich darf weder Raum noch Zeit verschwenden.«

Von *Der Spaziergang* gibt es eine zweite Fassung, die kurz nach der 1917 im Frauenfelder Huber-Verlag erschienenen ersten Fassung entstanden und 1920 im Band *Seeland* erschienen ist. Nach meinen bisherigen Ausführungen zum Textanfang der Erstfassung ist die Zweitfassung eine große Enttäuschung. Es wirkt, als hätte ein auf ein »Wesentliches« fixierter Lektor das Manuskript überarbeitet. Sie erscheint mir wie »entmusikalisiert«. Nicht nur wurden fast alle Ornamente der Erstfassung weggestrichen, sondern auch Moritz Baßlers »enharmonische Verwechslungen«, bei denen in jedem Satzteil in eine andere Rahmentonart moduliert wird, sind zurückgenommen:

Eines Vormittags, da mich die Lust, einen Spaziergang zu machen, ankam, setzte ich den Hut auf den Kopf, lief aus dem Schreib- oder Geisterzimmer weg und die Treppe hinunter, um auf die Straße zu eilen. Im Treppenhaus begegnete mir eine Frau, die wie eine Spanierin, Peruanerin oder Kreolin aussah und etwelche bleiche, welke Majestät zur Schau trug. (SW 7, 83)

Von meinem das Musikalische oder die Textur im Sinne von Baßler fokussierenden Standpunkt aus ist nicht nachvollziehbar, weshalb in der Rezeption die Zweitfassung oft favorisiert wird (vgl. RWH, 163). Da wird der Überarbeitung attestiert, sie schaffe »den Anschluß an Schreibverfahren der literarischen Avantgarde« und »die Voraussetzung für Walsers eigene Interpretation der labyrinthischen Diskursform, wie er sie später, in der Berner Zeit, weiterentwickeln und radikalieren wird«,¹⁵ oder sie wird gar zur »Summe seines Bieler Schaffens«¹⁶ erhoben. Es scheint so, als müsse im Sinne von Christian Martin Wieland und Johann Wolfgang Goethe die »Ausgabe letzter Hand« zwingend auch die gültige und bessere sein. Jüngst unternahm Dorette Fasoletti erstmals einen systematischen Fassungsvergleich. Sie legt dar, wie drastisch Walser in der Zweitfassung die Verzierungen streicht, die Anzahl ihm lieber Wörter bis auf die Hälfte reduziert und zahlreiche Sätze verkürzt:

14 Auch die Wahl der »Brasilianerin« an dieser Stelle hat sprachrhythmische Gründe. Hätte er die »Brasilianerin« im dritten Satz neben die »Peruanerin« gesetzt, wäre es mit zweimal »-anerin« zu einer unschönen Wiederholung in der Skala der Endungen gekommen.

15 Utz: *Tanz auf den Rändern*, S. 373.

16 Echte: *Karl und Robert Walser*, S. 194.

»Durch das Weglassen der Wiederholung und die Verkürzung der Satzlänge wirkt die Botschaft in der Zweitfassung weniger emphatisch, aber prägnanter und klarer.«¹⁷ Zum oben zitierten Anfang der Zweitfassung stellt sie fest:

Indem sich Walser bei der Bearbeitung mit »Eines Vormittags« für eine konventionellere Eröffnung *in medias res* entscheidet, führt er den Leser sofort in die Handlung ein und deutet implizit darauf hin, dass hier erzählt wird.¹⁸

Auch Fasoletti stellt die Gültigkeit der Zweitfassung nicht infrage, aber hält doch fest: »Die glättende Tendenz, die Herstellung von Eindeutigkeit, läuft insofern gegen das, was oft als Wesenszug von Walsers Stil identifiziert wird.«¹⁹

Jedenfalls haben wir hier ein durchaus irritierendes Beispiel dafür, dass Walser die im Sinne Baßlers klar texturierte Prosa der Erstfassung ›restrukturiert‹ und in einen konventionelleren Erzählmodus zurückführt. Dem Rascher-Verlag, in dem die zweite Fassung im Band *Seeland* erschien, schrieb er schon im April 1918: »Sämtliche sechs Stücke sind diesen Winter vom Autor in zäher eifriger Arbeitsamkeit für die Buchherausgabe neu und so vorteilhaft wie möglich geformt, Satz für Satz aufmerksam geprüft [...] worden.« (BA 1, 444) Walser scheint sich also bewusst dazu entschieden zu haben, das Essayistische zugunsten des Erzählenden zurückzubinden, und zwar für den ganzen *Seeland*-Band, wie Fasoletti betont: Walser hat »die Erstfassungen der anderen Texte von *Seeland* noch tiefgreifender überarbeitet als jene von *Der Spaziergang*«. ²⁰ Walser hat mithin sehr wohl die Art und das Ausmaß musikalischer Verfahrensweisen in seinen Texten kontrolliert, dosiert oder eben auch zurückgenommen.

V.

2011 haben vier Psychiater aus Gießen eine Studie publiziert, welche die hier behandelten musikalischen Prinzipien größtenteils als Symptome einer sprachträgen oder manierten Katatonie ausweist. Stephan Partl, Bruno Pfuhlmann, Burkhard Jabs und Gerald Stöber diagnostizieren bei Robert Walser

¹⁷ Fasoletti: *Der Spaziergang im Fassungsvergleich*, S. 72.

¹⁸ Ebd.

¹⁹ Ebd., S. 73.

²⁰ Ebd., S. 81.

Ausfälle spezifischer, funktioneller Willenskräfte [...]: bei der manierten Katatonie [ist es] eine Störung der Willenskraft der Abschaltung, die durch ihren Ausfall zu einer Unfähigkeit zur Entschlussbildung führt. Das Ausdrucksspiel verarmt, Rituale entstehen durch die Erschwernis, gedanklich und im Handeln zum Abschluss zu gelangen. Bei der sprachträgen Katatonie besteht eine Störung der negativen Willenskraft der Auswahl, sodass gedankliche Inhalte, die sonst als unsachlich ausgefiltert werden, erhalten bleiben [...]. Der Ausfall dieser beiden psychischen Funktionssysteme führt zu einer spezifischen Störung des Denkens und Wollens, die sich im literarischen Spätwerk Walsers nachweisen lässt: Walser kommt in den Texten gedanklich nicht mehr zum Abschluss, gleichzeitig mengen sich unsachliche, nicht zum Thema gehörende Inhalte ein. Im Rahmen der manierte[n] Katatonie treten durch Klang- und Wortassoziationen gezielte Wortneuschöpfungen hervor, [...] sowie gestelzte Reimungen, [...] langatmige Verschachtelungen [...] sowie Reihungen und dialektische Gegenüberstellungen [...].²¹

Die Beispiele, die die Autoren für ihre Diagnose geben, sind entlarvend. Für die ›gezielten Wortneuschöpfungen‹ wird ein Satz zitiert, in dem Walser die für das damalige Bieler wie Berner Deutsch typischen eingedeutschten französischen Wörter klanglich skaliert und mit der Wortneuschöpfung ›einherhandschuheln‹ krönt: »Freilich hatte sie Grund, ihm zu zürnen, der da so verantichambret und verboudoirt, man möchte beinah sagen verboulevardt einherhandschuhelte.« (AdB 1, 142)

Für die gestelzten Reimungen wird im Text *Göttin der Dichtkunst, bitte, bitte!* die Formulierung »der armen und wie gesagt warmen Carmen« (AdB 1, 86) bemüht, die im selben Text auch noch in der Klangvariation »einer sehr warmen Carmen auf das Umfassendste umgarnen« (AdB 1, 85) erscheint. Man ist erstaunt über die Humorlosigkeit der Autoren, die Walsers Witz, die normalerweise als ›heiße‹ Carmen bekannte *femme fatale* aus klanglichen Gründen in eine ›arme warme Carmen‹ zu verwandeln, offenbar nicht verstanden haben. Am Schluss dieses hochkomplexen Texts reflektiert der Ich-Erzähler sein Schreiben auf einer Metaebene als »Seltsamkeitsstil« (AdB 1, 90), was verdeutlicht, dass Walsers späte Texte nicht »aus der Erkrankung entsprangen«,²² sondern dass er sich der Art seines Schreibens bewusst war und es kontrollierte. Im geschlossenen psychiatrischen System von Partl, Pfuhmann, Jabs und Stöber sind die häufigen Wechsel auf eine reflektierende Metaebene bloß »unpassend[e] Einsprengsel in Satzkonstruktionen, die den Gedankenfluss unvermittelt unterbrechen«.²³

21 Partl/Pfuhmann/Jabs/Stöber: »*Meine Krankheit ist eine Kopfkrankheit*«, S. 76.

22 Ebd., S. 77.

23 Ebd.

Der Literaturwissenschaftler Lucas Marco Gisi, der zu Walsers Verstummen in Herisau einen aufschlussreichen Aufsatz verfasst hat, kann zur Studie der Gießener Psychiater nur lakonisch feststellen:

Mit anderen Worten, das, was aus literaturhistorischer Perspektive Walsers Spätwerk auszeichnet und dessen Beitrag zur Ausbildung einer modernen Literatur ausmacht, nämlich dessen digressiver und selbstreflexiver Charakter, die Verschiebung des Fokus vom fertigen Text auf das Schreiben als unabschließbaren Prozess, erscheint in dieser medizinischen Perspektive als Ergebnis seiner psychischen Erkrankung.²⁴

Gisi gelingt es mit geradezu kriminalistischer Akribie, aus der einfachen Dichotomie von psychiatrischer Perspektive (Walser war schon vor der Einlieferung in die Waldau erkrankt) und jener der Literaturwissenschaft (Walser war gesund und wurde krank gemacht) auszuberechnen, indem er das ›Drama‹ analysiert und die Kollisionen beschreibt, die zwischen dem dichtenden Herisauer Chefarzt Otto Hinrichsen²⁵ und dem Dichter, der nicht zum medizinischen Forschungsgegenstand werden wollte, entstanden sind.

2010 haben drei chilenische Psychiaterinnen und Psychiater den Krankheitsfall Walser in einer bisher wenig beachteten Studie untersucht. Sie wurde unter anderem ausgelöst vom spanischen Schriftsteller Enrique Vila-Matas, der sich gleich in drei seiner Romane mit der Figur von Robert Walser und speziell der Herisauer Zeit auseinandersetzt.²⁶ Marcello Miranda, Leonor Bustamante und Carolina Pérez drehen den Spieß um: Sie untersuchen nicht, ob und ab wann Walsers Schreiben krankhafte Züge bekommt, sondern inwiefern die Krankheit seine literarische Fantasie und die sprachlichen Innovationen ausdrücklich beförderte. Sie zielen bei ihrer Diagnose von Walsers Krankheit nicht auf Katatonie, sondern auf ein Asperger-Syndrom und eine autistische Persönlichkeit,

quien enfatizó los intereses sofisticados, inteligencia sobre el promedio, creatividad, originalidad de pensamientos y talentos que presentaban algunos de sus pacientes. Se postula que otros notables portadores del síndrome de

24 Gisi: *Das Schweigen des Schriftstellers*, S. 236.

25 Zu Otto Hinrichsens Therapiemethoden siehe auch Gigerl: *Weshalb Robert Walser nicht geheilt wurde*. Sie zeigt auf, dass Walser mit dem medizinisch konservativen Hinrichsen, der nach eigener Aussage »nicht der Mann der Hammerschläge« (S. 57) war, auch Glück hatte, weil er keiner der damals »modernen« Therapien wie Elektroschocks und chemischen Verfahren (Insulintherapien) ausgesetzt war. In der diesbezüglich »aufgeschlosseneren« Waldau wäre ihm das möglicherweise nicht erspart geblieben.

26 Vgl. Vila-Matas: *Bartleby y compañía* (2001); *El mal de Montano* (2002); *Doctor Pasavento* (2005).

Asperger fueron el filósofo [Ludwig] Wittgenstein y el gran pianista Glenn Gould.²⁷

Und anders als die Gießener Kollegen, die – um ihre Diagnose der Katatonie zu stützen – Carl Seeligs *Wanderungen mit Robert Walser* nach Verhaltensstörungen abtasten und zum Beispiel aufführen, wie Walser sich weigerte, eine breite Straße zu verlassen oder bei Regen die Straßenbahn zu nehmen,²⁸ kommt die chilenische Gruppe beim Studium von Seeligs *Wanderungen* zu einem ganz anderen Schluss: »Las notas relativas a estos paseos nos revelan a un Walser que no parece en absoluto un enfermo mental, sino al contrario, un hombre muy sabio.«²⁹

VI.

Die Diagnose eines Asperger-Syndroms in der Hochbegabungsvariante könnte auch ein Phänomen erklären, auf das ich beim Studium von Michel Roths Komposition *Der Spaziergang* (vgl. Kap. 9) gestoßen bin und das der Diagnose einer sprachträgen Katatonie definitiv widerspricht. Es ist das Wort ›Vorwelt‹, das Michel Roth magisch-auffällig vertont (vgl. Kap. 9, Abb. 39):

Die Tannen standen kerzengerade wie Säulen da, und nicht das geringste rührte sich im weiten zarten Walde, den allerlei unhörbare Stimmen zu durchklingen und zu durchhallen schienen. Töne aus der Vorwelt kamen, von ich weiß nicht woher, an mein Ohr. (BA 14, 28)

Weil ich dem Wort ›Vorwelt‹ bei Walser bis anhin nicht begegnet war, fragte ich mich, ob es auch bei Walser – abgesehen von Wortneuschöpfungen wie ›einherhandschuheln‹ – Wörter und Klänge gäbe, die gerade wegen ihrer Seltenheit auffielen. So etwas traute ich dem unentwegt schreibenden und redeflechtenden Walser nämlich gar nicht zu.

27 Miranda/Bustamante/Pérez: *Robert Walser*, S. 377. Übersetzung des Autors: Walser vereint Charakteristika einer autistischen Persönlichkeit, »die ausgeklügelten Interessen nachgeht, eine überdurchschnittliche Intelligenz, Kreativität, gedankliche Originalität und Geschicklichkeit aufweist, wie es einige dieser Patienten belegen. Das zeigt sich darin, dass weitere bemerkenswerte Persönlichkeiten mit Asperger-Syndrom der Philosoph [Ludwig] Wittgenstein und der große Pianist Glenn Gould waren.«

28 Partl/Pfuhmann/Jabs/Stöber: »*Meine Krankheit ist eine Kopfkrankheit*«, S. 75.

29 Miranda/Bustamante/Pérez: *Robert Walser*, S. 377. Übersetzung des Autors: »Die Aufzeichnungen zu diesen Spaziergängen offenbaren uns einen Walser, der überhaupt nicht psychisch krank, sondern im Gegenteil als sehr weiser Mann erscheint.«

Gelgia Caviezel vom Robert Walser-Zentrum hat für mich dankenswerterweise alle Fundstellen zu ›Vorwelt‹ herausgesucht und ist zu einem unerwarteten Resultat gekommen: Neben der obigen Stelle in der ersten und zweiten Fassung von *Der Spaziergang* kommt das Wort in Walsers Gesamtwerk nur noch fünfmal vor, und zwar verteilt über den Zeitraum von 1910 bis 1928, wobei anzumerken ist, dass es sich bei drei Fundstellen um Klangvariationen von ›Vorwelt‹ handelt: ›Vorwelthoheit‹, ›vorwelthaft‹ und ›Vorweltliche‹.

›Vorwelt‹ wurde bis ins frühe 20. Jahrhundert im Sinne von ›weit zurückliegende Zeiten‹ verwendet; im 19. Jahrhundert kommt der Begriff in vielen naturgeschichtlichen Schriften vor, welche die Geografie, die Tiere, die Fauna und auch die Menschen des paläontologischen und archäologischen Zeitalters, aber auch der Antike beschreiben.

In diesem Sinne einer konkreten Zeitepoche verwendet Robert Walser den Begriff nur einmal, und zwar im Text *Allerlei* aus dem Jahre 1911: »Wir stecken immer noch sehr im Mittelalter, und diejenigen, die über die Neuzeit murren, weil sie seelenarm sei, im Vergleich mit der Vorwelt, irren arg.« (SW 3, 140)

Die anderen Male braucht Walser das Wort ›Vorwelt‹ immer in Zusammenhang mit Dämonischem, Unheimlichem, Magischem, Verrufenem oder Groteskem, die einem sagenhaften ›Drachenzeitalter‹ zugeordnet werden können und gewissermaßen paläontologischen Fantasiewelten entspringen. Eine solche grotesk-ironische Verwendung erscheint 1910 im Prosastück *Ein Schauspieler (I)*, in dem Walser die ›Vorwelt‹ zum Neologismus ›Vorwelthoheit‹ steigert:

Hier übrigens eine Nebenbemerkung: ich möchte meinen Beruf wechseln, wenn das rasch und leicht ginge, und Tiermaler werden. Ich würde mich am eingesperrten Löwen satt malen können. Hat der verehrte literarische Leser schon so recht aufmerksam ein Elefantenaugen angeschaut? Das sprüht von Vorwelthoheit. (SW 15, 112f.)

Diese hinreißende Wortbildung ›Vorwelthoheit‹ hat Walser nur dieses eine Mal eingesetzt, und mutmaßlich gehört sie bis heute ganz ihm und wurde von niemandem sonst plagierte.

1916, also ein Jahr vor der Publikation von *Der Spaziergang*, schreibt Walser im Prosastück *Herr Krüger*:

Stolz und seelenvoll, wie eine klagende und weinende Königin, stand sie da. Er schaute sie mit seinen toten Haßaugen wie ein unnennbares Getier aus der sagenhaften unenträtselten Vorwelt an. In diesem Augenblick glich er einem Käfer und scheußlichen undefinierbaren Ungeziefer. (SW 16, 188)

Die Assoziation zum Käfer Gregor Samsa aus Franz Kafkas Erzählung *Die Verwandlung* liegt nahe. Sie wurde 1915, ein Jahr vor der Publikation von *Herr Krüger*, in *Die weißen Blätter* erstveröffentlicht.³⁰ Da Walser 1915 ebenfalls regelmäßig in derselben Zeitschrift publizierte,³¹ könnte er Kafkas Text tatsächlich begegnet sein.

1918, ein Jahr nach der Veröffentlichung von *Der Spaziergang* mit den »Töne[n] aus der Vorwelt«, verwendet Walser in *Zwei Männer* die Vorwelt im Adjektiv »vorwelthaft«:

Er verglich sich mit einem hilflos dem Verderben überlieferten armen, kleinen, weinenden Kind. Rund um ihn erschien ihm alles wie ein schwerfällig daherschnaubendes, schwimmendes, ungetümes, gespenstisch-vorwelthaftes Meer. Das Leben schien zu stocken. (SW 16, 197)

Im Gegensatz zur »Vorwelthoheit« ist es kein Walser-Adjektiv geworden, denn Martin Heidegger hat »vorwelthaft« – zusammen mit »welthaft« – vor allem in seinen frühen philosophischen Schriften vielfach verwendet.³²

Ein letztes Mal begegnet man der »Vorwelt« als »Vorweltliches« 1928 im Bleistiftgebiet im Mikrogramm *Wie kann man Stimmung machen?* Die Passage weist eine hohe Assonanz zur Waldstelle in *Der Spaziergang* auf, mit den Tannen, die »kerzengerade wie Säulen« dastehen, und dem »weiten zarten Walde, den allerlei unhörbare Stimmen zu durchklingen und zu durchhallen schienen« (BA 14, 28). 1928 sind diese Naturrequisiten einerseits durchlöchert und andererseits in Intervallverhältnisse schärfster Dissonanzen getrieben.

Wie lag und summt eine Fabelhaftigkeit, eine an's Vorweltliche erinnernde Leblosigkeit im Tannenzwischenraum, worin eine Blume schrill aufschrie, gespensterhaft bewegungslos tanzte. (AdB 1, 79)

Die Tannen gibt es nur noch als »Tannenzwischenraum«, der in *Der Spaziergang* ersehnte Tod ist als eine ans Vorweltliche erinnernde Leblosigkeit schon

30 *Die weißen Blätter* 2, 10 (1915), S. 1177–1230.

31 Im Jahr 1915 publizierte Walser in *Die weißen Blätter* fünf Texte: im April *Nachtstück* (SW 16, 93–95); im Juni *Rede an einen Ofen* (BA 15, 99f.); im Juli *Idylle* (ein Auszug von *Phantasieren* [SW 16, 97–99] bzw. *Der Arbeiter* [BA 15, 103–107]); im August *Rede an einen Knopf* (BA 15, 101f.); im Dezember *Notizen* (SW 16, 386–392). Vermutlich hatte er die Zeitschrift schon 1915 abonniert. Jedenfalls kündigt er das Abonnement beim Rascher-Verlag im Frühjahr 1917 aus finanziellen Gründen (vgl. BA 1, 340).

32 Vgl. Heidegger: *Charakterisierung der Entlebungsstufen. Das vorweltliche Etwas und das Etwas der Erkennbarkeit*.

eingetroffen; und in diesem Zwischenraum als Todessymbol hört und sieht der Leser dieses unglaubliche und wiederum nur Walser eigene chiasmatische Bild einer quasi gefesselten und stummen Blume, die schreit und bewegungslos tanzt.

Sechs ›Vorwelt‹-Stellen – eine geläufige und fünf ›verrufene‹ in einem umfangreichen Gesamtwerk und einem Schaffen von über 35 Jahren. Jede Stelle trotz Ähnlichkeiten anders konnotiert und in andere Kontexte gestellt, mal ironisch, mal abgründig wie die letzte. War Robert Walser also nicht bloß der Geschwätzi, der Verträumte, der Sprachvirtuose, sondern auch ein berechnender Konstrukteur, der mit dem Material der deutschen Sprache nicht nur in seinen Einzeltexten, sondern auch im Gesamtwerk strategisch umging und die Verwendung bestimmter Wörter übers gesamte Schaffen hin kontrollierte, ja kalkulierte? Das wäre das Gegenteil einer sprachträgen Kataonie und einer »Störung der negativen Willenskraft der Auswahl«!³³

Natürlich müsste man diese Hypothese anhand anderer seltener Wörter bei Walser verifizieren. Aber schon nur der gezielte Umgang mit diesem einen Wort ›Vorwelt‹ ist eine weitere Bestätigung für die musikalische Konzeption seines Schaffens. Die deutsche Sprache und ihr Vokabular sind für Walser nicht ein System, um Ideen zu verkünden, sondern das Ton- und Klangmaterial, mit dem er komponiert. Die zahlreichen Neologismen wären dann als die Kehrseite des rigorosen Umgangs mit dem Sprachmaterial zu interpretieren, nämlich als dessen stetige Erneuerung, die auch etwas Exklusives, nur Walser Eigenes bekommt.

VII.

Diese letzte ›Vorwelt‹-Stelle von 1928 weist eine auffällige Ähnlichkeit zum dritten Klavierstück aus Opus 11 von Arnold Schönberg auf. Das kurze Stück gilt als Höhepunkt der sogenannten ›atonalen‹ Phase von Schönberg; völlig gegensätzliche musikalische Gedanken werden aneinandergereiht, die Schönberg aber mit seinem kompositorischen Können so perfekt verknüpft, dass eine andere Anordnung dieser Gedanken nicht möglich ist. Vergleichbares beobachte ich auch bei Walsers Text:

33 Vgl. dazu auch die Ausführungen zum bloß dreimal im Gesamtwerk verwendeten ›beiseit‹ in Kapitel 10.

[1] Wie kann man Stimmung machen wie ich hier, und einen in entlegener Waldstelle schlafenden Windhund vorbringen? [2] Wie kann man den Mut haben, dem Leser zuzumuten, sich zu merken, wie es ringsum schmetterlinghaft still und vor Lautlosigkeit ganz zauberhaft war? [3] Man ist frech, wenn man eine Frechheit hat über die Lippen schlüpfen lassen wollen, und sie nun lieber doch noch rasch für sich behält, indem man sich fabelhaft bemeistert. [4] Wie lag und summt eine Fabelhaftigkeit, eine an's Vorweltliche erinnernde Leblosigkeit im Tannenzwischenraum, worin eine Blume schrill aufschrie, gespensterhaft bewegungslos tanzte. [5] Und wenn ich nun sage, wie dieser Windhund träumend winselte, sag' ich da was Interesseweckendes? [6] Weißes Schmetterlingspack flatterte über ein sehr angesehenes Volk von zarten Gräsern, und die Blume gefiel sich in einem nicht endenwollenden wilden Schweigen, von dem zu sagen ist, daß es eine höchste und sicher auch wertvollste Sehnsuchtsprache führte. [7] Sie hing ein bißchen vornüber, als fühle sie sich müde. (AdB 1, 79)

Jeder der sieben Sätze stellt einen eigenen, in sich durchaus komplexen Gedanken dar. In vier Sätzen (1, 2, 3 und 5) wird das Schreiben befragt oder kommentiert und das Interesse (5) oder die Überforderung des Lesers (2) reflektiert. Nur Satz 4, in dem das ›Vorweltliche‹ zur Sprache kommt, und der kurze Satz 7 sind frei erzählt, ganz ohne Metaebenen. Bei Satz 6 wird zum Schluss keine autoreferentielle Ebene eingeführt, aber innertextlich doch die unhörbare »wertvollste Sehnsuchtsprache« reflektiert, die das »wilde Schweigen« führt. Wie bei Schönbergs drittem Klavierstück lassen sich auch bei Walser die Sätze kaum austauschen, weil die Abfolge und die Anschlüsse so gut eingepasst sind. Sätze 1 und 2 sind durch das gleiche Kopfmotiv »Wie kann man« verbunden. Satz 3 zur Frechheit ist eine Reaktion auf die in Satz 2 angesprochene mögliche Überforderung des Lesers. Satz 4 ist via den Knotenpunkt ›fabelhaft‹ – ›Fabelhaftigkeit‹ mit Satz 3 verknüpft. Satz 5 leitet erneut die Autoreflexion ein und zeigt mit dem Windhund die erste Motivwiederholung. Satz 6 bringt die Schmetterlingsstimmung, die in Satz 2 der Leserschaft noch nicht zugemutet werden darf. In Satz 7 gibt es den einzigen syntaktischen Bezug zum vorangegangenen Satz, weil das Subjekt ›Sie‹ sich pronominal auf die weit zurückliegende und von Walser anthropomorph gestaltete ›Blume‹ in Satz 6 bezieht. Ohne diesen Bezug würde man bei Satz 7 wohl eher an eine ermüdete Frau denken.

Die drei Motive ›Windhund‹, ›Schmetterlinge‹ und ›Blume‹ werden mobile-artig in unterschiedlichen Permutationen evoziert, wobei sich zwischen den Motiven keine Verbindungen und auch keine Hierarchien ergeben. Auch der naheliegende und triviale Bezug der Schmetterlinge zur Blume wird gezielt vermieden, denn das ›Schmetterlingspack‹ muss über Gräser flattern.

Da bewegen wir uns tatsächlich in einem Kontext der musikalischen Avantgarde-Strömungen der Moderne (zu denen Robert Walser keinerlei

Beziehungen hatte). Besonders die sogenannten ›atonalen‹ Komponisten Arnold Schönberg, Anton Webern und Alban Berg versuchten, die eingeübten hierarchischen Strukturen der tonalen Musiksprache zu überwinden, um mit parataktischen Texturen neue Harmonien und Melodien sowie innovative gleichwertige Verhältnisse zwischen den Klängen zu erreichen. Ähnlich wie Moritz Baßler den musiktheoretischen Terminus ›enharmonische Verwechslung‹ auf die Literatur überträgt, kann man in solchem Verständnis *Wie kann man Stimmung machen* als ›atonal‹ deuten. Der Text greift nämlich über die ›enharmonische Verwechslung‹ hinaus – dort wird noch zwischen den Tonarten moduliert, bei der ›Atonalität‹ aber sind die Tonarten eliminiert. C-Dur auf weißen und schwarzen Tasten spielen – dieses auch auf Robert Walsers Spätwerk zutreffende Bild braucht Webern in seinem Vortrag vom 10. April 1933 in Wien, um das Zeitalter der ›enharmonischen Verwechslung‹ von jenem der ›Atonalität‹ abzusetzen:

Es gab aber noch eine Zeit, in der man erst im letzten Moment einlenkte und wo es auf langen Strecken nicht deutlich war, welche Tonart gemeint sei. »Schwebende Tonalität«. Erst am Schluß ergab es sich: das Ganze, was sich ereignet hat, ist so und so zu verstehen. – Aber [...] eines Tages konnte man auf die Beziehung zum Grundton verzichten. Denn es war nichts Konsonierendes mehr da. [...] Es ist also Musik entstanden, die nichts vorgezeichnet hatte, um populär zu sprechen: die gewissermaßen in C-Dur nicht nur die weißen, sondern auch die schwarzen Tasten benützte.³⁴

Mit der angedeuteten strukturellen Verwandtschaft von *Wie kann man Stimmung machen* zur atonalen Musik erreicht das Experiment, die literarischen Texte Walsers als musikalische Kunstwerke zu betrachten, den dreisten Höhepunkt: Nicht nur ein technisches Detail wie die enharmonische Verwechslung, sondern ein stilistisches Gesamtsystem mit all seinen Parametern wird auf Walsers Schreiben übertragen – ein gewagtes Vorgehen, das einer kritischen Falsifizierung bedürfte. Aber es könnte erlauben, Walsers Schreiben als ›neuen Bauplan‹ zu analysieren. In zahlreichen Studien zu Walser wird die kongeniale Art beschrieben, mit der Walser traditionelle literarische ›Baupläne‹ missachtet, sie erweitert oder neu überschreibt.³⁵ Die Atonalität verstand sich als ein neues System, das die traditionellen Baupläne nicht reflektieren, sondern ablösen wollte und eine komplexe Musiksprache anstrebte, allerdings ohne auf das traditionelle Halbtonsystem zu verzichten und zum Beispiel Vierteltöne einzubeziehen: Die Klänge werden von ihrer

34 Webern: *Der Weg zur Neuen Musik*, S. 41.

35 Vgl. dazu auch die 2020 publizierten Studien von Gloor: *Prekäres Erzählen* und Mural: *Ambivalenzen und Provokationen*.

tonalen Einbindung befreit, sie stehen für sich allein. »Kittende« Intervalle wie Oktave und Quinte werden gemieden, die musikalischen Parameter werden polyphon geführt und affirmieren sich nicht mehr gegenseitig. Das alles erinnert mich an den späten Robert Walser. Deshalb könnte es spannend sein, diese Texte nicht unter den Aspekten des Marginalen, Abseitigen oder gar des Katalanen zu betrachten, sondern schlicht als besonders gelungene Ausprägungen der frühen literarischen und musikalischen Avantgarde. Oder wie Robert Walser selbst das Erzähl-Ich im Prosastück *Faul, will sagen, planlos flanierte ich gestern nachmittag* stolz anmerken lässt, als dieses sich »im Einstweiligkeits-sinn« von »einer Art Buffalo Bill« trennt: »Es gebe irgendwie ein Essaydeutsch, daneben aber noch ein Geschichtenerzähler- oder napoleonisches über Lodibrücken hinstürmendes und -fliegendes, phantasiefahnen-schwenkendes, sich vom Hingerissenwordensein tragen lassendes, [sich] in aller gedanken-vollen Gedankenlosigkeit gefallendes Ursprünglichkeits- oder Unwillkürlichkeitsdeutsch, glaubte ich ihm noch flüchtig andeuten zu dürfen [...]. Ich bin stolz auf diese Zeilen.« (AdB 4, 12)

Robert Walsers erster Vertoner: James Simon

Spurensuche

1912 hat der Berliner Komponist James Simon Robert Walser entdeckt und vertont. Ob er Robert Walser, der damals ebenfalls in Berlin lebte, persönlich gekannt hat, lässt sich bis heute nicht nachweisen. James Simon wurde 1944 in Auschwitz ermordet. Von seinem Schaffen und seinem tragischen Leben sind nur Bruchstücke erhalten und aufgearbeitet. Sie werden im Folgenden zu einem fragmentarischen Lebensbild zusammengetragen.

1.1 Einleitung

Als Robert Walser 1933 gegen seinen Willen in die Heil- und Pflegeanstalt Herisau überführt wurde und seine schriftstellerische Tätigkeit beendete, hatte nach heutigem Kenntnisstand erst ein einziger Komponist zwei Gedichte von ihm vertont: der Berliner Musikwissenschaftler, Musikkritiker, Komponist und Pianist James Simon (1880–1944).

Es ist bedauerlich, dass es keine weiteren Vertonungen aus dieser Zeit gibt, denn die Komponistinnen und Komponisten aus Walsers Generation interessierten sich für literarische Neuerungen, und zentrale Kompositionen entstanden in direkter Auseinandersetzung mit den literarischen Strömungen der Moderne. Die avancierten literarischen Vorlagen steigerten oft noch die innovativen Impulse der Musik, so zum Beispiel bei Arnold Schönbergs Vertonung von Gedichten Stefan Georges oder Alban Bergs Auseinandersetzungen mit Peter Altenberg und Frank Wedekind. Auch konservativere Komponistinnen und Komponisten beschäftigten sich intensiv mit den literarischen Zeitgenossen: Alma Mahler mit Richard Dehmel, Othmar Schoeck mit Hermann Hesse oder Paul Hindemith mit Rainer Maria Rilke. Vor diesem Hintergrund erstaunt es, dass nur einer – der Berliner James Simon – die Musikalität von Walsers Sprache erkannte.

Simon selbst ist heute nahezu unbekannt; auch im Zuge der zahlreichen Forschungsprojekte zur verfemten Musik wurde er nicht neu entdeckt.¹ Simon

¹ Ich bin auf den Komponisten über einen auffälligen Eintrag auf einer Liste gestoßen, die mir dankenswerterweise Ernst Meier von der schweizerischen Urheberrechtsgesellschaft SUISA zum Stichwort Robert Walser zusammenstellte: Da steht »Simon Simrock?« Über eine

zählt zu den zahlreichen Opfern des Nationalsozialismus, die in Auschwitz ermordet wurden und nach 1945 nicht etwa rehabilitiert worden, sondern erst recht in Vergessenheit geraten sind. Angesichts dieses Schicksals seien Leben und Werk von James Simon, zu dem noch keine Studien existieren und der hier erstmals in einer deutschen Publikation behandelt wird, ausführlicher dargestellt, soweit das die relativ spärlich erhaltenen Zeugnisse und Dokumente erlauben. Die folgenden biografischen Skizzen stützen sich in erster Linie auf die Ausführungen des Gründungsdirektors der Terezin Musical Memorial Foundation, David Bloch,² auf Briefdokumente in der Musikabteilung der Staatsbibliothek zu Berlin, auf den Nachlass von Toni Appelbaum und die jüngste Dokumentation von Philip Silver und Carine Alders.³

1.2 Eine vielseitige Ausbildung

Die erste biografische Notiz zu James Simon stammt von diesem selbst und findet sich am Schluss seiner Dissertation über den Komponisten, Kapellmeister und Weltenbummler Abbé Vogler:

Internetrecherche fand ich dann die Homepage von Claude Torres (Torres: *James Simon*). Dieser brachte mich mit der israelischen Sängerin Hannie Ricardo zusammen, die Simons erste Walser-Vertonung mit Allen Sternfeld aufgeführt hat (vgl. Ricardo: *Gebet, James Simon*), und zwar im Rahmen eines Gedenkkonzerts für den amerikanisch-israelischen Musikwissenschaftler und Gründungsdirektor der Terezin Musical Memorial Foundation, David Bloch (1939–2010), auf dessen biografische Notizen zu James Simon sie mich aufmerksam machte (vgl. Bloch: *James Simon*). Ein Teil des unpublizierten Nachlasses von James Simon befindet sich im *Leo Baeck Institute, New York*. Es handelt sich dabei um Werke, die nach 1931 entstanden und fast durchwegs seiner Geliebten Toni Appelbaum gewidmet sind. Ein Manuskriptbestand befindet sich in der British Library: Simon Music Manuscripts Add MS 62117–62120. Samuel Weibel von der Universitätsbibliothek Bern entdeckte für mich im alten Katalog der Preußischen Staatsbibliothek einen Großteil der publizierten Kompositionen von James Simon. Philip Silver und Carine Alders haben innerhalb des niederländischen Online-Projekts »Forbidden Music Regained«, das sich um die Dokumentation verfeimter Komponistinnen und Komponisten während der nationalsozialistischen Besetzung Hollands bemüht, Simons Aufenthalt in Amsterdam aufgearbeitet (vgl. Silver/Alders: *James Simon*). Ich danke der Universal-Edition Wien und dem Politischen Archiv des Auswärtigen Amtes Berlin für die Unterstützung bei den Recherchen. Dank gebührt auch Walter Labhart, der mich auf Simons Pseudonym Peter Potter aufmerksam machte und meine Recherchen mit seiner Dokumentationsbibliothek unterstützte. Wieviele Werke von Simon verschollen sind, zeigt schließlich ein Artikel zu seinem fünfzigsten Geburtstag, in dem große – u. a. von Hermann Scherchen aufgeführte – Orchesterwerke und vier Streichquartette erwähnt sind. Vgl. Ehrens: *James Simon 50 Jahre!*, S. 114.

2 Vgl. Bloch: *James Simon*.

3 Vgl. Silver/Alders: *James Simon*.

Ich, James Simon, bin am 29. September 1880 zu Berlin als ältester Sohn eines Bankiers geboren und gehöre der jüdischen Religionsgemeinschaft an. Ich besuchte das Friedrichs-Werdersche Gymnasium zu Berlin, erlangte dort im Herbst 1898 das Zeugnis der Reife und bezog dann die Universität Berlin. Hier hörte ich 7 Semester Vorlesungen bei den Herren: Friedlaender, Fleischer, Paulsen, Dessoir, Dilthey, Simmel, Erich Schmidt, Geiger, R. M. Meyer, Sternfeld, Wilamowitz-Moellendorf. An seinen Übungen gestattete mir Herr Prof. Friedlaender teilzunehmen. Von Ostern 1899 bis Ostern 1902 gehörte ich außerdem der Kgl. Akad. Hochschule für Musik in Berlin an; das folgende Sommersemester studierte ich in Bonn. Michaelis 1903 bezog ich die Universität München. Hier hörte ich Vorlesungen bei den Herren Kroyer, Lipps, Muncker, Paul, Sandberger.⁴

Simon präsentiert hier ein beachtliches universitäres Adressbuch, das wichtigste Namen der deutschen Wissenschaftselite am Ende des 19. Jahrhunderts umfasst⁵ und seine breiten Interessen zeigt. Er besuchte neben musikhistorischen auch philologische, historische, philosophische, psychologische und literaturhistorische Vorlesungen. Auffällig ist die Nennung des Literaturwissenschaftlers Ludwig Geiger in München, der wegen seiner jüdischen Herkunft an den Rand des universitären Betriebs gedrängt wurde und nur ein Extraordinariat erhielt.

Simons Karriere als Musikwissenschaftler begann schon früh mit einem wichtigen Auftrag: Er durfte bereits mit 26 Jahren in der renommierten und von Richard Strauss patronierten populärwissenschaftlichen Reihe *Musik* eine selbstständige Schrift zu *Faust in der Musik* als Band 21 von insgesamt 52 Bänden publizieren. Die Verfasser dieser Reihe waren weniger die universitären Musikwissenschaftler als vielmehr wichtige Musikkritiker der damaligen Zeit, darunter auch umstrittene wie Oskar Bie und Werner Suhr, die pointiert für die zeitgenössische Kunst und den zeitgenössischen Tanz einstanden. James Simon befindet sich da also in guter Gesellschaft. Seine Schrift ist sehr gewissenhaft und mit jenem akribischen Forschergeist verfasst, der schon seine Dissertation über Abbé Vogler auszeichnet. Er sammelt und

4 Simon: *Abt Voglers kompositorisches Wirken*, S. 64.

5 Max Dessoir (1867–1947), Philosoph und Psychologe; Wilhelm Dilthey (1833–1911), Theologe und Philosoph; Oskar Fleischer (1856–1933), Musikwissenschaftler; Ludwig Friedländer (1824–1909), Altphilologe und Kulturhistoriker; Ludwig Geiger (1848–1919), Literatur- und Kulturhistoriker; Theodor Kroyer (1873–1945), Musikwissenschaftler; Theodor Lipps (1851–1914), Philosoph und Psychologe; Richard Moritz Meyer (1860–1914), Germanist; Franz Muncker (1855–1926), Germanist; Hermann Paul (1846–1921), Sprachwissenschaftler; Friedrich Paulsen (1846–1908), Pädagoge und Philosoph; Adolf Wilhelm Sandberger (1864–1943), Musikwissenschaftler und Komponist; Erich Schmidt (1853–1913), Germanist; Georg Simmel (1858–1918), Soziologe und Philosoph; Richard Sternfeld (1858–1926), Musikwissenschaftler und Historiker; Ulrich von Wilamowitz-Moellendorf (1848–1931), Philologe.

kommentiert viele musikalische Auseinandersetzungen mit dem Faust-Stoff, und man staunt heute über das immense bibliografisch-lexikalische Wissen, das zu Beginn des 20. Jahrhunderts bereits zur Verfügung stand. Simon erkennt die Bedeutung des Don-Juan-Stoffs – und damit auch Mozarts – für die Verbreitung des Faust-Stoffs im 19. Jahrhundert und stellt sich mutig den Vorurteilen zu den Faust-Versionen von Hector Berlioz und Robert Schumann entgegen, die damals noch als diabolisch-exaltiert bzw. als schwaches Alterswerk galten.

James Simon bemühte sich unmittelbar nach Abschluss der Dissertation um Kontakte zum Komponisten Max Bruch (1838–1920) und zum Pianisten und Komponisten Conrad Ansoerge (1862–1930), um Kompositions- bzw. Klavierstudien zu betreiben. Die in Berlin erhaltenen Briefe von Max Bruch an Simon zeigen einen unverkrampften und von Ironie geprägten Umgang des 1905 bereits 67 Jahre alten Lehrers mit seinem Studenten:

M. I. Simon,

Ich würde mich freuen Sie übermorgen Freitag d. 14., um 12 Uhr bei mir zu sehen (eventuell auch »haben«). Frdl. Ihr Dr. M. Bruch.⁶

Beim Vereinbaren eines späteren Termins schildert Bruch offen sein Leben zwischen Mittagsruhe und einem Rendezvous mit einer Dame der höheren Gesellschaft:

M. I. Simon

In der *Mittagsstunde* ist mir jetzt fast unmöglich, einen Gedanken zu fassen. *Freitag* Nachmittag zwischen 4–7 bin ich bei Etelka Gerster; aber *Sonabend* d. 3. Juni um 5 ½ würde ich Ihnen zur Verfügung stehen, da ich die Herzogin Cecilia nicht abholen werde, aber Sie [würden dann]⁷ wohl den Einzug haben wollen[.]⁸

Als James Simon 1905 den Kompositionsunterricht bei Max Bruch besucht, gilt dieser schon als hoffnungslos veralteter Komponist und Vertreter einer

6 Bruch: *Postkarte vom 12.10.1904*.

7 Lesart unsicher.

8 Bruch: *Postkarte vom 01.05.1905*. Die in der Postkarte erwähnte Etelka Gerster (1855–1920) war eine ungarische Sopranistin, die nach einer internationalen Karriere 1889 in Berlin eine erfolgreiche Gesangsschule eröffnete und leitete. Der Hinweis auf den Einzug der Herzogin Cecilia ist ein kritisch-ironischer Seitenhieb auf die pompösen Feierlichkeiten zur Hochzeit des deutschen Kronprinzen Friedrich Wilhelm mit der Herzogin Cecilie von Mecklenburg am 6. Juni 1905, der drei Tage währende Festivitäten unterschiedlichster Art vorausgingen.

vergangenen Zeit. Bruch komponierte in der Nachfolge von Felix Mendelssohn und in der Tradition von Johannes Brahms und lehnte alle Einflüsse der neu-deutschen Schule ab, also Franz Liszt, Richard Wagner sowie später Richard Strauss und Max Reger. Conrad Ansorge dagegen, bei dem Simon sich zum Konzertpianisten ausbilden ließ, kam aus eben dieser Schule, denn er war einer der letzten Schüler von Franz Liszt. Allerdings spielte Ansorge auch das Klavierrepertoire des 18. und frühen 19. Jahrhunderts und galt als ein wichtiger Mozart- und Schubert-Interpret. Sein feines und differenziertes Rubato und im Falle von Mozart und Schubert erstaunlich klassizistisches Klavierspiel ist sowohl auf frühen Welte-Mignon- als auch auf Schallplattenaufnahmen dokumentiert.⁹

Mit diesen beiden gegensätzlichen Lehrern setzte Simon fort, was schon seine universitären Studien ausgezeichnet hatte: Er suchte sich eher konservative Lehrer mit breitem Horizont. Einzig zur Moderne fand er mit diesen Lehrerfiguren keinen Kontakt.

Schon in jungen Jahren hatte James Simon auch als Musikkritiker gearbeitet. Er finanzierte seinen Lebensunterhalt mit diversen musikalischen Tätigkeiten, die Komponieren, Unterrichten, Konzertieren als Pianist und Kommentieren von Musik umfassten. Er schaffte es jedoch nicht, in einer der vielen Domänen in die erste Reihe zu gelangen: Seine spätromantische Musiksprache passte immer weniger in die Zeit der Moderne, als Pianist war er meist nur Begleiter, und die sporadisch gegebenen Solorezitals führten zu keinem durchschlagenden Erfolg.

James Simon muss eine kultivierte und eher zurückhaltende Persönlichkeit gewesen sein. In den Dokumenten des Baeck Institute findet sich nur ein etwas großspurig aufgemachter Werbeflyer in deutscher und englischer Sprache, mit dem er sich auf der Flucht wohl ins Gespräch zu bringen versuchte.¹⁰ Auch im mutmaßlich einzigen publizierten Nachruf auf Simon wird dessen Kultiviertheit besonders betont:

9 Besonders aufschlussreich ist Conrad Ansorges differenzierte Rubato-Technik bei seinen Schubert-Einspielungen: Auf Welte-Mignon *Impromptu* c-Moll op. 90 Nr. 1, D 899 (Rolle Nr. 287, Aufnahme: 1905); auf Hupfeld (Phonola) *Sonate für Klavier* B-Dur D 960, 1. Satz: Molto moderato (Rolle Nr. 50390 a/b, 12643); auf Philipps (Duca) F.S./Franz Liszt: *Soirée de Vienne. Valses-caprices d'après Schubert* Nr. 6. a-Moll R 252/S 427 (Rolle Nr. 776); auf Schallplatte *Moment musical* f-Moll op. 94 Nr. 3, D 780 (Parlophone E 10986/Parlophone France 57009, Odeon O-7814, American Decca 25357, LP Opal 824/5).

10 [o. A.]: *James Simon*.

Ungewöhnlich anziehend wie als Musiker war Simon auch als menschliche Erscheinung: Durch seine hohe geistige und seelische Kultur wurde jedes Zusammensein, jedes Gespräch mit ihm zu einer seltenen Bereicherung. Seine vielseitige und tiefe Bildung liess ihn auch über die Hauptgebiete seiner Kunst: Komposition und Pianistik, weit hinauswachsen.¹¹

1.3 Ein Leben am Rande

Am 1. Mai 1907 heiratet Simon Anna Levy (1885–1975); sie bekommen zwei Söhne. Die vierköpfige Familie wird während des Nationalsozialismus das tragische Schicksal des deutschen Judentums erfahren. Die Söhne gehen sehr unterschiedliche Wege: Jörn Martin Simon (1910–1937) flieht in die Sowjetunion und gilt seit den stalinistischen Schauprozessen 1937 als verschollen. Den jüngeren Sohn Ulrich Ernst Simon (1913–1997) schicken die Eltern 1933 nach London; er konvertiert dort zum christlichen Glauben und wird später ein namhafter anglikanischer Theologe.

Nach seiner Ausbildung bei Max Bruch beginnt James Simon ein reiches kompositorisches Schaffen, das sich vorerst auf Lieder konzentriert. Er wird während des Ersten Weltkriegs nicht eingezogen und kann weiterhin am Klindworth-Scharwenka-Konservatorium in Berlin unterrichten. 1914 beteiligt er sich mit *Vier Kriegslieder* op. 11 am Aufruf an die deutschen Komponisten, Kriegslieder zur Stärkung des Wehrwillens zu komponieren. Simon wählte Texte aus, welche auch die Schrecken des Kriegs zeigen und die Waisen und Witwen thematisieren (*Kriegsspruch* von Alfons Petzold) oder wo ein Angriff wegen eines Gebets verzögert wird (*Vor der Schlacht* von Kurt Münzer). Einzig das letzte Lied mit einem Text von Gerhart Hauptmann ist platt nationalistisch (*Reiterlied*). Erstaunlich ist allerdings, dass Simon einen als ›Volkslied‹ getarnten Text von Sándor Friedrich Rosenfeld (1872–1945), der unter dem Pseudonym Roda Roda publizierte und auftrat, in seine *Kriegslieder* schmuggeln konnte. Er ist an Sarkasmus kaum zu überbieten!

Ein Befehl kam an die Bauern: Nehmt den Spaten,
kommt begraben, kommt begraben die Soldaten.
Einen Klafter tief und zwanzig Klafter Länge,
dritt'halb Ellen breit, dann liegen sie nicht enge.
Fleißig haben wir die Grube ausgegraben,
die Gemeinen unten, Korporale oben,
seitwärts viere, in der Mitten viere,

11 Holde: *Erinnerung an James Simon*, S. 14.

überquer die Herren Offiziere.
 Sauber haben wir's mit Kalk begossen,
 ist noch manchem aus der Brust das Blut geflossen.
 Drauf den Obersten in einer Truhe –
 Jetzt haben die Soldaten ihre Ruhe.¹²

Die deutsche Zensurbehörde muss geschlafen haben, als sie diesen bösen und von Simon listig harmlos vertonten Text durchwinkte. 1915 schreibt Simon mit dem Kriegsflugblatt Nr. 23/24 *Eine Glocke läutet im Grund* nochmals drei Kriegslieder auf Texte von Richard Dehmel, Hermann Hesse und Oskar Wöhrle, die alle drei nur noch mit der Trauer und dem Andenken der Toten beschäftigt sind.

Bei den durch Briefquellen dokumentierten Kontakten von Simon bekommt man den Eindruck, dass er zuweilen nur als Lückenbüsser angefragt wurde – zum Beispiel vom renommierten Münchner Kammer- und Opernsänger Paul Bender (1875–1947), dem Simon auch beim Einrichten der Klaviersätze behilflich war. Wenn der berühmte Bass einen Klavierbegleiter in der Provinz brauchte, fragte er James Simon: »Teilen Sie mir bitte baldigst mit, ob Sie mich eventuell in Liegnitz am 29 April begleiten könnten und welches Honorar – incl. Reise – Sie beanspruchen würden.«¹³ Wenn Bender allerdings in Berlin sang, wurde er von namhafteren Pianisten begleitet.

1.4 Auseinandersetzung mit Ferruccio Busoni

Während des Ersten Weltkriegs knüpfte Simon Kontakt zum damals in Zürich lebenden Komponisten Ferruccio Busoni (1866–1924); er gratulierte ihm zum 50. Geburtstag und widmete ihm sein Opus 14 *Sechs Lieder nach Dauthendey*. Nach dem Krieg kam es jedoch zu einer Auseinandersetzung zwischen Busoni und Simon. Auslöser war eine Kritik von Simon in der interdisziplinären Kulturzeitschrift *Feuer*, die verschiedene Kunstsparten behandelte und vom Musikwissenschaftler und späteren Filmmusik-Pionier Guido Bagier (1888–1967) herausgegeben wurde. Simons Mitarbeit als Musikkritiker in *Feuer* beschränkte sich vor allem auf die Rezension von Büchern, weil die großen musikalischen Themen vom Herausgeber Guido Bagier selber übernommen

¹² Zit. nach Simon: *Vier Kriegslieder*, Nr. 3.

¹³ Bender: *Telegramm vom 3. Januar 1921*. Liegnitz, Niederschlesien, liegt heute auf polnischem Staatsgebiet und heißt Legnica.

wurden. Zum Konflikt kam es aber ausgerechnet beim gewichtigen Auftrag,¹⁴ die Kritik der Berliner Aufführung von Ferruccio Busonis Kurzopern *Turandot* und *Arlecchino* zu schreiben. Simon erwähnt in seiner gedanklich und sprachlich hervorragenden Werk- und Aufführungskritik die »intellektuell-artistischen Triebe« des Komponisten:

Wir sind ja in der Heimat Donizettis, der sinnreich zitiert und köstlich parodiert wird. Hier besonders fällt die kluge Sparsamkeit in der Orchesterbehandlung auf; man beachte nur die Auslese der Instrumente: Flöte und Celesta über Trompeten und Posaune! Weshalb die letzte erobernde Wirkung beim Publikum und dem größten Teil der Presse nicht ausgelöst wurde? Offenbar, weil hier intellektuell-artistische Triebe das Elementar-Gefühlsmäßige zurückdrängen – Herzensergüsse wie »Die Welt ist offen ...« sind eine Seltenheit in diesem eher geist- als gemütvollen Werke – und weil feingeistige Grazie immer nur von wenigen gewürdigt wird.¹⁵

Ferruccio Busoni, der eben an der Musikhochschule Berlin eine Meisterklasse für Komposition übernommen hat, protestiert – wohl auch weil Simon so unverblümt die Erfolglosigkeit der Kurzopern zu erwähnen wagt – und schreibt dem Komponisten am 30. August 1921:

Lieber und sehr geschätzter Dr. James Simon,

Sie beschäftigen sich liebe- und verständnisvoll mit mir und meinen Sachen, wofür ich Ihnen von Herzen – zunächst – danken will und muss. – Ich hoffte Sie bei mir zu sehen. Leider scheint ein Missverständnis Sie davon abzuhalten.

Heute erhalte ich eine Nummer des »Feuer«, worin Sie mir wiederum die Ehre erweisen, sich mit mir abzugeben. Als ich der ersten Vorstellung des »Arlecchino« beiwohnte, berührte Schillings meinen Arm und sagte: »Geist und – Können.« Worauf ich antwortete: »Ja, aber das Gefühl fehlt. So ein bisschen [sic] ›Holder Abendstern‹ wäre herbeizuwünschen.« Wir wollen nicht spalten. Aber ich muss mich dagegen wehren, dass ein Werk, das einzig auf *Gefühl* gestellt ist, (womit ich weder Sentimentalität, noch Liebesschwärmerei, noch Brutalität meinen kann!) so verkannt wird. Es drückt in Allem nur Mitleid mit den Menschen aus, und die innigste Teilnahme an ihren Irrungen. Was ist mein grosses unerreichtes und unerreichbares Muster »Don Quijote« anders? – Oder, ist das wirklich Ihre Empfindung, dass »Schwelgen« »Gefühl« bedeutet? – Dazu sind Sie selbst zu intelligent und kritisch und begabt. – Ich bitte Sie, diesen Protest nicht anders aufzufassen, als wie ein Zeichen meines Vertrauens zu Ihnen, dem ich herzlich ergehen verbleibe.

Ihr F. Busoni¹⁶

14 Schon ein halbes Jahr zuvor hatte Simon einen längeren Aufsatz zu Ferruccio Busoni in *Feuer* publiziert. Vgl. Simon: *Busoni*.

15 Simon: *Busonis Opern*, S. 653.

16 Busoni: *Brief vom 30.08.1921*.

James Simon antwortet innert Wochenfrist am 6. September 1921. Er gibt sich zwar unterwürfig, nimmt letztlich aber nichts von seiner Kritik des Intellektualistischen zurück, sondern bringt als negative Beispiele für sentimentale Gefühllichkeit neben Tschaikowsky die von Busoni erwähnte Arie »O du mein holder Abendstern« des Wolfram aus Wagners *Tannhäuser* ins Spiel. Interessant ist auch die Bemerkung zum schlechten Geschmack des großen Publikums, mit der sich der spätere Freund der sozialistischen Bewegung hier noch als Vertreter der Kulturaristokratie gibt, was aber auch dem Briefadressaten geschuldet sein könnte:

Sehr verehrter Herr Dr Busoni,

Ihre geschätzten Zeilen vom 30. August gingen von der Konzertdirektion Wolff noch an meine Reiseadresse und gelangten erst gestern abend zu mir – womit Sie die Verzögerung meiner Antwort entschuldigen mögen. Für Ihren Protest, den ich ja nur auf den Schluss meiner Harlekin-Besprechung zu beziehen brauche, bin ich Ihnen sehr dankbar!, denn abgesehen davon, dass ich in ihm keinen Angriff, sondern ein Zeichen von Achtung und Interesse sehe, hat er allerlei fruchtbare Gedanken in mir aufgewühlt. Vielleicht überschätzte ich das tendenziöse Moment Ihres Werkes und wurde daher dem Gefühlsquell, aus dem es entspringt, nicht in genügendem Masse gerecht. Ich wollte mit meiner Schlussbemerkung auch mehr den psychologischen Erklärungsgrund dafür angeben, weshalb das grosse Publikum (dessen Geschmack und Bewertung doch recht diskutabel sind) nicht unmittelbar gepackt wurde. Obwohl ich mich nicht zu letzterem rechne, wurden mir Mitleid und Rührung zunächst auf indirektem Wege erregt, dieses »Schade um die Menschen!« Wahrscheinlich wird es mir bei wiederholtem Hören gelingen, das Symbolische gleich mitzuerfahren. Sie legen eben Ihr Gefühl – wenn ich so sagen darf – nicht auf den Präsentierteller wie etwa Tschaikowski oder wie Wolfram in der von Ihnen zitierten Situation, da er den Avenstern anhimmt.

Es wäre mir eine besondere Freude noch persönlich mit Ihnen über dieses Thema sprechen zu dürfen, und so benutze ich diesen Anlass gern Sie wieder einmal aufzusuchen. Hätten Sie im September etwas Zeit für mich?

Mit grösster Hochachtung

Ihr Ihnen treu ergebener

James Simon¹⁷

1.5 *Frau im Stein*

Nur wenig später wagte James Simon selber den Schritt zur Oper: *Frau im Stein* sollte zu seinem Durchbruch als Komponist führen. Simon gelang es, den damals führenden Verlag im Bereich Neuer Musik, die Universal-Edition

¹⁷ Simon: *Brief vom 06.09.1921*.

Wien-New York, die Schönberg, Berg und Webern edierte, für sein Vorhaben zu gewinnen. Ein Erfolg wurde die Oper nicht; gemäß David Bloch wurde sie nur ein einziges Mal gespielt.¹⁸ Das Werk basiert auf dem gleichnamigen expressionistischen Drama von Rolf Lauckner (1887–1954).

Die Handlung der Oper ist eine ins sexuell Triebhafte verschobene Darstellung des Ariadne-Mythos.

Theseus bringt den Minotaurus in dieser Bearbeitung des Mythos nur aus Lüsternheit um, weil ihn Ariadnes Körper und vor allem ihre Füße aufreizen. Nachdem er Minotaurus erschlagen hat, scheint er von dessen Stierdasein affiziert zu werden: Auf der Insel Naxos will Theseus über Ariadne herfallen. Diese wird wegen des Mordes an ihrem Halbbruder Minotaurus plötzlich von Gewissensbissen verfolgt und verweigert sich Theseus. Ihm kommt in dieser Situation die sexuell freizügige Schwester Phädra gerade recht. Sie liebt die »heissen Blicke«¹⁹ von Theseus und segelt mit ihm von der Insel weg. Die zurückgelassene Ariadne gelobt sich, auf einem Felsen auf Theseus zu warten. In ihrer Klage wird sie vom Felsen erlöst und zur »Frau im Stein«.

Zwar geht Simon bei der Vertonung dieses expressionistischen Wälzers über die gemäßigte romantische Musiksprache hinaus, die er bei Max Bruch gelernt hat, aber er will doch nicht in den expressionistischen Ton verfallen, den Hindemith oder Schönberg bei vergleichbaren Opernstoffen gesucht haben. Simon bleibt seiner romantischen Herkunft treu. Unglücklicherweise ging die Uraufführung der Oper am Sonntag, 1. März 1925 ob des plötzlichen Todes von Reichspräsident Friedrich Ebert am Vortag unter. Aufgrund der Kritik in den *Signalen* muss zudem vor allem der Librettist Rolf Lauckner bei einer Morgeneinführung mit der Ankündigung einer neuen Form des Gesamtkunstwerks

18 Ein Uraufführungsdatum gibt David Bloch nicht an, und auch auf der entsprechenden Karteikarte der Universal-Edition ist kein Aufführungsdatum verzeichnet. Die Oper wurde aber am 1. März 1925 am Württembergischen Landestheater Stuttgart aufgeführt. Regie führte Otto Erhardt, die musikalische Leitung oblag Carl Leonhardt. Die Kartei in der Universal-Edition verzeichnet noch einen Versand der Partitur an Simon am 15. April 1927 und eine Ausleihe des Aufführungsmaterials nach Berlin vom 29. Oktober bis zum 20. November 1930, was auf weitere Aufführungspläne hinweist, die aber nicht belegt sind. Dieselbe Karteikarte enthält auch die Bemerkung, dass am 5. Mai 1944 der Klavierauszug der Oper vernichtet wurde, wahrscheinlich im Rahmen der nationalsozialistischen Aussonderungen jüdischer Komponisten. Vgl. E-Mail von Katja Kaiser, Historical Archive der Universal-Edition, an den Autor vom 05.07.2016. Die Besetzung der Oper gemäß Karteikarte: 3/3(Englischhorn)/3/2 – 4/3/3/1 – Pauke, Schlagzeug, 2 Harfen, 1 Celesta – 6/5/4/3/3. Hoher Bariton (Theseus), Sopran (Ariadne), Sopran (Phädra), Bassbariton (Priester), 3 Chöre.

19 Simon: *Frau im Stein* [Klavierauszug], S. 96f. (III. Akt, Takte 196–206).

Kunstansprüche angekündigt haben, die schließlich auf die Komposition zurückfielen:

»Viel, sogar sehr viel Wagnerisches steht neben Eigenem, ohne daß Wagners Motivkunst erreicht wäre. [...] Wenn man von den Absichten und ästhetischen Prinzipien der Verfasser ausgeht, kann man nur sagen, die erstrebte Synthese ist nicht erreicht. Das Werk bedeutet eben nicht den Markstein in der Geschichte der Oper, der es sein will. Es ist guter Durchschnitt.«²⁰

1.6 Sozialistische Bewegung und Flucht

Die zwei letzten in der Staatsbibliothek Berlin erhaltenen Partituren von Simon zeigen, dass er sich in den späten 1920er-Jahren mit Filmmusik – vom schüchternen Komponisten ist ausgerechnet die Stummfilmmusik *Angst* überliefert – beschäftigte und sich der sozialistischen Bewegung angeschlossen hatte. Beim Hoffmanns Verlag in Berlin, der schwerpunktmäßig sozialistisches Liedgut druckte, erschien der gemischte Chor *Freiheit* nach Bartolomeo Vanzetti (1888–1927), zusammen mit dem *Russischen Rotgardistenmarsch* von Jörg Mager (1880–1939), dem Mikrointervall- und Elektronikpionier. Im Gegensatz zu den meisten im Hoffmanns Verlag gedruckten Arbeiterliedern, wie zum Beispiel *Gruss an den 1. Mai*, *Proletariermädchen*, *Ihr Frauen, aufgewacht!*,²¹ fehlen in Simons Gesang die politischen Floskeln:

Freiheit! Kennst du sie? Freiheit, was ist das? Ich weiß nicht! Freiheit! Das Wort klingt in allen Sprachen, und nirgends ist die Freiheit! Du hast sie gesehen? Wo? Auf Erden, wo? Du lügst! Denn Freiheit[,] das wäre das Ende aller Unmenschlichkeit, wäre das Ende aller Grausamkeit, wäre das Ende aller Gehässigkeit, wäre das Ende aller Niedertracht! Freiheit hieße: die Welt ist selig geworden! Freiheit? Freiheit? Ich kenne nur das Wort!²²

Wie schon bei den zu Beginn des Ersten Weltkriegs komponierten Kriegsliedern ließ sich Simon mit diesem Freiheitslob nicht in platte Propaganda einbinden. In dieser Zeit unterhält er auch Kontakt zum damals in der sozialistischen Bewegung tätigen Komponisten und Musikkritiker Max Butting

20 Stuart: *Uraufführung: James Simons »Frau im Stein« in Stuttgart*, S. 368.

21 Zit. nach der ausführlichen Verlagswerbung auf der Partitur.

22 Zit. nach der Partitur: Simon: *Freiheit*. Auf der Titelseite wird als Autor Bartholomé Vanzetti, bei den Noten jedoch Bartolomeo Vanzetti geführt.

(1888–1976), der nach 1945 – obwohl NSDAP-Mitglied – zu einem wichtigen Musikfunktionär der DDR wurde.²³

In den 1920er-Jahren erscheint James Simon als Lemma in verschiedenen Musiklexika, am ausführlichsten 1926 im von Alfred Einstein betreuten *Das neue Musiklexikon*.²⁴ Dort findet sich auch der Hinweis, dass Simon von 1907 bis 1919 am Klindworth-Scharwenka-Konservatorium in Berlin als Klavierlehrer unterrichtet hatte.²⁵

Ab 1931 bahnte sich eine zunehmend intensive Beziehung zu Toni Appelbaum (alias Apel) an.²⁶ Sie war die Schwägerin des Musikwissenschaftlers Willi Apel, mit dessen Bruder Hans sie verheiratet war. Bis 1936 lebte sie in Berlin, dann emigrierte sie in die USA, wo sie – getrennt von ihrem Mann – in Willi Apels Haus in Belmont, Massachusetts, nahe Cambridge lebte. Toni Appelbaum muss musikalisch und literarisch hochgebildet gewesen sein, denn James Simon übersäte seine Briefe an sie mit musikalischen Zitaten, versteckte in den ihr gewidmeten Kompositionen geheime Botschaften, die er in einem Folgebrief aufschlüsselte; er kopierte ihr auch Stellen aus der Musikgeschichte, die auf seinen und ihren Gemütszustand referierten. Aus den Briefen geht zudem hervor, dass sie sich über deutsche und französische Literatur unterhalten haben. Aufgrund der Dokumentenlage muss Simon fast alle Kompositionen seines letzten Lebensjahrzehnts für Toni Appelbaum geschrieben haben. Es handelt sich dabei vorwiegend um Liebeslieder, die Simon 1933 aus Zürich und ab 1934 aus Amsterdam an Toni Appelbaum sandte. Hier tauchen nun auch Gedichte der »Avantgardisten« auf: Else Lasker-Schüler, Paul Verlaine, Hans Bethge, Stefan George und Friedrich Gundolf, die in den publizierten Liedern der Berliner Zeit noch fehlen. Aus Zürich schickt er 1933 gleich vier Vertonungen des frühen Walser-Förderers Christian Morgenstern nach Berlin, darunter *Präludium*: »Meiner lieben Toni zur Erinnerung an Sonnentage des Lebens!«²⁷

23 Am 24. Oktober 1929 schrieb Simon an Max Butting, er würde gerne den Marsch aus dessen *Vier Klavierstücken* op. 31 an seinem Klavierabend im Beethovensaal am 3. Dezember 1929 spielen. Simon: *Brief vom 24.10.1929*. Vgl. Brennecke: *Das Lebenswerk Max Buttings*.

24 Eaglefield-Hull/Einstein: *Das neue Musiklexikon*, S. 598.

25 Lemmas zu James Simon finden sich auch in Abert: *Illustriertes Musiklexikon*, S. 436; Frank/Altmann: *Kurzgefaßtes Tonkünstler-Lexikon* (1926), S. 377; Müller: *Deutsches Musiker-Lexikon*, S. 1554. Ich danke Walter Labhart für diese Recherchen in seiner Dokumentationsbibliothek.

26 Simon schreibt Toni sowohl in Berlin als auch in den USA immer mit »Appelbaum« an, obwohl die gesamte Familie den Namen auf Apel geändert und Wilhelm Appelbaum sogar seinen Vornamen auf Willi verkürzt hatte.

27 Simon: *Präludium*.

Simons sozialistisches Engagement ist wohl der Grund dafür, dass er schon 1933²⁸ mit seiner Familie aus Deutschland flüchtete. Wie Wladimir Vogel, den er wegen dessen Engagement in der Arbeiterbewegung mit hoher Wahrscheinlichkeit kannte, floh er über Zürich nach Amsterdam.²⁹ Wahrscheinlich in dieser Zeit muss sich Simon das Pseudonym ›Peter Potter‹³⁰ zugelegt haben, wohl um seine jüdische Herkunft zu verbergen.³¹ Möglich wäre zwar auch, dass Simon sich dieses englisch-modern klingende Alias für wenig repräsentative Werbemusikaufträge zulegte; dies suggeriert eine Notiz des Emigrationsforschers Günter Peter Straschek, der am 15. Oktober 1984 mit Simons Sohn ein Telefongespräch führte: »Prof. Ulrich Ernst S. (London) zufolge mag sein Vater an Kurz- und Reklamefilmen mitgearbeitet haben.«³² Allerdings taucht im *TonFilmführer*³³ von 1932 der Name von James Simon im Kapitel »Film-Musik-Autoren« ohne ›Peter Potter‹ auf. Deshalb handelte es sich vermutlich um einen Tarnnamen, der ihn vor rassistischer Verfolgung und Benachteiligung schützen sollte. Das belegt auch die Tatsache, dass die Nationalsozialisten in ihren Lexika dieses Pseudonym enttarnten. Zwar fehlt in der 1935 publizierten ersten denunziatorischen Sammlung der Juden in der Musik von Christa Maria Rock und Hans Brückner dieser Hinweis auf Peter Potter; dafür wird in diesem Buch, in dem nicht-arische Musiker nur noch als »Musikbeflissene« bezeichnet werden, mit der Nennung von Giacomo Meyerbeer auf den rassistisch ›belasteten‹ Stammbaum Simons hingewiesen: »Durch

28 David Bloch gibt als Emigrationsdatum den 1. April 1933 und schreibt, dass Simon über Zürich geflohen sei. Gerhard Keiper vom Politischen Archiv des Auswärtigen Amtes Berlin mailte mir freundlicherweise die erhaltene Akte zum Ausbürgerungsvorgang von James Simon. Archivband R 99804 (Referat Deutschland, 113. Ausbürgerungsliste, A–K). Dort wird der 30. September 1933 als Auswanderungsdatum angezeigt, was aufgrund der im Sommer 1933 in der Schweiz komponierten Lieder kaum stimmen kann.

29 Aufgrund der Recherchen in Amsterdamer Archiven kommen Philip Silver und Carine Alders zum Schluss, dass Anna Simon-Levy (wohl unmittelbar nach der Haftentlassung wegen Devisenvergehen) nach Amsterdam flüchtete, wohin ihr Mann nachreiste. Sie lebten dort getrennt, ohne die Ehe offiziell aufzulösen. Später gelang es Anna Simon-Levy, in die Schweiz zu flüchten. Simons jüngster Sohn setzte sich nach London ab. James Simon fand in Amsterdam als Klavierlehrer, Komponist und Pianist ein ziemlich erfolgreiches Auskommen.

30 Auch für diesen Hinweis danke ich Walter Labhart.

31 Zu berücksichtigen ist dabei, dass die jüdische Herkunft seines Namens wegen des berühmten jüdischen Mäzens und Unternehmers James Simon (1851–1932), nach dem heute in Berlin der James-Simon-Park und die James-Simon-Galerie auf der Museumsinsel benannt sind, sofort erkannt wurde.

32 Straschek: [Unterlagen zu James Simon].

33 Ritter: *TonFilmführer*, S. 340.

die Mutter Nachkommen d. Komp. **Meyerbeer**. Vater = Bankier **Martin Simon**, Mutter = **Rosa Steintal**.³⁴

In der von Wilhelm Altmann betreuten 14. Ausgabe (1936) von *Kurzgefaßtes Tonkünstler-Lexikon* wird die Tarnung offengelegt: »ps. Peter POTTER; soll seit 1935 in Amsterdam (1934 in Zürich) leben«.³⁵ Im 1940 erschienenen *Lexikon der Juden in der Musik* von Theo Stengel und Herbert Gerigk bekommt Simon wie alle anderen bloß noch einen sehr kurzen Eintrag: »Simon, Dr. James (Ps. Potter, Peter), * Berlin 29.9.1880, Pian, Komp. ML – Berlin.«³⁶ Musikalische Leistungen werden in diesem Lexikon keine mehr genannt; es geht nur noch darum, eine Verfolgungsliste für die Gestapo auszustellen.

Am 30. Mai 1939 wurde vom SS-Hauptsturmführer Walter Jagusch (1910–2007) die »Aberkennung der deutschen Staatsangehörigkeit« beantragt.³⁷

Der Komponist James Simon ist *Jude und besitzt die deutsche Staatsangehörigkeit. Er ist am 30.9.1933 von Berlin nach London ausgewandert.*

Simon war *marxistisch eingestellt und unterhielt Verbindungen zu marxistischen Kreisen des In- und Auslandes*. Seine Ehefrau Anna geb. Levy, geb. am 17.2.85 zu Berlin, ist im Jahre 1933 *wegen Devisenvergehens mit 3 Monaten Gefängnis und RM 5000.– Geldstrafe bestraft worden*.³⁸ Aus der Ehe sind die Kinder

a) Ulrich Simon, geb. am 21.9.13 zu Berlin-Grunewald, und

b) Jörn Simon, geb. am 14.9.10 zu Berlin,

hervorgegangen. *Der Sohn Jörn betätigte sich bereits im Sommer 1931 für eine neugegründete Spieltruppe »Kulturbolschewisten«, die in einem Rundschreiben angab, dass sie sich gegen den Hochschulfaschismus und für eine Stärkung der roten Einheitsfront einsetzen wollen*. Wenn auch der Sohn Ulrich bisher in politischer und krimineller Hinsicht nicht in Erscheinung getreten ist, muss doch angenommen werden, dass er infolge der Erziehung die staatsfeindliche Einstellung seiner Eltern und seines Bruders teilt. Die Voraussetzungen für die Aberkennung der Staatsangehörigkeit sind damit gegeben.

34 Rock/Brückner: *Judentum und Musik*, S. 210.

35 Frank/Altmann: *Kurzgefaßtes Tonkünstler-Lexikon* (1936), S. 583.

36 Stengel/Gerigk: *Lexikon der Juden in der Musik*, S. 258.

37 Politisches Archiv des Auswärtigen Amtes Berlin: Archivband R 99804 (Referat Deutschland, 113. Ausbürgerungsliste, A–K). Alle kursiv gesetzten Stellen sind im Original mit Bleistift unterstrichen. Alle Informationen und Zitate zu den Söhnen von Simon stammen ebenfalls aus dieser Akte.

38 Diese Gefängnisstrafe von Anna Simon-Levy wegen Devisenvergehens – was auf Eintausch von Edelmetallen hinweist und von den Nationalsozialisten später mit dem Tod bestraft wurde – dürfte der Grund sein, weshalb die aktenkundige Auswanderung der Familie Simon erst im Herbst 1933 erfolgte. Es ist also möglich, dass Simon im April 1933 in die Schweiz floh, um den Verhaftungswellen von Kommunisten zu entkommen und vielleicht auch Vermögenswerte in Sicherheit zu bringen.

Ich bitte, das Weitere zu veranlassen und die Ausbürgerung auf die Ehefrau sowie die Kinder zu erstrecken.

Vermögenswerte hat die Familie Simon im Inlande nicht hinterlassen.

Ferner bitte ich, hinsichtlich der Entziehung der Dr.-Würde des James Simon gleichfalls das Erforderliche zu veranlassen. Er hat am 17.1.1905 vor der philosophischen Fakultät der Universität München zum Dr. phil. promoviert.

Dem Auswärtigen Amt und der für den Wohnsitz des Auszubürgernden zuständigen deutschen Vertretung im Auslande habe ich je eine Durchschrift dieses Schreibens übersandt.

Dass es zu dieser Ausbürgerung kam, lag wohl zu einem großen Teil daran, dass James Simon Erkundigungen veranlasst hatte, um den seit Herbst 1937 in Moskau verschollenen Sohn zu finden. Er wandte sich nicht nur an das polnische Rote Kreuz, sondern auch an das Auswärtige Amt Berlin mit der Bitte, Nachforschungen zu betreiben. Tatsächlich verfasste die zuständige Behörde diesbezüglich einen Bericht. Dessen Zustellung wurde allerdings lange hinausgezögert, da gegen James Simon eine Passsperre vorlag, welche die Aushängung der Informationen verhinderte. Erst am 6. Oktober 1938 bekam Simon von der deutschen Botschaft in Moskau einen Bescheid, der bestätigte, dass sein Sohn nicht auffindbar sei; die Nachricht mündet im Fazit:

»Aus der Lage der Verhältnisse muss angenommen werden, dass Ihr Sohn im Zuge der gegen alle Ausländer in der Sowjet-Union durchgeführten Polizeiaktion im Herbst vorigen Jahres verhaftet worden ist.«

Vom auf Polnisch verfassten Brief des polnischen Roten Kreuzes vom 21. September 1938 hatte Simon zudem erfahren, dass Jörn Martin Simon wahrscheinlich im berühmigten Butyrka-Gefängnis unter Spionage-Verdacht inhaftiert war. Aufgrund der Akten, die im deutschen Bundesinnenministerium einsehbar sind, hat James Simon einen heute nicht mehr erhaltenen, ausführlichen Fragebogen ausgefüllt, um weitere Nachforschungen in Moskau zu erreichen. Mit all diesen Aktivitäten lenkte er die Aufmerksamkeit auf seine eigene Person. Er wurde nun selbst ins Visier genommen, denn die deutsche Botschaft in Moskau fragt am 30. Januar 1939 im Auswärtigen Amt nach, ob die Gestapo ihre »Stellungnahme über die Person des nebenbezeichneten Reichsangehörigen dem Auswärtigen Amt inzwischen mitgeteilt hat und die Botschaft sich weiter mit dem Fall befassen soll.« Das nächste Dokument in der Akte Simon ist der Order von Walter Jagusch zum Entzug der Staatsangehörigkeit und der Aberkennung der Doktorwürde.

Im Zeitraum dieser Nachforschungen zum Verbleib seines Sohnes in der UdSSR reiste Simon 1938 nach Tel Aviv, um seine Schwester Bertha Seligsohn (1882–1938) zu besuchen. Bei seiner Ankunft in Palästina vernahm er, dass sie

verstorben war.³⁹ In Erinnerung an ihren Tod komponierte er ein Lamento im jemenitischen Stil. Er hielt an der Universität Jerusalem ein Referat in deutscher Sprache zur Musik in der Bibel. Seine nach Palästina ausgewanderten Eltern und sein Schwager versuchten ihn zum Bleiben in Tel Aviv zu überreden, aber James Simon schätzte seine Situation in Amsterdam als sicher ein und konnte sich nicht vorstellen, in einem Land zu leben, in dem Deutsch nicht verstanden wurde. Ähnlich reagierte er auf entsprechende Einladungen von Toni Appelbaum, in die USA auszuwandern. Selbst als seine Eltern ihm nach dem Einmarsch der Wehrmacht telegrafierten, sofort unterzutauchen, war er immer noch der Überzeugung, dass man im Ausland den Ernst der Lage überbewertete. Andere nach Amsterdam geflüchtete Juden übernahmen die gleiche Haltung, etwa der Arzt und Musikwissenschaftler Kurt Singer (1885–1944), der ehemalige Vorsitzender des jüdischen Kulturbundes. Er schrieb in Amsterdam eine umfassende Studie zu einem christlichen Kernrepertoire, nämlich Johann Sebastian Bachs Solo-Kantaten, die er James Simon zur Kritik unterbreitete. Dieser schreibt Singer am 23. September 1940 eine ausführliche Kritik, die launig-ironisch umrahmt ist:

Nie kann man sagen, was man sagen müsste (Michelangelo über Dante) – und doch haben mir Ihre von umfassender Kenntnis und glühender Begeisterung diktierten Betrachtungen über Bach und seine Kantaten sehr sehr viel gegeben. Sie bieten über ermittelte Tatbestände hinaus manches Neue und Beherzigenswerte, wie etwa mit der Parallele Bach-Leibniz. Und ich war dankbar, das Gottesreich einmal unter Ihrer Führung betreten zu dürfen! – Hier folgen nun ein paar Randbemerkungen, zunächst zu den Solokantaten.

Und dann folgt eine detaillierte Auflistung von Singers Übertreibungen und Fehleinschätzungen. Simon greift dabei auch auf die Bach-Ausgaben von Busoni und Reger zurück und beendet den vierseitigen Brief mit einem versöhnlichen Schluss, der auch die Anspielung auf Michelangelo erklärt:

Mit der Versicherung, dass ich nie aufhören werde, im Buch vom Wirken des Weltgesetzes, im musikalischen Tao te king, zu lesen, und auf Wiedersehen morgen Michelangelostr.! So beginnt und endet diese Epistel mit Michelangelo wie die Musik mit Bach.⁴⁰

39 Vgl. Silver/Alders: *James Simon*.

40 Simon: *Brief vom 23.09.1940*. Singers unpublizierte Studie *Johann Sebastian Bachs Kantatenwelt. Die Solo-Kantaten* hat in verschiedenen Varianten in den Nachlässen der Sängerinnen Vera Consuelo Hirsch (nach Buenos Aires emigriert) und Paula Salomon-Lindberg (aus dem Lager Westerbork geflohen und in Amsterdam untergetaucht)

Als Simon diesen Brief schrieb, war Amsterdam schon seit mehr als vier Monaten besetzt. Die falsche Sicherheit, in der sich James Simon in Amsterdam wähnte, lag auch am relativen Erfolg, den er als Musiker immer noch erfahren durfte. So bekam Simon die Zusage, dass das Concertgebouw-Orchester seine *Symphonischen Tänze* spielen würde; aber da nach der deutschen Besetzung 1940 sämtliche Werke jüdischer Komponisten von den Programmen gestrichen wurden, kam es nicht zur Aufführung. Trotzdem konnte er als Pianist im Radio auftreten und Scarlatti, Martini, Haydn, Mozart und Beethoven spielen. Noch am 26. Januar 1941 organisiert die Nederlandsche Vereeniging voor Hedendaagsche Muziek (Niederländische Gesellschaft für zeitgenössische Musik) ein Konzert zum 60. Geburtstag, einen Monat vor dem berühmten Amsterdamer Februarstreik gegen die nationalsozialistischen Besatzer. Am 24. August 1941 gab er mit der Geigerin Alma Rosé, der Nichte von Gustav Mahler und Tochter von Robert Rosé, dem Primgeiger des berühmten Rosé-Quartetts, ein Konzert im Het Apeldoornsche Bosch, einer jüdischen psychiatrischen Klinik, denn öffentliche Auftritte jüdischer Musiker waren da schon verboten. Auf dem Programm standen neben Beethovens *Frühlings-sonate* auch Klavierstücke von Mendelssohn und die *Grosse Fantasie* D 934 von Schubert. Alma Rosé und James Simon wurden später Opfer des Holocaust. Rosé versuchte von Amsterdam in die Schweiz zu fliehen, wurde aber von der Gestapo in Frankreich verhaftet und nach Auschwitz transportiert, wo sie am 20. Juli 1943 eintraf und bald danach das sogenannte »Mädchen-orchester« leitete. Am 5. April 1944 starb sie unter ungeklärten Umständen an einer unbekannten Krankheit. James Simon konnte sich in Amsterdam noch bis 1944 durchschlagen, wurde aber im Frühjahr 1944 verhaftet und ins holländische Lager Westerbork gebracht. Am 4. April 1944 wurde er von Westerbork zusammen mit Tausenden von Juden nach Theresienstadt transportiert. Dort integrierte er sich sofort ins Musikleben des Lagers, komponierte zum Beispiel für Karel Fischers Durra-Chor den 126. Psalm, der am 9. Juli 1944 uraufgeführt und später noch sechsmal wiederholt wurde. Neben Referaten zu deutschen Komponisten hielt Simon auch in Theresienstadt einen Vortrag zur Musik in der Bibel, den er mit seiner heute verschollenen Vertonung von Psalm 137 einleitete, in dem die Gefangenen von ihren Peinigern zum Singen und Jubeln gezwungen werden.

überlebt (Akademie der Künste Berlin: Singer 1.55.053.1–4; Singer 1.55.039; Singer 1.55.001; Singer 1.55.0031.55). Kurt Singer wurde 1943 in Amsterdam verhaftet und nach Theresienstadt deportiert, wo er am 7. Februar 1944 an den Folgen der Haftbedingungen starb.

Dem Mithäftling Karl Herrmann, der in Theresienstadt die Ankündigungen für Theater- und Musikveranstaltungen und andere Dokumente sammelte und im Gebäck versteckte, widmete er ein Blatt, auf dem er das arabische Sprichwort »Tu Gutes und wirf es in Meer« notierte.

Am 12. Oktober 1944 wurde Simon von Theresienstadt ins Vernichtungslager Auschwitz deportiert und dort gleich nach der Ankunft am 14. Oktober ermordet.

1.7 Die Walser-Vertonungen im Kontext von Simons Liederzyklen

51 gedruckte Lieder und Gesänge von James Simon sind in der Staatsbibliothek Berlin erhalten. Sie datieren alle vor den Umwälzungen, die Simons Biografie ab Mitte der 1920er-Jahren prägen und die ihn auch literarisch zu neuen Ufern aufbrechen lassen. Die von ihm zuvor vertonten Dichter bilden eine kleine Anthologie der deutschen Lyrik mit Goethe als ältestem und Klabund als jüngstem deutschen Schriftsteller. Aber auch der chinesische Dichter Li Bai (8. Jahrhundert) findet sich darunter. Zwei Volkslieder und Texte von insgesamt 38 Dichtern hat er in den 51 Liedern vertont, Simon hat also einen Autor meist bloß ein einziges Mal in Musik gesetzt. Mehrfach vertont werden nur Otto Julius Bierbaum (2), Max Dauthendey (7), Li Bai/Bethge (3), Conrad Ferdinand Meyer (2) und Robert Walser (2). Die Auswahl an Dichtern belegt Simons große literarische Bildung, die er sich schon während seiner Studien bei den führenden Germanisten Deutschlands angeeignet hatte. Fast alle namhaften Lyriker des 19. und 20. Jahrhunderts werden von ihm vertont. Interessant ist, welche älteren Autoren Simon nicht berücksichtigt, nämlich Heinrich Heine, Joseph von Eichendorff und Friedrich Hölderlin. Die Gründe dafür dürften unterschiedlich sein: Heine und von Eichendorff mied Simon wohl, weil sie schon so zahlreich und von den besten Liederkomponisten vertont worden waren; Hölderlin umgekehrt wurde damals gerade erst entdeckt und war noch nicht in den lyrischen Kanon integriert und erst von ganz wenigen vertont worden.

Die verschiedenen Lieder ordnete Simon jeweils in Zyklen an, die in sich thematische Einheiten bilden und mit tonartlichen Spannungen und stilistischen Wechseln den Werkcharakter des Zyklus akzentuieren. Die beiden Zyklen Opus 6 und Opus 17, in denen Gedichte aus Walsers 1909 im Berliner Verlag Cassirer erschienenen *Gedichten* vertont sind, zeigen diesen zyklischen Gedanken deutlich.

1.7.1 *Opus 6 für mittlere Stimme und Klavier*

Die *Lieder* op. 6 umfassen fünf Abend- und Nachtgedichte von sehr unterschiedlichen Autoren, davon zwei Schweizer. Zwei waren Zeitgenossen von Simon und drei stammen aus dem 19. Jahrhundert. In fast allen Zyklen von Simon finden sich auch heute vergessene Autoren, wie hier der Literat und frühe Hölderlinforscher Hans Wolfgang Rath:

1. *Gebet* von Robert Walser. Ruhig mit innigem Ausdruck, Es-Dur.
2. *Dämmerung* von Hans Wolfgang Rath. Zart beschwingt, f-Moll.
3. *Jetzt rede du!* von Conrad Ferdinand Meyer. Etwas langsam, A-Dur.
4. *Das sind die Stunden* von Rainer Maria Rilke. Ruhig fließend, Des-Dur.
5. *Die Weihe der Nacht* von Friedrich Hebbel. Weihevoll, Ges-Dur.

Das erste und das letzte Lied bilden eine Klammer und sind durch die religiöse Anspielung aufeinander bezogen, allerdings in unterschiedlicher Perspektive: Bei Walser beschränkt sich das Religiöse auf den Titel *Gebet*, im Gedicht selbst steht die Erschöpfung und Sehnsucht nach Ruhe als Reaktion auf den »hingewachten« Tag im Zentrum; Hebbels *Weihe der Nacht* versteht die »nächtliche Stille« als Erholung und Wandlung.⁴¹ Das zweite und vierte Gedicht schildern die Natur, leicht und unbeschwert bei der *Dämmerung*, ernst und zur »einigende[n] Harmonie«⁴² gesteigert bei Rilke. Das mittlere Lied von Conrad Ferdinand Meyer steht mit A-Dur am weitesten von der Anfangstonart Es-Dur entfernt und bildet tonartlich in diesem Zyklus, der sonst nur B-Tonarten verwendet, einen wechsell dominantischen Gegenpol.

Wenn man Simons Vertonung gerecht werden will, muss man akzeptieren, dass er in einem konservativen Stil komponierte, der sich von seinen Zeitgenossen Mahler, Schönberg oder Reger deutlich unterscheidet. Seine Harmonik geht über Felix Mendelssohn und Robert Schumann kaum hinaus. Wer allerdings dieser Musik mit offenem Ohr lauscht und bereit ist, Differenzierungen auch in einem traditionellen harmonischen Material herauszuhören, begegnet einem äußerst sensiblen Komponisten, der die vertonten Texte genau versteht und sie musikalisch subtil nachvollzieht; er akzentuiert das Besondere des Gedichtes und hält sich mit eigenen Interpretationen zurück (vgl. Abb. 1).

41 Hebbel: *Die Weihe der Nacht*, S. 285f.

42 Rilke: *Werke*, Bd. 1, S. 104.

Aufführungsrecht vorbehalten.

1.
Gebet.
(Robert Walser.)

James Simon, Op. 6.

Ruhig, mit innigem Ausdruck.

Gesang. *p* Ge - bet ist heu - te

Piano. *p*

Nacht mein al - ler - ein - - zigst Tun. Ich

hab ihn ja voll - bracht, ich hab ihn hin - ge - wacht, den Tag, und

kann jetzt ruhn.

cresc. sempre
dim. sempre
pp

Copyright 1912 by N. Simrock, G.m.b.H., Berlin. 12084

Deutsche Musiksammlung
BERLIN
Zei. d. Nat. Bibliothek

3

Abb. 1 James Simon: Gebet op. 6 Nr. 1

Gebet ist heute nacht
 mein allereinzigst Tun.
 Ich hab' ihn ja vollbracht,
 ich hab' ihn hingewacht,
 den Tag, und kann jetzt ruhn. (SW 13, 10)

Das ganze Lied ist als ruhig fließender Choral gestaltet, was mit der abwärts schreitenden Basslinie bis zum tiefen *Es* im instrumentalen Vorspiel ostentativ vorgeführt wird. Die Bewegungen der linken und rechten Hand streben auseinander, auch steigt die Harmonik in barocker Manier stufenweise hoch, während die Basslinie absinkt. Anfänglich ist die Harmonik trotz ihrer Einfachheit tonartlich offen; *Es-Dur* wird als Tonart erst im dritten Takt klar bestätigt. Die Harmonik verwendet bis zu Takt 8 nur leitereigene Töne, dabei dominieren Dreiklänge, was dem Beginn einen archaischen und energielosen Charakter gibt, der die erschöpft-melancholische Atmosphäre des Gedichts sehr gut trifft. Der Umfang der Singstimme ist extrem eingeschränkt und bewegt sich ausschließlich im Septimraum *es*¹ bis *des*², auch dies eine Anspielung an den Choral. Mit diesem beschränkten Material arbeitet Simon die Spannungen des Gedichts heraus: Der höchste Ton der Singstimme wird nur ein einziges Mal beim auffälligen Wort »hingewacht«, der tiefste nur zweimal bei »Nacht« und »allereinzigst« verwendet. Die Tonhöhen *g*¹ und *b*¹ sind quasi die Achsontöne, sie kommen zusammen 13-mal vor, also deutlich mehr als alle anderen Tonhöhen gemeinsam. Und mit dem *b*¹ werden auch die Versenden (»vollbracht«, »hingewacht«, »ruh«) gestaltet, allerdings jedesmal in einer anderen harmonischen Variante: bei »vollbracht« als Grundton des *B-Dur*-Akkords, bei »hingewacht« als verminderter Quintton des verminderten Septakkords auf *E* und bei »ruhn« als Quintton des *Es-Dur*-Akkords. In genau dieser Funktion tritt *b*¹ auch zu Beginn bei *Gebet* auf. So werden Anfang und Schluss des Gedichts von Simon musikalisch zusammengefasst und das Gebet als Ruhepunkt interpretiert. Interessant ist, wie das erste *g*¹ der Singstimme stark dissonierend zum *as*¹ und *F* in der Klavierbegleitung eintritt und in die Harmonik des Dominantseptakkords nicht eingebunden ist. Die Töne *g*¹ und *b*¹ sind wahrscheinlich so exklusiv verwendet – und auch als Anfangstöne der Melodie gewählt –, weil die Tonnamen phonetisch das *GeBet* nachbilden.

Auch im deklamatorisch-rhythmischen Bereich bleibt Simon nahe bei der Vorlage: Sowohl die unregelmäßige Rhythmik der ersten und letzten Verszeile mit »Gebet« und »den Tag« als auch der Reim »Tun« – »ruhn« sind mit langgehaltenen Tönen nachvollzogen.

Die Harmonik setzt Simon stärker interpretierend ein: So bleibt bei »allereinzigst Tun« die Harmonik auf dem f-Moll-Septakkord und fällt dann auf dem lange gehaltenen *f*¹ der Singstimme in eine harmonische Wechselbewegung mit einem d-Moll-Dreiklang, der mit dem *a* die leitereigenen Töne von Es-Dur erstmals verlässt – ein minimaler »Ausbruch« aus dem System, während die mediantische Harmonik von f-Moll und d-Moll eine träumerisch-unbestimmte Stimmung evoziert, die allerdings mit dem Dominantseptakkord auf *G* in Takt 10 klar unterbrochen und trugschlüssig über c-Moll zum »vollbracht« auf der zu erwartenden Dominante von Es-Dur führt. Die vierte Verszeile, die bei Walser wie eine Sequenz der dritten erscheint, wird von Simon harmonisch unterschiedlich vertont, um das »hingewacht« nicht nur mit dem höchsten Melodieton, sondern mit dem über anderthalb Takte gezogenen verminderten Septakkord auch harmonisch und zusätzlich mit dem Arpeggio des Klaviers hervorzuheben. Auch hier dissoniert das *ces*² der Singstimme scharf mit dem ohnehin dissonanten Septakkord. Schon die zahlreichen Vorzeichen markieren den harmonisch dominantischen chromatischen »Tag«. Abrupt verdunkelt sich bei »den Tag« die Harmonik; sie kippt in den subdominantischen Neapolitaner und führt über as-Moll zum Es-Dur bei »ruhn«. Damit findet die Chromatik, die bei Simon stark mit dem »Tag« verbunden ist, ein Ende; nur in Takt 19 erklingt nochmals kurz ein leiterfremder Ton.

Das tiefe *Es*, der letzte vom Klavier angeschlagene Ton, hebt die wichtigen Wörter hervor: »[Ge]bet«, »Nacht«, »Tag«, »ruhn« sind mit diesem *Es* gestützt; beim Wort »Gebet« wird dieses *Es* von der Basslinie ein einziges Mal noch unterschritten, sonst bildet das *Es* den unteren Klangrand.

Die hier verwendeten musikalischen Mittel sind 1912 schon hundert Jahre alt und wenig innovativ, die Umsetzung von Walsers Text ist jedoch präzise und mit viel Gefühl für dessen schlichten Ton gestaltet.

1.7.2 *Opus 17*

Noch nirgends erwähnt ist bisher die zweite Vertonung James Simons eines Gedichts von Robert Walser. Es handelt sich um das letzte aus dem Band *Gedichte* von 1909 und befindet sich in einem literarisch etwas weniger anspruchsvollen Zyklus mit stark genremäßig angelegten Gedichten.⁴³ Walsers Text bildet in diesem Zyklus die Mitte. Ihm voraus gehen ein freudiges Sommergedicht von Bierbaum und ein etwas pathetischer Text von Girndt zur Heimatlosigkeit und zur sie überwindenden Liebe; auf Walsers *Gelassenheit* folgen ein romantisches Mondgedicht von Falke und ein Wiegenlied von Enking.

43 Simon: *Sechs Lieder für mittlere Stimmte mit Klavierbegleitung* op. 17.

1. *Singe, meine liebe Seele* von Otto Julius Bierbaum. Froh bewegt, Des-Dur.
2. *Ich habe keine Heimat mehr* von Otto Girndt. Im Volkston. Gehend, herzlich, F-Dur.
3. *Gelassenheit* von Robert Walser. In mäßiger Bewegung, D-Dur.
4. *Rosen* von Gustav Falke. Nicht schnell, duftig, Ges-Dur
5. *Schlummerlied* von Ottomar Enking. In sachter Bewegung, zart, E-Dur

Unter den fünf Liedern sticht die Walser-Vertonung durch viele Tonartwechsel und leise Ironie hervor (vgl. Abb. 2):

Seit ich mich der Zeit ergeben,
 fühl' ich etwas in mir leben,
 warme, wundervolle Ruh'.
 Seit ich scherze unumwunden
 mit den Tagen, mit den Stunden,
 schließen meine Klagen zu.

Und ich bin der Bürd' entladen,
 meiner Schulden, die mir schaden,
 durch ein unverblümtes Wort:
 Zeit ist Zeit, sie mag entschlafen,
 immer findet sie als braven
 Menschen mich am alten Ort. (SW 13, 28f.)

Wie schon bei *Gebet* wählt Simon eine Dur-Tonart, die Walsers Gedicht aufhellt, ihm eine positive Note verleiht und in der rhythmisch einfachen und melodisch anfänglich fast volksliedhaften Melodik das unbeschwerte Reden Walsers gut einfängt. Noch stärker als bei *Gebet*, das im Genre des Chorals verhaftet bleibt, gelingt es Simon bei *Gelassenheit*, das Uneigentliche, die Zwischentöne, das ›Patzige‹ von Walser kompositorisch umzusetzen. Dabei spielt er wie seine Vorbilder Schubert und Schumann mit den interpretatorischen Nuancen, die das variierte Strophengedicht bietet, da in diesem alle Abweichungen bedeutungsvoll werden. Sehr schön lässt sich das an der Art zeigen, wie Simon die lose gefügten und überraschenden Reime von Walser umsetzt. Der erste Dreizeiler bildet das konventionelle Modell, bei dem jeder Reim abkadenziiert wird. Beim zweiten Dreizeiler der ersten Strophe werden die ersten beiden Reime in der Vertonung nicht berücksichtigt: »unumwunden« ist in eine Achtelbewegung integriert, »Stunden« übernimmt die fallende Klausel von »Tagen«. Beides ist deklamatorisch sinnvoll, beim Schluss des zweiten Dreizeilers geht Simon allerdings zum Modell zurück und wiederholt die Schlussklausel des ersten Dreizeilers, mit der auffälligen Bindung von zwei Tönen auf einer Silbe. Diese Schleifer fallen umso mehr auf, als sie nur gerade bei »wundervolle« und »Klagen« sowie als verspielt-ironische Achtelfiguren auf

Gelassenheit.

(Robert Walser.)

James Simon, Op. 17 № 3.

8
Aufführungsrecht vorbehalten.

In mäßiger Bewegung.

Seit ich mich der Zeit er - ge - beri, fühl' ich et - was.

placidamente

p

tranquillo

in mir le - ben, na - me wun - der - vol - - le Ruh.

poco cresc.

p

Seit ich scherze un - um - wun - den mit den Tu - -

gen, mit den Stun - den schlie - ßen mei - ne Kla - - gen zu.

dolce

mp

Copyright 1916 by Harmonie-Verlag, Berlin W.
Nachdruck verboten lt. dem russischen Autorengesetz vom 20. März 1911
und nach dem holländischen Autorengesetz vom 1. November 1912.
Перепечатка воспрещается (русский законъ объ авторскомъ правѣ отъ 20. Марта 1911 г.)

596

Abb. 2 James Simon: Gelassenheit op. 17 Nr. 3

9

Und ich bin der Hürd' entla-den, meiner Schul-den,

dim. *p* *cresc.* *p*

die mir schau-den, durch ein un-ver-blüm-tes Wort: Zeit ist Zeit, sie

p *cresc.* *p*

mag ent-schla-fen, im-mer fin-det sie als bra-ven

pp *mp* *cresc.* *f* *al fine*

Menschen mich am al-ten Ort.

896

den unbetonten zweiten Silben von »etwas« und »Schulden« vorkommen. Mit der identischen Gestaltung der Klauseln wird Simon zwar den Regeln des variierten Strophenlieds gerecht, er verstärkt damit aber auch Walsers ›ächzenden‹ Reim mit »wundervolle Ruh« und »meine Klagen zu«. Die zweite Strophe wird von Simon mit einem synkopischen Einsatz bei »die mir schaden« deklamatorisch noch reicher gestaltet, die Wirkung ist aber dieselbe: Walsers Gedicht soll doppelbödig und ironisch erscheinen, nicht als eigentliches Singen und Sprechen missverstanden werden. Dazu hilft auch die Harmonik, die nur gerade in den ersten und letzten vier Takten und zu Beginn der zweiten Strophe (bei Takt 15) sich klar in D-Dur befindet. Schon die zweite Verszeile »fühlte etwas in mir leben« moduliert nach e-Moll, die dritte »warme wundervolle Ruh« nach Fis-Dur. Bei »seit ich scherze« geht es nach gis-Moll und bei »mit den Stunden« nach H-Dur, dann abrupt bei den »Klagen« nach B-Dur. Mit diesen Tonartwechseln – die zweite Strophe ist vergleichbar gestaltet – will Simon wohl das Übermütige und das in alle Richtungen Herumfantasierende von Walser einfangen. Dabei gibt es auch selbstreferentielle Aspekte, etwa wenn er Walsers nichtssagende Formel »Zeit ist Zeit« seinerseits mit einem musikalischen Klischee, nämlich der Quintfall-Formel (mit zwei Dominantseptakkorden) umsetzt, oder noch deutlicher am Ende des Liedes, wo die Rückkehr »als braven Menschen« »am alten Ort« mit der Rückkehr nach D-Dur und einem an Konventionalität schwer zu überbietenden Schluss parallelisiert wird.

1.8 Epilog

Leider konnten keine Belege dafür gefunden werden, dass Walser und Simon sich in Berlin begegnet sind. Bei den wenigen nachweisbaren Bekanntschaften von Simon gibt es keine Überschneidungen zum relativ großen Berliner Bekanntenkreis der Walser-Brüder. Dennoch ist es wahrscheinlich, dass Walser und Simon mindestens auf den Seiten der Feuilletons aufeinandergetroffen sind, für die sie geschrieben und die sie gelesen haben.

Die Schicksale, die sich bei diesen ersten Walser-Vertonungen in Berlin kreuzen, können einen jedenfalls erschauern lassen: Der Komponist schlägt sich durch die politischen Wirren in Berlin und wird Opfer des Holocaust, der Dichter kehrt 1913 in die Schweiz zurück und endet in der Herisauer Nervenklinik.

Drei Lieder von Wilhelm Arbenz

Eine Bieler Geschichte

Wilhelm Arbenz ist wohl die wichtigste Figur des Bieler Musiklebens im 20. Jahrhundert. Ohne Unterlass setzte er sich für die musikalische Bildung und die von ihm gegründeten Musikinstitutionen ein. Als am Freitag, 1. September 1939 der Zweite Weltkrieg ausbrach, komponierte Wilhelm Arbenz drei Lieder nach Robert Walser für Sopran und Klavier; am Ende jedes Lieds vermerkte er das Datum. Im Schaffen von Wilhelm Arbenz, das stark auf Laienmusik ausgerichtet war, bildet diese Liedergruppe, was den Kunstanspruch und die kompositorische Qualität angeht, eine große Ausnahme. Es sind wahrscheinlich die ersten Walser-Vertonungen eines Schweizer Komponisten überhaupt.

2.1 Einleitung

Zwei Tage bevor Wilhelm Arbenz (1899–1967) die Gedichte *Enttäuschung*, *Trug* und *Wintersonne* vertonte, war Henri Guisan von der Vereinigten Bundesversammlung zum General ernannt und die Teilmobilmachung veranlasst worden. In Biel wurden 4000 Männer aufgeboten, ein Zehntel der damaligen Bieler Bevölkerung.¹ Paradoxierteilweise hatte sich die Bieler Uhrenindustrie dank der Produktion von Zeitzündern für die deutsche Wehrmacht von der Wirtschaftskrise erholt und ihre Exportzahlen seit 1935 mehr als verdoppelt; die Bieler Uhrenmacher leisteten sich neue Radioapparate, um Hitlers Reden hören zu können.² Ein Jahr später rettete Wilhelm Arbenz das Schweizerische Tonkünstlerfest – der Vereinsvorstand wollte es wegen des Krieges absagen³ – und veranstaltete in Biel ein kleines Fest, das in der Qualität geradezu internationales Niveau aufwies.⁴ Es muss auch Arbenz gewesen

1 Vgl. Gaffino/Lindegger: *Bieler Geschichte*, Bd. 2, S. 838–877, Kapitel »Frontenbewegung und Zweiter Weltkrieg (1933–1945)«.

2 Gemäß ausführlichen Auskünften meiner damals in der Bieler Uhrenindustrie tätigen Großeltern-Generation.

3 Merian: *Fünzig Jahre STV*, S. 47.

4 In zwei Konzerten trat die Elite der Schweizer Interpretinnen und Interpreten in Biel auf, allen voran die Geigerin Stefi Geyer, die Cembalistin Silvia Kind, der Pianist Walter Frey sowie das Berner Streichquartett in der Gründungsbesetzung mit Alphonse Brun, Theo Hug,

sein, der durchgesetzt hatte, dass ein Werk des Schweizer Juden Ernst Levy (1895–1981) gespielt wurde,⁵ den er als Klavierlehrer am Konservatorium Biel angestellt hatte. Allerdings konnte ihn Arbenz nicht lange in Biel halten. Ernst Levy wurde das zunehmend antisemitische Klima in der Schweiz unerträglich, er kündigte seine Stelle am Bieler Konservatorium⁶ und wanderte 1941 in die USA aus, wo er eine glänzende Karriere machte. Arbenz und das Bieler Konservatorium veranstalteten ihm zu Ehren am 27. Juni eine Abschiedsfeier.⁷ Im Jahresbericht wird Levy zudem eine flammende Hommage gewidmet, die in der Betonung des Schöpferischen und Unsystematischen als implizites Statement gegen den in Biel verbreiteten Antisemitismus zu begreifen ist.⁸

Ernst Levy, der mit Carl Seelig bekannt war und viel Lyrik von ihm vertonte (vgl. Kap. 11.2), könnte Wilhelm Arbenz auf Walsers Gedichte hingewiesen haben. Es ist nicht bekannt, wann und wo er auf diese gestoßen ist.⁹ Arbenz wurde nicht in Biel, sondern in Feuerthalen geboren; er wuchs in Zürich auf und studierte dort von 1918 bis 1923 Dirigieren und Schulgesang. Erst 1927

Walter Kägi und Richard Sturzenegger. Vgl. Ehinger et al.: *Der Schweizerische Tonkünstlerverein*, S. 322–324.

- 5 Interpretiert wurde das Werk von Silvia Kind, die speziell dafür nach Biel eingeladen wurde. Die Cembalistin Silvia Kind und der Komponist Roger Vuataz waren 1944 die einzigen Mitglieder des Tonkünstlervereins, die sich in einer tumultuösen Generalversammlung für den Dirigenten Hermann Scherchen einsetzten (vgl. Kap. 3, Anm. 11).
- 6 »Der prominente Pianist und Lehrer an der Musikschule, Ernst Levy, verlässt seine Stelle, um sich infolge der Zeitumstände nach Amerika zu begeben.« Lefert-Weibel: *Bieler Chronik 1940 und 1941*, S. 227.
- 7 »An jenem tragischen Sonntagabend (22. Juni [1941, an dem das ›Dritte Reich‹ die Sowjetunion angriff; RB]) scharten sich Direktorium, Vorstand, Schülerschaft und einige hiesige Freunde in einer kleinen Feier zum letzten Mal um den verehrten Lehrer und Meister.« [Musikschule Biel]: *10. Jahresbericht*, S. 3.
- 8 »Die Musikschule, die Musikschulgesellschaft, unsere Stadt verlieren in Ernst Levy einen eminenten Pianisten, einen Meister des Klaviers, der den Grössten unserer Tage beigesellt zu werden verdient. Wie spendete er Rat und Tat in seinen Klassenstunden, zeigte Wege, war unerschöpflich in guten Winken, stets herrlich unschematisch, den Jüngsten und Kleinsten ein ebenso aufrichtiger Rater und herzlicher Freund wie den zukünftigen Professionellen. Nur ein zutiefst schöpferischer Mensch konnte derart befruchtend wirken.« Ebd. S. 4. Levys Nachfolger in Biel wurde Adrian Aeschbacher aus »der fruchtbaren Aeschbacher-Dynastie« (Liebermann: *Brief vom 10.08.1943*). Vgl. Kap. 3.3, Anm. 10.
- 9 Auch in der bibliografisch nicht erfassen umfangreichen Korrespondenz, die im Archiv der Musikschule Biel erhalten ist und die die große Vernetzung von Wilhelm Arbenz mit der nationalen und internationalen Musikwelt belegt, ließ sich kein Hinweis finden. Ich danke dem Schulleiter Lionel Zürcher für den Zugang zu diesen bisher unbekannten Quellen im Konservatorium Biel. Den Schriftsteller kannte man in seiner Geburtsstadt kaum, was auch die Anekdote mit dem Schauspieler Alexander Moissi beweist, der 1920 im Bieler Stadttheater als Oswald in Ibsens *Gespensstern* gastierte und mit seiner stürmischen Begrüßung von Walser den Bielern bewusst machte, welch wichtiger Autor in ihrer Stadt lebte. Vgl. Mächler: *Das Leben Robert Walsers*, S. 143.

kommt er nach Biel, als Robert Walser schon seit sieben Jahren in Bern lebt; wahrscheinlich hat er Walser nie persönlich getroffen. Arbenz stürzt sich förmlich ins Bieler Kulturleben, als er 1927 die Stelle als Musiklehrer am Bieler Pro-gymnasium und Gymnasium erhält und sehr bald verschiedene Bieler Chöre dirigiert. Wie bei James Simon stammen die von Arbenz vertonten Texte alle aus dem 1909 erschienenen Band *Gedichte*, der 1919 in einer zweiten Auflage erschien.

2.2 Unermüdlicher Förderer der Musik

Wäre Walser dem engagierten Dirigenten und Musikerzieher einmal begegnet, hätte er ihm bestimmt ein Prosastück gewidmet und sich über seinen unermüdlichen Eifer lustig gemacht, mit dem er das Musikleben von Biel und Umgebung bestimmte. Arbenz war als bestens vernetzter und angesehener Mann mit besonderer Stellung in jeglicher Hinsicht das Gegenteil von Walser. Er begriff rasch, was der kleinen Industriestadt Biel fehlte: musikalische Bildung. Was Arbenz unternahm, um dieses Defizit zu beheben, würde man heute ein integriertes musikalisches Bildungskonzept nennen. Im Zentrum stand seine Stelle als Musiklehrer am deutschen Gymnasium, die er bis zu seiner Pensionierung 1963 innehatte. Bereits 1929 gründete er den Bieler Orchesterverein, der begabte Laienmusiker versammelte. 1932 rief er mit Freunden die Musikschule Biel ins Leben, die den Instrumentalunterricht professionalisierte und aus dem Dunstkreis privater Musiklehrpersonen herauslöste. Schon vier Jahre später wurden dort die ersten Berufsschulklassen eingeführt und die Musikschule wurde zum Konservatorium. Geschickt gelang es Arbenz immer wieder, angesehene Lehrkräfte ans Konservatorium Biel zu binden, auch wenn diese oft nur kurze Zeit blieben, bevor sie an größere Hochschulen wechselten. Arbenz war auch im Laienbereich aktiv und dirigierte alle wichtigen Bieler Chöre: die Bieler Liedertafel, den Lehrerengesangsverein Biel, den Damenchor Concordia, die Berner Singstudenten, den Männerchor des Berner Liederkranzes und ab 1950 die Société chorale de Neuchâtel.¹⁰ Dazu übernahm er die Leitung des Bieler Stadtorchesters, eines Amateuorchesters, dessen Qualität er steigerte, indem er immer mehr semiprofessionelle Kräfte einband.

Mit diesen unterschiedlichen Ensembles interpretierte er zwar das große Oratorienrepertoire des 18. und 19. Jahrhunderts, aber er wusste auch, dass er ebenfalls das Volkstümliche pflegen musste. Als Komponist schrieb er für diese Chöre zahlreiche Lieder und Chorsätze, oft auf Dialekttexte.

¹⁰ Schuh et al.: *Schweizer Musiker-Lexikon*, S. 30.

Nach 20 Jahren unermüdlichen Einsatzes hatte Arbenz in Biel so viel zur musikalischen Bildung der Bevölkerung beigetragen, dass er nun die besten Ensembles und Orchester nach Biel holen konnte und diese vor vollem Haus spielten. Anfänglich waren es Gastspiele des Berner Symphonieorchesters, bald aber schon große ausländische Orchester, Dirigenten und Solisten. Und auch die von ihm gegründete »Musikschul- und Konzertgesellschaft Biel-Bienne«, die eine Konzertreihe mit Gastspielen verantwortete, wurde zu einer Erfolgsgeschichte: In den knapp fünfzig Jahren ihres Bestehens waren die Konzerte fast immer ausabonniert.

In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts gab es in vielen Schweizer Städten Figuren wie Wilhelm Arbenz: Erich Schmid realisierte Ähnliches in Glarus, Luzius Juon in Chur, Émile Jaques-Dalcroze in Genf – aber keiner hat es so erfolgreich wie Arbenz geschafft, den musikalischen Laienbereich, die Schulmusik, den Instrumentalunterricht, die Berufsausbildung, das städtische Orchester und einen internationalen Gastspielbetrieb auf- und auszubauen, sich also nicht bloß auf lokale Kräfte zu beschränken, sondern diese national und international zu vernetzen. Der Komponist und Musikkritiker Daniel Andres weist allerdings auch auf Probleme hin, mit denen sich Arbenz in der Bieler Provinz konfrontiert sah:

Biel zeigte sich in späteren Jahren nicht eben dankbar gegenüber diesem Kulturförderer, welcher der Stadt entscheidende Impulse gegeben hat. Der Dirigent Hermann Scherchen äusserte sich nach einer Probe von Arbenz mit dem Berner Stadtorchester: »Es hat mich gefreut, mit welcher Sachkenntnis und gründlichen Selbstvorbereitung Sie dem Orchester gegenübertraten.« Und ein anderer bedeutender Dirigent, Felix Weingartner, meinte sinngemäss, wenn man junge Leute wie Arbenz mit dem Orchester arbeiten sehe, so müsse einem um den Dirigenten-Nachwuchs in der Schweiz nicht bange sein. [...] In Biel hingegen hat man Arbenz schon in den frühen Fünfzigerjahren als Orchesterdirigent kaltgestellt.¹¹

Die industrielle Entwicklung der Stadt Biel kam den musikalischen Bemühungen von Arbenz entgegen: Die Einwohnerzahl war massiv angestiegen; bei der Volkszählung von 1964 werden fast 65 000 Einwohner verzeichnet. Zu diesem Zeitpunkt hat Arbenz bereits mit schweren psychischen Problemen zu kämpfen, die dazu führen, dass man ihm die Kündigung und den Rückzug aus den vielen Ämtern nahelegt. Der Tod seiner Frau, der französischen Steinbildhauerin Denise Chenot (1898–1964), verstärkte Arbenz' Erkrankung. Am längsten hielt sich Arbenz als Konservatoriumsdirektor; die Situation

11 Andres: *Musik, ein Leben lang*, S. 53f.

eskalierte 1965, sodass er auch von dieser Aufgabe definitiv entbunden wurde. 1969 verstarb Wilhelm Arbenz in Biel.

2.3 *Drei Lieder*

Die drei Walser-Lieder bilden in Arbenz' kompositorischem Gesamtwerk – zusammen mit den Liedern auf Texte von Josef Viktor Widmann und Hermann Hesse – ein spezielles Repertoire, das sich in Qualität und Kunstanspruch von den zahlreichen Volksliedern, Männer- und Frauenchören, historischen Sing- und Festspielmusiken, die Arbenz sonst komponiert hat, deutlich unterscheidet. Rückblickend ist es bedauerlich, dass Arbenz nicht mehr solche Werke komponierte, die sich dem Zeitgeist entziehen und nicht an den musikalischen Fähigkeiten von Laien orientieren.

Schon die Auswahl der drei Gedichte ist auffällig. In ihrer steigenden Kadenz von *Enttäuschung*, *Trug* und *Befriedung* in der *Wintersonne* bilden sie eine schöne Einheit. Wegen der Bedeutung des kurzen Liederzyklus in der musikalischen Robert Walser-Rezeption, seien im Folgenden die beiden ersten Lieder ausführlicher betrachtet.

Enttäuschung ist ein vertracktes Gedicht, das syntaktisch aus zwei Sätzen besteht und mit einer quasi dilettantischen Reim- und Rhythmusstruktur spielt: zwei homonyme Reime (*nie – nie* sowie *ist – ist*), ein überlanger zweiter und ein verschachtelter dritter Vers, letzterer ausgerechnet, um das Reimwort »sie« zu erreichen.

Enttäuschung vergißt man nie,
wie der Lockruf des Glücks unvergeßlich ist.
Erinnern ist Sehnsucht, ach, sie,
weil sie so unermeßlich ist,
vergißt man nie. (SW 13, 24)

Wilhelm Arbenz benützt in allen drei Liedern eine freitonale und fast impressionistische Musiksprache, die durch chromatische Linien und Gegenbewegungen bestimmt ist und teilweise extrem dissonante Klänge zulässt. Es gibt keine tonartliche Bindung mehr, entsprechend verzichtet Arbenz auch bei allen Liedern auf Anfangsvorzeichen. Zwar kommen tonale Klänge – vor allem Sept- und Nonakkorde – vor, aber diese werden impressionistisch verwendet, nicht aufgelöst und in keine tonartliche Logik eingebunden. Ein wichtiges Charakteristikum sind die weiten und die tiefen Lagen, die architektonisch, aber auch den Text deutend eingesetzt werden. So wird gleich zu Beginn das Tritonus-Intervall der Sängerin auf »Enttäuschung« vom Klavier

DREI LIEDER
für
Sopran mit Klavierbegleitung
Gedichte von Robert Walser vertont von Wilhelm Arbenz

Enttäuschung
Robert Walser

langsam

Ent - täu - schung ver - gisst man nie, — wie der Lock - auf des Glücks un - ver -

mp *ascendo*

langsam *ascendo*

gess - lich ist.

legato *crescendo* *ff*

mp *ganz zurückhaltend*

Er — in — nen ist Seh - sucht, ach, sie, weil sie so un - er -

mp *dim e rit.* *Pedal*

Abb. 3 Wilhelm Arbenz: *Enttäuschung* und *Trug* aus *Drei Lieder* nach Robert Walser

12 *sehr langsam* 13 14 15

mess-lich ist, ver-gisst man nie.

pp

Trug
Robert Wälzer

lastend *mp* *pp* Wilhelm Arbenz

Nun wie-der mü-de Hän-de, nun wie-der mü-de Bei-ne, ein

mf *pp*

lastend

5 6 7 8 9 10 11

Dün-ke! oh-ne En-de, ich la-che, dass die Wän-de sich

ff *mp* *p* *pp*

8 9 10 11 12

den-ken, doch dies ei-ne ist Lü-ge, denn ich wei-ne.

ff *mf* *mp* *pp*

drei Oktaven tiefer wie ein Schatten imitiert: ein symbolisches Zeichen für das Nichtvergessenkönnen. Beim »Lockruf des Glücks« wird der Satz auf dreieinhalb Oktaven gespreizt; harmonisch erklingt auf »Glücks« ein Septakkord auf *h* (in der Gestalt, aber nicht in der Funktion eines Dominantseptakkords), der ganz am Schluss des Liedes als Septnonakkord nochmals erklingt und das Nichtvergessen des Glücks entsprechend heraushebt.

Zwischen die beiden Sätze des Gedichts setzt Arbenz ein Zwischenspiel, das fast nur aus chromatischen Fortschreitungen besteht, die sich in Takt 7 auf den Umfang einer Sexte zusammenziehen, um gleich darauf in Takt 8 in einen übermäßigen Nonakkord zu explodieren. Während der erste Teil in der Gegensätzlichkeit von introvertierter Enttäuschung und mit großen Intervallsprüngen gesungenem Lockruf geradezu expressionistisch vertont wird, wechselt Arbenz beim dritten Vers den Stil der Vertonung. Er begegnet Walsers hinkender Deklamation mit einem *Parlando*-Ton. Zwar hallt in der Tiefe immer noch das *Fis*, aber darüber erklingt in Takt 10 ein fröhliches D-Dur im Viervierteltakt. Mitten im Wort »unermesslich« wird diese unschuldige Welt nach Fis-Dur und zugleich in die weiteste Lage des ganzen Liedes gerissen: 4 Oktaven. In Takt 13 setzt die Stimme wie zu Beginn ohne Begleitung ein, und das Lied endet – unerlöst – im schon erwähnten, dissonant-offenen Klang.

Beim zweiten Lied wählt Arbenz für die Singstimme in den ersten drei Versen von *Trug* (SW 13, 28) einen einfachen periodischen Liedaufbau, der das Schlichte des Gedichts einfängt. Erstaunlich allerdings sind die Harmonien, die das Klavier – im gleichen Rhythmus – dazu spielt. Da entstehen teilweise scharfe Dissonanzen und beim fünfstimmigen Klaviersatz in Takt 5 treibt die Bewegung völlig auseinander, weil die linke Hand in Quinten ab- und die rechte Hand mehr oder weniger chromatisch aufsteigt. Wie ein hysterischer Ausbruch ist das »ich lache« vertont; gleichsam alles verrutscht: Von b-Vorzeichen wird auf Kreuze gewechselt, Klaviersatz und Singstimme laufen in Gegenbewegung ineinander und überkreuzen sich hier zum ersten Mal in diesem Liederzyklus. Arbenz vertont sehr präzise, denn er baut die verrückte Stelle nicht überdimensioniert aus, sondern nimmt bei »ist Lüge« den rhythmischen Modus des Anfangs wieder auf. Von einem *Fortissimo* bei Takt 8 wird in ein *Pianissimo* bei Takt 10 zurückgeblendet. Feinsinnig und ohne Pathos wird das »denn ich weine« musikalisch gefasst: zuerst »denn ich« leicht verzögert und zu Triolen verkürzt, dann der schlichte und in diesen drei Liedern einzige Oktavfall der Singstimme auf »wei-ne«.

Das dritte Lied mit dem Glanz und Kälte verbindenden Titel *Wintersonne* ist ganz anderer Natur.

Auf Wänden und an Mauern,
 es wird nicht lange dauern,
 brennt goldner Sonnenschein.
 Der Tag hat aufgehoben,
 was auf dem Land gewoben,
 was Nacht und Nebel war.
 Beruhigendes Lärmen,
 Bruststrecken, Händewärmen,
 seliger Sonnenschein.
 Nun hab' ich auch vergessen,
 was lang auf mir gesessen,
 was Schmerz und Schwere war. (SW 13, 8f.)

Die Musik zu diesem die Beruhigung und innere Befriedigung ankündigenden Gedicht weist einen dichten, wegen seines Umfangs von knapp sieben Oktaven teilweise auf drei Systemen notierten Klaviersatz auf, in dessen Mitte – und nicht wie in den ersten beiden Liedern meistens darüber – sich die Singstimme befindet. Insbesondere die dritte und die viertletzte Zeile rund um das Wort »Sonnenschein« sind hochmelismatisch und in expressionistischer Überspanntheit vertont.

2.4 Rezeption

Die drei Lieder wurden am »Pfungsttagung« genannten Tonkünstlerfest am 1. Juni 1941 im Saal der Società Elettrica in Locarno uraufgeführt.¹² Gesungen wurden die Lieder von Lucia Corridori,¹³ begleitet von Walter Lang.¹⁴ Karl Heinrich David betont in der Schweizerischen Musikzeitung, dass Corridori und Lang »die heiklern modernen Lieder in bestes Licht stellt[en]«, während die übrigen Gesänge von anderen Interpreten dargeboten wurden (Elsa Scherz-Meister und Leopoldo Casella). Die Liedervorträge hatten bei David keinen besonderen Eindruck hinterlassen:

-
- 12 Ehinger et al.: *Der Schweizerische Tonkünstlerverein*, S. 324f. Aufgrund einer falschen Auskunft habe ich im Robert Walser-Handbuch die Uraufführung fälschlicherweise auf das Tonkünstlerfest 1937 in Lugano datiert. (RWH, 391)
- 13 Lucia Corridori (1899–1976) war eine vielgefragte Koloratursopranistin und Gesangsprofessorin am Konservatorium Luzern.
- 14 Walter Lang (1896–1966) war Komponist, Kapellmeister, Pianist und Klavierprofessor an den Konservatorien Basel und Bern sowie an der Musikakademie Zürich.

Im zweiten Konzert waren die Liedgruppen (wie meist an Tonkünstlerfesten) das Schwächste. Am meisten interessierten noch die modern getönten, musikalischen Aquarelle von Wilhelm Arbenz (nach Texten von Robert Walser) und effektsichere, neuromantische Gesänge des Baslers Ernst Müller.¹⁵

In der *Neuen Zürcher Zeitung* schreibt er noch kürzer: »Lucia Corridori lieb feingetönten Liedern von Wilhelm Arbenz [...] ihren beseelten Vortrag.«¹⁶

Bei aller Beiläufigkeit, mit der die drei Lieder von David erwähnt werden, mussten sie im Kontext der damaligen Zeit doch als »modern« aufgefallen sein. Acht Jahre später lässt Willi Schuh in seinem Aufsatz zur Deutschschweizer Musik die Modernität dieser Lieder unerwähnt und notiert nur allgemein, Arbenz sei »mit kleineren Chorwerken für gemischten, Männer- und Frauenchor, Liederzyklen, einer hübschen Schulkantate ›Jugend im Schnee‹ (Text von Georg Thürrer), und einem Bieler Festspiel als Komponist hervorgetreten.«¹⁷ Damit verschwand die feinsinnige Kunst seiner Walser-Lieder in der Aufzählung von Arbenz' Kompositionen zur geistigen Landesverteidigung. Weitere Aufführungen zu Lebzeiten des Komponisten konnten nicht nachgewiesen werden.¹⁸

15 David: *Tonkünstlerfest in Locarno*, S. 189.

16 David: *Schweizerischer Tonkünstlerverein*, Blatt 2.

17 Schuh: *Die Musik in der alemannischen Schweiz*, S. 220.

18 Wieder aufgeführt wurden die Lieder durch Luisa Castellani und Pierre Sublet an der Holliger-Walser-Woche 1996 in Biel, 57 Jahre nach ihrer Niederschrift 1939. Indiz dafür, dass sie in der Zwischenzeit nicht aufgeführt wurden, ist u. a. die Tatsache, dass Fehler nicht eliminiert wurden, z. B. die irrtümlich notierte Note in der Singstimme im ersten Lied, Takt 7.

Wladimir Vogels *Flucht*

Materialien zu einem kreativen Missverständnis

Wladimir Vogels *Flucht* ist bis heute die umfangreichste Auseinandersetzung mit Robert Walser. Ihre Uraufführung 1966 hätte ein Höhepunkt in Vogels Schaffen werden und die Feierlichkeiten zu seinem 70. Geburtstag krönen sollen. Es wurde schließlich zum wohl größten Misserfolg seines Lebens. *Flucht* ist die erste national und international rezipierte und gut dokumentierte Walser-Vertonung. Das Werk steht für die ambivalente Rezeptionsgeschichte in den 1960er-Jahren, als Robert Walser seinen festen Platz in der deutschen Literaturgeschichte noch nicht gefunden hatte. Das folgende Kapitel stellt diese Geschichte unter Einbezug neuer Quellen dar.

3.1 Einleitung

Flucht ist ein abendfüllendes musikalisch-literarisches Oratorium über das Leben von Robert Walser. Drama-Oratorio nannte Vogel die von ihm entwickelte Gattung, bei der Sprech- und Singstimmen sowie Sprechchor und Orchester dicht und variationsreich ineinandergreifen. Die Besetzung von *Flucht* umfasst vier Sprech- und vier Singstimmen, Sprechchor und Orchester. Die Solo-Rollen sind definiert: Als Sprechstimmen (Schauspieler) werden eine jugendlich-helle Frauenstimme, eine tiefe Frauenstimme, eine jugendlich-helle Männerstimme sowie eine tiefe Männerstimme verlangt, an Singstimmen ein lyrischer Sopran, ein Alt, ein lyrischer Tenor sowie ein Bass-Bariton. Die Bearbeiter des Textbuchs nach Texten von Robert Walser und Christian Morgenstern sind Wladimir Vogel selbst sowie Paul Müller.

Zentrales Element von Vogels Oratorien ist der Sprechchor. Eigens zur Aufführung der Werke von Wladimir Vogel gründete Ellen Widmann, die Enkelin des frühen Walser-Förderers Josef Viktor Widmann, 1951 den Kammer-sprechchor Zürich. Bei der Uraufführung von *Flucht* am 8. November 1966 in der Tonhalle Zürich sprach Ellen Widmann die Hauptpartie. Vogel standen die großen Charakterdarstellerinnen und -darsteller des Schauspielhauses, ein ausgezeichnetes Solistenensemble und der präzise Kammersprechchor Zürich unter der Gesamtleitung des in neuer Musik erfahrenen Dirigenten Francis Travis zur Verfügung. Trotz diesen guten Voraussetzungen wurde das

in Zwölftontechnik komponierte Walser-Oratorium bis heute nur ein einziges Mal aufgeführt und nur einmal vollständig im Schweizer Radio ausgestrahlt.

3.2 Die Flucht der Schüler

Am 9. November 1966, einen Tag nach der Uraufführung, schreibt der Komponist Jacques Wildberger seinem ehemaligen Kompositionslehrer Waldimir Vogel einen Brief, in dem er sich dafür entschuldigt, dass er leider die Vorstellung habe vorzeitig verlassen müssen, um den Zug nach Basel zu erwischen. Er witzelt:

Der Titel Ihres Werkes haftet jetzt als ein Odium an uns, und doch sind wir ganz unschuldig. Wie gerne wären wir noch geblieben, hätten wir wenigstens kurz teilgenommen an der Begrüssung aller Beteiligten, was doch unbedingt zu einem solchen Anlass gehört, wie gerne hätten wir Ihnen gleich an Ort und Stelle gratuliert. Nun müssen wir das nachholen, leider ohne Ihnen zugleich die Hand zu drücken ...¹

Und das war sie auch schon, die Gratulation! Zum Werk und zur Aufführung verliert Wildberger kein Wort. Sein Kollege und Freund Robert Suter – ebenfalls ehemaliger Schüler von Vogel – entschuldigt sich zwei Tage später bei seinem Lehrer für den vorzeitigen Aufbruch, schimpft über die »erbärmliche Angelegenheit« des Zugfahrplans und kalauert weiter: »Es war also gewissermassen eine Flucht aus der Flucht, wenn ich mir dieses kleine Wortspiel erlauben darf.« Und auch er gratuliert lakonisch zum »für Sie bestimmt sehr typischen Werk«.²

Man kann aus den Briefen von Vogels Basler Schülern und Freunden förmlich herausspüren, wie sie während der Rückfahrt über das Werk hergezogen sind und sicher froh waren, dass sie ihrem Lehrer weder die Hand drücken noch etwas halbwegs Freundliches zum Stück sagen mussten.³ Und à propos

1 Wildberger: *Brief vom 9. November 1966*. Ich danke Heinrich Aerni, dem Betreuer des Nachlasses Vogel in der Musikabteilung der Zentralbibliothek Zürich, für die große fachliche Unterstützung bei meinen Recherchen.

2 Suter: *Brief vom 11. November 1966*. Auch die Baslerin Aja Petzold kalauert mit dem Titel des Werkes, dessen Aufführung sie frühzeitig habe verlassen müssen: »Es tat uns sehr leid, Dein großes Konzert so schnell und ohne ein Wort sagen zu können, verlassen zu müssen. Es hätte den Anschein erwecken können, als hätten wir die ›Flucht‹ ergriffen.« (Petzold: *Brief vom 12. November 1966*)

3 Zum Verhältnis Vogels zu seinen Schülern vgl. Brotbeck: *Das »kleine Hänschen« Hermann Meier und seine Mitschüler*.

»erbärmliche Angelegenheit« des Zugfahrplans: Die Schlaumeier hätten sehr wohl bis zum Ende der über zweieinhalbstündigen Aufführung bleiben und den letzten Schnellzug um 23:13 Uhr ab Zürich nehmen können.⁴

Auch von der Kritik wurde *Flucht* ambivalent bis kritisch aufgenommen. Selbst wohlwollende Kritiken verhielten sich neutral und beschränkten sich in der Berichterstattung auf Vogels Ausführungen zur Idee des Drama-Oratorios.

Das ist insofern erstaunlich, als der am Schalltag 1896 geborene Vogel nur wenige Monate früher, anlässlich seines 70. Geburtstags am 1. März 1966, in allen deutschen und schweizerischen Feuilletons gefeiert wurde: Man lobte ihn als Komponisten, der zwischen Skrjabin und Schönberg, quasi zwischen Ost und West, die Synthese gefunden habe und eine wichtige Rolle als Vermittler zwischen den Generationen spiele. Eine Jahrzehnte dauernde Isolation schien endlich überwunden und die Feststellung von Friedrich Geiger, dass »Vogels Position ab den 60er-Jahren als weitestgehend isoliert zu bezeichnen«⁵ sei, trifft mindestens für das Jahr 1966 keineswegs zu. Wladimir Vogel wurde neben die Großen seiner Zeit gestellt und als Klassiker der Moderne gefeiert, insbesondere als Erfinder des Sprechchors und des Drama-Oratorios, dessen Konzept in den Kontext von Brechts epischem Theater gestellt wurde. Die seriellen Schulen zeigten 1966 deutliche Anzeichen der Erschöpfung, und Vogels gemäßigte und auf Hörbarkeit und Verständlichkeit angelegte Verwendung der Zwölftontechnik wurde als wichtiger Mittelweg anerkannt. Im gleichen Jahr stellte der Basler Musikwissenschaftler Hans Oesch die erste große Gesamtschau zu Vogel fertig.⁶ Sie beruht auf zahlreichen Gesprächen mit dem Komponisten und prägt im Wesentlichen bis heute die Sicht auf ihn.

3.3 Verkleidung als Skrjabinist

Eigentlich beschreibt Oesch den Komponisten 1966 so, wie Vogel sich am liebsten in der Musikgeschichte gesehen hätte. Es gelang Vogel sogar, Oesch seine radikalen kommunistischen Positionen der 1920er-Jahre zu verschweigen. Erst der Musikwissenschaftler Walter Labhart entdeckte 1978 die Schallplatte mit Vogels *Heimlichem Aufmarsch*, auf der sich auch Eislers *Vorwärts und nicht vergessen* befindet, stieß am 2. Februar 1979 in der Musikabteilung

4 Ich danke David Kunz von der Stiftung Historisches Erbe der SBB Windisch für die entsprechende Fahrplanauskunft.

5 Geiger: *Die Drama-Oratorien von Wladimir Vogel*, S. 66. Friedrich Geiger hat in seiner umfassenden Studie *Flucht* großformal und im Detail analysiert und alle verwendeten Walser-Stellen identifiziert.

6 Vgl. Oesch: *Wladimir Vogel*.

der Deutschen Staatsbibliothek in Ost-Berlin auf die kommunistischen Werke Vogels⁷ und führte in seiner eigenen Schrift zum Komponisten erstmals dessen Agitprop-Gesänge im Kompositionsverzeichnis auf.⁸ Aufgrund der Forschungen von Friedrich Geiger und Carlo Piccardi⁹ wissen wir heute, wie sehr Vogel in der Berliner Zeit ab 1926 den gezielten Charmeooffensiven der sowjetischen Propagandamaschinerie gegenüber Exilrussen erlegen war. Er setzte sich als Organisator, Musikkritiker und Komponist für die kommunistische Bewegung und die Förderung sowjetisch-deutscher Kontakte ein. Seine Agitprop-Gesänge erschienen deutsch und russisch und wurden in Auflagen von mehreren tausend Exemplaren gedruckt. Mit großer Wahrscheinlichkeit wird er im Kreis der Arbeitermusikbewegung im Übrigen auch James Simon begegnet sein.

Weshalb Vogel diese Zeit aus seiner Biografie auszuradiieren versuchte, muss noch im Detail untersucht werden. Sicherlich spielte die Enttäuschung über das stalinistische Regime, dessen Grausamkeit und Willkür viele kommunistisch orientierte Antifaschisten unterschätzt hatten, eine wichtige Rolle. Auch das gesellschaftliche und politische Klima der damaligen Schweiz wird ein Umstand gewesen sein, der es dem langjährigen Exilanten Vogel ratsam erscheinen ließ, sein frühes politisches Engagement zu vertuschen. Nach Hitlers Machtübernahme 1933 verließ Vogel auch seiner jüdischen Herkunft¹⁰ wegen Berlin und emigrierte in die Schweiz, wo er die Schriftstellerin und Psychoanalytikerin Aline Valangin kennenlernte und mit ihr – unterbrochen von Aufenthalten in Brüssel, London und Paris – in Comolengo in der berühmten Villa La Barca lebte. Ab 1939 blieb er definitiv im Tessin. Von der Welt abgeschnitten, komponierte er eines der wenigen antifaschistischen

7 Telefonische Auskunft von Walter Labhart am 29. Februar 2016 (120. Geburtstag von Vogel) und undatierter Brief von Mitte April 2016 an den Autor.

8 Vgl. Labhart: *Wladimir Vogel*. Als Herausgeber von Vogels Schriften hat Walter Labhart schon 1977 aufgrund bibliografischer Recherchen erstmals den Agitprop-Gesang *Der heimliche Aufmarsch gegen die Sowjetunion* erwähnt.

9 Vgl. Piccardi: *Le sotterranee convergenze politiche di Wladimir Vogel*.

10 Auch seine jüdische Herkunft hat Vogel in der Schweiz aus naheliegenden Gründen verschwiegen. Sein ebenfalls jüdischer Schüler Rolf Liebermann spricht den schweizerischen Antisemitismus offen an, zum Beispiel bei einem Kommentar zur Jury des Schweizerischen Tonkünstlervereins: »Von den Aufgeführten sind mir persönlich nur zwei bekannt: Miege, der P.Mg der ‚Weltwoche‘, ein Intimus des Sacher-Kreises und Aeschbacher, der Papa der fruchtbaren Aeschbacher-Dynastie, der vor bald 20 Jahren mein Gesangslehrer in der Kantonsschule war [...]. Ich habe ihm nie vergessen, dass er mich als 15 oder 16 Jährigen mal mit einer antisemitischen Bemerkung geohrfeigt hat. (Ein komisches Wiedersehen!)«. Liebermann: *Brief vom 10.08.1943*.

Werke, die während des Zweiten Weltkriegs in der Schweiz entstanden sind, nämlich die beiden Teile des *Thyl Claes* nach Charles de Costers *Ulen Spiegel*.

Während des Krieges musste Vogel seine Aufenthaltsbewilligung jährlich erneuern lassen. Das Aufliegen seiner kommunistischen Vergangenheit und die Tatsache, dass seine Werke in Moskau ediert worden waren, hätten die Chancen auf Verlängerung sicher gemindert. Und auch nach dem Krieg wäre es der Karriere nicht förderlich gewesen.¹¹ Vogel erhielt erst 1954 das Schweizer Bürgerrecht.

1966 allerdings hätte Vogel seine Beziehung zum kommunistischen Musikkreis in Berlin mindestens andeuten können, ohne gleich in Misskredit zu fallen. Er tat etwas anderes: Er muss seinem Biografen Hans Oesch ein erstes Kapitel mit dem Titel »Skrjabin« suggeriert haben. Darin beschreibt Oesch die persönliche Begegnung Vogels mit dem russischen Komponisten und Pianisten Skrjabin auf eine Weise, die nahelegt, dass Vogel Unterricht bei Skrjabin genossen hatte.

In Wirklichkeit hatte Vogel als Teenager einmal die Gelegenheit, Skrjabin nach einem Konzert zu begrüßen;¹² beim Ausbruch des Ersten Weltkriegs wurde der 18-jährige Vogel, der damals noch in Moskau lebte, als Sohn eines Deutschen und einer Russin ins 1 200 km Luftlinie entfernte Birk verbannt. 1915 starb Aleksandr Skrjabin. Von einer intensiven Beziehung kann also keine Rede sein, und in Vogels Schriften spielt der Name Skrjabin bis Ende der 1960er-Jahre eine untergeordnete Rolle, wird er doch nur im Zusammenhang mit anderen großen Klavierkomponisten genannt. Erst als Vogel durch Oeschs Publikation erfolgreich als Bindeglied von Ost und West etabliert wurde, begann er sich – auf Einladung von Redaktionen – in verschiedenen Texten zu Skrjabin zu äußern. Diese Kommunikationsstrategie war sehr erfolgreich;

11 Es sei erinnert an die Hetze gegen Hermann Scherchen, einen der wichtigsten Dirigenten, der in der Schweiz je gewirkt hat. Seit 1922 dirigierte er das Stadtorchester Winterthur. Als er 1944 Chefdirigent des Studio-Orchesters Beromünster wurde, gelangte der Vorstand des Schweizerischen Tonkünstlervereins an den Bundesrat mit der Bitte, die Wahl von Scherchen, »der zu dem schweizerischen Wesen fremd ist«, rückgängig zu machen. Scherchen wurde 1950 in Winterthur und beim Radioorchester entlassen, weil er in Prag für die kommunistische Bewegung eingetreten war. Vgl. Brotbeck: *Dauer und Verdrängung*. – Wie unerbittlich die Schweiz gegen Kommunisten vorging, hatte Vogel allerdings auch beim ersten Ehemann von Aline Valangin erlebt, dem Rechtsanwalt Wladimir Rosenbaum, dem das Anwaltspatent entzogen wurde. Vgl. Kamber: *Geschichte zweier Leben*.

12 Wahrscheinlich war es nicht mehr als ein Händedruck, dessen Überbewertung auch auf Oesch zurückgeht. Bezeichnenderweise erwähnt Vogel die persönliche Begegnung mit Skrjabin in einem langen Brief vom 19. März 1984 an Bálint András Varga in Budapest, der nach Vogels russischer Vergangenheit fragte, mit keinem Wort und schreibt nur von Konzerten mit Skrjabin, die er besucht habe (vgl. Vogel: *Brief vom 19.03.1984*).

sie passte zu den extremen Ost-West-Spannungen der damaligen Zeit. Die Konstruktion, Vogel habe quasi zwischen Skrjabin und Schönberg vermittelt, wurde von den meisten Vogel-Forscherinnen und -Forschern übernommen.¹³

3.4 Opus Magnum als Projekt zum 70. Geburtstag

Das Walser-Oratorium und dessen Uraufführung waren von Vogel als Höhepunkt des Jubiläumsjahrs geplant worden. Mit seinem Wechsel zum Bärenreiter-Verlag erhoffte er sich den Durchbruch in Deutschland. Er wollte sich zudem im Musikleben Zürichs, wohin er 1965 umgesiedelt war, fest verankern und den Ruhm des von ihm stark mitgeprägten Zürcher Kammer-sprechchors noch vermehren.

Flucht sollte Vogels Bedeutung und Rolle in der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts festschreiben. Mit dem Drama-Oratorio hatte Vogel eine neue Form des Musiktheaters geschaffen, bei der Musik und Sprache autonome Schichten bleiben. Meist kombiniert Vogel in diesem Genre Sprech- und Singstimmen; der rhythmisch polyphon gesetzte Sprechchor bildet das Verbindungsglied zwischen Musik und Sprache. Unter all seinen Drama-Oratorios sucht er bei *Flucht* die artifizielsten, technisch anspruchsvollsten Überlagerungen der verschiedenen Materialebenen. Das zweite, was Vogel in die Waagschale der Musikgeschichte werfen wollte, war seine spezifische Ausprägung der Zwölftontechnik, bei der die Reihenstruktur melodisch und harmonisch nachvollziehbar und hörbar ist. In *Flucht* strukturiert er das Werk auch großformal mit den Mitteln der Dodekaphonie, indem er für jeden Abschnitt eine andere Permutationsform der symmetrischen Allintervallreihe verwendet.

Im Vorfeld der Uraufführung unternahm Vogel sehr viel, um auf die Bedeutung des Werks hinzuweisen. Er verschickte an seinen großen Freundeskreis Kopien einer Dokumentation zur Entstehungsgeschichte, die seine Frau zusammengestellt hatte.¹⁴ Er schrieb dem Schriftsteller Martin Walser, um ihn

13 Vgl. Levitz: *Teaching New Classicality*. Friedrich Geiger relativiert nachdrücklich die Bedeutung der persönlichen Begegnungen mit Skrjabin, hält aber trotzdem an der lebenslangen Relevanz von Skrjabin für Vogel fest. Auch Doris Lanz, die Vogels Verankerung in der Neuen Sachlichkeit und die Beziehung zu Hanns Eisler genau nachzeichnet, basiert ihre Studie noch 2009 auf der »Synthese von Ost und West« (Lanz: *Zwölftontechnik mit doppeltem Boden*, S. 109–125), der Vogel mit seinem Komponieren zugestrebt habe. Wie sehr Vogel bis zum Schluss an der einfachen Ost-West-Konstruktion festhielt, erlebte ich in Gesprächen mit dem betagten Komponisten ab 1982 selber: Er bestand immer darauf, Skrjabin und Schönberg in seinem Werk vereinigt zu haben, und verkürzte dies auf den Gegensatz von Vertikale (Skrjabin) und Horizontale (Schönberg).

14 Vgl. Vogel: »Die Flucht«. *Tagebuch einer Komposition*.

auf sein Projekt aufmerksam zu machen, denn auch »Prof. Hans Mayer wie Th. W. Adorno waren von meinem Vorhaben sehr begeistert«.¹⁵ Er sprach einen langen Kommentar im Radio¹⁶ und gab eine Woche vor der Uraufführung einen Einführungsvortrag in der Tonhalle Zürich, an dem als Co-Referent Paul Nizon¹⁷ eingeladen war, der Walser in den Kontext von Hölderlin und Kafka stellte. In den großen Zürcher Tageszeitungen folgten Besprechungen dieser Einführungsveranstaltung.¹⁸

Vogel stellte in diesen Einführungen *Flucht* als Schnittpunkt von zwei Entwicklungen dar: Einerseits bildet das Walser-Oratorium den letzten Teil einer Trias von großangelegten, abendfüllenden Drama-Oratorios, die sein kompositorisches Schaffen umspannen; beginnend mit *Wagadus Untergang durch die Eitelkeit* (VWV 122) (1930) und weitergeführt mit den beiden Teilen von *Thyl Claes* (VWV 100) (1938/1945). Andererseits folgt *Flucht* einer jüngeren Entwicklung Vogels, nämlich seiner Beschäftigung mit Biografien realer und gleichzeitig unterschätzter Künstlerfiguren, die 1958 mit Giovanni Battista Pergolesi¹⁹ einsetzt, 1960 auf den Maler Amedeo Modigliani²⁰ erweitert wird und 1962 bis 1964 mit dem Dichter Robert Walser endet. Dass alle drei Werke in ihrer starken Gewichtung des Erotischen auch autobiografische Spiegelungen enthalten, ist gerade in diesem Lebensabschnitt Vogels naheliegend, da er sich von seiner langjährigen Lebenspartnerin und zweiten Frau Aline Valangin trennte.

Bei der Berliner Aufführung von *Wagadus Untergang durch die Eitelkeit* 1957 mit dem St. Galler Kammerchor unter der Leitung von Werner Heim²¹ saß neben Wladimir Vogel eine Gönnerin des Chors, die früh verwitwete Idmarie Knobel-Tschudi aus Herisau. Sie hatte in Ascona, wo Vogel seit zwei Jahrzehnten mit Aline Valangin zusammenlebte, ein Ferienhaus. Aus den

15 Vogel: *Brief vom 25.10.1965*.

16 Vgl. Vogel: *Einführungsvortrag zum Drama-Oratorio »Flucht«*.

17 Die erste Anfrage für das Ko-Referat ging an Werner Weber (vgl. Vogel: *Brief vom 10.08.1966*). Vermutlich sagte Weber ab, um als Feuilletonchef der *Neuen Zürcher Zeitung* in der Auseinandersetzung mit Jochen Greven nicht Partei ergreifen zu müssen (vgl. Kap. 3.9).

18 Vgl. Reich: *Einführung in die »Flucht«* (*Neue Zürcher Zeitung*); Gerteis: *Vor der Uraufführung des neuen drama-oratorio »Flucht« von Wladimir Vogel* (*Tages-Anzeiger*).

19 Vogel: *Alla Memoria di Giovanni Battista Pergolesi*.

20 Vogel: *Meditazione sulla maschera di Modigliani*.

21 Die deutsche Erstaufführung von *Wagadu* am 1. Oktober 1957 bildete Vogels Durchbruch in Deutschland. An den Berliner Festwochen wurde Vogels frühes Oratorium neben Werken der damals international führenden Komponisten Blacher, Boulez, Britten, Hindemith und Nono aufgeführt. »Die Aufführung [...] lässt sich an Glanz und Authentizität schwer übertreffen. Sie trug zum großen Erfolg bei, den auch der Komponist immer wieder quittieren durfte.« (Stuckenschmidt: *Musik bei den Berliner Festwochen II*)

regelmäßigen Begegnungen entstand eine Liebesbeziehung, die 1962 zu Vogels Umsiedlung nach Herisau führte. 1966 wurde die 27 Jahre jüngere Idmarie Knobel-Tschudi Vogels dritte Frau. Diese private Angelegenheit gab viel zu reden; insbesondere die ehemaligen Schüler hielten zu Aline Valangin, weil sie nicht verstanden, weshalb Vogel eine so faszinierend autonome Frau verlassen konnte.²²

Flucht ist auch ein Resultat dieser neuen Liebe, denn Idmarie Vogel war am Oratorium beteiligt. Wegen ihr ist Vogel in Herisau überhaupt erst auf den ihm zuvor völlig unbekannten Robert Walser gestoßen. Das erwähnte *Tagebuch einer Komposition* setzt sich aus langen Briefen zusammen, in denen Vogel seiner Freundin den Fortgang seiner Komposition schildert und aus denen Idmarie Vogel den maschinengeschriebenen Bericht zur Entstehung des Werks exzerpierte.²³ So sind wir über die Entstehung kaum eines anderen Werks von Vogel so genau unterrichtet. Wahrscheinlich ist auch der starke Einfluss von C. G. Jung, auf den erstmals Friedrich Geiger²⁴ aufmerksam machte, auf Idmarie Vogel zurückzuführen, denn sie besuchte C. G. Jungs Vorträge in Zürich und wurde durch seine Theorien stark beeinflusst.²⁵ Obwohl Vogels zweite Frau, Aline Valangin, sogar eine ausgebildete Analytikerin im Jung'schen System war, finden sich in seinem früheren Werk wenig Spuren von Jungs Psychologie.

3.5 Das Libretto von Paul Müller

Initialzündung für das Werk war die *Kleine Auslese*, die der junge Herisauer Germanist und Redaktor bei der *Appenzeller Zeitung* Paul Müller 1962 mit Schriften von Robert Walser herausgegeben hatte. Vogel stieß zufällig auf diese Publikation. Müller hatte während seiner Jugendzeit in Herisau den berühmten

22 Die Verehrung für Aline Valangin und die Distanz zu Vogels letzter Frau wurden mir in verschiedenen Gesprächen mit dem Vogel-Schüler Jacques Wildberger deutlich vermittelt. Der ausführliche Briefwechsel zwischen Vogel und Valangin in der Zentralbibliothek Zürich zeugt allerdings auch von einer konfliktreichen, gewissermaßen ›modernen‹ Beziehung zwischen zwei emanzipierten und selbstständigen Künstlerpersönlichkeiten, die sich immer wieder zusammengefunden haben. 1966 erreichte das Zerwürfnis zwischen Vogel und Valangin seinen Höhepunkt und führte zum weitgehenden Abbruch des Kontakts bis kurz vor Vogels Tod. Vogel warf seiner früheren Frau vor, gegen ihn bei gemeinsamen Freunden intrigiert zu haben.

23 Vgl. Geiger: *Die Drama-Oratorien von Wladimir Vogel*, S. 164. Diese Briefe an Idmarie Vogel sind heute verschollen.

24 Vgl. ebd., S. 174–177.

25 Für diese und andere Informationen aus dem privaten Umfeld danke ich Beatrice Knobel, Idmarie Vogels Tochter aus erster Ehe; Telefongespräch vom 07.02.2016.

Wanderer unter den Patienten der Herisauer Klinik oft gesehen; er setzte sich eine Zeit lang stark für Robert Walser ein. Die *Kleine Auslese* erschien in Zusammenhang mit dem von Lorenz Balmer geschaffenen Walser-Brunnen in Herisau, an dessen Enthüllung am 16. Juni 1962 der Alt-Präsident der Bundesrepublik Deutschland Theodor Heuss und Alt-Bundesrat Philipp Etter teilnahmen. Sehr geschickt war es Paul Müller gelungen, für die Finanzierung und die Einweihungsfeierlichkeiten des Denkmals alle wichtigen Lebensstationen Walsers zu vernetzen: die Städte Biel, Bern und Herisau, aber eben auch Deutschland. Die Einladung zur Einweihung wurde dem Büchlein beigelegt mit dem Vermerk: »Das Büchlein wird u. a. den Gymnasien und Seminarien als Klassenlektüre geschenkt«. ²⁶ Eine wichtige Stütze dieser Bemühungen war Carl Seelig, dessen Ausgabe mit späten Walser-Gedichten Paul Müller schon 1958 ausführlich rezensiert hatte. ²⁷ Seelig starb am 15. Februar 1962 bei einem Unfall und konnte die Einweihung des Walser-Brunnens nicht mehr erleben, hatte aber zuvor schon die Erlaubnis zur Publikation der *Kleinen Auslese* erteilt. Ein wichtiger Teil der Texte, die Müller später in der *Flucht* verwendete, findet sich schon in dieser frühen Sammlung, vor allem auch ein längerer Ausschnitt aus dem Roman *Jakob von Gunten*, der in Vogels Oratorium den größten Teil des Werks ausmacht.

Eingefügt in das knapp 80 Seiten umfassende Büchlein sind stichwortartige biografische Notizen zu den Gebrüdern Karl und Robert Walser von Paul Müller und ein Text über Robert Walser von Christian Morgenstern. Auch dieser Morgenstern-Text wurde später ins Libretto eingearbeitet. Er zeigt, wie sehr man 1962 die Bedeutung und Validität von Robert Walser als Autor noch mit einem berühmten Zeitzeugen untermauern musste, denn damals war man sich über die Qualität von Walsers Texten, soweit man sie überhaupt kannte, keineswegs einig. Der frühe Morgenstern-Text, der sich auf die Berliner Zeit von Walser bezieht, verrät aber auch, in welcher Perspektive Müller Robert Walsers Schaffen betrachtete: glanzvoller Aufbruch und große Erwartungen an den Dichter in Berlin, dann die schmachvolle Rückkehr in die Schweiz und die Erstarrung in der Kleinprosa, schließlich der Zerfall in Herisau. Christian Morgenstern beschreibt die Berliner Aufbruchszeit in blumigen Worten:

Dieser Mann wird sein ganzes Leben lang so weiterreden und er wird immer schöner und schöner und immer bedeutender und bedeutender reden; seine Bücher werden ein eigentümlicher und wundervoller Spiegel des Lebens werden, des Lebens, das er, heute mehr fast eine Pflanze noch als ein Mensch, durchwächst und durchwachsen wird. [...] Jetzt gibt er es noch wie ein Kind:

26 [o. A.]: Einladungskarte zur Einweihung der Walser-Gedenkstätte in Herisau, im Besitz des Autors.

27 Vgl. Müller: *Auf der Suche nach dem Ursprung* (Stuttgarter Zeitung).

die Nichtachtung dessen, was ich das Bürgerliche im Menschen nenne, und das Sehen der Welt als eines immerwährenden Wunders; gereift wird er dieses, wie man meinen sollte, sich von selbst verstehen müssende Durchgreifen zum Wesentlichen, zu seiner bewußten Aufgabe machen und einer der stärksten Verlocker zur Freiheit werden, [...]. Ob er auch solch einen Gedanken, solch ein neues Wort (wie es Dostojewsky nennt) finden wird, steht dahin – aber wer weiß, ob in diesem wunderlichen Sinnier nicht Cromwells Wort wieder einmal wahr werden wird: »Der kommt oft am weitesten, der nicht weiß, wohin er geht.«²⁸

In einem langen Aufsatz, den Paul Müller am Wochenende der Walserdenkmal-Enthüllung in der *Neuen Zürcher Zeitung* publizieren konnte, wird die Dreiteilung von Walsers Leben schon im Titel thematisiert: ›Aufbruch‹ in Berlin, ›Einfahrt‹ in Biel, ›Zerfall‹ in Bern.²⁹ Schon bald erwies sich diese Sicht auf Walsers Berner Zeit als überholt, weil der Dichter gerade in Bern eine enorme literarische Aktivität entfaltete. Trotzdem bleibt der Aufsatz, dessen Sprachstil sich an Werner Webers literaturkritischem Duktus orientiert, eine beachtliche sprachliche und intellektuelle Leistung des jungen Germanisten und ein wichtiges Zeugnis der frühen Walser-Rezeption. Später wandte Müller sich dem politischen Journalismus zu;³⁰ sein Vorhaben, bei Emil Staiger über Walser zu promovieren, kam nicht zustande. Seine letzte öffentliche Beschäftigung mit Walser ist ein Radiofeature, das zu großen Teilen auf einer ersten Fassung des Librettos für Vogels *Flucht* basiert. Müller spricht am Mikrofon den biografisch-literarischen Kommentar, der junge Wolfgang Reichmann gestaltet Walsers Texte und trifft auf grandiose Weise den wechselvollen Klang seiner Sprache. Unter dem Titel *Ich wanderte und wandere noch. Das Leben Robert Walsers in Selbstzeugnissen und Texten* wurde das Feature am 27. Dezember 1963 von Radio Beromünster ausgestrahlt,³¹ ergänzt mit einem Kommentar von Martin Walser.³²

Dieser 40 Minuten dauernde Radiobeitrag lässt erahnen, was Müller ursprünglich in seinem Libretto zu *Flucht* hätte realisieren wollen, nämlich einen an Walsers Sprache angelehnten Kommentar, der die Originaltexte

28 Zit. nach Walser: *Kleine Auslese*, S. 66. Das Oliver Cromwell zugeschriebene Zitat nahm Morgenstern bereits als Motto für die 1891 begründete Zeitschrift *Deutscher Geist*. Es handelt sich beim Text zu Walser um eine Tagebuchnotiz aus dem Jahre 1907, die Morgenstern einem Gutachten über Walser beilegte, das er für Bruno Cassirer verfasste; vgl. Geiger: *Die Drame-Oratorien von Wladimir Vogel*, S. 167.

29 Vgl. Müller: *Aufbruch, Einfahrt, Zerfall*.

30 Müller starb 1997 mit 66 Jahren; vgl. [o. A.]: *Nachruf auf Paul Müller*.

31 Vgl. Müller: *Ich wanderte und wandere noch*; dieser Beitrag zählt nach einem sehr frühen Dokument von Hans Bänninger zu *Der Gehülfe* (1936) zu den ersten erhaltenen Beiträgen zu Walser im Schweizer Radio.

32 Vgl. Walser: *Dr. Martin Walser spricht über den Dichter Robert Walser*.

vorbereitet und einbettet. Walsers Sprache und die Sprache des Kommentars sollten dabei eng ineinandergreifen.

3.6 Wladimir Vogels Bearbeitung des Librettos

Wladimir Vogel lehnte diese Libretto-Konzeption jedoch ab. Die im Nachlass erhaltenen Dokumente zeigen, wie Vogel Müllers ursprüngliches Libretto zerstückelte und die Schnipsel neu collagierte. Der Komponist strich vieles und akzeptierte nur ihm willkommene Teile.

Vogel interessierte sich vor allem für Walsers Biografie und misstraute dessen Sprachstil, der ihm ›zeitgebunden‹ erschien.

Ich komponiere so mit Walsers eigenen Worten ein Stück über Robert Walser. So konnte ich die Abwicklung des Dramas ohne Rücksicht auf Robert Walsers Sprachstil, der ja zeitgebunden ist, auf die musikalische Ebene heben und ihm meine Musik unterlegen. So identifiziert sich meine Musik nicht mit seinem Sprachstil, wohl aber mit seiner dich[t]erischen Welt, [die,] wie jede große Kunst, nicht nur zeitgebunden, sondern als solche – zeitlos ist.³³

Vogel gibt auch freimütig zu, in Walsers Texte redaktionell eingegriffen und das ›fast Barocke‹ vereinfacht zu haben, um Monumentales setzen zu können:

Als Text verwende ich verschiedene Versionen, je nach Bedürfnis der musikalischen Form, ob ich viel oder wenig Text für das Stück brauche. Das »Literarische« spielt dabei eine nebensächliche Rolle, ebenso der Satzbau, etymologisch, unter Freilassung von Hilfsverben oder andern Wörtern, der Vereinfachung und Monumentalisierung der Sprache wegen. Diese ist bei Walser fast barock und verliert sich oft in Kleinigkeiten, wiederholt sich usw.³⁴

Aus diesem Misstrauen gegen ›fast barocke Wendungen‹ heraus lehnte Vogel auch den biografischen Teil von Müllers Libretto ab und strich fast alles, bis zum Schluss nur die kargen Lebensdaten übrigblieben, die Müller in die *Kleine Auslese* integriert hatte. So ähnelt der erste Teil in seiner Sachlichkeit einem Theaterprolog von Bertolt Brecht.

Bei der Vertonung dieses ersten Teils will und muss Vogel aus dem reduzierten Sprachmaterial allerdings doch Musik machen; deshalb belebt er

33 Vogel: »Die Flucht«, *Tagebuch einer Komposition*, S. 1. Das Tagebuch ist auch aufgenommen in Vogels *Schriften und Aufzeichnungen über Musik*, S. 33–53; dort ist diese Stelle zu Robert Walser bezeichnenderweise aber nicht abgedruckt.

34 Vogel: *Schriften und Aufzeichnungen über Musik*, S. 34.

es. Der Sprechchor spielt mit den Jahreszahlen von Walsers Biografie; Vogel versucht sogar, neckisch zu sein, und lässt den Sprechchor bei der Erwähnung des Bund-Redaktors Josef Viktor Widmann, der Walser als erster publizierte, Beifall klatschen. So wird der Text, den Vogel radikal von ›Barockem‹ befreit, nachträglich wieder ornamentiert. In einigen Kritiken wurde der befremdende Manierismus dieses Vorgehens beanstandet.³⁵

Paul Müller wurde als Librettist übrigens zunehmend zurückgedrängt; in der Kommunikation der Uraufführung erschien er nur noch am Rande. Im Radiovortrag erwähnt ihn Vogel nur beiläufig wegen »biographischer Daten, die mir Paul Müller ausführlich mitteilte und mit Zitaten von Originaltexten erhärtete«. Diese habe er dann mit den anderen von ihm »ausgewählten Originaltexten verbinden«³⁶ müssen.

Aber nicht einmal im biografischen Teil von *Flucht* wollte sich Vogel auf Walser wirklich einlassen. Ihn interessierte nämlich nicht der Einzelfall:

Ich stieß auf ein künstlerisches und menschliches Problem, das allerdings nicht nur Robert Walser selbst betraf, sondern auf Viele, wenn nicht auf alle Künstler bezogen werden könnte, und insbesondere auf Künstler unserer so zerrissenen Zeit. Der Entschluss, dieses Problem aus dem Einzelfall zum Allgemeinfall zu erheben und zum Thema einer Komposition zu machen, bekam deutlichere Umrisse.³⁷

Diesen Allgemeinfall wollte Vogel auch psychologisch ergründen und erklären. Das führt zu einer ziemlich gewagten Interpretation bzw. Textzusammenstellung im ausgedehnten zweiten Teil, der weitgehend auf Walsers Roman *Jakob von Gunten* beruht. Vogel interpretiert diesen Teil im Sinne von Jungs dualer Sexualtheorie, also der damals in der Populärpsychologie weit verbreiteten Überzeugung, dass in jedem Geschlecht auch Anteile des anderen enthalten seien, Männer also eine Anima und Frauen einen Animus in sich trügen. Über drei Stufen weiblicher Emanationen, nämlich von Walsers kranker Mutter über eine Prostituierte bis schließlich zum ›Fräulein‹ als weiblichem Idealbild, wird dargestellt, woran Robert Walser eigentlich erkrankt sei, nämlich an seiner Liebesunfähigkeit und daran, dass er seine Anima in sich ausgelöscht habe. Friedrich Geiger hat erstmals auf den Einfluss von Jungs Gedankenwelt auf Vogels Schaffen seit *Jona ging doch nach Ninive* (1957) hingewiesen und im Falle von *Flucht* diese psychoanalytische Sicht auf den Romanstoff umfassend dargelegt und folgendermaßen zusammengefasst:

35 Die Begriffe ›Manier‹ und ›Manierismus‹ tauchen in vielen Kritiken auf; vgl. Seelmann-Eggebert: *Tonhalle-Gesellschaft Zürich. Wladimir Vogel. Die Flucht*; Schneider: *Wladimir Vogels Walser-Oratorium*; Oesch: *Zürich. Musikalisches Porträt des Dichters Robert Walser*.

36 Vogel: *Einführungsvortrag*, S. 2.

37 Ebd., S. 1.

Und es ergibt sich die *conclusio*, auf die Vogels Deutung hinausläuft: Walser *mußte* zwangsläufig als Dichter verstummen, nachdem er die »weiblichen« Impulse ausgeschaltet, der »Hinwendung zum Du«, dem Kontakt mit den Menschen entsagt hatte.³⁸

Dieses moralisierende Fazit des Oratoriums wird schon im Motto des Werks gefasst (vgl. Abb. 4): Vogel setzt je einen von ihm Morgenstern und Walser zugeschriebenen Satz spiegelverkehrt gegeneinander: »Der kommt oft am weitesten, der nicht weiss, wohin er geht.« und »Wer sich treiben lässt, ohne Ziel, wird ins Haltlose getrieben.« In dieser Ambivalenz soll Walsers Leben verstanden werden.

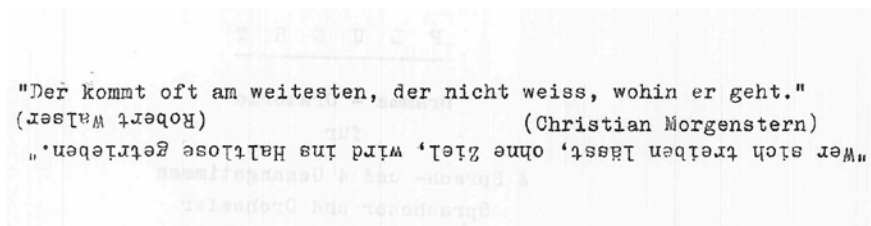


Abb. 4 Wladimir Vogel: Motto zu *Flucht* am Anfang der Partitur mit irrtümlich Robert Walser zugeschriebenem Kommentar von Paul Müller

Dass das nicht aufgehen kann, zeigt schon die Tatsache, dass beide Texte falsch zugeschrieben wurden: Morgensterns Text ist von diesem selber als von Cromwell stammend bezeichnet worden (vgl. Anm. 28) und die vergebliche Suche der Walser zugeschriebenen Stelle hat schon viel Arbeit gekostet.³⁹ Der Autor des Mottos ist der Librettist Paul Müller selbst, wobei der Irrtum beim Abtippen des von Vogel neu zusammengestellten Librettos passiert sein muss: Der im ursprünglichen Libretto mit Spalteneinzug klar gekennzeichnete Unterschied von Müllers Kommentar und Walsers Originaltext (vgl. Abb. 5) wurde beim Abtippen eliminiert. So wurde der ein wenig an eine Sonntagspredigt erinnernde Kommentar von Paul Müller zum zentralen Textteil des Prologs:

38 Geiger: *Die Drama-Oratorien von Wladimir Vogel*, S. 177.

39 Schon Friedrich Geiger versuchte den Text vergeblich zu identifizieren (Ebd., S. 167), und er vermutet richtigerweise Paul Müller als Autor. Gelgia Caviezel vom Robert Walser-Zentrum in Bern war bei der Identifikation ebenfalls erfolglos. Erst das Abhören des Radiofeatures von Paul Müller brachte Klarheit: Dort wird die Stelle nämlich von Müller in seinem eigenen Kommentar gelesen. Später fand ich den Satz dann auch im ursprünglichen Libretto, das Vogel zerschnitt und neu zusammenstellte; vgl. Vogel: *Die Flucht* [Textbuch]; und Müller: *Die Flucht* [Erstes Libretto].

»Wer von allem frei ist, ist unsäglich einsam; wer sich treiben lässt ohne Ziel, wird ins Haltlose getrieben; wer an allem vorüberzieht, hat keine Heimat und wer nur sich selbst gehören will, wird von niemand geliebt.«⁴⁰

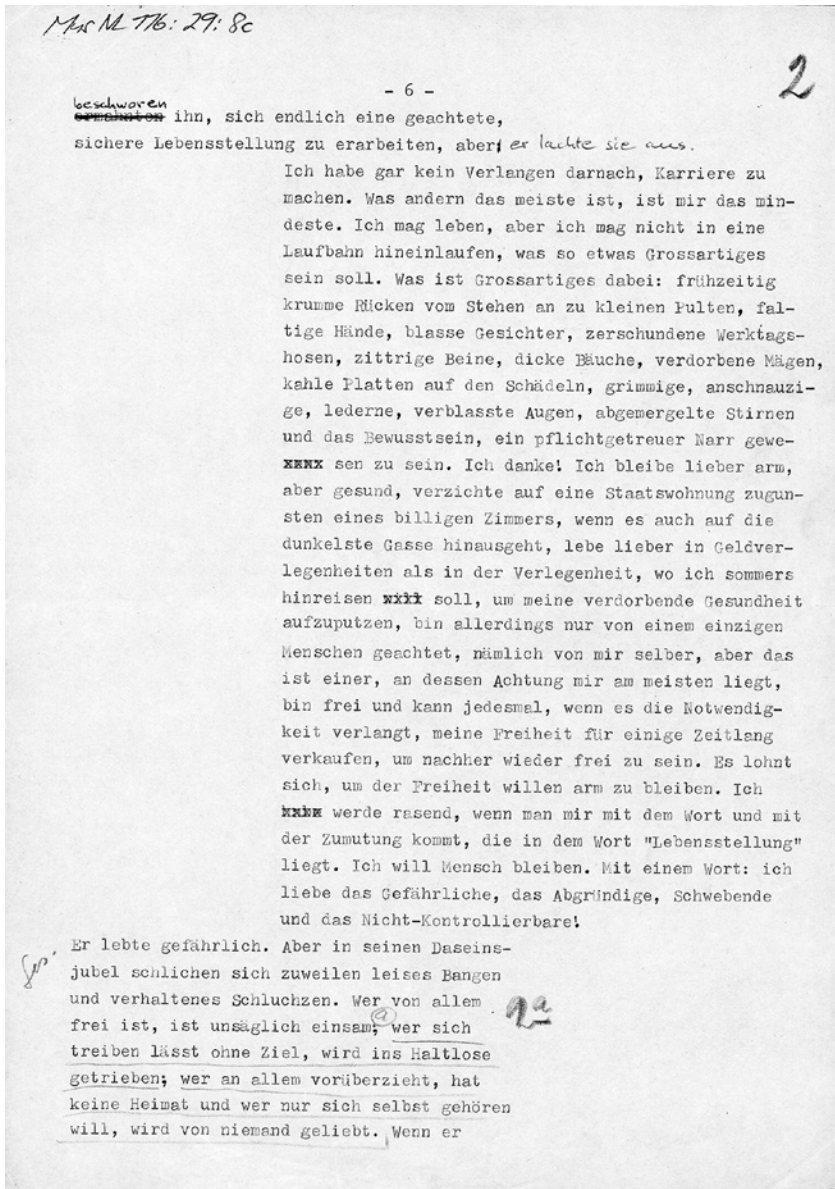


Abb. 5 Paul Müller: Erstes Libretto zu *Flucht*, S. 6

⁴⁰ Zit. nach Müller: *Die Flucht* [Erstes Libretto], S. 6. Der kursiv gesetzte Teil wurde von Vogel – als Walser-Text missverstanden und (trotzdem) leicht modifiziert – ins definitive Libretto übernommen.

3.7 Die Musik zu *Flucht*

Schon im Prolog des Oratoriums schafft Vogel eine magisch-impressionistische Stimmung; Sprech- und Singstimmen sind frei übereinandergelegt, was eine Art chaotisches Erwachen suggeriert. Solche musikalisch delikaten und geheimnisvollen Stellen finden sich in diesem Oratorium vor allem dann, wenn in den Sopran- und Altpartien die Frauenfiguren evoziert werden oder in der Tenorpartie aus *Jakob von Gunten* zitiert wird.

Anzahl und Umfang dieser Stellen, in denen sich die musikalischen Triebkräfte frei entfalten können, sind allerdings zu gering, um dem Oratorium zu einem durchgängigen Spannungsbogen zu verhelfen. Zwar hatte Vogel gerade wegen der Länge des Werkes eine Permutationstabelle erstellt (vgl. Abb. 6), bei der die Zwölftonreihen von Formteil zu Formteil kontinuierlich wechseln. Die Basis bildet eine Allintervallreihe, ein beliebiger Spezialfall dodekaphonen Komponierens, in der alle zwölf Intervalle innerhalb einer Oktave je einmal auftreten. Nur ungefähr jede Zehntausendste der möglichen $479\ 001\ 600$ ($= 12!$) Reihen weisen diese Charakteristik auf. Allerdings sind das immer noch mögliche 46 272 Allintervallreihen.⁴¹ Die Allintervallreihe tendiert zu einer in der klassischen Zwölftontechnik angestrebten gleichwertigen Verteilung und Gewichtung aller Intervalle. Dies verhindert bei *Flucht* starke Kontraste, weil aus dem Tonhöhenmaterial keine Differenzen und schon gar keine Hierarchien geschaffen werden können. So sind letztlich auch die Permutationen der Reihe, mit denen Vogel großformale Differenzierung schaffen wollte, im Hören kaum nachvollziehbar. Dazu kommen die reinen Textteile, die oft über längere Abschnitte die Musik unterbrechen, sodass die Tonhöhen-Permutationen die angestrebte formbildende Kraft verlieren.

Aber auch das ist Absicht, denn Vogel wollte in diesem für ihn lebensgeschichtlich zentralen Werk noch eine andere Botschaft vermitteln – und er hat sie mehrfach formuliert: im Programmheft, im Radio, in Vorträgen und sogar in der Partitur selber. Es ist ein Statement gegen die damalige Avantgarde-Szene und insbesondere gegen die Darmstädter Schule:

Die Wiederaufwertung des realen und nicht des »verfremdeten« Tones und eine Zurückführung auf die Intervalle, die den Duktus und das Gefüge der musikalischen Struktur bestimmen, charakterisieren die linearen und vertikalen Elemente, wobei Vertrautes und Neuartiges vereinigt und neu erlebt wird. Der Umfang der Instrumente vermeidet dauernde Übertreibungen in Höhen und Tiefen und hält sich im Allgemeinen in normalen Grenzen und in der Ökonomie, um bei charakteristischen Stellen umso wirksamer eingesetzt zu werden.

41 Dank an Viktoria Heu, Institut de Recherche Mathématique Avancée (IRMA) Strasbourg, für die Berechnung. Bei festem Anfangston wären es 3856 mögliche Allintervallreihen.

Walser - Reihe (Altschwall-Reymann)

1 11 10 5 8 3 6 9 4 7 2 1 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

I 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

II 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

III 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

IV 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

V 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

VI 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

VII 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

VIII 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

IX 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

X 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

XI 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

XII 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Abb. 6 Wladimir Vogel: Skizze mit den Permutationen der Zwölffonreihen von *Flucht*

Vermieden wird jede Manieriertheit, aber beibehalten die Merkmale des dodekaphonen Stils.

Ornamentik und Figurationen und grosse dynamische Steigerungen gehören nicht zum Wesen *dieser* meiner Musik und werden nur dort verwendet, wo es sich aus der Situation der Charakteristik inhaltlich bezogener Vorgänge als notwendig erweist. Verzicht auf jede nur klangliche Ausschmückung, wenn diese nicht vom Inhalt erforderlich oder förderlich erscheint, Beschränkung auf das Wichtigste und Substanzielle des Strukturellen. Bei Singstimmen verwende ich gut intonierbare Intervalle überall dort, wo es strukturell und ausdrucks-mässig möglich ist.⁴²

Die Spitzen gegen »dauernde Übertreibungen in Höhen und Tiefen«, gegen »Ornamentik und Figurationen« und gegen die »nur klangliche Ausschmückung« richten sich nicht nur gegen die jüngere Generation, darunter auch seinen ehemaligen Schüler Jacques Wildberger, gegen Pierre Boulez, gegen Stockhausen und die elektronische Musik; es ist vor allem auch – und das ist viel fataler – ein Programm gegen Robert Walser selber: Die aus dem Text Vogels herausgefilterten Einsprüche beschreiben ex negativo die eigentlichen Qualitäten von Walsers Schreiben.

Sein konservatives Konzept – das, nebenbei bemerkt, noch einmal belegt, wie wenig Vogel mit Skrjabins Ekstatik zu tun hat – führt dazu, dass es Vogel an musikalischen Mitteln mangelt, ein zweistündiges Werk musikdramaturgisch zu gestalten. So bleibt die Textebene fast immer dominierend. Das abstrakte Grundmaterial der Allintervallreihe kann gegen Walsers starke Sprache und die durchaus pathetisch vorgetragene Biografie nicht ankommen. Zwar gelingt es Vogel quasi gegen die nivellierende dodekaphone Struktur, Kleinmotive im Sinne von musikalischen Signalen oder Erinnerungsmotiven über das Oratorium zu verteilen, aber von der Musik bleiben am stärksten jene Partien haften, bei denen Vogel Assonanzen an Tänze oder Lieder einfügt, also mit »Manierismen« von der abstrakten Sachlichkeit abweicht. Vogels eigentliche Domäne ist das Tragische, und so sind denn die tragischen oder die als tragisch verstandenen Stellen die musikalisch eindrucklichsten: Die Partie zu Walsers Mutter, das Wiegenlied und der Tod des Fräuleins vermögen noch heute beim Anhören der Aufnahme zu berühren.⁴³

Oft unbeholfen und sogar ungeschickt ist Vogels Umgang mit allen ironisch gebrochenen Texten Walsers – und das sind bekanntlich viele. Humor war nie

42 Vogel: *Die Flucht* [Textbuch], S. 2. Ähnlich lautende Aussagen gibt es im *Programmheft* zur Aufführung am 8. November 1966, im Vorwort der Partitur und in Vogels Manuskript zur Radio-Einführung von *Flucht*, vgl. [o. A.]: *Die Flucht* [Programmheft]; Vogel: *Die Flucht* [Partitur]; ders.: *Einführungsvortrag*.

43 Vgl. Vogel: *Die Flucht* [Aufnahme].

eine Qualität seines Komponierens.⁴⁴ Deshalb bleibt ihm die Doppelbödigkeit von Walsers Sprache fremd, ja, er scheint sie zuweilen gar nicht zu verstehen. Dafür erlaubt er sich Text-Wiederholungen, die ihrerseits unfreiwillig komisch wirken. Ein Beispiel für einen solchen ›Fehler‹ aus der Chorpartie der Introduction: Den Satz von Morgenstern »Ob er auch solch einen Gedanken, solch ein neues Wort (wie es Dostojewsky nennt) finden wird, steht dahin«, wird von Vogel mit zusätzlichen Fragmenten von Morgenstern angereichert: »Ob er auch solch einen Gedanken, solch ein neues Wort (wie es Dostojewsky nennt) finden wird, *ob er von einem grossen überzeitlichen Gedanken befruchtet wird, einer der stärksten Verlocker zur Freiheit des Geistigen im Individuum wird*«; zu allem Überfluss setzt Vogel hier eine lange Pause und erst danach folgt gleich dreimal hintereinander: »steht dahin«.⁴⁵ Der Sinn des Satzes ist damit zerstört, denn unter dem »steht dahin« versteht man nicht mehr »muss abgewartet werden«, sondern die einfache Aufforderung: »Steht mal dahin!«

Ein Problem ist auch der Sprechchor. Carlo Piccardi hat aufgezeigt, dass Vogels Sprechchor wesentlich in der Ästhetik der Arbeiterchöre der 1920er-Jahre verankert ist und Vogel immer wieder eine besondere Kraft gerade aus dieser Tradition schöpfte, was sich vor allem im monumentalen *Thyl Claes* eindrücklich zeigt, weil hier der Sprechchor als ein musikalisches ›Wir‹ die Geschichten der einzelnen Personen kommentiert. In den Sprechchor-Werken der 1950er-Jahre hat Vogel dieses Wir zunehmend differenziert und parallel zu den wachsenden technischen Möglichkeiten des Kammersprechchors Zürich eine immer raffiniertere und komplexere Polyphonie realisiert. *Flucht* bildet in Bezug auf die polyphonen Möglichkeiten des Sprechchors, der weitgehend mit musikalischen Laien besetzt war, wohl den Höhepunkt in Vogels Schaffen. Das Problem dabei ist allerdings, dass Walsers Sprache mit den ästhetischen Mitteln eines Sprechchors, mit der Macht und Wirkung gemeinsamen Sprechens und dem Zerlegen in einzelne Wörter, die dann kombinatorisch wiederholt oder zu rhythmischen Ostinati zusammengefügt werden, grundsätzlich nicht beizukommen ist.

44 Vogel hat auch später nicht verstanden, dass andere seinen Humor nicht lustig fanden. In einem der letzten Gespräche, die ich mit ihm führte, zeigte er sich sichtlich enttäuscht darüber, dass Mitglieder des Kammersprechchors Zürich seine *Hommage à Alex Sadkowsky* auf einen eigenen lustigen Text so gar nicht lustig gefunden hätten.

45 Vogel: *Die Flucht* [Partitur], S. 7–10 (Takte 28–35).

3.8 Reaktionen und Rezensionen

Die Uraufführung von *Flucht* löste ein großes Echo aus; über vierzig Rezensionen in Zeitungen sind dazu erschienen, dazu kommen zahlreiche Radioberichte. Aber gerade weil Vogel seine gemäßigte und konservative Position im Sinne eines ästhetischen Manifests so deutlich erklärt hatte, bot er der Kritik viele Angriffsflächen.

Vor allem das langjährige Erfolgskonzept von Vogel, der Sprechchor, überzeugte bei *Flucht* viele Kritiker nicht mehr:

Bei der Behandlung des Sprechchores sind gewisse Manierismen nicht vermieden, fast unfreiwillig komisch schon das Händeklatschen zum Namen des »Maikäferkomödie«-Dramatikers und Berner »Bund«-Redaktors Joseph Victor Widmann.⁴⁶

Andere greifen direkt die Musik an, die es nicht geschafft habe, das Werk als Ganzes zusammenzuhalten – auch hier entgegen der von Vogel behaupteten Substantialität. Rolf Urs Ringger schreibt in der *Weltwoche*:

Die Deutung liegt nahe: wie Walser das Zeitliche geflohen hat, so flieht Vogels Musik die Zeit. Der Komponist behält recht, dass »eine nur akustische oder rein formal-stilistisch gerichtete Betrachtung völlig abwegig wäre«. Dabei erscheint »Flucht« weniger als Schöpfung eines Musikers, sondern Musik wird als illustrierendes Akzidens zu einem geschlossenen Vorwurf der Sprache.⁴⁷

Und Mario Gerteis meint im *Tages-Anzeiger*, dass Vogels Konzept, Musik und Text als selbstständige Ebenen zu führen, nicht aufgegangen sei:

Die Musik tritt zwar nicht als Fremdkörper in Erscheinung, aber sie vermag den Text auch nicht wesentlich in tiefere Dimensionen zu führen. Sie bleibt die angemessene Akzentuierung im Dienste eines ergreifenden Lebensbildes.⁴⁸

Sogar Hans Oesch, der erste Biograf Wladimir Vogels und quasi der Mann seines Vertrauens, schreibt in *Melos*, der damals führenden Zeitschrift für Neue Musik, nachdem er sachlich Vogels Konzept referiert hat:

46 Seelmann-Eggebert: *Tonhalle-Gesellschaft Zürich. Wladimir Vogel. Die Flucht*. Derselbe Text wurde in der *Neuen Zeitschrift für Musik* 12/1966 veröffentlicht. Eine gekürzte, aber sonst wortwörtliche Fassung erschien unter dem Namen Carl J. Becher zudem in der *Frankfurter Rundschau*.

47 Ringger: *Die lange Flucht*, S. 27.

48 Gerteis: *Musikalisches Lebensbild eines Dichters*, S. 19.

Aber: Es ist nicht zu verkennen, dass diese weise Ökonomie auch ihre Nachteile zeitigte. Gemessen an der urtümlichen Kraft eines »Wagadu« oder an der unter die Haut gehenden Direktheit der beiden Teile von »Thyl Claes« ist die Musik des »Walser« über weite Strecken monoton. Wenn dazu kommt, dass (eine Pause miteingerechnet) das Werk zweieinhalb Stunden dauert und auch in der textlichen Vorlage sowie ihrer solistischen wie chorischen Interpretation ohnehin zu epischer (russischer) Breite neigt, muss ernsthaft die Frage gestellt werden, ob das Opus nicht zu groß dimensioniert worden ist. Kommt dazu, dass die Lebensumstände Robert Walsers nun einmal an sich nicht so fesselnd sind wie diejenigen eines Modigliani oder des musikalischen Genies Pergolesi. Gerade, weil es im »Walser« Partien gibt, die von Vogels ungebrochener schöpferischer Kraft zeugen, gerade, weil hier Kompositionserfahrungen zur Synthese gelangt sind, die nur reife Meisterschaft zustande bringt, sind gewisse »Durststrecken« zu bedauern, in denen der Eindruck der Manier seiner selbst aufzukommen droht. Mit bloßen Strichen, wie in einer Routine-Oper ließe sich indessen die »Flucht« nicht straffen, denn die Proportionen stimmen – wie immer bei Vogel.⁴⁹

Ein wunderbares Zeitdokument ist die Kritik von »ohr« alias Peter Otto Schneider in der Zeitung *Die Tat*. Sie zeigt, wie Walser 1966 in der Öffentlichkeit teilweise wahrgenommen und beurteilt wurde.⁵⁰ Die Prosa sei »ridikül« und Walsers Biografie »ein kleines, unwesentliches Leben«:

Liegt nicht der Grundfehler in der Wahl des Stoffes? Das Schicksal von Robert Walser, tragisch und bedauernswert, vermag nicht zu fesseln; es erweckt allenfalls Anteilnahme bei dem, der Walser oder sein Werk näher kennt. Aber Walser[s] dichterischer Beitrag zur deutschen Literatur, heute zwar neu entdeckt, war zu keiner Zeit so, dass er das Interesse an der Persönlichkeit des Dichters erweckt hätte. Die Pubertätsepisode aus dem »Jacob von Gunten«, die den zweiten Teil der »Flucht« ausmacht, wirkt schon als Prosa ridikül. Und das Leben Walsers enthält kein einziges Motiv, das der künstlerischen Darstellung bedürfte, es ist ein kleines, unwesentliches Leben, aus dem die feinen Blüten seiner Dichtungen herauswuchsen.⁵¹

Auch privat bekommt Vogel kaum positive Rückmeldungen – oder ausweichende, wie die eingangs erwähnten seiner ehemaligen Basler Schüler. Im Falle von Wildberger antwortet Vogel darauf psychologisierend vorwurfsvoll und verrät ein weiteres Mal, wie sehr er die Gestalt von Walser nur durch die sexualmechanische Brille C. G. Jungs wahrzunehmen vermochte:

49 Oesch: *Zürich. Musikalisches Porträt des Dichters Robert Walser*, S. 427f.

50 Die untergeordnete Wahrnehmung von Robert Walser in der allgemeinen Öffentlichkeit zeigt auch die Tatsache, dass in den Musikkritiken zu *Flucht* nicht erwähnt wird, dass 1966 auch Walsers zehntem Todesjahr zu gedenken gewesen wäre.

51 Schneider: *Wladimir Vogels Walser-Oratorium*. Ich danke Heinrich Aerni von der Musikabteilung der Zentralbibliothek Zürich für die Identifizierung des Kürzels »ohr«.

[E]s freute mich, dass Sie bei der Uraufführung der »Flucht« anwesend waren u. wenn das Werk Ihnen keinen besonderen Eindruck hinterlassen hatte – so hoffe ich, dass Sie die Quintessenz des Stückes begriffen haben u. darum wünsche ich Ihnen dass Sie sich nicht völlig dem »Vorsteher« in Ihnen, ausliefern und das »Fräulein« – ebenfalls in Ihnen selber – pflegen mögen, damit sie nicht in Ihnen er stirbt.⁵²

Wildberger geht in seiner Antwort auf diese Insinuationen mit keinem Wort ein und äußert offen die Meinung,

dass Sie in der »Flucht« auf allzuviel von dem verzichtet haben, was Sie bisher zum ausdrucksstarken Komponisten gemacht hat. [...] Ich stosse mich nicht daran, dass Sie sich geradezu polemisch von den Methoden der Jüngeren absetzen; ein gutes Werk braucht nicht die Legitimation des letzten Schreis. [...] Aber: Ich bin nicht überzeugt, dass sich »Ausdruck« so realisieren lässt.⁵³

3.9 Der Dolchstoß

Der *Tat*-Kritiker »ohr« macht deutlich, dass auch die Figur von Robert Walser selber ein Grund für den Misserfolg von *Flucht* gewesen sein könnte.⁵⁴ Der Schriftsteller galt 1966 noch als Geheimtipp, und einige waren der Meinung, dass da ein erfolgloser und Geisteskranker massiv überschätzt werde.

Jedenfalls war das Kapitel, das der Uraufführung folgte, eine klare Warnung, sich besser nicht mehr musikalisch mit Walser auseinanderzusetzen. Obwohl die Möglichkeit von geplanten Ausstrahlungen des Konzertmitschnitts im deutschen Sprachraum und bereits angebahte Nachfolge-Aufführungen in ihrer Bedeutung nicht zu unterschätzen waren und anstatt von der in Aussicht stehenden und für damalige Verhältnisse großen Resonanz für Walser zu profitieren, klagte der die erste posthume Gesamtausgabe betreuende Korrodi-Verlag – auf Initiative des Herausgebers und Walser-Pioniers Jochen Greven – gegen Wladimir Vogel und den Bärenreiter-Verlag. Offenbar hatte man – allerdings vergeblich – schon unmittelbar vor der Uraufführung versucht, diese zu verhindern.⁵⁵ In einer ersten Phase stellten sich die Kläger auf

52 Vogel: *Brief vom 14.11.1966*.

53 Wildberger: *Brief vom 12.12.1966*.

54 Vgl. Schneider: *Wladimir Vogels Walser-Oratorium*, S. 7.

55 Vgl. die Darstellung aus Sicht der Witwe Idmarie Vogel in Geiger: *Die Drama-Oratorien von Wladimir Vogel*, S. 186f., die im Folgenden durch Vogels Korrespondenz mit dem Bärenreiter-Verlag ergänzt und bestätigt wird.

den Standpunkt, Vogel habe keine Rechte für die Vertonung eingeholt. Nachdem sich dieser Vorwurf als nicht haltbar erwies, versteifte sich Greven darauf, Walsers Leben und Schaffen seien unkorrekt dargestellt worden. Gründe dafür fanden sich leicht, und Vogel stellte sich mit seinem Bestreben, keinesfalls Paul Müllers poetisch verhüllte Fassung von Walsers Biografie zu übernehmen, sondern die trockenen, objektiven Lebensdaten zu dokumentieren, selbst in die Schusslinie. Der Versuch, im Oratorium das Ende des Romans *Jakob von Gunten* mit Walsers Ende kurzzuschließen, und die implizite Suggestion, der Roman sei nach der Berliner Zeit, also in Biel entstanden, wäre in einem rein poetisch-musikalischen Werk als spannende Idee künstlerischer Freiheit aufgefasst worden. Vogel aber spricht im Oratorium immer von Walser, ersetzte also auch in den Partien aus dem Roman *Jakob von Gunten* den Namen »Jakob« mit »Walser«. Damit suggerierte er eine Dokumentation, die biografischer Wahrheit gerecht wird und sein Werk den Ansprüchen von wissenschaftlicher Faktizität aussetzte. Obwohl Müllers und Vogels Vorgehen, mit Texten und Textausschnitten aus Walsers Werk dessen Leben zu erklären, bei einem Autor, der so ausgedehnt Autobiografisches fingiert, naheliegt und bis heute in der Sekundärliteratur zu Walser vorkommt, konnte Greven eine verfälschende Vereinnahmung von *Jakob von Gunten* für eine biografische Dokumentation einklagen.

Der Bärenreiter-Verlag überließ die juristische Auseinandersetzung weitgehend Wladimir Vogel. Aus den Unterlagen des Bärenreiter-Verlags geht hervor, dass offenbar der Direktor der schweizerischen Urheberrechtsgesellschaft SUIA, Ulrich Uchtenhagen, Vogel den entscheidenden Schachzug verriet, mit dem sich der Komponist dem juristischen Zugriff entziehen konnte, nämlich den einfachen Trick, den Namen »Walser« im gesamten Werk mit »Jakob« zu ersetzen und sonst keine Note an Partitur und kein Wort am Libretto zu ändern. Das Vorgehen war erfolgreich und Uchtenhagen konnte dem Produzenten von Radio Beromünster im Studio Zürich, Franz Tischhauser, ein knappes Jahr nach der Uraufführung schreiben:

Wir freuen uns Ihnen mitteilen zu können, dass sich Herr Wladimir Vogel mit Herrn Dr. E. Fröhlich, dem Betreuer des Nachlasses von Robert Walser und Vertreter verschiedener literarischer Verläge [sic], auf den Wortlaut einer gemeinsamen Erklärung zu einigen vermochte. Diese Erklärung setzt den Schlussstrich unter den seinerzeit um die Erstsendung des Drama-Oratorio »Flucht« entstandenen Zwist. Wir bitten Sie, diese Erklärung bei der nächsten Sendung des Werkes am Mikrophon verlesen zu lassen, und erlauben uns, den Wunsch von Herrn Wladimir Vogel um eine baldige zweite Sendung des Werkes nachdrücklich zu unterstützen. Unseres Erachtens sollte die Scharte

der »Erstsendung mit Vorbehalten« nächstens durch eine »Zweitsendung in Harmonie« ausgewetzt werden.⁵⁶

Die beiliegende Erklärung enthielt folgende Vereinbarung:

Im Drama-Oratorio »Flucht« von Wladimir Vogel sind verschiedene Ausschnitte aus den autobiographischen Werken des Dichters Robert Walser enthalten. Die Verleger hatten dem Komponisten die Verwendung dieser Werke im Januar 1963 – vor dem Beginn der kompositorischen Arbeiten – erlaubt. Nach der Fertigstellung des Drama-Oratorio gaben sie der Auffassung Ausdruck, die Auswahl und die Zusammenstellung der Ausschnitte vermittele kein zutreffendes Bild vom Leben des Dichters Robert Walser. Der Betreuer des literarischen Nachlasses schloss sich diesem Standpunkt an. In einer Erklärung, die vor und nach der Erstsendung des Drama-Oratorios verlesen wurde, brachten Verleger und Nachlass-Betreuer deshalb entsprechende Vorbehalte an.

Wladimir Vogel war es in seinem Werke nicht darum zu tun, das Leben von Robert Walser zu schildern, sondern mit Hilfe von Aussagen dieses Dichters die dem Künstler unserer Zeit drohende Vereinsamung darzustellen.

Komponist, Verleger und Nachlass-Betreuer konnten sich darauf einigen, im Titel und im Text des Werkes noch deutlicher darauf hinzuweisen, dass das Drama-Oratorio »Flucht« keine Darstellung des Lebenslaufes von Robert Walser bildet. Damit fallen die erhobenen Einwände dahin, so dass das Drama-Oratorio »Flucht« in Zukunft ohne Vorbehalte oder Erklärungen aufgeführt oder gesendet werden kann.⁵⁷

Für den für die Klage hauptverantwortlichen Greven muss dies eine schlimme Niederlage gewesen sein und eine enorme Kränkung bedeutet haben, denn mit der bloßen Auswechslung des Namens »Walser« durch »Jakob« wurden auf einen Schlag alle Einwände nichtig und die Dokumentation zu Walsers Leben zur Kunst erklärt. 1992 – ein Vierteljahrhundert nach der Uraufführung und acht Jahre nach Vogels Tod – schäumt Greven noch immer vor Wut, wenn er auf die Uraufführung von *Flucht* zu sprechen kommt; dabei schildert Greven seinen Standpunkt in solch polemischer, durch das verlorene juristische Verfahren wohl noch gesteigerter Intensität, dass dieser hier in einem umfangreichen Zitat wiedergegeben sei:

Der erste Teil der Aufführung erzählte von einem jungen Dichter, der sich aus der Not gedrückter Verhältnisse ins Unbedingte seiner Berufung aufschwingt, dessen Hoffnungen dann aber an dem Gegensatz zwischen Kunst und Leben,

56 Uchtenhagen: *Brief vom 06.09.1967*. Zu dieser Zweitsendung, bei der diese Erklärung hätte vorgelesen werden können, kam es nicht.

57 Unsignierte und undatierte Erklärung als Anhang zu Uchtenhagen: *Brief vom 06.09.1967*.

Dichtung und Welt zerbrechen. »Aber ließe sich nicht auch so leben?« fragte eine tiefe Männerstimme, und eine helle antwortete: »Walser versuchte es: Er wandte sich den unteren Regionen zu.«

Der Sprechchor malte nun in akzentuiertem Stakkato, mit Brechungen, Wiederholungen und kunstvoll versetzten Überlagerungen aus, wie das zu verstehen war: »Trieb sich in Spelunken und in zweifelhaften Dancings herum, trank und stieß die Gesellschaft vor den Kopf. Die Gesellschaft! – Arbeitete monatelang nichts. Der Verleger stellte die Zahlungen ein, sein Bruder schloß ihn aus; er war am Verkommen. Verzweiflung packte ihn.« Diesem deprimierenden Lagebericht wurde durch gesungene Zitate aus Walsers Prosastück »Bretano (I)« [sic] dann gewissermaßen die schwarzgallige Innensicht gegenübergestellt, und der Chor echote prompt: »Schrecklich, schrecklich ...«

Dieses Beispiel möge genügen, um die Tonlage zu charakterisieren, in der hier das Leben und Trachten eines Beinahe-noch-Zeitgenossen, man könnte sagen, gefeuretet wurde. Übrigens war, folgte man dieser Darstellung, das dichterische Wirken Walsers schon 1913 im wesentlichen beendet. Im zweiten Teil der Auf-führung war von einer »Zeit der Genesung« die Rede, aber es wurde dort auch behauptet: »Der Motivkreis wendet sich von der Gegenwart immer mehr in die Erinnerung an die Frühzeit des Dichters zurück«, und wie um das zu belegen, erklang in Deklamation und Gesang eine Art Digest-Fassung des Romans *Jakob von Gunten*, der bekanntlich in Wirklichkeit schon 1908 in Berlin entstanden ist. Der dritte Teil endlich war auch schon ein Epilog: Der Dichter, der den Namen Robert Walser trägt, hat das Gefühl, sich in einer Wüste aufzuhalten, die Seele verdorrt ihm, Schuldgefühle erdrücken ihn, er verstummt und geht in die Anstalt. Am Ende der Tod im Schnee, und ein Baß singt die Walser-Worte: »Ach, daß man den Tod im Tode fühlen und genießen dürfte«.

Daß die dem Anstaltsaufenthalt vorausgehenden acht (oder, zählt man die Waldau-Zeit hinzu, sogar zwölfteinhalb) Berner Jahre seine fruchtbarste Zeit als Autor waren, daß die Hälfte seines Werks erst in dieser Periode entstand, daß der Mensch Robert Walser in Bern nicht nur Krisen, sondern auch ausgesprochen glückliche Phasen, Erfahrungen des Sichverjüngtfühlers, leidenschaftliche Liebesempfindungen und Schübe inspiriertester Kreativität erlebte – wen kümmerte es. Das Klischee des tragischen, von Apoll geschlagenen, von der Gesellschaft verstoßenen Dichters, ein bißchen poète maudit, ein bißchen Hölderlin, tat, mit dem nur gerüchtweise bekannten Namen Robert Walsers und einer pseudodokumentarischen Spiegelung seines Lebensschicksals verknüpft, seine Wirkung: Es ließ das bürgerliche Kunstpublikum dankbar erschauern. Über die Trivialität der Zurichtung trug die Pathetik und Exotik der musikalischen und sprecherischen Gestaltung hinweg.⁵⁸

58 Greven: *Figur am Rande*, S. 106f. Vogel befindet sich in »guter« Gesellschaft, denn Greven verfährt ähnlich kritisch mit Gert Hofmann, E. Y. Meyer, Jürg Amann und – etwas milder – Urs Widmer; vgl. ebd., S. 106–116.

Das Zitat zeigt, dass Greven noch 1992 unfähig war, Paul Müllers Sicht auf Walser im Kontext der Jahre 1962/63 zu betrachten, anstatt sie lächerlich zu machen.⁵⁹

3.10 Das Ende

Für Vogel war die Intervention von Jochen Greven verheerend. Weitere Aufführungen und auch die Radio-Aufnahme der Uraufführung waren während eines Jahres gesperrt. Schon vor der Erstaussstrahlung am 11. November 1966 musste eine Bemerkung verlesen werden, die suggerierte, dass die folgende Darbietung nicht der Wahrheit entspreche. Nach der erwähnten Einigung 1967 musste die Konzertaufnahme auf komplizierte Weise überarbeitet werden, um die Passagen mit dem Namen »Walser« durch neu von Ellen Widmann eingesprochene Aufnahmen zu ersetzen, in denen der Name »Walser« mit »Jakob« ersetzt wurde. Dabei musste auch die Akustik der Tonhalle nachgestellt werden, was technisch erstaunlich gut gelöst wurde.

Die Einigung mit dem Kossodo-Verlag stieß bei Bärenreiter auf wenig Begeisterung. Man ärgerte sich darüber, dass nun wegen der textlichen Änderungen im Libretto 1 000 Klavierauszüge eingestampft werden sollten.⁶⁰ Zudem wollte Bärenreiter endlich Erfolge sehen, wobei sich Vogel und der den Verlag vertretende Wolfgang Timaeus die Verantwortung gegenseitig zuschoben.⁶¹ Vogel schlug Aufführungen in einem Theaterraum vor; er reagierte dabei auf die Kritik vor allem von Hans Oesch, dass *Flucht* musikalisch nicht genügend trage. Aufgrund der ambivalenten Aufnahme des Drama-Oratorio sah sich Vogel sogar veranlasst, im Nachhinein das Werk in der *Schweizerischen Musikzeitung* ausführlich zu verteidigen. Der Name von Robert Walser taucht in diesem wenig kohärenten und in verschiedenste Richtungen ausschlagenden Text gar nicht mehr auf. In Bezug auf den

59 Obwohl die meisten der von Greven inkriminierten Textstellen des Librettos auf Müller zurückgehen, hält er den Herisauer Redaktor nicht der Erwähnung wert. Auch in seinem ausführlichen Rückblick auf die Walser-Rezeption, in dem er die »eifersüchtige Inbeschlagnahme der Person und des Werkes« (ebd., S. 133) durch Seelig erwähnt, taucht Müllers Name nicht auf (vgl. ebd., S. 133–140). Zur Kritik von Grevens Argumentation vgl. Geiger: *Die Drama-Oratorien von Wladimir Vogel*, S. 179f.

60 Dies wird in einem Brief von Hans Möller (Bärenreiter-Verlag) an Vogel vorwurfsvoll formuliert; vgl. Möller: *Brief vom 23.08.1967*.

61 Ich danke Patrick Kast vom Bärenreiter-Verlag für die freundliche Kopie des Dossiers zu Vogel im Archiv des Bärenreiter-Verlags, das für die vorliegende Publikation zum ersten Mal gesichtet wurde.

Aufführungsraum kommt Vogel auch hier zum Schluss, dass eine Aufführung in einem Theaterraum ›richtiger‹ wirken würde als in einem Konzertsaal, sonst aber beharrt er auf seiner Position und lässt keine der vorgebrachten Kritiken gelten.⁶²

Am 7. Januar 1969 – mehr als zwei Jahre nach der Uraufführung – schreibt Vogel dem Verlag einen begeisterten Brief, in dem er mitteilt, dass nun endlich die Rechte für die Radioaufnahme geklärt seien, das Tonband in vorzüglicher Überarbeitung vorliege und man die *Flucht* für 3 000.– Schweizer Franken (als Entschädigung für die Solisten und die Tonhalle-Musiker) übernehmen könne.⁶³

Zu diesem Zeitpunkt hatte man im Bärenreiter-Verlag allerdings längst beschlossen, die Zusammenarbeit mit Vogel abubrechen. Nach dem Misserfolg von *Flucht* wollte man kein Risiko mehr eingehen und hatte zum nächsten Werk, das Vogel einsandte, *Hörformen für Orchester*, ein externes Gutachten bestellt. Diese von »dlm« unterzeichnete Beurteilung – Patrick Kast vom Bärenreiter-Verlag vermutet, dass es sich dabei um den Musiktheoretiker und Komponisten Diether de la Motte handelt⁶⁴ – fasst in aller Schärfe zusammen, wie sehr sich Vogels musikalischer Spätstil aus der Sicht der jüngeren Generation überlebt hat:

Hörformen – kein lockender Titel: Das klingt zu sehr nach Unterrichtsstunde, nicht nach Konzert.

Die Musik hat einen höchst verwunderlichen Standort. Motorische Flächen [...] zeigen an »gemäßigte Moderne mit Einbeziehung des Vitalen und Musikantischen«. Dem aber widerspricht alles Übrige. Es handelt sich um aneinandergereihte, in sich statische »Tapetenmuster-Flächen«. Keine Entwicklungen, keine starken motivisch-thematischen Persönlichkeiten, obwohl die Musik ständig dergleichen erwarten lässt! Was sich über den »Tapeten« tut [...] ist als Kantilene einfach kümmerlich, zu ausgetrocknet. Es fehlt jede Sinngebung für die motorische Arbeitsamkeit, sie führt zu nichts. Die Musik ist geschlechtlos, ausgetrocknet. Für »Fortner« hat sie zu wenig konstruktiv-Interessantes, für »K. A. Hartmann« viel zu wenig Saft und Kraft.

Im Viva-Bereich kann man damit nicht landen und fürs Sinfoniekonzert ist es zu einfallsschwach. Ich bin entschieden für *NEIN*.⁶⁵

62 Vgl. Vogel: *Nachwort zur Uraufführung der »Flucht«*; nachgedr. in ders.: *Schriften und Aufzeichnungen*, S. 56–61.

63 Vgl. Vogel: *Brief vom 17.01.1969*.

64 Das bestätigte mir auch de la Mottes Schüler Martin Skamletz: De la Motte habe noch in Wien Korrekturen jeweils mit »dlm« unterschrieben.

65 De la Motte: *Wladimir Vogel, »Hörformen« für gr. Orchester 1967*. Am Rande dieser Notiz findet sich ein handschriftlicher Kommentar »also nein!«, datiert mit 15. Oktober 1968. Die hier besprochenen *Hörformen für Orchester* (VWV 38) wurden dann im Selbstverlag

So bekommt Vogel auf seinen hoffnungsvollen Brief vom 7. Januar 1969 eine Woche später den Bescheid, dass der Verlag die *Hörformen* »vor allem [aus] rein wirtschaftliche[n] Überlegungen« nicht edieren werde.⁶⁶ Und am 19. Mai 1969 endet der Kontakt zum Bärenreiter-Verlag mit einer trockenen Mitteilung:

Wir haben wiederholt den deutschen Rundfunkanstalten das Band *FLUCHT* von Radio Studio Zürich angeboten. Leider war die Resonanz völlig negativ. Im Augenblick sehe ich mich außer Stande, in dieser Angelegenheit jetzt noch einmal vorstellig zu werden.⁶⁷

Damit blieb es bis heute bei einer einzigen Gesamtübertragung im Radio und einer einzigen Aufführung von *Flucht*. Nach diesem schon fast monumentalen Misslingen von *Flucht* beschränkte sich Vogel auf eine nationale und vor allem regionale Karriere. Die meisten folgenden Werke brachte er im Eigenverlag heraus. Er fand wie früher Interpretinnen und Interpreten, die sein Werk regelmäßig aufführten, und Walter Labhart übernahm eine wichtige Rolle in der Publikation seiner Schriften und der Zusammenstellung eines zuverlässigen Werk-Verzeichnisses.

Trotz seiner Bekanntheit im Zürcher Musikleben musste Vogel seinen 85. Geburtstag beim Zürcher Stadtpräsidenten in Erinnerung rufen und vorschlagen, dass zu diesem Anlass ein Werk von ihm aufgeführt werden könnte.

Ganz am Ende seines Lebens löste sich schließlich der private Konflikt mit Aline Valangin, der im Uraufführungsjahr von *Flucht* 1966 zum Abbruch der Beziehung geführt hatte: Es kam wieder zu einem sporadischen Brief-Kontakt und Vogels letzte Komposition sind Lieder über Gedichte von Valangin. Im letzten Brief an sie fügt er in einem Postscriptum an: »Falls Du Musils ›Der Mann ohne Eigenschaft‹ [sic] und Proust's ›A la recherche du temps perdu‹ nicht brauchst, würde ich mich gerne damit befassen.«⁶⁸

Im tizianischen Alter wollte sich Vogel also noch mit Proust und Musil auseinandersetzen. Die Lieder enden mit Valangins Worten: »Höre fern den Dreiklang; solcher Fang ist selten; er mag gelten.«⁶⁹

herausgegeben und am 11. Mai 1971 von keinem Geringeren als Hans Zender als Dirigent mit dem Tonhalle-Orchester in Zürich uraufgeführt.

66 Timaeus: *Brief vom 13.01.1969*.

67 Timaeus: *Brief vom 19.05.1969*.

68 Vogel: *Brief vom 12.04.1984*.

69 Vogel: *Rückkehr und Folge*.

3.11 Vorschlag für eine Wiederaufführung

Für eine mögliche Wiederaufführung von *Flucht* hat Vogel selbst die entscheidenden Hinweise gegeben, nämlich verstärkt die Mittel des Theaters zu verwenden. Allerdings war Vogel in seiner Zeit viel zu einseitig auf episches Theater fixiert und damit auf den Verzicht des ›Spielens‹ der Figuren. In den letzten Jahrzehnten hat sich im postdramatischen und im experimentellen Musiktheater viel verändert und die einfache Dichotomie von Dramatik und Epik hat sich überholt. Da gäbe es heute zahlreiche Möglichkeiten, neue Qualitäten der *Flucht* zu zeigen, Zeitbedingtes und Pathos zu brechen, zu relativieren und im Spiel sogar zu kommentieren. Denkbar wäre sogar der Einbezug von Dokumenten aus den zahlreichen Materialien im Umfeld der Uraufführung.

In der Partitur schlägt Vogel selber eine Variante für die Aufführung auf der Theaterbühne vor. Zwar sollen Sprechchor und Sänger starr auf der Bühne stehen, aber die Schauspieler möchte er kostümieren und schminken. Dazu sollen statt eines Bühnenbildes im Hintergrund Projektionen eingeblendet werden, »aber nur angedeutet ohne den Zuschauer zu stark und dauernd abzulenken.« Auch hier wieder schwingt Vogels Vorurteil mit, das Visuelle könnte von Musik und Wort ablenken. In der Introduction sollen »Bilder von Robert Walser und Christian Morgenstern« projiziert werden, im ersten Teil

Bildprojektionen der Stadt Biel und Umgebung aus der Zeit Ende des vorigen Jahrhunderts (evtl. nach älteren Gravuren) und nach Ortsangaben im Text. Bilder des Vaters, der Mutter und der Geschwister Walser's. Robert Walser als Kind, dann als Jüngling. Bilder der wechselreichen Arbeitsstätten des Dichters, der Erzählung folgend.⁷⁰

Im langen *Jakob von Gunten*-Teil sah Vogel keine Projektionen vor, erst der dritte Teil und der Epilog sollten wieder Bilder enthalten:

Bilder aus dem ersten Weltkrieg. Dann wieder Stadt Biel, evtl. Hotel zum »Blauen Kreuz«. Bild der Schwester Hedwig. Herisau und Umgebung. Heil- und Pflegeanstalt Herisau. Letztes Bild Robert Walser's. Wald und Kuppe der Wachtlenegg.⁷¹

⁷⁰ Vogel: *Die Flucht [Partitur]*, S. IV.

⁷¹ Ebd. Walser lebte während seiner Bieler Zeit von 1913 bis 1920 im Hotel Blaues Kreuz am Unteren Quai. Beim Namen der Schwester irrt Vogel: Hedwig ist eine Figur in Walsers Roman *Geschwister Tanner*, deren Vorbild dessen ältere Schwester Lisa ist. Mit »Wald und Kuppe der Wachtlenegg« meint er Walsers Sterbeort, die Wachtenegg oberhalb Herisau.

Für seine Zeit, die von Lichtbild-Vorträgen dominiert war, denkt Vogel durchaus innovativ; und er ahnt, dass es zusätzlicher Mittel bedarf, nur fürchtet er sich vor der Maschinerie Theater und hält auch mit einer gewissen Sturheit an seinem Konzept des Drama-Oratorio fest. Man muss nur an die Produktionen von Ruedi Häusermann, an Mischa Käfers *Nettchen* oder an Georges Aperghis' *Zeugen* erinnern (vgl. Kap. 7 und 8), um bewusst zu machen, wie erfolgversprechend *Flucht* heute grundsätzlich neu konzipiert werden könnte.

Auch der legendäre Kammersprechchor Zürich, der sich 2010 nach 59 Jahren wegen Mitglieberschwunds und fehlendem neuem Repertoire auflöste, könnte heute durch entsprechend ausgebildete Performerinnen und Performer aus dem Bereich Théâtre musical mit einem klein besetzten Ensemble professioneller Musiker und Sprecherinnen ersetzt werden. Schwächen wie die stereotypen Frauenfiguren – Mutter, Hure und Heilige – könnten mit Mitteln des Figurentheaters dargestellt und zugleich in ihrer Maskenhaftigkeit reflektiert werden.

Das würde einen grundsätzlichen Perspektivenwechsel erlauben: *Flucht* wäre dann nicht einfach das gescheiterte Lebenswerk, in das sich Zeitbedingtes in Form von moralisierendem Pathos oder ästhetischen Abgrenzungen gegenüber der damaligen Avantgarde eingeschrieben hat, sondern ließe sich in seiner ganzen Komplexität neu wahrnehmen. Vieles, was Vogel an seinem 70. Geburtstag so wichtig war, ist heute bedeutungslos geworden: Die Gattung des Drama-Oratorio ist vergessen, die Diskussion über die richtige Verwendung der Dodekaphonie ist ebenso Geschichte wie der Streit um die richtige oder falsche Walser-Interpretation.

Der Versuch einer Neuproduktion von *Flucht* unter den Bedingungen des postdramatischen und des experimentellen Musiktheaters und unter Einbezug der ›Ornamentik‹ und der ›Übertreibungen‹, die Vogel in seiner konservativen Polemik ausschloss, müsste gewagt werden.

Urs Peter Schneiders Walser-Kosmos

Ein Laboratorium

Der in Biel lebende Komponist und Pianist Urs Peter Schneider hat sich mit Robert Walser über einen Zeitraum von mehr als fünfzig Jahren auseinandergesetzt. Insgesamt siebzehn seiner Werke in diversen Gattungen beziehen sich auf Walser. Dominierend sind experimentelle kompositorische Verfahren, die nur in einzelnen Fällen noch als ›Vertonung‹ im traditionellen Sinn bezeichnet werden können. Dieses Kapitel gibt Einblicke ins Kompositionslaboratorium von Urs Peter Schneider.

4.1 Einleitung

Urs Peter Schneider wurde 1939 in Bern geboren und lebt seit 1966 in Biel. Er hat Klavier am Konservatorium Bern bei Walter Lang und in Köln und Wien bei Bruno Seidlhofer studiert, dazu Komposition, ebenfalls in Bern, bei Sándor Veress. Die späten 1950er-Jahre erwiesen sich als eine äußerst fruchtbare Zeit für das Berner Konservatorium (heute Hochschule der Künste Bern): Innerhalb von knapp zehn Jahren wurden dort die Musiker Jürg Wyttenbach, Heinz Holliger, Roland Moser und eben Urs Peter Schneider ausgebildet, um vier wegweisende Komponisten zu nennen. Allen gemeinsam ist das Interesse für Literatur und ein Engagement für musikalische Qualität, das sich gegen leeres Virtuositentum, billige Effekte und Anbiederungen aller Art richtet. Alle vier wurden deshalb auch bedeutende Hochschullehrer und gaben dieses künstlerische Ethos an die nächsten Generationen weiter. Ihre größte Gemeinsamkeit allerdings bleibt, dass sie, jeder für sich, kompromisslos und eigensinnig ihren Weg gehen – und damit künstlerisch völlig unterschiedliche Richtungen einschlagen.

Nach Veress vertiefte Urs Peter Schneider sein Kompositionsstudium bei so unterschiedlichen Persönlichkeiten wie Henri Pousseur, Frederic Rzewski und Karlheinz Stockhausen. Insbesondere auf Karlheinz Stockhausen geht Schneiders Position zurück, nicht zu schreiben, was man fühlt oder innerlich hört, sondern kompositorische Strategien zu entwickeln, mit denen man zu neuen Klängen gelangt, die man sich selber gar nicht vorstellen konnte. 1968 gründete Schneider mit seiner ersten Frau, Erika Radermacher, das bis heute

aktive *Ensemble Neue Horizonte Bern*, das – ähnlich den ›Hausabenden‹ der Familie Gattiker¹ und in deren Nachfolge – während Jahrzehnten die zeitgenössische Musik in Bern pflegte. Obwohl in seinen Konzertprogrammen alle wichtigen Stile vertreten sind, ist es eines der Ensembles, das schon früh systematisch die Konzeptmusik amerikanischer Prägung aufführte und in Europa bekannt machte (Schneider hat auch mit – und für – John Cage gearbeitet).

Am Konservatorium Bern begründete Urs Peter Schneider das Unterrichtsfach ›Ensemble fächerübergreifend‹, in dem er vieles von dem, was heute unter interdisziplinären Studien an diversen Kunst- und Musikhochschulen angeboten wird, mit Weitblick vorwegnahm: Bis zu seiner Emeritierung 2002 lernten die Studierenden bei ihm, in Kontexten zu arbeiten und unterschiedliche Disziplinen und Künste zu verbinden, dies sehr präzise und definiert. Das Ungefähre und Beliebige ist Urs Peter Schneider bis heute ein Graus. Auch als Pianist liebt er klare und Stellung beziehende Interpretationen; seine bevorzugten Komponisten sind Carl Philipp Emanuel Bach und vor allem Wolfgang Amadeus Mozart, »dessen höchste Komplexität bei oft harmlosester Oberfläche [ihm] Vorbild [ist], dem Stockhausen übriges auch!«²

Ab 1973 widmete sich Schneider auch der Improvisation: Seine wilden Performances mit großen Improvisatoren wie Pierre Favre, Irène Schweizer, Maggie Nichols, Philippe Micol und John Zorn sind berühmt. Die Improvisation ist für Schneider allerdings eine völlig eigenständige Domäne, die er mit seinem Komponieren nicht in Verbindung bringt. Auch Robert Walser hat er sich nie improvisierend genähert.

4.2 Walser-Experimente

Bei Urs Peter Schneider, dem Suchenden nach neuen Horizonten, gibt es auch Beharrendes, feste Rituale, eine Treue zu gewissen Traditionen: Robert Walser liest er bis heute in der ersten Gesamtausgabe des Kossodo-Verlags, der u. a. wegen der Größe dieses Vorhabens Konkurs gegangen ist. Schneiders Äußeres scheint seit Jahrzehnten unverändert, mit seinen lohenden Haaren ist er schon von Weitem erkennbar. Und konsequent schreibt er seine eloquenten, witzigen und mit zahlreichen Seitenhieben versetzten Programme, Kommentare, Notizen und Briefe auf der gleichen Schreibmaschine mit engem Zeilenabstand. Kommunikationstechnologisch ist Schneider auf dem Stand von 1980 stehen

¹ Vgl. Lanz: *Neue Musik in alten Mauern*.

² Brief von Urs Peter Schneider an Roman Brotbeck vom 04.09.2016.

geblieben. So muss man Urs Peter Schneider, will man ihn etwas fragen, einen Brief schreiben. Die Distanz zum Computer und dessen Kompositions- und Notationsprogrammen ist übrigens allen eingangs erwähnten Veress-Schülern gemeinsam. Alle vier sind bis heute stolz darauf, Strukturen und Gestalten zu komponieren, die ein Computer nur schwer hätte rechnen oder bewältigen können. Für mich war das – auch als Referenz an den großen Briefeschreiber Walser – eine Einladung, mit Urs Peter Schneider in einen Briefwechsel zu treten. Sein Verhältnis zum Schriftsteller beschreibt er folgendermaßen:

Zu Walser und mir: 1) Biel-Bezug; 2) Spazieren; 3) Verwahrlosung (der ich dialektisch während meines ganzen Lebens durch »Schreib-Tugend« entgegen halte); 4) Klangfarbenreichtum, Reichtum der Artikulationen, bis hin zu Klangfarbenfindungen (die aus Strukturüberlegungen kommen, bei Walser aus Schnelligkeiten, als »Geschenke«); 5) Musik über Musik,³ bei Walser das Schreiben übers Schreiben; aber 6) ist es einfach eine Liebesbeziehung, die nicht leicht erklärt werden kann (und auch nicht muss).⁴

Urs Peter Schneider ist unter den Walser-Vertonern jener Komponist, der sich am experimentellsten mit dem Schriftsteller auseinandersetzt, meist mit konzeptionellen Ansätzen.

Meine zahlreichen Walser-Vertonungen sind indessen, mit Ausnahme von »Beiseit« und »Chorbuch«, nie Textvertonungen! Ich nehme seine Texte als Motto, als Strukturvorlagen (nach genauen Analysen), als zur Musik gesprochene: ich verdople nicht das, was schon dasteht!⁵

Schon bei den zwei radikal gegensätzlichen und gerade deshalb auch wieder erstaunlich symmetrischen *Beiseit*-Vertonungen (vgl. Kap. 10.4) bricht bei Schneider dieses Konzeptionelle durch. Auch das von Schneider im Brief erwähnte *Chorbuch* für acht Sängerinnen und Sänger ist keine traditionelle

3 Die Wendung »Musik über Musik« geht auf Theodor W. Adorno zurück, der sie 1949 als Kritik auf Igor Strawinskys neoklassizistische Phase formuliert, dabei allerdings ex negativo Entscheidendes über dieses reflektierende Verfahren bei Walser und zahlreichen Walser-Vertonern, allen voran Schneider, aussagt: »Das autoritäre Prinzip des Musik über Musik Machens ist so gewandt, daß allen erdenklichen veralteten Musikformeln die Verbindlichkeit vindiziert wird, die sie historisch verloren haben und die sie erst zu besitzen scheinen, sobald sie sie nicht mehr besitzen. Zugleich wird das Usurpatorische der Autorität zynisch unterstrichen durch kleine Willkürakte, die den Hörer blinzeln über die Illegitimität des Autoritätsanspruchs informieren, ohne doch von diesem das mindeste nachzulassen.« Adorno: *Philosophie der neuen Musik*, S. 188.

4 Brief von Urs Peter Schneider an Roman Brotbeck vom 08.07.2016.

5 Ebd.

Textvertonung, obwohl der kleinfügig, aber wirksam bearbeitete Text nachvollziehbar ist, sondern eher ein Walser-Exerzitium.

Fast 60 Jahre liegen zwischen Schneiders erster Auseinandersetzung mit Walser 1958 und seiner vorläufig letzten Walser-Komposition *Teich mit zwei Schwänen* (2016) für Klaviertrio zu dessen 60. Todestag.⁶ Als verbindendes Moment all seiner Arbeiten zu Walser sieht er die Spannung zwischen Musik und Text:

Vielleicht kann man sich zurechtlegen, dass Walser-Vertonungen (bei mir) in einer Spannung zum Text stehen, in einer Art *Zerreißprobe*; aber aufgefangen durch (meinen) strukturalen *Humor* (Non-Espressivo, Non-Hysterie, Nicht-Dramatik).⁷

4.3 Die vier Bücher

Am intensivsten ist die Präsenz von Robert Walser in *Die vier Bücher*, Schneiders ›Opus Magnum‹, welches das Schaffen aus 27 Jahren zusammenfasst. Die durchaus ironisch-hintersinnig gewählten Titel *Liederbuch*, *Chorbuch*, *Zeremonienbuch* und *Orchesterbuch*, die an die unzähligen Bücher im kirchlichen und profanen Bereich erinnern, suggerieren einen zufälligen Sammlungscharakter und lassen eine Art Schneider-Sammlung erwarten. Das ist eine falsche Fährte, denn jedes der vier Bücher gehorcht einem rigiden Konzept, und die Bücher als Ganzes weisen ebenfalls zahllose Querbezüge auf. Obwohl Schneider alles andere als ein serieller Komponist ist, sind die Ordnungs- und Organisationsprinzipien der Serialisten, insbesondere seines Lehrers Karlheinz Stockhausen, doch permanent präsent: Er wählt als Material musikalische ›Alphabete‹ aus, die meist eine große Spannweite aufweisen; in diesen Alphabeten nutzt er dann alle Abstufungen und alle Kombinationen unter konsequenter Vermeidung der Wiederholung; auch scheinbar ähnliches Material wird nach strengen Konstruktionsprinzipien ständig variiert. »Zudem wird im Kleinen und Großen universelle Vermittlung (Stockhausen!), möglichste Kohärenz angestrebt.«⁸

6 Die Walser-Werke von Urs Peter Schneider sind in verschiedenen Aufnahmen publiziert worden. Das *Zeremonienbuch* erschien 1984 auf einer LP in einer Interpretation mit dem Blockflötisten Conrad Steinmann. *Chorbuch* und *Orchesterbuch* erschienen 1997 auf einer Porträt-CD, die *Robert Walser Trilogie I* sowie die *Beiseit*-Vertonungen aus dem *Liederbuch* auf der CD *Robert Walser in der Schweizer Musik*. Für weitere Aufnahmen vgl. das Verzeichnis der veröffentlichten Aufnahmen von Walser-Vertonungen im Anhang.

7 Ebd.

8 Brief und Material von Urs Peter Schneider an Roman Brotbeck vom 04.09.2016.

Dieses quasi-serielle Denken, das auf die Walser'schen Verfahren ein durchaus neues Licht wirft und ihn viel eher als Konstrukteur und Konzept-Dichter denn als frei improvisierenden Sänger und Spaziergänger versteht, betrifft alle Bereiche von Schneiders Komponieren: So besteht das *Liederbuch* aus 35 Liedern, die auf zehn Texten von zehn deutschen Dichtern aus zehn Jahrhunderten beruhen; Schneider entnimmt sie »aus meiner grossen Anzahl von Gedichtbänden und Anthologien vergangener Jahrhunderte«, wobei die Auswahl »nach expressiven und strukturellen Gesichtspunkten« erfolgte.⁹ Robert Walser, der im *Liederbuch* mit den beiden *Beiseit*-Vertonungen vertreten ist (vgl. Kap. 10.4), wird damit in einen 1000-jährigen Kontext deutscher Literatur gestellt und von Schneider dem 19. Jahrhundert zugeordnet.¹⁰ Speziell ist Schneiders Verfahren der Mehrfachvertonung, das er zum Kompositionsprinzip erhebt.

Die Mehrfachvertonungen habe ich im *Liederbuch* auf die Spitze getrieben (z. B. *Abruf* von Arnold Leifert 13x auf denselben Text): die Musik wechselt, der Text bleibt (im Ggs. zu Schubert, zum Strophenlied)!¹¹

Schneider sucht also nicht nach einer einzigen, »idealen« musikalischen Lösung für einen Text, sondern schlägt verschiedenste Varianten vor, die – wie es seine *Beiseit*-Vertonungen zeigen – einen Text auch in ihren gegensätzlichsten Aspekten darstellen. Obwohl Schneider nicht nur bei Walser so vorgeht, trifft er doch einen wesentlichen Aspekt des die Variation so liebenden Dichters. Die Anzahl der Vertonungen pro Text ist von Schneider auch ins großformale Konzept eingebunden: Vier Texte werden nur einmal, drei werden zweimal, zwei werden sechsmal und der bereits erwähnte *Abruf* von Arnold Leifert wird dreizehnmal vertont. Die zehn Teile sind denn auch fast symmetrisch geordnet: 1 – 2 – 6 – 2 – 1 – 13 – 2 – 1 – 6 – 1.

4.4 Walser-Zeremonien

Im *Zeremonienbuch* für ein Holzblasinstrument versammelt Schneider 25 Zeremonien auf sechs Texte deutscher Dichter aus sechs Jahrhunderten. Diese Zeremonien sind alle rein instrumental realisiert – es wird kein Text gesungen oder gesprochen –, aber die Texte bilden die strukturelle und oft

9 Schneider: *Liederbuch*, S. 1.

10 In der Partitur datiert Schneider *Beiseit* mit »ca. 1895«. Vgl. *Liederbuch*, S. 1. Tatsächlich ist *Beiseit* das erste Mal im August 1899 in der *Wiener Rundschau* erschienen und hat dann einige Nachdrucke, u. a. im Band *Gedichte* (1909/1919), erfahren.

11 Brief und Material von Urs Peter Schneider an Roman Brotbeck vom 04.09.2016.

auch ›semantische‹ Grundlage der Musik. Auch hier kommen ›Mehrfachversionen‹ vor, die allerdings nur als ›Variationen‹ wahrgenommen werden. Auch im *Zeremonienbuch* wird mit der Anzahl dieser Variationen die Großform gestaltet und eine Fast-Symmetrie erreicht (1 – 5 – 1 – 12 – 5 – 1). Die Autoren der Texte sind:

Johann Faustus (ca. 1535)	1-mal
Sänger von Treuchtlingen (ca. 1475)	5-mal
Wilhelm Ramler (ca. 1755)	1-mal
Daniel von Reigersfeld (ca. 1655)	12-mal
Robert Walser (ca. 1895)	5-mal
Ludger von Diedrichsfeld (ca. 1975) ¹²	1-mal

Da Ludger von Diedrichsfeld nirgends nachweisbar ist, dessen experimentelles Gedicht aber an eine Komposition von Schneider erinnert, vermute ich, dass Schneider selbst dieses Gedicht als ironisches Wiegenlied geschrieben hat.¹³ Es kann als literarische Kurzeinführung ins musikalische Denken und Schaffen von Urs Peter Schneider gelten: Aus 26 verschiedenen Wörtern wird ein Gedicht mit 12 mal 8 Wörtern, also 96 Wörtern gestaltet; grafisch wird das Gedicht in der Schreibmaschinen-Typografie dargestellt. Es zeigt anschaulich, was mit dem von Urs Peter Schneider erwähnten ›strukturellen Humor‹ gemeint ist (vgl. Abb. 7).

Im *Zeremonienbuch* für ein Blasinstrument (1960–1982) ignoriert Schneider ostentativ die damaligen Haupttrends der zeitgenössischen Musik. Gerade bei der Musik für Blasinstrumente wurden in den 1960er- und 1970er-Jahren viele Spezialeffekte und Verfremdungen verwendet. Heinz Holliger komponierte beispielsweise zur gleichen Zeit seine extremen Werke für die Oboe (*Cardiophonie* und *Studie über Mehrklänge*) und auf vielen Schreibtischen der

12 Alle Namen und Datierungen aus Schneider: *Zeremonienbuch*, S. 1 (Partitur). Weil Schneider im *Liederbuch* und im *Zeremonienbuch* alle Datierung mit der Ziffer 5 enden lassen will, schreibt er bei Robert Walsers *Und ging* »ca. 1895«. Dieses ist wie das Gedicht *Beiseit* (vgl. Anm. 10) erst im August 1899 in der *Wiener Rundschau* erschienen. Weil Schneider für *Chorbuch* und *Orchesterbuch* Texte aus *Die Rose* aus dem Jahr 1925 verwendet, kann er die Regel der Ziffer 5 als Endzahl der Datierungen auf alle *Vier Bücher* ausdehnen.

13 Auch in späteren Werken von Urs Peter Schneider taucht Ludger von Diedrichsfeld auf, unter anderem in Zusammenhang mit einer ebenfalls nicht nachweisbaren »Margot Erdmüte von Draschenfleygh«, wohl ein Pseudonym für seine zweite Frau, Marion Leyh. In seiner Publikation *Urs Peter Schneider. Komponieren 1955 bis 1988* ist Ludger von Diedrichsfeld Redaktor der Texte, des Werkverzeichnisses sowie Verfasser der Biografie. Fraglich ist auch die Existenz von Sänger von Treuchtlingen.

ZEREMONIENBUCH (1960–82) für 1 Holzblasinstrument
 25 Zeremonien auf 6 Texte deutscher Dichter aus 6 Jahrhunderten

Teil 0: "Zuvor" (Johann Faustus ca. 1535)
 drum stell zuvor mein creyss
 charakter wohl bemerke
 stell an dies alls mit fleiss
 ehe du schreitest zum werke

Teil 1: "Strecke" (Sänger von Treuchtlingen ca. 1475)
 ich hab mich verruckht verrenkht
 got den herrn hat man gehenckht
 ime schadt sein henckhen nichts
 so auch mir mein renckhen nichts

Teil 2: "Reigen" (Wilhelm Ramler ca. 1755)
 des himmels ewig dauerndes gewölbe das über allen sternern hängt
 der erdball unter ihm, gegründet auf sich selber verkündigt seinen herrn
 ihn lobt der tag, ihn singt mit tausend zungen die nacht, und alle welt vernimmt
 den lobgesang der nacht, und alle völker hören des tages königin
 sie steigt auf ihren purpurthron im osten geht triumphierend ihre bahn
 und überschaut ihr reich, bis sie der abendhimmel in seine thore nimmt
 ihr anblick, wenn sie durch den aether waltet zieht wälder aus der erde schooss
 und aus der flut den thau, der aus den wolken träufelt und aus den bergen strömt
 sie wickelt das erwärmte rund der erde in einen grünen teppich ein
 bestreut mit blumen ihn, hell leuchtend, wie die farben des gürtels, den sie webt
 aus ihrem feuermeer füllt seine lampe der mond mit licht, der morgenstern
 und seiner brüder chor, von ihr bekränzt mit strahlen tanzt freudig um sie her
 laut ruft sie durch die grenzenlose tiefe und alle sterne rufen laut
 allmächtig ist die hand, die uns zusammenfasste und in den weltraum warf

Teil 3: "Inbrunst" (Daniel von Reigersfeld ca. 1655)
 wo stille da fuelle

Teil 4: "Kummer" (Robert Walser ca. 1895)
 er schwenkte leise seinen hut
 und ging, heisst es vom wandersmann
 er riss die blätter von dem baum
 und ging, heisst es vom rauhen herbst
 sie teilte lächelnd gnaden aus
 und ging, heisst's von der majestät
 es klopfte nächtlich an die tür
 und ging, heisst es vom herzeleid
 er zeigte weinend auf sein herz
 und ging, heisst es vom armen mann

Teil 5: "Ostwind" (Ludger von Diedrichsfeld ca. 1975)
 der mutter lege der ostwind weg den jubel viermal
 der tante trage der ostwind her den jubel viermal
 der tante trage der südwind her den jubel viermal
 dem onkel trage der südwind her den jubel viermal
 dem onkel fahre die südflut weg den jubel viermal
 dem onkel fahre die westflut weg den aerger dreimal
 dem onkel fahre die westflut weg den aerger dreimal
 dem vater bringe der westbrand her den aerger dreimal
 dem vater bringe der nordbrand her die freude dreimal
 dem vater bringe der nordbrand her die freude zweimal
 dem vater bringe die nordfurch her die freude zweimal
 dem vater bringe die nordfurch her die trübsal einmal

Die sechs Texte wurden nach expressiven und strukturellen Gesichtspunkten ausgewählt
 aus meiner grossen Anzahl von Gedichtbänden und Anthologien vergangener Jahrhunderte.

Abb. 7 Urs Peter Schneider: Texte zu *Zeremonienbuch* (1960–1982)

Komponisten stand ein wichtiges Rezeptbuch, der sogenannte »Bartolozzi«,¹⁴ eine Sammlung vor allem von Mehrklängen, die man mit speziellen Griffen und Anblastetechniken bei Blasinstrumenten realisieren kann. Bei Schneider findet sich davon nichts. Er hat scheinbar einfache, modellhafte Melodien komponiert – die es jedoch in sich haben.

In »Teil IV«, dem fünften Teil des *Zeremonienbuchs*, der Robert Walser gewidmet und mit *Kummer* überschrieben ist, wird die musikalische Lakonie

14 Bartolozzi: *New Sounds for Woodwind*.

auf die Spitze getrieben. Es handelt sich um fünf instrumentale Versionen des Gedichts *Und ging* (SW 13, 27). Schneider nennt es in der Partitur: »Fünf langsame Gänge durch melancholische Bezirke ... Auslaufen und Verschwinden, Lücken und Schweigen ...«¹⁵

Walsers Gedicht besteht aus zehn Zeilen, die als fünf Doppelverse gestaltet sind. Jeder Vers hat acht Silben, das ganze Gedicht also 80 Silben. Diese Zahlen – fünf, acht und zehn – strukturieren die fünf Stücke. Mit Ausnahme des letzten weisen alle kurzen Studien aus *Kummer* 80 Töne auf.

Jede Studie akzentuiert einen anderen Aspekt des Textes: *Kummer 1* und *Kummer 5* thematisieren die komplexen periodischen Überlagerungen in Walsers Gedichten. *Kummer 2* zeigt die schlafwandlerische Sicherheit und zugleich die Präzision von Walsers Schreiben, indem über einem nicht hörbaren Raster von 200 Achteln, die sich in acht Abschnitte von fünf mal fünf gliedern ($8 \times 5 \times 5 = 200$), acht freie Melodien von je zehn Tönen gebildet werden. *Kummer 4* zeigt ein absinkendes Aufsteigen oder ein aufsteigendes Absinken, indem fünf Melodien von je 16 Tönen in Skalenfragmenten aufsteigen, als Ganzes aber absteigen, sodass zum Schluss nur knapp eine Oktave ausgesprochen wird. *Kummer 3* bildet schließlich das Zentrum und das Herz dieser fünf Walser-Stücke (vgl. Abb. 8). Schneider schreibt in der Spielanweisung:

Utopischer Choral. Jeweils Legato bis zur Zäsur, und diese lange beziehungsweise, bei Fermate, sehr lange. Kreuz hoch und scharf, Be tief und stumpf intonieren. Fünf Typen von Vibrato, 1 senza, 2 schnell und flach, 3 poco, 4 langsam und weit, 5 molto. Es soll versucht werden, hohe Töne eher eilig und leis, tiefe Töne eher ruhig und laut zu spielen. Jedenfalls sollen die einzelnen Verse rhythmisch instabil, dynamisch inegal erklingen, doch nicht zu extrem. Vorzeichen gelten nur für eine Note.¹⁶

Das Vibrato wechselt bei jedem Ton, und weil das Vibrato das wichtigste expressive Mittel in der westlichen Musik geworden ist, changiert auch die Emotionalität der Musik bei jedem Ton, wobei – Ordnung muss bei Schneider immer sein – jede der fünf Vibratostufen 16-mal vorkommt ($5 \times 16 = 80$). Durch die leichten Verstimmungen, die mit den geschärften Kreuzen und den vertieften Bes entstehen, ergibt sich nicht nur ein großer Reichtum der Klangfarben, sondern auch der Intervalle: Es wird ein enharmonisches Hören mit Anklängen an Tonales evoziert, das sich aber doch nie einlöst.

¹⁵ Schneider: *Zeremonienbuch*, S. 34.

¹⁶ Ebd.

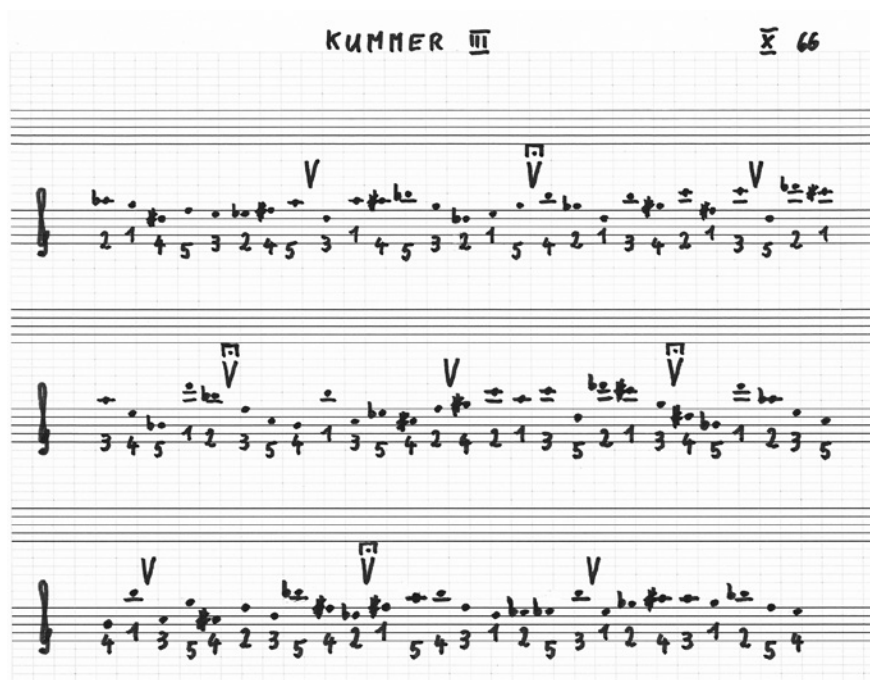


Abb. 8 Urs Peter Schneider: *Kummer 3* aus *Zeremonienbuch* (1960–1982)

4.5 Die reinen Walser-Bücher

Das *Chorbuch* und das *Orchesterbuch*¹⁷ sind ausschließlich mit Texten von Robert Walser komponiert. Sie entstammen durchwegs Walsers letzter von ihm selbst betreuten Publikation *Die Rose*, 1925 bei Rowohlt erschienen. Schneider wählt jeweils einzelne Sätze aus und komponiert darüber je eine »Zeremonie«, wie er auch hier die Stücke nennt. Innerhalb dieser Sätze entscheidet er sich meist für ein Schlüsselwort, das dem Stück auch den Titel gibt, zum Beispiel im *Orchesterbuch* der Teil *Fabrik*. Walsers Satz lautet: »Eine Fabrik zur Gewöhnlichmachung des Ungewöhnlichen scheint im Gange«. Schneider bemerkt dazu:

17 *Chorbuch* (1966–1977): 12 Lieder auf 12 Texte von Robert Walser (1925) für 8 Singstimmen. *Orchesterbuch* (1974–1981): 8 Zeremonien auf 8 Texte von Robert Walser (1925) für 8 Holzbläser und Streicher.

Blick des Betrachters auf plakative Lebensweisen, auf Schrumpfung des Selt-samen und Einstampfung des Bedeutenden ... Im grauen Taktschritt ... Zum Kult der Langeweile zwei langweilige Beispiele ...¹⁸

Schon das Partiturbild (vgl. Abb. 9) zeigt quasi die ›Fabrik‹, bei der die Stimmen wie Zahnrädchen ineinandergreifen und jede der anderen folgt. Jede Stimme beruht auf einer ›Fünfzehntonreihe‹, die – analog zur Zwölftontechnik – alle Töne innerhalb einer None verwendet. Anhand der ersten Stimme (oberstes System) sei das Vorgehen demonstriert:

Die eine große None umfassende Fünfzehntonreihe besteht aus den folgenden 15 Tonhöhen:

$$c^2 - fis^2 - g^2 - cis^2 - gis^1 - g^1 - h^1 - f^2 - a^2 - gis^2 - d^2 - a^1 - b^1 - e^2 - es^2$$

Wenn man die Reihe dodekaphon betrachtet, könnte man auch sagen, es handelt sich um eine Zwölftonreihe, bei der drei Tonhöhen oktavverschoben verdoppelt werden. Diese drei Tonhöhen (fett gesetzt) sind – auch in den Intervallkonstellationen – symmetrisch in die Fünfzehntonreihe eingepasst. Mit Wiederholungen, die in der akademischen Dodekaphonie ›erlaubt‹ sind, erweitert Schneider die Melodie auf 26 Töne (vgl. Abb. 9).

Fasst man zusammen, wie sich die Repetitionen auf die fünfzehn Tonhöhen der None $g^1 - a^2$ verteilen, ergibt sich erneut eine streng symmetrische Konstellation um die Mitte des vierfachen d^2 , das mit den dreimal repetierten Tönen fis^2 und b^1 (fett gesetzt) einen übermäßigen Dreiklang bildet:

g^1	1
$gis^1 - gis^1$	2
a^1	1
$b^1 - b^1 - b^1$	3
h^1	1
$c^2 - c^2$	2
cis^2	1
$d^2 - d^2 - d^2 - d^2$	4
es^2	1
$e^2 - e^2$	2
f^2	1
$fis^2 - fis^2 - fis^2$	3
g^2	1
$gis^2 - gis^2$	2
a^2	1

Auch hier ist viel struktureller Humor gegenüber seinen Zeitgenossen aus der Zwölftonschule zu beobachten. Einerseits limitiert Schneider die verwendeten Intervalle auf insgesamt vier: fünf Tritoni, zwei Quarten, zwei große Terzen

¹⁸ Schneider: Orchesterbuch, S. 1 (Partitur).

FABRIK I

FABRIK I

Abb. 9 Urs Peter Scheider: *Fabrik* aus *Orchesterbuch* (1974–1981)

und fünf kleine Sekunden. Damit ahmt er verblüffend den akademischen Zwölftonstil nach. Andererseits legt er mit den Repetitionen den Finger auf einen wunden Punkt der Zwölftontechnik: Die Regel, dass ein einmal erklungener Ton nicht wiederholt werden darf, bevor alle anderen erklingen

sind, der Ton selber aber unbeschränkt repetiert werden kann, gibt zwar ›Freiheiten‹ bei der Suche nach spannenden harmonischen Konstellationen, entbehrt aber strukturellen Sinns. Denn das ästhetische Ziel der Dodekaphonie, alle Töne gleichwertig zu behandeln, wird mit der Repetitionsregel konterkariert, weil kaum ein anderes musikalisches Stilmittel sich rhetorisch so in den Vordergrund drängt wie die Wiederholung.

Schneider zwingt diese Repetitionen, die in der akademischen Dodekaphonie oft zu signalähnlich klopfenden Motiven führen, in ein symmetrisch-maschinelles Raster, das alle Einzelstimmen der *Fabrik* in jeweils wechselnder Permutation bestimmt. In den Spielanweisungen verlangt Schneider »[m]öglichst zwölftönig temperierte Intonation, also zum Beispiel as gleich gis«,¹⁹ sodass das typische Grau in Grau akademischer Zwölftonwerke hörbar wird. Schneider komponiert also quasi eine ›Zwölftonfabrik‹, bei der 26 Stimmen während 40 Vierteln nacheinander 26 Töne spielen. Die *Fabrik* und die normierte Zwölftonintervallik erscheinen so als Walser'sche Gegenwelt, zugleich aber auch als in die Struktur eingeschriebene Kritik der Zwölftonorientiertheit zahlreicher Zeitgenossen von Schneider. In einer Randnotiz schreibt er auf einer Kompositionsskizze zu *Fabrik I*: »Der Dirigent dirigiert, bevor und nachdem die Instrumente agieren – ›der Chef‹ (der Fabrik) kommt als erster und geht als letzter (Schneider-Witz)«,²⁰

Auch das *Chorbuch* basiert durchwegs auf Auszügen aus *Die Rose*, die Schneider in ähnlicher Technik in Musik setzt, oft mit ›Polyphonisierung‹ des gleichen Textmaterials, manchmal des gleichen Wortes. Gewisse Lieder sind von bestechender Einfachheit, ja provozierender Simplizität, zum Beispiel *Sinken* (vgl. Abb. 10). Walsers lakonischen Satz »Sinken kann vorteilhafter sein als Steigen« (SW 8, 73) vertont Schneider in einer zweistimmig absinkenden Skala. Plakativer geht es nicht – aber auch hier beachte man den ›strukturellen Humor‹: Nicht nur, dass die Skala auf die zweimal vier Stimmen verteilt und durch abwechselnden 4/8- und 3/8-Takt belebt ist, auch die Skala selbst hat es in sich, sie wirkt diatonisch, ist aber eine Achtton-Skala, die dadurch entsteht, dass sich Ganzton- und Halbtonschritte regelmäßig abwechseln. Grundsätzlich kann man von einem beliebigen Ton aus nur zwei solche Skalen bilden, nämlich eine, die mit einem Halbtonschritt beginnt, und eine andere, die mit dem Ganztonschritt beginnt. Mit diesen beiden Achttonskalen realisiert Schneider die Zweistimmigkeit von *Sinken*: Die Soprane beginnen ihren Abstieg mit dem Halbton, die Bässe mit dem Ganzton. Dasselbe ist nicht dasselbe und ergibt

19 Schneider: *Orchesterbuch*, S. 27.

20 Privatarhiv des Komponisten.

SINKEN I **SINKEN II**

T° 1 (rall.) **T° 2 (rall.)**

p cresc. *mp* *mf* *cresc.* *f* *Λ*

Sinken kann vor teil vor teil haf ter sein

p cresc. *mp* *mf* *cresc.* *f* *Λ*

ken kann vor teil haf ter sein als Stei

p cresc. *mp* *mf* *cresc.* *f* *Λ*

kann vor teil haf ter sein als Stei

p cresc. *mp* *mf* *cresc.* *f* *Λ*

vor teil haf ter sein ter sein als Steigen

SINKEN I **SINKEN II**

T° 1 (rall.) **T° 2 (rall.)**

p cresc. *mp* *mf* *cresc.* *f* *Λ*

Sinken kann vor teil vor teil haf ter sein

p cresc. *mp* *mf* *cresc.* *f* *Λ*

ken kann vor teil haf ter sein als Stei

p cresc. *mp* *mf* *cresc.* *f* *Λ*

kann vor teil haf ter sein als Stei

p cresc. *mp* *mf* *cresc.* *f* *Λ*

vor teil haf ter sein ter sein als Steigen

Abb. 10 Urs Peter Schneider: Sinken aus Chorbuch (1966–1977)

bei diesem Sinken der Skala eine irisierend-irritierende Farbigkeit, deren Komplexität kaum ein Hörer aufschlüsseln kann. Dazu kommt noch etwas Weiteres: Die absteigende Skala erreicht den sie einlösenden Oktavton nicht, sondern bricht auf dem achten Ton ab, was die Skalen in »verblüffte Stillen münden« lässt, wie Urs Peter Schneider in den Spielanweisungen notiert.²¹

Schneiders Walser-Auseinandersetzungen in *Die vier Bücher* erinnern an allegorische Embleme und Sinnbilder, die mehrdeutige und vielschichtige Bezüge aufweisen und einer intensiven Aufschlüsselung bedürfen, wenn man sie verstehen will.

4.6 Spazieren mit Robert Walser

1975/76 bekam Urs Peter Schneider auf Einladung des damaligen Musikchefs von Studio Bern des Radios der deutschen und rätoromanischen Schweiz die Möglichkeit, ein »radiophonisches Porträt« unter dem Titel *Spazieren mit Robert Walser* zu realisieren. Die Anfrage kam zu einem speziellen Moment der Radiogeschichte, denn man begann sich damals auf die Stereotechnik vorzubereiten, die ab 1978 schrittweise auf dem zweiten Programm und 1986 dann auf allen Kanälen eingeführt wurde. Im einem strengen Plan folgenden Hörstück spielt Schneider mit extremer Stereophonie, wie sie für die frühen stereophonischen Hörspielarbeiten typisch ist: »Landschaften und Begebenheiten ziehen, als wären die Objekte verschieden weit vom Spazierenden entfernt, am Hörer vorbei.«²² Die Schneider so wichtige »verzerrte« Symmetrie ist auch hier wieder zu hören, nämlich als »beschwingter Hinweg und dämonisierter Rückweg«.²³ Schneider schreibt dazu:

»Symmetrien« sind bei mir: a) Zentralsymmetrien aller Parameter, b) »Umstülpungen« ab einer Mitte ins Gegensätzliche, c) Mehrere gegeneinander verschobene, nach dem Beispiel Weberns, d) Nie (!) zeitlich(e) simple Rückläufe.²⁴

Dominierend sind aber die Walser-Sätze, die – ruhig und fast zeremoniell wie eine Pendeluhr – im Minutentakt vorgetragen werden, und zwar von einer der damals bekanntesten Stimmen, jener von Susanna Enz, die während Jahrzehnten die Nachrichten des Schweizer Radios möglichst objektiv und

²¹ Schneider: *Chorbuch*, S. 7.

²² Schneider: [*Einführung ins Hörstück*], Typoskript, Privataarchiv des Komponisten.

²³ Ebd.

²⁴ Brief und Material von Urs Peter Schneider an Roman Brotbeck vom 04.09.2016.

emotionslos gelesen hatte. Auch die Texte von Walser liest sie wie Nachrichten und vermeidet jegliche Gestaltung. Die kurzen Walser-Texte bilden nämlich nur eine von fünf Ebenen dieses polyphonen Hörstücks, dessen Mitte Urs Peter Schneider mit einem berndeutsch gesprochenen Kommentar markiert: »Aber doch so läng, dassme auso mitem Vergässe cha spile.«²⁵ Auf den anderen Ebenen erklingen klar erkennbare Objekte wie Schritte, Schlagzeug, Sopran, Kinderchor, Flöte und andere, aber alles ergänzt sich zu einem 34 Minuten dauernden Walser-Panoptikum und wirkt wie eine langsame und stets ruhige Introspektion von Robert Walser. Auch im Medium Radio dominiert wiederum, was Schneider als seinem Werk Gemeinsames schon betont hat: »Non-Espressivo, Non-Hysterie, Nicht-Dramatik«.²⁶

4.7 Verschneiderter Walser: Die Trilogien

Die Arbeit an den *Vier Büchern* schloss Urs Peter Schneider 1981 mit dem achtzigsten Stück *Inhalt* ab. Dieses bezieht sich auf Robert Schumann und ergibt eine interessante Parallele zum acht Jahre später entstandenen *Beiseit*-Zyklus von Heinz Holliger, bei dem sich der letzte Gesang ebenfalls auf Schumann bezieht. Die Grundlage für das Stück von Schneider bildet ein Walser-Satz, der sich direkt mit dem »verrückt« gewordenen und aus allen Positionen gejagten Robert Schumann in Düsseldorf verbinden lässt: »Zu einem Verunglückten aus übereinandergebrochener Empfindung sagt die Mitwelt nein«. (SW 8, 71) Schneider verwendete dafür Schumanns letzte Komposition, die *Geistervariationen*, deren Thema gemäß Schumanns Frau Clara von den Geistern Schuberts und Mendelssohns dargebracht wurde (vgl. Kap. 8.6.3). Allerdings ist Schneiders Bearbeitung des Themas so radikal, dass ein nach melodischen Reminiszenzen suchendes Ohr vorerst, im ersten der zwei Teile, nichts von Schumann hören wird, denn die Tonhöhen werden zu Tondauern und umgekehrt. Der Klang allerdings erinnert an jene Kälte, die viele Walser-Vertoner gerade am Schluss ihrer Werke suchen.

Nur sechs Jahre später, 1987, beginnt sich Urs Peter Schneider erneut mit Walser auseinanderzusetzen. Und auch diesmal wird es eine Beschäftigung, die sich über insgesamt 17 Jahre hinzieht. Sie umfasst drei Trilogien, total neun Kompositionen, die ihrerseits in einen noch größeren Zyklus eingebunden sind, denn sie bilden das Bindeglied zwischen den drei Hölderlin- und den drei Sauschneider-Trilogien, also das Zentrum eines Gesamtkonzepts von

25 »Aber doch so lange, dass man mit dem Vergessen spielen kann.«

26 Brief von Urs Peter Schneider an Roman Brotbeck vom 08.07.2016.

27 Kompositionen bzw. drei mal drei mal drei Stücken. Als würde Urs Peter Schneider auch seine Biografie und sein Schaffen nach Zahlen ausrichten, ergeben sich zwischen den einzelnen Walser-Trilogien jeweils Pausen von sieben Jahren. Der erste dieser Unterbrüche war ein tatsächlicher Kompositionsunterbruch, denn nach 1988 legte Urs Peter Schneider das Komponieren auf Eis und verlegte sich für mehrere Jahre aufs Schreiben von Texten, Kommentaren und literarischen Werken. Die drei Walser-Trilogien setzen sich wie folgt zusammen:

Robert Walser Trilogie I (1987/88)

1. *Die schöne Frau von Thun* (1987)

Sechs Lebensbilder

für drei Paare von (Streich- und/oder Blas-)Instrumenten

Susanne Schöni zugeordnet

2. *Tobold* (1987/88)

Szenen der Demut

für Chorstimmen und Orchestergruppen

für Christine Volkmann

3. *Das Mädchen mit den schönen Augen* (1988)

Zwei Albumblätter

für Oboe und Trompete (oder zwei andere, aber leicht verschiedene Instrumente)

Marion Leyh zugeordnet

Robert Walser Trilogie II (1995/96)

1. *Studje zwej* (1995)

für Sprecher oder Saxofon solo (et al)

für Bruno Spoerri zum 60. Geburtstag

2. *Studien über den Adel* (1995/96)

für vier Ausführende (Multimediales Werk)

für Pierre Sublet

3. *Studje drej* (1996)

für Sprecherin oder Harfe solo (et al)

für Hermann Meier zum 90. Geburtstag

Robert Walser Trilogie III (2003/04)

1. *Die Liebe in den leichten Worten* (2003)

Zwei Albumblätter für Fiedel und Gambe (oder zwei andere, aber leicht verschiedene Instrumente)

Renate Heydel zugeordnet

2. *Kanal* (2003/04)

Szenen der Anmut

für Sprechstimme und Kammerensemble

für Babette Schweizer

3. *Das leichte End in Bern* (2004)

Sechs Lebensbilder für drei Paare von (Zupf- und/oder Schlag-)Instrumenten

Eva Fuhrer zugeordnet

Noch stärker als die *Vier Bücher* sind die *Walser-Trilogien* von vielen Symmetrien und kompositorischen Bezügen geprägt, die sich um die Mittelachse von *Studien über den Adel*²⁷ (II, 2) spiegeln. Das geht bis in die Titellänge hinein: Das erste (I, 1) und das letzte Stück (III, 3) enthalten im Titel sechs Silben und beziehen sich auf die beiden Städte Thun und Bern; die Anzahl Buchstaben der Titel differieren nur um einen Buchstaben (20 bzw. 19 Buchstaben); das dritte (I, 3) und das drittletzte Stück (III, 1) haben im Titel dieselbe Differenz (28 bzw. 27 Buchstaben) und auch die gleiche Anzahl Silben (9) bzw. Worte (6). Wer hier sucht, wird zahlreiche weitere Fast-Symmetrien finden, zum Beispiel in der Besetzung, in der Behandlung der Stimme und sogar bei den Widmungen. Die mittlere Trilogie ist nur Männern zgedacht – wobei zwei Komponisten einen Interpreten umklammern –, die erste und letzte Trilogie nur Frauen, wobei sich sogar die Art der Widmungen symmetrisch zueinander verhalten (»für« und »zgedacht« wechseln sich ab).

Die *Walser-Trilogien* unterscheiden sich ganz grundsätzlich von den *Vier Büchern*, denn Schneider »übersetzt« hier die Walser'schen Texte nicht in Musik, um Allegorien zu gestalten, sondern er verwendet die Texte selber als musikalisches Material. Als »Transformationen« bezeichnet es Schneider selbst:

Die auf Walser bezogenen 9 Stücke beschäftigen sich (fast durchwegs) mit Transformationen Walserscher Texte (in neue Texte, in musikalische Parameter, in musikalisch-semantische Topoi).²⁸

Dieses Verfahren ist in der musikalischen Walser-Rezeption einmalig.²⁹ Schneider sucht bei jedem Stück eine andere Form der Texttransformation. Allen Vorgängen gemeinsam ist, dass die Semantik von Walsers Originaltext verschwindet; auch der beste Walser-Kenner wird die von Schneider transformierten Texte nicht »verstehen«, und ohne Kenntnis von Schneiders Transformationstabellen sind sie auch nicht rückübersetzbar. Trotzdem bezieht sich alles bis ins Detail auf Walsers Original. Die Verfahren erinnern an die literarischen Experimente der Literaten- und Mathematiker-Gruppe Oulipo³⁰ oder an Kurt Schwitters, der in vergleichbarer Weise Buchstaben, Silben und

27 Der Zwischentitel in Robert Walsers *Tobold (II)* lautet *Studie über den Adel* (BA 13, 96–123, hier 107); der Kompositionstitel von Schneider trägt den Plural *Studien über den Adel*.

28 Brief von Urs Peter Schneider an Roman Brotbeck vom 04.09.2016.

29 Im Bereich der bildenden Künste nimmt der französische Künstler Frédéric Diart (*1966) eine vergleichbare Position ein. Er verarbeitet in seinen visuellen Arbeiten zu Robert Walser ausschließlich Buchstaben und Texte, die in den gestalterischen Prozessen oft fast vollständig verschwinden. Vgl. Scrawitch: *Frédéric Diart*.

30 Vgl. Bisenius-Penin/Petitjean: *50 ans d'Oulipo*.

ganze Wörter wie Töne behandelt hat. Schneider hat auch als Schriftsteller, ohne musikalische Komposition, solche Texttransformationen erstellt.³¹

Das mittlere Stück der neun Kompositionen – und auch des gesamten 27-teiligen Trilogien-Komplexes – zeigt einige besonders vielschichtige Überlagerungs-, Übersetzungs- und Transformationsprozesse, weil Schneider hier über die Musik hinausgreift, um ein multimediales Werk zu konzipieren.

Dass ich genau in der Mitte der 27 Stücke »Studien über den Adel« (ein Walser-Titel) theatralisch umsetze, ist einem Rückblick auf meine frühen theatralen, multimedialen, szenischen Arbeiten geschuldet, die lange (als noch niemand so komponierte in der Schweiz, ausser [Hans] Wüthrich) [...] einen »Bauchnabel« meines Tuns repräsentierten.³²

Wie schon bei den frühen szenischen Arbeiten von Schneider kann man auch hier nicht von »instrumentalem Theater« in der Tradition von Mauricio Kagel oder von Georges Aperghis' Théâtre musical sprechen. Es fehlen die Zuspitzungen, die sich in einem unerwarteten Schock oder in einem witzigen Gag entladen; die erzählende Linearität und Einfachheit, deren es zur Vorbereitung solcher Unterbrüche bedürfte, ist nicht Schneiders Welt. Vielmehr läuft bei *Studien über den Adel* ein ruhiges Ritual ab, bei dem ein Klavierspieler, eine Sprecherin, eine »Hellraumprojektorin« und ein Schreiber in stetem Wechsel agieren und – oberflächlich betrachtet – sechzehnmal dasselbe abläuft: Einem kurzen Klavierstück folgt eine Lektüre in deutscher Lautung, aber mit unverständlichem Inhalt, dann wird ein Hellraumprojektor angeknipst, der sternförmig überlagerte Partituren auf eine Leinwand wirft, schließlich stellt sich ein Schreiber mit dem Rücken zum Publikum zwischen den Hellraumprojektor und die Leinwand und imitiert vergrößerte Schreibbewegungen. Die Folien sind so konstruiert, dass man sie wie eine Sternkarte drehen kann, was die »Hellraumprojektorin« – wie Schneider die Frau am Hellraumprojektor nennt – dann auch tut, wobei sie bei jedem Durchgang eine der sechzehn Folien wegnimmt, bis zum Schluss nur noch weißes Licht projiziert wird. Alle Personen sind schwarz gekleidet, mit Ausnahme des in weißem Kleid agierenden Schreibers. Nach einem »sanften Lichtlöschen« folgt die nächste Variation dieses Ablaufs. »Eine Aufführung hat den zeremoniell sich abspiegelnden Haltungen, dem Sich-Wundern-Können, Rechnung zu tragen.«³³ Dieses Zeremonielle wird mit Kerzenbeleuchtung bzw. schwachem Scheinwerferlicht zusätzlich betont.

31 Schneider: *Schriften I bis V 1955–2015*. Die *Schriften* sind ein Buchkonzept ohne Seitenzahlen und in sich symmetrisch angelegt.

32 Brief von Urs Peter Schneider an Roman Brotbeck vom 04.09.2016.

33 Schneider: *Walser-Trilogie II, 2: Studien über den Adel*, S. [o].

Die textliche Grundlage der Komposition ist ein minimal veränderter Ausschnitt aus Walsers *Studie über den Adel*:

Wie ich mich erinnere, schrieb ich *einmal folgende geheimnisvolle Studie über den Adel und sandte diese knappe und kurze Abhandlung* warm und eilig an die Redaktion eines bedeutenden Tageblattes; die Bemühung erwies sich jedoch als nutzlos, das Geistesprodukt blieb ungedruckt und wanderte wahrscheinlich in den jederlei derartige verschwendete Anstrengungen aufschnappenden Papierkorb, was der Autor natürlich innig bedauerte, ohne aber zornig zu werden, da er nie ein großer Schriftsteller sein zu sollen meinte.³⁴

Diesen Text übersetzt Schneider zunächst in ein symmetrisches phonetisches Alphabet, das es ihm erlaubt, die Laute wie Töne zu verwenden und wie musikalische Motive zu transformieren. Den ins Phonetische übertragenen Satz von Walser unterteilt Schneider in 3 mal 6 Abschnitte von vier Wörtern, also insgesamt 72 Wörter (vgl. Abb. 11) und transformiert das lautlich vereinfachte ›Original‹ mittels Lautwechseln in sechs verschiedene Varianten, wobei bei diesem ›Buchstabenhäckseln‹ gewisse Wörter den semantischen Sinn noch verfremdet transportieren, während andere reine Lautdichtung werden. So wird das Wort »sriftsteler« im untersten System der Skizze in »hraskholor, fruhpfpilir, sreftstalar, sruftstilar, hreskhkalar, frohpfpular« übertragen.

Aus diesem Transformationsschema wiederum filtert Schneider vier ›Gedichte‹ heraus (vgl. Abb. 12); diese entstehen, indem jeweils die ersten, zweiten, dritten oder letzten Wörter der Vierwort-Gruppen aus den sechs Varianten der Transformationen ausgewählt werden.³⁵

Diese vier ›Gedichte‹ – aufgeteilt in vier Strophen à sechs, fünf, vier und drei Zeilen – bilden die Basis für die sechzehnteilige Komposition. Im zwölften Teil der Komposition (vgl. Abb. 13) erscheint in der gesprochenen Partie der »Schriftsteller« bzw. »s'ref't-s'ta-lar«. Das ganze ›Gedicht‹ stellt hier am Ende die Transformation der Wörter »was«, »innig«, »zornig«, »er«, »Schriftsteller« und »meinte« aus Walsers Originaltext dar. Die gesprochenen Teile sollen übrigens nicht mit großem Pathos vorgetragen werden, sondern »etwas bei-läufig, nicht theatralisch, mit natürlichem Ausdruck«.³⁶

34 Zitiert nach den Skizzen des Komponisten. Veränderungen von Schneider kursiv angezeigt. Im Original: »Wie ich mich erinnere, schrieb ich eines Abends folgende geheimnisvolle *Studie über den Adel*. [...] Diese knappe und kurze Abhandlung sandte ich warm und eilig [etc. wie oben].« (BA 13, 107 und 109)

35 Aus diesen sprachlichen Transformationen hat Urs Peter Schneider auch literarische Texte gestaltet, vgl. Schneider: *Schriften*, Schriften II, 2 Nummer 27 und Schriften IV, 1 Nummer 79.

36 Vgl. die Aufführungshinweise in der Partitur. Schneider: *Walser-Trilogie II, 2: Studien über den Adel*.

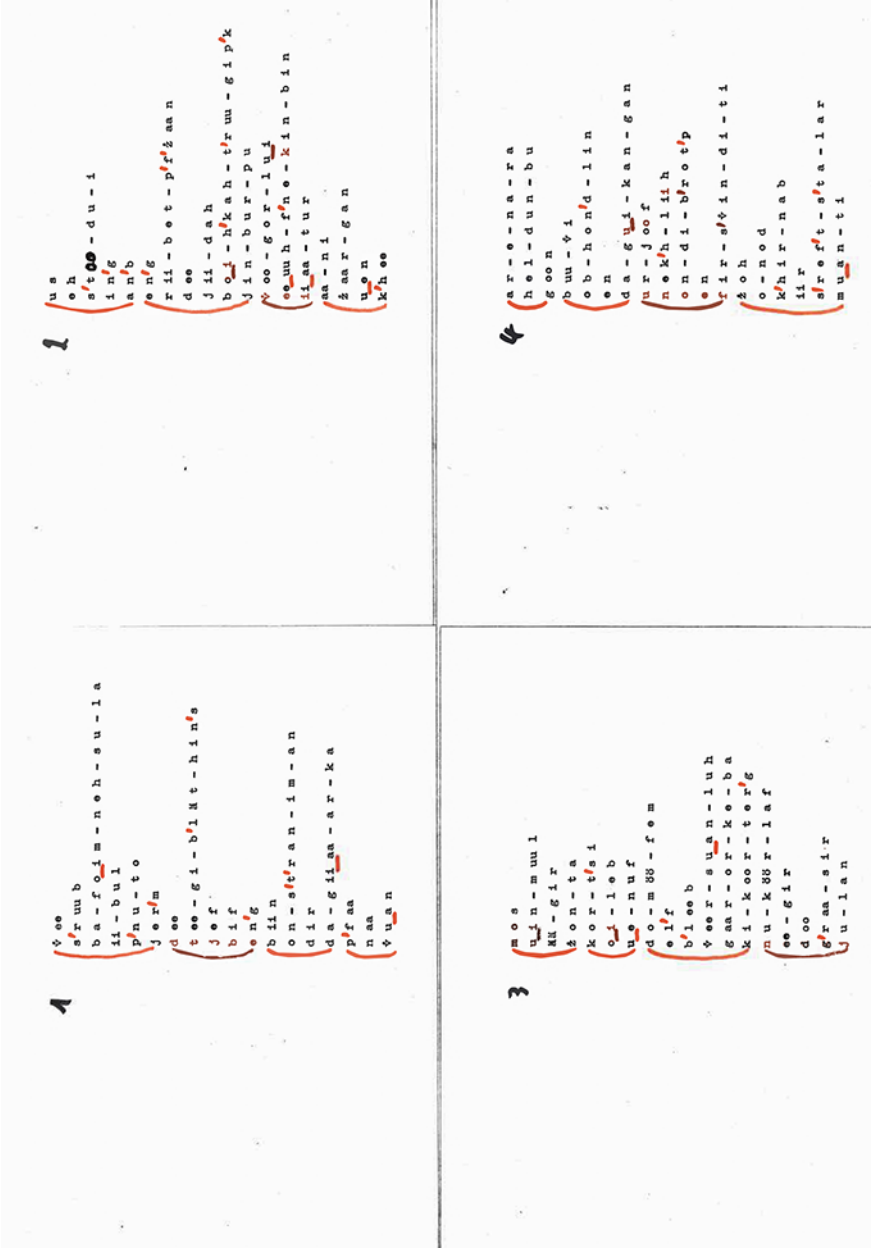


Abb. 12 Urs Peter Schneider: *Studien über den Adel* (1995/96), Skizze

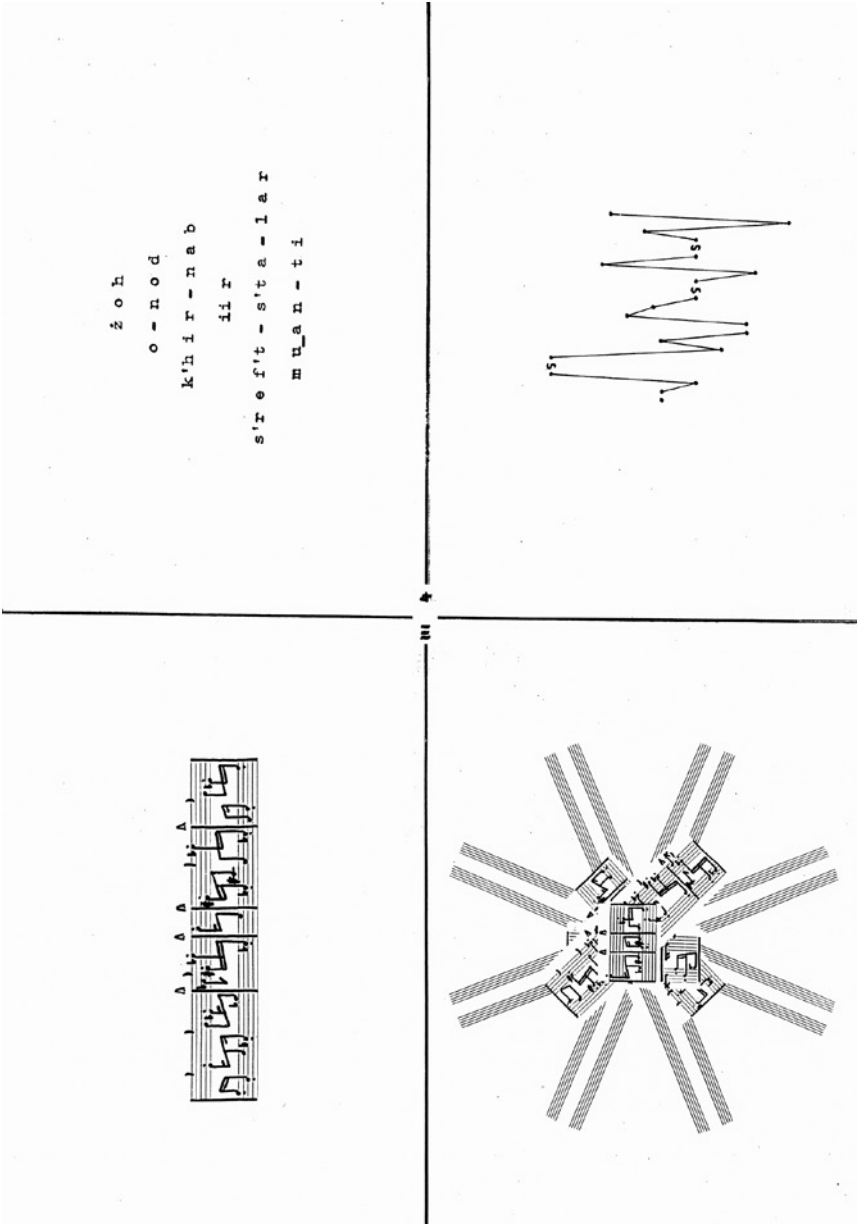


Abb. 13 Urs Peter Schneider: *Studien über den Adel* (1995/96), Partitur, S. 4

Von diesen Texten aus projiziert Schneider auf die anderen Medien: Der Klavierpart (linke obere Ecke) ist eine Transformation des gesprochenen Textes, die Folien auf dem Hellraumprojektor (linke untere Ecke) eine Transformation der Klaviernoten, die Schneiders zweite Frau Marion Leyh gestaltet hat. Die Bewegungen des Schreibers (rechte untere Ecke) sind erneut vom gesprochenen Text abgeleitet und zeigen nochmals eine andere mediale Spiegelungsform.

Im Gegensatz zu Schneiders Walser-Auseinandersetzungen in den *Vier Büchern* und in *Spazieren mit Robert Walser*, die man als ›Ver-Walserungen‹ musikalischer Konzepte bezeichnen könnte, müsste man bei den drei Trilogien umgekehrt von ›Ver-Schneiderungen‹ von Walser-Texten sprechen, denn Schneiders Transformation hat hier die Überhand gewonnen und die mehrfachen Übersetzungen verfremden das Ausgangsmaterial bis zur Unkenntlichkeit. Ohne die Einsicht ins Skizzenmaterial von Urs Peter Schneider wäre es mir unmöglich gewesen, nur schon im Sprachlautlichen einen Bezug zu Walsers Text herzustellen; zu komplex und deshalb irreversibel sind die Transmutationsverfahren.

Bei der Komplexität der vier multimedialen Ebenen kommt dem einzig Konkreten – dem Titel *Studien über den Adel* – in diesem abstrakten Ritual eine programmatische Bedeutung zu. Wenn man bedenkt, dass in Walsers Text dessen kurze Lebensphase als Diener behandelt wird, entsteht im sinn-suchenden Kopf des Beobachters eine neue Geschichte: Vier Diener arbeiten ihre Zeremonien ab, in immer gleichen Bewegungen und gleichen Rollen, als Hausmusiker der Pianist, als ›chef de service‹ die Sprecherin, als ›Fensterputzer‹ der Schreiber, dessen weite Ausschläge vor der Leinwand gleichsam die makroskopische Umkehrung von Walsers Mikrogrammen sein könnten. Und die »Hellraumprojektorin« dreht an ihren Scheiben, als würde sie eine leerlaufende Uhr aufziehen und zunehmend demontieren, bis zum Schluss nur das reine Weiß der leeren Zeit übrigbleibt.

4.8 Werke für die Zukunft

Zum 50. Todestag von Robert Walser komponierte Schneider 2006 sein bisher zweitletztes Werk mit einem Walser-Bezug: *Seitab* für Celestaklänge. Es ist erneut ein ausgeklügeltes und auf mehrfachen ›Übersetzungen‹ basierendes Konzept für eine bis sechs Celestas, deren Klang einem Glockenspiel ähnelt. Die verblüffende Pointe des Kompositionskonzepts besteht darin, dass mit

zunehmender Anzahl Celestas tendenziell weniger Töne erklingen. Im all-dominierenden Glöckleinklang wird man an eine Himmelfahrt erinnert – auch dies eine Gegenposition zu jener Walser-Welt der Stille, die viele Komponisten entwerfen und die auch Schneider selber beim Schumann-Stück der *Vier Bücher* suchte.

In der Vollbesetzung mit sechs Celestas wird das Werk nur selten gespielt werden, weil es einen großen Aufwand mit sich bringt, sechs kompatible Exemplare des raren Instruments aufzutreiben. Aber solche utopischen Konzepte sind gerade für die jüngsten Werke Schneiders bezeichnend: Er liebt es, Werke zu konzipieren, die sich heute erst teilweise realisieren lassen, in unzähligen Versionen und Besetzungen aufgeführt werden können oder deren vollständige Uraufführung er selber womöglich gar nicht mehr erleben wird.³⁷

Zum 60. Todestag von Robert Walser schrieb Schneider »zur eigenen Verblüffung«³⁸ sein wohl letztes Werk über den Schriftsteller, das Klaviertrio *Teich mit zwei Schwänen* (vgl. Abb. 14).³⁹ Obwohl dieses Klaviertrio eine eigene, vom Text des Dramoletts *Der Teich* (SW 14, 119–132) losgelöste Musik darstellt, kann es für Schneider auch als »Zwischenaktmusik zu einer eventuell nie stattfindenden Aufführung ›in Bieler Mundart« gespielt werden.⁴⁰ Der »Miniatur-Shakespeare« mit vorgespieltem Suizid und einer Theater-im-Theater-Szene (vgl. Kap. 8.5.1 und 8.6.4), den dieses Dramolett darstellt, sollte gemäss dem Komponisten »rein lyrisch, als unaufgeregte, reine Textlesung mit verteilten Stimmen« aufgeführt werden, zu der das Trio zehn Meditationen »über mögliche und unmögliche Septimenakkorde« beisteuert.⁴¹ – Man möchte mit Urs Peter Schneider insistieren: »Non-Espressivo, Non-Hysterie, Nicht-Dramatik.«⁴²

37 Ein schönes Beispiel sind *Dieselben* (2009/10), vier Stücke für die Carrillo-Klaviere (Halb-, Drittel-, Viertel-, Fünftel- und Sechsteltonklavier), die in Mexiko stehen und dort restauriert werden sollten, bevor man Schneiders Werk darauf spielen kann. So ist bis heute nur das erste Stück für Halb- und Dritteltonklavier aufgeführt worden.

38 Brief von Urs Peter Schneider an Roman Brotbeck vom 22.11.2016.

39 Schneider: *Teich mit zwei Schwänen*.

40 Brief von Urs Peter Schneider an Roman Brotbeck vom 22.11.2016.

41 Ebd. *Teich mit zwei Schwänen* wurde vom Trio Absolut mit Bettina Boller (Violine), Judith Gerster (Violoncello) und Stefka Perifanova (Klavier) am 7. April 2017 in Plovdiv (Bulgarien) uraufgeführt, die Schweizer Erstaufführung erfolgte durch dasselbe Ensemble am 28. Mai 2017 in Bern. Im Herbst desselben Jahres folgte unter dem Titel *Der Teich – Hommage an Robert Walser* eine mit Text erweiterte Aufführung in Biel, in der Markus Amrein alle Rollen und die verschiedenen Szenenanweisungen des Dramoletts sprach. Hier spielten Orsolya Sepsi (Violine), Ellen Fallowfield (Violoncello) und Judith Wegmann (Klavier).

42 Brief von Urs Peter Schneider an Roman Brotbeck vom 08.07.2016.

0

The image shows a handwritten musical score for Urs Peter Schneider's 'Teich mit zwei Schwänen' (2016). The score is written on three systems of staves. Each system consists of a single treble staff, a grand staff (treble and bass), and a single bass staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, dynamic markings (f, m), and articulation marks. The paper is aged and shows some staining.

Abb. 14 Urs Peter Schneider: *Teich mit zwei Schwänen* (2016), Partitur, S. o

Gerhard Lampersbergs *Dornröschen*

Eine Rehabilitation

Zum 100. Geburtstag von Robert Walser wurde erstmals ein Dramolett von Robert Walser vertont und 1978 am dritten und letzten Metamusik-Festival in Berlin uraufgeführt. Der österreichische Komponist und Schriftsteller Gerhard Lampersberg (1928–2002) verwandelte Walsers *Dornröschen* in eine Groteske im Stil der Wiener Gruppe um H. C. Artmann, Wolfgang Bauer und Konrad Bayer. Es war der erste Versuch, Robert Walser mit den künstlerischen Mitteln der Nachkriegsavantgarde neu zu interpretieren. Interessanterweise handelte es sich dabei nicht um eines der um die Jahrhundertwende geschriebenen Märchendramolette, die Walser 1919 unter dem Titel *Komödie* im Cassirer-Verlag herausgab, sondern um das im Folgejahr entstandene und publizierte *Dornröschen*.

5.1 Thomas Bernhard und die Folgen

Gerhard Lampersberg bildet in der Musikgeschichte den einmaligen Fall eines Komponisten, der durch einen Schlüsselroman wirkungsvoll aus dem Kreis anerkannter Künstler ausgeschlossen wurde. Wenn man Lampersbergs Namen erwähnt, fällt auch heute noch jener seines früheren Intimfreundes und späteren Erzfeindes Thomas Bernhard, der ihn in seinem 1984 publizierten Roman *Holzfällen. Eine Erregung* mit einer erbarmungslosen und rufmörderischen Hasstirade vernichtete. Zwar gab es durchaus Kritik an Bernhards Art, das in Österreich bekannte und mäzenatisch wirkende Ehepaar Lampersberg – im Roman behelfsmässig getarnt als »der Auersberger« und »die Auersbergerische« – auf menschlich bedenkliche Weise zu ruinieren, aber an der Berechtigung von Bernhards Kritik am »Snob- und Geckmusikschreiber«¹ wurde nicht gezweifelt und Lampersbergs Tätigkeiten als Komponist, Schriftsteller und kultureller Brückenbauer fortan nicht mehr ernst genommen. Niemand wagte es, Bernhards Einschätzung von Lampersberg anzuzweifeln, zumal Bernhard einst am Mozarteum Salzburg Regie studiert hatte und ein begabter Sänger gewesen war. Auch Bernhards

¹ Bernhard: *Holzfällen*, S. 61.

äußerst konservative musikalische Einstellung und seine Aversion gegen die Zwölftontechnik, die ihn veranlasste, Webern als »Schwächeanfall der Musikgeschichte« zu bezeichnen, wurde kaum kritisch reflektiert:

Wie Bruckner unerträglich monumental, so ist Webern unerträglich dürtig und noch hundertmal dürtiger als der dürtige Anton von Webern ist der Auersberger, den ich, wie die stumpfsinnigen Literaten den Paul Celan sozusagen als *beinahe wortlosen* Dichter, als *beinahe tonlosen* Komponisten bezeichnen muß. Der steiermärkische Epigone ist ja nicht unaufgeführt, denke ich, aber er ist schon vor dreißig Jahren, also schon in der Mitte der Fünfzigerjahre in der Webernnachfolge steckengeblieben; keine drei Töne sind von ihm, denke ich, aus dem nichts geworden ist. Den Kompositionen des Auersberger fehlt der Auersberger, denke ich, seine sogenannte aphoristische Musik (so meine eigene Bezeichnung für sein Kopieren als Komponieren in den Fünfzigerjahren!) ist nichts als ein *unerträglicher epigonaler* Webern, der ja selbst, wie ich jetzt weiß, kein Genie, nur ein plötzlicher, wenn auch genialer Schwächeanfall der Musikgeschichte gewesen ist.²

Ilija Dürhammer hat in seiner umfassenden Studie unter anderem zu Bernhards Homosexualität den Spieß umgedreht und wenn auch nicht den Komponisten, so doch den kulturellen Brückenbauer Lampersberg rehabilitiert, indem er dessen Bedeutung für die literarische Entwicklung von Thomas Bernhard hervorhebt, der anfänglich noch »Bilder ländlicher Heimatidylle malte«. Erst durch das Ehepaar Maja und Gerhard Lampersberg wurde er »in eine intellektuelle Gesellschaft ersten Ranges eingeführt«; Lampersberg »wies [...] Bernhard den Weg in die österreichische Avantgarde«.³

1954 vermählten sich Gerhard Lampersberg und die Sängerin Maja Weis-Ostborn, die aus einer altösterreichischen Aristokratenfamilie stammte. Zu ihrer Mitgift zählte der sogenannte Tonhof, ein geräumiger Gutshof mit Scheune in Maria Saal bei Klagenfurt. Dorthin lud das Ehepaar Lampersberg während vier Jahrzehnten einen Großteil der literarisch-musikalischen Avantgarde Österreichs ein, zu Versammlungen, Konzerten, Theateraufführungen und Ausstellungen in der umgebauten Scheune, aber auch zu längeren Studienaufenthalten. Neben Thomas Bernhard fanden sich dort im Laufe der Jahre die Dichterin Christine Lavant, die Schriftsteller Gerhard Rühm, H. C. Artmann, Wolfgang Bauer, Peter Handke, Gert Jonke, Peter Turrini und Josef Winkler sowie die Komponisten Friedrich Cerha, Anestis Logothetis und Otto M. Zykan ein.⁴

² Ebd., S. 61f.

³ Dürhammer: *Geheime Botschaften*, S. 358.

⁴ Maja Lampersberg gab auch künstlerische Vermittlungskurse für die Kinder von Maria Saal; diese »Tonhofkinder« durften malen und Musik machen. Später wurde der Begriff

In zahlreichen Fällen kam es zur künstlerischen Zusammenarbeit zwischen Gerhard Lampersberg und den eingeladenen Schriftstellern. Diese war gerade im Falle von Thomas Bernhard besonders intensiv; Bernhard schrieb drei Libretti für Lampersberg.⁵ Dürhammer erkennt in Bernhards Tonhof-Zeit die entscheidende Wende in seinem Schaffen:

Die offensichtliche Heimatdichtung mußte Bernhard nun sein lassen, um sich in diesem Kreis nicht lächerlich zu machen. Die Avantgarde führte bei ihm erst zu einer Nachahmung und dann, als er sich auch sozial zurückzog, nach und nach zu einer gekonnten Synthese zwischen dem großväterlichen Erbe und der »modernen Form«, die aus der Auseinandersetzung mit der Avantgarde resultierte.⁶

Das Verhältnis zwischen dem Ehepaar Lampersberg und Bernhard war allerdings mehr als nur ein künstlerischer Austausch, denn die Bekanntschaft entwickelte sich zu einer *Ménage-à-trois*, die vor allem von der Liebe der beiden Männer zueinander dominiert war. Die Beziehung ist zwar in Form einer Erinnerung in *Holzfällen* (»jahrzehntelang peinigend abstoßend für mich«) erwähnt,⁷ Dürhammer macht aber deutlich, wie intensiv diese Liebe war, die zeitweilig zum Auszug von Maja Lampersberg führte.⁸ Das erklärt auch, weshalb der Bruch zwischen Lampersberg und Bernhard nach dem Sommer 1960, als im Tonhof die gemeinsame Oper *köpfe* unter der Leitung von Friedrich Cerha uraufgeführt wurde, so unerbittlich und radikal war. Denn der äußerliche Anlass für das Zerwürfnis waren eher harmlose Provokationen: Bernhard zog während der Probenzeit ohne Rücksprache mit Lampersberg ins beste Hotel Klagenfurts und ließ die Rechnung an den Tonhof schicken, und obwohl er bei den Proben anwesend war, bedauerte er nach der Uraufführung

»Tonhofkinder« auf alle Besucher des Gutshofs ausgeweitet. Von der Bevölkerung in Maria Saal wurden die Kunstaktionen des Tonhofs, die auch in der freien Gegend veranstaltet wurden, oft als bizarr wahrgenommen und nicht verstanden; deshalb fand noch im Jahre 2000 die geplante Ernennung Lampersbergs zum Ehrenbürger im Gemeinderat von Maria Saal keine Mehrheit.

5 Vgl. Bernhard: *Dramen I*. Pia Janke erwähnt auch noch das *Gartenspiel für den Besitzer eines Lusthauses in Kärnten*, das ihr als Typoskript von Herbert Gamper zur Verfügung gestellt wurde. Dieses Libretto wurde in die Werkausgabe nicht aufgenommen. Vgl. Janke: *Thomas Bernhard als Librettist*, S. 217–227.

6 Dürhammer: *Geheime Botschaften*, S. 358.

7 Bernhard: *Holzfällen*, S. 167.

8 Dürhammer: *Geheime Botschaften*, S. 426–432. Schon früher hat Alfred Pfibigan auf den homosexuellen Aspekt von *Holzfällen* hingewiesen, vgl. Pfibigan: *Holzfällen. Männliche Homosexualität der Bernhardschen Prosa*.

in einem seiner berühmten Leserbriefe, dass er als Autor leider erst an der Premiere sein Stück habe sehen können.⁹

Dürhammers Nachweis der *Ménage-à-trois* mag erklären, weshalb Bernhard in *Holzfällen* gerade das Ehepaar Lampersberg mit solch beißendem Spott belegt und nur bei ihnen und nicht dem ganzen Figurenarsenal privateste und intimste Details preisgibt. Im Roman geht es nicht nur darum, die Wiener Kulturschickeria zu kritisieren, die alle »ganz einfach nicht *das Höchste* erreicht«¹⁰ haben, sondern seine frühere Liebe zum Ehepaar Lampersberg definitiv und bleibend zu zerstören. Deshalb ist Bernhards Umgang mit den anderen Vertretern des Tonhof-Kreises, die in *Holzfällen* ebenfalls kaum verschleiert auftreten, deutlich milder.¹¹ Sie verkörpern zwar »diese Art von epigonaler scheinintellektueller Geschwätzigkeitsliteratur«, aber die Kritik verbleibt hier im literarischen Bereich.¹²

Lampersberg wird ein solches Niveau der Kritik nicht gegönnt. Er wird als unappetitlicher, von der Trunksucht verblödeter, nach seiner Frau schlagender und mit seinem Gebiss herumfuchteln-der Widerling dargestellt. Und wenn es um Musikalisches geht, schwingt deutlich die Eifersucht auf die internationalen Erfolge des Komponisten mit, dessen Werke der große Tragöde ihrer Kürze und Belanglosigkeit wegen veräppelt:

Die Kompositionen des Auersberger sind ja nicht unaufgeführt, [...] alle Augenblicke wird von ihm etwas gesungen, geblasen, gezupft (dafür sorgt er schon!), alle Augenblicke etwas vom ihm geschlagen oder gestrichen, einmal in Basel, einmal in Zürich, einmal in London, einmal in Klagenfurt (dafür sorgt er schon!), da ein Duett, dort ein Terzett, da ein Vierminutenchor, da eine

9 Vgl. die Aussage von Maja Lampersberg in Fialik: *Der Charismatiker*, S. 108f.

10 Bernhard: *Holzfällen*, S. 61.

11 Es sind dies die Männer Ernst Jandl (1925–2000) (als »dichtender Lebensgefährte« von Friederike Mayröcker) und Fritz Riedl (1923–2012) (als »der Tapisseriekünstler Fritz«), Claus Peymann (*1937, als »ein neuer Burgtheaterdirektor«) sowie die Frauen Jeannie Ebner (1918–2004) (als Dichterin Jeannie Billroth) und Friederike Mayröcker (*1924) (als Gymnasiallehrerin Anna Schreker).

12 Bernhard: *Holzfällen*, S. 162. Der Bruch mit dem Wiener Literatenkreis geht auf einen Konflikt aus dem Jahr 1959 zurück. In einem Selbstportrait unter der Rubrik *Junge Köpfe* geißelt Bernhard in der Monatszeitschrift *Morgen* »die jungen und zäh älter werdenden Literaten dieser Stadt, die, Epigonen von Natur aus, in den Kaffeehäusern bei lebendigem Leib vermodern« und bedauert, bisher keinen »lebenden deutschen Dichter der Weltliteratur« gefunden zu haben. Das führte zur scharfen und ironischen Entgegnung aus dem Café Hawelka: »Was den einzigen deutschen Dichter von Weltruf betrifft – der nicht zu finden sei –, so möchten wir Bernhard auf sich selbst weisen. Ach, wie das Gute doch nah liegt!« Gezeichnet wurde der Brief von Jeannie Ebner, H. C. Artmann, Gerald Bisinger, Elfriede Gerstl und Kurt Klingler. Zit. nach Bernhard: *Journalistisches. Reden. Interviews*, Bd. 1, S. 577 und 807.

Zwölfminutenoper, dort eine Dreiminutenkantate, da eine Sekundenoper, dort ein Minutenlied, da eine Zwei-, dort eine Vierminutenarie [...]. Kaum ist er in der einen Stadt angekommen, denkt er schon an die andere, [...] unser vielgereister trippelnder Auersberger, unser rastloser Webern- und Grafenkopist, unser Snob- und Geckmusikschreiber aus der Steiermark.¹³

Lampersbergs *Dornröschen*-Fassung hätte Bernhard in die Gruppe der ›Zwölfminutenopern‹ eingeordnet, denn sie dauert nur etwa eine knappe halbe Stunde, und er hätte sie sicher als ›fanatisch-modisch‹ bezeichnet und als ›schein-intellektuellen‹ Theaterversuch in der Tradition der Wiener Gruppe vernichtet.

5.2 *Dornröschen* am Metamusik-Festival Berlin

Tatsächlich ist die Produktion von *Dornröschen* am dritten und letzten Metamusik-Festival 1978 indirekt mit der Wiener Gruppe verbunden, denn Walter Bachauer vom RIAS Berlin, der Lampersberg den Kompositionsauftrag vermittelte und die Uraufführung programmierte, war in Graz aufgewachsen und hatte anfänglich in Wien studiert und dort die Wiener Gruppe kennengelernt. Bachauer (1942–1989) war mitverantwortlich dafür, dass Lampersberg gerade im Berlin der 60er- und 70er-Jahre regelmäßig aufgeführt wurde. Er war wie Lampersberg ein großer Webern-Verehrer und zählte zu den maßgeblichen Musikredaktoren des RIAS in West-Berlin. Mit seinem Avantgarde-Magazin *Montag 23 Uhr* wurde er weit über Berlin hinaus bekannt, weil er zu den ersten zählte, die sich über alle stilistischen Grenzen hinwegsetzten und die zeitgenössische Avantgarde mit außereuropäischer Musik, amerikanischer Minimal Music und Rockmusik ohne Vorurteile und Rücksichtsnahmen mischten und miteinander konfrontierten. Gerade für das Sendegebiet der DDR spielte Bachauer eine bedeutende Rolle. Vor seinen Sendungen – so Peter-Michael Hamel in seinem Nachruf – sollen leere Tonbänder in Ostberlin jeweils ausverkauft gewesen sein.¹⁴

13 Bernhard: *Holzfällen*, S. 61. Die Auswechslung von Kärnten durch die Steiermark zählt zu den behelfsmäßigen Tarnungen Bernhards.

14 Walter Bachauer begann 1964 beim RIAS als freier Mitarbeiter und wurde 1970 fester Redaktor. 1980 ernannte man ihn zum Hauptabteilungsleiter Musik, eine Stellung, die er bald verließ, um in Hollywood mit Francis Ford Coppola und Philip Glass bei der Filmmusik zu *Koyaanisqatsi* mitzuarbeiten. Walter Bachauer trat unter dem Pseudonym Clara Mondshine auch als Komponist elektronisch-psychedelischer Musik in Erscheinung und publizierte etliche Alben, in denen orientalisch-afrikanische Elemente mit Minimal

Von 1974 bis 1978 leitete Bachauer vom RIAS aus mit verschiedenen institutionellen Partnerschaften das von ihm gegründete, zweijährlich stattfindende Metamusik-Festival Berlin. Gruppen aus der ganzen Welt wurden eingeladen und oft Gegensätzliches kombiniert. Das Festival wurde mit einfachen Mitteln und ohne jeden Schnickschnack durchgeführt. Die Programme zum Beispiel wurden mit Schreibmaschine abgetippt und dann hektografiert.

Der Titel des dritten und letzten Metamusik-Festivals lautete *Musik & Aktion* und das Programmblatt der Zweitaufführung von Lampersbergs *Dornröschen* ist beispielhaft für Bachauers Programmierung (vgl. Abb. 15): Auf das Melodram *Stallo* (1961) – eine Zusammenarbeit Lampersbergs mit H. C. Artmann, die ein Jahr nach dem Bruch mit Thomas Bernhard entstanden war – folgte die Uraufführung von *Dornröschen*, und im Nachtkonzert konnte man einer buddhistischen Zeremonie von Mönchen des Klosters Enryaku-ji auf dem Berg Hieizan bei Kyoto beiwohnen.¹⁵

Die Besetzung für den Abend war hochkarätig, weil Lampersberg und Bachauer auf die Kräfte der Deutschen Oper Berlin zurückgreifen konnten, deren damaliger Intendant Siegfried Palm selber ein großer Förderer und als Cellist auch Interpret zeitgenössischer Musik war. Das Gesangsensemble war hervorragend besetzt, Caspar Richter ein auf zeitgenössische Musik spezialisierter Dirigent und Winfried Bauernfeind gewissermaßen der Hausregisseur der Deutschen Oper. Ein besonderer Glücksfall war der schon damals international bekannte neorealistische Maler Johannes Grützke, Mitbegründer der »Schule der neuen Prächtigkeit«, der die Ausstattung und die Kostüme verantwortete und in Nebenrollen auf der Bühne mitspielte. Die Aufnahme der Oper wurde im Rahmen des Programmaustauschs von Belgien, der Westschweiz, Griechenland, Portugal, den USA, Algerien, Australien, Malawi, Rumänien und Dänemark bestellt und mit hoher Wahrscheinlichkeit auch ausgestrahlt.¹⁶ Für Lampersberg war es eine der repräsentativsten Aufführungen seines Lebens. Robert Walser hatte als Autor nie zuvor eine solche internationale Ausstrahlung erfahren.

Music und Rock gemischt werden. Er schied am 16. Februar 1989 freiwillig aus dem Leben. Vgl. Hamel: ... *auf Reisen ... Nachruf auf Walter Bachauer*.

15 [o. A.]: *Programm des Metamusik-Festival 3 vom 27.10.1978*.

16 In der Sammlung Lampersberg im Kärntner Literaturarchiv befindet sich eine entsprechende Liste. Ob all diese Sender die Aufnahme ausgestrahlt haben, lässt sich nicht mehr verifizieren. Ausgehend von meinen eigenen Erfahrungen als Musikredaktor beim Schweizer Radio in den 80er-Jahren waren im Programmaustausch bestellte Aufnahmen in aller Regel schon fest programmiert und wurden deshalb auch ausgestrahlt.

M E T A M U S I K - F E S T I V A L 3

Musik & Aktion
3. - 31. Oktober 1978
Nationalgalerie Berlin

Freitag, 27. Oktober 78, 20.00 Uhr

Maria Saal

S T A L L O

Ballade für Rezitation und Kammerorchester

Musik: GERHARD LAMPERSBERG

Text: H.C. ARTMANN

Erzähler: Wolf Appel

Kind: Carolina Ruprecht

D O R N R Ö S C H E N

Musikdramolett

von GERHARD LAMPERSBERG

Text nach ROBERT WALSER

Dornröschen

Der Fremde

König

Königin

Hofdame

Köchin

Hausmeister

3 Pagen

3 Prinzen

Thomas Schulze

Barbara Vogel

Gabriele Schreckenbach

Klaus Günther

Johannes Grützke

Rudolf Holz

Jeanette Mrowietz

Mieko Kanesugi, Yumiko Samejima, Akemi Hoshiya-Brai

Julius Grützke, Johannes Radeke, Axel Sebestyén

Ten.
Soprano
Alt
Bariton
Sprecher
Alt

Mitglieder des Orchesters der Deutschen Oper Berlin

Musikalische Leitung:

Caspar Richter

Inszenierung:

Winfried Bauernfeind

Bühnenbild u. Kostümbearbeitung:

Johannes Grützke

Choreographische Mitarbeit:

Rudolf Holz

Regieassistent:

Dagmar Thole

Musikalische Einstudierung:

Rainer Pook

Tontechnik:

Klaus Wendt

Kostümeinrichtung:

Maria Kain

Maske:

Gisela Steger/Michael Maichle

(Wiederholung vom 25. Oktober)

Freitag, 27. Oktober 78, 22.00 Uhr

Kyoto/Japan

S H Ō - M Y Ō

Buddhistisches Ritual

MÖNCHHE DER TENDAI SEKTE VON HIEIZAN ENRYAKU-JI

(Wiederholung vom 26. Oktober)

Abb. 15 Programm des Metamusik-Festival vom 27.10.1978, S. 1

5.3 Zum Libretto

Ähnlich wie Wladimir Vogel beim Drama-Oratorio *Flucht* geht Gerhard Lampersberg mit Robert Walsers Text in einer fast übergreifigen Art um, die heute kaum mehr akzeptiert würde. Wie er sich ein ideales Libretto vorstellte, erklärte Lampersberg 1991 am Beispiel von Thomas Bernhard im Gespräch mit Maria Fialik folgendermaßen:

Nun muß ich sagen, ich habe den Text ja nicht so verwenden können, wie er [Bernhard] ihn gemacht hat. Ich habe ihm ein Stück von [H. C.] Artmann gezeigt, *der knabe mit dem brokat*.¹⁷ Und ich habe dem Bernhard gesagt: »Das ist das Muster, ein ideales Libretto für meine Musik, also knapp, ein Skelett brauche ich. Dazwischen muß alles liegen, geheimnisvoll und nicht direkt gesagt.«¹⁸

In diesem Sinne hat Lampersberg Walsers Text denn auch ›skelettisiert‹, das Stück auf die dramaturgische Grundstruktur reduziert und das kurze Dramolett auf ein knappes Drittel gekürzt. Damit schaffte er sich Freiräume für die eigene Musik. Die allgemeine Aussage des Werks beschreibt Lampersberg im Vorwort zum Libretto folgendermaßen:

Walsers Dornröschen wandelt scherzhaft noch einmal das Thema von Aschenbrödel und Schneewittchen ab, den nie zu schlichtenden Konflikt von Kunst und Leben: Schönheit und Liebe sind real nur im Märchen, im Traum und [in der] Phantasie, der Träumer ist einsam unter den Menschen, ihnen ein Fremder und fremd sie ihm.

Walsers kaum charakterisierte Personen erhalten in Lampersbergs Auffassung ein klares Profil:

Dornröschen als Sehnsuchtsjungfer, der Prinz als Antiheld, das Königspaar in leicht einfältiger Würde, die Hofdamen penetrante, lüsterne Gouvernanten, der Hofdichter ein schwärmerischer, infantiler Pagentyp, der Hausmeister gutmütig polternd, der Koch selbstbewußt-energisch, die Köchin beschränkt-ergeben, der Jäger ein charmanter Luftikus, der Diener ein dümmlicher Tollpatsch, die Mamsell ein kokett-geziertes Fräulein.

17 Artmann/Lampersberg/Vennekamp: *Der Knabe mit dem Brokat*. Die Oper wurde zwischen 1954 und 1963 dreimal vertont und alle Versionen sollten bei einer Aufführung nacheinander gespielt werden. Vgl. Fialik: *Der Charismatiker*, S. 217 (Anm. 17).

18 Ebd., S. 59.

Zu Walsers Sprache meint Lampersberg: »[D]ie Poesie ist absichtlich überdeckt von banalem hausbackenem Gerede.«¹⁹ Dieses »Gerede« strich Lampersberg im Libretto größtenteils weg; er stellte eine Prosafassung her, in der Walsers Versstruktur weitgehend aufgelöst ist. Damit fallen auch viele poetisch-kunstvolle Umständlichkeiten weg, die dem Versrhythmus geschuldet sind; zudem beseitigt Lampersberg alle selbstreflexiven Momente, wie die prompte Antwort des anfänglich verstockt-stummen Fremden auf die Frage, ob er denn nicht reden könne: »Ich rede nachher noch genug, / es wird wohl nicht so schrecklich eilen.« (SW 14, 168)

Aus dieser Kürzung entsteht ein krud-trockenes Libretto, das an Operettentexte erinnert, viele Wechsel der Stimmen aufweist und Monologisch-Reflektierendes ausschließt. Vor allem führt Lampersberg neu einen allwissenden kommentierenden Sprechchor ein, der in der Tradition von Vogels Sprechchören in metrisierter Rhythmik spricht, allerdings immer monophon und rhythmisch weniger ausgefeilt. Das Libretto, das bei der Uraufführung auf zwei A4-Seiten Platz fand, erinnert an jene Texte, die Artmann und Bernhard für Lampersberg im Stile der Wiener Gruppe geschrieben haben: Kurze Sätze, Wortrepetitionen, Imitation von gleichen oder ähnlichen Formulierungen durch andere Personen oder durch den neu eingeführten Chor. Auch wenn man literarisch betrachtet die vielen Striche bedauern mag, hält Lampersberg alle Fäden des ursprünglichen Textes zusammen und schafft, von einem dramaturgischen Standpunkt aus, ein theaterwirksames Libretto.

Wahrscheinlich ist diese angestrebte Theaterwirksamkeit auch der Grund, weshalb sich Lampersberg für *Dornröschen* entschieden hat, das schon von Walser selbst viel holzschnittartiger gefasst wurde als die in Selbstreflexionen kreisenden frühen Dramolette *Schneewittchen* und *Aschenbrödel*. Die zentralen Elemente der *Dornröschen*-Handlung bilden einerseits der mühelos durch die Dornenhecken spazierende Fremde, dem wegen des mangelnden Abenteuers der Helden-Status fehlt, und andererseits der von ihm aufgeweckte Hofstaat, der lieber weitergeschlafen hätte. Dornröschen hätte gerne einen wackeren

19 Lampersberg: *Einführender Kommentar zum Klavierauszug von Dornröschen*. Dieser ausführliche Kommentar wurde in die eigentlichen Aufführungsunterlagen des Metamusik-Festivals nicht übernommen bzw. sehr stark redigiert. Die Mappe 382/W1-G in der Österreichischen Nationalbibliothek umfasst insgesamt 148 Seiten mit dem Entwurf eines Klavierauszugs, dessen Reinschrift mit Korrepetitionscommentaren, den Orchesterstimmen von Harmonium, Klavier und Celesta, die vom ORF auf Band aufgenommen wurden, und vom Schlagzeug, aber keine Partitur. Der Autor hatte noch in den 1990er-Jahren die Partitur bei der Universal Edition ausgeliehen. Der Verlag stellte aber inzwischen den Vertrieb der Oper ein und die Partitur liegt im Archiv der UE nicht mehr vor.

Helden gehabt und nicht einen, wie »Der Fremde« – so heißt der Prinz bei Walser –, dem alles ohne Anstrengung in den Schoß fällt.

Dieses Handlungsmuster erinnert durchaus an slapstickartige Umschaltungen in der Tradition komischer Opern, etwa *Orphée aux Enfers* von Jacques Offenbach, in der die Beziehung zwischen dem eitlen Geigenlehrer Orpheus und seiner vor ihm fliehenden Eurydike so zerrüttet ist, dass Orpheus nach ihrem Tod hochofren ist und sich nur widerwillig und unter dem Druck der Gestalt der ›Öffentlichen Meinung‹ auf den Weg macht, sie aus der Hölle zu befreien. In gewissen Sequenzen erinnert Walser direkt an Operettenlibretti, bei denen die Dialoge zwischen den verschiedenen Figuren wie Zahnräder ineinandergreifen: »es ginge ja nicht anders. / [...] weil's ohne mich gewiß nicht ginge. / Nein, es ginge nicht. / So aber geht's; / ja, ja, so geht es.« (SW 14, 175f.)

Solche Passagen hat Lampersberg belassen, darüber hinaus strich er die Vorlage weiter zusammen, um zusätzliche solche ineinandergreifende Dialogszenen zu erhalten.

Am Beispiel des Schlusses, bei dem Lampersberg eher wenig eingreift, lässt sich seine Bearbeitungsweise gut beobachten. Die linke Spalte zeigt Walsers Original; fett gesetzte Stellen markieren, was Lampersberg ins Libretto übernimmt; die kursiv gesetzte Stelle verschiebt Lampersberg und bildet mit ihr den neuen Schluss der Oper. In der rechten Spalte sind in eckigen Klammern die sprachlichen Eingriffe von Lampersberg vermerkt.

Königin:

Willst du den Schritt nicht überlegen?

Bedenke, was du da versprichst.

Dornröschen:

Würd' ich mir's lang noch überlegen,
so könnt' es mir am End' verleiden.

Nein, ich bin mit mir selbst durchaus
einig, und er ist **jetzt mein Herr**,

zwar hätt' ich mir den Helden anders
denken mögen, viel hübscher, etwas
gefälliger und **eleganter**,

hinreiß'nder auch und in gewissem
Sinne stolzer, ach, ich kann es nicht
sagen, **muß ihn nun eben nehmen**, wie
er ist, und tu's auch herzlich gern.

Der Fremde:

Dein allezeit galanter Diener!

Und sollt' ich dir nur halb gefallen,
du dich beinahe zwingen müßtest,

[du beinah dich zwingen müßtest]

mich anzusehen und zu lieben
 und dulden, nun, so sag' ich dir,
 was ein französisch Sprichwort sagt:
 L'appétit vient en mangeant. Hoffe, [hoff ich,]
 daß mir's gelingt, dich zu befried'gen. [daß es mir gelingt, dich zu befried'gen]

Dornröschen:

So sei es! Macht Musik und laßt uns
 alle zusammen fröhlich sein.

*Die Sonne leuchtet und der Himmel
 ist bläulich, und die Winde fächeln
 uns unbefangenen Kühlung zu.*

Dies Schloß ist nun lebendig, alle
 woll'n wir uns künftig munter trauen
 und eifrig helfen, wo es not tut,
 uns heiter in die Augen blicken,
 vergnüglich miteinander leben
 und solchermassen all's in allem
 gedeihliche Gesellschaft bilden.

König:

Da sprichst du gar nicht übel, Kind,
 ich bin dabei,

Königin:

ich auch,

Der Fremde: und ich
 auch, denn es ginge ja nicht anders.

Dornröschen:

Ich auch, weil's ohne mich gewiß
 nicht ginge.

Der Fremde:

Nein, es ginge nicht.

Dornröschen:

So aber geht's;

Der Fremde:

ja, ja, so geht es.

Dornröschen:

Reden wir länger, so wird uns [So reden wir nicht länger,]

die Suppe kalt, drum brechen wir [sonst wird die Suppe kalt,]

ab und geh'n jetzt vereint zu Tisch.

Darf ich um deinen Arm dich bitten? [ich bitte dich um deinen Arm]

Alle:

So wär' die Sache angenehm
 beendet mit 'ner frohen Hochzeit.

(SW 14, S. 174–176)

[*Chor:* Die Sonne leuchtet, blau ist der
 Himmel,
 die Winde fächeln kühl.
 Dies Schloss ist nun lebendig.]

Lampersbergs neuer Schluss zeigt deutlich die ›Operettisierung‹ von Walsers Text. Der ursprüngliche, sanft ironische Schluss, der »die Sache angenehm / beendet«, taugt nicht für eine gute Finalwirkung. Deshalb schneidet Lampersberg eine Passage aus Dornröschens Part aus und setzt sie an das Ende; auch hier wird Walsers Sprache vereinfacht: Der Himmel ist nicht »bläulich«, sondern »blau«, und die »unbefangenen Kühlung« zufächelnden Winde dürfen bei Lampersberg nur noch kühl fächeln.

Durch die Striche fallen die von Walser ausgestalteten delikaten Momente weg, etwa Dornröschens ausführliche Beschreibung ihres Traummannes oder des Fremden Rückgriff auf ein französisches Sprichwort. Manchmal wird durch Lampersbergs Eingriffe die Bedeutung einer Wendung ins Gegenteil gekehrt, etwa wenn der König bei Walser nach einer ihn wegen ihrer Ausführlichkeit und gedanklichen Abgeklärtheit überraschenden Rede der Tochter sagt »Da sprichst du gar nicht übel« (SW 14, 175), während sich diese gleiche Bemerkung bei Lampersberg auf Dornröschens kurzes Fazit »Macht Musik und laßt uns fröhlich sein« bezieht.

So entsteht ein robustes, dramaturgisch wirkungsvolles Libretto, dem zwar die Magie der Walser'schen Sprache abhandengekommen ist, das aber für das Aktionstheater, das Lampersberg im Sinn hatte, bestens geeignet ist.

5.4 Operetten-Aktion

In der Einführung, die am Metamusik-Festival dem Programmzettel beigelegt war, schreibt Lampersberg:

Dornröschen ist ein bukolisches Verkleidungsspiel ohne mutwillige Absicht oder Verzerrungstendenz und ganz ohne psychologisierende Hintergedanken. Eine tiefere Bedeutung in dieser Travestie suche der Betrachter selbst.²⁰

Das ist bewusst vorsichtig formuliert, denn bei der musikszenischen Umsetzung von *Dornröschen* setzt Lampersberg von Anfang an aufs groteske Register. Er wählt als drastisches Mittel die Travestie sämtlicher Rollen: Männerrollen werden von als Männer verkleideten Frauen gesungen und Frauenrollen von als Frauen verkleideten Männern.²¹ Dabei wird in der

20 [o. A.]: *Programm des Metamusik-Festival 3 vom 27.10.1978*.

21 Solche Verkleidungen haben Lampersberg auch noch im Alter interessiert. Am Tonhof-Symposium an der Sankt Veiter Literaturwoche 1991 wurde der Film *Lendliche Langeweile* – eine Tonhof-Travestie von Hermann Jamek mit Wolfgang Bauer, Ernst Kölz,

Stimmlage keinerlei Imitation der Travestie gesucht: der Königin-Bariton singt nicht wie eine Frau (zum Beispiel unter Verwendung der Kopfstimme), und die König-Sopranistin ahmt keine Männerstimme im tiefen Stimmregister nach. Auf diese Weise bleibt die Travestie als Verkleidung immer präsent. Das unterscheidet Lampersbergs Vorgehen von den zahlreichen Hosen- bzw. Rockrollen der Operngeschichte. Zum Wesen der Hosenrolle gehört gerade, dass die Travestie gelingt und das Publikum der Illusion verfällt, es handle sich bei der Schauspielerin um einen – oft androgynen oder unreifen – Mann. Beim *Dornröschen* wäre das allenfalls bei der Figur des Fremden gelungen, denn dessen Kostüm orientierte sich in der Uraufführung am berühmten Bild, das Karl Walser von seinem adoleszenten und nach Friedrich Schillers *Die Räuber* als Karl Moor verkleideten Bruder Robert gemalt hatte. In der musikalischen Walser-Rezeption ist die Feminisierung des lyrischen Ichs in den Walser-Texten fast schon zur Tradition geworden. Allerdings konnte sich bei Lampersbergs *Dornröschen* dieser androgyne Zauber gerade nicht entfalten. Lampersberg lässt Dornröschen von einem überspannt-burschikosen Tenor darstellen, etwa wenn er bei der gesprochenen Textstelle »und von dem Kusse wacht ich auf« die Anweisung gibt: »frei, geschrien«. Die Szenenfotos, die von der Uraufführung erhalten sind, zeigen eine Maskerade: aufgeklebte Schnurrbärte, extravagante Perücken, viel Schminke und im Spiel selbst vermutlich Anleihen beim Schmierentheater.

Das Stück wird umrahmt von zwei Instrumentalstücken als Vorspiel und Finale, beide vergleichsweise lang. Das kleine Orchester besteht aus zwölf Musikern: drei Holzbläser (Flöte/Piccolo/Altflöte, Klarinette/Es-Klarinette und Fagott/Kontrafagott), drei Blechbläser (Trompete, Horn und Posaune), zwei Schlagzeuger und vier Streicher (Violine, Viola, Violoncello und Kontrabass). Dazu kommen die drei Tasteninstrumente Klavier, Harmonium und Celesta, die eine ›Sphärenmusik‹ spielen, deren Part Lampersberg – wohl aus praktischen Gründen²² – im Österreichischen Rundfunk (ORF) produziert hatte und während der Aufführung ab fünf verschiedenen Revox-Tonbandgeräten einspielte.

Maja und Gerhard Lampersberg sowie Heidi Skorianz präsentiert, in dem Lampersberg und Bauer beide geschminkt und in Frauenkleidern auftreten. Lampersberg spielt Klavier und Bauer, der auf dem Nachttopf sitzt, ruft zum Schluss der Aktion aus: »Das ist meine Literatur!« Vgl. Fialik: *Der Charismatiker*, S. 67f. und 216 (Anm. 22).

22 Drei Tasteninstrumente in die Nationalgalerie zu stellen und aufeinander abzustimmen sowie zusätzlich drei Tastenspieler zu finden, dürfte die Möglichkeiten des Raumes und des Festivals überschritten haben.

Die sehr tiefen und sehr hohen Instrumente (Kontrabass und Kontrafagott bzw. Trompete und Piccolo) dominieren, was auf das Schrille und Groteske auch in der musikalischen Umsetzung verweist. Den wichtigsten Part spielen die beiden Schlagzeuger, die neben den Pauken vor allem ›unkonventionelle‹ Instrumente spielen: Gong, Tamtam, Pauke, kleine Trommel, Bongos, Triangel und Kastagnetten.

12

K. 40

haha ha hahaha ha

Kastagnetten

K. 45

Viol. er wird doch nicht so

Bck.

K. 50

dreist sein woll'n.

Abb. 16 Gerhard Lampersberg: *Dornröschen*, Klavierauszug, S. 12, Takte 38–51

Gerade die Kastagnetten verwendet Lampersberg wie ein Leitmotiv, das er in der Oper in Kombination mit dem mächtig ausgebauten »Haha« des Königs einsetzt (vgl. Abb. 16)²³ und das später von den Gesangsstimmen imitiert wird. Diese Schlaginstrumente sind insofern »auffällig«, als sie sich kaum mit anderen Instrumenten mischen und signalartig auf sich selbst verweisen. Während sich ein Geigenton in den musikalischen Kontext integriert, bleibt eine Kastagnette meist eine Kastagnette mit ihren spanischen Konnotationen, und zwar ganz unabhängig davon, was sie konkret spielt. Ähnlich verhält es sich mit dem Tamtam und dem Gong. Dieses dissoziative Verfahren, bei dem die Elemente nicht im herkömmlichen Sinne komponiert und zusammengeführt werden, sondern wie ein Mobile ineinandergreifen, ist das Grundprinzip von Lampersbergs Vertonung. Dieses Prinzip zeigt sich auch in der oben besprochenen Bearbeitung des Librettos, das nicht linear abläuft, sondern einzelne Sätze aus dem Kontext reißt und wiederholt. So besteht die Partie der Königin bis knapp vor Schluss nur aus dem Satz: »Gewiss, er hat das Schloss befreit und uns erlöst aus Zauberbann«, der fünfmal in fünf Varianten und fünf Konstellationen auftaucht. Lampersberg lässt in seiner Mobile-Technik die Stimmen einander überlagern, mischt Sprechstimmen und Singstimmen. Wegen der zahlreichen Wiederholungen wird der Text trotz der Überlagerungen am Ende verstanden.

Bei der Königin lässt sich auch Lampersbergs Verwendung der Zwölftontechnik gut aufzeigen. Ausgerechnet der »in der Webern nachfolge stecken geblieben[e]« Komponist, wie es bei Thomas Bernhard heißt,²⁴ geht sehr frei mit der Dodekaphonie um. Er verzichtet auf eine Grundreihe, die alle Tonhöhen strukturiert, was für Webern undenkbar gewesen wäre. Vielmehr komponiert er verschiedenste Zwölftonreihen – im Sinne von Zwölftonkomplexen –, die einander mehr oder weniger organisch folgen. In reiner Form zeigt sich dies beim zweiten Einsatz der Königin (vgl. Abb. 16). Alle Varianten des Satzes behandelt Lampersberg gleich: Er bringt bei jedem gesungenen Halbsatz acht verschiedene Tonhöhen, die dann in der instrumentalen Begleitung zur Zwölftönigkeit ergänzt werden, sei es mit Akkorden, einem Nachspiel oder – wie hier – mit der Oboenmelodie. Statt mit einer fixen Reihe arbeitet Lampersberg meist mit Viertongruppen, die er ineinanderfügt. So bilden die Singstimme und die Oboe einen Zwölftonkomplex.

23 In seiner rhythmischen Präzision und Schärfe ist es wohl eine Anspielung an die 1. Szene von Alban Bergs *Wozzeck* mit dem mechanisch-sarkastischen Gelächter des Hauptmanns über Wozzecks Ungebildetheit.

24 Bernhard: *Holzfällen*, S. 61.

Abb. 17 Gerhard Lampersberg: *Dornröschen*, Klavierauszug, S. 15, Takte 92–97

Das Beispiel weist folgende Viertongruppen auf:

<i>f</i> ^{is}	<i>a</i>	<i>f</i>	<i>e</i> ¹
Ge-	wiß	er	hat
<i>c</i> ¹	<i>b</i>	<i>a</i> ^s	<i>d</i> ¹
das	Schloß	be-	freit
<i>cis</i> ¹	<i>h</i> ¹	<i>g</i> ¹	<i>es</i> ²
[Oboenmelodie]			

Wenn man diese Tongruppen in einer Oktave zusammenzieht, um die dodekaphone Struktur zu verdeutlichen, ergeben sich oft ›Tetrachorde‹ vom Umfang einer reinen oder übermäßigen Quarte, deren Binnenstruktur dann unterschiedlich gestaltet wird.²⁵ Im Falle des obigen Beispiels ergeben sich folgende Vier-ton-Gruppen:

	<i>e</i>	<i>f</i>	<i>fis</i>	<i>g</i>	<i>gis</i>	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>h</i>	<i>c</i>	<i>cis</i>	<i>d</i>	<i>es</i>
Gruppe 1	■	■	■			■						
Gruppe 2					■		■		■		■	
Gruppe 3				■				■		■		■

Abb. 18 Gerhard Lampersberg: *Dornröschen*, Struktur der Tetrachorde, T. 92–97

25 Derartige nicht-diatonische ›Tetrachorde‹ sind auch für Heinz Holligers Komponieren im vollchromatischen Raum typisch (vgl. Kap. 10).

Die erste Viertongruppe hat eine Quarte Umfang und in der Binnenstruktur dominieren kleine Sekunden, die zweite Gruppe besteht ausschließlich aus Ganztönen und verdeutlicht musikalisch das befreite Schloss; die letzte Gruppe setzt sich aus den vier noch fehlenden Tönen des Zwölftonfeldes zusammen.

Die fünfte und letzte Wiederholung des Satzes der Königin zeigt, wie sich in diesem mobile-artigen Komponieren die Prozesse verdichten können und der Dialog in seiner linearen Logik aufgelöst wird (vgl. Abb. 20). Wenn man die von der Königin gesungenen Töne wiederum in einer Oktave zusammenzieht, resultieren erneut zwei Tetrachorde; beide haben den Umfang eines Tritonus und stehen in einem spiegelsymmetrischen Verhältnis zueinander:

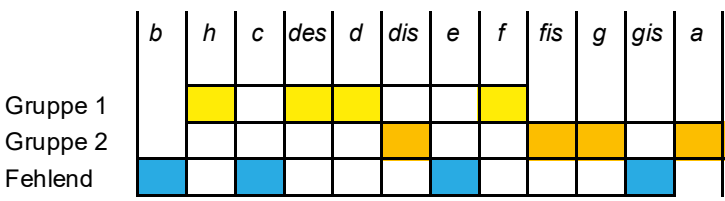


Abb. 19 Gerhard Lampersberg: *Dornröschen*, Tonhöhenschema, T. 355–357



Abb. 20 Gerhard Lampersberg: *Dornröschen*, Klavierauszug, S. 35, Takte 355–357

Um eine vollständige Zwölftonreihe zu erhalten, müssten die vier fehlenden Töne *c*, *e*, *as* und *b* ergänzt werden. Und tatsächlich folgen diese Töne in der Partie von Dornröschen²⁶ – mit *e'* und *c'* bei »daran« sowie *as'* bei »denk'«; danach unterläuft Lampersberg ein »Fehler«, weil beim »ich« von Dornröschen ein *h* statt ein *b* notiert ist, das aus der Systematik eigentlich folgen würde. Hat Lampersberg das Vorzeichen vergessen? Oder zog er die Terz *h – dis'* der klingenden Quarte *b – dis'* vor? Da die Wiederholung des *h* in gleicher Oktavlage und im gleichen Takt ein klarer Regelverstoß gegen die Regeln der Zwölftonmusik darstellt, handelt es sich wohl tatsächlich um ein Versehen des Komponisten. Das Beispiel zeigt jedenfalls, dass Lampersberg sich bei Tonhöhenproblemen nicht zu lange den Kopf zerbrach und einmal Komponiertes nicht streng überprüfte. Viel wichtiger als die Nachkontrolle solcher Zwölftonbuchhaltungen sind die Sinn- und Stilüberlagerungen, die an dieser Stelle entstehen: Der rhythmisch sprechende Chor übernimmt die Rolle des allwissenden Kommentators und erinnert an die »Wackeren« (SW 14, 173) und »wahren Helden«, die in der Dornenhecke, im Versuch Dornröschen zu retten, ihr Leben ließen.

Dazu wiederholt die Königin in einer langgezogenen Kantilene zum fünften Mal ihren bisher einzigen Satz. Die zweite Hofdame wertet – gesprochen – die Aussage der Königin ab, während Dornröschens Melodie bei »daran denk' ich mein Leben lang« in den Sprüngen und mit schleifenden Vorschlägen hysterisch-überspannt wirkt. Bei Walser bezieht sich Dornröschens Aussage deutlich auf die tapferen Helden, in Lampersbergs Vertonung bleibt der Bezug ambivalent und könnte sich wegen den Überlagerungen mit den anderen Stimmen auch auf den »Fremden« beziehen.²⁷

Ähnlich wie den Anfang gestaltet Lampersberg auch das Ende der Oper als ein groteskes Ritual. Die Schlusspassage, die Lampersberg aus Material von Dornröschens Text neu zusammenstellt, wird vom Chor ohne Instrumentalbegleitung gesprochen. Dann folgt – gemäß Regieanweisung – »schreitend, torkelnd« das Finale, bei dem die Schauspiel- und Sängertruppe abzieht.²⁸

26 Die Partie des Dornröschen ist eine Oktave tiefer zu lesen, da sie für Tenorstimme komponiert ist.

27 In diesem Satz von *Dornröschen* könnte Walser auf den Schluss von Mozarts *Die Entführung aus dem Serail* Bezug nehmen, bei dem Konstanze dem Bassa Selim, den sie wegen Belmonte verlässt, gesteht, dass sie in allen Lebensmomenten an ihn denken werde: »Nie werd' ich im Genuß der Liebe / Vergessen, was der Dank gebeut«.

28 Lampersberg: *Dornröschen* [Klavierauszug], S. 43.

5.5 Epilog

Es ist bisher nicht bekannt, wann und wo Lampersberg auf Robert Walser gestoßen ist, aber vermutlich war der bibliophile und vielseitig interessierte Komponist schon früh der Figur und den Texten von Walser begegnet. Wahrscheinlich hat auch Thomas Bernhard Walser im Tonhof kennengelernt. »Robert Walser liebe ich, seit ich ihn kenne und das ist drei Jahrzehnte lang«, schreibt Bernhard seinem Verleger Siegfried Unseld, der ihn 1978 zusammen mit vielen bedeutenden Schriftstellerinnen und Schriftstellern zur Hundertjahrfeier von Robert Walser nach Zürich eingeladen hat,²⁹ also im Jahr der Uraufführung von Lampersbergs *Dornröschen*.

Leider ist dieses Werk seit der Uraufführung 1978 nicht mehr aufgeführt worden. Die internationale, jedoch fragwürdige Berühmtheit, die der Komponist durch Bernhards *Holzfällen* von 1984 erlangte, beeinträchtigte seine Karriere nachhaltig. Nicht einmal die späte Uraufführung seines bedeutendsten Werkes, das in Zusammenarbeit mit Bernhard entstanden war, konnte ihn rehabilitieren. Der damalige Intendant der Bonner Oper, Giancarlo del Monaco brachte 1995 als Regisseur Lampersbergs *Die Rosen der Einöde* in einer aufwendigen Produktion auf die Bühne, aber die gesamte Kritik betrachtete das Werk nur durch Bernhards Brille und stellte die musikalische Armut heraus. Der Opernkritiker Ulrich Schreiber formulierte es in der *Frankfurter Rundschau* vom 9. Dezember 1995 besonders scharf: »Wenn Thomas Bernhard Wien eine Talentzertrümmerungsanstalt nannte, so ist in Bonn deren Abdeckerei zu finden.«³⁰ Die karge Ästhetik der 1950er-Jahre, in der Lampersberg komponierte, fand kein Gehör. Umgekehrt wurde immer wieder die »Musikalität« Bernhards gelobt. Diese Musikalität ist letztlich eine rhapsodische, die auf jenen Wiederholungs- und Affirmationsstrukturen beruht, die Bernhard gerade in *Holzfällen* besonders redundant verwendet. Genau diese persuadierende Form, diese den Hörer und Leser vereinnahmende Musikalität wollten die Musiker der 1950er-Jahre und insbesondere die Wiener Gruppe aber überwinden.

29 Bernhard/Unseld: *Der Briefwechsel*, S. 530. Der Zürcher Veranstaltung mit Gästen aus aller Welt blieb der im Voraus überall angekündigte Bernhard schließlich ohne Erklärung fern und bewirkte damit einen kleineren Skandal. Da er seinen Aufenthaltsort verschwieg, konnte auch der von der Stadt Zürich bereitgestellte Helikopter ihn nicht nach Zürich bringen.

30 Zit. nach Doppler: *Holzfällen und der Tonhof*, S. 210.

Nach dem Skandal von *Holzfällen* legte Lampersberg seine Auffassung von ›Musikalität‹ in zwei literarischen Arbeiten dar, in denen er sich auch über die Ménage-à-trois zwischen ihm, seiner Frau und Bernhard in den späten 1950er-Jahre äußerte: Einerseits publizierte er in kleiner Auflage 1987 die viersprachige dramatische Skizze *Perturbation*, andererseits veröffentlichte er zwei Jahre nach Bernhards Tod seine 1962 entstandene tagebuchartige Verarbeitung des Liebesverhältnisses als *Diarium* mitsamt rätselhaft dilettantisch wirkenden eigenen musikalischen Skizzen und Grafiken.

Die dramatischen Miniaturen von *Perturbation* imitieren den lakonisch-lapidaren Stil jener frühen Libretti, die Bernhard für Lampersberg von 1958 bis 1960 geschrieben hat. Auf der Titelseite von *Perturbation* ist eine Fotografie von Bernhards in vier Stücke zerhacktem *Holzfällen*-Buch abgebildet. *Perturbation* ist in vier Sprachen verfasst und besteht aus drei Teilen mit je acht Gruppen von Mikro-Szenen, die aus wenigen Wörtern bestehen. Die drei Personen A, B und C sprechen Englisch, Französisch und Deutsch, die Bühnenanweisungen stehen in Latein. In serieller Weise wird das identische Wortmaterial in neuen Konstellationen wiederholt.

Das *Diarium* im Gegenzug bearbeitet die Thematik der Dreierbeziehung in lyrischer Form. In drei Teilen wird aus der Perspektive von Anton, Anna und Joseph die Dreierbeziehung geschildert, auch hier unter Verwendung serieller Techniken und Satzpermutationen.

Permutation und *Diarium* sind beide als bibliophile Publikationen aufgemacht – auch dies eine Gegenposition zum die deutsche Literaturszene dominierenden Suhrkamp-Verlag – und bilden verzweifelte Versuche, Bernhards Sprachgewalt die kargen Mittel der Wiener Gruppe entgegenzuhalten. Beachtung fanden sie keine. Lampersberg ist selbst zu jenem Ausgestoßenen geworden, als den er am 11. Januar 1985 im ZEIT-Magazin noch selbstbewusst Thomas Bernhard bezeichnete:

Er ist ein total einsamer Mensch, fast wie ein Ausgestoßener Mensch. Seine Reaktion, alles, was er schreibt, ist die eines Ausgestoßenen. Ich bin das Gegenteil. Ich bin mittendrin. [...] Ich find' das wahnsinnig komisch, in Wirklichkeit muß ich eh nur lachen[.]³¹

31 Zit. nach Dürhammer: *Geheime Botschaften*, S. 426.

Heinz Holligers Streifzüge mit Robert Walser

Maskierungen

Für die musikalische Walser-Rezeption ist der Schweizer Oboist, Komponist und Dirigent Heinz Holliger (*1939) von zentraler Bedeutung. Mit dem Liederzyklus *Beiseit* (1990/91) setzte sich erstmals ein international bekannter Repräsentant der Neuen Musik mit dem Schweizer Schriftsteller auseinander. Robert Walser ruft bei Holliger eine neue Form ›biografisch‹ geprägten Komponierens hervor, bei dem die musikalischen Einfälle aus einer starken und zuweilen experimentell erzeugten Identifikation mit dem Leben und Schaffen des Dichters entstehen. Bei der Oper *Schneewittchen* (1997/98) nach Robert Walsers gleichnamigem Märchenspiel hat Holliger in seinem Kompositionsprozess diesen subjektiven und autobiografischen Aspekt noch verstärkt.¹

6.1 Einleitung

Heinz Holligers Zyklus *Beiseit* entstand in der Zeit des Mauerfalls und der Öffnung des Eisernen Vorhangs: Innert weniger Monate lösten sich nicht nur die bisherigen Machtblöcke auf, auch die Wertesysteme zerfielen, ohne dass neue gesellschaftspolitische Ziele vorhanden gewesen wären (vgl. Kap. 8.1). Der die Orientierungslosigkeit beschreibende Robert Walser passte deshalb gut in diese Epoche. Robert Walser bekommt in jenen Jahren aber auch rein literarisch viel Aufmerksamkeit: Die von Bernhard Echte und Werner Morlang

1 Seit 1993 schreibe ich auf Wunsch von Heinz Holliger regelmäßig Konzerteinführungen, CD-Texte und Aufsätze vor allem zu jenen Werken, in denen Holliger sich auf Literatur bezieht (vgl. Brotbeck: *Komponierte Erkaltung*). Solchen Arbeiten gehen oft mehrstündige Besuche und Telefongespräche voraus. Viele Informationen dieses Kapitels beruhen auf diesen informellen Treffen. Gewisse Teile basieren auf meinen Aufsätzen *Scardanelli et l'/d'après Scardanelli* (deutsch 1996, französisch 2007), *Schneewittchen* (französisch 2007) und anderen. Thomas Würdehoff bezeichnet sie im Falle von *Schneewittchen* als »betörenden Aberwitz« (Würdehoff: *Lauter leise, linde Brisen*, S. 47). Neue Erkenntnisse zum Verhältnis von Heinz Holliger zu Robert Walser bietet die von Heidy Zimmermann anlässlich der Basler Produktion von *Schneewittchen* herausgegebene Schrift *Holligers Walser*, in der ein Gespräch von Heidy Zimmermann mit Heinz Holliger abgedruckt ist, aus dem im Folgenden oft zitiert wird.

seit 1985 herausgegebenen Bände mit den Mikrogrammen, jener in Kleinstschrift beschriebenen Blätter und Zettel, lösen ein großes Echo aus; der immer schon von Mythen umrankte Dichter erscheint damit noch um vieles rätselhafter.

In der europäischen und insbesondere der deutschen Musikgeschichte markiert der Mauerfall auch das definitive Ende der musikalischen Avantgarde und ihres materialästhetischen Diskurses. Ihr stolzes Selbstverständnis, den vordersten Stand der *einen* – im emphatischen Singular gedachten – Musikgeschichte zu repräsentieren, war nicht länger zu halten. Theodor W. Adorno hat dieses Avantgarde-Modell hauptverantwortlich konstruiert und geschichtsphilosophisch unterlegt. Stark verkürzend zusammengefasst: Je konsequenter sich die Neue Musik auf ihre Autonomie beschränkt und – dem Fortschritt verpflichtet – die immanent-logische Entwicklung des musikalischen Materials und die strukturelle Komplexität vorantreibt, desto höher ist gemäß Adorno ihr ästhetischer Wahrheitsgehalt einzuschätzen. Wichtig ist für Adorno in diesem Zusammenhang die radikale Ablehnung von Jazz, Unterhaltungsmusik und all ihrer Derivate, die er schon in den 1930er-Jahren als barbarisch denunzierte.²

So eurozentristisch die Konstruktion der Avantgarde im Sinne Adornos ist, so kreativ und wirksam hatte sie sich doch auf das Komponieren ausgewirkt, denn sie machte Mut, ohne Rücksicht auf gesellschaftlichen Common Sense Innovationen zu suchen und zu wagen. Das lässt sich gerade an Heinz Holligers künstlerischer Entwicklung exemplarisch verfolgen. Zwar zählt er mit Jahrgang 1939 nicht mehr zur Gründergeneration der Avantgarde nach 1945, aber er setzte sich in seinem interpretatorischen und kompositorischen Schaffen intensiv mit der Avantgarde auseinander und brachte sie als Oboist maßgeblich voran: über 200 Kompositionen, die für ihn und oft auch für seine Frau, die Harfenistin Ursula Holliger (1937–2014), geschrieben wurden, hat er uraufgeführt. Die Oboe ist dank Holliger ein anderes Instrument geworden, nicht etwa, weil das Instrument neu konstruiert oder umgebaut worden wäre, sondern weil Holliger als Interpret dessen Spieltechniken enorm erweiterte und damit die Oboe in ähnlicher Weise neu definierte, wie dies im 19. Jahrhundert Niccolò Paganini mit der Geige und Frédéric Chopin oder Franz Liszt mit dem Klavier getan hatten.

2 In seiner Verachtung des Jazz geht Adorno schon 1933 so weit, dass er das nationalsozialistische Verbot, im Rundfunk Jazz zu spielen, ausdrücklich begrüßt: »Die Verordnung, die es dem Rundfunk verwehrt, ›Negerjazz‹ zu übertragen, hat vielleicht einen neuen Rechtszustand geschaffen – künstlerisch aber nur durchs drastische Verdikt bestätigt, was längst entschieden ist: das Ende des Jazz.« Adorno: *Abschied vom Jazz*, S. 795.

Wichtiger Katalysator dieser Entwicklung war Pierre Boulez, der von 1960 bis 1962 auf Einladung des Dirigenten und Mäzens Paul Sacher kurze Zeit an der Musik-Akademie Basel, deren Direktor Sacher damals war, Komposition unterrichtete und eine nicht unerhebliche Anzahl von jungen Schweizer Komponisten an die zeitgenössische Musik heranführte. Zu jener Zeit wurde die musikalische Nachkriegsavantgarde sonst an keinem der Schweizer Berufskonservatorien unterrichtet.³

Die bei Boulez erlernte strukturelle Strenge und das serielle Regelwerk fesselten Holliger allerdings nur für kurze Zeit. Musikalischer Ausdruck, Expression war ihm zu wichtig, als dass ihn die distanzierenden und sich teilweise selbst generierenden Kompositionssysteme des französischen Serialisten befriedigt hätten. Holliger war auch immer – und ist es bis heute – emphatischer Interpret, und zwar keineswegs nur auf Neue Musik beschränkt. Gerade in den 60er- und 70er-Jahren spielte er auf über hundert Schallplatten fast das gesamte Oboen-Repertoire ein und war einem breiteren Publikum vor allem als Virtuose bekannt, von dem man allenfalls munkelte, dass er als Komponist völlig »verrückte« Musik komponiere.⁴ Holligers Kompositionen aus jener Zeit zählen tatsächlich zum Experimentellsten, was damals komponiert wurde, und nehmen in ihrer Körperlichkeit teilweise Entwicklungen der heutigen Performance-Szene voraus. So zum Beispiel bei *Cardiophonie* für ein Blasinstrument und drei Magnettonbänder, von Holliger selbst an der Musikbiennale in Zagreb 1971 uraufgeführt. Der Interpret fixiert Kontaktmikrofone auf seinem Brustkorb und spielt mit und zu seinem eigenen, für das Publikum hörbaren Herzschlag; dabei wird das Herz selbst Teil der Komposition, insofern der Oboist dessen Rhythmus gemäß der Partitur durch Pressen beim Blasen verändern bzw. beschleunigen muss. Dieses Stück, das den Körper und dessen überlebenswichtigen Blutkreislauf zum »Musikinstrument« macht, endet in einem fingierten Kollaps.

Der Interpret Holliger führt als Komponist die Tradition des Virtuositums weiter, sind doch seine Partituren extrem schwierig zu spielen und stellen höchste technische Ansprüche an die Interpreten. Allerdings handelt es sich nicht um eine äußerliche Virtuosität, vielmehr interessiert Holliger die psycho-physische Energie, die aus solcher Schwierigkeit und Anstrengung heraus entsteht. Viele Kompositionen Holligers sind geprägt von oft sehr

3 Vgl. Robert Piencikowski: *Ein pädagogisches Experiment*. Neben Heinz Holliger studierten zum Beispiel auch die Schweizer Komponisten Hans-Ulrich Lehmann (1937–2013) und Pierre Mariétan (*1935) zu jener Zeit in Basel.

4 So äußerte sich zum Beispiel in den 1970er-Jahren am Lehrerseminar Biel mein Musiklehrer Armin Schütz, der in der Sekundarschule in Langenthal auch den Knaben Holliger unterrichtet hatte.

langen Auslöschungs-, Abbau-, ja Sterbeprozessen. Der Tod sei sein »Markenzeichen«, sagte Holliger einmal selbstironisch.⁵

Ich habe gar nicht so viele Ideen in der Musik, ich mache immer das gleiche – vom ersten Streichquartett an: Das ist ein einziges Rallentando von über 35 Minuten, ein einziges Wegnehmen von Energie, von Klanggenerierungsenergie, von Ausdrucksenergie, Saitenspannung, von Bogendruck wie auch von körperlicher Energie.⁶

Auch in *Beiseit* und *Schneewittchen* tut Holliger erneut das Gleiche, allerdings nicht mehr so kontinuierlich wie beim ersten Streichquartett, sondern konterkariert von Gegenbewegungen und Maskierungen aller Art.⁷

6.2 Die »verrückten« Dichter

Von Jugend an war die Literatur für Holliger fast ebenso wichtig wie die Musik. Insbesondere mit der deutschen Literatur ist er aufs Engste verbunden.⁸ Die von ihm vertonten Dichterinnen und Dichter weisen fast durchwegs sonderbare oder tragische Biografien auf: Sie nahmen sich das Leben (Paul Celan, Alexander Xaver Gwerder und wohl auch Georg Trakl) oder sie landeten in Nervenheilstalten (Friedrich Hölderlin, Nikolaus Lenau, Robert Schumann, Louis Soutter und Robert Walser). Diese »verrückten« Lebensläufe ziehen Holliger magisch an, und er verarbeitet in vielen seiner Werke die Lebenskontexte dieser Dichter und Künstler. Beim *Scardanelli-Zyklus* hat Holliger dies erstmals erprobt, indem er nicht nur die späten Gedichte, sondern auch Hölderlins Leben und vor allem seine Zeit im Tübinger Turm in Musik fasste. Mit 36 Jahren begann Holliger mit der Komposition; die Arbeit daran dauerte 16 Jahre und führte zu seinem bisher umfangreichsten und längsten Werk. Ebenfalls 36 Jahre alt war Hölderlin, als er gegen seinen Willen am 11. September 1806 ins Tübinger Klinikum von Johann Hermann Heinrich Ferdinand von Autenrieth eingeliefert wurde. Von

5 Olshausen: *Ein Stückchen weit*.

6 Holliger/Zimmermann: »Ich hoffe, ich habe nie in meinem Leben etwas »ver-tont««, S. 23.

7 Interessant ist, dass Holliger bei seiner dissoziativ konzipierten Oper *Lunea* nach Nikolaus Lenau (2017) auf ein Libretto von Händl Klaus ursprünglich wirklich etwas anderes machen und einen ätherisch hellen, quasi »schönen« Schluss mit Äolsharfen gestalten wollte. Nach langem Überlegen und Experimentieren wurde ihm das aber doch zu pathetisch und oberflächlich, und er machte erneut das »Gleiche«: Wie durch einen extremen Filter hindurch ist ein sechsstimmiger Choral der Blechbläser zu vernehmen, eine Musik wie im Schatten einer Kerze, senza fine – wie bei den Schlüssen von *Beiseit* und *Schneewittchen*. Vgl. Brotbeck: »Der Mensch ist ein Strandläufer am Meer der Ewigkeit«.

8 Vgl. Olshausen: *Heinz Holliger und die Literatur*.

Autenrieth war ein ›fortschrittlicher‹ Psychiater, denn er war überzeugt, dass psychisch Kranke nicht nur verwahrt werden sollten, sondern sich auch heilen ließen. Er diagnostizierte bei Geisteskranken zu großen ›Eigensinn‹, den es zu brechen gelte. Dies führte zu teilweise lebensgefährlichen Therapien. So verätzte er die Haut seiner Patienten, um Entzündungen auszulösen, oder er zwang sie mit Zaummasken zum Schweigen. Auch Hölderlin wurde solchen Therapien unterzogen, die aber im Frühjahr 1807 ein Ende nahmen: Hölderlin wurde als unheilbar geisteskrank entlassen und in den Haushalt des Tischlermeisters Ernst Zimmer aufgenommen. Hier lebte er 36 Jahre lang in einem Turmzimmer und schrieb – oft für eine Pfeife Tabak – wieder Gedichte. Er versah diese mit falschen Datierungen der Vergangenheit und Zukunft und unterzeichnete sie häufig mit Scardanelli.

Der Schweizer Germanist Bernhard Böschenstein, der in den späten 1950er-Jahren im Gymnasium Burgdorf Heinz Holliger während einer Stellvertretung unterrichtet hatte, war 1965 der erste, der die hohe Qualität und Modernität der späten Gedichte von Hölderlin erkannte und sie in den Kontext von Paul Celans Lyrik stellte.⁹ Bis dahin wurden diese ›ich-verneinenden‹ Gedichte nur unter pathologischen Gesichtspunkten betrachtet.

Im *Scardanelli-Zyklus* werden von Autenrieths Zaummasken gewissermaßen in Musik übersetzt: Exerzitien, leer drehende Kanons, Klänge an der Grenze der Wahrnehmbarkeit; die Sängerinnen und Sänger müssen während des Einatmens jubelnde Akkorde singen; der Flötist muss mit leerer Lunge blasen. Normalerweise gibt der Komponist an, wo geatmet werden darf; im *Scardanelli-Zyklus* ist »nicht einatmen« eine neue und häufig auftretende Spielanweisung.

Der Abschluss des Zyklus und die Auseinandersetzung mit *Beiseit* überschneiden sich: 1991, ein Jahr nachdem er *Beiseit* beendet hatte, schloss Holliger die sechzehn Jahre dauernde Arbeit am *Scardanelli-Zyklus* mit dem *Ostinato funebre* ab. Dieser Satz korrespondiert mit der ersten Hälfte von Hölderlins Leben. Während die meisten Teile des *Scardanelli-Zyklus* wie erkaltet wirken, wie Totenmasken, herrscht in diesem Stück das Leben; es gibt Aufbrüche, Kontraste und gespenstische Naturstimmungen. Die unmittelbar vorangegangene Erfahrung mit Robert Walser scheint hier ihre Spuren hinterlassen zu haben. *Ostinato funebre* wie *Beiseit* kündigen eine neue, subjektivere, emotionalere Welt an, die Holligers Schaffen seither dominiert. Und während man in den Vokalteilen des *Scardanelli-Zyklus* die Worte kaum versteht, weil sie in der Musik gleichsam zerrieben und aufgelöst werden, ist in *Beiseit* alles so gesetzt, dass der Text nachvollzogen werden kann.

⁹ Vgl. Böschenstein: *Hölderlins späteste Gedichte*.

6.3 Autobiografische Identifikation

Die Beschäftigung mit Walser hat bei Heinz Holliger ein autobiografisches Moment, das sich durch verblüffende Parallelen erklärt. Wie Robert Walser mit Karl Walser hatte auch Heinz Holliger einen nur wenig älteren Bruder, den Schauspieler und Regisseur Erich Holliger (1938–2010). Er war für Heinz Holliger gerade in der Jugendzeit und während der ersten künstlerischen Arbeiten von zentraler Bedeutung. Heinz Holliger war eine Frühbegabung, ähnlich wie Robert Walser – mindestens im Vergleich zu Schweizer Schriftstellern wie Conrad Ferdinand Meyer oder Gottfried Keller. Schon als Jugendlicher trat er solistisch auf – treffenderweise auch mit dem ersten Schweizer Walser-Vertoner Wilhelm Arbenz.¹⁰ Holliger wurde verschiedene Male von der Familie Arbenz eingeladen, aber über Robert Walser habe man sich da nie unterhalten.¹¹ Auch Walsers Unverfrorenheit findet sich beim jungen Holliger. So schrieb er mit sechzehn Jahren im jugendlichen Übermut dem Basler Mäzen, Dirigenten und Verwaltungsratspräsidenten von Hoffmann-La Roche Paul Sacher, um die Adresse von Benjamin Britten zu erbitten und zu empfehlen, neue Oboenkonzerter in Auftrag zu geben.¹² Ein großer Unterschied zwischen Walser und Holliger liegt im Erfolg, der Holliger beschieden, Walser aber zu seinen Lebzeiten weitgehend verwehrt geblieben war.

Holliger hatte das Glück, bei den besten Lehrern seiner Zeit studieren zu können. Oboe lernte er bei Emile Castagnaud in Bern und Pierre Pierlot in Paris, Klavier bei Sava Savoff in Bern und Yvonne Lefébure in Paris. Für Komposition, Theorie und die allgemeine musikalische Bildung ist Sándor Veress wichtig, der wie ein künstlerischer Vater den hochbegabten Knaben am Berner Konservatorium in alle musikalischen Disziplinen einführte, ihm als Universalgelehrter die gesamte Kulturgeschichte eröffnete und auch interpretatorisch wichtige Impulse gab, indem er ihn lehrte, Werkanalyse und Interpretation direkt zu verbinden. Diese tiefen Einsichten in die kompositorische

10 1956 spielt Holliger in der Kirche Biel-Mett unter Arbenz das Oboenkonzert von Domenico Cimarosa, dazu noch Händels g-Moll-Sonate. Das Honorar für den siebzehnjährigen Solisten betrug fünfzig Franken; Holligers Mutter fand die Fünzigernote später nach dem Waschen in der Hose ihres Sohnes. E-Mail von Barbara Golan (Agentin von Heinz Holliger) an Roman Brotbeck vom 15.11.2016.

11 Ebd.

12 Bachmann-Geiser: *Heinz*, S. 162f. Als Holliger vier Jahre später 1959 als Zwanzigjähriger den Genfer Musikwettbewerb gewann, lud ihn Sacher ein und holte den Brief aus der Schublade. Holliger durfte nun tatsächlich bestimmen, an welche Komponisten Sacher Aufträge vergeben sollte.

Struktur und den musikalischen Gehalt eines Werkes zeichnen bis heute die zahlreichen Interpretationen von Holliger aus. Einige Unterrichtsstunden bei Veress – zum Beispiel jene zu den *Romanzen* op. 95 für Oboe und Klavier von Robert Schumann – haben sich Holliger so tief eingeprägt, dass sie seine Interpretation dieses Werks bis heute beeinflussen.¹³ Veress wird für den Komponisten Holliger im Verlauf seines Lebens zunehmend wichtiger; gerade *Beiseit* enthält viele Reminiszenzen an seinen ersten Kompositionslehrer.

Es gibt im Falle von *Beiseit* – wie schon beim *Scardanelli-Zyklus* – eine weitere biografische Auffälligkeit: War Holliger bei seiner ersten Beschäftigung mit Hölderlin 36-jährig und damit gleich alt wie jener zur Zeit seiner Einweisung ins Tübinger Klinikum, beginnt er die *Beiseit*-Komposition im Alter von 51 Jahren, exakt jenem Alter also, in dem sich Robert Walser Anfang 1929 auf Drängen seiner Schwester Lisa in die Heilanstalt Waldau bei Bern begibt.

Die Werkidee zu *Beiseit* bilden Jahre zuvor Pläne, etwas »Schweizerisches« zu vertonen. Walser steht damals noch nicht exklusiv im Zentrum der Überlegungen. Vielmehr denkt Holliger an »Schweizer Lieder für Countertenor, Akkordeon, Klarinette«¹⁴ mit Texten von Heinrich Leuthold, Conrad Ferdinand Meyer, Robert Walser und Adolf Wölfl – alles Schriftsteller, die im Irrenhaus gelandet waren. Zu letzterem hatte Holliger schon »1972 ein Riesen-Wölfl-Projekt entworfen«.¹⁵

Ich wollte auch ein CH-Quartett machen, auf einem riesigen Faß, das in Hunderte von Instrumenten verwandelt wird durch Einfügen von Mundstücken, von Trommelfellen, von Saiten usw. Das wäre vor allem auf Texte von Wölfl gewesen, aber ich habe es damals leider nicht gemacht. Langsam hat sich vielleicht dieses kämpferische Schweizerische sublimiert und ist immer feiner geworden, bis es bei Walser landen *musste*.¹⁶

Die Besetzung für Kontratenor, Klarinette, Akkordeon und Kontrabass,¹⁷ also für die Standardinstrumente der Schweizer Volksmusik, steht für Holliger damals aber schon fest. In der Schweizer Volksmusik liefern die Schwyzerörgeli-Spieler

13 Trotz seiner konservativen Prägung muss Veress heute als einer der wichtigsten Kompositionslehrer des 20. Jahrhunderts bezeichnet werden, denn der Bartók-Schüler hat nicht nur in Bern viele Schweizer Komponisten ausgebildet, sondern zuvor in Ungarn auch György Ligeti und György Kurtág.

14 Holliger/Zimmermann: »*Ich hoffe, ich habe nie in meinem Leben etwas »ver-tont«*«, S. 18.

15 Ebd., S. 19.

16 Ebd. Der Plan erinnert an die Fantasien des Knaben Heinz, der Oboe lernen wollte und sich – nachdem ihm jemand von den Mundstücken der Oboe erzählt hatte – eine Apparatur mit einem Bunsenbrenner und Schläuchen vorstellte. Holliger erzählt diese Geschichte in Olshausen: *Ein Stückchen weit*.

17 »[I]ch weiß nicht mehr, ob ich Kontrabass auch schon dabei hatte«. Holliger/Zimmermann: »*Ich hoffe, ich habe nie in meinem Leben etwas »ver-tont«*«, S. 18.

oft ziemlich mechanisch und ›nebenbei‹ ihre präformierten Formeln zum Tanzgeschäft ab. Holliger gibt dem Akkordeon eine ähnliche Rolle: Es steht im Zyklus quasi im ›Beiseit‹, kommt aus der Ferne, keucht mit leerem Balg vor sich hin, wird auch weniger in die verwendeten Formzitate einbezogen.

Den Kontratenor wählte Holliger aus drei Gründen: wegen seiner Nähe zu falsettierenden Männerstimmen im alpenländischen Jodel, wegen des adoleszenten, geschlechtlich noch ambivalenten Moments in der Stimme des Kontratenors, das für Holliger mit Walser direkt korrespondiert, zumal in diesen frühen Gedichten Erotisches absent ist. Schließlich war Holliger an der Spaltung zwischen Sing- und Sprechstimme interessiert. Der Kontratenor hat meist eine relativ tiefe Sprechstimme in Baritonlage. Die beiden Stimmtypen des Kontratenors scheinen verschiedenen Persönlichkeiten anzugehören.¹⁸ Am eindrucklichsten kommt diese schizophrene Disposition beim neunten Gesang *Angst* zum Vorschein, wo die beiden Stimmtypen miteinander dialogisieren und sich die Identität des lyrischen Ichs aufspaltet.

Dieses Interesse für die gespaltene Stimme zeigt, dass Holliger in *Beiseit* Walsers frühe Gedichte nicht in ihrer Entstehungszeit belassen, sondern sie in Bezug zum gesamten Œuvre von Robert Walser stellen möchte: »Mir war die Idee eines Lebenslaufs ganz wichtig.«¹⁹ Er interessiert sich deshalb besonders für jene Momente in den Gedichten, die prospektiv in die Zukunft weisen.

6.4 Formmasken

Walsers Lebenslauf mit seinen weiten Ausschlägen nach Zürich, Basel, Würzburg, Berlin in jungen Jahren, der Rückkehr nach Biel, dem »Prosastückligesgeschäft«²⁰ (BA 2, 358) sowie dem ›Bleistiftgebiet‹ in Bern und der letztlich doch freiwilligen Einweisung in die Psychiatrische Klinik Waldau bis hin zum vollständigen Verstummen nach der Entmündigung und Zwangsüberweisung nach Herisau im Kanton Appenzell Ausserrhoden stimmt mit Holligers Rallentando-Formen perfekt überein. Endpunkt ist der letzte Vers von *Im Mondschein*: »lag lang noch wach« (SW 13, 20). Holliger bezieht dies

18 Der Kontratenor (auch Altus oder Countertenor) kommt in den Walser-Vertonungen relativ oft und prominent vor, vgl. *Aschenbrödel* von Martin Derungs (Kap. 8.5.2) und Johannes Fritsch (Kap. 13.3) sowie *Es kommt mich ...* von Mathias Steinauer (Kap. 11.15.2). Zu erwähnen wäre auch die *Wölfl-Kantata* von Georges Aperghis (Kap. 7.6).

19 Holliger/Zimmermann: »Ich hoffe, ich habe nie in meinem Leben etwas ›ver-tont‹«, S. 21.

20 Die Bezeichnung »Prosastückligesgeschäft« ist in der Walser-Literatur schon fast zu einem geflügelten Wort geworden, obwohl sie Walser selbst nur ein einziges Mal, 1928 in einem Brief an Frieda Mermet, verwendet. Dank an Gelgia Caviezel für diese Recherche.

auf die Jahre in der Psychiatrie: »[D]iese Wachheit, das ist bei Walser immerhin die Zeit von 1929 bis 1956.«²¹

Dem Rallentando setzt Holliger ein anderes Formprinzip entgegen, das die abnehmende ›Klanggenerierungsenergie‹ bremst, überdeckt und maskiert: ein Spiel mit wechselnden Formen und Genres, das Holliger schon in *Albchehr* für die Oberwalliser Spillit ausgiebig erprobte. »Ich wollte in *Beiseit* [...] nicht so eine Einbahnstraße komponieren wie im Streichquartett, das einfach stur in eine Richtung bis zum Exitus geht.«²²

Beim *Scardanelli-Zyklus* erscheint immer nur jene Maske, die man weder abnehmen noch wechseln kann: die Totenmaske. Im *Beiseit*-Zyklus spart sich Holliger diese Maske für das Ende auf. Zuvor spielt er mit den vielen Maskierungen bei Walser, indem er für jedes Lied eine eigene Stilmaske wählt. Es ist ein ähnliches Verfahren, wie es Alban Berg in der Oper *Wozzeck* gewählt hat, indem er jede Szene der Oper in eine bestimmte Form setzt, die inhaltlich mit der Szene korrespondiert. Auch bei Holliger stehen Form und Text in engstem Bezug. Wie die folgende Kurzbeschreibung der zwölf Lieder zeigt, ist Holliger bei der Wahl der Formmasken selbst in seine Jugendzeit zurückgekehrt; vor allem der Einfluss von Sándor Veress ist unüberhörbar, aber auch Alban Berg und andere vermeint man zu hören.

I *Beiseit* (SW 13, 22) für Kontratenor, Akkordeon und Kontrabass

Form: Passacaglia

Akkordeon in höchster und Kontrabass in tiefster Lage sind spiegelsymmetrisch geführt, die Singstimme am Anfang ruhig schreitend, später mit immer unsicherem Gang. Die Melodie ist ikonografisch den letzten Schritten von Walser im Schnee nachgebildet (vgl. Kap. 10.7); dabei hat die Zahl 6, die anfänglich mit sechs Doppelschritten exponiert wird, im Lied strukturelle Bedeutung. Bis zur Mitte des Liedes verwendet Holliger eine symmetrisch konstruierte Zwölftonreihe.

II *Schnee (I)* (SW 13, 15) für das ganze Ensemble

Form: Proportionskanon

Ein dreistimmiger Kanon: Die Klarinette spielt in anderthalb-, der Kontrabass in zweieinhalbfacher Vergrößerung die anfänglich in kleinem Ambitus geführte Melodie in der Singstimme. Alle Stimmen befinden sich in der gleichen Lage, beginnend beim ›Todeston‹ *d*; »das [...] ist ganz eng verwandt

21 Ebd., S. 23.

22 Ebd., S. 26.

mit den Kanons über ›Herbst‹ im *Scardanelli-Zyklus*, die alle über dieses *d* komponiert sind.«²³ Beim Wort »Tränen« bricht die Singstimme in ein überspanntes Melisma aus. Klarinette und Kontrabass erreichen mit ihren langsamer voranschreitenden Kanonstimmen diesen Ausbruch nicht mehr. Das Akkordeon ist in den Kanon nicht eingebunden und spielt nur die Bandbreite des sich ausweitenden Ambitus.

III *Bangen* (SW 13, 26) für Kontratenor, Akkordeon und Kontrabass

Form: Valse lente

Stark chromatischer ›fin de siècle‹-Walzer mit mehrfach leittöniger Harmonik, »der fast noch etwas vom Fin de siècle hat, das man auf den Bildern Karl Walsers sieht: etwas fast Süßes, Melancholisches, Weiches, Elegantes.«²⁴ Kontrabass und Akkordeon erklingen hier erstmals dolce und in ihrer natürlichen Lage.

IV *Wie immer* (SW 13, 14) für Kontratenor und Kontrabass

Form: Melodram

Hier brechen die Form-Masken erstmals auf, »da geht es schon ganz ins Existentielle. Denn der Kontrabass wird wie ein Körper quasi gefoltert, wird manipuliert mit Werkzeugen, er schreit, ächzt, seufzt [...], es ist eine völlig zerbrochene Musik.«²⁵ Der Kontratenor tritt hier als Bariton auf und spricht in tiefer Lage; nur wenige Wörter werden gesungen, was zu einer schizophrenen Spaltung der Stimme führt. Für Holliger entstehen hier Bezüge zu »*Cardiophonie*: der gefolterte Körper, der zu Musik wird.«²⁶

V *Trug* (SW 13, 28) für Kontratenor, Klarinette (und Kontrabass)

Form: Bicinium

Gesangsstimme und Klarinette greifen so eng ineinander, dass keine Hauptstimme auszumachen ist. Gewisse Reizwörter wie »drehen« und »weinen« sind madrigalistisch herausgestellt. Am Schluss führt der Kontrabass das Bicinium der verstummten Singstimme zu Ende. Für Holliger ist dieser Satz »ein äußerlich harmloses Bicinium [...], das noch ein bisschen anklingt an ein Genre-Stück. Aber es ist schon das Taumeln drin, [...] die Welt fängt an zu schwanken.«²⁷

23 Ebd., S. 24. Vgl. auch die Analyse des Liedes *Schnee (I)* von Lanz: »... die weißverschneite Welt macht mich schwach«, S. 60–66.

24 Holliger/Zimmermann: »Ich hoffe, ich habe nie in meinem Leben etwas ›ver-tont‹«, S. 24.

25 Ebd.

26 Ebd.

27 Ebd.

VI *Zu philosophisch* (SW 13, 23) für das ganze Ensemble (Bassklarinette)

Form: Perpetuum mobile I

Das Wort »Redeflechter« im Gedicht scheint die Vertonung beeinflusst zu haben: ein schnelles und dichtes Flimmern verschiedener in sich drehender Motive, »die Aufhebung des normalen Zeitgefühls und die Aufhebung der Körperlichkeit, auch beim Instrument, der Bassklarinette: ›On fait marcher les doigts!«, wie Aurèle Nicolet zu sagen pflegte.«²⁸ Die Singstimme verläuft in wilden Sprungbewegungen, »schon ein bisschen sprechgesangartig, wie ein *Recitativo accompagnato*.«²⁹ Am Schluss des Liedes wird dieser Spuk von der Bassklarinette wie weggeblasen.

VII *Abend (I)* (SW 13, 8) für das ganze Ensemble

Form: Litanei

Die mikrointervallisch eng geführten Stimmen umspielen den Ton *es*. Die dadurch entstehende gepresste Wirkung erinnert an die Teile *Sommer II* und *Engführung* des *Scardanelli-Zyklus*. »Der Gesang [...] wird nun völlig gedehnt in riesenlange Vokalisieren, unendlich viele Verzierungen – wie Gregorianik oder wie in den ungarischen *Siratók*. [...] Man weiß überhaupt nicht mehr, wo man ist, und das ist ja genau der Inhalt des Gedichtes.«³⁰

VIII *Weiter* (SW 13, 18) für das ganze Ensemble

Form: Scherzo

Dieses Lied ist geprägt von komplexen rhythmischen Überlagerungen und Verschiebungen; zweimal – synchron zum Wort »Rauch« – gelangt die Bewegung zum Stillstand. Anschließend steigen Singstimme und alle Instrumente langsam und kontinuierlich nach oben. Dieses Lied unterbricht den Sog abnehmender Klangenergie, »ein bisschen eine ›Hommage à Veress‹, in ungarischer Rhythmik. Das ist vielleicht der übermütige Simon Tanner aus den *Geschwistern Tanner*, es zeigt das Jungenhafte von Walser. Plötzlich bleibt es auf einem Ton stehen, dann geht es wieder weiter.«³¹

IX *Angst (I)* (SW 13, 15f.) für das ganze Ensemble (Bassklarinette)

Form: Dialog

Die im vierten Lied erstmals angedeutete Aufspaltung der Kontratenorstimme in eine Baritonsprechstimme und in eine Altsingstimme ist hier als wilder Dialog

28 Ebd., S. 25.

29 Ebd.

30 Ebd., S. 26.

31 Ebd.

zwischen den beiden Stimmtypen gestaltet. In der Instrumentalbegleitung wird das Schauerliche dieser gespaltenen Persönlichkeit mit zahlreichen ungewöhnlichen Effekten betont.

X *Und ging* (SW 13, 27) für Kontratenor, Klarinette und Akkordeon

Form: Tema con 4 variazioni

Die Variationen sind kontrastreich und programmatisch angelegt. Wenn von der »Majestät« die Rede ist, wird zum Beispiel eine französische Ouvertüre imitiert. Vergangenes – Mozart und Schumann – flackert auf. »Das ist wie eine Rückschau, die aber nicht gelingen will.«³²

XI *Drückendes Licht* (SW 13, 25) für das ganze Ensemble

Form: Lied

Eine dreiteilige Liedform mit stark kontrastierendem Mittelteil. Die Singstimme entfaltet sich hier sehr frei, ihre langen Melismen wirken zum Teil fast opernhafte. In den zerdehnten Tönen der Außenteile wird die tödliche Ruhe und Länge des letzten Liedes vorbereitet.

In »*Drückendes Licht*« löse ich gleichzeitig auch die Schwerkraft der Tonalität auf. Da ist alles mit reinen, untemperierten Obertönen geschrieben, aber man hört noch kleine Anklänge an klassische Musik. Die Musik wird schon völlig schattenhaft, und es endet hier mit einem Anklang an einen Walzer-Rhythmus [...]: Plötzlich ist das wieder wie »Valse lente«. [...] Das ist eigentlich der Schluss des Zyklus. Aber es könnte natürlich überhaupt nicht hier enden.³³

XII *Im Mondschein* (SW 13, 19f.) für das ganze Ensemble (Bassklarinette), Akkordeon im Bühnenhintergrund, aber sichtbar

Form: Perpetuum mobile II

Das Perpetuum mobile II ist sehr viel breiter angelegt als das erste Perpetuum (Lied VI). Dieses Mal wird die unentwegte Bewegung nicht ausgeblendet, sondern so stark verlangsamt, dass die Singstimme an ihre atemtechnischen Grenzen stößt. Bei diesem letzten Lied verengt sich das Maskenspiel – wie beim *Scardanelli-Zyklus* – auf die eine Maske, die kein Spiel mehr ist: die Totenmaske.

³² Ebd.

³³ Ebd., S. 27.

6.5 ›Eichendorff'sche Mondnacht‹

Das letzte Lied aus dem Zyklus *Beiseit* ist ein halbes Jahr nach den anderen elf Liedern entstanden. Es ist das einzige, in dem ein anderer Komponist deutlich zitiert wird. Zwar gibt es auch in den anderen Liedern Anspielungen etwa auf Mozart, Schubert, Schumann und Berg, aber nie als präzises Zitat, mehr der Erinnerung nach. Im letzten Lied bezieht sich Holliger nun aber explizit auf die *Mondnacht* aus Schumanns *Liederkreis* op. 39. Walser selbst gab Holliger dazu die Idee, denn er schreibt im Prosastück *Würzburg*:

Mitternacht war es, und statt des Schlafes [...] genoß ich nun den Anblick der schönsten Mondnacht, die wie eine Eichendorffsche Mondnacht alle ihre unnennbare Schönheit [...] niederwarf. Eine leise Handharfe ertönte[.] (BA 15, 40)

Wegen dieser Stelle in *Würzburg* verlangt Holliger, dass das Akkordeon in diesem letzten Lied als »leise Handharfe« aus dem Hintergrund ertönen muss.

Für Holliger ist auch der Schluss von Schumanns Vertonung von essentieller Bedeutung. In der letzten Strophe von Eichendorffs Gedicht heisst es: »Und meine Seele spannte / weit ihre Flügel aus, / flog durch die stillen Lande, / als flöge sie nach Haus.« Dieses »nach Haus« wird von Schumann in einmaliger Weise enttäuscht, indem er anstelle der lang vorbereiteten Tonika eine Dissonanz, nämlich den Dominantsextakkord auf der ersten Stufe, also der Tonikastufe, platziert. Das »nach Haus« verweist in eine fremde Welt und wird zum Zeichen für die nicht mögliche Rückkehr. Dieses Vorgehen wirkt umso schockartiger, als sich Schumann zuvor an die Strophenform gehalten hat.

Dieses Verfahren, mit einer strophischen Anlage eine Erwartung aufzubauen und diese dann umso deutlicher zu enttäuschen, übernimmt Holliger bei den längeren Gedichten im *Beiseit*-Zyklus. Mit der deutlichen Anlehnung an Schumann ergibt sich im letzten Stück die komplexeste Strophenform. Holliger lässt die Schumannreminiszenz mit dem eine Quarte durchschreitenden aufsteigenden Motiv von Strophe zu Strophe deutlicher werden, bis es bei »noch lange hört' ich es singen« für einen kurzen Moment nicht mehr zu überhören ist.

Nach dieser Annäherung an Schumann folgt in Holligers Vertonung der Schock, hier allerdings nicht mit einer unerwarteten Modulation, sondern mit einer gleichsam außer Rand und Band geratenen Ausdeutung des Wortes »singen«, das sich in einem nicht enden wollenden Melisma über zwei Systeme hinzieht.

Handwritten musical score for Heinz Holliger's *Im Mondschein*, page 47f. (Schluss). The score is written on ten staves, featuring complex rhythmic patterns, dynamic markings, and tempo changes. The notation includes various note values, rests, and articulation marks. The score is divided into two systems, with the second system starting on a new page. The tempo changes from *mod.* to *rit.* and then to *a tempo*. The dynamics range from *pp* to *f*. The score concludes with a double bar line and the page number *-47-*.

Abb. 21 Heinz Holliger: *Im Mondschein*, S. 47f. (Schluss)

Handwritten musical score for "Der Schatz" by Franz Schubert, Op. 92, No. 1. The score is written on five staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff has a bass clef. The third and fourth staves have a treble clef. The fifth staff has a bass clef. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Handwritten annotations in German are present throughout the score, including "(a)", "(ppp)", "(Gründtöne müssen deutlich hörbar)", "(mit)", "al niente", "mit sehr viel C.", "al niente", "mit Stills", and "(sehr rit.)". The score is dated "Bielefeld, 28. 3. 1907" and "Schubert, Op. 92, No. 1".

Diese Wirkung wird noch gesteigert beim nachfolgenden »lag lang noch wach«, indem die Musik auf »wach« mit immer längeren Tönen quasi stehenbleibt (vgl. Abb. 21).

Über dem Orgelpunkt auf dem Ton *H*, mit dem das Stück begonnen hat und der die »Signatur« von Heinz Holliger darstellt, wird von *cis*¹ aus der Oktavraum durchschritten. Die Notenwerte werden kontinuierlich länger, die Tonschritte ebenso kontinuierlich kleiner. Auch hier erklingt nach der Atempause eine »Zwölftonreihe«, allerdings ist es keine »richtige« mit Halbtönen wie beim ersten Lied *Beiseit* (vgl. Kap. 10.7): Die Skala steigt zuerst in drei (enharmonisch richtig notierten) Ganztönen, dann in drei Halbtönen, drei Vierteltönen und schließlich in drei Achteltönen nach oben. Der die Oktave einlösende und die Skala »erlösende« Oktavton *cis*² wird jedoch nicht erreicht. Auch diese letzte Skala leitet sich aus Schumanns *Mondnacht* ab, dessen aufsteigendes Skalenmotiv hier gleichsam bis zum konsequenten Ende gedacht wird.

Am Ende, auf das »-ch« – wie wenn man eine Kerze ausbläst – bricht das Stück ab, wie mit der Schere weggeschnitten. Es ist eigentlich kein Schluss, die Musik könnte jahrelang weitergehen, immer enger.³⁴

Der Schluss von Schumanns *Mondnacht* steht für die nicht mögliche Rückkehr, jener von Holligers *Im Mondschein* für das Nicht-Erreichen-Können der »geheimnisvolle[n], nie erklärbare[n] Schwelle, die zu überschreiten keinem Lebenden je gegeben ist«.³⁵

Die Zahl Sechs, die im ersten Lied *Beiseit* als einfache Umsetzung von Walsers letzten Schritten im Schnee erscheint, verwandelt sich in *Im Mondschein* zu einem alle Parameter bestimmenden Zahlencode. Die Diastematik des Schrittmotivs von *Beiseit* – ein verlangsamtes Wandermotiv – ist nun zu einer leicht gekrümmten Geraden erstarrt: Die letzten Spuren des lebenden Walser im ersten Lied sind am Schluss des letzten Liedes, an dem Heinz Holliger länger gearbeitet hat als an allen anderen Liedern zusammen, zur abstrakten Todeslinie geworden.

Es war mir ganz wichtig, dass ich plötzlich diese Schritte ganz von außen her durch die Reflexion reinzwinge, bis genau der Punkt kommt, an dem klar ist, entweder muss ich hier aufhören, oder dann erst viel viel später.

Ganz ähnlich bei *Schneewittchen*, wo es heißt: »Kommt alle mit herein« – ins Unterbewusste. Es hat keinen Schluss.³⁶

34 Ebd., S. 30.

35 Gemäß Mail von Barbara Golan an Roman Brotbeck vom 20.03.2021. Holligers Kommentar bezieht sich auf Franz Schubert.

36 Holliger/Zimmermann: »*Ich hoffe, ich habe nie in meinem Leben etwas »ver-tont«*«, S. 30.

6.6 *Schneewittchen*

Ende des letzten Jahrhunderts beschäftigten sich gleich drei führende, der Avantgarde zuzuordnende Komponisten mit Märchenopern: Johannes Fritsch mit der *Aschenbrödel*-Version von Robert Walser (noch nicht aufgeführt; vgl. Kapitel 13.3), Helmut Lachenmann mit Hans Christian Andersens *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern* (UA 1997 in Hamburg) und Heinz Holliger mit dem Dramolett *Schneewittchen* von Robert Walser. Martin Zenck hat die beiden Opern von Holliger und Lachenmann verglichen und vermutet, dass die fast gleichzeitige Auseinandersetzung mit einem Märchenstoff kein Zufall sei.³⁷ Mit mehr zeitlichem Abstand zeigt sich allerdings, dass die Opern von Lachenmann und Holliger letztlich wenig miteinander zu tun haben. Zwar greifen beide Komponisten biografisch stark in ihre Jugendzeit zurück: Helmut Lachenmann setzt sich mit der RAF-Terroristin Gudrun Ensslin auseinander, mit der er als Kind im Sandkasten spielte, und Heinz Holliger kehrt teilweise in die Fantasiewelt seiner Jugend zurück und stellt einen direkten Bezug zum Weihnachtstag 1956 her, an dem Holliger in Langenthal der Mutter sein Lied *Schmetterling* nach Morgenstern schenkte, während Robert Walser bei Herisau von Kindern tot im Schnee gefunden wurde.

Damit sind die Parallelen weitgehend erschöpft, denn Lachenmann führt mit der Überschreibung von Andersens *Mädchen* mit der Brände stiftenden Gudrun Ensslin letztlich das große Projekt politischen Engagements weiter. In musikalischer Hinsicht ist das *Mädchen* die konsequenteste Umsetzung von Lachenmanns ›Musique concrète instrumentale‹: Ein ganzes Orchester und alle Stimmen erzeugen die hochdifferenzierte Geräuschkomposition. Im Unterschied zu Heinz Holliger zeigt Lachenmann ein tiefes Misstrauen gegenüber der Gesangsstimme und ihrem überhöhenden und emphatischen Charakter, deshalb werden Stimmen wie Orchesterinstrumente behandelt. Lachenmann ist noch ganz dem postdramatischen Operntheater des späten 20. Jahrhunderts verpflichtet, wie es damals durch die erfolgreichen deutschen Intendanten Peter Ruzicka und Klaus Zehelein geprägt ist: Da wird keine Handlung mehr erzählt, auf konkrete Rollen wird verzichtet, Texte bleiben meist schwer verständlich, dafür werden der Musik bis anhin unbekannte Räume geöffnet, während äußerliche Theatervorgänge zugunsten der Musik zurückgenommen werden.

Schneewittchen ist ein Werk von ganz anderer Art, sowohl was seine Position innerhalb des Gesamtchaffens von Holliger angeht als auch in seinem Verhältnis zur musikhistorischen Situation am Ende des letzten Jahrhunderts.

37 Zenck: *Am Abgrund*, S. 42–50.

Holliger, der in *Cardiophonie* (1971), beim *Magischen Tänzer* (1963–65, nach Nelly Sachs) und in seinen experimentellen Beckett-Stücken (*Come and go*, 1976/77; *Not I*, 1978–80; *What Where*, 1988) die Grenzen des Theaters experimentell erkundete, kehrt mit dem *Schneewittchen* gewissermaßen zum Theater und zur Gesangsoper zurück, nicht etwa um die Operngattung zu restituieren, sondern um eine mehrschichtige theatralische Komplexität zu erreichen, die er braucht, um dem tiefgründigen Text von Walser gerecht zu werden: »Ich wollte vor allem nur durch den Lieferanteneingang hineingehen, nicht vorne durch das große Portal. Es sollte eine Musik sein, die ganz liebevoll mit dem Text umgeht.«³⁸

6.7 Maskenspiel und unmaskierter Prolog

Es gibt zwei Arten von Opern: Die eine könnte man monoperspektivisch nennen, die andere polyperspektivisch. In der monoperspektivischen Oper steht hinter jeder Figur die Gedankenwelt ihres Autors. Wagner wäre dafür ein gutes Beispiel, denn die einzelnen Figuren müssen einen jeweils anderen Aspekt von Wagners Ideenwelt erklären und können sich daher aus Wagners Führung kaum herauslösen. In der polyperspektivischen Oper verschwindet der Autor im Gewimmel der Handlung und der dramatischen Konflikte. Jede Theaterfigur verfolgt ihren eigenen Weg, verkörpert eigene Perspektiven, und Librettist wie Komponist finden ihr Vergnügen darin, diese je verschiedenen Wege der Figuren so darzustellen, dass sie als Autoren gar nicht in Erscheinung treten. Ein schönes Beispiel dafür wären die autonomen und zugleich befreiten Figuren der reifen Mozart-Opern. Mozart gelingt es, in seiner Musik eine ironische Distanz zu den Figuren aufzubauen und doch als Autor unerkannt zu bleiben. Diese Autonomie führt dazu, dass keine einzige von Mozarts Figuren durchwegs böse gezeichnet wird – während es bei Wagner hoffnungslos Böse zuhauf gibt. Sogar wenn das Libretto den Bösen klar benennt, rettet Mozart die Figuren in seiner Vertonung, zum Beispiel Osmin in der *Entführung aus dem Serail*.

Überträgt man diese zwei Prinzipien auf Robert Walser, so wird deutlich, dass dieser bei *Schneewittchen* (SW 14, 74–115) die zwei Theatertypen verschränkt: Einerseits spricht in jeder Figur immer nur Walser, und jede der fünf Personen ist gleichsam Walser; andererseits benutzt Walser alle Kniffe des polyperspektivischen Theaters, um die fünf Figuren zu differenzieren (vgl. dazu die Ausführungen zu Wagners Theater bei Ruedi Häusermann in Kap. 8.5.1). Einem

³⁸ Holliger/Zimmermann: »Ich hoffe, ich habe nie in meinem Leben etwas »ver-tont««, S. 38.

Puppenspieler ähnlich inszeniert Walser ein lautes Spektakel, um zu überspielen, dass alle Figuren von der gleichen Hand geführt und mit der gleichen Stimme belebt werden. Die reale Handlung ist mithin ein ›Maskenball‹, etwas Vorgespieltes, um zu verstecken, dass hier einer eine Monoperspektive als fünffache Persönlichkeitsspaltung durchführt.

Robert Walser beginnt seine Geschichte dort, wo das Grimm'sche Märchen vom Schneewittchen endet. Alle Protagonisten leben noch zusammen und alles dreht sich immer und immer wieder um das Verbrechen von Jäger und Königin. Freuds gesamtes psychoanalytisches Werkzeug ist in diesem Stück exponiert, die Handlung mit Rollenspielen in heutigen Psychotherapien durchaus vergleichbar. Kostüme werden getauscht, alle lügen und alle sagen doch die Wahrheit, Bewusstes und Unbewusstes vermischen sich.

Das Kongeniale an diesem 1901 in einer der wichtigsten Zeitschriften der Moderne, der *Insel*, veröffentlichten Stück ist, dass Walser das Märchen mit der Tragödie überkreuzt:

1. Szene, Exposition: Schneewittchen erinnert an das Verbrechen. Die Königin streitet alles ab und erklärt Schneewittchen für krank. Der Jäger stimmt der Königin zu; der Prinz verteidigt Schneewittchen.

2. Szene, steigende Handlung: Der Prinz überhäuft Schneewittchen mit einem Redeschwall, bis er im Garten die Königin und den Jäger beim Sex beobachtet und völlig hingerissen ist. Sofort verliebt er sich in die Königin und verlässt Schneewittchen. Ihr Fazit: »Geh alles, wie es gehen muß.« (SW 14, 89)

3. Szene, Peripetie: Die Szene ist ein Gespräch von Königin und Schneewittchen, die Begegnung von Maria Stuart und Elisabeth I. in Walser'scher Verdrehung: Ausgerechnet Schneewittchen bittet die Königin um Vergebung und unterwirft sich ihr. Die Königin zählt nun ihre eigenen Vergehen auf, aber Schneewittchen will vergessen. Daraufhin benennt die Königin ihre eigene Krankheit: »Ich hasse mich viel mehr wie dich.« (SW 14, 94)

4. Szene, Retardierung und misslungener Lösungsversuch: Der Prinz erklärt der Königin seine Liebe. Sie weist ihn zurück und schlägt vor, die Mordszene »als ob es wirklich sei« (SW 14, 97) nochmals nachzuspielen. Diese Nachstellung kippt um in einen zweiten Mordversuch, weil die Königin aus der Rolle fällt und erneut die Ermordung Schneewittchens wünscht. Die Königin anschließend: »Wir spielten ja soeben nur! Und die Rollen standen uns gut.«³⁹

5. Szene, Katastrophe: Nach dem gespielten Mord sind alle Figuren gebrochen – nur im Verdrängen, in der kollektiven Lüge kommen sie zusammen. Zum Schluss fordert der Jäger Schneewittchen sogar auf, die

39 So nach Holligers Partitur, S. 246f. Im Original lautet der Text: »Wir spielten ja soeben nur! Traun, und die Rollen standen gut.« (SW 14, 99)

Königin zu küssen. Und als *Deus ex machina* muss der König alle beruhigen und in sein Schloss einladen.

Diesem ›Ballo in maschera‹ stellt Holliger einen unmaskierten Prolog voran, der die auffällige Verschränkung von Poly- und Monoperspektivik explizit macht. Dieser reflektierende Rahmen ist Holliger so wichtig, dass er ihn auch im Werktitel verzeichnet: »*Schneewittchen*, Oper in fünf Szenen, einem Prolog und einem Epilog nach Robert Walser«. Die Zahlen Fünf und Sieben sind schon dem Werktitel eingeschrieben: fünf Szenen und zwei Rahmenteile, insgesamt sieben Teile.

Im Prolog ›atmen‹ Orchester und die fünf Sänger gleichsam mit einer einzigen Lunge, sind ein einziges Organ, ein auskomponiertes »sch«. Aus diesem Atmen entsteht ein Unisono-Ton, das *d'*. Alle Sängerinnen und Sänger singen also zu Beginn auf derselben Tonhöhe. Durch die Mischung der Lagen (tiefe Sopranstimme, gute Tenor- und Altlage, hohe Bariton- und Basslage) klingt der Ton eindringlich-befremdend. Indem dieses *d'*, das bei Holliger und vielen anderen Komponisten, insbesondere aber bei Bernd Alois Zimmermann, immer wieder als Todeston fungiert, aufgespalten wird, entfaltet sich eine Polyphonie: Jede Stimme findet langsam und kontinuierlich in ihre natürliche Lage. Parallel dazu verläuft der ›Geburtsvorgang‹ des Kammerorchesters, das den Spaltungsprozess der Singstimmen begleitet und erweitert. Es gibt keine Gestik, kein *Espressivo*, kein *Rubato*, keine individuellen Bewegungen. Der Prolog umfasst fünf 7/4-Takte, die in sich isorhythmisch geordnet sind, wobei auch in dieser isorhythmischen Gestaltung Fünf und Sieben als Strukturzahlen aufscheinen. Fünf steht für die fünf Figuren des Stücks, Sieben für die Welt des Märchens, mit dem im Stück abwesenden, von *Schneewittchen* immer wieder herbeigesehnten sieben Zwergen.

Holliger unterlegte den Prolog mit Text, der die Farbensymbolik des Grimm-Märchens evoziert, und zwar mit den Adjektiven »schneeweiss« wie *Schneewittchen* und der weiße Sarg (Symbol für die Unschuld), »blutrot« wie das Blut (Symbol für Erotik und Sinnlichkeit) und »schwarz« wie der Sargrahmen (Symbol für den Tod).

Mit dem Prolog korrespondiert der Schluss der Oper. Im Epilog löst sich das ›Maskenspiel‹ auf; es wird nur noch depraviert artikuliert. Holliger schwebte bei der Komposition dieses Epilogs ein riesiger Opernschluss im Stile von Modest Mussorgskys *Boris Godunow* vor, der aber wie nach innen gedreht ist und im überhellen Licht und Glanz erstickt. Ein ›negativer Boris‹ ist auch der König, der zum Schluss auftritt, scheinbar von all dem Gezänk und Gerede nichts gemerkt hat und väterlich (und ›geväterlich‹) Frieden und Freude ankündigt. Dazu ertönen wie in *Boris Godunow* Choräle und Glockenklänge,

aber sie sind nur als extrem gefilterte und zerbrechliche Klänge wahrzunehmen. Der Friede, zu dem Schneewittchen gerade nach der brutalen vierten Szene aufruft, ist Erschöpfung, man ist des Kämpfens, vor allem aber des Sprechens müde. »Begleitet alle uns hinein« sind Schneewittchens letzte Worte. Sie enden auf dem höchsten Ton ihrer ganzen Partie, auf dem d^3 . Da ist er wieder, der Todeston d , diesmal aber nicht mehr in der Mitte wie im Prolog, sondern im stimmlichen Grenzbereich eines Soprans – und bei Holliger muss die Sopranistin diesen anstrengenden höchsten Ton am Ende der Oper und nach einer riesigen Partie noch erreichen können. Die psychophysischen Verspannungen, die er vor allem in seinen wilden Jugendjahren so liebte, sind auch hier noch immer vorhanden.

6.8 Grundprinzip Als-ob

Nach dem Prolog beginnt die eigentliche Oper aggressiv und wie ein Schock. Alle Beteiligten ziehen sich nun gleichsam Masken vors Gesicht. Königin und Schneewittchen wirken maskiert in ihren Kostümen und Haltungen, aber auch die Musik von Holliger wechselt nach dem statischen und bewegungslosen Prolog sofort in ein maskierendes Verhalten: Begleitet von aufsteigenden Quartan in den Hörnern und einer ›Mannheimer Rakete‹ in der Harfe, beginnt die Königin mit einem scharfen »Sag, bist du krank?« Bei Schneewittchens Antwort ändert die Klangwelt abrupt, es spielen Celesta, hohe Streicher und Flöte. Trotz diesem plötzlichen Wechsel der Instrumentierung antwortet Schneewittchen mit ähnlichem intervallischem Material wie die Königin, allerdings in einer Umkehrungsfigur: Der Frage der Königin, die wie ein Befehl vertont ist, folgt Schneewittchens Antwort wie eine schüchterne Frage.

Mit solcher Drastik etabliert Holliger von allem Anfang an das Grundprinzip der Oper: Weder musikalisch noch textlich ist hier irgendetwas so zu nehmen, wie es dasteht. Hinter jeder Geste, hinter jedem Wort und jedem Ton steht ein Anderes, welches diesen Ton als ein Als-ob ausweist – ein Als-ob, das in der Handlung ständig präsent ist und in der vierten Szene seinen Höhepunkt erreicht, wenn der Jäger Schneewittchen noch einmal ermorden will, aber nur zum Spiel und als ob.

Dieses Prinzip des Als-ob wendet Heinz Holliger mit verschiedenen Mitteln an. Zentral ist dabei eine genaue, quasi wörtliche Vertonung des Textes. Holliger hat dafür ein reiches Repertoire an Tonzeichen und musikalischen Figuren entwickelt, die mit den entsprechenden Wörtern und Textstellen bzw. den Theaterrollen korrespondieren. Schon der erwähnte Anfang zeigt, dass die

sadistische und herrschsüchtige Seite der Königin mit aufstrebenden Quarten, mit Blechblasinstrumenten, Marimba (als einer Art modernem Knocheninstrument), Harfe und Pizzicati gekennzeichnet ist; Schneewittchens Instrumente sind die Flöten, Glasharmonika, Celesta und die hohen Streicher. Aber je nachdem, wer was sagt, können diese Zuordnungen wechseln. Wenn Schneewittchen später die Rolle der Königin übernimmt, erklingen auch bei ihr die Instrumente der Königin.

Ein anderes Mittel sind die trügerischen Fährten, die Holliger legt, indem er »falsche« Bezüge herstellt. So wie sich Walser in seinen Texten jederzeit mehr oder weniger deplatzierte Exkurse herausnimmt, die zuweilen auf bloßen Assonanzen beruhen und nur über weit entfernte Assoziationsketten mit dem Haupttext in Verbindung gebracht werden können, so erlaubt sich Holliger vergleichbare Abschweifungen. Da wird die »schlammige Flut« oder der »Tau« mit Wassergong begleitet und die »Meute Hunde« mit Hörnergebrüll beantwortet. Da werden absichtlich Umdeutungen vorgenommen, sodass das Wort »Stickerei« zu »ersticken« Klängen in der Musik führt, bei »Wellenschlag« der metrisierte Rhythmus aussetzt oder das Wort des Prinzen »als Freier« im Orchester mit übertriebenem liberamente-Spiel beantwortet wird. Wenn der Prinz Luft holt, wird er dabei von einer Windmaschine oder pustenden Posaunen verstärkt. Diese Assoziationen lenken in falsche Richtungen, sind bewusst gesetzte irreführende Fährten.

Holliger führt auch komische, ironische, groteske und grobe Elemente ein, am deutlichsten in der Partie des Prinzen, der herumschreit und wichtig tut, obwohl er eigentlich nur ein kleiner Knabe ist, der Schneewittchen nicht einmal geküsst hat. Hier spart Holliger nicht mit Komik und Übertreibung. Damit komponiert er in *Schneewittchen* auch gegen das Pathos an, mit dem man Walsers Lebenslauf zunehmend betrachtete und dem Holliger in *Beiseit* selbst gefrönt hat – und es zum Schluss auch in *Schneewittchen* tut. Da geht die Musik durchaus nicht »ganz liebevoll mit dem Text um«, wie es Holliger sagt (vgl. Anm. 38), sondern zuweilen auch obszön-grobschlächtig, zum Beispiel wenn beim Sex zwischen Jäger und Königin zum Wort »Liebeswonn!« der Schlagzeuger auf dem tambour à corde ein »Löwengebrüll« loslässt, oder wenn beim Als-ob-Mord an Schneewittchen Amboss, Peitsche, Ratsche und Tamtam einen höllischen Lärm in Kanonform veranstalten. Solche Bezüge zwischen Text und Musik könnte man insofern als »negative Übersetzungen« bezeichnen, als sie den Text teilweise zerstören bzw. die Figuren böser oder unbeholfener machen, als sie es bei Walser tatsächlich sind. Zuweilen scheint es, etwa bei der »bösen« Zeichnung der Königin, als würde der Komponist hier wie ein kleines Kind im Puppentheater seine ganze Antipathie gegen die herrschsüchtige Frau ausleben.

6.9 Ein musikalisches Labyrinth

Eine weitere Ebene von Holligers *Schneewittchen* sind Zitate und Anlehnungen aus der ganzen Musikgeschichte. Diese beziehen sich zum Teil sehr konkret und direkt auf das Libretto: Bei den Worten »bring ihn wieder« zitiert Holliger im Orchester zum Beispiel *Fuchs, du hast die Gans gestohlen*. Oder wenn die Königin in der ersten Szene *Schneewittchen* auffordert, sie solle sich wie ein »Schmetterling« bewegen, erklingt in der Celesta die Klavierbegleitung des bereits erwähnten Liedes *Schmetterling* nach Morgenstern, das Holliger mit siebzehn Jahren seiner Mutter – an Walsers Todestag – zu Weihnachten schenkte.

Auch diese Zitate sind falsche Fährten, die mit dem, was eigentlich abläuft, wenig zu tun haben. Gerade in der *Schmetterling*-Szene saugt die Königin *Schneewittchen* wie ein Vampir aus. Eine falsche Fährte ist es auch, wenn Holliger *Le rossignol en amour* von François Couperin in dem Moment zitiert, als der Prinz *Schneewittchen* mit Reden überhäuft, um sie nicht lieben zu müssen, und in den höchsten Tönen von der Nachtigall wispelt.

Die ganze Partitur ist durchsetzt von solchen Zitaten oder Beinahe-Zitaten. Diese werden umso offensichtlicher, je deutlicher auch Walsers Text sich zitat- haft gibt oder an Liedhaftes anspielt. So vertont Holliger die Liebeserklärung des Prinzen an die Königin in einer Weise, dass das durchaus falsche Pathos der Königin als Kirchenchoral und die schüchterne Gestelztheit des Prinzen als kleines Kinderliedchen daherkommt. Überhaupt sind häufige Anklänge an Volksgut hörbar, Liedchen und Tänze; zuweilen sind es auch Zitate von Zitaten, etwa Maries Wiegenlied aus Alban Bergs *Wozzeck*, das rhythmisch und melodisch aufscheint und zu einer Art Grundtopos der *Schneewittchen*-Partie wird.

Diese Anspielungen zeigen, dass Holliger die Zitate nicht nur als falsche Fährten verwendet, sondern sie zuweilen die Sache selbst mit äußerster Präzision benennen. So entstehen musikhistorische Querbezüge, die hinter der *Schneewittchen*-Figur eine ganze Reihe von Figuren und Werken aufscheinen lassen: Marie aus Bernd Alois Zimmermanns *Soldaten*, Marie aus Bergs *Wozzeck*, Genoveva aus Schumanns gleichnamiger Oper, die von Holliger immer wieder konzertant aufgeführt wurde, aber letztlich auch Bachs *Johannes-Passion*. Ein weiteres Beispiel für ein komplexes Zitat sind Schumanns *Märchenbilder* die bei den Worten »das Märchen lügt« verwendet werden. Dieses Zitat ist nur schwer erkennbar, da Holliger die Melodie perfekt in den musikalischen Kontext ein- arbeitet. Überhaupt entscheidet bei den Zitaten der Grad der Markierung über die Eigentlichkeit des Verweises: Wenn das Zitat uneigentlich gemeint ist und in die falsche Richtung lenkt, wird es von Holliger klar markiert; wenn es die

eigentliche Sache trifft, ist es weitgehend in die Textur eingebunden und als solches bestenfalls als leise Assonanz wahrnehmbar.

6.10 Kanon, Choral, Palindrom, Chiasmus

Die musikalischen Grundformen des *Scardanelli-Zyklus*, nämlich Kanon und Choral, sind auch in *Schneewittchen* prägend. Mit der Kanon-Technik kann Holliger Strukturen multiplizieren und in der Multiplikation verwischen. Häufig verwendet er Kanon-Techniken auch in der Variante der Engführung, das heißt mit einander schnell folgenden Einsätzen. Auch der Kanon steht in Bezug zu Walsers Text. Hätte Walser komponiert, wäre der Kanon wohl sein favorisiertes Verfahren gewesen, arbeitet seine Literatur doch immer wieder mit der Selbstähnlichkeit von Worten und perpetuiert sich zuweilen in Klang- und Bedeutungsketten.

Der Kanon setzt Selbstähnlichkeit in horizontaler Richtung in Gang. Selbstähnlichkeit in vertikaler Richtung führt zum zweiten wichtigen Gestaltungsmittel in *Schneewittchen*, nämlich zum Choral. Im Epilog etwa endet die Oper in strengen Choralvariationen, die einen himmlischen und wie hinter Glas fast unhörbar jauchzenden, zugleich aber innerlich erstarrten Klang erzeugen, mit dem Holliger auch den literarisch verstummten Walser der Herisauer Zeit evozieren wollte.

Es gibt in *Schneewittchen* einen Moment, in dem die vertikale Orientierung des Chorals und die horizontale des Kanons sich in extremer Weise überkreuzen: an der Stelle nach dem Als-ob-Mord an Schneewittchen, wo die Königin singt »Wir spielten ja soeben nur! Und die Rollen standen uns gut.« Hier lagert Holliger in einem 7/8-Takt – eine weitere strukturelle Anspielung an die sieben abwesenden Zwerge – in allen Instrumenten verschiedene Motive der Oper übereinander und erreicht damit vertikal wie horizontal den höchsten Dichtepunkt des gesamten Werks (vgl. Abb. 22). Das einzige eigentliche Tutti der Oper besteht in der größtmöglichen Aufspaltung, ja Zerrissenheit des Orchesters. Auch dieser Takt ist übrigens eine Reminiszenz an Bergs *Wozzeck*, wo nach Maries Ermordung ebenfalls alle ihre Motive synchron erklingen.

Eine Steigerung der Selbstähnlichkeit sind die musikalischen Palindrome, die von vorwärts und rückwärts bzw. von oben und unten gleich aussehen. Solche Palindrome durchziehen die ganze Oper. Auch in Walsers *Schneewittchen* wimmelt es von Beinahe-Palindromen wie »End küßt sich in dem End, wenn auch Anfang noch nicht zu Ende ist« (SW 14, 110), ein Satz, der von Holliger mit zwei Palindromschlaufen vertont wird. Ein besonders eindruckliches Beispiel

A handwritten musical score for Heinz Holliger's 'Schneewittchen, IV. Akt, S. 247, T. 150f.'. The score is written on multiple staves, including woodwinds (Klarinette, Flöte, Fagott, Bassoon), strings (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Kontrabaß), and percussion (Maracas). The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, dynamics (e.g., *ritenuto*, *sub a tempo*, *sf*, *mf*), and articulation marks. There are also handwritten annotations in German, such as 'und die Rollen' and 'schönen uns gut'. The score is numbered 150 and 151. At the bottom left, there is a small logo and the text 'SCA 124 Synthesizer Support Printed in Switzerland'. At the bottom center, the number '- 247 -' is written.

Abb. 22 Heinz Holliger: *Schneewittchen*, IV. Akt. S. 247, T. 150f.

findet sich in Schneewittchens Aria in der zweiten Szene, die eine ähnliche Funktion einnimmt wie das *Lied der Lulu* in Alban Bergs gleichnamiger Oper. Dieses Lied, dem Berg die höchst auffällige Tempoangabe »im Pulsschlag der Sängerin« beifügt,⁴⁰ endet mit der palindromischen Essenz, zu der Wedekind Lulus Wesen verdichtet: »Ich habe nie in der Welt etwas anderes scheinen wollen, als wofür man mich genommen hat, und man hat mich nie in der Welt für etwas anderes genommen, als was ich bin.«⁴¹ Holliger setzt nun in der Aria einen Satz ins Zentrum, der an Wedekinds Palindrom erinnert: »O, ich verlange ja nichts mehr, als daß ich lächelnd tot bin, tot. Das bin ich auch und war es stets.« (SW 14, 85)

Die Gegenform des Palindroms ist der Chiasmus, der die Elemente über Kreuz einander gegenüber ordnet. Liegt beim Palindrom eine extreme Umkehrbarkeit einer Gestalt vor, so stellt der Chiasmus die größtmögliche Nicht-Umkehrung dar. Auch diese chiasmatischen Formen benützt Holliger in *Schneewittchen* häufig: In derselben musikalischen Gestalt wird von extrem leise zu extrem laut gewechselt, von Stopfung oder Dämpfung zur Öffnung des Klangs, von Höhe zu Tiefe, von Feinheit zu Grobheit, von kurz zu lang etc., wobei sich diese Parameter gegenseitig überkreuzen können. Auch der Chiasmus ist ein beliebtes Stilmittel von Walser, das sich in der Sprache wie in den Figuren-Konstellationen wiederfindet.

6.11 Gesangsoper

In *Schneewittchen* sind die Singstimmen vom Orchester abgesetzt. Sie gehören einer anderen Welt an als das Orchester und tragen – das wäre eine Gemeinsamkeit mit Mozarts, aber auch Bergs und Schönbergs Opern – bereits die musikalische Substanz in sich. Das Orchester betreibt einen enormen Aufwand mit viel Material, greift oft lautstark ein, wird manchmal zum Partner und antwortet den Sängern, übernimmt Doppelgänger-Funktion, geht an einigen Stellen auch einen eigenen Weg – die eigentliche Verbindlichkeit der Musik liegt jedoch in den Singstimmen. Die melodische Qualität der Singstimmen unterscheidet *Schneewittchen* von vielen modernen Rezitativopern. Deren Modell orientiert sich letztlich immer noch an Wagner, indem eine wenig

⁴⁰ Der den Taktschlag gebende Dirigent ist damit außer Kraft gesetzt. Heinz Holliger gibt im *Scardanelli-Zyklus* dieselbe Anweisung den Sängerinnen und Sängern bei den SOMMER-Teilen, um komplexe kanonische Überlagerungen zu ermöglichen und das gemeinsame Zeitgefühl aufzuheben.

⁴¹ Wedekind: *Der Erdgeist*, S. 207.

konturierte Textrezitation von einer dominierenden Orchester-»Sinfonie« begleitet wird. Wer in Holligers *Schneewittchen* nach solchen sinfonischen Prinzipien sucht, wird enttäuscht. Auch wenn sich das Orchester zuweilen drastisch in den Vordergrund drängt, spricht es eigentlich immer durch die Stimmen hindurch und entwickelt keine Autonomie im Sinne eines sinfonischen »Wir-Effekts«. Deshalb verzichtet Holliger im Orchester konsequent auf das Tutti und beschränkt sich über weite Strecken auf unterschiedliche und ständig wechselnde Klangausschnitte. Wie in der barocken Oper hat Holliger ein ganzes Spektrum an »Continuo«-Instrumenten eingeführt: Harfe, Celesta, Akkordeon, Marimba, Vibraphon und Glasharmonika. Gerade die Glasharmonika wird so etwas wie der Hauptton der Oper und färbt mit ihrem zarten, aber durchdringenden Klang die musikalischen Ereignisse ein. Dabei ist sie immer mit der Welt von *Schneewittchen* assoziiert. Schlagzeug, Kontrabass, Posaunen und Tuba werden häufig als Zerrspiegel der Gesangspartien verwendet und rumpeln grotesk und gespenstisch zum überspannten Gesang.

Wenn man bei Wagner anmerken könnte, dass die Gesangsstimmen erst durch das Orchester ihre Bedeutung bekommen, so ließe sich bei Holliger das Gegenteil feststellen: Die Gesangsstimmen hauchen dem wilden Beziehungs- und Verweisgestrüpp des Orchesters Leben ein, geben den drastischen »Übersetzungen« ihren Sinn, verstärken damit aber nur die gespenstische Wirkung dieser absonderlichen Begleitkapelle. Mit dieser »Gesangsooper«, bei der die Singstimme Ausgangspunkt und Zentrum bildet, markiert Holliger am Schluss des 20. Jahrhunderts etwas durchaus Neues und Einmaliges in der Operngeschichte,⁴² insofern als sich *Schneewittchen* von den zahlreichen neoromantischen Literaturopern ebenso absetzt wie von jener Tradition, in der auch Lachenmanns *Mädchen mit den Schwefelhölzern* steht, die die Oper zunehmend mit absolut-musikalischen Ansprüchen entdramatisiert, auf Programmatisches und Illustrierendes verzichtet und – mit strengen formalen und strukturellen Prinzipien – Oper wie eine komplexe Sinfonie komponiert.

Mit ein Grund für die Bedeutung der Singstimme könnte in Holligers zweiteiligem Kompositionsverfahren liegen,⁴³ das er in Zusammenhang mit Walsers Schreibverfahren brachte. Holliger skizzierte in einem ersten Schritt nur die Singstimmen und arbeitete die Komposition anschließend aus. Robert Walser entwickelte, wie er in einem Brief an Max Rychner bemerkt, ein eigentümliches »Bleistiftsystem, das mit einem folgerichtigen, büreauhaften

42 Interessanterweise unternahm Johannes Fritsch ein paar Jahre früher bei *Aschenbrödel* einen ähnlichen Restitutionsversuch der Gesangsooper (vgl. Kap. 13.3).

43 Zu Holligers zweiphasigem Kompositionsverfahren vgl. Stenzl: »Wahn, alles Wahn ...!«, S. 75–80.

Abschreibesystem verquickt ist« (BA 2, 299). Wahrscheinlich ab 1917 notierte er nach einer Schreibkrise in einem ersten Schritt die Texte mit Bleistift in Kleinstschrift – die bekannten Mikrogramme –, um sie dann nochmals in normaler Größe und mit zahlreichen Variationen abzuschreiben. Im Brief an Rychner erklärt Walser, er habe angefangen, »zu bleistifeln, zu zeichnen, zu gfätterlen. Für mich ließ es sich mit Hülfe des Bleistiftes wieder besser spielen, dichten; es schien mir, die Schriftstellerlust lebe dadurch von neuem auf. [...] [B]eim Abschreiben aus dem Bleistiftauftrag lernte ich knabenhaft wieder – schreiben.« (BA 2, 299f.) Das entspricht in vielen dem, was die Beschäftigung mit Robert Walser bei Holliger ausgelöst hat. Anlässlich der Zürcher Uraufführung von *Schneewittchen* 1998 sagt Holliger dazu:

Ich fühle, dass ich durch ihn [Walser] in ganz andere Regionen geschubst werde, dass er mich, der ich oft als Lamentoso-Musik-Spezialist bezeichnet werde, in eine Sphäre von unglaublicher Leichtigkeit hineinbläst und dass ich mich dabei auch neu mit meinem eigenen Leben beschäftige. Jugendgedanken tauchen wieder auf, das ganze Leben geht wie ein Fächer auf.⁴⁴

Während für Walser »der Prozeß der Schriftstellerei naturgemäß eine beinahe in's Kolossale gehende, schleppende Langsamkeit« (BA 2, 299)⁴⁵ darstellt, versucht Holliger mit seinem Entwurfsverfahren gerade schneller zu werden:

Ich bin fast eifersüchtig auf Maler, die – wie Picasso – manchmal wahnsinnig schnell malen, aber immer das ganze Bild vor sich haben und sehen: »Wo muss ich noch etwas dazu machen?« [...] Das Schreiben von Musik ist so unendlich langsam im Vergleich mit der Intuition, mit der man Musik innerlich hört. Das ist wie ein Gedankenblitz, man kann innert weniger Sekunden ein einstündiges Stück denken. [...] Ich wollte – indem ich möglichst schnell notiere – diesen Blitz ein bisschen verlängern, damit er mir leuchtet, solange ich mein Gedächtnisprotokoll schreibe.⁴⁶

Oft komponiert Holliger vergleichsweise sehr rasch. So schrieb er während der Holliger-Walser-Woche 1996 in Biel, die von Proben, Konzerten und Kursen vollgestopft war, zur Hochzeit von Sabine Gertschen und Elmar Schmid am 21.12.1996 (man beachte das verspiegelte Datum 21.12.!) *Ein Klar- und bassklar-i-nettliches Zwiegesängelchen für Sabine und Elmar*.⁴⁷ Mit dem ihm eigenen

44 Holliger/Meyer: *Über Robert Walser und »Schneewittchen«*, S. 8.

45 Zur Mikrogrammschrift von Robert Walser vgl. Morlang: *Melusines Hinterlassenschaft*, Walt: *Improvisation und Interpretation*.

46 Holliger/Zimmermann: *»Ich hoffe, ich habe nie in meinem Leben etwas »ver-tont«*, S. 31.

47 Nach dem Gedicht *Es ist Nacht* (SW 13, 30). Der im Titel abgesetzte Wortteil »-nettliches« bezieht sich auf Mischa Käfers *Nettchen* (vgl. Kap. 8), das während

Ein klar- und bassklar-i-nettliches
Zwiesengängeltchen für Sabine und Elmar
(zum 21. 12. 96)

Klar (8) So ist nacht, und im gänze hat ich den zange schimmer 3:2 macht, und im
passiert (5) 3/8 p so ist nacht, und im gänze hat ich den zange schimmer 3:2 macht,
stiegen hat ich den wank-er 5:4 schmerzen 3:2 so ist nacht, und im finne
und im stegen hat ich den wank-er 5:4 schmerzen 3:2 so ist nacht, und im
hab-er 5:4 im-er 5:4 hab-er 5:4 im-er 5:4 hab-er 5:4 im-er 5:4 hab-er 5:4 im-er 5:4
immer habe ich 5:4 im-er 5:4 hab-er 5:4 im-er 5:4 hab-er 5:4 im-er 5:4 hab-er 5:4 im-er 5:4
immer habe ich 5:4 im-er 5:4 hab-er 5:4 im-er 5:4 hab-er 5:4 im-er 5:4 hab-er 5:4 im-er 5:4
(Robert Walser: So ist nacht - was stark macht schmerzhaft)

Abb. 23 Heinz Holliger: Ein Klar- und bassklar-i-nettliches Zwiesengängeltchen für Sabine und Elmar

schalkhaften Lächeln zeigte er mir am Ende dieser Woche dieses rasch hingeworfene Duett; ein Spiegelkanon als doppelter Kontrapunkt und ein stummes Melodram (vgl. Abb. 23).⁴⁸ Man könnte lange über das Beziehungsideal hinter diesem ›Zwie‹-Gesang meditieren, hier nur ein paar Stichworte: völlige Autonomie der Stimmen, kaum gemeinsam einsetzende Töne, alles streng aufeinander bezogen und ineinander gespiegelt, reiche Harmonik wegen konsequenter Gegenbewegung und – im stummen Melodram – viel Unausgesprochenes, Gedachtes, ›Unveröffentlichtes‹.

6.12 Die bisherigen Aufführungen

Im Gegensatz zu Helmut Lachenmanns *Mädchen mit den Schwefelhölzern*, das seit der Uraufführung schon einige Male nachgespielt wurde, gibt es von Holligers *Schneewittchen* bisher nur zwei, allerdings vielbeachtete Produktionen. Beide waren von herausragender musikalischer Qualität unter der Leitung des Komponisten, hinterließen aber einen zwiespältigen Eindruck in szenischer Hinsicht. In beiden Produktionen hat die Inszenierung die musikalischen Differenzierungen der Partitur und die feinen Netzwerke zwischen Kammerorchester und Solostimmen überdeckt. Die Uraufführungsinszenierung von 1998 verantwortete der Schweizer Regisseur Reto Nickler. Sie hatte den Vorteil, dass die szenischen Hauptzüge nachvollziehbar waren; auch das Maskenhafte wurde mit teilweise monumentalen Kostümen gut demonstriert. Allerdings entstand eine Diskrepanz zwischen dem kleinen Orchester und dem großen Bühnenraum, sodass die Miniaturisierungen der Musik in der Inszenierung wenig Echo finden konnten.⁴⁹

Von einem schon fast grotesken Missverständnis war die Basler Produktion mit dem Regisseur, Maler, Bühnen- und Kostümbildner Achim Freyer geprägt. Freyer ließ sich nämlich gar nicht auf die Partiturein, erzählte auch nicht Walsers Geschichte nach, sondern entwarf ein eigenes Stück: In der Vorbereitung

der Holliger-Walser-Woche die Vor-Uraufführung erlebte und in dem Elmar Schmid die musikalische Leitung innehatte. Der Grund für die im Gedicht angesprochenen ›Schmerzen‹, die nicht gerade zu einem Hochzeitsständchen passen, ist ein naher Todesfall in der Familie Schmid, der sich während der Holliger-Walser-Woche ereignete.

48 Eine Aufführung als tatsächliches Melodram ist denkbar: »Heinz [Holliger] sagt, Rezitation sei möglich, aber leise und diskret, und keinesfalls etwas Gesungenes ...«. E-Mail von Barbara Golan (Agentin von Heinz Holliger) an Roman Brotbeck vom 12.10.2020.

49 Bei der ähnlich kammermusikalisch angelegten Oper *Lunea* von Heinz Holliger (2018) hat Andreas Homoki die Bühne des Opernhauses Zürich auf ein Kleintheater reduziert und damit inszenatorisch und musikalisch eine viel größere Übereinstimmung erreicht.

sammelte Freyer zentrale Wörter des Librettos und fügte diese zu einem Wortkatalog zusammen. Er teilte diesen Katalog in sieben Abschnitte ein und gestaltete aus den Wörtern dieser jeweiligen Abschnitte je sieben unterschiedliche Theaterräume, die jeweils fünf Minuten dauerten, und zwar unabhängig von den Szenen des Librettos und den musikalischen Zwischenspielen.⁵⁰ Für diese Räume entwickelte Freyer je eigene Bewegungsabläufe und -zeiten, auch den einzelnen Rollen sind verschiedene Tempi zugeordnet, sodass nur die sichtbaren Bühnenarbeiter in normaler Alltagszeit spielen und arbeiten. Weil im Libretto das Wort ›Schnee‹ eines der häufigsten Wörter ist, entschied der Regisseur, die Räume jeweils mit zweiminütigen Schneeszenen zu unterbrechen bzw. zu verbinden. Mit diesen sieben, jeweils exakt fünf und zwei Minuten dauernden szenischen Räumen schaffte Freyer eine metaphysische Assoziations- und Bilderwelt: Traumhaftes, Märchenhaftes und pittoreskes Puppenspiel mischt sich mit Beängstigendem und Schockierendem. Das Im-Kreise-Drehen der Walser'schen Figuren wird imitiert, indem jeder dieser sieben Räume im Laufe des Opernabends mindestens zweimal erscheint – wie ein Karussell von Walser-Welten.

In der Tradition seines einstigen Vorbilds Ruth Berghaus, für die er in seiner DDR-Zeit als Bühnen- und Kostümbildner tätig war, inszenierte Achim Freyer also nicht die Geschichte. Das ergab eine höchst attraktive Bühnenwelt, auch deshalb, weil sich weit mehr maskierte Figuren auf der Bühne herumtummelten, als sie im Stück von Walser vorkommen. Dieser Bilderreichtum hatte nur einen entscheidenden Haken: Mit Holligers Partitur oder Walsers Dramolett hatte das alles eigentlich nichts zu tun. Es war ein autoritäres Konzept, das der Partitur übergestülpt wurde und das die freie Fantastik von Walser und Holliger mit einer uniformen Stoppuhr-Ästhetik in gleich große bzw. kleine Stücke zerschnitt – in der Hoffnung, es würde sich zum Schluss ein höherer Sinn ergeben.

Spannend ist, dass Freyer 1997 auch die Uraufführung von Lachenmanns *Mädchen mit den Schwefelhölzern* verantwortete und dort sehr viel mehr überzeugte, weil Lachenmanns viel abstraktere Musik zu Freyers Inszenierungskonzept besser passte.

Dass weder die handwerklich gut gebaute realistische Umsetzung von Reto Nickler noch die extreme Regietheatervariante Freyers der Oper von Holliger wirklich gerecht wurden, liegt aber auch am Werk selber. Dieses ist so sehr mit Inhaltlichem aufgeladen, so sehr immer auch Reflexion von Oper, dass der institutionelle Raum der Oper womöglich der falsche Ort dafür ist. In frühen Gesprächen zu *Schneewittchen* erzählte mir Holliger, dass ihm ein

⁵⁰ Zur Bedeutung der Zwischenspiele vgl. Brotbeck: *Aschenbrödel*, S. 256f.

Miniaturntheater vorschwebte, eine Art Puppentheater, in dem die Figuren auf kleinem Raum wie eingeschlossen seien.⁵¹ Während der Basler Proben zu *Schneewittchen* sagte er zu Heidy Zimmermann: »Ich könnte mir eine Bühne fast ohne Ausstattung vorstellen, nur weiß und fast nur Schattentheater, so dass der Klang das Bühnendekor wäre. [...] Aber Achim Freyer platzt fast vor Imagination ...«⁵²

Vielleicht sollte man diese Idee weiterdenken und das Orchester mit seinen vielen semantisch aufgeladenen Instrumenten ins Zentrum stellen, während die Sängerinnen und Sänger sich dazwischen frei bewegen. Das würde bedeuten, das Werk mit den Mitteln des Théâtre musical aufzuführen, auf große Theaterwirkungen zu verzichten und die vielen kammermusikalischen Verhältnisse zwischen den Singstimmen und einzelnen Instrumenten punktgenau zu visualisieren. Auf diese Weise ließen sich die vielen Geschichten, die Walser und Holliger zusammenfabulieren, plastischer vermitteln.

51 Georges Aperghis hat dieses Puppentheater 2006 mit *Zeugen* realisiert (vgl. Kap. 7).

52 Holliger/Zimmermann: »*Ich hoffe, ich habe nie in meinem Leben etwas »ver-tont«*«, S. 35.

Totale Institutionen. Die Auseinandersetzung von Georges Aperghis mit Paul Klee, Robert Walser und Adolf Wölfl

Eine Vernetzung

In den Jahren 2001 bis 2007 beschäftigte sich der griechisch-französische Komponist Georges Aperghis mit drei Berner Künstlern, die sich zu Beginn der 1930er-Jahre in Bern beinahe begegnet wären: Paul Klee, Robert Walser und Adolf Wölfl. Er stellt sie in seinen Werken in neue Kontexte und thematisiert die totalen Institutionen, mit denen sie konfrontiert waren. Dieses Kapitel greift über Robert Walser hinaus, stellt den im deutschen Raum noch wenig rezipierten Komponisten Georges Aperghis¹ vor und betrachtet das Schaffen von Klee, Walser und Wölfl im Kontext von Erving Goffmans Theorie totaler Institutionen.

7.1 Einleitung

Am 24. Januar 1929 tritt Robert Walser nach einer psychischen Krise in die Heil- und Pflegeanstalt Waldau bei Bern ein. Anderthalb Jahre später stirbt am 6. November 1930 in ebendieser Klinik der »Schreiber, Dichter, Zeichner, Componist«² und Maler Adolf Wölfl, der dort 35 Jahre interniert war.³ Am 19. Juni 1933 wird Walser gegen seinen Willen in die Heil- und Pflegeanstalt Herisau im Kanton Appenzell-Ausserrhoden überführt; gleichzeitig wird ein Bevormundungsverfahren eingeleitet. Am 21. April desselben Jahres wird Paul Klee an der Kunstakademie Düsseldorf »mit sofortiger Wirkung« von seiner Professur beurlaubt. »Meine Herren, es riecht in Europa bedenklich nach Leichen«, hatte er seiner Düsseldorfer Arbeitsgruppe zum Abschied gesagt.⁴ Am Ende des Jahres, am Heiligabend 1933 kehrt Klee in sein Elternhaus in Bern

1 Spätestens mit der Vergabe des mit 250'000 Euro dotierten Ernst von Siemens Musikpreis 2021 an Georges Aperghis dürfte sich das ändern.

2 Wölfl: *Schreiber, Dichter, Zeichner, Componist*.

3 Es gibt keinen Hinweis darauf, dass sich Adolf Wölfl und Robert Walser in der Anstalt begegnet sind. Vgl. Wendler: *Wölfl und Walser*, S. 208.

4 Michels: *Paul Klee*, S. 96.

zurück. In seinem Gepäck ist auch ein Teil der Handpuppen, die er zwischen 1916 und 1923 für seinen Sohn Felix gebaut hatte. Kurz nach seiner Ankunft bemüht sich Paul Klee um den Erhalt der schweizerischen Staatsbürgerschaft. Das Verfahren zieht sich hin, und Klee erliegt einige Tage vor der definitiven Zuerkennung seiner schweren Krankheit.

Zu Beginn des 21. Jahrhunderts setzte sich der griechisch-französische Komponist Georges Aperghis während seiner Zeit als Kompositionslehrer an der Hochschule der Künste Bern mit diesen drei unterschiedlichen Berner Künstlern auseinander. Er besuchte das Klee-Museum und die Wölfl-Stiftung im Kunstmuseum Bern. Schließlich entstehen zwei abendfüllende Werke, die *Wölfl-Kantata* (2001–2005) und das Puppentheater *Zeugen* (UA 2007), in dem Aperghis die im Leben nicht stattgefundene Begegnung von Paul Klee und Robert Walser nachholt.⁵

7.2 Totale Institutionen in der Schweiz

Georges Aperghis interessierte sich speziell für das kulturelle Bern der 1920er- und 1930er-Jahre, jene Zeit also, während der im Kanton Bern große Dichter und Künstler in Einrichtungen lebten, die der amerikanische Soziologe Erving Goffman »totale Institutionen« nennt:

Ihr allumfassender oder totaler Charakter wird symbolisiert durch Beschränkungen des sozialen Verkehrs mit der Außenwelt sowie der Freizügigkeit, die häufig direkt in die dingliche Anlage eingebaut sind, wie verschlossene Tore, hohe Mauern, Stacheldraht, Felsen, Wasser, Wälder oder Moore.⁶

Goffman zählt zu solchen totalen Institutionen Formen wie Heime, Erziehungsanstalten, Irrenhäuser, Gefängnisse, Kasernen, aber auch Klöster. Die Frage, ob sich die Insassen freiwillig oder gezwungenermaßen in eine totale Institution begeben haben und ob sie zu Recht oder zu Unrecht eingesperrt sind, spielt für Goffman vom System her eine untergeordnete Rolle. Ihn hätte im Falle von Walser der Disput zwischen Psychiatrie und Literaturwissenschaft, ob Walser gesund oder krank war, wenig interessiert. Das macht seinen soziologischen

5 Zu biografischen Bezügen zwischen Klee und Walser siehe Kakinuma: *Der Spaziergang in Paul Klees künstlerischem Schaffen*. Kakinuma weist nach, dass Klee Fritz Kocher's Aufsätze von Walser gelesen hatte und das Buch 1906 in seinem Tagebuch als »psychologisch sehr ansehnlich« bezeichnete. Ebd., S. 170.

6 Goffman: *Asyle*, S. 15f. Vgl. auch Kardorff: *Goffmans Anregungen für soziologische Handlungsfelder*, speziell zur Psychiatrie S. 334–340.

Ansatz für Walser nicht weniger interessant, denn er beschreibt die »moralische Karriere des Geisteskranken« mit der Unterscheidung von vorklinischer und klinischer Phase so anschaulich, dass man meinen möchte, er hätte Adolf Wölfl und Robert Walser zum Vorbild genommen.⁷

Im jungen Bundesstaat der Schweiz entstehen nach 1848 zahlreiche dieser totalen Institutionen, die das Leben ihrer Insassen gesamthaft oder teilweise regeln und Verstöße gegen die Norm ahnden. Dabei gibt es in der Schweiz auch viele Zwischenstufen in Form von Zwangserziehungsanstalten sowie sogenannte Enthaltungsanstalten für Arbeitsscheue, die zwar als »faul« gelten, aber zu keiner Zuchthaustraft verurteilt werden konnten, weil sie keine Straftaten begangen haben.

Die Freiheiten, welche die Schweiz 1848 mit der Begründung des demokratischen Bundesstaates errungen hat, werden konterkariert von vielen erzieherischen und domestizierenden Maßnahmen. Der wirtschaftliche Aufschwung verlangt eine disziplinierte Gesellschaft, die sich den utilitaristischen Zielen unterordnet: Erziehung der Willigen auf der einen Seite und Wegsperrung der Arbeitsscheuen, Abseitigen und der sogenannten Irren auf der anderen Seite – das sind die beiden Extreme der damaligen Schweizer Gesellschaft.⁸

Noch 1952 gibt es in der Schweiz eine ganze Palette totaler Institutionen:

Das neue Strafgesetzbuch verpflichtet die Kantone zur *Differenzierung des Strafvollzuges*[.] das heisst zur Errichtung von Strafanstalten, Verwahrungsanstalten, Arbeitserziehungsanstalten, Trinkerheilanstalten, Erziehungsanstalten für Kinder und Jugendliche. Die Verurteilten sollen entsprechend ihrer persönlichen Eigenart und ihres Versagens in die passenden Anstaltstypen versorgt werden, um einen optimalen Gesundheitserfolg zu erreichen.⁹

In den Künsten und insbesondere in der Musik lässt sich in der Schweizer Geschichte des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts die Herausbildung von zwei Grundtypen beobachten – »Pädagogen« und »Auenseitern«.¹⁰ Die einen übernehmen oft leitende gesellschaftliche Verantwortung, begründen Schulen, Vereine, kulturelle Projekte und erkennen die Bedeutung der Bildung als Basis für die demokratische Gesellschaft; die anderen finden sich in dieser Gesellschaft nicht zurecht, scheitern, benehmen sich auffällig, werden asozial oder

⁷ Goffman: *Asyle*, S. 125–167.

⁸ Bei den Gebäudehüllen dieser totalen Institutionen gibt es erstaunliche Kontinuitäten: Aus den Klöstern werden Irrenanstalten, aus den Tollhäusern Gefängnisse, aus Schlössern Zuchthäuser und Internate.

⁹ Maurer: *Was will die Arbeitserziehungsanstalt Uitikon?*, S. 319.

¹⁰ Vgl. Brotbeck: *Zum Schweizerischen in der Schweizer Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts*.

delinquent und landen häufig als Insassen in der einen oder anderen totalen Institution, wo sie oftmals zu einem Forschungsgegenstand werden, den man auch in Vorlesungen präsentiert.¹¹ Wer aus einer totalen Institution entlassen wird, entkommt ihr auch außerhalb der Anstaltsmauern nie ganz, denn die entsprechenden Erfahrungen prägen das weitere Leben, was sich zum Beispiel im Werk der Schweizer Schriftsteller Carl Albert Loosli¹² oder Friedrich Glauser eindrücklich beobachten lässt.¹³

7.3 ›Schizophreneligärtli‹

Im Zusammenhang mit Aperghis' Beschäftigung mit Wölfl, Walser und Klee ist es brisant, dass sich auch der berühmte Bauhausmeister nach seiner Rückkehr in die Schweiz mit latenten Vorwürfen konfrontiert sah, psychisch krank zu sein oder es werden zu können. Zwar drohte Klee dabei nicht die Einlieferung in eine totale Institution, aber er musste doch befürchten, dass sein Einbürgerungsgesuch abgelehnt würde.

Die NS-Kulturpolitik warf dabei ihre Schatten auf die Schweiz. 1933 wurde Klee von seiner Tätigkeit als Professor an der Kunstakademie Düsseldorf freigestellt; der Kunstschriftleiter des *Völkischen Beobachters*, Robert Scholz, griff ihn in der Zeitschrift *Deutsche Kulturwacht, Blätter des Kampfbundes für deutsche Kultur* frontal an. Klee gehörte für Scholz zu jenen »sozial kranken« Künstlern, die im verhassten Frankreich – und hier vor allem in der »morbiden Atmosphäre« von Paris – angesteckt »nur Geistig-Krankes schaffen«:

Und daß man Paul Klee einmal als großen Künstler ansehen konnte, wird für künftige Generationen eines der deutlichsten Exempel des völligen geistigen Verfalls der individualistischen Kulturepoche sein. Dinge, die nur die Lachmuskeln reizen konnten, wie das irrsinnige, kindische Geschmierre eines Klee, wurden als der Gipfelpunkt schöpferischer Sensibilität angepriesen.¹⁴

11 Heinz Holliger erzählte während der Holliger-Walser-Woche 1996 in Biel, dass sein Vater während des Medizinstudiums an einer medizinischen Vorführung von Adolf Wölfl teilgenommen hatte.

12 Loosli: *Anstaltsleben*.

13 Das in totalen Institutionen der Schweiz im 20. Jahrhundert verübte Unrecht wurde im Auftrag des Schweizer Bundesrats von der Unabhängigen Expertenkommission (UEK) Administrative Versorgung bis 1981 untersucht. Die Arbeit der Kommission wurde 2019 mit einem Schlussbericht beendet, dessen Quellenband das ganze Ausmaß des Repressions- und Verwahrungssystems belegt. Vgl. Huonker et al.: ... so wird man in ein Loch geworfen.

14 Scholz: *Kunstgötzen stürzen*, S. 52f.

Die von Robert Scholz formulierten Vorwürfe des Kindischen,¹⁵ der Hirn-
gespinste, des Geisteskranken, des Großstädtischen und der Orientierung an
der Kunst fremder Völker, ja der »Negerkunst« klingen auch in der Schweizer
Presse an. So schreibt ein gewisser »h.gr.« 1935 in der *Neuen Zürcher Zeitung*
zur Klee-Ausstellung in der Kunsthalle Basel: »[W]as uns vor allem skeptisch
stimmt, ist das deutliche Anknüpfen an Kinderzeichnungen und Verwandtes.
Wenn ein über fünfzigjähriger Mann sich von solchen Arbeiten inspirieren
läßt, so können wir darin nicht etwas absolut Positives sehen.«¹⁶

1940, nach einer großen Ausstellung im Kunsthau Zürich zu seinem
Schaffen von 1935 bis 1940, konnte sich Paul Klee eigentlich versichert sein,
in der Schweiz seinem Wert entsprechend wahrgenommen zu werden, zumal
Max Bill zu diesem Anlass einen denkwürdigen Aufsatz in zwei Teilen in der
Neuen Zürcher Zeitung (NZZ) publiziert hatte.¹⁷ Den Bericht zur Vernissage
dieser Ausstellung verfasste Jakob Welti, der konservative Kunstkritiker der
NZZ, noch einigermaßen neutral. Er charakterisiert Klee als »Großstadt-
mensch mit einem überreichen, lastenden Bildungsgut«, was sich in den
zahlreichen Stilen zeige, an die er sich anlehne: »Höhlenzeichnungen [...],
Negerplastik, inneramerikanische Indianerkunst, Alt-China, Japan, [...] früh-
christlich, koptisch, byzantinisch, romanisch«.¹⁸

Möglicherweise waren für Welti gerade Max Bills Huldigungen und die all-
gemein positive Aufnahme der Klee-Ausstellung in der Schweizer Presse¹⁹ des
Guten zu viel. Er nutzte die Folgeausstellung im Zürcher Kunsthau zu acht
Aargauer Malern und Plastikern, um Klee doch noch an jenen Ort zu kalauern,
wohin er seiner Meinung nach gehörte, nämlich in psychiatrische Obhut:

Nach der interessanten März-Exkursion in das eigenartige, vielen Besuchern
zu hoch gelegene Schizophrenelsgärtli²⁰ Paul Klees, befindet man sich wieder
in den klimatisch und optisch vertrauteren Gefilden der schweizerischen
Mittellandsmalerei.²¹

15 Zu Klee und seiner Nähe zu Kinderzeichnungen siehe Werckmeister: *Klees »kindliche« Kunst*.

16 h.gr.: *Kunst in Basel*.

17 Bill: *Zur Ausstellung Paul Klee im Kunsthau Zürich I und II*.

18 Welti: *Aus dem Zürcher Kunsthau*, 19.02.1940.

19 Frey: *Chronologische Biographie (1933–1941)*, S. 122f.

20 Das Vrenelsgärtli ist eine vielbestiegene Bergspitze der Glarner Alpen, um die sich viele Vreneli-Sagen ranken.

21 Welti: *Aus dem Zürcher Kunsthau*, 30.03.1940.

Paul Klee muss diese Einschätzung enorm geärgert haben. Er beauftragte seinen Anwalt, Welti wegen Rufschädigung einzuklagen und eine Richtigstellung in der Zeitung zu fordern, sah dann aber davon ab: »Um in der Öffentlichkeit und bei den Behörden kein weiteres Aufsehen zu erregen, verzichtete er jedoch auf eine Gegendarstellung.«²²

In den Befragungsprotokollen des Einbürgerungsverfahrens durch die Polizei ist folgende Bemerkung zu Klee protokolliert: »Litt vor Jahren wahrscheinlich an einer neurotischen Blutgefäßstörung. Ist jedoch heute nicht mehr in ärztlicher Behandlung und fühlt sich wieder hergestellt.«²³ Nach Walther Fuchs hat die Polizei unter Neurose wahrscheinlich eine ausschließlich psychische Erkrankung verstanden. Das würde auch den Unmut Klees über den Kalauer ›Schizophreneligärtli‹ erklären.

7.4 Zwischenstück: Paul Klee und der Polizist

Mit den von Klee geschaffenen Kasperlepuppen *Selbstporträt* und *Polizist* könnte man die peinliche Befragung nachspielen, der Paul Klee während seines Einbürgerungsverfahrens 1939 ausgesetzt gewesen sein musste. Davon zeugt ein sogenannter ›Geheimbericht‹ in französischer Sprache, den Meta La Roche einsehen konnte und aus dem sie 1957 im *Sankt Galler Tagblatt* längere Abschnitte zitiert.²⁴ Verfasst wurde er gemäß La Roche von einem Wachtmeister der Berner Kantonspolizei, der sich in einem etwas gestelzten, zuweilen fehlerbehafteten Französisch ausdrückt. Diese Auszüge werden hier erstmals in revidiertem Französisch publiziert.²⁵ Da die Originaldokumente

²² Fuchs: *Paul Klee und seine Krankheit revisited*, S. 65.

²³ Zitiert nach ebd., S. 64. Die Schreibweise ›Blutgefäßstörung‹, die Fuchs zu »Blutgefäß[s] störung« ergänzt, entspricht der damaligen schweizerischen Orthografie-Regel, eine Aneinanderreihung von drei identischen Buchstaben zu vermeiden.

²⁴ La Roche: *Die Schweiz, Jean Arp, Paul Klee und ein geheimer Polizeirapport*. Aus diesem Bericht wird meist nur der eine Satz zitiert, Klees Werk sei »eine Beleidigung gegen die wirkliche Kunst und eine Verschlechterung des guten Geschmacks«. Als Beispiel sei der [Wikipedia-Artikel zu Paul Klee](#) angeführt. Stefan Frey hat 1990 im Katalog zur Klee-Ausstellung im Kunstmuseum Bern erstmals das dreistufige Verfahren des Berichtes hervorgehoben. Vgl. Frey: *Chronologische Biographie (1933–1941)*, S. 119f.

²⁵ Gewisse Mängel könnten sich auch beim Abschreiben oder beim Setzen des Textes eingeschlichen haben. Hier werden offensichtliche Akzentfehler stillschweigend korrigiert; ergänzte Auslassungen und Veränderungen sind mit eckigen Klammern bzw. Anmerkungen angezeigt. Die Satzzeichen sind von der im *Sankt Galler Tagblatt* verwendeten deutschen Setzung übernommen.

1960 zerstört wurden,²⁶ ist der Artikel von Meta La Roche bis heute die einzige Quelle zu diesen Polizeirapporten.²⁷ Sie sind ein einmaliges Dokument – insbesondere im Kontext von Adolf Wölfli und Robert Walser: Wölfli wurde schon zu Lebzeiten von den Ärzten wegen seines neuartigen Schaffens zum Künstler erklärt; bei Walser wird noch im 21. Jahrhundert von Psychiatern aufgrund seines Schreibens eine Katatonie diagnostiziert (vgl. Einleitung); im Falle von Paul Klee versucht der Wachtmeister aus seinem Schaffen und Verhalten – in ähnlicher Weise wie die Psychiater im Falle Walsers – die Veranlagung zu einer psychischen Krankheit zu suggerieren und mit einem seiner Bilder eine antischweizerische Gesinnungsart zu beweisen. Der ›Geheimbericht‹ bestätigt exemplarisch die von Goffman beschriebenen Verfahren der totalen Institution. In Goffmans Personalkategorien totaler Institutionen wäre der Wachtmeister ein Vertreter »der niedrigsten Personalränge. Es ist ein besonderes Merkmal dieser Gruppe, daß ihre Mitglieder meist in langfristigen Beschäftigungsverhältnissen stehen und daher Träger der Tradition sind«. ²⁸ Allerdings hält sich dieser Wachtmeister nicht an die Rollendifferenzierung und greift ins Kompetenzgebiet ein, das höheren Personalrängen wie Ärzten vorbehalten ist: Geradezu megaloman spielt er sich nicht nur als Psychiater, sondern auch als Jurist und Kunstsachverständiger auf.

Der Bericht des namentlich nicht genannten Wachtmeisters wurde in drei Tranchen verfasst. Über das Umfeld der drei Berichte kann nur gerätselt werden; die thematische Gliederung könnte auf eine Form von Interaktion mit der eidgenössischen Einbürgerungsbehörde hinweisen: Im ersten Bericht die Desavouierung der Kunstverständigen, im zweiten die Warnung vor Klees vermuteter Geisteskrankheit und im dritten der ›Beweis‹ dafür, dass Klee ein Nestbeschmutzer der Schweiz sei.

26 Vgl. Kehrli: *Weshalb Paul Klees Wunsch, als Schweizer zu sterben, nicht erfüllt werden konnte*, S. 10.

27 Meist dient dieser ›Geheimbericht‹ dazu, das schweizerische Einbürgerungsverfahren von Paul Klee zu ›skandalisieren‹ und Verzögerungsversuche zu belegen. Otto Jakob Kehrli wies allerdings schon 1963 minutiös nach, dass dies faktisch falsch ist und das Verfahren nach den Vorschriften des im Mai 1933 mit dem ›Dritten Reich‹ vereinbarten, skandalös restriktiven Einbürgerungsgesetzes der Eidgenossenschaft ablief. Vgl. Kehrli: *Weshalb Paul Klees Wunsch, als Schweizer zu sterben, nicht erfüllt werden konnte*, S. 10. Einzig mit der Bewertung, die stadträtliche Einbürgerungskommission habe allein »im Interesse des Gesuchstellers« (S. 11) nach der eidgenössischen Bewilligung vom 19. Dezember 1939 noch zweimal weitere Erklärungen gewünscht (und damit die Einbürgerung nochmals um zwei Monate verzögert), beurteilt Kehrli als ehemaliger Obrichter des Kantons Bern die administrativen und politischen Entscheidungsträger wohl etwas zu wohlwollend.

28 Goffman: *Asyle*, S. 114.

Am 31. Oktober 1939 stellt der Wachtmeister einleitend fest, dass Klee, seine Schwester und ihr Vater »des personnes très susceptibles et pénibles«²⁹ seien.

Dann legt der Polizist dem Bericht Hans Christian Andersens Märchen *Des Kaisers neue Kleider* bei, um die Behörden darauf aufmerksam zu machen, dass die einflussreichen Bewunderer Klees dessen Bilder nur deshalb als Kunst betrachten würden, weil es ihnen vorgemacht werde.

Le candidat, tête de l'intellectuel classique, semble être complètement plongé dans un monde spirituel. Il prétend être radicalement expression[n]iste, ne se laisser influencer par personne et donnant ainsi, par son art à lui, le meilleur de son individualité. Les admirateurs de Klee, personnalités très influentes, prétendent comprendre ou saisir la révélation de son être intime. Dès lors, ne serait-il pas utile de chercher à caractériser le candidat par l'hommage-même que lui rend l'auteur de l'ouvrage »Paul Klee«? dont un extrait avec illustration [est] joint au présent rapport.

Ci-joint une autre copie, du conte: »Les habits neufs du grand-duc« ou »Des Kaisers neues Kleid«. Or, ce récit ne serait-il pas [fait] pour illustrer les admirateurs des prétendues chef-d'œuvres du prof. Klee? Dans ce récit figure une image représentant le grand-duc auprès des tisserands et cherchant sur leur métier vide, au moyen de sa loupe, la merveilleuse étoffe commandée par le ministre du grand-duc. Bien que n'y voyant goutte, mais,³⁰ pour éviter d'être taxé d'imbécile – de ne rien voir – il préfère avouer l'avoir vue et, par[-]dessus tout, merveilleuse! Une parallèle ne pourrait-elle pas être tirée ici entre les admirateurs du prof. Klee et ce bon vieux ministre du grand-duc, voire tous ceux qui après lui prétendront³¹ avoir vu cette étoffe inexistante?

Es folgt der Abschnitt mit dem erwähnten oft zitierten Satz, bei dem der Wachtmeister vorgibt, die Meinung sehr bekannter Maler weiterzugeben.

Des peintres bien connus de chez nous estiment que cette »Neue Richtung« fantaisiste de Klee leur serait funeste si, bénéficiant de la protection de certaines personnes compétentes, ce genre de peinture devait prendre pied dans notre pays. Ce serait une insulte à l'adresse du vrai art de la peinture, un avilissement du bon goût et des idées saines de la population en général.

Vier Tage später, am 4. November 1939, verfasst der Berner Polizist seinen zweiten Bericht. Er hatte verschiedene Persönlichkeiten befragt, aber von keinem die von ihm gewünschte Antwort bekommen, man solle Klee die Einbürgerung verweigern. Und man kann nur vermuten, dass die angefragten

29 Alle Zitate aus La Roche: *Die Schweiz, Jean Arp, Paul Klee und ein geheimer Polizeirapport*, [S. 11].

30 Die Satzkonstruktion müsste lauten »bien que ... et« und nicht »bien que ... mais«.

31 Im Original »prétendront«.

Akademiker dem Wachtmeister nicht den gebührenden Respekt zukommen ließen, denn er wirkt verletzt und beleidigt. Auch dieses Verhalten von Vertretern totaler Institutionen hat Erving Goffman präzise beschrieben:

Ein beleidigter Empfänger kann gegen denjenigen, der sich nicht genügend ehrerbietig verhält, einschreiten, aber für gewöhnlich muß er die wirklichen Gründe für solche korrigierenden Maßnahmen verheimlichen.³²

Der Wachtmeister konstruiert mit dem Verweis auf den die Nationalitäten wechselnden und zum Schluss in »Paris (!)« endenden Kandinsky im Stil von Robert Scholz eine internationale Szene von Intellektuellen und Spekulanten, darunter selbstverständlich viele Juden, welche sich die Bilder des scheinbar bescheiden und zurückgezogen lebenden Künstlers bloß als Kapitalanlage anschaffen:

Les références indiquées par Klee dans sa demande en naturalisation, celles soi-disant versées dans son art, le recommandent naturellement au mie[u]x. Elles estiment que ses dessins, quoiqu'en partie extravagants, sont malgré tout le produit d'un intellectuel exceptionnel. On s'arrêterait toutefois plutôt au superbe et extraordinaire assemblage de couleurs donné par sa peinture.

Le Dr. phil. X., camarade d'école de Klee, croit que ce genre d'art aura une continuation parce qu'étant quelque chose d'entièrement nouveau. Le Dr. Y. par contre prétend que Klee ne fera pas école et qu'ainsi il ne gênera pas aux peintres du pays. Ce dernier avait constaté, dans ses nombreux voyages en Allemagne, avant l'arrivée au pouvoir du hitlérisme [sic], que les extravagances apportées dans l'art en général par le »Bauhaus« de Dessau, allaient à l'encontre d'une réaction certaine.

Ce »Bauhaus« en effet était devenu un centre intellectuel ultra-moderne et où Klee y trouvait son semblable: le maître peintre artiste russe Kandinsky, devenu Allemand et aujourd'hui Français domicilié à Paris (!).

Le Dr. Z., le Dr. et prof. XY. et autres estiment que, malgré ses bizarreries, Klee ne démerite pas la naturalisation suisse. On ne craindrait nullement chez lui une aliénation mentale, parce que grand génie resté modeste.

Cette prétendu[e] modestie ne serait-elle pas plutôt de trompeuse apparence? Car ne verrait-on pas Klee justement rester soi-disant modeste et retiré du brouhaha de ce monde sachant fort bien que d'autres pour lui se remuent, l'élèvent jusqu'aux nues et ainsi lui font la réclame, voir les éloges grandiloquents à son adresse par Grohmann, l'auteur de l'ouvrage »Paul Klee« et ceux de H. v. Wedderkop dans »Junge Kunst«, Band 13 etc. Ceci sans oublier la presse.

Cette réclame d'autre part, ne serait-elle pas faite à dessein par certains intéressés trouvant en Klee l'objet approprié à leur fin matérielle? L'inédit, le singulièrement surprenant que Klee leur fournit aujourd'hui, cela ne pourrait-il pas un jour les amener au comble de leur cupidité? C'est-à-dire, ces intéressés directs ne trieraient et ne collectionneraient-ils pas, du vivant de Klee, ses

32 Goffman: *Asyle*, S. 115.

peintures en vue d'un futur coup de commerce fabuleux? Car le moment venu, ces gens-là n'auraient-ils pas alors tous les moyens à disposition pour exceller de plus encore la valeur artistique de leurs prétendus chef-d'œuvres et ainsi en multiplier la valeur vénale? et surtout quand, au cas particulier, on apprend que ce genre d'intellectuels profiteurs se recrutent dans le monde juif!

Nach solcher Vorbereitung kann der Wachtmeister nun zum eigentlichen Punkt kommen, nämlich zu Klee's Prädisposition für eine Geisteskrankheit:

Dans ce cas, Klee n'en serait-il pas que le jouet? Un prétendu esprit surnaturel, imaginé, encouragé et ex[hi]bé pour les besoins de la cause? c'est-à-dire poussé à des extravagances toujours plus grandes, au profit d'autrui? Dès lors, n'y en aurait-il pas assez pour lui faire perdre un jour la raison? Bien que [de] grande intelligence et appar[e]mment modeste ne se serait-il pas cependant laissé bourrer le crâne? Tous ceux qui le connaissent très bien avouent qu'en effet il a l'air d'un visionnaire. Et certains le voient friser l'aliénation mentale. Klee prétend de rien avoir [à faire]³³ avec l'anthroposophie bien que les adeptes de cette association s'intéresseraient à son art.

Ob dieser Bericht bei seinem Vorgesetzten noch immer nicht auf die erwartete Resonanz stieß? Jedenfalls holt der Wachtmeister am 9. November 1939 zum finalen Schlag aus: Anhand eines Bildes von Klee weist er nach, dass dieser während seiner Karriere in Deutschland nicht nur keinerlei Anzeichen machte, in die Schweiz zurückkehren zu wollen, sondern seine alte Heimat mit Kühen, die unter einer Schweizer Fahne dumm in die Landschaft glotzten, sogar noch verspottete. Und nun wolle er sich plötzlich an die schweizerischen Sitten angepasst haben:

Le changement du régime gouvernemental allemand l'ayant contraint de revenir en Suisse, dans sa »alte Heimat« comme il l'appelle aujourd'hui, ne serait-ce pas que notre pays [l']aura été trouvé, à ce moment-là, de nouveau assez bon pour le recevoir?

Klee dit bien s'être rendu en Allemagne pour ses études et afin d'y développer son art efficacement, la Suisse ne possédant pas les institutions à cet effet. Cependant, ne serait-il pas resté si longtemps en Allemagne précisément parce que là-bas il se sentait chez lui? fait à d'autres mœurs et à une culture soi-disant plus élevée que celle de chez nous? Voir la signification de son tableau »Schweizer Landschaft« qu'il donnait en 1919 et dont [une] copie au dossier concernant sa naturalisation.

Ce tableau ne parlerait-il pas tout simplement, sans ambages, de ce que certains se plaisent à représenter sous la désignation de »Kuhschweizer«? Cet[te] énigme, s'il en existe, Klee explique en prétendant qu'il s'agit, en l'occurrence,

33 Im Original: »affaire«.

d'un quelconque³⁴ paysage du Simmental! Etait-ce alors nécessaire d'y faire dominer des vaches avec l'air si »bête« et sous le sceau de notre emblème national?

De plus amples renseignements à ce sujet ne peuvent être obtenus de Klee, son art devant être comme une sorte de prédiction mystérieuse: selon »Neue Kunst« ou plutôt »Junge Kunst«: da er ausgesprochen individualistisch bestimmt ist, ein Einzelfall, zu dessen Erkenntnis kein anderer Weg führt als das Mitfühlen.

Or, ce »Mitfühlen« non mystique mais logique, ne nous permettrait-il pas justement de comprendre que par cette »Schweizer Landschaft« Klee aura tout bonnement voulu se moquer de nous? Et aujourd'hui, de par la force des choses, il se serait réassimilé à nos mœurs?

Dieser Bericht hatte zwar auf das Einbürgerungsverfahren keinerlei Einfluss, aber für den bereits schwer erkrankten Klee muss diese Episode mit dem der Zeitpropaganda folgenden und absurde Schlüsse ziehenden Polizisten belastend gewesen sein, und sie erklärt wohl auch, weshalb der Künstler so empört auf den Kalauer »Schizophreneligärtli« reagierte.

7.5 Der Komponist Georges Aperghis

Als Georges Aperghis, der von 2003 bis 2008 zusammen mit der französischen Schlagzeugin und Performerin Françoise Rivalland an der Hochschule der Künste Bern die Klasse für Théâtre musical aufbaute, angestellt hätte werden sollen, ergab sich ein administratives Problem: Aperghis verfügte über keine Schulzeugnisse. Es bedurfte einiger Erklärungen, um die Administration des Kantons Bern davon zu überzeugen, einen Mann ohne formale Schul- und Studienabschlüsse als Hochschuldozent anzustellen.

Tatsächlich ist Georges Aperghis³⁵ ein eingefleischter Autodidakt. Die Schule sei die schlimmste Zeit seines Lebens gewesen; er habe da Partituren studiert, statt den Lehrern zuzuhören. Den ersten Kompositionsunterricht in Griechenland bezieht er nicht in einer Musikschule, sondern bei Freunden von Freunden seiner Eltern. Die Mutter ist Malerin, der Vater Bildhauer; es ist schließlich der Vater, der dem damals 18-jährigen Sohn rät, die Zelte in

34 Im Original: »quelconque«.

35 Georges Aperghis ist musik- und theaterwissenschaftlich noch wenig erforscht. Matthias Rebstock publizierte mit »*Ça devient du théâtre, mais ça vient de la musique*« einen Text in englischer Sprache. In Frankreich beschäftigt sich Jean-François Trubert mit Aperghis, vgl. Trubert: *Fragments de geste dans le théâtre musical expérimental* sowie Donin/Trubert: *Georges Aperghis*.

Griechenland abzubrechen und in Paris das zu werden, was er schon immer werden wollte: Musiker.³⁶

In Paris folgt dann eine fast sieben Jahre dauernde Inkubationsphase, während der sich Aperghis mit Gelegenheitsjobs wie Kino-Bewachen, Notenkopieren oder als Pianist in einer Tanzkapelle durchschlägt. Daneben stürzt er sich auf alles, was er an zeitgenössischer Musik hören kann. Er kommt in Kontakt mit der von Pierre Boulez geleiteten Konzertreihe »Domaine musical« und freundet sich mit seinem ebenfalls in Paris lebenden Landsmann Iannis Xenakis an. Allerdings fühlt sich Aperghis von keiner der zahlreichen musikalischen Strömungen wirklich angezogen; wohl auch deshalb mag er sich zu keiner strukturierten Ausbildung entschließen. Er bildet sich autodidaktisch weiter, indem er – keineswegs nur zeitgenössische – Partituren studiert.

Bei einer Veranstaltung der kommunistischen Partei lernt er die Schauspielerin Édith Scob kennen, die beiden heiraten 1965.³⁷ Über sie kommt er zu Aufträgen für die Hörspielabteilung von Radio France, wo er Gebrauchsmusik in unterschiedlichsten Stilrichtungen schreibt.³⁸ Auch sein Weg zum Szenischen, Theatralischen, Sprachlichen wird stark von Édith Scob inspiriert und unterstützt. In vielen seiner frühen Stücke spielt sie als Schauspielerin und Sprecherin mit. Mit ihr und dem Schlagzeuger und Komponisten Jean-Pierre Drouet wagt er ab 1976 das ATEM-Projekt, das viel von sich reden macht. ATEM steht für »L'atelier théâtre et musique« und wird von 1976 bis 1991 von der Gemeinde Bagnolez finanziert, einer Pariser Vorortsgemeinde, die bis 2014 Teil der sogenannten »ceinture rouge« war, also jenem Gürtel um Paris mit kommunistisch dominierten Gemeinderäten. ATEM durchmischte »künstlerische Produktion, Theater- und Musikpädagogik und soziales Engagement. Ästhetische Experimente wurden in den Dienst der Begegnung« gestellt, verwandt den »heutigen *education*-Projekten«.³⁹

Von 1976 bis 1988 haben sich 335 Menschen am ATEM-Projekt von Aperghis beteiligt. Wenn man diese Liste durchgeht, begegnen einem die führenden Vertreterinnen und Vertreter der zeitgenössischen Musik neben zahlreichen unbekannten Personen und Menschen, die nur mit Vornamen genannt sind, darunter wohl auch sogenannte SDF (»sans domicile fixe«).⁴⁰

36 Vgl. France Musique: *Les grands entretiens. Georges Aperghis* (1/5).

37 Vgl. Guyard: *Mort d'Édith Scob*.

38 Vgl. France Musique: *Les grands entretiens. Georges Aperghis* (2/5).

39 Dick: *Zwischen Konversation und Urlaut*, S. 240.

40 Vgl. »Ont collaboré à l'ATEM (de 1976 à 1988)«. Gindt: *Georges Aperghis*, S. 263–265.

Von den vielen Projekten, die unter dem Schirm von ATEM entstanden, gibt es nur vereinzelt Partituren oder Aufzeichnungen, weil Aperghis weitgehend mit Laien, interdisziplinär und mit jenem Instrument arbeitete, das uns am nächsten ist, dem Körper:

[U]ne troupe de comédiens est venue repérer les lieux, est venue expliquer qu'ici à Bagnolet, on peut faire du théâtre, de la musique, autrement, sans forcément écrire les notes sur un papier à cinq lignes, sans toujours utiliser les instruments à cordes, à anches, à pistons. On fera, ont-ils dit, avec ce qui existe, tous les jours, en répétant et avec le plus fou des outils: le corps.⁴¹

In den 20 Jahren der ATEM-Zeit – nach Bagnolet wurde das Projekt von 1991 bis 1997 in der Pariser Vorortsgemeinde Nanterre-Amandiers weitergeführt – entwickelt Aperghis die Grundprinzipien seines kompositorischen Denkens und Handelns:

Deux idées président au travail de création et de gestion à l'ATEM. La seconde est la tendresse. La première, le détournement. Et il n'y a pas de coupure quant à leur application entre le travail de création et celui de l'intendance. Détourner les objets, les idées, les sons, constitue pour nous l'essentiel de nos désirs artistiques. Rendre le social intime, le sonore visuel, le concert théâtral, les mots musique, le sentimental comique, nous semble un jeu vital dans la polémique que nous engageons contre le goût du jour. Ceci se retrouve dans la reproduction de spectacles que nous présentons et qui peuvent dérouter par le déplacement des valeurs et des idées. Ainsi l'ATEM fonctionne comme une sorte de commando de détournement généralisé. Quant à la tendresse, c'est celle que nous éprouvons pour les objets, les choses et les sons abandonnés par tous, réputés sans valeur, les chutes, les mauvaises idées, les concepts contre lesquels on a dit tout le mal possible et qui souvent, vus sous un autre angle, reprennent vie et inspiration.⁴²

In dieser Spannung von ›Détournement‹ und ›Tendresse‹ arbeitet Aperghis bis heute; sie bestimmt auch seine Arbeit zu Walser, bei dessen Schriften ihn das ›Détournement‹ – die Ablenkung, Umdrehung ebenso wie die Entführung – besonders fasziniert. ›Détournement‹ und ›Tendresse‹ – Liebkosung, Weichheit, Zärtlichkeit, Nachsicht – erklären auch, weshalb die Werke von Aperghis nie politisch im Sinne von Maurizio Kagel sind: Das Abgrenzende, Aggressive, Anklagende, zuweilen auch Denunziatorische, das politische Musiktheater nach Kagel ausmacht, ist Aperghis fremd. Diese ›Zärtlichkeit‹ hat auch eine

41 Ebd., S. 43.

42 Aperghis zitiert nach ebd., S. 65.

Qualität von ATEM ausgemacht: Da wurden nicht Ideologien zu Märkte getragen, sondern mit Leib und Seele ein neuartiges, fantastisches Theater aufgebaut, das weder mit dem traditionellen Dialogtheater noch mit traditionellen Kompositionen etwas zu tun hatte.

Aperghis entwickelte für die Mitwirkenden eine eigene ›Sprache‹. Diese an Lautpoesie erinnernden Ketten von Silben und sprachähnlichen Strukturen, die ihren Bedeutungsgehalt nur vorgaukeln, prägen bis heute Aperghis' theatralische Werke. Das wirkt manchmal wie eine Improvisation oder als Einladung an die Interpretinnen und Interpreten zu improvisieren. Das ist aber nicht der Fall:

Moi, je n'improviser pas du tout en amont de l'écriture. Par contre, avec les années, j'ai accumulé un fond de *matrices*, on peut les appeler des fichiers, des sortes de réservoirs de techniques de composition, des matrices de permutation, ou des structures polyphoniques par exemple. Ce sont des brouillons qui étaient pour une pièce mais qui finalement pouvaient donner naissance à plusieurs variantes, et donc à des musiques complètement différentes. J'en ai gardé énormément, et je travaille beaucoup à partir d'eux. C'est-à-dire que lorsque j'ai une idée, pour essayer de la construire et de la mettre sur le papier, je passe par différents anciens brouillons – ou fichiers ou ... je ne sais pas comment les appeler – pour voir ce qu'ils me proposent comme solution. Finalement, je trouve une autre solution qui est une variante ou une espèce d'annexe de différentes choses que j'ai gardées. Mais ce qui m'intéresse, c'est d'arriver à la surprise, d'être surpris par ce qui peut en sortir, par ce que je n'avais pas du tout imaginé au départ.⁴³

Diese ›matrices‹ bilden ein Reservoir von Blättern und Skizzen mit Wort- und Sprachpermutationen, Transformationen und Verfremdungen von bekannten Wörtern, auf die Aperghis beim Komponieren wie auf Motivatellen zurückgreift. Wir begegnen den Spuren dieser ›matrices‹ auch wieder bei seinen Werken zu Wölfl und Walser. Im Falle von Wölfl hat er dessen Texte in Silben zerstückelt und daraus eine eigene ›matrice‹ gebildet. Bei Walser hat er die Originaltexte weitgehend belassen, sie aber mit ›matrices‹ überlagert und umrankt.

43 Donin/Trubert: *Georges Aperghis*, S. 66.

7.6 *Wölfl-Kantata*

Bis zum 150. Geburtstag von Adolf Wölfl 2014 war Georges Aperghis nach Johannes Harkeit (vgl. Kap. 9.12) erst der zweite Walser-Vertoner, der sich auch mit Adolf Wölfl kompositorisch beschäftigt hat.⁴⁴ Für einen des Deutschen unkundigen Komponisten ist dies einigermaßen auffällig.

Die *Wölfl-Kantata* (2001–2005) hat Aperghis für die Neuen Vocalsolisten Stuttgart und das SWR Vokalensemble geschrieben, beides international führende Ensembles. Die Neuen Vocalsolisten sind ein Solistenensemble von sieben Mitgliedern, darunter der Countertenor Daniel Gloger, der in der *Kantata* von Aperghis an wichtigen Schaltstellen eine führende Rolle übernimmt. Aperghis wählte drei hohe Stimmen (Koloratursopran, Mezzosopran und Countertenor) und drei tiefe Stimmen (Tenor, Bariton, Bass). Das SWR Vokalensemble gilt als einer der wichtigsten Rundfunkchöre Europas, der aus 36 Berufssängerinnen und -sängern besteht. Wegen seiner regelmäßigen Vergabe von Kompositionsaufträgen ist seine Besetzung in der zeitgenössischen Musik inzwischen zum Standard geworden. Auch Aperghis übernimmt alle 36 Chor-Positionen in der *Kantata*. Das Werk besteht aus fünf Sätzen, davon sind zwei für das Solistenensemble, zwei für den Chor und der letzte Satz für beide Ensembles zusammen komponiert:

Pettröhl, pour 6 solistes vocaux
Die Stellung der Zahlen, pour chœur mixte
Vittriool, pour 6 solistes vocaux
Trauer-Marsch, pour chœur mixte
Von der Wiege bis zum Graab, pour solistes et chœur⁴⁵

Georges Aperghis hat sich nicht mit der Vertonungsgeschichte von Adolf Wölfl beschäftigt, und doch – oder gerade deswegen – unterscheidet sich seine *Wölfl-Kantata* markant von anderen musikalischen Auseinandersetzungen mit dem berühmten Waldau-Patienten. Der Hauptgrund dafür liegt in der

44 Zu diesem Jubiläum hat der Verein Wölfl & Musik Werkaufträge auch an die Walser-Komponistinnen und Komponisten Daniel Glaus, Christian Henking, Ezko Kikoutchi, Roland Moser und Annette Schmucki erteilt. Vgl. Wölfl & Musik: *Kompositionen zu Wölfl*.

45 An der Komposition arbeitete Aperghis über vier Jahre: *Pettröhl* ist mit »juin 2001« datiert; *Von der Wiege bis zum Graab* trägt die Enddatierung »23 juillet 2005«.

Tatsache begründet, dass Aperghis Wölflis Deutsch nicht ›versteht‹ und seine Sprache nur als Klang wahrnimmt. Die dialektalen Einflüsse, die eigenwillige Orthografie und die überraschenden Satzkonstruktionen fallen Aperghis wegen mangelnder Deutschkenntnisse nicht weiter auf. Auch die zahllosen Reime von Wölflis sind für Aperghis ein rein sprachklangliches Phänomen, das den ›matrices‹, mit denen er seine Sprachkompositionen gestaltet, eng verwandt ist.

Bei vielen Komponistinnen und Komponisten führt gerade die Radikalität, mit der Wölflis den Reim gegen Inhaltliches durchsetzt und Wörter sogar deformiert, um sie dem Reim anzupassen, zu volksliedhaften oder tanzähnlichen Werken. Im Vordergrund stehen das Schiefe, Verlotterte und die unfreiwillig komischen Megalomanien Wölflis.

Oft wird auch – mit Wölflis Bildern und Texten – seine Biografie vertont. Am weitesten ist hier der dänische Komponist Per Nørgård (*1932) gegangen, der 1979 im Louisiana Museum of Modern Art in Humlebæk (Dänemark) Wölflis Werk begegnete⁴⁶ und sich in der Folge mehrere Jahre mit ihm beschäftigte; seine Oper *Der göttliche Tivoli*⁴⁷ (1982) ist das zentrale Werk dieser Auseinandersetzung.⁴⁸

Vom virtuoson Theatermann Aperghis hätte man bei Wölflis eigentlich ein mehrfach überlagertes Théâtre musical erwarten können. In diesem Fall aber beschränkt er sich auf rein konzertante Mittel. Weder Wölflis Biografie noch seine Bilder und Kompositionen, aus denen andere Komponistinnen und Komponisten Melodien und Rhythmen ableiteten, sind von Bedeutung. Auch Wölflis Schizophrenie interessiert ihn kaum. Der entscheidende Anstoß zur Komposition war ein Besuch im Wölflis-Archiv des Kunstmuseums Bern, wo der damalige Kurator Daniel Baumann dem Komponisten die Zeichnungen

46 *Outsiders. An Art without Precedent or Tradition*, Wanderausstellung, 1979/80, Louisiana Museum, Humlebæk, 22. September bis 11. November 1979. Zur Ausstellung vgl. das Plakat unter Litografien: *Adolf Wölflis*, zu Nørgårds Begegnung mit Wölflis vgl. Hansen: *Per Nørgård*.

47 Originaltitel: *Det guddommelige tivoli* (UA in Århus 1983); erster deutscher Titel: *Die göttliche Kirmes* (Erstaufführung in deutscher Sprache in St. Gallen 1995); deutscher Titel seit 2007: *Der göttliche Tivoli* (Lübeck 2007 und Bern 2008). Mit Ausschnitten dieser Oper und dem frühen Chorwerk *Wie ein Kind* (1981) gestalteten Ivan Hansen und Per Nørgård 2007 eine dramatische Chor-Montage für einen Schauspieler und Kammerchor mit dem Titel *Wölflis – et udrangeret ulykkestilfælde* (*Wölflis – ein ausrangierter Unglücksfall*).

48 Wölflis Bilder und Texte werden von Per Nørgård auch im Chorwerk *Wie ein Kind* (1981) und in der vierten Sinfonie *Hommage à Adolf Wölflis*. »Indischer Roosengarten und Chinesischer Hexensee« (1981) verarbeitet.

und Collagen, vor allem aber die Papierberge der circa 25 000 beschriebenen Blätter zeigte. Als ich Aperghis gleich im Anschluss an den Besuch traf, wirkte er wie benommen von der Arbeitswut, die hinter diesem Gesamtwerk steht.

Eigentlich ist die *Wölfli-Kantata* die Vertonung dieses unermüdlichen Schaffens: Gerade die Chorteile sind Wut- und Protestgesänge, die wie stürmische Wortwellen das Publikum überrollen, als gälte es, die Mauern der kleinen Zelle niederzureißen, in der Wölfli dies alles geschaffen hatte. Einen Abend lang müssen der Chor und das Solisten-Ensemble rastlos Wölfis Texte singen und sprechen.⁴⁹

Aperghis nennt das Textbuch zur Komposition »texte d'après Adolf Wölfli«. Er zerlegt darin Wölfis Texte in einzelne Wörter und Silben und fügt diese frei zusammen. Ein übergeordneter Sinn ergibt sich deshalb in den ersten vier Teilen der *Kantata* kaum, einzig bei *Die Stellung der Zahlen* sind einzelne Zahlen herauszuhören.

Aperghis komponiert in der *Wölfli-Kantata* (vgl. Abb. 24) einen außergewöhnlichen Hoquetus für sechs Stimmen. Beim Hoquetus – der Name stammt vermutlich vom französischen Begriff »hoquet« (Schluckauf) – handelt es sich um eine Satztechnik der mittelalterlichen Mehrstimmigkeit, bei der sich in der Regel zwei Stimmen in hohem Tempo abwechseln. Während die eine Stimme singt oder spielt, pausiert die andere, sodass die Wirkung einer einzigen, rhythmisch raffiniert verwobenen Melodie entsteht. Aperghis überträgt dieses Verfahren auf sechs Stimmen, die eine Melodie und einen Text vortragen: Die Melodie bewegt sich in Wechselbewegungen vierteltönig im Tonraum der Quarte d^1 – g^1 . Aperghis verzichtet auf rhythmische Diskontinuitäten und lässt die Stimmen in einer regelmäßigen 32tel-Kette wie Zahnräder ineinandergreifen. Jeder der sechs Stimmen sind Tonhöhen im Abstand von Viertel- oder Halbtonsekunden zugeordnet.

1 Koloratursopran:	f^1 – fis^1
2 Mezzosopran:	e^1 – $e^{1\frac{1}{4}}$
3 Countertenor:	g^1 – $g^{1\frac{1}{4}}$
4 Tenor: ⁵⁰	fis^1 – $f^{1\frac{3}{4}}$
5 Bariton:	$d^{1\frac{1}{4}}$ – $d^{1\frac{3}{4}}$
6 Bass:	d^1 – $d^{1\frac{1}{4}}$

49 Das Werk liegt in einer hervorragenden, 2014 mit dem Preis der deutschen Schallplattenkritik ausgezeichneten Aufnahme vor. Vgl. Aperghis: *Wölfli-Kantata* (2014).

50 Das vierte System (Tenorstimme) ist eine Oktave tiefer zu lesen.

1. PETRROHL

pour six solistes vocaux

Texte de G. Aperghis
d'après Adolphe Wodke

Georges Aperghis 2004

$\text{♩} = 56 \sim 60$

3/4

2/4

Koloratur-
soprano

Messa-
soprano

Conte-
soprano

Tenor

Bariton

Baryton

In im am spiel wild am spiel

Felt

druf

zück

Abb. 24 Georges Aperghis: *Petrohl*, S. 1f.

3 4 2 4

wigg itz farta rit

Ziana Grif Brit hit mit

la ma itz Litt Endi hand

hohl i Rosa Zitt A

Soll si hu-ut Grif das Si

grüta Schütt Grif Witt Waf aba

Wie Heinz Holliger zu Beginn der Oper *Schneewittchen* fünf verschiedene Stimmregister auf dem Ton *d'* vereinigt, zwingt auch Aperghis die sechs Stimmen, die einen Gesamtumfang von vier Oktaven abdecken könnten, in den Klangraum einer um einen Viertelton erweiterten Quarte. Er erreicht damit einen ähnlichen Mischungseffekt wie Holliger, weil die tiefste Stimme (6) im oberen und die höchste Stimme (1) im unteren Bereich ihres Umfangs singen.

Die Verteilung und Abfolge der Wörter in diesem Tonraaster ist im Ausschnitt von Abbildung 24 streng geregelt. Aperghis verwendet folgende Formel: Nach dem kurzen Solo des Countertenors werden siebenmal sechs Töne von fünf der sechs Stimmen gesungen, bis das Modell wieder von vorne beginnt. Am Schluss einer ›Periode‹ steht immer ein zweisilbiges Wort, das zwei Töne beansprucht. Jene Stimme, die in einer Zeile nicht singt, eröffnet jeweils die folgende. Am Ende schließt sich der Permutationskreis, weil die erste und die letzte ›Periode‹ in Bezug auf die Verteilung der Stimmen (nicht aber vom Text her) identisch sind.

Stimmen:	1	2	4	5	6	
Text:	fett	druf	zück	soll	gritta	(fehlende Stimme: 3)
	3	5	1	4	2	
	la	si	i	hohl	zinna	(fehlende Stimme: 6)
	6	4	3	1	5	
	schutt	i	ma	wigg	hu-ut	(fehlende Stimme: 2)
	2	1	6	3	4	
	Gnipp	itz	Gritt	itz	Rosa	(fehlende Stimme: 5)
	5	3	2	6	1	
	Gritt	litt	Britt	Witt	fasta	(fehlende Stimme: 4)
	4	6	5	2	3	
	Zitt	was	das	hit	Endi	(fehlende Stimme: 1)
	1	2	4	5	6	
	Rit	mit	A	si	aBa	(fehlende Stimme: 3)

Diese strenge Struktur bringt in die regelmäßige 32tel-Reihung eine nervöse Unrast, die durch das geradezu rasende Tempo – MM Viertel 56–60, also circa eine Achtelsekunde pro 32tel-Note – noch verstärkt wird. Bei gewissen Silbenfolgen vermeint man beim Lesen der Partitur deformierten semantischen Sinn zu erkennen, etwa bei »Gnipp itz Gritt itz Rosa«. Solcher Sinn ist von Aperghis nicht beabsichtigt und entsteht zufällig durch das permutierte Sprachmaterial von Wölfl. Wegen des schnellen Tempos ist ein wörtlicher Nachvollzug ausgeschlossen, wir nehmen nur ein Flimmern von Phonemen wahr. Damit trifft Aperghis neben der Energie auch den Grundklang von Wölflis Sprache, die stark mit den Vokalformanten arbeitet, dem Phänomen also, dass die Vokale

Handwritten musical score for 'Petrrohl' by Georges Aperghis, page 5. The score consists of seven staves of music in G major (one sharp). The first staff has a 3/4 time signature and a 2/4 time signature. The lyrics are: 'Hing fig i griff la di Mit-'. The second staff has the lyrics: 'Dah hing Gift schafteu fisch La'. The third staff has the lyrics: 'Aund Grütz fand Ring'und zwick ta-'. The fourth staff has the lyrics: 'Grütz fand Ring und'. The fifth staff has the lyrics: 'Zwick Gring flet Grütz'. The sixth staff has the lyrics: 'fand Ring und Zwick'.

Abb. 25 Georges Aperghis: *Petrrohl*, S. 5

unterschiedliche Klangspektren und unterschiedliche ›Tonhöhen‹ aufweisen. So kann im tiefen Bassbereich ein i bloß erahnt werden, ebenso ein u im hohen Diskant. Bei Wölflli dominieren neben plosiven Konsonanten i- und ü-Vokale, also der oberste Vokalformant, a-Vokale wirken bei Wölflli wie Periodisierungen in dieser i- und ü-Dominanz. Auch im obigen Beispiel besteht die Hälfte der

Silben (21 von 42) aus i- oder ü-Vokalen; 12 Silben beruhen auf a-Vokalen, die verbleibenden neun Silben verteilen sich auf die Vokale u, o und e.⁵¹

Wenig später bildet Aperghis auch phonetische ›Akkorde‹, die ebenfalls permutiert werden (vgl. Abb. 25). In den drei tiefen Stimmen ist der vierte ›Akkord‹ teilweise eine phonetische Umdrehung des ersten, und zwischen Bass- und Tenorstimme gibt es einen enggeführten phonetischen Kanon. Was die Tonhöhen betrifft, singen die tiefen Stimmen immer noch dieselben Töne wie zu Beginn (vgl. Abb. 24), während die drei hohen Stimmen abwechselnd einen A-Dur- und einen Cis-Dur-Akkord intonieren. Dass es sich dabei keineswegs um tonale Musik handelt, zeigt bereits das enharmonisch verwechselte f^2 statt eis^2 beim Mezzosopran.

Auch diese Stelle ist in Hoquetus-Technik komponiert, hier aber ›zweistimmig‹, weil die Akkorde der beiden Stimmgruppen gegeneinandergesetzt sind. Im folgenden Schema ist die rhythmische Struktur auf der Basis von 32teln dargestellt, gelb sind die Pausen markiert, grün bzw. blau die Einsätze.

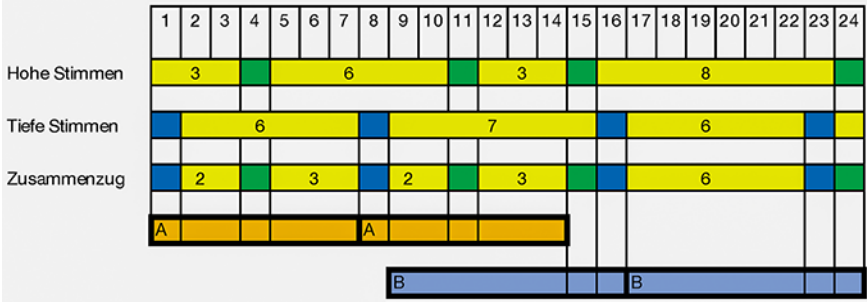


Abb. 26 Rhythmische Struktur der Stimmgruppen in Georges Aperghis' *Petrohl*

Die beiden Stimmgruppen weisen eine je eigene Periodizität auf: Die Oberstimmen haben zwischen den Einsätzen jeweils eine kurze und eine lange Pause. Bei den Unterstimmen sind die Pausen annähernd gleich. Wenn man die Einsätze der beiden Stimmgruppen addiert, entsteht eine neue, gegensätzliche Periodizität, zuerst zwei Perioden A in gleichmäßiger Bewegung, dann zwei Perioden B, an deren Ende zwei Akkorde sich im 32tel-Abstand folgen, was dem Hoquetus einen veritablen ›Schluckauf-Effekt verleiht.

51 Interessanterweise gibt es diese Kompositionsweise mit Vokalformanten auch in jener Epoche, in der der von Aperghis oft verwendete Hoquetus entstand: in der Pariser Notre-Dame-Schule (frühes 13. Jahrhundert). Da wurde teilweise minutenlang auf einem einzigen Vokal gesungen und jeder Vokalwechsel wirkte wie eine Uminstrumentierung.

Der Anfang der *Wölfl-Kantata* zeigt die Einfachheit und Klarheit, mit der Aperghis komponiert. Man kann innerhalb des rhythmischen Skandierens präzise jeden Klang wahrnehmen. Alle Elemente werden verständlich und nachvollziehbar exponiert und einander überlagert. Es ist gerade diese Fasslichkeit, die das Räderwerk dieser Musik so komplex macht. Deshalb sind die Partituren von Aperghis auch so schwierig und herausfordernd für Interpretinnen und Interpreten. Es gibt da kein Ungefähr und keine Approximationen wie bei zahlreicher überkomplexer Neuer Musik; man hört es schlicht als Fehler, wenn etwas nicht präzise realisiert ist.

Wenn Aperghis dieses Kompositionsprinzip auf die 36 Stimmen des SWR-Vokalensembles überträgt, erinnert die Grafik der Partitur zuweilen an die vollgeschriebenen Bildwelten des Malers Adolf Wölfl (vgl. Abb. 27). Solch eine Partitur wird auch zu einer Form von ›totaler Institution‹, der sich alle Mitwirkenden bei der Einstudierung unterwerfen müssen, ohne das Ganze mitprägen zu können. Alle Stimmen bleiben parzelliert; das für Chormusik so typische ›Wir‹-Gefühl, bei dem alle Stimmen zu einem Kollektiv verschmelzen, bleibt weitgehend aus.

7.7 Der Ausbruch aus der totalen Institution

In den meisten Werken von Aperghis gibt es das Phänomen des Ausbruchs, das nach Goffman für die totale Institution konstitutiv ist, weil der Ausbruch die Totalität der Institution erst zeigt. Bei solchen Ausbrüchen werden die von Aperghis installierten Kompositionsprinzipien für einen Moment verlassen. Es sind ›Spielaustritte‹, die eine Reflexion und damit auch eine Neuinterpretation der gesamten Komposition erlauben. Bei der *Wölfl-Kantata* ist der letzte Teil ein solcher Ausbruch. Chor und Solistenensemble kommen hier zwar zusammen, aber es werden keine gewaltigen Klangmassen entfaltet, vielmehr handelt es sich im Wesentlichen um ein Solo des Counter-tenors, das von den anderen Solistinnen und Solisten wie in einem ariosen *Accompagnato* bei Johann Sebastian Bach begleitet wird. Der gesungene Text ist hier klar als solcher zu erkennen und wird quasi als Monodie und Hoquetus-ähnliche Zergliederung vorgetragen. Die wenigen Choreinwürfe evozieren die Turba-Chöre barocker Passionen und Oratorien, mit denen an der Handlung beteiligte Menschengruppen repräsentiert werden. Damit eignet dem Schluss etwas Theatralisches – er könnte ein musikalischer Kommentar sein zu einer Fotografie aus dem Jahre 1921, auf der ein Krippenspiel in der Klinik Waldau abgebildet ist, bei dem Wölfl schwarz geschminkt

[illegible]

den ›Mohrenkönig‹ spielt.⁵² Regie bei diesem Weihnachtsspiel⁵³ führte einer der größten Theaterreformer der damaligen Zeit, Adolphe Appia, der sich 1921 und 1922 zweimal in der Waldau wegen seiner Alkoholsucht behandeln ließ.⁵⁴

Das in Prosa niedergeschriebene Gedicht ließ sich Aperghis ins Französische übersetzen; es wirkt wie die Deformation eines barocken Weihnachtslieds. Es stammt aus dem ›Motto‹, also dem Anfang von Wölfli's fiktiver Autobiografie:

Was wollen Sie, mit meinem Kind: Es ist ja alle, Tage Blind: Hat weder Haus, noch Heim: Es geht zu einem, argen Find: Der zwikt Es einmal, fest zum Grind: Diess ist der schönste, Reim: Oh frischer Muht, oh junges Bluht: Komm Heim mein Kind, komm Heim.⁵⁵

Wenn man den Text in die durch die Reime suggerierte Gedichtform bringt, ergibt sich eine strenge Struktur:

Was wollen Sie, mit meinem Kind:	8 Silben
Es ist ja alle, Tage Blind:	8 Silben
Hat weder Haus, noch Heim:	6 Silben
Es geht zu einem, argen Find:	8 Silben
Der zwikt Es einmal, fest zum Grind:	8 Silben
Diess ist der schönste, Reim:	6 Silben
Oh frischer Muht,	4 Silben
oh junges Bluht:	4 Silben
Komm Heim mein Kind, komm Heim.	6 Silben

52 Baumann: *Adolf Wölfli im Lauf der Zeit*, S. 213 und 215.

53 Zur Bedeutung des Theaterspiels und der Weihnachtsfeiern in psychiatrischen Kliniken vgl. Goffman: *Asyle*, S. 99–102.

54 Bablet-Hahn: *Jalons biographiques*, S. 9–11. Leider sind in den Nachlässen von Adolf Wölfli (Kunstmuseum Bern) und Adolphe Appia (Schweizer Archiv der darstellenden Künste SAPA, Bern) keine Dokumente zu diesem Theaterereignis erhalten. Appia erwähnt in den erhaltenen Briefen aus der Waldau das Anstaltsleben nicht. Gegenüber dem Regisseur Oskar Wälterlin in Basel schreibt er »je suis à la retraite pour ma santé.« (Appia: *Postkarte vom 17.11.1921*), und in einem Brief aus der Waldau an den von ihm verehrten Houston Stewart Chamberlain in Bayreuth, Theoretiker der arischen Rasse und Schwiegersohn Richard Wagners, steht: »Pardonnez à mon long silence. Je n'ai pas été très bien, et de nouveaux malaises m'ont décidé à venir ici, dans une maison dont on m'avait souvent dit grand bien.« (Der Brief ist nicht datiert, muss aber im Spätherbst geschrieben worden sein; Appia: *Undatierter Brief*). Die inszenatorische Mitarbeit von Appia an dieser Aufführung wurde von Daniel Baumann erstmals ausgeführt. Er bezieht sich dabei auf Informationen des Schriftstellers Michel Beretti und des Künstlers Armin Heusser. Vgl. Baumann: *Adolf Wölfli im Lauf der Zeit*, S. 213 und Anmerkung 6, S. 223.

55 Wölfli: *Von der Wiege bis zum Graab*, Bd. 1, S. 7.

Vier Reime auf »ind« mit achtsilbigem Vers, drei auf »eim« mit sechssilbigem Vers und zwei auf »uht« mit viersilbigem Vers. Unter Wölfli zahlreichen Gedichten, in denen das Wort Kind vorkommt, sticht das von Aperghis ausgewählte durch seine Reime hervor. Normalerweise reimt Wölflli auf »Kind« mit »Rind«, und für die Bezeichnung »Grind« (Kopf) benutzt er meist die Emmentaler Dialektversion »Gring«. Hier nun wird der »Gring« ebenso wie der »Feind« (»Find«) in Wölfli's perfektionistisches Reimsystem gepresst. In den Reimen des gesamten Gedichts erscheint wie in einer Art Umriß ein Wölflli-Selbstporträt: das Viereck »Kind« – »Blind« – »F[e]ind« – »Grind« als Konstanten in Wölfli's Dasein und Schreiben, »Muht« – »Bluht« spielt auf den ritterlichen Topos an, aber auch auf die »Unfälle«, wie er die sexuellen Übergriffe auf immer jüngere Mädchen nannte;⁵⁶ und »Heim« – »Reim« sind sein neues Zuhause: Schreiben als Zufluchtsort.

Mit diesem Schluss der *Wölflli-Kantata* führt Aperghis in die totale Institution zurück. Die gewaltigen Ausbrüche sind abgeklungen. In durchaus beengender Weise lässt er die inneren Zweifel und Nöte des pädophilen Patienten Wölflli aufscheinen. Um diese pädophile Veranlagung wird in vielen Wölflli-Vertonungen ein weiter Bogen gemacht. Aperghis nimmt sie ernst und gestaltet eine berührende Auseinandersetzung mit der psychischen Not eines Menschen. Die geschlechtsneutrale und alterslose Stimme des Countertenors erlaubt es ihm, in einer »Mehrfachbesetzung« die drei Kind-Emanationen in Wölflli's monumentaler Autobiografie *Von der Wiege bis zum Graab* (1908–1912) zusammenzuschweißen: zuerst das Kind Adolf (»Döufi«), dann den sich als Kind darstellenden Ich-Erzähler und schließlich das unschuldige Kind als erotisches Wunschobjekt. Das führt zu einem bedrückenden semantischen Oszillieren, dem man sich auch als Publikum schwer entziehen kann.

Im Gegensatz zum Anfang der *Wölflli-Kantata* mit dem zerrissen-virtuosen Hoquetus komponiert Aperghis hier schon fast ostentativ homophon. Der Chor passt sich in die rhythmische Deklamation des Solisten ein, immer zurückhaltend im Piano; das Ensemble der Solostimmen singt dazu ein Lamento, das an späte Renaissance-Polyphonie erinnert. Es ist ein komponiertes Mitleiden, bis der Countertenor das Werk in einem stockenden Solo beendet.

56 Spoerri: *Adolf Wölflli*, S. 27.

7.8 Die virtuelle Begegnung von Robert Walser und Paul Klee

2006, ein Jahr nach Fertigstellung der *Wölflli-Kantata*, komponierte Georges Aperghis im Auftrag der Hochschule der Künste Bern HKB und der Wittener Tage für neue Kammermusik das Théâtre musical *Zeugen* für Sopran, einen Puppenspieler, fünf Instrumente und sieben Handpuppen von Paul Klee. Die Produktion wurde später auch am Warschauer Herbst und an der Biennale Venedig gezeigt. Ich war damals Leiter des Fachbereichs Musik der Hochschule der Künste Bern und für die Planung und Produktion verantwortlich. Die folgenden Ausführungen haben deshalb eine persönliche Note, die hier nicht verhüllt werden soll.

In ersten Vorgesprächen mit Georges Aperghis diskutierten wir das Projekt in zwei Richtungen: Die eine Idee war, ein Dramolett von Robert Walser zu vertonen; ich schlug *Die Knaben* (SW 14, 7–17) und das Dialektstück *Der Teich* (SW 14, 119–132) vor. Gerade dieser einzige im Schweizer Dialekt geschriebene Text von Walser, den Aperghis in der französischen Fassung kannte,⁵⁷ schien mir nach dessen Faszination für Adolf Wölflis Sprachklang ein geeignetes Material zu sein. Auch war ich gespannt, wie Aperghis die geniale Mise-en-abyme-Szene in *Der Teich* umsetzen würde, in der Fritz den gerade überstandenen Konflikt mit Messer, Gabel, Löffel und einem Tintenleck auf dem Tischtuch als Teich nochmals nachspielt.

In eine andere Richtung wies ein Projekt mit den Handpuppen, die Paul Klee zwischen 1916 und 1923 für seinen Sohn Felix aus unterschiedlichen Materialien hergestellt hatte. Als ich Aperghis erzählte, dass Andreas Marti, der Gründungsdirektor des Zentrum Paul Klee in Bern, ein Theaterprojekt mit den Puppen unterstützen würde, löste das beim Komponisten eine ganze Reihe von Ideen aus. Er hatte die Klee-Puppen schon viele Jahre vorher im Kunstmuseum Bern als Gruppe ausgestellt gesehen; dieser Handpuppen-›Chor‹ hinterließ bei ihm einen bleibenden Eindruck. Bereits 1999 hatte er sich im Werk *Zwielicht* mit Texten von Paul Klee auseinandergesetzt.⁵⁸

57 Im Unterschied zum deutschen Sprachraum, wo Walsers Text ohne hochdeutsche Übersetzung in den gesammelten Werken vorlag, aber außerhalb der Schweiz kaum rezipiert wurde, kannte man das Dramolett im französischen Raum seit 1999 als *L'Étang* sehr gut. Erst 2014 wurde das Dramolett von Händl Klaus und Raphael Urweider ins Hochdeutsche übersetzt und in einer zweisprachigen Version ediert, vgl. Walser: *Der Teich. Szenen*.

58 Aperghis: *Zwielicht* auf Texte von Paul Klee, Johann Wolfgang Goethe und Franz Kafka für Sopran, Schauspieler (Bariton), Flöte, Schlagzeug, Klavier, Viola und Violoncello. UA: 23.11.2002, Opéra de Nancy et de Lorraine. Die Besetzung von *Zwielicht* ist jener von *Zeugen* eng verwandt.

Schon bald reifte der Entschluss, die Handpuppen mit Texten von Robert Walser zu verknüpfen. Vielleicht ließe sich mit den Handpuppen ein miniaturisiertes Dramolett spielen?

Aperghis wählte nach einer langen Bedenkzeit einen radikal anderen Weg, der alle Beteiligten überraschte und viele enttäuschte: Die Handpuppen stehen nicht für Kinder und Kinderspiele, sondern werden gleichsam zu uralten Greisen, die von einer anderen Welt zeugen. Und sie werden nicht gespielt, sondern stehen wie Statuen auf der Puppenbühne. Die Texte dazu fand Aperghis in den beiden Bänden der *Scènes dialoguées*, mit einem Teil der ins Französische übertragenen Dramolette, die im Jahr 2000 bei Edition Zoé erschienen sind und im französischen Sprachraum zahlreiche Walser-Aufführungen ausgelöst haben. Von den ursprünglich diskutierten Textmöglichkeiten blieb einzig ein kurzer Ausschnitt aus *Die Knaben*.

Das Grundkonzept von *Zeugen* besteht in der Rekonstruktion einer totalen Institution: Die Puppen, der Puppenspieler und die Sängerin sind in ein Puppentheater eingesperrt. Dort werden sie von einer miniaturisierten, aber professionellen Bühnenlichtanlage mit 80 kleinen Scheinwerfern beleuchtet. Über dem Puppentheater stehen zwei vergleichsweise große Screens, auf denen in Live-Videos Bildmaterial aus dem Innern der totalen Institution vergrößert gezeigt wird. Als Publikum fühlt man sich zeitweise in eine medizinische Beobachtungsstation versetzt. Gewisse Videoeinspielungen auf den Screens wurden von Aperghis vorproduziert. Da sieht man die Puppen tanzen oder aus dem Dunkel heraus wie Geister auftauchen. Im eigentlichen Puppentheater sind die Puppen fast bewegungslos, sie werden nur hin und wieder auf Ständern minimal verschoben.

Für *Zeugen* wollten wir möglichst viele Fachbereiche der noch jungen und ersten Schweizer Hochschule der Künste mit Gründungsjahr 2003 einbeziehen, neben der Musik auch Theater, Gestaltung und Kunst, Konservierung und Literatur. Die Werkstätten des Fachbereichs Gestaltung und Kunst bauten das Puppentheater mit Bühnenlicht. Die originalen Puppen wurden – im doppelten Maßstab vergrößert – von der Konservierungsabteilung der HKB nachgebaut. Diese Vergrößerung erlaubte eine bessere Sichtbarkeit, denn die originalen Puppen wären zu klein gewesen, um von einem Publikum von 150 Personen noch differenziert wahrgenommen werden zu können. Man bemühte sich um Originaltreue und suchte nach den historischen Materialien und Stoffen, die Klee verwendet hatte. Allerdings gab es auch Grenzen, denn Klee benutzte beim *Selbstporträt* auch Tierknochen, die sich naturbedingt nicht in doppelter Größe finden ließen.

Was insbesondere Theaterschaffende bedauerten, nämlich weshalb ein virtuoser Theatermann wie Aperghis sich die Chance entgehen ließ, ein

richtiges Puppentheater aufzuführen, erwies sich im Rückblick als die entscheidende Qualität seiner Arbeit. Eine Darstellung von szenischen Vorgängen oder gar die Erfindung solcher Vorgänge hätte die Handpuppen banalisiert und sie zu normalen Theaterpuppen gemacht. Aperghis wollte aber ihren Kunstcharakter bewahren; im Sinne von Walter Benjamin war ihm nicht der Ausstellungswert, sondern ihre auratische Kraft wichtig. Zwar wurde mit den Puppen einmal Theater gespielt, aber das ist lange vorbei. Aperghis inszeniert die Distanz, die man als Erwachsener erfährt, wenn man den Kasperlefiguren begegnet, die einen als Kind verzaubert haben. Es bleibt nur noch die Erinnerung daran: Die Figuren sind zu Zeugen der Vergänglichkeit geworden. Deshalb auch der Titel *Zeugen*. Oder wie Aperghis es den Figuren mit Walser in den Mund legt: »Wir sind Kunstobjekte, die für die nicht existieren, die kein Verständnis für uns aufbringen.« (SW 17, 383)

7.9 Die sieben Zeugen

Die Handpuppen von Paul Klee galten lange Zeit als Marginalie in der Klee-Forschung. Dies änderte sich 2006 mit einer Publikation von Christine Hopfengart, in der die Handpuppen eingeordnet, einzeln beschrieben und kontextualisiert werden; auch die zerstörten Puppentheater und Bühnenbilder, die Klee schuf, werden dokumentiert.⁵⁹ Insgesamt hat Paul Klee von 1916 bis 1925 etwa 50 solcher Handpuppen geschaffen; ein bedeutender Teil ist in der Würzburger Wohnung von Paul Klees Sohn Felix beim Bombenangriff der Alliierten am 16. März 1945 zerstört worden, andere gingen verloren oder wurden gestohlen. Entstanden sind die frühesten Puppen 1916, als der damals neunjährige Felix auf einem Jahrmarkt, der Auer Dult in München, ein Kasperltheater sah und selber ein solches bei sich zuhause haben wollte. Trotz seines Eintritts in die bayerische Armee am 11. März 1916 konnte Paul Klee seinem Sohn zum neunten Geburtstag am 30. November 1916 eine selbstgefertigte typische Kasperl-Familie schenken, mit den Figuren Kasperl, Gretl, Sepperl, Tod, Teufel, Polizist und Krokodil.

Nach Christine Hopfengart soll sich das nicht erhaltene Bühnenbild des ersten Kasperltheaters

aus Abbildungen der Publikationen des Blauen Reiters zusammengesetzt haben [...]. Das Kasperlspiel war damit für einen Augenblick ein kunstgeschichtlicher

59 Vgl. Hopfengart: *Paul Klee – Handpuppen*.

Ort, an dem Kinderspiel und künstlerische Avantgarde zusammentrafen und sich ergänzten.⁶⁰

Denkbar wäre auch eine privatere, kunstgeschichtlich nicht weniger brisante Interpretation: Am 5. März 1916 bekam die Familie Klee ein Telegramm von Maria Marc, das sie über den Tod ihres Mannes Franz Marc unterrichtete; am gleichen Tag erhielt Klee den »roten Zettel«, den Marschbefehl.⁶¹ Die Collage mit Bildmaterial des Blauen Reiters könnte auch ein Memorial für die gefallenen Freunde August Macke († 26. September 1914) und Franz Marc († 4. März 1916) sein: Der Infanterist Paul Klee hätte dann sein Kind – wie einen hoffnungsvollen *Angelus novus* – in den zerschnittenen Bildern jener Aufbruchsepoche spielen lassen, die wegen des Ersten Weltkriegs bereits Vergangenheit geworden war.

Es ist in diesem Zusammenhang ein schauerlicher Zufall, dass von diesen ersten Handpuppen nur gerade *Herr Tod* den nächsten Weltkrieg »überlebt« hat und nicht zerstört wurde.

Erst nach dem Krieg baut Klee 1919 die nächsten Handpuppen; diese werden komplexer und sprengen das Rollendispositiv des Kasperltheaters. Einzelne Puppen lassen sich auch als Kommentare und stumme Botschaften des Vaters an den Sohn interpretieren, dessen Adoleszenz sie begleiteten, auch wenn gewisse Figuren wohl nicht unbedingt altersgerecht waren:

Nicht nur im Namen, auch in ihren biografischen und künstlerischen Bezügen weisen die Puppen weit über die Welt eines Kindes und Heranwachsenden hinaus. [...] Und dennoch, auch wenn Felix als Kind den Reichtum an Assoziationen, hintergründigen Bissigkeiten und biografischen Verknüpfungen nicht verstanden hat, muss er doch aus seinem ihm eigenen komischen Talent und einer ausgeprägten Spielfreude heraus Zugang zu den Figuren gefunden haben.⁶²

Auch nach dem Wechsel von München nach Weimar ans Bauhaus führt Paul Klee den Puppenbau fort. Felix Klee tritt 1921 mit 14 Jahren als jüngster Student ins Bauhaus ein und führt dort bis zu seinem 18. Altersjahr immer wieder Puppenspiele auf, in denen auch das Bauhausleben ironisch reflektiert wird. In Weimar entstehen zwei Handpuppen, die sich auf konkrete Personen beziehen, nämlich auf die Kunsthändlerin Emmy »Galka« Scheyer und auf Paul Klee selbst. Die *Selbstporträt* genannte Handpuppe gehört zu den wenigen Selbstporträts, die von Paul Klee existieren; und man kann nur darüber

60 Hopfengart: *Zwittergeschöpfe*, S. 15.

61 Jung: *Paul Klee in Landshut 1916*, S. 4.

62 Hopfengart: *Zwittergeschöpfe*, S. 8.

rätseln, was den Vater und Meister des Bauhauses 1922 bewogen haben mag, dem damals 15 Jahre alten Sohn und Studenten im Bauhaus sein Konterfei zu schenken, damit dieser den Vater ins Kasperletheater einbaute. Für Felix Klee muss es keine Belastung gewesen sein – vielleicht ging die Idee sogar auf ihn zurück –, denn er soll den Vater mit seinem berndeutschen Schweizer Akzent mehrfach veräppelt haben. Und noch im Alter spielte Felix Klee mit den Puppen die Szene nach, in der Paul Klee von der Kunsthändlerin ›Galka‹ (Emmy Scheyer) gedrängt wird, ein Bild des von ihr verehrten Alexej von Jawlensky zu kaufen, was dieser so lange verweigert, bis ›Galka‹ ihm das Bild über dem Kopf zerschlägt.⁶³

Aperghis wählte aus den 29 erhaltenen Handpuppen sieben aus. Die Zahl Sieben hat durchaus magischen Charakter: Sieben Töne des diatonischen Tonsystems, die Addition von Drei (Göttlichkeit) und Vier (Weltlichkeit), die Bedeutung der Zahl Sieben in Sagen und Märchen etc. Die sieben Figuren decken alle drei Schaffensphasen von Klees Puppenbau ab: 1916 München, 1919/20 München und 1921–1925 Weimar. Die Zahlen in eckigen Klammern beziehen sich auf die Nummerierung im Katalog der Handpuppen von Christine Hopfengart; auch alle Material- und Maßangaben sind diesem Katalog entnommen:⁶⁴

[1] *Herr Tod*, 1916

Kopf: Gips, Leder, bemalt

Gewand: Stoff, Metallring

Höhe: 35 cm

[9] *Alte Jungfer*, 1919

Kopf: Gips, bemalt

Gewand: verschiedene Stoffe (Baumwolle, Seide, Mischgewebe etc.), Metallring

Höhe: 38 cm

[11] *Gekrönter Dichter*, 1919

Kopf: Gips, bemalt (in den 1970er-Jahren retuschiert); Metallschmuck, Gazegewebe, rotes Webband

Gewand: zwei verschiedene Stoffe (rotes Batisttuch, teilweise bedruckt; gelber Stoff), Metallring

Höhe: 35 cm

[18] *Frau Tod*, 1921

Kopf: Gips mit kräftigem Gewebeabdruck, bemalt

Gewand: Stoff (Kunstseide, in den 1970er-Jahren erneuert) mit Stoffapplikationen, Metallring

Höhe: 36 cm

63 Vgl. Klee: *Felix Klee und das Puppentheater*, S. 41.

64 Vgl. Hopfengart: *Paul Klee – Handpuppen*, S. 111–142.

[23] *Selbstporträt*, 1922

Kopf: Rindsknochen und Gips, bemalt

Gewand: Wollstoff (Umhang); zwei weitere verschiedene Stoffe (Flicken und Halstuch), Knopf, Metallring

Höhe: 38 cm

[24] *Emmy ›Galka‹ Scheyer*, 1922

Kopf: Gips, bemalt, Nusschalen, Metallperle, Kugelknopf, Fell

Gewand: Samt, Metallring

Höhe: 31 cm

[27] *Vogelscheuchengespenst*, 1923

Kopf: Gips und Holz, bemalt, Holzscheiben, Wolle

Gewand: zwei verschiedene Stoffe, auf der Rückenpartie schwarzes Klebeband (neu), Metallring

Höhe: 45 cm

Die sieben Zeugen schaffen in Zusammenhang mit Robert Walser ein komplexes Beziehungsgeflecht: Die drei männlichen Figuren thematisieren sich selbst, ihr Schaffen und das Stück, denn sowohl ›Paul Klee‹ als auch ›Robert Walser‹ sind mit den Figuren *Selbstporträt* und *Gekrönter Dichter* als Zeugen präsent und *Herr Tod* beschäftigte in ihrem Schaffen beide gleichermaßen. Mit der Figur *Gekrönter Dichter* wollte Klee ursprünglich wohl den Personenkult um Stefan George veräppeln. Aperghis hingegen identifiziert diese Figur am Schluss von *Zeugen* deutlich mit Peter aus *Die Knaben*. Doppelbödig wird mit dieser einen Lorbeerkrantz tragenden Puppe daran erinnert, dass im Abseits stehende Figuren wie Peter durchaus auch ihre Eitelkeit haben.

Ebenso entsprechen Klees weibliche Figuren Walsers Theaterkabinett, wobei hier mit *Alte Jungfer* und *Vogelscheuchengespenst* die schrulligen Damen überwiegen. Perfekt zu Walser passt die mondäne, besonders ›hässlich‹ gestaltete und die Karikatur streifende *Emmy ›Galka‹ Scheyer*. Sie wird während des Stücks von der Minikamera des Puppenspielers besonders genau abgetastet. Zu einer neuen Dimension in *Zeugen* verhilft *Frau Tod*, zumal Aperghis sie zusammen mit ihrem Mann als Ehepaar zeigt. Ein bürgerliches Ehepaar als ›Herr und Frau Tod‹ übersteigt sogar die Fantasie eines Robert Walsers.

7.10 Das Puppenspiel als Théâtre musical

Der erste Satz des Puppenspielers ist jener des rätselhaften Gastes aus dem szenischen Text *Table d'hôte*: »Ich sitze da, als wäre ich nicht vorhanden. Vielleicht besteht meine Rätselhaftigkeit darin, daß ich anspruchslos bin.« (SW 17, 413f.) Dieser Satz lässt sich zwar auf die bewegungslos ins Publikum

starrenden Puppen beziehen, aber er definiert selbstreflexiv auch die Rolle des Puppenspielers, der wie ein stiller Zeremonienmeister im kleinen Puppentheater die Handpuppen nie ›spielt‹, sondern nur auf den Ständern langsam verschiebt. Vieles erinnert an das japanische Figurentheater Bunraku, bei dem die Spieler der Marionetten immer sichtbar sind. Man kann zusehen, wie sie bewegt werden, und doch wird man von den Figuren geradezu magisch angezogen. Eine ähnliche Magie entfalten die Klee-Puppen im Theater von Aperghis: Ihre Statik gibt ihnen eine Kraft im Ausdruck, wie sie große Pantomimen erreichen können, die während Minuten bewegungslos ins Publikum starren und gerade damit Spannung erzeugen.

Der verlangsamten und teilweise zum Stillstand gekommenen Welt der Puppen steht in *Zeugen* wie ein großformaler Chiasmus die meist schnelle und nervöse Welt der Sängerin und des Instrumentalensembles gegenüber.

Die Sängerin, von der man meist nur den Kopf sieht, agiert fahrig und überspannt zwischen den Handpuppen. Sie wirkt wie ein Geist, wie eine verlorene Seele, die zwischen den Puppen herumirrt. Manchmal wird sie von den Puppen beruhigt, manchmal tritt sie herrschsüchtig auf und führt Befehlsgesten aus, die aber ins Leere führen, weil die Puppen unbeweglich bleiben.

Mit einem speziellen, auf einer Gleitschiene montierten Stuhl kann die Sängerin lautlos und schnell quer durchs Puppentheater sausen, hinter den Puppen und vor dem Puppenspieler. Die Partie der Sängerin ist hochvirtuos; sie verbindet alle Zwischenstufen von Koloraturgesang bis zu einfachem Sprechen. In der Exaltiertheit, die Aperghis von der Rolle verlangt, erinnert sie auch an die hohen Soprane, deren vogelähnliches Zwitschern Walser in seinen Texten gerne bespöttelt.⁶⁵ Sie spielt viele Rollen: Sie ist die Bühnenpartnerin des Puppenspielers, sie singt und spricht ganze Dialoge, sie ist Stimme und Spielpartnerin der Puppen. Sie ist aber oft auch das sechste Instrument des Instrumentalensembles.

Das trifft besonders auf die zahlreichen lautpoetischen Partien zu, die Aperghis in *Zeugen* äußerst vielfältig einsetzt, so als hätte er die Wortklangkaskaden der *Wölfl-Kantata* bruchlos weitergeführt. Aperghis erfindet in den kontrastreichen Klangwelten eine Art emotionale Zweitsprache, zum Beispiel:

he os la hou li vü scha na har iss a ja he⁶⁶

Oder so konsonantisch dominiert, dass ein Singen gar nicht mehr möglich ist:

65 Am deutlichsten wohl in *Maler, Dichter und Sängerin* (SW 16, 90f.).

66 Aperghis: *Zeugen*, S. 7, T. 32.

tptp mn ka fi tptp do tptp ka fi⁶⁷

In all seinen abstrakten Sprachkompositionen spielt Aperghis mit dem Risiko, dass sich Semantisches in den Vordergrund drängt, im obigen Beispiel etwa ›ka fi‹ (Schweizerdeutsch für ›Kaffee‹). Solche verständlichen Wörter wirken innerhalb von lautpoetischen Texturen auf unsere Aufmerksamkeit wie Magnete. Wir werden von ihnen angezogen und versuchen sofort, noch mehr zu verstehen. Aperghis liebt es, uns mit Pseudoverständlichkeit zu ködern und unsere Sehnsüchte nach Sinn zu nähren, allerdings nur, um diese später umso deutlicher zu enttäuschen.

Neu im Schaffen von Aperghis ist bei *Zeugen*, dass diese ›Köder‹ nicht Alltagsbegriffe, sondern Wörter oder Wortfragmente aus Walsers Texten sind. Im folgenden Beispiel wird der Satzteil »Wir sind Kunstobjekte« aus dem szenischen Text *Porzellan* (SW 17, 383) in eine klanglich stark an Schweizer Dialekt erinnernde Sprachtextur eingefügt:

a das-was-si itz-no-wott li dis sitt sa wohl oh soll ma hoho rug-ga. Wir sind gug ga
ho Kunst-o-bjek-te! Sa schuf fas ta i britt Froh salm as-ti⁶⁸

Aperghis setzt die lautpoetischen Verfahren auch ein, um den Einsatz eines Walser-Textes rhetorisch wirkungsvoll vorzubereiten. Im nächsten Beispiel wird ein Muster von acht Silben dreimal wiederholt, dann folgt die Reduktion auf die drei Elemente »ha he hi«, und in diesem ›Groove‹ rutscht das lautpoetische Verfahren klanglich und rhythmisch nahtlos in Walsers ebenso musikalisch konzipierten Text *Table d'hôte*:

tik ta ke e ja he li ba tik ta ke e ja he li ba tik ta ke e ja he li ba
hik ha he ha he hi ha Mein Mann vi-sa-vis ist we-gen mir hin; ich seh's
ihm an.⁶⁹

Der längste lautpoetische Abschnitt leitet zum letzten Teil des Werkes über. Es ist der komplexeste, weil verschiedene Idiome – Japanisch, Ungarisch, Französisch, Italienisch und Deutsch – anklingen. Diese Laut-Erweiterung auf andere Idiome bereitet den Absturz des Touristen in den Bergen in der Szene *Der Jüngling in den Alpen* vor und steht für die »eindringlichmahnende Sprache [der] Felswände« (SW 17, 427). Dieser Absturz wird in einer rollenden Permutation von Walsers Szenenanweisung »Er gibt infolge seiner Begeisterung nicht acht und fällt herunter« (SW 17, 427) umgesetzt und führt direkt in die

67 Ebd., S. 34, T. 224–226.

68 Ebd., S. 69–71, T. 493–505.

69 Ebd., S. 19f., T. 98–103.

Szene mit dem gestürzten Touristen; die Zeilen ergeben sich aus kurzen Atempausen der Sängerin; nur nach »é su hop« gibt es zwei Takte Pause.

kémé-ssé a je ne vois je vi vrai ja-a a-mo
 Hop-la le vi vrai a-mo-re e e e e zu é su hop
 a-mo-re hop la fol-ge sei-ner nicht acht und si si s no no no a-mo-re
 un-ter her-un-ter fällt her-unt
 un-ter her-un-ter fällt her-unt-ter und fällt her
 acht und fällt her-un-ter nicht acht und fällt her-unt
 o nicht acht und fällt her-un-ter⁷⁰

Diese Beispiele geben einen Einblick in das mehrstufige Kompositionsverfahren von Aperghis, bei dem nicht nur eine Textauswahl getroffen wird, sondern diese Texte in die sprachkompositorischen Verfahren eingearbeitet werden.

Das Instrumentalensemble besteht aus disparaten Instrumenten, die verschiedenen Traditionen entspringen und auf ihre Art ›Zeugen‹ darstellen: Alt-saxophon,⁷¹ Bassklarinette, Klavier, Akkordeon, Cimbalom und Schlagzeug mit der japanischen Holztrommel Mokubio und Herdenglocken. Jedes dieser Instrumente hat seinen eigenen musikalischen ›Soziolekt‹: Das Saxophon verfügt über eine lange Jazztradition. Die Bassklarinette findet ihr Hauptrepertoire in der zeitgenössischen Musik; Aperghis lässt sie trotz ihres riesigen Tonumfangs meist im höchsten Register spielen und macht sie damit zu einem Sopraninstrument, das oft als instrumentaler Partner der Sopranistin auftritt. Das Cimbalom ist untrennbar mit der ungarischen Volksmusik verbunden. Mit dem japanischen Mokubio und den Herdenglocken bildet das Schlagzeug den ›internationalen‹ Klangkörper. Klavier und Akkordeon werden in Walsers Schriften häufig erwähnt, sind aber gegensätzlich bewertet: Beim Klavier verspottet Walser das Virtuositentum, das Aufdringliche, das Hämmernde, und wenn es von Laien gespielt wird auch die spieltechnischen Unzulänglichkeiten; das Akkordeon (vgl. auch Kap. 11.9.5) umgekehrt wird in Walsers Texten viel positiver bewertet:

Von ihm umgangssprachlich und zugleich poetisch überhöhend als ›Handharfe‹ bezeichnet, prägt es in seinen Werken oft die dunklen, nächtlichen Stimmungen. Akkordeon und Handorgel galten damals als ›niedere‹ Instrumente. In Konzertsälen hatten sie nichts zu suchen, an Konservatorien wurden sie nicht

⁷⁰ Ebd., S. 76–79, T. 541–443.

⁷¹ In der Partitur verlangt Georges Aperghis bis heute ein Tenorsaxophon. Der Saxophonist Marcus Weiss konnte ihn allerdings davon überzeugen, dass es eigentlich eine Partie für Altsaxophon sei. Deshalb wurde in allen bisherigen Aufführungen von *Zeugen* ein Altsaxophon verwendet.

unterrichtet. Wegen ihres günstigen Preises und der damals noch einfachen Spieltechnik mit Standardbässen [...] wurden [sie] ein tragendes Element der Laienmusikbewegung.⁷²

Aperghis bindet die unterschiedlichen Klangwelten von Akkordeon und Klavier eng aneinander und erzielt so verblüffende Effekte, etwa dann, wenn er die beiden Instrumente im dreifachen Pianissimo Duodezimen-Parallelen spielen lässt (vgl. Abb. 28). Die Duodezime ist mit dem Schwingungsverhältnis $3/1$ neben der Oktave $2/1$ und der Prim $1/1$ das konsonanteste Intervall der Musik und entsprechend verschmelzen die Instrumente in hohem Maße.⁷³



Abb. 28 Georges Aperghis: *Zeugen*, S. 89, T. 715–719

7.11 Libretto und Ablauf

Für das Libretto hat Georges Aperghis aus sechs verschiedenen szenischen Texten kurze Ausschnitte gewählt, die er meist linear aneinanderreicht. Das Werk lässt sich in drei Teile gliedern, die von einer Instrumentaleinleitung und deren Reprise am Schluss umrahmt werden. Die Teile sind allerdings kompositorisch mit Überleitungen so eng verbunden, dass die folgenden Taktzahlen nur als ungefähre Wegmarken zu verstehen sind.

1. Einleitung

Partitur: S. 1–10, T. 1–46

Das Stück beginnt mit einem vielgriffigen Akkordeon-Solo. Dieses Solo wird auch die Reprise zum Abschluss von *Zeugen* kennzeichnen. Später wird

⁷² Brotbeck/Sorg: *Nachwort*, S. 179. Vgl. auch *Der Dichter* (SW 4, 84f.), *Der Pole* (SW 4, 112–114), *Die Handharfe* (SW 4, 139), *Der Felsen* (SW 4, 154–156), *Der Handharfer* (SW 13, 53f.).

⁷³ Beim zweiten Viertel von Takt 715 hat der Kopist im Klavier wohl die falsche Linie erwischt, denn es müsste sicher *fis* statt *dis* stehen.

Aperghis Klavier und Akkordeon weitgehend als monophone, also einstimmige Instrumente behandeln (vgl. Abb. 28). Die Einleitung ist eine Vorbereitung auf das japanisch geprägte Puppentheater: dicht, laut und grell. Man könnte das Ensemble von *Zeugen* auch als ein in die westliche Musik transferiertes Gagaku-Ensemble bezeichnen: Mit der Mundorgel Shō, dem japanischen Vorläufer des Akkordeons, der Zither Gakuso, verwandt mit dem Cimbalom, der japanischen Holztrommel Mokubio und dem Hichiriki, einem lautstarken Doppelrohrblatt-Instrument, das von Bassklarinette und Saxophon, die in höchsten Lagen spielen, imitiert wird. Auch die Sängerin singt während der Einleitung eine ans Japanische erinnernde Silbensprache.

2. *Table d'Hôte* (SW 17, 412–414)

Partitur: S. 10–35, T. 47–229

Lady, Lord, Straßenfegerin (Nettchen), Der Seesoldat (AdB 2, 427f.)

Partitur: S. 35–38, T. 210–243

Verarbeitung von *Table d'hôte* und *Lady, Lord, Straßenfegerin (Nettchen), Der Seesoldat*

Partitur: S. 38–46, 244–296

Aperghis verwendet zwei Textausschnitte unterschiedlicher Länge. Aus dem Text *Lady, Lord, Straßenfegerin (Nettchen), Der Seesoldat*, der seit dem Théâtre musical von Mischa Käser vor allem unter dem Titel *Nettchen* bekannt ist (vgl. Kap. 8.5.2), hat Aperghis nur eine kurze Replik ausgewählt, die es ihm erlaubt, den witzig-genialen Satz zu zitieren: »Pflichten, unaufschiebbare, rufen mich vom Milchkaffeeschauplatz ab.« (AdB 2, 428)

Zu Beginn dieses Teils wird die Sängerin, die während der Einleitung wie eine Instrumentalstimme wirkt, in eine Mitspielerin der Puppen gewandelt, und zwar mit einem subtilen Kniff, wie er für Aperghis typisch ist: Die Sängerin muss auf den nasalen Lauten *m* und *n* summen: »mnmnmn- mnmnmn mnmnmn mnmnmnmn«. ⁷⁴

Während *m* mit geschlossenem Mund artikuliert wird, muss für das *n* der Mund zwingend geöffnet werden. Der Effekt ist auffällig: Wie ein Goldfisch im Aquarium öffnet und schließt die Sängerin während dieses Summens regelmäßig den Mund und verwandelt sich dabei in eine puppenähnliche Figur.

Der Puppenspieler sagt in *Zeugen* die meisten Rollen an: »Eine Frau«, »Wanderer«, »Der gestürzte Tourist« etc.; das schafft Klarheit und zugleich Distanz. Seine eigenen Rollen kündigt er allerdings nicht an. Er wird dadurch zum »Rätselhaften Gast«, dessen Rolle er in *Table d'Hôte* spricht. Als wortkarger Spielleiter – und auch als Vertreter der impliziten Autoren Walser und Klee

⁷⁴ Aperghis: *Zeugen*, S. 11, T. 48–52.

und von dessen Handpuppen – bleibt er im Hintergrund und wirft meist nur besonders auffällige Textteile ein, zum Beispiel: »Etwas in mir klagt um das Niewiedergefundenwerdenkönnen.« (SW 17, 429) Auch diese Einwürfe wirken wie Selbstreflexionen des Puppenspielers. Die Sängerin umgekehrt spricht, singt und mimt zehn verschiedene Rollen und muss mit ihrer großen Tessitura Frauen wie Männer darstellen.

Gerade wegen der zahlreichen lautpoetischen Einschübe und Verschachtelungen achtet Aperghis mit viel Respekt gegenüber den originalen Walser-Stellen darauf, dass diese deutlich deklamiert und von den Instrumenten äußerst sparsam, dafür umso präziser begleitet werden. Bereits bei der ersten gesungenen Walser-Stelle (vgl. Abb. 29) ist diese rhetorische Vertonungsweise gut festzumachen. Akkordeon und Klavier garantieren den musikalischen Fluss und klären doch den Text: Nach »Etwas« setzt das Akkordeon mit seinem Akkord einen »Doppelpunkt«; bei »lächelt und spendet« grummelt das Klavier in seiner tiefsten Lage, und auf »Beifall« erfolgt erneut der Akzent des Akkordeons und das mit Bogen gestrichene C des Cimbals. Dazu die Melodie der Sängerin mit Terzen und sogar einem Dreiklang, verbunden mit fließender Rhythmik; alles in größtmöglicher Verständlichkeit, um Walsers Text klar zu vermitteln. Die Bläser illustrieren den »Beifall« des »Etwas« (T. 55–56) erst nach diesem Text ironisch mit jubelnden Trillern, während die Sängerin schon wieder den Goldfisch mimt.

Abb. 29 Georges Aperghis: *Zeugen*, S. 12, T. 55–57

Die Kreuze an den Notenhälsen in der Gesangspartie verweisen auf Sprechgesang und gehen auf Arnold Schönbergs *Pierrot lunaire* zurück. Während Schönberg gerade beim *Pierrot lunaire* immer darauf bestand, dass die Tonhöhen mit der Sprechstimme genau zu treffen seien, deutet Aperghis sowohl das Notenzeichen als auch dessen Bedeutung um. Für ihn bedeutet das Kreuz am Notenhals: »chantant en jouant (perturber le son)«. ⁷⁵ Im Vordergrund steht bei Aperghis das Theater, die Musik dient diesem zu. Damit ist nicht nur der Unterschied zu Schönberg gut beschrieben, der die Musik nie ganz dem Theater überlassen mochte, sondern auch die grundlegende Differenz vom Théâtre musical zur Oper, wo das Primat des schönen Gesangs auch nach einem halben Jahrhundert der »perturbations« durch das Regietheater noch immer gilt.

3. Nacht aus *Der Wanderer* (SW 17, 424)

Partitur: S. 46–60, T. 297–410

Porzellan (SW 17, 382f.)

Partitur: S. 60–69, T. 411–492

Der kurze Dialog von »Wanderer« und »Passant« erscheint wie die Parodie der Wanderer-Mime-Szene aus dem ersten Aufzug von Richard Wagners *Siegfried*, dem dritten Teil des *Ring*-Zyklus. Wotan besucht in der Gestalt eines Wanderers Zwerg Mime, der Siegfried erzieht. Sie stellen sich gegenseitig Fragen; Mime macht dabei den Fehler, nicht zu fragen, was er nicht weiß, sondern zu fragen, was er schon weiß. Wagners Dialog wirkt wie ein absurder Zerrspiegel dieser Szene, der Wagner-Dialog auf seine Essenz reduziert.

Wanderer: Bin ich hier auf dem rechten Weg?

Passant: Das müssen Sie selbst wissen.

Wanderer: Ich danke Ihnen für die Art, wie Sie mich auf mich selbst aufmerksam machen.

Passant: Es freut mich, daß Sie an sich glauben.

Wanderer: Sind Sie Erzieher? (SW 17, 424)

Es gibt keinen Hinweis darauf, dass Walser in seinem Leben je eine Aufführung einer Wagner-Oper besucht hat; und es ist auch nicht zu belegen, ob er das Textbuch von *Siegfried* kannte. Aber der Komponist Wagner taucht doch verschiedene Male in seinem Gesamtwerk auf, meist ironisch auf Wagner-Verehrerinnen bezogen. ⁷⁶ Ebenso sind Gestalten wie Tannhäuser, Lohengrin

⁷⁵ Aperghis: *Zeugen*, S. 1 [Notes].

⁷⁶ Vgl. BA 13, 108; SW 15, 24; SW 15, 72; SW 17, 27; SW 19, 134, AdB 3, 37.

und Siegfried in seinem Werk anzutreffen, ohne dass er sich dabei inhaltlich auf die Wagner-Figuren beziehen würde.⁷⁷

In *Zeugen* singt die Sängerin bei diesem Dialog beide Rollen, in hoher Lage den Wanderer und in tiefer Lage mit Sprechgesang den Passanten, auch hier über einer liegenden Instrumentalbegleitung, damit der Dialog fürs Publikum klar verständlich ist.

Porzellan ist weitgehend als Melodram gestaltet; deshalb hat hier der Puppenspieler auch seine längste Sprechpartie. Im Zentrum steht der in Walsers Szene von ›Dame‹ und ›Herr‹ gemeinsam gesprochene Satz: »Wir sind Kunstobjekte, die für die nicht existieren, die kein Verständnis für uns aufbringen.« (SW 17, 383) Für diese Szene wählt Aperghis besonders exquisite Vertonungsvarianten. Zum Beispiel komponiert er in der zweiten Hälfte von Takt 455 (vgl. Abb. 29) einen Hoquetus zwischen Klavier mit dreizehn Tönen, Sängerin mit acht Tönen und Akkordeon mit nur einem, gehaltenen Ton. Die weißen Noten in der Gesangsstimme bedeuten »chanter avec beaucoup de souffle«.⁷⁸ Verbunden mit den Multiphonics der Bläser in der ersten Takthälfte entsteht eine künstlich-diffizile und durchaus ›porzellanene‹ Welt.

4. Lautpoetische Überleitung

Partitur: S. 69–81, T. 493–569

Der Jüngling in den Alpen (SW 17, 427–429)

Partitur: S. 82–97, T. 570–770

Ausschnitt aus *Die Knaben* (SW 14, 7–17, hier 17)

Partitur: S. 97–105, T. 770–843

Reprise

Partitur: S. 105–111, T. 844–887

Im letzten Teil erfolgt auch in *Zeugen* der Ausbruch aus der totalen Institution. Die Sängerin verlässt nämlich das Puppentheater und schaut gewissermaßen als ›Jüngling in den Alpen‹ auf die Figuren im Puppentheater und auf das im Halbdunkel spielende Instrumentalensemble. Dieser Ausbruch wirkt stärker, da die Sängerin, von der bis dahin nur der Kopf im Puppentheater zu sehen war, auf einmal als ganze Gestalt sichtbar wird. Sie wirkt mächtig wie eine Riesin und überblickt nun das System, erkennt die Gesetze der totalen Institution, vermittelt implizit auch deren Kleinheit – und ›stürzt‹ dann in

77 *Ich nannte mich Tannhäuser* (SW 17, 45–48); *Lohengrin* (SW 17, 425f.); *Beschaulichkeit* (SW 13, 228) [Lohengrin]; *Martin Weibel* (SW 16, 208–213) [Siegfried, S. 211]. Gerade die letzte Frage nach dem ›Erzieher‹ erlaubt allerdings die Vermutung eines Bezugs zu Wagners berühmtem Frage-Dialog in *Siegfried*, denn Wotan und Mime sind beide in unterschiedlicher Weise gescheiterte Erzieher.

78 Aperghis: *Zeugen*, S. 1 [Notes].

Abb. 30 Georges Aperghis: *Zeugen*, S. 64, T. 455

übertragenem Sinne ab. Dieser ›Absturz‹ wird von Aperghis in einer langen sprachmusikalischen Überleitung angebahnt. Auch das bisherige Sprachsystem bricht hier ein, denn Walsers Sprache wird mit den lautpoetischen Verfahren verschmolzen.

Der Monolog des Jünglings nach seinem ›Absturz‹, dargestellt in einem ›Sprachsturz‹, ist als langes Vokal-Solo komponiert. In den Alpen haben die Instrumente nichts zu suchen – dieses musikalische Begleit- und Kommentarsystem wird außer Kraft gesetzt (vgl. Abb. 31).⁷⁹

In diesem abschließenden Solo dominieren Vierteltöne, die auf das Unsichere und die eingeschränkte Bewegungsfreiheit nach dem Absturz hinweisen. Eine Terz aus sieben Vierteltönen bei »[im Kon]tor sein« ist das größte Intervall in dieser Sequenz. Sonst dominieren Viertelton- und Halbtonschritte. Auffällig häufig tritt daneben das erlesene Intervall von fünf Vierteltönen auf, zum Beispiel »ein Ver[unglückter]«, »uner[hörtes Glück]«, »[Wahr]heit ist«. Dieses Intervall ist ein irritierender Zwitter zwischen Sekunde und Terz, zwischen Tonschritt und Tonsprung; von im westlichen Kulturraum

79 Die Taktzählung des Kopisten ist in diesem rhythmisch frei notierten Abschnitt nicht nachvollziehbar. Am Ende des dritten Systems müsste es ›unbesiegligen Unruhe‹ heißen.

696 Voix *Lent* *Bouche fermée* Heute bin ich
Schlag zwei soll ich un - ten in der Stadt im Kon - tor sein. Ich war also damals etwas wie Commis.

701 Voix *Bouche fermée* zu Tod erschrocken sein,
ein Ver - un - glück - ter, der un - er - hör - tes Glück hat. Mei - ne Gat - tin wür - de sich ang - sti - gen,

707 Voix Dafür habe ich eine Mutter,
wenn es wahr wä - re dass ich ver - hei - rat - et sei, a - ber die Wahr - heit ist: ich bin noch le - dig die in dieser Stunde die Beute einer unbeweglichen Unruhe ist.

712 Voix *Tres lent* Welche musikalische Müdigkeit nun über mich kommt.
Wie wird sie um mein - et - will - en die Hän - de ring - en.

Abb. 31 Georges Aperghis: *Zeugen*, S. 89, T. 696–[714]

aufgewachsenen Menschen kann es nur schwer zugeordnet werden und wird deshalb als ›verstimmt‹ wahrgenommen.

Das Beispiel zeigt, wie Aperghis rhetorisch geschickt den Inhalt von Walsers Monolog im Sinne des Theaters vermittelt. Die Stelle wird mit zwei um einen Halbton verschobenen Glissandi über »Ich war also damals etwas wie Commis« und »Welche musikalische Müdigkeit nun über mich kommt« umklammert. Dort, wo ein Schauspieler Gedankenpausen einschieben würde, lässt Aperghis die Sängerin »bouche fermée« summen (vgl. Abb. 31, Mitte 1. System). Und fast schon wie ein Kasperltheater-Gag wird das »ich bin noch ledig« ausgekostet, um als weiteren Gag mit der prosaischen Sprechstimme »Dafür habe ich eine Mutter« dagegenzusetzen.

Während der darauffolgenden Vorwürfe dieser Mutter an den verunglückten Sohn heißt es demütig in die totale Institution zurückkehren. Das ist die Strafe für Ausbruch und Absturz. Für die Schlusszene greift Aperghis auf das frühe Dramolett *Die Knaben* zurück. Er konzentriert sich auf die Außenseiter-Figur Peter, der laut Regieanweisung »klein wie ein Hase« (SW 14, 7) ist und regelmäßig von den anderen Knaben verprügelt wird. Schließlich findet Peter so etwas wie Erlösung im Tod: »Es ist jetzt Zeit zum Sterben. Mein Traum geht in Erfüllung.« (SW 14, 17)

Abrupte, zerfetzt wirkende Einwürfe der Instrumente begleiten den ›Dialog‹, den die Sängerin zwischen ihrem hohen, an Vogelgezwitscher erinnernden Koloraturregister und ihrer eher tiefen Sprechstimme führt. Mit einer Disco-Kugel verstreut Aperghis im Puppentheater während der Todeszene eine weihnächtliche Stimmung, die vom Akkordeon mit seinem die Reprise einleitenden Solo jäh unterbrochen wird.⁸⁰ Der Anfang bildet das Ende: Aperghis wiederholt gekürzt die instrumentale Einleitung und das Stück könnte von vorne beginnen. Alles ist noch da, auch die totale Institution – und der Puppenspieler wiederholt sich: »Ich sitze da, als wäre ich nicht vorhanden. Vielleicht besteht meine Rätselhaftigkeit darin, daß ich anspruchslos bin.« (SW 17, 413f.) Dann bricht die Musik ab. Für eine totale Institution gibt es keine Schlusswendungen; es bleibt nur der Filmriss.

80 Auf der Doppel-CD des WDR 3 zu den Wittener Musiktagen 2007 ist ein längerer Ausschnitt von *Zeugen* festgehalten. Vgl. Aperghis: *Zeugen* [Auszug].

Musik zu Robert Walser in Theater, Film, Hörspiel, Théâtre musical und Concert théâtral

Eine Übersicht

Während der 1980er- und 1990er-Jahre überlagern sich zwei Entwicklungen, die die musikalische Walser-Rezeption eigentlich bis heute prägen: das gesteigerte Interesse an Robert Walser mit der starken Zunahme an Walser-Vertonungen sowie der Trend zu neuen Musik- und Theaterformen, die unter dem Begriff des postdramatischen Theaters zusammengefasst werden können. Das Klavierlied, die bisherige Hauptgattung der Walser-Vertonungen, gerät in den Hintergrund oder wird in neue Kontexte gestellt.

Auf dem Sprechtheater wird die Integration von Musik bei Walser zunehmend zur Regel. Bei Walser-Filmen und -Hörspielen setzt man sie oft als kompositorisches und strukturierendes Mittel ein. In Théâtre musical und Concert théâtral entstehen autonome musikalische Kompositionskonzepte, in denen die Musik ihre begleitende Funktion verliert und die theatralischen Vorgänge erheblich mitbestimmt.

8.1 Einführung

Die Veränderungen in der musikalischen Walser-Rezeption zu Beginn der 1990er-Jahre sind auch im Kontext jenes grundlegenden politischen, gesellschaftlichen und kulturellen Wandels zu betrachten, der durch den Fall der Berliner Mauer und den Zusammenbruch des sozialistischen Staates ausgelöst wurde. Zwar war die sogenannte ›Wende‹ in erster Linie eine Wende zum konkurrenzlosen Wirtschaftsliberalismus, aber die Ideologien, mit denen man bis dahin die jeweiligen Systeme in Ost und West gesellschaftskritisch betrachtet und bekämpft hatte, waren erschöpft.¹ Weder sozialistisch-marxistische Theoriemodelle noch die negative Dialektik Adornos mit dem hochgehaltenen Avantgardebegriff konnten zur Wende Substantielles beitragen (vgl. Kap. 6.1). Die Künste sind in jener Zeit durch eine ambivalente Mischung aus Freiheitsdrang und Orientierungslosigkeit, aus

¹ Norbert Otto Eke zeigt, wie sehr diese Erschöpfung im Drama der DDR schon in den 1970er-Jahren reflektiert wird. Vgl. Eke: *Text und/im Theater*.

Dekonstruktion der großen Erzählungen in der Nachfolge der Postmoderne und Faszination für neue Medien und Technologien geprägt.²

Beispielhaft lassen sich diese Veränderungen an der Rezeption von Bertolt Brecht aufzeigen, der einstigen Gallionsfigur des Theaters in Ost und West. Ausgehend vom schon 1980 gefallenem Postulat »Brecht ohne Brecht«³ von Andrzej Wirth, dem prägenden Theoretiker des postdramatischen Theaters, kann Hannah Klessinger zeigen, wie Brecht nach der Wende fast nur noch unter umgekehrten Vorzeichen rezipiert wird und im Zentrum nicht der (didaktische) Inhalt, sondern die Form steht: »In der Konsequenz gilt das Interesse weniger dem Dramatiker Brecht; seine didaktischen Weltanschauungsstücke werden abgelehnt zugunsten des Theaterpraktikers und visionären Theoretikers.«⁴

Im postdramatischen Theater wird auf eine mimetisch-fiktional vermittelte Handlung ebenso verzichtet wie auf psychologisierende, das Subjekt affirmierende Darstellungen – zugunsten eines multimedialen, selbst-reflexiven, subjektkritischen und Ideologie dekonstruierenden Theaters, bei dem der Text des Schauspiels seine Funktion als steuernde Instanz verliert und gleichwertig zu den anderen theatralischen Ebenen verwendet wird.

Es ist kein Zufall, dass mit dem postdramatischen Theater die Stunde des Dramatikers Robert Walser geschlagen hat. Die Theaterbühne entdeckt Walser noch später als die Musik: Erst 1967 wird er in Zürich aufgeführt – aber nicht etwa im Schauspielhaus, sondern im Saal des Kunsthouses, vorgestellt vom experimentellen Kleintheater »Zürcher Werkbühne« (RWH, 318).⁵

2 In der Schweiz wurde drei Jahre nach dem Mauerfall am 6. Dezember 1992 eine Form von neuer »Mauer« errichtet, die seit dreißig Jahren die Schweizer Politik dominiert: Mit 50,3 Prozent und einem deutlichen Ständemehr wurde der Beitritt in den europäischen Wirtschaftsraum EWR vom Schweizer Volk abgelehnt. Das Resultat wirkte wie ein Schock auf das politische, geistige und kulturelle Leben der Schweiz. Die rasch ansteigende Walser-Rezeption gerade in der Schweiz ist auch in diesem spezifischen Zeitkontext zu betrachten. Vgl. Brotbeck: *Expoland mit schwieriger Nachgeburt*, S. 287.

3 Wirth: *Vom Dialog zum Diskurs*, S. 17.

4 Klessinger: *Postdramatik*, S. 41.

5 Vgl. Stenzl: *Zürcher Werkbühne*. Walsers *Aschenbrödel* am 13. Oktober 1967 im Kunsthhaus Zürich ist die erste nachweisbare Walser-Aufführung. Es kann keine aufwendige Produktion gewesen sein, und sie dürfte eher den Charakter einer szenischen Lesung gehabt haben. Der historischen Bedeutung dieser Uraufführung war man sich offenbar nicht bewusst, denn der Abend wurde unter dem Titel »Zürcher Werkbühne spielt und liest aus dem Werk von Robert Walser[...] Einleitung von Dr. Bruno Schärer« annonciert (vgl. Annonce in: *Neue Zürcher Zeitung*, 10.10.1967, S. 4). Es war die erste von drei Veranstaltungen, die im Abstand einer Woche wenig bekannte Schweizer Dramatiker präsentierten. Die zwei folgenden Abende waren Dramatikern gewidmet, die man heute nur noch schwerlich mit Robert Walser in Verbindung brächte: Festspielverfasser Cäsar von Arx und Drehbuchautor Stefan Markus.

Den Durchbruch für Robert Walser auf dem Theater bildete wohl die Produktion *Familiengeschichten* an der Berliner Schaubühne unter der Regie von Felix Prader und geprägt vom jungen Udo Samel, der die mit dem jugendlichen Walser identifizierten ›Knaben‹-Rollen spielte (Fritz in *Der Teich* und der Prinz in *Schneewittchen*).⁶ Aber auch eine Produktion dieser Güteklasse vermochte ein Jahr nach dem hundertsten Geburtstag von Walser den Theaterkritiker Günther Grack nicht wirklich von dessen Qualität als Theaterautor zu überzeugen, denn beim *Schneewittchen* bleibe »unklar, worauf Walser mit dieser schillernden Version des Märchenstoffes eigentlich hinaus will« und er stört sich an »der ironisch pointierten Verssprache, die [...] hier und da in ein kunstgewerbliches Shakespeare-Epigonentum verfällt«. Gracks Fazit: »Ein Abend, der den Theaterautor Robert Walser nicht ein für allemal etabliert, und doch ein Abend, der für die Freunde Robert Walsers mehr wert ist als bloss einen Pflichtbesuch.«⁷

Tobias Lambrecht bringt die ab den 1990er-Jahren in die Höhe schnellende Anzahl von Walser-Aufführungen in einen direkten Bezug zur »postdramatischen Theaterpraxis« und nennt dafür folgende Gründe:

Es gab bei der Wiederentdeckung Walsers keine Aufführungstradition seiner Texte, auf die man hätte zurückgreifen können. Der Reiz der Neuentdeckung modifiziert die zunächst extrem scheinende Zeitgebundenheit der Dramolette – zum Vergleich: Maeterlincks damals sensationell erfolgreiche Texte werden heute kaum noch aufgeführt. Des Weiteren bestehen ästhetische Zusammenhänge zwischen der Theateravantgarde des frühen 20. Jh.s und der postdramatischen Theaterpraxis. [...] Nicht zuletzt kommt der Collagenform die äußerliche Kürze und ›Verstreutheit‹ der Szenen sowie der Kurzprosa Walsers bei gleichzeitiger innerer Homogenität der Motive und des Tons sehr entgegen. (RWH, 383f.)

Man darf es auch in der umgekehrten Richtung sehen: Walser passt nicht nur in den Kontext des postdramatischen Theaters, die kalkulierte Zerstreuung seiner Texte erzwingt geradezu neue Theaterformen, in denen auch die Musik eine wichtige Rolle spielt. Die im 19. und frühen 20. Jahrhundert weitverbreitete Schauspielmusik erfährt im postdramatischen Theater generell eine

Bezeichnenderweise wurde nur der Abend zu Cäsar von Arx in der NZZ rezensiert (vgl. Mühlemann: *Zürcher Werkbühne*).

6 Premiere 23.10.1979. Vgl. [Programmheft] *Robert Walser Familienszenen*, Berlin: Schaubühne am Halleschen Ufer 1979. Nur im Kleingedruckten des Programmhefts steht »Musik im Schneewittchen: Johannes Schmölling«. Das verweist auf eine eher untergeordnete Bedeutung des musikalischen Beitrags während des Theaterabends. Später wird Johannes Schmölling zu einem regelmäßigen musikalischen Partner von Felix Prader. Vgl. Kunz: »Lehre mich die Lüge wieder finden«.

7 Grack: »Familienszenen« von Robert Walser, S. 39.

Aufwertung, bei Walser-Aufführungen ist ihr differenzierter Einsatz aber der Regelfall.⁸

Aufgrund der schwierigen Quellenlage kann im Folgenden von den wohl über hundert Theaterproduktionen bloß am Beispiel von drei Regisseuren und ihren Musikschaaffenden angedeutet werden, welchen Reichtum die Bühnenmusiken von Walser bieten.⁹ Während diese also nur sehr lückenhaft aufgearbeitet sind, konnten im Film mutmaßlich sämtliche Produktionen

8 Zur Musik im postdramatischen Theater sind zahlreiche Einzelstudien publiziert worden. Das ganze Panorama der Theatermusik mit historischen Rückblenden zeigt Berman/Feyrer: *Klang zu Gang*. Stark auf elektronische Medien fokussiert ist die Publikation Kaye/LeBrecht: *Sound and music for theatre*. Einen Einblick in die Theatermusik vor allem des französischsprachigen Raums gibt Triau: *Théâtre – musique*. Die Vielfalt heutiger Theatermusik wird umfassend dargestellt von Roesner: *Theatermusik*. In den Kontext der Theaterpioniere Adolphe Appia, Vsevolod Meyerhold und Antonin Artaud stellt Roesner das experimentelle Musiktheater in *Musicality in Theatre*.

9 Meine Recherchen auf diesem Gebiet belegen die prekäre Datenlage vor allem der experimentellen und multimedial angelegten postdramatischen Theaterpraxis (vgl. in Kap. 7.5 die Ausführungen zu den ATEM-Projekten von Georges Aperghis). Meist fehlen Text- und Regiebücher oder Partituren im traditionellen Sinne. Ein Teil der Musik wurde improvisiert oder nur flüchtig notiert. Diese oft in der freien Szene entwickelten Produktionen verfügen über keine oder mangelhafte Dokumentationssysteme; speziell bei multimedialen Aufführungen kümmern sich die Beteiligten jeweils um ihr eigenes Material, nehmen es meist mit nach Hause, wo es oft verloren geht, in Kisten verschwindet oder schlicht weggeworfen wird, wie der frei improvisierende Schlagzeuger Willi Kellers, bedeutender Vertreter des Creative Jazz und vielseitiger Theatermusiker, im Falle der Schneewittchen-Produktion von 2005 einräumte (Robert Walser: *Schneewittchen*. Regie: Thorsten Lensing/Jan Hein; Musik: Willi Kellers; Bühnenbild: Klaus Ebeling. Kostüme: Anette Guther. Premiere: 04.09.2005 Münster, Theater im Pumpenhaus. Eine Koproduktion mit Theater am Neumarkt Zürich, Premiere: 13.10.2005 und Sophiensäle Berlin, Premiere: 17.10.2005). Er erinnerte sich nur noch daran, dass er nicht Schlagzeug spielte, sondern den König flötenspielernd mimte: »Ich habe ein Flötensolo gespielt, ein improvisiertes, woraufhin ein ›Kenner‹ zeitgenössischer Musik mich ansprach und sagte, dass er die gespielten Spaltklänge und Glissandi höchst ausagestark zum Stück fände, was immer das heissen mag, eine etwa 10-jährige Blockflötenschülerin meinte hingegen, dass ich keine Blockflöte spielen könne, womit sie recht hatte.« (E-Mail von Willi Kellers an Roman Brotbeck vom 16.10.2016.) Alexandra Kedves schrieb zu dieser Schlusszene von *Schneewittchen*: »Am Schluss wird alles nichts gewesen sein, ein Sturm im Wasserglas eines flöteblasenden Pappkronenkönigs (unberührt wie Pan über allem lächelnd: ein hinreissender Willi Kellers).« Vgl. Kedves: *Harte Schaufeln, hohe Töne, heisse Küsse*. Auf meine Anfragen erinnerten sich viele Musikverantwortliche nur noch vage an die Produktionen, wussten zuweilen nicht einmal mehr, ob sie improvisiert hatten oder ob es da irgendwo noch Noten gab. Ein Komponist schrieb mir, seine Theatermusik sei ›bloß‹ funktionale Musik und solle hier nicht einbezogen werden. Mit anderen Worten: Das Thema der Schauspielmusik zu Walser-Produktionen bedürfte einer aufwendigen Recherche-Arbeit, die im Rahmen dieser Publikation nicht zu leisten war. Nur sporadisch, und wenn es sich aus dem Zusammenhang ergibt, wird auf solche Produktionen verwiesen.

berücksichtigt werden. Im Hörspiel beschränkt sich die Darstellung auf den deutschsprachigen Raum, soweit er über die Datenbanken von ARD, ORF und SRG abgedeckt wird.

8.2 Musik zu Theateraufführungen von Robert Walser. Eine Auswahl

Die Spanne heutiger Schauspielmusik ist sehr breit und die Grenzen zwischen den Genres sind fließend. Eine Orientierungshilfe zur dramaturgischen Bedeutung einer Musik kann der Grad an Autonomie und Unabhängigkeit sein, die eine Regie dem Musikteam zugesteht: Das eine Extrem wäre die traditionelle Oper, bei der die Musik eine von der Regie zu respektierende Autorinstanz darstellt, die noch verbindlicher ist als das Libretto und in die ohne Einwilligung der musikalischen Leitung nicht eingegriffen werden darf. Das andere Extrem wäre eine Regie, die ein paar Songs oder andere musikalische Konserven wählt, um nach eigenem Gutdünken Stimmungen oder bestimmte inhaltliche Topoi zu evozieren. Bei Walser-Produktionen sind die Ansprüche an die Bühnenmusik meist erhöht; die Musik wird oft als autonomes Element eingesetzt.

Schon bei den Walser-Aufführungen, die der Berliner Regisseurs Ulrich Simontowitz (*1960) unmittelbar nach der Wende mit einem eigens gegründeten ›Walser-Ensemble‹ in Berlin herausbrachte, komponierte Jan Tilman Schade (*1963) eine spektakuläre Musik. Für *Dornröschen* wurde »extra eine Orgel gebaut und die Zuschauer saßen auf den Orgelpfeifen. Das hat sich natürlich nur live mit all seiner Kraft vermittelt.«¹⁰ Ein Teil der Dornröschen-Partie wurde gesungen und von Schade vertont.

Innerhalb von zwei Jahren brachte Simontowitz in Berlin vier Walser-Dramolette auf die Bühne.¹¹ 1992 folgte quasi als Abschluss dieser Beschäftigung mit Walser noch die Uraufführung von Jürg Amanns Stück *Liebe Frau Mermet. Eine Art Liebesbrief nach Robert Walser*, das mit den Briefen von Robert Walser an Frieda Mermet gestaltet wurde.¹² Auch für *Liebe Frau Mermet* komponierte

¹⁰ E-Mail von Ulrich Simontowitz an Roman Brotbeck vom 29.12.2016.

¹¹ Es handelte sich um die Dramolette *Die Knaben / Dichter* (1988), die mit anderen Texten von Walser an einem Abend gespielt wurden, *Dornröschen* sowie *Schneewittchen* (1991). Vgl. Simontowitz: *Regie*.

¹² Vorlage war das 1986 von Radio Bremen produzierte und am 03.02.1987 erstausgestrahlte Hörspiel *Liebe Frau Mermet* (Regie: Hans Bernd Müller, als Erzähler wurde der Schweizer Schauspieler Fritz Lichtenhahn engagiert). Es muss ein schriller Theaterabend gewesen sein, denn neben dem Schauspieler Jürgen Wink hat auch Andreja Schneider, alias »Fräulein Schneider« von der Comedy-Gruppe Geschwister Pfister, die

Jan Tilman Schade, der heute erfolgreich für Film wie Fernsehen und als Veranstalter tätig ist, die Bühnenmusik. Simontowitz wie Schade sind von der Produktion von *Liebe Frau Mermet* bis heute begeistert,¹³ die damalige Kritik aber geizte mit Lorbeeren für die Theatermusiker. So erwähnt der Kritiker der *Neuen Zürcher Zeitung* in der Uraufführungskritik in Bezug auf Musik nur das kompositorische Verfahren von Amann selbst: »Durch das serielle Zusammenfügen inhaltlich gleichwertiger Sätze aus den Briefen des Dichters gewann Amann einen Text, dessen thematische Verdichtung einhergeht mit poetischer Musikalität.«¹⁴

Jan Tilman Schade komponierte 1992 auch die Bühnenmusik für die Produktion *Il Fiorino* des italienischen Regisseurs Carlo Quartucci nach Texten von Friedrich Dürrenmatt, Max Frisch und Robert Walser.¹⁵

Oft gibt sich die Bühnenmusik zu Walser-Aufführungen diskret und bildet ähnlich wie das Bühnenlicht einen Echoraum für Walsers selbstreflexive Literatur. Regisseur Christian Bertram (*1952) konnte für die Produktion *Robert Walser – Mikrogramme – das kleine Welttheater*¹⁶ den erfahrenen Klang- und Lichtkünstler Hans Peter Kuhn (*1952) für die musikalische Gestaltung gewinnen. Kuhn ist ein Meister leiser Übergänge und hat mit seiner diskreten Klangästhetik die frühen Jahre der Berliner Schaubühne geprägt; später hat er als Klang- und Lichtdesigner unter anderem für Robert Wilson, Peter Zadek, Claus Peymann und Luc Bondy gearbeitet.

sich als Waisenkinder aus Zermatt ausgaben, mitgespielt. Diesen wohl ersten Transfer von Walser ins Kabarettistische soll sie grandios gemeistert haben (E-Mail von Jan Tilman Schade an Roman Brotbeck vom 12.10.2016). Unabhängig von dieser Berliner Produktion hat das Ensemble Girafe bleue 1999 beim Schweizerischen Tonkünstlerfest in Baden (Schweiz) zusammen mit Jürg Amann eine gleichnamige, aber deutlich experimentellere musikalische Collage konzipiert; von der weitgehend improvisierten Kollektivkomposition (vgl. Meyer: *Wo Worte nichts bedeuten*) sind nur wenige Notizen erhalten (E-Mail von Christoph Brunner an Roman Brotbeck vom 24.10.2016).

13 E-Mail von Jan Tilman Schade vom 12.10.2016 und E-Mail von Ulrich Simontowitz vom 29.12.2016, beide an Roman Brotbeck.

14 mgw: *Jürg Amanns »Liebe Frau Mermet« in Berlin.*

15 Aufführung im Mai 1992 im Rahmen des Festivals »La cultura svizzera« im Teatro Sant'Agostino in Genua (E-Mail von Petra Hüppe von der GEMA an Roman Brotbeck vom 30.12.2016). Die Kombination mit Texten von Dürrenmatt und Frisch zeigt, wie man in den 1990er-Jahren Walser noch in Netzwerke von »bekannten« Schweizer Autoren einzuverbinden versucht. Ein vergleichbares, aber internationales literarisches Netzwerk bildeten auch die frühen Regiearbeiten von Ulrich Simontowitz; da werden neben den Walser-Dramoletten Theaterabende mit Texten von Simone de Beauvoir, Fernando Pessoa und Daniil Charms realisiert.

16 Premiere 14.04.2005 in Berlin, Proebühne Cuvrystraße. Regie: Christian Bertram; Musik: Hans Peter Kuhn; Bühne: Max Dudler; Dramaturgie: Simone Bernet; Kostüme: Gisela Pestalozza-Storch.

Im Kommentar zur Aufführung von Christian Bertram erklärt der in Biel aufgewachsene und in Berlin lebende Schriftsteller Matthias Zschokke die implizite Diskretion der Mittel quasi zum Stimmigkeitsideal für Walsers Theater:

Erlesene Schauspieler, intelligente, leise Musik, ein gescheites Bühnenbild, alles ästhetisch fein aufeinander abgestimmt (was für ein Licht!), alles eingedampft bis auf die Essenz, konzentriert herausgearbeitet und sichtbar gemacht, alles ist da – und nichts, das schreit: seht, hier bin ich! Ein Vergnügen, solchem »Welt-theater« zuzuschauen.¹⁷

Einem solchen Stimmigkeitsideal des Diskreten hätte Ulrich Simontowitz nur schwerlich folgen können, und auch der Schweizer Regisseur und Walser-Spezialist Rudolph Straub (*1952), der nicht nur im deutschen Raum, sondern auch in Frankreich wirkt, wählte mit seinem am Theaterspektakel 2000 gezeigten *Schneewittchen* einen anderen Weg. Die Bühnenmusik sollte einen schon fast provozierenden Kontrapunkt bilden, denn Straub fragte als Komponistin eine ganz und gar »unwalserische« Künstlerin an: die italienische Sängerin, Komponistin und Musikethnologin Giovanna Marini (*1937). Ursprünglich klassische Gitarristin und Schülerin von Andrés Segovia begann sie nach den Begegnungen mit Pier Paolo Pasolini und Italo Calvino die italienische Volksmusik, insbesondere die Tradition des Arbeiterliedes zu erforschen und wurde auf diesem Weg zur politischen Musikerin. 1976 gründete sie das Quartetto Vocale, mit dem sie die italienischen Volkslieder auch mehrstimmig realisierte; zugleich erweiterte sie das stilistische Spektrum in Richtung Jazz und Musik anderer Kulturen.¹⁸

Für *Schneewittchen* komponierte sie, durchaus im Stil des Kernrepertoires des Quartetto Vocale, modale mehrstimmige Gesänge, mit denen die Aufführung rhythmisiert wurde, wobei die Texte in französischer Sprache gesungen wurden. Straub entschied sich dafür, diese Gesänge nicht als Begleitung oder Unterbrechung einzusetzen, sondern ins szenische Geschehen zu integrieren. Er verlegte die Handlung in eine psychiatrische Klinik, in der Giovanna Marinis A-capella-Gesänge von Krankenschwestern darstellenden Schauspielerinnen vorgetragen wurden. Das ist für Bühnenmusik die anspruchsvollste Lösung, weil die Musik ohne Dirigat und stützende Instrumente ganz den Schauspielerinnen übertragen wird. Straub machte damit einerseits mit der psychoanalytischen Grunddisposition des Dramoletts ernst – avant la lettre werden Ödipus- und Elektrakomplex exponiert – andererseits erinnerten die Krankenschwestern

17 Zitiert nach der Homepage der Produktion, [o. A.]: *Presse und Besucherstimmen*.

18 Vgl. Kübler: *Die Schneewittchen-Komponistin*.

an einen antiken Chor und verwiesen damit auf die griechische Tragödie en miniature, um die es sich bei Walsers Dramolett auch handelt (vgl. Kapitel 6.6). Die Mehrheit der damaligen Kritikerinnen und Kritiker standen diesem Transfer in die psychiatrische Klinik, der Konfrontation von Walser und Marini und vor allem der Dekonstruktion der Handlung mit dem sich zum Schluss erschießenden Prinzen eher skeptisch gegenüber.

Den Walser-Gesängen von Giovanna Marini widerfuhr das ephemere Schicksal der meisten Bühnenmusiken. Sie gingen nach der Aufführung vergessen und wurden seit der *Schneewittchen*-Produktion nicht mehr aufgeführt.

Vier Jahre vor *Schneewittchen* hatte Rudolph Straub am Zürcher Theater-Spektakel eine Walser-Produktion unter dem Titel *Ich bin der Liebling meiner selbst* gezeigt, zu welcher der vielfältige Komponist, Pianist und Improvisator John Wolf Brennan (*1954) die Musik komponiert hatte. Straubs Produktion stelle das Witzige und Unbotmäßige von Walser in den Vordergrund:

Walser zeigt, wie seine Phantasiewelt entsteht, aus *Faits divers*. [...] Ein Komiker ist er, ein schweizerischer Fellini – das will ich vermitteln. Walser hat hierzulande das Image des Feinfühligsten, Elitären, Verworrenen. Dieses Bild möchte ich brechen und den Unterhaltungskünstler zeigen.¹⁹

Brennan ist irisch-schweizerischer Herkunft und beherrscht Jazz und Klassik gleichermaßen, lässt Folkloristisches einfließen, verfremdet die Klavierklänge mit unterschiedlichen Präparationen und spielt dazu mit der einen Hand auch gerne noch Melodica. Straubs ›Walser-Fellini‹ begleitete er mit einem Quartett von Violine, Flügelhorn, Kontrabass und Klavier/Melodica. Es entstand eine teils witzig-ironische, teils auch eisig-statische Schauspielmusik. Brennan gestaltete daraus eine Suite unter dem Titel *Felix-Szenen. Dreizehn Mikrogramme aus dem Bleistift-Gebiet nach Robert Walser*, die er zusammen mit seiner Musik zum Projekt *Moskau-Petuschki* nach Wenedikt Jerofejew auf einer CD herausbrachte. Die einzelnen Teile haben selbstironische Titel, die noch die Spuren der Theaterproduktion aufweisen. Ein etwas akademisches Stück für Violine allein nennt er *Solitude. Eine handwerkliche Romanze*, ein wildes Flügelhornsolo wird zur *Wursthornkadenz. Er wurde ner-vös und also bös* und ein feiner, chromatisch-nostalgischer Walzer heißt einfach *Ihr sehr erhebendes Walserchen*.

19 Rudolph Straub zit. nach Fässler: *Was Innerschweizer proben*, S. 18.

8.3 Musik in Filmen zu Robert Walser

Nicht nur im Theater, auch im Film provozieren die Person und das Schaffen von Robert Walser Arbeiten, die oft die Filmsprache selbst befragen und Konzeptcharakter bekommen (RWH, 385–387). Auch Musik und Ton werden bei Walser-Filmen meist höchst bewusst eingesetzt. Während bei Roy Oppenheims *Robert Walser*,²⁰ dem mutmaßlich ersten Film zu Robert Walser, die Musik noch konventionell-emotionalisierend zur Untermalung dient, zeigen Peter Lilienthal,²¹ Thomas Koerfer²² und Percy Adlon²³ bereits einen stark reflektierten Einsatz der Klangebene. Das kann mit dem gänzlichen Verzicht auf Musik geschehen wie bei Percy Adlon. Er lässt zwar Rolf Illig als Robert Walser und Horst Raspe als Carl Seelig auf den Spaziergängen im verschneiten Appenzell förmlich tanzen und einen Pas de deux an den als ›Ballettstangen‹ dienenden Viehzäunen aufführen, aber dieses Tanztheater wird nur von Wind- und Glockenklängen begleitet.²⁴

Peter Lilienthal behandelt die Musik in *Jakob von Gunten* als szenisches Element, indem er die Musizierenden und die Musikquellen filmt: eine Harfenistin im Bordell, einen Pianisten im Kaffeehaus, ein Grammophon mit Carusos Stimme, Jakob, der auf einem Klavier herumklimpert, oder die Zöglinge, die ein *Agnus Dei* anstimmen. Dominierend ist aber eine Blasmusikkapelle, deren Musik meist aus dem Off kommt. Weil sie aber auch vorbeimarschierend gefilmt wird, relativiert sich der Off-Effekt, denn wenn bei

20 *Robert Walser*. Regie: Roy Oppenheim (*1940) (CH: SRF 1967). Der Film, an dem beratend neben Jochen Greven auch der Germanist Paul Müller, der Librettist von Wladimir Vogels *Flucht*, mitarbeitete, enthält Interviews mit der Schauspielerin Tilla Durieux (1880–1971), dem Bildhauer Hermann Hubacher (1885–1976), dem Leiter der Pflege- und Heilanstalt Heinrich Künzler (1903–1978) sowie den Schriftstellern Peter Bichsel (*1935) und Martin Walser (*1927).

21 *Jakob von Gunten*. Regie: Peter Lilienthal (*1929) (BRD: ZDF 1971).

22 *Der Gehülfe*. Regie: Thomas Koerfer (*1944) (CH: Thomas Koerfer Film AG 1975).

23 *Der Vormund und sein Dichter*. Regie: Percy Adlon (*1935) (BRD: BR, Pelele Film 1978).

24 Mit Rolf Illig (1925–2005) und Horst Raspe (1925–2004) ist Percy Adlon ein perfektes Casting gelungen; obwohl beide nicht mehr als Theaterschauspieler aktiv waren, wirkt der Film wie ein in die Schneelandschaft verlegtes Kammerspiel. Im Film ist die Herisauer Klinik noch vor dem Umbau quasi im Zustand von Walsers Zeit zu sehen. Ein einziges Mal dröhnt im Film während einer Wirtshausszene, in der Rolf Illig mit einem Kind tanzt, aus einem Lautsprecher Schweizer Volksmusik der schlimmsten Sorte. Auch wenn dies als Reflexion der im Film fehlenden Musik verstanden werden kann, ist es in diesem hochartifizialen Filmtheater ein bedauerlicher Stilbruch.

Innenszenen eine Militärkapelle hörbar wird, stellt man sich diese als auf der Straße vorbeiziehend vor.²⁵

Thomas Koerfer konnte für *Der Gehülfe* die legendären Toningenieure von Alain Tanner und Jean-Luc Godard, Pierre Gamet und Luc Yersin, und einen musikalischen Berater vom Format des Musikwissenschaftlers und Filmmachers Mathias Knauer gewinnen, die die Filmmusik mit Grammophon-Aufnahmen aus der Zeit von 1900 gestalteten. Diese mit Abspielgeräuschen auch deutlich als historisch gekennzeichnete Musik wird allerdings nie als Untermalung der Dialoge oder der im Film fast durchwegs gezielt übersteuerten Geräusche eingesetzt, sondern zur Verstärkung der Brüchigkeit von pantomimischen Traumszenen oder zum Parodieren von historischen Reklame-Sequenzen aus der Frühzeit des 20. Jahrhunderts.

Schon die Namen der Musikverantwortlichen in den Walser-Filmen zeigen, dass die Produktionen der Musik nicht nur eine zentrale Bedeutung zugemessen, sondern darüber hinaus nach originellen Lösungen gesucht haben, bei denen auf die übliche Funktion der Filmmusik als verbindender Kitt verzichtet wird.

Einen Eindruck, wie vielfältig die musikalischen Mittel in Walser-Filmen eingesetzt werden, zeigt die kurze Auflistung einiger Beispiele: Der interdisziplinär arbeitende polnische Ethnologe, Maler, Performer und Komponist Lech Jankowski (*1956) entwickelte für die beiden Filme der »Quay Brothers«, wie sich die Zwillingsbrüder Stephen und Timothy Quay nennen, eine psychedelische *musique concrète*, teilweise ebenfalls mit musikalischen Rückblenden in die Zeit um 1900.²⁶ Die französische Bratschistin, Schauspielerin und Improvisatorin Virginie Michaud tritt in der filmischen Adaptation der *Geschwister Tanner* von Joël Jouanneau selbst auf in der Rolle als »Laltiste« (Bratschistin) und spielt den musikalischen Mix von Barock bis Folk für alle sichtbar.²⁷ Die Filmemacherin und Sounddesignerin Chu-Li Shewring (*1977)

25 Die dominierende Militärmusik im Film erklärt sich auch dadurch, dass Lilienthal den Roman *Jakob von Gunten* in den internationalen Kontext der Jahre 1904–1908 stellt: einerseits mit dem Erdbeben von San Francisco (1906), andererseits mit den deutschen Völkermorden in Afrika beim Aufstand der Herero und Nama (1904–1908) und beim Maji-Maji-Aufstand (1905–1907).

26 *The Comb*. Regie: Stephen Quay (*1947), Timothy Quay (*1947) (GB, F: Koninck Studios, Channel Four, La Sept 1990); *Institut Benjamenta or This Dream People Call Human Life*. Regie: Stephen Quay, Timothy Quay (D, J, GB: Channel Four Television Corporation, Koninck Studios 1995).

27 *Simon Tanner*. Regie: Joël Jouanneau (*1946) (F: INA Films, La Sept, TSR, Unité de programmes fictions Pierre Chevalier 1992). Vgl. Cadet: *Simon Tanner*. Der Film basiert auf der vielbeachteten Aufführung von *Les Enfants Tanner* unter der Regie von Joël Jouanneau am Festival d'Automne à Paris (Premiere 20.09.1990, Théâtre de la Bastille). Es

schuf zum englischen Film *All This Can Happen* mit aktuellsten Technologien einen Soundtrack, der den ausschließlich aus historischem Foto- und Filmmaterial montierten Film erst eigentlich ›zum Sprechen‹ bringt.²⁸ Friedrich Kappeler schließlich verwendet für seine Walser-Waldstudie mit Mathias Gnädinger, Gabriele Rothmüller und Andreas Stadler Kompositionen von Franz Schubert, die ambivalent zwischen Trauer und Fröhlichkeit changieren, wie das später auch Ruedi Häusermann tun wird (vgl. Kap. 8,5.1).²⁹

Die radikalsten filmischen wie filmmusikalischen Walser-Arbeiten sind zweifellos jene von Hans Helmut Klaus Schoenherr und von João César Monteiro. Mit *Branca de Neve (Schneewittchen)*³⁰ löste Monteiro, der neben Manoel de Oliveira wichtigste Filmemacher Portugals im 20. Jahrhundert, einen ähnlichen Skandal aus wie Thomas Hirschhorn 2004 mit seinen Aktionen im Centre culturel suisse in Paris, die zu einer Subventionskürzung der Schweizer Kulturförderung durch das nationale Parlament führten.³¹ Im Gegensatz zu Hirschhorn gab beim sarkastisch-exzentrischen Monteiro nichts Politisches den Ausschlag, sondern das allgemeine Ärgernis ob der Verweigerungsästhetik des Films. Die Diskrepanz zwischen den zugesprochenen hohen Subventionen und den geringen Produktionskosten bewirkte, dass sich die Wut über der als elitär verschrienen Film- und Kulturförderung der Gulbenkian-Stiftung entlud.³² Monteiro schuf einen ›Hörfilm‹, der aus einer integralen Lesung von Walsers Dramolett *Schneewittchen* auf Portugiesisch besteht; auf ein Gestalten der Texte im Sinne eines hörspielartigen ›Spielens‹ wird verzichtet.³³

war die erste theatralische Auseinandersetzung mit dem Roman *Die Geschwister Tanner* in französischer Sprache. Schon in dieser virtuos-komödiantisch angelegten Inszenierung spielte Virginie Michaud die Bühnenrolle als »L'altiste«. Vgl. [o. A.]: *Tournage »Les Enfants Tanner«, de Joël Jouanneau*.

28 *All This Can Happen*. Regie: Siobhan Davies (*1950), David Hinton (*1954) (GB: Siobhan Davies Dance 2012). Dem faszinierenden und hochkomplexen Film, der mit Bildmaterial aus Walsers Lebenszeit den Text *Der Spaziergang* interpretiert, aber auch die Film- und Klangsprachen reflektiert, hat *The International Journal of Screendance* 2016 eine ganze Nummer gewidmet, vgl. Kappenberg: *All This. Writings on »All This Can Happen«*.

29 *Wald*. Regie: Friedrich Kappeler (*1949) (CH: SRF 1989). Musik: Franz Schubert: *Viola D 786* (1823), *Der Hochzeitsbraten D 930* (1827), *Sonate für Klavier G-Dur D 894* (1827).

30 *Branca de Neve*. Regie: João César Monteiro (1939–2003) (P: Madragoa Filmes, RTP – Radiotelevisão Portuguesa, ICAM – Instituto do Cinema 2000).

31 Vgl. Buffat: *Die Hirschhorn-Affäre*.

32 Den eigentlichen Skandal rief allerdings Monteiros vulgäre Reaktion ans portugiesische Publikum aus, als er nach der Vorführung von zahlreichen kritischen Journalisten angegangen wurde: »*Eu quero que o público português se foda*«. Vgl. CineLuso: *João César Monteiro [Branca de Neve (2000)] – A Estreia*.

33 Vgl. García: *Escándalo en Portugal por un filme en negro de João César Monteiro*. Zum Film allgemein vgl. Fernandes: *O negro do filme*.

In Analogie zu Kasimir Malewitschs ab 1915 entstandenen, schwarz übermalten Bildern mit dem Titel *Чёрный супрематический квадрат* (*Schwarzes suprematistisches Quadrat*), tauchte João César Monteiro die Filmleinwand in Schwarz, sodass das Publikum – nach den zu Beginn gezeigten Polizeifotos des toten Walser – eigentlich immer nur Schwarz sieht. Dieses Schwarz wird nur für sehr kurze musikalische Einschübe unterbrochen, während denen zu Ausschnitten aus Werken für Flöte und/oder Klavier von Heinz Holliger und Salvatore Sciarrino Wolkenbilder gezeigt werden.³⁴ Das Schwarz, das nach dem konventionell-fröhlichen und falsche Fährten legenden Vorspann mit Klaviermusik von Gioacchino Rossini besonders überraschend wirkt, war von Monteiro wohl auch gegen das in der Walser-Rezeption dominierende Weiß des Schnees gerichtet; deshalb nahm er sich nicht Malewitschs Bild von 1918 *Белое на белом* (*Weiß auf Weiß*) zum Vorbild, sondern quasi dessen schwarzes ›Original‹.

Während Monteiro einen bildlosen Walser-Film realisierte, drehte Hans Helmut Klaus Schoenherr³⁵ einen wortlosen Walser-Film, zu dem er auch die Musik komponierte und vermutlich selbst spielte. Es sind aleatorisch wirkende, geschlagene und gezupfte Einzeltöne auf einem leicht verstimmten Klavier, die wie ein unregelmäßiges und viel zu langsam laufendes Uhrwerk gewisse Filmsequenzen begleiten, allerdings ohne Synchronisation mit dem Bild; nur einmal sind aufsteigende chromatische Tonleitern zu hören, die passend zu einer Kamerafahrt entlang einer Trasse angelegt sind. Zu einzelnen Sequenzen werden mit den Händen oder mit Gegenständen im Klavier clusterartige Klangwolken gewischt. Schon seit 1964 plante Schoenherr einen Film zu Walser: »j'avais écrit un scénario, un peu à la manière de Fellini, sur sa vie que personne, à l'époque, n'a voulu financer«.³⁶ Das Drama-Oratorio *Flucht* von Wladimir Vogel (vgl. Kap. 3) ließ ihn das Projekt neu überdenken:

En écoutant cette musique qui était très forte (le »Chœur parlant« avait également fait usage des textes de Walser) j'ai pensé qu'il fallait procéder différemment: parler de Walser sans faire appel à ses textes, exprimer tout ce qui le concernait par le langage du film et de la rythmique, ce qui impliquait que je devais faire également la musique moi-même.³⁷

34 Ähnlich wie Alfred Hitchcock trat Monteiro in fast allen seinen Filmen in einer kurzen Rolle auf. Bei *Branca de Neve* tut er es ganz zum Schluss. Er steht vor einem riesigen Baum und tritt langsam aus dem Bild.

35 *Robert Walser. Ein Filmexperiment*. Regie: [Hans Helmut] Klaus Schoenherr (1936–2015) (CH: Nemo, Schoenherr 1978).

36 Bassan: *Schoenherr/Walser*, S. 29.

37 Ebd., S. 32.

Peter Ziegel als Robert Walser liest, schreibt, spaziert an unterschiedlichsten Orten, spricht aber nie. Auch die Schriftsteller Niklaus Meienberg und Adolf Muschg, die in zwei kurzen Szenen Walsers Zimmer aufsuchen, bleiben stumm, allerdings dringt bei ihren Auftritten eine laute *musique concrète* mit elektronischen Feedback-Geräuschen und französischen Gesprächsfetzen ins Zimmer: Meienberg sucht in der Rolle als Verleger neben dem starr im Bett sitzenden ›Walser‹ nach beschriebenen Papieren, liest sie und wirft sie in den Papierkorb; Adolf Muschg geht in der Rolle des Dieners neben dem wie tot im Bett liegenden ›Walser‹ hin und her, nimmt eines der auf dem Nachttisch aufgestapelten Bücher, blättert darin, legt es zurück und verlässt das Zimmer.

Durch Wladimir Vogel scheint Schoenherrs Interesse auf die Biografie Walsers gelenkt worden zu sein, denn für ihn steht ebenfalls nicht Walsers Schreiben – »assez traditionnelle« – im Vordergrund, sondern die damals vorherrschende Auffassung, »qu'il avait pu écrire toute sa vie sans être connu.«³⁸ Der 16-Millimeter-Film ist ein Paradebeispiel der experimentellen Schweizer Filmszene der 1970er-Jahre³⁹ und deshalb in der Walser-Rezeption eine Rarität: Da wird mit allen Montage-, Klebe-, Schnitt-, Überblendungs- und Kamerakünsten der analogen Filmtechnik gearbeitet, oft mit einer stehenden Kamera, an der die ›Welt‹ vorbeizieht. Alles, was auch nur im Geringsten an Handlung oder Erzählstrukturen erinnern könnte, wird sofort abgebrochen oder mit Loops gleicher Sequenzen ins Leere geführt. Die einzige Rahmen-›Geschichte‹ in diesem Kinoexperiment ist eine mit Deckenkamera gefilmte Geburt zu Beginn und der Tod am Schluss im verschneiten Wald: Der erfrorene Dichter sitzt an einen Baumstamm gelehnt und wird von einem Mädchen fast neckisch umgestoßen.

Trotz der großen Bedeutung der Musik in den Walser-Filmen könnte kaum eine ohne den Film bestehen. Das verhält sich beim ebenfalls experimentell angelegten Film von Walo Deuber anders.⁴⁰ Daniel Fueter (*1949) hat dazu von Anfang an ein konzertantes Werk geschrieben, die *Tanzfragmente* für Violoncello und Klavier, die auch unabhängig vom Film gespielt werden und auf einer Porträt-CD zu Daniel Fueter vorliegen.⁴¹ Walo Deubers konzeptartiger Film

38 Bassan: *Schoenherr/Walser*, S. 32.

39 Fred Truniger hat im Rahmen eines ZHdK-Forschungsprojektes die Geschichte dieser kreativen Experimentalfilme aufgearbeitet. Vgl. Zürcher Hochschule der Künste: *Schweizer Filmexperimente 1950–1988*.

40 *Er, der Hut, sitzt auf ihm, dem Kopf. Robert Walser-Geschichten. Ein Sehbuch*. Regie: Walo Deuber (1947–2017) (CH: Doc Productions 2006). Über sein Verfahren, die Figuren mit der Handkamera zu filmen, hat sich Deuber auch schriftlich geäußert: Vgl. Deuber: »*Hoffnung auf eine unbekannte Lebendigkeit der Sprache*«.

41 Jürg Eichenberger, Violoncello; Eriko Kagawa, Klavier. CD MBG CTS-M 134 (2012).

lagert verschiedene Ebenen übereinander: Die zentrale Ebene bilden sieben von Bruno Ganz gelesene Kurzgeschichten;⁴² diese Geschichten werden in einem Schwarz-Weiß-Stummfilm von Anja Margoni und Florian Rummel gemimt.⁴³ Dabei benutzt Deuber die emphatisch überhöhte Gestik und Mimik der frühen Stummfilm-Ästhetik inklusive eingeblendeter Texte und Überschriften. Daniel Fueters Komposition bildet eine autonome Ebene im Film, mal im Hintergrund erklingend, mal ganz klar in den Vordergrund gestellt. Die Art der Tänze korrespondiert mit den Geschichten: bei der Liebesgeschichte *Simon* sind es alte Tänze, bei *Der Schuss* ist es ein Tango.⁴⁴ Ein besonderer Effekt geht von der gezielt eingesetzten Synchronizität aus, wenn zum Beispiel die Schauspielerin gewisse Sätze von Bruno Ganz mit den Lippen mimt oder wenn die Musik exakt in einem Moment des Films einsetzt, in dem nicht gesprochen wird. Diese Synchronizität, die beim konventionellen Film der Normalfall ist, erzeugt bei Deubers Konzeptfilm überraschende Kurzschlüsse zwischen den Ebenen.

Daniel Fueter übt vielseitige Tätigkeiten aus, er ist Komponist, Theatermusiker, Pianist, aber auch einflussreicher Kultur- und Hochschulpolitiker, zum Beispiel als langjähriger Direktor zuerst der Musikhochschule und später der Hochschule für Musik und Theater Zürich. Als Kulturpolitiker setzt er sich für die musikalische Avantgarde – quasi die Neue Musik mit großem N – konsequent ein, als Komponist und Pianist hält er zu ihr Distanz und sucht sich einen eigenwilligen Weg zwischen Liedbegleitung, Chanson, Schauspielmusik und polystilistisch angelegten Musiktheaterstücken, wie seiner Operette *Aufstand der Schwingbesen* auf ein Libretto von Thomas Hürlimann.⁴⁵ Fueter schätzt die regelmäßige Zusammenarbeit mit ihm vertrauten Künstlerinnen und Künstlern (etwa Achim Benning, Martina Bovet, Kathrin Brenk, Werner Düggelin, Thomas Hürlimann, Peter Schweiger), für die er zahlreiche Bühnenmusiken, Lieder- und Chanson-Abende komponiert und oft auch als Pianist und Liedbegleiter mitaufgeführt hat.

42 Deuber verfilmt der Reihe nach folgende Geschichten aus Walsers früher bis mittlerer Schaffensphase: *Klavier* [1901] (SW 2, 9f.); *Skizze (I)* [1911] (SW 15, 75f.); *Simon. Eine Liebesgeschichte* [1904] (SW 2, 15–22); *Die keusche Nacht* [1925] (SW 17, 334–336); *Der Schuß. Eine Pantomime* [vermutlich 1902] (FEUER, 11–16); *Die Einladung* [1914] (SW 4, 79f.); *Das Zimmerstück* [1915] (BA 15, 97f.).

43 Wie beim Film von Schoenherr taucht auch bei Deuber für einen kurzen Moment eine bekannte Persönlichkeit wie ein Fremdkörper auf, nämlich die Schweizer Sängerin Dodo Hug.

44 Das Musikmaterial zum Film befindet sich im Vorlass Daniel Fueter, Musikabteilung der Zentralbibliothek Zürich, Signatur: Ae 6.

45 Uraufführung am 08.12.2000, Theaterhaus Gessnerallee Zürich.

Mit Robert Walser hat er sich schon in jungen Jahren auseinandergesetzt:

Vor über dreissig Jahren hatte ich mir ein Aschenbrödel-Libretto gebastelt. Es kam nie zu einer Vertonung. Nicht weiter schlimm, da es unterzwischen schöne Walser-Musiktheater-Stücke gibt ...⁴⁶

Es ist bedauerlich, dass dieses Projekt unvollendet blieb, denn Fueters subtil-verspielte Handschrift hätte der musikalischen Walser-Rezeption schon in den 1980er-Jahren zu einem etwas weniger schwermütigen Ton verholfen und auf jenes Tänzerische verwiesen, das Peter Utz bei Walser untersucht hat.⁴⁷ Die Suite der *Tanzfragmente* für Violoncello und Klavier lässt mit ihren Anklängen an die Musik der Jahrhundertwende erahnen, wie ein Fueter-Walser-Musiktheater hätte geklungen haben können: Da wird Musik wie in Worten und Geschichten gedacht, Imitationen, die sich ineinander verknäueln, impressionistisch farbenreiche Spaziergänge ins Ungewisse, dann wieder aufmüßig freche Tanzgesten. Zurückhaltend beschreibt Fueter seinen Zugang zu Walser wie folgt: »Natürlich reicht die Musik in keiner Weise an Walsers Subtilitäten heran. Zumindest habe ich versucht, nichts Aufdringliches zu schreiben, und höflich zu bleiben ...«.⁴⁸

2013 hat Daniel Fueter aus der Musik der *Tanzfragmente* ein Melodram mit dem Titel *Drei Robert Walser-Geschichten* gestaltet, das die Idee von Deubers Film weiterführt. Er wählte aus den sieben Geschichten des Films drei gegensätzliche Texte aus, nämlich die erotisch exaltierte Geschichte *Klavier* (SW 2, 9f.), das veräppelte Exposé zu einem Boulevard-Roman in *Skizze (I)* (SW 15, 75f.) und die sarkastisch-depressiven Wanderungen durchs Zimmer eines Dichters in *Das Zimmerstück* (BA 15, 97f.).⁴⁹ Ähnlich wie im Film von Walo Deuber wird über und teils auch zwischen der Musik gesprochen, allerdings bleibt die Musik ständig präsent und kann nicht wie beim Film ein- und ausgeblendet werden. Fueter teilt den Instrumenten unterschiedliche und

46 Brief von Daniel Fueter an Roman Brotbeck vom 11.01.2016.

47 Vgl. Utz: *Tanz auf den Rändern*.

48 Brief von Daniel Fueter an Roman Brotbeck vom 11.01.2016.

49 Die Titel werden ebenfalls ins Melodram integriert. Fueter stellt diesen eine Nummerierung voran, die im Falle der ersten beiden Stücke markant rhythmisiert ist. Diese metrisch gesprochenen Abschnitte fallen auf, weil der Text sonst weitgehend frei rezipiert wird. Bei der ersten Geschichte fügt Fueter – wohl um einen wirksamen punktierten Rhythmus bilden zu können – beim Titel noch den bei Walser fehlenden Artikel ein: »Erstens – Das Klavier« (S. 3 der Partitur); ein punktierter Achtel setzt den Schwerpunkt auf »Das«, mit einem Sechzehntel auf »Kla« plumpst das »Klavier« nach. Schon in der musikalischen Gestaltung des Titels wird damit der ironisch-verspielte Ton angeschlagen, der die erste Geschichte bestimmt.

wechselnde Rollen zu. Bei *Klavier* lässt sich das Violoncello mit der Klavierlehrerin identifizieren, und Fueter kann mit einfachen Zeichen den Text interpretieren. Ein Beispiel dafür sind die Doppelschläge mit dem Bogenholz (col legno battuto), welche die ›Schläge‹ der Klavierlehrerin symbolisieren, die dem für sie schwärmenden, aber »unbeschreiblich schlecht« (SW 2, 9) spielenden Schüler verabreicht werden.

Daniel Fueter hat sich neben den *Tanzfragmenten* noch zwei weitere Male mit Robert Walser auseinandergesetzt; er integrierte Gedichte von Walser in durchkomponierte Liederzyklen mit anderen Texten: 2008 schrieb er für den Dirigenten Karl Scheuber, den Begründer und langjährigen Leiter des Schwulen Männerchors Zürich (schmaz), drei Lieder für Männerchor und das Engadiner Volksmusik-Ensemble Ils Fränzlis da Tschlin. Es ist ein Zyklus mit Texten von Werner Lutz und Thomas Hürlimann, der mit Walsers Gedicht *Beiseit* beginnt (vgl. Kap. 10.12).

2019 schrieb er für seine Tochter Rea Claudia Kost den kleinen Liederzyklus *Bekenntnisse*, der ebenfalls mit einem Walser-Gedicht eröffnet wird (*Man steht am Morgen zeitig auf*, AdB 6, 491). Die Gesangsstimme orientiert sich am Sprechrhythmus und das Klavier spielt nur wenige Töne dazu, oft bloß zweistimmig. Da wird nicht mehr getanzt, sondern nur noch subtil auf einst Getanztes verwiesen. Damit trifft Fueter die künstliche und ›ver-reimte‹ Idyllik des Ich-losen Gedichts sehr genau.⁵⁰

8.4 Hörspielmusik

Ähnlich wie beim Film setzte die Walser-Rezeption im Hörspielbereich in den 1970er-Jahren ein.⁵¹ Für das Radio der deutschen und rätoromanischen Schweiz DRS (heute SRF) schrieb der Schriftsteller, Theaterautor und Brechtforscher Werner Wüthrich (*1947) 1972 das Hörspiel *Wanderungen*; es ist ein aufschlussreiches Zeitdokument, das sich um eine kritische Aktualisierung des Schriftstellers bemüht.⁵² Mit Exzerpten aus Carl Seeligs *Wanderungen mit Robert*

⁵⁰ Im Zyklus korrespondiert die künstliche Idyllik des Walser-Gedichts mit der kindlichen Idyllik des den Zyklus abschließenden Gedichts *Elfchen* von Fueters Enkelin Hannah Kost. Weil Rea Claudia Kost 2020 verstarb, wurde der Zyklus bisher nicht uraufgeführt.

⁵¹ Für diese Publikation konnten nur die Walser-Hörspiele im deutschsprachigen Raum berücksichtigt werden, und zwar jene des öffentlich-rechtlichen Rundfunks. Die Erforschung des internationalen Hörspiels und jene der experimentellen freien Hörspiel- und Soundart-Szene kann hier nicht geleistet werden.

⁵² Werner Wüthrich: *Wanderungen*. Regie: Amido Hoffmann. Erstaussstrahlung 17.09.1972 (SRF).

Walser gestaltete Werner Wüthrich eine Spaziergang-Geschichte zwischen einem insistierend nachfragenden ›Seelig‹ und einem mürrischen und sich ob seiner Ich-Literatur in Selbstkritik übenden ›Walser‹. Werner Wüthrich konnte aus Seeligs *Wanderungen* – ein »durch und durch literarisiertes Dokument«⁵³ – die darin in direkter Rede ›zitierten‹ Aussagen Walsers ins Hörspiel übernehmen und musste nur den fragenden Seelig neu konstruieren. Das Hörspiel wirkt wie ein Nachhall von Wladimir Vogels *Flucht*-Oratorium: zuerst die Verwendung eines Sprechchors, dann die Auffassung, dass nach der Berliner Zeit bei Walser alles nur noch abwärts gegangen sei, und schließlich die Kritik am sich mit Alkohol zudröhnenden und sich nur mit sich selbst statt mit der Gesellschaft beschäftigenden Dichter. Man spürt in solchen Bewertungen den Zeitkontext der 1968er-Bewegung und das damalige Paradigma der sozialkritischen Literatur; insbesondere Brechts Einfluss ist in Wüthrichs Dialogen deutlich herauszuhören. Wohl um eine Parallele zum Vietnam-Krieg herzustellen, versetzt Werner Wüthrich die Handlung des Hörspiels ins Jahr 1950 – in einem Restaurant läuft laut das Radio, in dem Meldungen zum Korea-Konflikt verlesen werden. Damit kann Robert Walser im Hörspiel über die aggressiven Amerikaner schimpfen.⁵⁴ Interessanterweise wird in dieser Restaurant-Szene auch die Musik thematisiert, ebenfalls in einem zeitkritischen Kontext: Die beiden Protagonisten hören aus einer Musikbox den ›Storchennest-Schlager‹, den Peter Kreuder (1905–1981) kurz vor Kriegsausbruch für die UFA-Revue *Hallo Janine* komponiert hatte.⁵⁵ Im Hörspiel sagt Walser zu diesem Schlager: »ekelhaft – Musik wird heute schon in jedem Pissoir serviert«.⁵⁶

53 Wolfinger: *Ambivalenzreduktion*, S. 214.

54 Vgl. Carl Seeligs entsprechende Eintragung vom 23.07.1950. Seelig: *Wanderungen*, S. 122–124.

55 Carl Boese: *Hallo Janine* (D: UFA 1939). Der Text des Schlagers lautet: »Auf dem Dach der Welt, / Da steht ein Storchennest, / Da sitzen hunderttausend kleine Babys drin. / Wenn Dir eines gefällt, / Und Du mich heiratest, / Dann bringt der Storch auch uns solch kleines Baby hin.« Vgl. Wisser: *Kein Mensch ist einerlei*, S. 184.

56 Dieser Satz stammt ebenfalls aus Seeligs *Wanderungen*, steht dort aber in einem anderen Kontext: »Was die Musik betrifft, so sollte sie den höheren Schichten reserviert bleiben. In großen Quantitäten wirkt sie auf die Masse verblödend. Heute wird sie einem schon in jedem Pissoir serviert. Aber die Kunst muß ein Gnadengeschenk bleiben, nach dem das einfache Volk verlangend aufblickt.« (Eintrag vom 21.03.1941) Seelig: *Wanderungen*, S. 31. Werner Wüthrich wählte mit Vorliebe Stellen aus, die Walsers moralische Gesinnung unter Beweis stellen sollten; so zum Beispiel auch den auffällig ›unwalserischen‹ letzten Satz des Eintrags zum 26.05.1947: »Weniger von Gott reden und mehr nach Gott handeln.« Seelig: *Wanderungen*, S. 106. Dass Seelig selbst Robert Walser in Richtung eines Dichters ›sozialisierte‹ und ihn »zu einer literaturkritischen Instanz [machte], die überlegend auf seine eigenen Anfänge zurückblickt«, hebt Kai Wolfinger hervor. Wolfinger: *Ambivalenzreduktion*, S. 218.

Die Ausgaben von Walsers ›Bleistiftgebiet‹ zwischen 1985 und 2000 läuteten beim Hörspiel des Schweizer Radios in den 1980er-Jahren eine neue Ära der Beschäftigung mit Walser ein. Vor allem Hans Jedlitschka realisierte teilweise lange Hörspiele, die den heute üblichen Zeitrahmen von maximal 60 Minuten weit überschritten. Damals gab es beim Radio kaum Stundenraster, lange Sendungen waren üblich.⁵⁷ Interessant ist, dass Jedlitschka in seinen Produktionen fast ganz ohne Musik ausgekommen ist.⁵⁸ Das Wort sollte bei ihm – in der von Robert Bichler aufgebauten Hörspieltradition des Schweizer Radios – ganz im Zentrum stehen.⁵⁹ Bei den *Felix-Szenen* kreierte Jedlitschka eine kommentierende Tonspur mit Vogelrufen, die zuweilen wie Signale oder Warnrufe wirken,⁶⁰ bei den Dramoletten aus dem ›Bleistiftgebiet‹ fragte er mich nach einer ›neutralen‹ Musik, die nichts bebildern sollte. Ich empfahl Saties Klaviermusik, die Jedlitschka dann als kurze Szenen-Trenner einsetzte.⁶¹

Robert Bichler selber hatte 1980 ein kurzes musikalisches Hörspiel zu Walser produziert und dafür seinen Radiokollegen gewinnen können, den großen Unterhaltungsmusiker, Dirigenten diverser Blasorchester und des legendären »Unterhaltungssorchesters Beromünster« Hans Moeckel (1923–1983).⁶² Die beiden gestalteten ein Kurzhörspiel mit Walsers Dramolett *Das Christkind* (SW 14, 177–189), das in einen langen Walser-Lektüre-Abend auf DRS 1 (heute Radio SRF 1) integriert wurde. Die Pointe des Dramoletts besteht darin, dass Maria und Josef ihr Kind für ein Knäblein wie jedes andere halten und die Könige sich nur langsam gegen die skeptischen Eltern durchsetzen

57 1988 zum Beispiel konnte ich, unterstützt von Angela Kunz und Roland Wächter, zum 60. Geburtstag von Karlheinz Stockhausen bei SRF während einer ganzen Woche sieben vierstündige Abende mit und zu Stockhausen realisieren (15.08.–21.08.1988).

58 Auch eine österreichische Hörspielproduktion zum ›Bleistiftgebiet‹ verzichtet auf Musik: *Aus dem Bleistiftgebiet*. Regie: Götz Fritsch. Erstausstrahlung 12.10.1986 (ORF-W).

59 Entsprechende, durchaus heftige Diskussionen zu Qualität und Anspruch des Hörspiels sind mir aus meiner Zeit beim Radio in den 1980er-Jahren noch in lebendiger Erinnerung.

60 *Felix-Szenen*. Regie: Hans Jedlitschka. Erstausstrahlung 10.10.1989 (SRF).

61 Robert Walser: *Aus dem Bleistiftgebiet. Dramatische Szenen aus den Mikrogrammen 1924/1925*. Regie: Hans Jedlitschka. Erstausstrahlung 25.02.1986 (SRF). Ähnlich setzt auch Christian Jauslin in seinem Hörspiel frühromantische Sinfonik und Salonmusik bloß als Trennband zu späten Dramoletten ein. Vgl. Robert Walser: *Kleines Theater des Lebens*. Regie: Christian Jauslin. Erstausstrahlung 20.01.1996 (SRF). Dieses Hörspiel ist deshalb interessant, weil fast alle Dramolette, aus denen Georges Aperghis für *Zeugen* die Ausschnitte wählte, hier schon enthalten sind (vgl. Kap. 7.11).

62 *Das Christkind*. Regie: Robert Bichler. Erstausstrahlung 04.12.1980 (SRF). Bichler bot eine Starbesetzung mit den Aushängeschildern des damaligen Schauspielhauses auf, u. a. Peter Arens, Wolfgang Reichmann, Renate Schroeter und Ingold Wildenauer. Von der Musik ist das harmonische Akkordgerüst der Klavier-Direktionsstimme erhalten geblieben (Musikabteilung der Zentralbibliothek Zürich, Nachlass Hans Moeckel, Sign. A 55).

können. Moeckel komponierte eine zarte, impressionistische Musik, die den traditionellen Bigband-Klang stark verfremdet; damit untermalt er die religiös-magischen Stellen des Dramoletts.

Anders als beim Film, der verschiedenste Produktions- und Finanzierungsformen aufweist, ist das professionelle Hörspiel fast gänzlich an die Produktionsform des öffentlichen Rundfunks gebunden – mit festangestellten Regie-, Technik- und teilweise auch Musikteams. Im Gegensatz zum Theater, wo auch bei subventionierten Häusern die künstlerischen Leitungen regelmäßig wechseln, bleiben Hörspielschaffende meist bis zur Pensionierung an derselben Rundfunkstation. Diese Kontinuität hat viele Vorteile, weil langfristige Kollaborationen möglich werden, in den konkreten Realisierungen kann sich aber eine gewisse Routine einstellen, die auch im Falle der Walser-Produktionen teilweise auftritt. Eine längere Probezeit an den Texten scheint nicht stattgefunden zu haben, und sprecherische Meisterleistungen, wie sie in *Das Christkind* von Robert Bichler zu hören sind, bilden eher die Ausnahme. Allerdings zeigt sich in den neueren Walser-Hörspielen ab der Jahrtausendwende, die auch auf eine zunehmend umfangreichere Walser-Forschung abstellen können, ein deutlicher Innovationsschub. Walser ist nicht mehr ein Autor wie andere auch; er erfährt sowohl hörspieldramaturgisch als auch musikalisch eine besondere Behandlung.

Ob und wie ambitiös Musik in den Hörspielen eingesetzt werden kann, variiert je nach Rundfunkanstalt. Es gab und gibt Rundfunkanstalten mit eigenen Musikensembles und festen Stellen für Komposition; andere haben mindestens feste Budgets für Kompositionsaufträge, die jedoch in Zeiten der Einschaltquoten, in denen der Trend zum Sparen gilt, ständig von Kürzungen bedroht sind – bei den öffentlich-rechtlichen Medien im Allgemeinen und den sogenannten elitären Kulturprogrammen im Speziellen.

Das führt bei der Musik zu den Walser-Hörspielen zu einem sehr heterogenen Bild, bei dem sich nur die eine Tendenz beobachten lässt: für Walser etwas Spezielles zu suchen, und das in der ganzen stilistischen Breite von freier Improvisation über Jazz, Pop, Folk, Neue Musik bis zu Schweizer Volksmusik. Entweder ging man auf erfahrene Hörspielkomponisten wie Peter Zwetkoff (1925–2012) zu,⁶³ oder es wurden innovative Musikschafter aus diversen Grenzbereichen angefragt, so der Elektronik-Pop Tüftler Jürgen Ecke

63 Zwetkoff war der Nachfolger des legendären Südwestfunk-Hauskomponisten Karl Sczuka und schuf über 300 Hörspielmusiken, darunter jene zu folgenden Hörspielen mit und zu Walser: Gert Hofmann: *Der Austritt des Dichters Robert Walser aus dem Literarischen Verein*. Regie: Horst H. Vollmer. Erstausstrahlung 20.11.1980 (HR/Radio Bremen u. a. 1980). *Fantasien über die Liebe. Aus den Bleistiftnotizen von Robert Walser*. Regie: Günter Bommert. Erstausstrahlung 23.05.1988 (WDR 1987).

(*1957) für eine der letzten, schon nach dem Mauerfall entstandenen DDR-Produktionen mit Jürg Amanns fiktivem Dialog zwischen Carl Seelig und Walsers Herisauer Arzt Otto Hinrichsen⁶⁴ oder der ebenfalls in der DDR aufgewachsene Autor, Regisseur, Komponist und Leadsänger der subkulturellen DDR-Band Sandow Kai-Uwe Kohlschmidt (*1968), der für *Jakob von Gunten* eine aufwendige Hörspielmusik mit drei nicht klassisch ausgebildeten Singstimmen komponierte.⁶⁵ Auffallend ist auch die Verwendung folkloristischer Musik wie der Appenzeller Jodel des Chrobeg-Chörli Gonten bei Gerold Späth⁶⁶ oder die Beschränkung auf Soloinstrumente: So improvisierte zu Gert Hofmanns *Brautschau*-Hörspiel⁶⁷ der englische Folk- und Rockmusiker Peter (Pete) Sage (*1950) die Musik, und bei der *Jakob von Gunten*-Version von SRF übernahm diese Aufgabe der Schweizer Bratschist Walter Fähndrich (*1944).⁶⁸

Einen eigenwilligen Weg wählte der Schweizer Komponist, Cellist und Improvisator Alfred Zimmerlin (*1955) beim Hörspiel *Die Strasse*⁶⁹ in der Regie von Stephan Heilmann. Sowohl mitreißende Kontinuen speziell von groove-basierter Hörspielmusik als auch das Bebildernde und Atmosphärische wurde vermieden, vielmehr schuf Zimmerlin mit zwölf kurzen Bicinien, zwölf Liegeklängen und einem Eröffnungssignal für Violine und Bassklarinette ein kompositorisches Gesamtkonzept, das mit Walsers Text scheinbar wenig zu tun hat. Alfred Zimmerlin erinnert sich:

Ich bin schon auf die Texte eingegangen, aber nicht auf einer madrigalistischen Ebene, sondern eben beispielsweise von der harmonischen Tendenz her: geht es aufwärts oder abwärts oder kreist es. Auch gestisch bin ich eher von

-
- 64 Jürg Amann: *Verirren oder Das plötzliche Schweigen des Robert Walser*. Regie: Fritz Göhler. Erstaussstrahlung 18.05.1991 (Rundfunk der DDR).
- 65 *Jakob von Gunten*. Regie: Kai Grehm. Erstaussstrahlung 20.02.2008 (NDR 2007). Mit den Singstimmen der Choreografen Dan Pelleg und Marko E. Weigert sowie der Schauspielerin Jule Böwe.
- 66 Gerold Späth: *Walser Seelig Koch. Ein Mädchen wird ermordet*. Regie: Barbara Schlumpf. Erstaussstrahlung: 03.06.1995 (SRF). Der Einbezug des Chrobeg Chörli Gonten ist der Thematik des Hörspiels geschuldet: »Carl Seelig« erzählt darin »Robert Walser« die Geschichte von Anna Koch, an der 1849 in Gonten das letzte Todesurteil im Appenzell vollstreckt wurde.
- 67 Gert Hofmann: *Die Brautschau des Dichters Robert Walser im Hof der Anstaltswäscherei von Bellelay, Kanton Bern*. Regie: Hans Rosenhauer. Erstaussstrahlung 22.05.1982 (NDR).
- 68 *Jakob von Gunten*. Regie: Christian Jauslin. Erstaussstrahlung 09.06.1987 (SRF).
- 69 *Die Strasse*. Regie/Texteinrichtung: Stephan Heilmann. Erstaussstrahlung 24.09.2005 (SRF). Musik: Alfred Zimmerlin; Stimmen: Robert Hunger-Bühler, Bettina Stucky, Klaus Brömmelmeier, Katja Reinke; Violine: Karel Boeschoten; Bassklarinette: Shamel El-Salhy; Technik: Jack Jakob. Im gleichen Jahr realisierte Heilmann mit dem Schauspieler und Musiker Andreas Krämer das Hörspiel *Für die Katz – ein erfundener Tag im Leben des Schriftstellers Robert Walser*, bei dem die Musik rhetorisch-illustrierend eingesetzt wird. Erstaussstrahlung 28.12.2005 (SRF).

Bewegungsrichtungen in den Texten ausgegangen, wenn ich mich recht erinnere. Ich glaube, das war eines der ersten Stücke, in denen ich mit künstlichen heptatonischen Modi gearbeitet habe, die sich zu Kreisen oder Spiralen aufwärts oder abwärts formen lassen.⁷⁰

Diese Kompositionstechnik mit heptatonischen Modi hat Zimmerlin seither zu einer seiner harmonischen Möglichkeiten gemacht. Sie ermöglicht es ihm – in einer gewissen Ähnlichkeit zum Tonartensystem der tonalen Musik – großformale Spannungen zu erzeugen. So beginnt bei der Hörspielmusik jedes Bicinium in einer anderen ›Tonart‹ von sieben Tönen, worauf ein ständig gleitender Modulationsprozess ausgelöst wird. Jede so erreichte ›Tonart‹ ist mit der ihr vorangehenden oder nachfolgenden eng verknüpft, indem jeweils zwei Töne ausgewechselt und fünf Töne beibehalten werden. So kann sich die Harmonik vorwärts oder rückwärts durch den Zwölftonraum drehen. Anders als Komponisten, die Walsers Verfahren des Assoziierens und Abweichens musikalisch zu imitieren versuchen, etabliert Zimmerlin eine eigenständige Form, die das ganze Hörspiel umfasst.⁷¹ Zugleich kann Zimmerlin in der Detailausgestaltung auf die Lokalstruktur des Textes reagieren, sodass – würde man die Bicinien konzertant nacheinander spielen – eine abwechslungsreiche Suite entstünde.

Ich habe wirklich versucht, parallel zu Walser eine eigene Spur zu legen, welche neben den Texten bestehen kann, aber gleichzeitig auch den Texten Raum gibt, sich zu entfalten.⁷²

Die Wahl der zwei gegensätzlichen Instrumente Violine und Bassklarinette und die meist zweistimmigen Sätze erinnern an Walsers zahlreiche ›Zwiesgespräche‹ mit sich selbst und anderen, die in der Texteinrichtung und Rollenverteilung von Stephan Heilmann zusätzlich hervorgehoben werden. Auch in seiner Regie entscheidet sich Heilmann für einen objektiven, vom Lesemodus bestimmten Vortrag, bei dem Walsers Texte nicht ›gespielt‹ und ›lebendig‹ gemacht werden; auf diese Weise ergänzen sich die Spuren von Musik und Sprache in *Die Strasse* zu einem abstrakten literarisch-musikalischen Gesamtkunstwerk.

2006 konzipierte der 1962 in Sibiu (Hermannstadt) geborene und 1985 in den Westen ausgewanderte Bratscher, Komponist und Improvisator Marius Ungureanu zusammen mit den Schauspielern Hans-Rudolf Twerenbold und Peter Fricke das Hörstück *Robert Walser. Eine Hommage in Wort und Klang*.⁷³

70 E-Mail von Alfred Zimmerlin an Roman Brotbeck vom 09.05.2020.

71 Zimmerlin: *Die Strasse*.

72 E-Mail von Alfred Zimmerlin an Roman Brotbeck vom 09.05.2020.

73 Ich danke Alfred Zimmerlin für den Hinweis auf diese Produktion.

Der Arbeit gingen verschiedene literarisch-musikalische Walser-Soireen voraus, die der Komponist mit Twerenbold gestaltete. Im Hörstück ist das Grundgerüst einer Lesung erhalten geblieben, es wird aber überlagert durch eine dokumentarische und zugleich kommentierende Ebene: das nachgesprochene Interview von Catherine Sauvat mit Josef Wehrle⁷⁴ und eingelezene Kommentare von Walter Benjamin, Elias Canetti und Winfried Georg Sebald. Die möglichen Verhältnisse zwischen Wort und Klang werden fast schon experimentell erprobt: keine Musik, wenige Einwürfe, durchkomponiertes Melodram, Bänkellied, kreischende Ausbrüche, ein melancholischer Ländler, konkrete Klänge. Dabei schafft Ungureanu verblüffende Effekte, zum Beispiel mit der Panflöte, der Toni Vacariu gehauchte, ersterbende und konsonantisch »sprechende« Klänge entlockt.

Toni Vacariu, der die »gehauchte« Panflöte spielt, ist das, was ich mir unter einem waschechten Volksmusiker vorstelle: er spielt alles nach Gehör, hat nicht Musik studiert und hat in all den Jahren, in denen wir gemeinsam als »Taraf Transilvania« aufgetreten sind, alles aus dem Bauch und natürlich auswendig gespielt. Er war von Beruf Sportlehrer, ebenfalls deutsch-rumänischer Abstammung, Hermannstädter (in Sibiu geboren) wie ich, hat sich die Panflöten selbst gebaut und sich auch das Spielen selbst beigebracht.⁷⁵

Die dokumentarischen oder kommentierenden Elemente werden dabei ebenso ins musikalische Konzept einbezogen wie die eigentlichen Walser-Texte, die oft als reine Lesung belassen werden. Zu seinem Konzept schreibt der Komponist:

Die Musik ist keine Untermalung, keine Begleitung zum Text, sondern ein Kommentar. Sie will selbständig Bezug nehmen, ohne ihn zu unterstützen oder in Frage zu stellen. Der Text braucht die Musik nicht, er löst sie aus. Somit entstehen zwei eindeutige Ebenen, welche miteinander gehen, manchmal im Einklang und manchmal im Gegensatz zueinander sind.⁷⁶

Dass es beim starken Gewicht der Musik zu keiner Übermalung des Textes kommt, liegt an den beiden Schauspielern Twerenbold und Fricke, die Walser in unterschiedlichen Akzenten lesen und in kluger Vielfältigkeit interpretieren. Zum Schluss gewinnt die Musik allerdings die Oberhand, denn die Sprache verstummt mit dem Ende des Romans *Geschwister Tanner*. Die Sängerin

⁷⁴ Vgl. Wehrle: *Alle Rätsel gelöst*.

⁷⁵ E-Mail von Marius Ungureanu an Roman Brotbeck vom 08.12.2020.

⁷⁶ Ungureanu: *Robert Walser. Eine Hommage in Wort und Klang* [CD-Booklet], S. [4].

stimmt einen langen Abgesang an – ein Requiem als letzte Hommage. Es ist eine Doina, eine in der Hirtenkultur entstandene rumänische Balladenform:

Die Doina ist eine Musik ohne Takteinheiten, in der die Akkorde wechseln, wenn die Melodie ›bereit‹ ist. Je nachdem wie die Melodie vom Sänger gedehnt oder verkürzt wird, wechseln entsprechend auch die Akkorde. Deshalb klingt dieselbe Doina in verschiedenen Regionen Rumäniens ganz unterschiedlich. Mit unseren klassischen Begriffen würden wir das mit Rubato oder Temposchwankungen umschreiben; und von der Form her ist es am ehesten mit einem Rezitativ vergleichbar.⁷⁷

Diese von Irina Ungureanu, der Tochter des Komponisten, gesungene Doina erinnert an Walsers *Wie ich ein Blatt fallen sah* (SW 13, 97f.) (vgl. Kap. 11.18):

»Leagănă-se frunza-n vânt, eu mă leagăn pe pământ« – So wie das Blatt sich im Winde wiegt, wiege ich mich auf/über der Erde/im Leben ... Sinngemäss. Auf rumänisch klingt es sehr zärtlich, überhaupt nicht kitschig, eher naiv, sehr bodenständig.⁷⁸

Die CD-Produktion von Marius Ungureanu überschreitet die Grenzen des klassischen Hörspiels und etabliert eine kompositorische Logik, wie sie dem Théâtre musical eigen ist. Tatsächlich könnte man Ungureanus Werk als bildloses Théâtre musical bezeichnen.

Noch näher beim Théâtre musical bewegt sich ein 1991 realisiertes Hörstück von Markus Eichenberger (*1957), das ebenfalls außerhalb der Hörspiel-Ästhetik angesiedelt und von der Musik dominiert ist. Allerdings handelt es sich nicht um ein autonomes Werk, sondern war Teil der begehbaren Installation *Dialog auf dem Weg*, welche die Künstlerin und Bühnenbildnerin Marianne Mettler an der am 10. Juni 1991 eröffneten 7. Quadriennale für Bühnenbild, Bühnenkostüm und Theaterarchitektur in Prag präsentierte. Der amerikanische Theaterwissenschaftler Arnold Aronson, der auch Jurymitglied bei dieser Quadriennale war, publizierte zwei Jahre später einen ausführlichen Bericht, in dem er Marianne Mettlers Arbeit als Höhepunkt an den Schluss seines Beitrags stellte.

[T]he most baffling exhibit for many was *Dialogue en Route* by Vienna-based Swiss artist Marianne Mettler. In many ways it represented the latest trends in performance and is thus an appropriate note on which to conclude. It was part performance art, part site-specific work, and part audience-participation

77 E-Mail von Marius Ungureanu an Roman Brotbeck vom 08.12.2020.

78 Ebd.

environmental theatre. It is probably unique in PQ [Prague Quadrennial] history.⁷⁹

Marianne Mettler führte in ihrer Installation Texte von Franz Kafka und Robert Walser in einer deutsch-tschechischen Collage zusammen. Die Texte ließ sie von zwei tschechischen Schauspielerinnen sprechen, die beide dem sozialistischen Regime entflohen waren und in Wien lebten: Die Walser-Texte las Renate Olarova, die schon 1968 nach Wien exiliert war und am Volkstheater Wien ein festes Engagement hatte; die Kafka-Texte las Nika Brettschneider, die nach Unterzeichnung der Charta 77 in Prag mit Berufsverbot belegt worden war und mit ihrem Mann 1977 ebenfalls ins Exil nach Wien gegangen war, wo sie das Theater Brett begründeten. Kurz nach dem Mauerfall war Mettlers Entscheidung, zwei berühmte Exilschauspielerinnen für ihre Installation zu engagieren, auch ein politisches Statement, und wohl deshalb kündigt sie im Programmheft die als Brettschneider bekannte Schauspielerin mit dem tschechischen Namen Brettschneiderova an. Aronson beschreibt die Installation folgendermaßen:

The space was a kind of white-walled labyrinth with abstract images carved and painted on the walls. At the entrance to the maze participants, who entered one at a time, were given a personal tape player with a tape of the texts in either Czech or German. Thus, if you spoke neither of the languages it became simply a sound score. Once inside the spectator was guided by light coordinated with the tape by computer. A light would come on in the first part of the maze as the dialog played; this light would fade and a light would come up farther down the path as the next part of the dialog began. In this manner, you made your way through the entire space, emerging finally next to the point of entrance. The text was accompanied and modulated by a sound score composed by Markus Eichenberger.⁸⁰

Mit wenigen musikalischen Elementen unterlegt Eichenberger – Klarinettist, Saxophonist und hochexperimenteller Improvisator – die gesamte viertelstündige Lesung: langgezogene Klänge, Dialoge auf Klarinetten und Saxophonen mit den Sprecherinnen. Dominant ist allerdings ein stampfendes Schrittmotiv mit schwer zu beschreibenden surrealistisch-metallenen Klängen; keine Schritte in die Schnee-Idyllik, eher ein Links-Rechts-Marsch wie er auf dem Exerzierplatz erklingt. Allerdings wird das sture Links-rechts irritiert: Einerseits wechselt es manchmal zu Links-rechts-rechts oder Links-links-rechts, andererseits wird bei emphatisch gesprochenen Stellen der

79 Aronson: *The 1991 Prague Quadrennial*, S. 72.

80 Ebd.

Schauspielerinnen das Tempo auch bedrohlich angezogen. In der Ausstellung beförderte dieses Schreitmotiv in verfremdender Weise zudem das Weitergehen des Publikums durch die Installation. »Das musikalische Element dient hier unterstützend ohne seine Eigenheit aufzugeben.«⁸¹

Für Aronson war *Dialog auf dem Weg* auch deswegen spannend, weil das an der Quadriennale durch Bühnenbild- und Bühnenhaus-Modelle sowie Kostümdokumentationen überhäufte Publikum plötzlich mit einer Form von ›richtigem‹ Theater konfrontiert wurde.

Many people were confused by this presentation because its rules or purpose were not made explicit. In that it did not display the carefully preserved carcass of some theatrical production it emphasized its difference and ironically threw the rest of the displays into relief. It heightened the very question that haunted the entire Quadrennial: How do you present the components of theatre without creating theatre? This may have been the only answer in Prague this year.⁸²

8.5 Das Théâtre musical und Robert Walser in der Schweiz nach 1990

Darüber, wie man es nennen soll, kann man lange streiten, denn es gibt bis heute keine einheitliche Terminologie für dieses Genre: Im französischen Sprachraum nennt man es ›Théâtre musical‹ oder ›Théâtre instrumental‹.⁸³ Im deutschen Sprachraum verwendete man lange Zeit die Begriffe ›instrumentales Theater‹ und später ›szenische Komposition‹ und ›komponiertes Theater‹.⁸⁴ 2012 übersetzten Matthias Rebstock und David Roesner, die heute führenden deutschen Experten auf diesem Gebiet, den Begriff des ›komponierten Theaters‹ mit ›Composed Theatre‹ ins Englische.⁸⁵ Seither ist ›Composed Theatre‹ im deutschen Sprachraum die dominierende Bezeichnung geworden, obwohl damit eine implizit wertende und ex negativo auch ästhetisch normierende Position verbunden ist, die Leo Dick, der den Begriff des ›Composed Theater‹ ebenfalls übernimmt, folgendermaßen zusammenfasst:

81 Mettler: [Programmheft zu] *Dialog auf dem Weg*, S. [2].

82 Aronson: *The 1991 Prague Quadrennial*, S. 73.

83 Vgl. die grundlegende Arbeit von Trubert: *Théâtre musical et théâtre instrumental*.

84 Vgl. Heile: *Instrumentales Theater*. Wie wenig die französische Literatur in Deutschland heute rezipiert wird, zeigt die Tatsache, dass Heile in seinem Lexikoneintrag weder den Begriff des ›Théâtre musical‹ noch den 2013 erschienenen Grundlagenaufsatz zum ›Théâtre musical‹ von Jean-François Trubert im französischen Standardwerk zur Neuen Musik erwähnt.

85 Rebstock/Roesner: *Composed Theatre*.

Als *Composed Theatre* bezeichnen Rebstock und Roesner theatrale Hervorbringungen der letzten Jahrzehnte, deren Schöpfungsprozess in seiner Gesamtheit kompositorischem Denken unterworfen ist. [...] Ausgangspunkt ist die dem Geist des musikalischen Serialismus entsprungene Maxime von Trennung und Autonomie der einzelnen Theaterparameter: Kein Element (wie etwa die Figurenrede als Sprach- oder Gesangstext im traditionellen Schauspiel bzw. in der Oper) soll durchgehend die anderen dominieren, keine Ebene die andere bloß illustrieren.⁸⁶

Obwohl Rebstock und Roesner den Begriff des ›Composed Theatre‹ nur implizit in der Auswahl ihrer Forschungsgegenstände in normativem Sinne verwenden, bevorzuge ich in dieser Publikation den ästhetisch offeneren und wertungsfreien Begriff des ›Théâtre musical‹, wie ihn Jean-François Trubert etabliert hat.

In der Schweiz wurde das Théâtre musical, wie es John Cage (*Water Walk*, UA 1959), Karlheinz Stockhausen (*Originale*, UA 1961) und Mauricio Kagel (*Sur scène*, UA 1962) begründeten, zu Beginn der 1970er-Jahre vor allem in Basel rezipiert. Erich Holliger (1936–2010) – Bruder von Heinz Holliger und damals Regisseur am Theater Basel – war ein wichtiger Förderer dieses experimentellen Theatergenres. Es war aktionistisch orientiert, stark politisch geprägt und oft bestimmt durch einen drastischen Grundeinfall, der konsequent zu Ende geführt wurde: zum Beispiel ein Streichquartett, das nie richtig ›Streichquartett spielt‹ und bei dem zum Schluss eine Geige zertrampelt wird (bei *Exécution ajournée* von Jürg Wytenbach); oder Interpret*innen, die Instrumente spielen, die sie nicht beherrschen (bei *Kreis* von Heinz Holliger); oder ein Bläser, der seinen Pulsschlag bis zum Kollaps hochtreibt (bei *Cardiophonie* von Heinz Holliger); oder ein Ensemble, das den absurden Anweisungen eines Tonbands gehorcht (bei *Absolutes Gehör* von Philipp Eichenwald).

In diesen Aktionsstücken schwingt adoleszente Trotzigkeit, manchmal auch flegelhafter Übermut mit. Das unterscheidet sie von amerikanischen Vorbildern und macht sie noch heute zu etwas vom Eigenständigsten, das die Schweiz zur internationalen Musikgeschichte beitragen konnte, auch wenn die Werke gerade wegen dieser adoleszenten, das Raffinierte und mehrfach Dialektische meidenden Direktheit bisher wenig Erfolg im internationalen Musikbetrieb haben.⁸⁷

Dieser Aktionsästhetik ist auch noch Hans Wüthrichs *Das Glashaus* (1974/75) verpflichtet, bis heute eines der komplexesten Werke des Théâtre musical

86 Dick: *Zwischen Konversation und Urlaub*, S. 15.

87 Brotbeck: *Expoland mit schwieriger Nachgeburt*, S. 287.

überhaupt. Im Schaffen von Wüthrich (1937–2019) lässt sich der Wandel vom Théâtre musical der 1970er-Jahre zu jenem der 1990er direkt ablesen: Während *Das Glashaus* von psychophysischen Verspannungen durchzogen ist, begegnet man in den Stücken *Leve* (1992) und *Happy Hour* (1997/98) einer witzig-abgründigen Heiterkeit. Alles bleibt erstaunlich leicht, auch wenn bei *Happy Hour* bei der mit »O miseria umana« überschriebenen Eröffnungsszene eine halbe Müllhalde – beginnend mit Reißnägeln, endend mit Mopeds, Sofas, Kühlschränken, Waschmaschinen – vom Schnürboden herunterfällt. Aber die Gegenstände zerschellen nicht, sondern verschwinden lautlos im mit Schaumstoff-Dämpfern »wohlpräparierten« Bühnenunterboden.

Der absurde Chiasmus der lautlosen Kühlschranksstürze in *Happy Hour* ist wie ein Symbol für das Théâtre musical, das in den 1990er-Jahren von Schweizer Komponisten wie Jacques Demierre, Martin Derungs, Ruedi Häusermann, Mischa Käser, Daniel Ott, Daniel Weissberg und anderen praktiziert wurde. Das Politische, Aktionistische und Ideologiekritische ist dem Absurden, Widersprüchlichen, Marginalen, Ambivalenten gewichen – alles auch Wesenszüge von Robert Walsers Schreiben. Einige Vertreter dieser damals jungen Komponistengeneration der Schweiz haben sich auch Robert Walser im Genre des Théâtre musical genähert.

8.5.1 Ruedi Häusermann

Am nachdrücklichsten hat sich von den Schweizer Vertretern des Théâtre musical bisher der als Musik- und Theaterschaffender gleichermaßen aktive Ruedi Häusermann (*1948) mit Robert Walser auseinandergesetzt. Jeweils im Abstand von zehn Jahren hat er drei abendfüllende Musiktheaterproduktionen in zunehmend repräsentativeren Räumen gestaltet: 1994 war es die Probebühne des Neumarkt-Theaters auf der Werdinsel in Zürich mit *Weshalb Forellen in Rapperswil essen, wenn wir im Appenzellerland Speck haben können*;⁸⁸ 2004 war es die Kleine Bühne des Theater Basel mit dem Stück *Unterricht in der Kunst, die Fröhlichkeit nicht einzubüssen*, das Häusermann einen »Keinakter«⁸⁹ nannte; und 2014 war es der traditionsreiche Pfauenbau des Schauspielhauses Zürich; diese Produktion trug schlicht den Titel *Robert Walser*. Häusermann bemerkte dazu, Walser hätte es sicher gefallen, seinen Namen in Leuchtschrift über dem Eingang der Pfauenbühne strahlen zu sehen.⁹⁰

88 Diesen Ausspruch soll Robert Walser gegenüber Carl Seelig am 16.05.1943 geäußert haben. Vgl. Seelig: *Wanderungen*, S. 46.

89 Häusermann verwendet die Genrebezeichnung »Keinakter« für sieben seiner Stücke, die zwischen 1996 und 2004 entstanden.

90 Ruedi Häusermann während einer Diskussion zur Produktion *Robert Walser* am 06.10.2014 im Robert Walser-Zentrum Bern.

Häusermann interessiert sich in seinen Stücken immer wieder für ›Walser'sche‹ Figuren wie Peter Bichsel (*Früher war ich sehr ruhig, heute ist's etwas besser*, 2000; *Wenn eine Dolores heisst, muss sie noch lange nicht schön sein*, 2007), Adolf Wölfli (*Ad Wölfli – Portrait eines produktiven Un=Falls*, 2002), Daniil Charms (*Es ist gefährlich über alles nachzudenken, was einem gerade einfällt*, 2003), Ferdinand Hodler (*Der Hodler*, 2010) oder Paul Scheerbart (*Gang zum Patentamt*, 2010). Aber keine Auseinandersetzung war so konstant wie jene mit Robert Walser. Dabei ist es zur ersten Walser-Produktion 1994 beinahe zufällig gekommen:

Die grosse Liebe folgt nicht immer auf den ersten Blick: Als Ruedi Häusermann im Gymnasium einen Text von Robert Walser vorgesetzt bekam, konnte er damit nichts anfangen. Altmodisch kam ihm das vor, viel lieber wollte der 1948 Geborene damals Frisch, Bichsel oder Dürrenmatt lesen. 1992 sah Stefan Müller, der sich mit Volker Hesse die Leitung des Theaters am Neumarkt teilen sollte, Häusermanns Soloprogramm »Der Schritt ins Jenseits« und sagte ihm: »Du bisch en Walser.« Er drängte den Regisseur, sich mit Walser zu beschäftigen, und nach einigem Murren fand Häusermann so viel Freude an dem verschrobenen Autor, dass er ihm 1994 einen ganzen Abend mit dem Titel »Weshalb Forellen in Rapperswil essen, wenn wir im Appenzellerland Speck haben können« widmete. Es wurde eine seiner schönsten Inszenierungen.⁹¹

Es war seine erste große Musiktheaterarbeit mit Schauspielern und Musikern, wobei Häusermann selbst Autor, Komponist und Regisseur war.

Ruedi Häusermann, der die schweizerische Variante seines Vornamens auch im internationalen Kontext beibehält, wurde tatsächlich erst relativ spät zu jenem Theaterschaffenden, als der er heute international rezipiert wird. Zu Häusermanns Arbeit sind in der Theater- und Musikwissenschaft schon gewichtige Arbeiten publiziert worden, er war zudem Gegenstand des von Leo Dick geleiteten Forschungsprojekts »Zwischen Konversation und Urlaut« (2012–2015) an der Hochschule der Künste Bern.⁹²

Am Beispiel von Häusermanns Wagner-Persiflage *Vielzahl leiser Pfliffe. Umweg zum Konzert* (Schauspielhaus Zürich, 2012), während der ein Festspielhaus auf- und wieder abgebaut wird, beschreibt Leo Dick »die Anlehnung an das Wagnersche Rollenvorbild mit dessen Konzept einer Personalunion von Komponist, Regisseur, Textautor und Theaterbauarchitekt«:

91 Bodmer: *Robert Walser. Liebe auf den zweiten Blick*, S. 31.

92 Vgl. dazu die Beiträge zu Häusermanns Theaterschaffen von Leo Dick (*Zwischen Konversation und Urlaut*, S. 362–373), Matthias Rebstock (*Das Murren bei Ruedi Häusermann*) sowie den von Judith Gerstenberg herausgegebenen Sammelband *Umwege zum Konzert*.

Das auktoriale Modell eines integral verfassten Musiktheaters schürt zusammen mit dem repräsentativen institutionellen Rahmen die Erwartung eines gehobenen Tonfalls der anstehenden Aufführung, die Häusermann sogleich gezielt unterwandert.⁹³

Mit seiner Anti-Wagner-Haltung, in der die Dinge nicht auktorial angeordnet werden, sondern sich aus den Dingen etwas entwickelt, wird Ruedi Häusermann für Leo Dick sogar zum Vertreter eines neuen Genres, das er *Composing Theatre* nennt und das erst in den Probenprozessen entsteht.

Nach der längst vollzogenen Entmachtung des klassischen Librettisten emanzipiert sich das avancierte Musiktheater nun auch von der auktorialen Zentralinstanz des Komponisten. An die Stelle des *Composed* oder *Composers Theatre* tritt gewissermaßen das *Composing Theatre*.⁹⁴

Allerdings ist Häusermann als Autor auch in diesem interaktiven Prozess omnipräsent, sodass man ihn als »umgedrehten Wagner mit Sozialkompetenz« bezeichnen könnte. Und Matthias Rebstocks stereotypische Beschreibung der Anforderungen, die an das Häusermann-Publikum gestellt werden, ist in der verlangten Hingabe dem Wagner-Publikum durchaus verwandt:

Häusermann [...] verlangt von seinem Publikum dieselbe Haltung, mit der auch er sein Material erkundet und entwickelt. [...] Dafür muss man warten und ausharren können, um der Welt im richtigen Moment etwas Besonderes abzugewinnen. Man muss Zeit haben, und man muss die Unsicherheit und das Warten aushalten können.⁹⁵

»Man muss Zeit haben« könnte der Übertitel aller drei Walser-Produktionen von Ruedi Häusermann sein, zu denen er auch immer das musikalische Konzept entwarf. Ein akademisches Kompositionsstudium hat Ruedi Häusermann nie durchlaufen, und er versteht sich letztlich als improvisierender Musiker mit seinen Wurzeln im Jazz.⁹⁶ Umso überraschender ist es, dass sich Häusermann als Komponist schwerpunktmäßig auf die historisch belastete Gattung des

93 Dick: *Zwischen Konversation und Urlaut*, S. 368.

94 Ebd., S. 373.

95 Rebstock: *Das Murmeln bei Ruedi Häusermann*, S. 424.

96 Anlässlich der Diskussion im Robert Walser-Zentrum am 6.10.2014 in Bern hat Häusermann mehrfach darauf beharrt. Obgleich er die Tore zur freien, nicht-stilgebundenen Improvisation längst durchbrochen hat, insistiert der Jazzschlagzeuger Dieter Ulrich darauf, Häusermann spiele »unmissverständlich zeitgenössischen Jazz«. Ulrich: *Der Musiker Ruedi Häusermann*, S. 274.

Streichquartetts konzentriert und für alle drei Walser-Produktionen Musik für Streichquartett konzipiert hat.

Seinen ersten Walser-Abend von 1994, *Weshalb Forellen in Rapperswil essen, wenn wir im Appenzellerland Speck haben können*, in dessen Zentrum Walsers einziges Mundartstück *Der Teich* (SW 14, 119–132) stand,⁹⁷ gestaltete Häusermann mit der Musik eines Komponisten, der in Walsers Gesamtwerk nur zweimal erwähnt wird, und zwar in distanziert-ironischem Ton: Franz Schubert. Seine Musik wurde zu Walsers Schaffenszeit noch stark als Biedermeier-Idyllik⁹⁸ aufgefasst und meist als Lied oder vierhändiges Klavierspiel im hausmusikalischen Kontext gespielt, auf den sich auch Walsers beide Nennungen beziehen.⁹⁹ Dabei gibt es wenig andere Komponisten, die soviel ›Walserisches‹ aufweisen wie Franz Schubert: Wiederholungen, Abschweifungen, fehlende ›Logik‹ im Sinne der motivisch-thematischen Arbeit, der Wechsel zwischen Leichtigkeit und Abgründen.¹⁰⁰

Häusermann wählte für die Walser-Produktion von 1994 Schuberts *a-Moll-Streichquartett* D 804 (›*Rosamunde-Quartett*‹). Häusermanns Prinzip, Gegensätzliches in Einklang zu bringen, ist schon in dieser Grundidee realisiert: Das diffizile, zwischen Liedhaftigkeit und Kontrapunktik schwankende Schubert-Quartett dem von französischen Lehnwörtern durchzogenen bielerdeutschen Stück *Der Teich* und zahlreichen Walser-Passagen zum Thema Essen gegenüberzustellen. Dies gelang ihm mit Dämpfungen, Verfremdungen und Erweiterungen: Schuberts Musik wurde mehr geflüstert als gespielt, *col legno*, mit wenig Bogenhaar oder auf dem Griffbrett gestrichen, quasi in fahle Farben verflüchtigt. Dazu gehörte auch die kompositorisch-literarische Erweiterung des *Rosamunde-Quartetts* mit dem deutschen Volkslied »Ich hab die Nacht geträumt / Wohl einen schweren Traum, / es wuchs in meinem Garten / ein

97 Das Textbuch der Produktion besteht aus losen Blättern und befindet sich in der theaterwissenschaftlichen Bibliothek Mittelstrasse (BIM) der Universität Bern.

98 Besonders krass hat dieses Biedermeier-Bild der Offizier und spätere Nationalsozialist Rudolf Hans Bartsch mit seinem vielverkauften Schubert-Roman *Schwammerl* (1912) geprägt, der als Grundlage für die noch erfolgreichere Operette *Dreimäderlhaus* (1916) von Heinrich Berté diente, in der Schubert mit einem Verschnitt seiner eigenen Musik komplett infantilisiert wird. Vgl. Brandstätter: *Musikerbiographien*.

99 Im Dramolett *Der schwarze Peter* spottet er in den ›Bühnenanweisungen‹ über zwei Töchter, die vierhändig Schubert spielen, »der die Gabe besaß, die Menschen zufrieden zu machen, und noch heute das gleiche herbeiführt.« (SW 17, 461), und in *Sonntag auf dem Land* wird bei einer Teeegesellschaft erwähnt, dass »noch musiziert, d. h. ein Schubertlied vorgetragen worden [sei], was der Gast statthafterweise laut oder leise beklatschte.« (SW 16, 69).

100 Schon 1989 hatte Friedrich Kappeler im Walser gewidmeten Film *Wald* Schuberts Musik verwendet.

Rosmarienbaum« und einer polnisch gesungenen Variante davon. Walsers *Der Teich* mit den zahlreichen Kinderrollen führte man gar nicht auf. Statt der Kinder lasen zwei Schauspieler, der Berner Michael Neuenschwander und der Pole Zbigniew Bryczkowski, an einem Tischchen sitzend das Stück vor; Neuenschwander den Dialekttext und Bryczkowski mit starkem polnischem Akzent die hochdeutschen Bühnenanweisungen.

Schon bei dieser Produktion musste, wie es für Häusermanns Werke typisch ist, etwas ›Überwältigendes‹ her, etwas, das in schicksalhafter Erinnerung bleibt, weil es einerseits wie ein Fremdkörper wirkt und andererseits das Ganze doch wie eine Allegorie zusammenfasst. In einer Besprechung wird es folgendermaßen beschrieben:

Dazwischen wird freudlos, aber eifrig über die ganze Länge des Estrichs gekegelt, die Kugel umständlich hochgekurbelt, und auf ingeniös ausgetüftelten Bahnen rollt diese donnergerollend durchs Dachgebälk und plumpst über eine Schaukel an den Startplatz zurück. Einmal fällt sie auch mitten aus dem Dachstock auf den Bretterboden herunter, dass die hängenden Schirmfunzeln zu flackern anfangen und wir Zuschauer die Köpfe einziehen.¹⁰¹

Das Kegeln war zugleich Schicksalsmotiv und ein machtlos in sich drehender deus ex machina, der nur noch mit Störungen auf sich aufmerksam machen konnte.¹⁰²

Schon 1994 stellt Martin Walder treffend fest, dass Häusermann nicht unbedingt etwas für jedermanns Geschmack ist: »Nicht eine dramatische Collage wird präsentiert, sondern eine Klimastudie. Zuschauerinnen und Zuschauer, die nicht wetterfühlig sind, kommen nicht auf ihre Rechnung.«¹⁰³

Zehn Jahre später, 2004 in Basel, erwies sich mindestens Sigfried Schibli, der Kritiker der *Basler Zeitung*, als nicht wetterfühlig genug:

Wenn Walser wüsste, wie sehr sich Häusermann für ihn anstrengt! Fragt sich nur, ob er sich überhaupt noch für diesen Dichter interessiert, ob er nicht einfach wieder einmal seine Theaterideen über die zarten Textgespinste des selbstgenügsam-unglücklichen Poeten stülpt. Die Distanzlosigkeit dieser Walser-Aneignung hat auch etwas Beklemmendes. Jedenfalls fiel mir plötzlich, von

101 Walder: *Höflich sei der Mensch, warm und gut*, S. 28.

102 Im gleichen Jahr realisierte Häusermann zur Neumarkt-Produktion ein gleichnamiges Hörspiel, bei dem sowohl auf den gesamten *Der Teich*-Text als auch auf das Poltern der Kegelapparatur verzichtet wird. Neben dem musikalischen Schubert-Konzept ist fast nur vom Essen die Rede. Ruedi Häusermann: *Weshalb Forellen in Rapperswil essen, wenn wir im Appenzellerland Speck haben können? Eine Wanderung mit Robert Walser*. Regie: Ruedi Häusermann/Martin Bopp, Erstausstrahlung 03.02.1996 (SRF).

103 Walder: *Höflich sei der Mensch, warm und gut*, S. 28.

Fluchtgedanken befallen, auf, dass die Notausgangs-Leuchten auf der Kleinen Bühne dasselbe Grün haben wie die Suhrkamp-Taschenbücher mit Walser-Texten, aus denen unentwegt rezitiert wurde. Und der Gedanke war nicht abzuwenden, dass man einmal zur Gründung eines Walser-Schutzvereins aufrufen sollte.¹⁰⁴

In der Basler Produktion *Unterricht in der Kunst, die Fröhlichkeit nicht einzubüssen*, die Schibli so polemisch kommentiert, tauchten viele Motive von 1994 erneut auf: die Momente der Leere zu Beginn und am Schluss des Stücks mit jeweils langem und langsamem Auf- und Abbau; die Orientierungslosigkeit des Publikums, das nicht versteht, worum es eigentlich geht; das Lesen statt des Spielens; und auch hier das »Überwältigende« in der Mitte: Ein fein choreografierte gemeinsamer Sprech- und Chorgesang, der die Stränge des Abends zusammenführt und einen witzigen und innigen Kulminationspunkt bildet.

Die »aberwitzig gekratzte und geschabte Musik«¹⁰⁵ dieses Abends stammte diesmal von Erik Satie, dessen Klavierstücke Häusermann bearbeitet hatte:

Es gibt eine gedankliche Verwandtschaft zwischen Erik Satie und Robert Walser. Seine Werke haben etwas Schwebendes, man gerät durch sie in ein leichtes Schaukeln. [...] Er führt den Hörer in seiner Musik auf falsche Fährten, arbeitet als einer der Ersten offensiv mit Wiederholungsstrukturen, sodass sich am Ende alles dreht. In seinen Stücken hat er Worte eingebaut mit einer Vorliebe für Antagonismen, ähnlich wie Walser. [...] Saties Musik hat etwas Offenes, Kühles. Eine Weite tut sich auf, weil sie sich der Definition entzieht.¹⁰⁶

Wie im Falle von Schubert ist auch der Bezug zu Walsers Zeitgenosse Satie von großer Evidenz. Dies trifft nicht nur im Ästhetischen zu, sondern auch in der Einsamkeit der Künstler, die mal megalomanisch besungen, mal ironisiert, mal verdrängt wird. Besonders augenfällig ist die Parallele zwischen Walsers Mikrogrammen und dem Kosmos tausender kalligrafisch beschriebener Zettel, die Satie während 27 Jahren in seiner Klausur in Arcueil angehäuft hatte und die erst nach seinem Tod entdeckt wurden.

Im Zusammenhang mit dieser Produktion hat Häusermann programmatisch beschrieben, was für ihn die Funktion und Qualität dieser Musik ist:

Saties Stücke waren nicht das Thema unserer Musik. Sie waren vielmehr Anlass. Von ihnen aus begaben wir uns in unsere Klangwelt, und deren Klänge sind absichtslos, wollen sich nicht formieren, wollen keine erkennbare Gestalt annehmen, wollen flüchtig bleiben. [...] Die Musik soll die Texte nicht garnieren,

104 Schibli: *Mit Walser liegt man immer richtig*, S. 33.

105 Ebd.

106 Häusermann: *Zur Klangspur* 48, S. 181.

auch nicht interpretieren. Sie hat keine Funktion. Sie steht für sich. Trotzdem trägt sie nicht die Schwere in sich, sagen zu wollen, was sie ist. Sie ist ein Zustand, der für das Innehalten beim Spazieren, für die Stille steht. [...] Die Vorsicht ihres Ausdrucks hat für mich mit Robert Walsers Gestus zu tun. So wie diese Musik keinen Boden hat, verzichten auch Walsers Texte darauf.¹⁰⁷

Häusermann hatte das Glück, dass er zwei Streichquartett-Formationen fand, die als feste Truppen seine Theaterproduktionen begleiteten – zuerst das nach der ersten Walser-Produktion benannte »Weshalb Forellen Quartett«¹⁰⁸ und dann das »Henosode Quartett«¹⁰⁹ aus Berlin; es ist ein tiefes Quartett, das zwei Bratschen statt zweier Violinen aufweist. Mit diesem Quartett wurde der letzte Walser-Abend 2014 im Schauspielhaus Zürich gestaltet. Wie in den früheren Walser-Produktionen war auch hier das Lesen das Thema, diesmal aber eine konkrete Lesung aus Walsers Leben, nämlich die Nicht-Lesung vom 8. November 1920 im Hottinger Lesezirkel: Dessen Leiter, der Gewerbeschullehrer Hans Bodmer, bei dem Walser nächtigte, machte mit ihm eine Leseprobe und rief dann aus: »Aber Herr Walser, Sie chönd ja nüd läse!« Nachdem Walser das vereinbarte volle Honorar zugestanden worden war, willigte dieser ein, den renommierten Feuilletonredaktor der *Neuen Zürcher Zeitung*, Hans Trog, mit der Lesung in der Tonhalle zu beauftragen. »Walser [wurde] den im Kleinen Tonhallsaal erschienenen Zuhörern als krank gemeldet, obschon er in der vordersten Reihe saß.«¹¹⁰ Das »Überwältigende« setzte Ruedi Häusermann diesmal gleich am Anfang ein: Als sich der Vorhang öffnete, blickte das Publikum in den eigenen Zuschauerraum. Häusermann ließ für *Robert Walser* auf der traditionsreichen Pfauenbühne des Schauspielhauses Zürich dessen ebenso traditionsreichen Zuschauersaal nachbauen. Mit akkurater Streichquartettmusik wurde eröffnet. Häusermann bezeichnete sein Stück als *musiktheatralische Durchwanderung* – wohl auch als Anspielung an Robert Walser, der für die Nicht-Lesung zu Fuß von Biel nach Zürich gewandert war.

107 Ebd.

108 Monika Camenzind, Violine; Christian Strässle, Violine; Daniel Thomas, Bratsche; Martin Birnstiel, Cello.

109 Sara Hubrich, Violine; Josa Gerhard, Viola; Benedikt Bindewald, Viola; Christoph Hampe, Violoncello. Seit der Produktion *Gewähltes Profil lautlos* (2006) arbeitet Häusermann mit diesem Quartett zusammen, seit der Produktion *TONHALLE – eine musiktheatralische Selbstbehauptung* (2018) trägt das Quartett den Namen »Henosode«, was auf Schweizerdeutsch so etwas wie »Nun denn« bedeutet.

110 Mächler: *Das Leben Robert Walsers*, S. 140. Mächler dokumentiert auch abweichende Varianten der Geschichte; darunter die Interpretation, dass Walser aus Ärger über die von Bodmer verlangte »Prüfung« bewusst schlecht gelesen haben könnte (S. 140–142).

Im Verlaufe des Abends wird der Zuschauerraum auf der Bühne demontiert und die Sicht auf den rohen Bühnenraum freigegeben, in dem mit langen Stäben neue Räume geschaffen werden. Die Musik für diesen Abend schrieb Ruedi Häusermann ohne Bezug auf bestehende Werke. Allerdings verarbeitet er in seinen Quartetten viel klassisch-romantisches Material. Wenn man nur die Partituren studiert, wirken diese eher lose zusammengefügt als in traditionellem Sinne komponiert. Für den Dramaturgen und Intendanten Albrecht Puhlmann hat das mit Häusermanns Kompositions- oder besser Produktionsprinzip zu tun:

Die am Schreibtisch festgehaltenen, aufgeschriebenen Töne sind für den Komponisten nur »theoretische Gebilde«, die erst in Materie überführt werden müssen. Im Falle seiner mittlerweile drei CDs mit Streichquartetten erfolgte in einem langen und aufwendigen Prozess die Suche nach den richtigen Klängen: »Mit dem Ergebnis meiner Schreibtischarbeit in der Tasche habe ich mit dem Streichquartett über ein Jahr gearbeitet ... Dabei bewegten wir uns in Randgebieten des vertrauten Streicherklangs.«¹¹¹

Für Puhlmann sind die Partituren von Häusermann »allenfalls etwas, was man eine Art Vor-Zeichnung oder Particell nennen könnte ohne Spielanweisung oder artikulatorische Vorgaben.«¹¹² Während dieses der Komposition nachgelagerten Verarbeitungsprozesses kann Häusermann seine Musik exakt in die szenischen Situationen einpassen, sodass die Musik von der Bühnenproduktion nicht zu trennen ist.

Zu seinem Komponieren sagt Häusermann, er habe versucht, für seine Werke »irgendeine Un-Melodie zu finden, irgendeine Unentschlossenheit: [...] Ich suchte nach ungeformten Tönen, bei denen man nicht gleich erkennt, in welchem Zusammenhang sie stehen.«¹¹³

Das mag das Zwitterwesen dieser Werke erklären: gerade ihrer Unentschlossenheit wegen entfalten die Streichquartette auf der Bühne eine enorme Sogwirkung. Auf den CDs – also ohne Bühnenkontext – kann dieses Unentschlossene, die Verweigerung von Rhetorik beliebig wirken.¹¹⁴ Doch für Puhlmann erweist sich darin die eigentliche Qualität dieser Kompositionen:

111 Puhlmann: *Ins Innerste der Klänge*, S. 256. Die Aussagen von Häusermann sind nicht nachgewiesen.

112 Ebd.

113 Ruedi Häusermann zitiert nach Puhlmann: *Ins Innerste der Klänge*, S. 257.

114 Diese Rhetorikverweigerung von Häusermann markiert auch den großen Unterschied zu seinem Schweizer Kollegen Christoph Marthaler, bei dem eher von einer Verweigerungsrhetorik zu sprechen wäre, weil er viele rhetorische Mittel nutzt, um eine kunstvoll-raffinierte Motivarbeit zu entfalten, die er dann zielgerade an die Wand fährt. Vgl. David

Auch hierin zeigt sich die Avanciertheit von Häusermanns Komponieren. Fehlt im eigentlichen Sinn das quartetthafte Zusammenspiel, so ist die Musik ganz entsprechend durch zentrale Nicht-Ereignisse charakterisiert. Es finden keine Berührungen statt, keine Höhepunkte im Sinne einer »klassisch« zu nennenden Musik.¹¹⁵

Seine Kompositionen benennt Häusermann mit einem irrwitzigen System aus Opusnummern und ironisch-schiefen Titeln »wie 36Ä oder *Albumblatt 13 A/7* oder dem 55-Sekunden-Quartett Nr. 5 – 3 *Tomtom up on his way back to the Schottische Hochebene*«. ¹¹⁶

Dieses Bezeichnungssystem verulkt das musikwissenschaftliche Geschäft einer korrekten Datierung und chronologischen Einordnung.¹¹⁷ Mit dem selbst erfundenen, weder Chronologie noch Genre berücksichtigenden System von Werknummern integriert Häusermann die einzelnen Stücke in ein sein künstlerisches Lebenswerk zusammenfassendes »Gesamtkunstwerk«, in dem alles mit allem zusammenhängt – ein »umgedrehter Wagner mit Sozial- und Selbst-ironiekompetenz«. Das betrifft auch Häusermanns theatralisches Schaffen. Gerade die drei Walser-Produktionen zeigen, wie sich viele Motive wiederholen, sodass man sie auch als Variationen einer Grundidee verstehen kann. Dabei beharrt Häusermann auf der Vieldeutigkeit seiner Position zwischen den Rollen Autor, Komponist, Regisseur und Interpret. Anders als Heiner Goebbels, der zunehmend zum Autor wurde, indem er klar abgegrenzte und wiederaufführbare Musiktheaterwerke schuf, oder Christoph Marthaler, der sich als Regisseur fremder Werke, insbesondere von Opern, zum Interpreten wandelte, liebt Häusermann das Ineinander, das Ausfransen und wieder Verknäueln dieser unterschiedlichen Rollen im Sinne von Leo Dicks Idee des Composing Theatre.¹¹⁸

Roesners musikalische Analyse von Marthalers *Stunde Null oder die Kunst des Servierens* in Roesner: *Ribible Riddle*.

¹¹⁵ Puhlmann: *Ins Innerste der Klänge*, S. 259.

¹¹⁶ Ebd., S. 258.

¹¹⁷ Doppelt ironisch ist die Tatsache, dass Häusermann seine Werke 2015 doch in einem Katalog ordnete, den er statt mit Opus-Nummern mit chronologischen Klangspur-Nummern bezeichnet. Die Musik zu den drei Walser-Stücken trägt folgende Nummern: *Weshalb Forellen* Klangspur 29, *Unterricht in der Kunst* Klangspur 48, *Robert Walser* Klangspur 63. Vgl. den Klangspur-Katalog in Gerstenberg: *Umwege zum Konzert*, S. 296–306.

¹¹⁸ Ein schönes Beispiel dafür ist die Publikation *Umwege* → *Konzert*, deren grafischer Titel sich den bibliografischen Systemen verweigert und die deshalb unter dem Titel *Umwege zum Konzert* katalogisiert wird. Alle Lebens- und Schaffensphasen Häusermanns sind versammelt; auch hier gibt es keine Chronologie, kein Inhaltsverzeichnis, kein Namensregister; Fotoserien verweisen auf Seitenzahlen von Aufsätzen. Wer sich orientieren will, muss viel blättern. Am besten sucht man nichts Bestimmtes, sondern lässt sich einfach

8.5.2 *Aufbruch in neue Gefilde: Aschenbrödel von Martin Derungs und Nettchen von Mischa Käser*

1995 fällte Zürichs damaliger Stadtpräsident Josef Estermann auf Vorschlag der städtischen Musikkommission und des Musikverantwortlichen der Präsidialabteilung, Roman Hess, den mutigen Entscheid, die während neunzehn Jahren gesprochenen Beiträge für die von David Freeman initiierte und geleitete Opera Factory zu streichen und die 250 000 Franken hohe Subvention neu an unterschiedliche Projekte im Bereich des experimentellen Theaters zu vergeben. Seither ist die Stadt Zürich zu einem wichtigen Zentrum für neues, experimentelles Musiktheater geworden, an dem sich verschiedene Komponisten und Ensembles beteiligen. Auch unter dem Druck einer gesamtschweizerischen Pressekampagne gegen den damaligen Entscheid¹¹⁹ unterstützte die Präsidialabteilung 1996 gezielt drei besonders experimentelle und dem postdramatischen Theater verpflichtete Musiktheaterprojekte, darunter gleich zwei Auseinandersetzungen mit Robert Walser, nämlich *Aschenbrödel* von Martin Derungs und *Nettchen* von Mischa Käser.¹²⁰

Beide Komponisten suchten in Bezug zu Walser nach neuen theatralischen Konzepten und schrieben für ungewöhnliche Ensembles und Besetzungen. Mischa Käser komponierte für ein gemischtes Ensemble von Sängern und Schauspielern, die Volksmusik-Gruppe und den Chor der Walliser Spillit. Martin Derungs bezog ebenfalls einen Schauspieler in seine Arbeit mit ein und wählte die wohl weltweit einzigartige Besetzung mit drei Blockflöten, Flügelhorn (Variant-Instrument zur Trompete mit konischer Bauform und weicherem Klang), zehnsaitiger Gitarre und Kontrabass. Dazu – wie in der Barockoper – das ›Heldenpaar‹ in der gleichen hohen Stimmlage mit *Aschenbrödel* als Mezzosopran und dem Prinzen als Altus (im Falsett singende Männerstimme); der Narr ist ein Tenor und der König ein Bariton.

Die Texteinrichtung für *Aschenbrödel* verantworteten Martin Derungs und Gian Gianotti, der Regisseur der Uraufführung. Dabei ging es nicht nur darum, den über 40 Druckseiten umfassenden Text zu kürzen, sondern auch polyphone Überlagerungen der Texte zu ermöglichen und die einfache

auf das Buch-Abenteuer ein. Vgl. Gerstenberg: *Umwege zum Konzert*. Eine Art ›Walser-Register‹ zum Buch sei hier aber geliefert; die Walser-Produktionen werden auf folgenden Seiten erwähnt: S. 110, 116, 163, 181f., 277, 287, 289, 291f., 294f., 300, 302, 306.

119 Die Stadt Zürich wurde in der politischen und der Boulevard-Presse als ausländerfeindliche Provinzstadt gescholten. Vgl. Sonderegger: *Opera Factory: Der Vorhang fällt*; sowie Frey: *Zürich: Kulturmietropole oder Provinzstadt?*

120 Als dritte Produktion wurde die Oper *in vitro – Leben unter Glas* von Daniel Mouthon und Dieter Ulrich unterstützt. Sie wurde unter dem Titel *Air à l'en verre* am 24.09.1997 im Theaterhaus Gessnerallee in Zürich uraufgeführt.

Linearität zu durchbrechen. Die Nebenfiguren spielen nicht nur ihre Rollen, sondern markieren als Madrigalensemble auch thematische Formabschnitte und kommentieren, unterbrechen, ergänzen und affirmieren vor allem die Partien von Aschenbrödel und Prinz. Dieses Vokalensemble übernimmt die Funktion eines zweiten ›Orchesters‹ und muss zuweilen auch kleine Schlaginstrumente bedienen; so wird beispielsweise die Stelle, wo der Prinz dem Aschenbrödel vorschwärmt, wie schön sie es im Palast haben werde (›du fändest im Palast Musik, Tanz, Toben, was du wolltst«¹²¹) einzig mit trockenharten Schlägen begleitet. Heinz Holliger wird ein Jahr später im *Schneewittchen* die Schwärmereien des Prinzen pompös überhöhen, um das Aufgeblähte seiner Rede zu demonstrieren; Derungs wählt das gegenteilige Mittel, indem er seinen Prinzen mit knochentrockener Begleitung allein auf der Bühne stehen lässt. Überhaupt verzichtet Derungs in einer Art ›negativen Komponierens‹ auf alle Lockungen, die Walsers Text bieten würde. Bei der Tanzszene folgt eine Negation des Tanzes und auch das Wort Musik wird nicht vertont: »[W]ie komponiert man heute das Wort ›Musik‹? Das war für mich nur möglich, indem ich praktisch auf die Musik verzichte«.¹²²

Als Schlüssel zum Verständnis von Derungs Vertonung kann die allegorische Figur des Märchens dienen: Anders als bei Grimm bringt bei Walser nicht das Vöglein dem Aschenbrödel Kleid und Schuhe zur Hochzeit, sondern die Allegorie des Märchens, die in ihrer Mischung aus Dominanz und Lieblichkeit durchaus ambivalente Züge aufweist. Sie will das Aschenbrödel ›zierlich fesseln‹, und das Kleid darf nicht etwa dem Körper Aschenbrödels angepasst werden, sondern will – man wird fast an Medeas rächendes Kleidergeschenk an Kreusa erinnert – erlitten sein: »Wenn es zu eng dir etwas steht, / laß' dich's nicht grämen, vornehm Kleid / preßt eng sich an die Glieder an, / schmiegt gern sich gierig an den Leib.« (SW 14, 51). Bei Derungs wird die Figur des Märchens von einer hermaphroditischen Doppelgestalt gespielt: von einer Geigerin,¹²³ die nur gerade hier auftritt und ins Instrumentalensemble sonst

121 Derungs: *Aschenbrödel*, S. 144f. Im Original: »fändst du im Palast rauschende Lust genug, Glanz, Pracht, Musik, Tanz, Toben, was du wolltst.« (SW 14, 70)

122 Müller-Crepon: ... und das bin von Grund ich, eine Träumerin, S. 1.

123 Interessanterweise wurde schon früher die Violine mit Walsers *Aschenbrödel* in Verbindung gebracht. Im Nachlass des Zürcher Komponisten René Armbruster (1931–1991) findet sich das wohl in den 1980er-Jahren entstandene Manuskript *Drei Stücke (Aschenbrödel/Walser)* für Violine solo. Widmungsträgerin ist die Sängerin und Stimmbildnerin Monica Zahner, die zusammen mit René Armbruster an der Abteilung für Musik und Bewegung der Musikhochschule Zürich unterrichtet hatte. Zahner nahm damals Geigenunterricht und Armbruster adaptierte die Stücke an ihre technischen Möglichkeiten. An den Zusammenhang mit Walsers *Aschenbrödel* konnte sich Monica Zahner (Telefongespräch vom 6. Oktober 2020 mit dem Autor) nicht mehr genau erinnern. Die Stücke

nicht eingebunden ist, und von einem Schauspieler, der als Walser-Emanation erscheint. Das macht insofern Sinn, als die Allegorie des Märchens auch als ein von Walser ins Dramolett katapultierter Autor verstanden werden kann, der bis zum Schluss bestimmt, wie alles enden soll: »Das Märchen will's« (SW 14, 71). Zugleich ist dieses auffällige Duo auch eine Anspielung auf die zahlreichen allegorischen Darstellungen des Todes mit Geige.

In Derungs *Aschenbrödel* sind Instrumente und Darstellende aufs Engste verwoben; bei den zahlreichen Bicinien erscheint die Instrumentalstimme oft als Variante derselben Aussage. Das Vokalensemble erlaubt es Derungs, Walsers Texte auch mehrstimmig zu setzen. Bei einem der zentralen Momente des Dramoletts lässt sich zeigen, welche Tiefenwirkung Derungs mit seiner Sprachpolyphonie erzeugt. Es handelt sich um jene Stelle, wo nach dem gemeinsamen Tanz des Prinzen mit Aschenbrödel die Musik wörtlich genannt wird und Walser die »Kompositionsformel« des Dramoletts offenlegt, weil »Anfang, Mitte, Ende ganz verschobne Dinge« sind.¹²⁴ (vgl. Abb. 32)

Der Textausschnitt dieser Stelle zeigt, wie Gianotti und Derungs das Libretto formten. Der normal gesetzte Text wurde von Walsers Vorlage gestrichen; fett gesetzter Text wird von Aschenbrödel oder vom Prinzen gesungen bzw. gesprochen, kursiver Text erscheint parzelliert in den Ensemble-Stimmen.

Prinz:

Süß wie Musik klingt deine Red'.

Aschenbrödel:

Still, **stört in dem Gedanken mich,**
 der, halb gelöst, so weh tut, **nicht.**
 Ist er heraus, will lustig ich
 und fröhlich sein, wie Ihr verlangt.
 Doch nie wird seinen Kerker er,
 den Sinn, verlassen, sehr gereizt
 fühl' ich in meinem Herzen das.
Er wird ausklingen wie ein Ton,
zaghaft, verschuldet; und nie stirbt
Erinnerung daran. Ein Teil
 wird in mir bleiben, bis vielleicht
 ein Zufall mich davon erlöst.

Prinz:

Welch ein Gedanke ist es denn?

Aschenbrödel:

Nichts, gar nichts. Es ist **Laune nur.**
 Wenn einem Skrupel wir so sehr

könnten als Bühnenmusik für eine Aufführung innerhalb der Musik- und Bewegungs-
 abteilung gedient haben.

¹²⁴ Vgl. Utz: *Tanz auf den Rändern*, S. 26, 30f.

nachhängen wollten – – dummes Zeug – –
 das gäbe doch kein Ende uns,
 weil *Anfang, Mitte, Ende ganz*
verschobne Dinge sind, die nie
ein Sinn noch faßte, nie ein Herz
jemals gekannt. Das Ende ist:
 ich will mit dir jetzt fröhlich sein. (SW 14, 67)

Anders als Johannes Fritsch (vgl. Kap. 13.3), der ganze Abschnitte kürzte, haben Gianotti und Derungs Walsers Text ›gesiebt‹, sodass wie im vorliegenden Beispiel eine knappe Druckseite von Walser in 9 Takte passt und damit aufnimmt, was das Märchen sagt: »vornehm Kleid / preßt eng sich an die Glieder an«.

Diese Stelle lässt die extrem schnellen Wechsel von Derungs Vertonung erkennen, bei der fast nach jedem Atemzug Stil und Ausdruck der Musik ändern: »Süß wie Musik klingt deine Red'« wird vom Prinzen solo und ohne Begleitung vorgetragen, in tiefer Lage am Rand der Falsettstimme, wo sie leicht in die Normalstimme brechen kann. Aschenbrödels Antwort lässt Derungs – ausgerechnet als von Musik die Rede ist – sprechen statt singen. Der ›Gedanke‹, in dem Aschenbrödel nicht gestört werden will, wird in den aparten Girlanden der zehnsaitigen Gitarre formuliert – es muss ein ziemlich extravaganter Gedanke sein. Des Prinzens Frage – bei Walser ist sie nachgeschoben – »Welch ein Gedanke ist es denn?« und Aschenbrödels nun wieder gesungene »Erinnerung daran« erklingen leicht verschoben mit den gleichen Tonhöhen, der Quarte *es*¹ und *b*. Der Narr (Tenor) singt ebenfalls leicht verschoben dasselbe Intervall auf das Wort »Ende« – dieselbe Quarte erklingt schon in der Mitte von des Prinzens »Süß *wie Musik*« in Takt 102. Da wird ein dreistimmiger Text durch die Tonhöhen verknotet.

Takt 104 wird quasi a cappella vorgetragen, nur ein leiser Orgelpunkt im Kontrabass ist noch zu hören. Das Vokalensemble singt in ›ganz verschobner Weise‹ die Essenz sowohl von Walsers Dramolett als auch von Derungs Vertonung: »Anfang, Mitte, Ende ganz verschobne Dinge sind«.

Das Flügelhorn markiert die Wichtigkeit dieses Moments mit einem signalartigen Akzent und stößt damit zugleich einen weiteren Wechsel an: Aschenbrödel singt über »Laune nur« eine räumlich weitgreifende Girlande und gestaltet in ähnlich überspanntem Gestus »Das Ende ist: ich will jetzt mit dir fröhlich sein«. Gleich anschließend folgt in schnellem Tempo das ›Vogelgezwitzcher‹ der drei Blockflöten, das die Fröhlichkeit imitiert und zugleich verlacht. Diesem Aschenbrödel ist nicht zu trauen. Derungs belässt in seiner Vertonung die Titelfigur nicht im Modus der unschuldigen Unterwürfigkeit; sie ist nicht nur die liebend Leidende, sondern hat etwas Berechnendes und zuweilen Nervendes. In einem Produktionsgespräch sagte er lachend: »Sie

A (gespr.) (leise) stirbt in dem gedanken mich nicht. Er wird ausklingen wie ein Ton,

git *no* *secco*

A zaghaft, verschuldet; und wie stirbt (gespr.) Er-in-ne-rung daran. ... Lau-ne nur...

P $b^b - b^b - b^b - b^b$ $b^b - b^b - b^b$
Welch ein ge-dan-ke ist es denn?

S 1 ganz ver-schob-ne (frei) wie ein Herz ge-kannst
S 2 ganz ver-schob-ne (mit) wie ein Herz ge-kannst
S 3 Mit-te Din-ge wie ein Herz ge-kannst
Mit-te Din-ge

Ten Ein-de sind

Bass Anfang Din-ge (frei) Sinn fas-ste, noch

git Fhn $fz > pp$ (lung)

Kb *al pont.* *pp*

1034/2
Nr. 118, Systeme Steuerung, digital Printed in Switzerland

131

Abb. 32 Martin Derungs: Aschenbrödel, S. 131f.

Handwritten musical score for a musical production, featuring vocal parts (Soprano, Tenor, Bass) and instrumental parts (Guitar, Keyboard, Piano).

The score is divided into two systems. The first system includes:

- Vocal Parts:** Soprano (Sf 1), Tenor (Sf 2), and Bass (Sf 3). The lyrics are: "Das En-de ist ich — Will jetzt mit dir — fröh-lich sein." The Soprano part includes the word "er" and the Tenor part includes "gliss.".
- Instrumental Parts:** Guitar (Gt) and Keyboard (Kb). The Guitar part includes a 5-measure rest and a 5-measure phrase. The Keyboard part includes a 5-measure rest and a 5-measure phrase.

The second system includes:

- Vocal Parts:** Soprano (Sf 1), Tenor (Sf 2), and Bass (Sf 3). The Soprano part includes the word "er" and the Tenor part includes "gliss.".
- Instrumental Parts:** Piano (P).

The page number 132 is centered at the bottom of the page.

nimmt sich aber doch verdammt wichtig.«¹²⁵ Nicht einmal eine Minute dauert diese musikszenisch verdichtete Stelle. Wer sie auch nur ansatzweise mitbekommen will, muss die Ohren gut spitzen.

Bei der Uraufführung am 14. März 1997 in der Roten Fabrik Zürich wurde diese Differenziertheit der Musik auch von erfahrenen Kritikern kaum wahrgenommen. Man stellte vor allem die Kargheit der Töne fest, vermisste die Musik, den Tanz, auf den Derungs verzichtet hatte. Gian Gianotti realisierte das Stück auf einer riesigen Bühne, auf der Musiker wie Darsteller die Positionen häufig wechseln und weite Gänge machen mussten. Das Publikum saß um die Bühne herum. Eigentlich hätte dieses japanisch angehauchte Ritualtheater zur differenzierten Wahrnehmung verhelfen sollen, aber es zerstückelte die Musik weiter.

Oft beschreibt der schärfste Kritiker die wesentliche Qualität eines Kunstwerks ex negativo am treffendsten. Hier zum Beispiel die Position von Michael Eidenbenz:

Wie König, Prinz, Narr und Aschenbrödel gleich Überbleibseln einer einst kohärenten Kinderfantasie im Stück herumirren, so klingen die Töne nur noch als Relikte eines verschwundenen Ganzen; Obertöne, denen der Grund entzogen wurde, Musik, die auf etwas deutet, ohne eigentlich Musik sein zu wollen.¹²⁶

Sechs Jahre nach der Uraufführung wurde Martin Derungs *Aschenbrödel* in einer veränderten Fassung und mit einem ganz anderen Regieansatz neu inszeniert.¹²⁷ Für diese Zweitfassung, die von Zürich aus durch die Schweiz tourte, fügte Derungs auf Wunsch der Regisseurin Claudia Blerch zwei neue Szenen zwischen König und Prinz ein. Damit wurde der ursprüngliche Fokus auf das Paar Aschenbrödel – Prinz erweitert: Der Vater-Sohn-Konflikt gewinnt an Bedeutung. Blerch inszenierte eine implizite Dreiecksgeschichte zwischen Aschenbrödel, Narr und Prinz, sodass Aschenbrödel zum Schluss den Prinzen um des Märchens Willen zwar heiratet, aber letztlich dem lustigeren Narr nachtrauert. Alles in allem wurde in dieser Version viel mehr Theater gespielt. Schon die Verlegung in die Gegenwart mit einem punkigen Aschenbrödel und dem an einen Bankier erinnernden Prinzen führte zu einer sozialen Grundspannung, die viele Späße erlaubte. Mindestens zeigte diese weitgehend

125 Müller-Crepon: ... und das bin von Grund ich, eine Träumerin, S. 4.

126 Eidenbenz: *Und noch eine Walser-Vertonung*, S. 22.

127 Mit Judith Schmid als Aschenbrödel und Akira Tachikawa als Prinz. Nur die musikalische Leitung verantwortete erneut Matthias Weilenmann. Die phänomenale Protagonistin der Uraufführung, Barbara Sutter, ist 2000 früh verstorben.

positiv aufgenommene Produktion, wie schnell sich das Walser-Bild um die Wende zum 21. Jahrhundert verändert hat.

Mit zu dieser Veränderung trug auch Mischa Käser *Nettchen* bei, welches das Absurde und Groteske bei Walser in den Vordergrund stellt. Käser nennt folgende Stichworte zu *Nettchen*: »Konkurrenz, Simultanität, Maskerade, innere und äußere Stimmen«. ¹²⁸ Das ist von Derungs Ansatz nicht weit entfernt.

Den Impuls zu dieser Produktion gab Heinz Holliger. Für die Holliger-Walser-Woche 1996 in Biel schlug er vor, einen Kompositionsauftrag für die Vertonung des Mikrogramm-Dramoletts *Lady, Lord, Straßenfegerin (Nettchen)*, *Der Seesoldat* (ADB 2, 427–433) zu vergeben, und zwar an jemanden, der Witz habe. Holliger schlug auch gleich das von Elmar Schmid geleitete Volksmusikensemble vor, für das er selber 1991 *Alb-Chehr – Geischter und Älplermüsig fer d'Oberwalliser Spillit* komponiert hatte. ¹²⁹ Das Ensemble gehörte zu den Volksmusikgruppen, die in den 1990er-Jahren jene Bewegung begründeten, die heute unter dem Schlagwort der neuen Schweizer Volksmusik eine breite Wirkung entfaltet. Der 1992 verstorbene Amadé Salzmann komponierte für das Ensemble die Volksmusik, vor allem aber erfand und baute er neue Instrumente, die den Grundbestand von Violine, Klarinetten und Hackbrett erweiterten und dem Ensemble zu einer unverwechselbaren Klangfarbe verhalfen. Die Oberwalliser Spillit setzten sich aus Laien und Berufsmusikern zusammen; und sie wurden zur Projektionsfläche für die Utopien, die zeitgenössische Musik mit Volksmusik zu verbinden, wie dies in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts unter anderem die Ungaren Béla Bartók und Zoltán Kodály oder der Tscheche Leoš Janáček getan hatten. Nach Mischa Käser schrieben Jürg Wyttenbach (1999) und Vinko Globokar (2001) Stücke für das Ensemble. Schon bei der *Nettchen*-Produktion zeigten sich allerdings auch die Grenzen eines Amateurensembles, nicht nur wegen der Schwierigkeit der Partituren, sondern auch wegen des Zeitaufwandes an Proben und Reisen. 2001 lösten sich die Oberwalliser Spillit auf. Elmar Schmid gründete darauf das Ensemble sCHpillit, das volksmusik-affine professionelle Musikerinnen und Musiker aus der ganzen Schweiz versammelt.

Für Mischa Käser (*1959) bildete *Nettchen* den Anfang einer vielseitigen Auseinandersetzung mit allen Ausprägungen des Théâtre musical. Als Gitarrist und später auch als Vokalist spielt er in den Projekten oft selbst mit. Neben seinen Klanginstallationen und auf spezielle Räume zugeschnittenen Performances ist *Nettchen* noch vergleichsweise traditionell gehalten:

¹²⁸ Käser: *Nettchen*, S. 54.

¹²⁹ Vgl. Brotbeck: *Teif igibrennti – imaginierte Volksmusik*.

In meinem »mikro-dramatischen Singspiel«, wie ich es nenne, werden die Rollen von mehreren Sängern, Sängerinnen, Schauspielern und Schauspielerinnen gespielt. Nicht genug: Sogar der Chor übernimmt zuweilen Texte einzelner Figuren. Manchmal ergeben sich Simultanszenen, in welchen singende und sprechende Figuren ihre eigene Version vorstellen. So ergeben sich viele Spielmöglichkeiten innerhalb der dramatischen Szene. [...]

Den fünf Akten ist jeweils ein kurzes Instrumentalvorspiel vorangestellt. Die Arien und Rezitative sind häufig unterbrochen durch parallel spielende Schauspieler und Schauspielerinnen. So wogt das ganze Geschehen hin und her im Sturm zwischen realistischer Spielweise und artifiziellen, stilisierten Formen.¹³⁰

Anders als Derungs, aber naheliegend bei einem Volksmusik-Ensemble, griff Käser viel Tanzartiges auf; so entstand ein musikalisches Panoptikum aus dem anspielungsreichen Dramolett, bei dem sich die Lady und der Lord »Nettigkeiten der bösesten Art um die Ohren [schlagen] – im Laufe ihrer langen Ehe haben sie eine Kunstsprache entwickelt, einen Jargon der zynischen Höflichkeiten und der in höflichste Mäntelchen gekleideten Beleidigungen.«¹³¹

Wohl wegen seiner Kürze und dem relativ hohen Aufwand mit Chor ist das Werk leider seit 1997 nie mehr aufgeführt worden. Für die Walser-Rezeption war es ein wichtiger Schritt, weil hier kein einziger der sonst redundant auftretenden Walser-Topoi wie Tod, Schnee, Wandern etc. bemüht wurde. Das Dramolett wurde nicht kontextualisiert und schon gar nicht mit Walsers Biografie in Verbindung gebracht, sondern als kongenialer, eigenständiger literarischer Text behandelt. Nicht einmal Walsers eigenen Außenbezug zu Gottfried Kellers eigenwilligem Nettchen in *Kleider machen Leute* hat Käser berücksichtigt. Beide steigen sozial ab, Kellers Nettchen, indem sie als Amtsratstochter einen Schneider heiratet, Walsers Nettchen, weil es als zum Stubenmädchen bei Lady und Lord aufgestiegene Straßenfegerin dem brutalen Seesoldaten nachgeht, »vom Besitzesgewissen nachgezogen«. (AdB 2, 433)

Der einzige Außenbezug ist bei Käser die Musik mit der ganz und gar nicht ins von Walser gewünschte Rokoko-Ambiente des englischen 18. Jahrhunderts passenden Walliser Volksmusikgruppe. Die Komplexität und die künstlerische Qualität des Stücks fasst Patrick Müller vorzüglich zusammen:

¹³⁰ Käser: *Nettchen*, S. 54. Käser zählt zu den wenigen, die Walser mit nicht-klassischen Instrumenten vertonte. Er studierte dazu ausführlich Holligers *Alb-Cher*: »Die Analyse dieses Stückes war mir eine grosse Hilfe bei der Arbeit an meiner Partitur. Ich schrieb ja zum Teil für exotische Instrumente, von welchen ich noch nicht einmal den Namen gehört hatte. Wer kennt schon das »Fienschger Lädi« [ein gewölbtes Streichpsalterium], das Bockhornphon [ein Marimbaphon mit Bockhörnern als Resonatoren], oder die Teenundi Titscheni [tönende Holzblöcke, »Tütschi« in Außerwalliser Schweizerdeutsch]?« Ebd.

¹³¹ Wohnlich: »*Oberwalliser Spillit*«: *Alpenmelodram*.

Zündender Grundgedanke Käfers ist die szenisch und musikalisch ungemein fruchtbare Konzeption, die Figuren des Dramoletts zugleich auf singende (Jean-Jacques Knutti, Barbara Fuchs) und auf schauspielende Rollen (Gerhard Winter, Tania Winter, Renate Steiger) zu verteilen. So führt der Schauspieler Lord seinen Sänger Lord an Marionettenfäden, bis er ihn nicht mehr braucht, oder zwei identische Paare spielen zugleich zwei Varianten derselben Szene, Nettchen fällt und fällt doch nicht – die Spielmöglichkeiten, die Maskeraden sind beinahe unbegrenzt. Und die ironische Brechung der bereits ironisch gebrochenen Sprache Walsers erfährt gleich nochmals eine Brechung durch die Musik. Die dialektalen Formzitate – Polka, Ländler, Sarabande, Gigue – werden verfremdet, etwa indem in die Polka querstehende Walzertakte einfallen, oder indem der Sarabande jener aristokratische Charakter zugesprochen wird, der ihm [sic] auch historisch zukommt. Das Pathos wird zum Kleinen, ja Kleinlichen verschrumpft, das Verzärtelte verspöttelt, das Veraltete aktualisiert – ein Spiel mit doppeltem, nein, mit quadrupeltem Boden.¹³²

8.5.3 *Zwischen Experiment und Popularisierung: Franui und Astride Schläefli*

Eine andere Volksmusikgruppe, die 1993 gegründete Musicbanda Franui, deren Mitglieder fast alle aus dem Osttiroler Dorf Innervillgraten stammen, wählte einen anderen Weg als die Walliser Spillit und machte die Musik zu ihrem Beruf: Die mit Holz- und Blechbläsern, Saiten- und Streichinstrumenten besetzte Gruppe ist heute eine gefragte Band, die an diversen internationalen Festspielen und mit verschiedenen Theater- und Musikschaffenden auftritt und inzwischen einen unverwechselbaren Klang aufweist, in dem sich Blasmusik und Tiroler Streich- und Zupfmusik vermischen, wobei wie bei Häusermann oft a cappella gesungene Chöre eine wichtige Rolle spielen.

2012 realisierte Franui ein Walser-Projekt: *Schau lange in den dunklen Himmel*, in dem die Koinzidenz, dass Robert Schumann und Robert Walser im Abstand von hundert Jahren in psychiatrischer Verwahrung gestorben sind, einen schauerlich-lustigen Theaterabend entstehen ließ, der vor allem durch den Sänger Otto Katzameier und den Schauspieler Daniel Christensen getragen wurde.¹³³ Franui liebt die Zusammenarbeit mit herausragenden Solisten, die einen Theaterabend bestimmen und den Arrangements von Franui eine ›Stimme‹ geben. Besonders deutlich wurde das in einer weiteren Walser-Produktion von Franui: *Doch bin ich nirgend, ach! zu Haus* mit dem Puppenspieler Nikolaus Habjan (2015), der unter Einbezug von Texten aus dem ›Bleistiftgebiet‹ das ›Stimmegeben‹ mit menschengroßen Puppen

¹³² Müller: *Mikrodramatik*, S. 20.

¹³³ Fluri: *Himmel und Hölle spazieren auf dem Boulevard*.

gleich vorführte und mit Musik von Franz Schubert und Gustav Mahler zusammenführte.¹³⁴

Stärker als bei Häusermann und Käser stand bei der Walser-Schumann-Produktion allerdings das Spielerische, das Unterhaltende, der überraschende Effekt der einmalig verquer instrumentierten Schumann-Lieder im Fokus. Im Unterschied zu Käser und Holliger wurde hier die Volksmusik nicht ins Idiom der musikalischen Avantgarde verschoben, sondern eher umgekehrt: Schumann und Walser wurden mit volksmusikalischen Idiomen verfremdet und mindestens teilweise an jene Quellen zurückgeführt, aus denen sie geschöpft haben.

Eine Form von Composing Theater verantwortete auch die Schweizer Komponistin, Pianistin und Musiktheaterschaffende Astride Schläefli.¹³⁵ Über eine Ausschreibung des Vereins Jugendarbeit Aargau (AGJA) wurden im Frühjahr 2014 Jugendliche im Alter von 10 bis 25 Jahren für das Projekt *Jakob von Gunten – ein Musiktheater* gesucht, das in der Alten Reithalle Aarau stattfinden sollte. Aufnahmekriterium war einzig die Lust am Mitmachen; achtzehn Jugendliche aus der Region Aarau im Alter zwischen elf und neunzehn Jahren meldeten sich. Astride Schläefli ging ähnlich wie Ruedi Häusermann ganz von den Möglichkeiten der Jugendlichen aus, ohne ›Theaterspielen‹, Sprechen und Rollenspiel, zu erlernen. Der Text des Romans erklang ab Tonband, die Jugendlichen spielten sich selber: »Das kommt uns entgegen, weil nicht die theaterpädagogische Arbeit im Vordergrund steht. Wir wollten eine professionelle Inszenierung erarbeiten«.¹³⁶ Und weil die sich selber spielenden Jugendlichen teilweise gleichen Alters waren wie die Eleven in Walsers Roman, entstanden spannende Überlagerungen: »Natürlich spielen sie Eleven der Dienerschule. In der Funktion treten sie immer wieder auf, wenn sie zum Beispiel zu Beginn die Garderobe machen. Sie sind aber Eleven nach ihrem jeweiligen Charakter«.¹³⁷

Musikalisch tauchen in den Kompositionen von Astride Schläefli viele Versatzstücke aus der musikalischen Walser-Rezeption auf, so die Glasharmonika, das zentrale Instrument in Heinz Holligers Oper *Schneewittchen*, sowie erneut Franz Schubert, speziell *Der Leiermann* aus der *Winterreise*. Der Leierkasten wurde zum musiktheatralischen ›Walser-Symbol‹ dieses Musiktheaters: Ein ganzer Chor von Lochspieluhren erklang; deren Spiel bietet als einzige interpretatorische ›Freiheit‹, die Kurbel unterschiedlich schnell zu drehen. Allerdings spielten die Jugendlichen auch ihre eigenen Instrumente – und

¹³⁴ Kolter: *Beschwingte Winterreise*.

¹³⁵ Zu Astride Schläefli vgl. das Porträt von Fuchs: *Ihre Stars kommen aus der Brocki*.

¹³⁶ Astride Schläefli, zitiert nach Grgic: *Schauspieler spielen keine Rolle*, S. 20.

¹³⁷ Ebd.

lernten sie in anderer Weise zu gebrauchen, als es in der Musikschule meist der Fall ist:

Die Kinder wollten immer schön musizieren. Wir haben sie dazu angehalten, die Instrumente anders als gewohnt zu verwenden. Der Pianist zum Beispiel drückt nicht nur die Tasten, sondern zupft auch die Klaviersaiten [...].¹³⁸

Daraus entstand ein vieltöniges Musiktheater, das nicht die Geschichte nach-erzählte, sondern die wechselnden Stimmungen, Vorder-, Hinter- und Untergründe von Walsers Roman evozierte – eindrucklich, weil die Jugendlichen immer ernst genommen und wie Erwachsene behandelt wurden.

8.6 Théâtre concertant

Den Begriff »Théâtre concertant« verwendet die deutsche Geigerin HannaH Walter für ihre in unterschiedlichen Kollektiven entwickelten Performances.¹³⁹ Der Begriff scheint mir geeignet, um bei den Walser-Vertonungen jene Werke zu gruppieren, in denen aus einer konzertanten Situation heraus theatrale Aspekte entwickelt werden, der Primat des Konzertanten aber nie in Frage gestellt wird. Die Musik steht immer im Zentrum und wird nie zu einem Element neben anderen. Die Grenzen zum Théâtre musical sind fließend und je nach Interpretation in die eine oder andere Richtung verschiebbar. Die Rezeption von Schönbergs *Pierrot lunaire* mit mal theatralen, mal forciert konzertanten Aufführungen wäre dafür ein gutes Beispiel.¹⁴⁰

8.6.1 Reinhard Febel: Winterreise (1992)

Reinhard Febel (*1952) gehört mit Wolfgang Rihm, Wolfgang von Schweinitz, Manfred Trojahn zu den Vertretern jener Komponistengeneration, die unter dem Schlagwort ›Neue Einfachheit‹ seit dem Ende der 1970er-Jahre viele Diskussionen auslösten. Diese Komponisten wagten mit dem geschichtsphilosophischen Fortschrittsdiskurs der Frankfurter Schule im Allgemeinen und Theodor W. Adorno im Speziellen zu brechen. Sie stellten sowohl den Primat der dodekaphonen, seriellen und postseriellen Schule in Frage als auch den Glauben an eine kontinuierliche Weiterentwicklung des musikalischen Materials, wie sie Adorno in seiner *Philosophie der Neuen Musik* formuliert hatte.

¹³⁸ Ebd.

¹³⁹ Vgl. Brotbeck: *HannaH Walter*.

¹⁴⁰ Vgl. Botbeck: *Der Sprechgesang bei Arnold Schönberg und Harry Partch*, S. 551f.

Viele von ihnen wurden im kritisierten Betrieb der zeitgenössischen Musik bald heimisch, machten erfolgreiche Karrieren und wurden Hochschullehrer.

Für Reinhard Febel wurde der Kampf gegen die sich selbst definierende, eurozentristische Avantgarde der Neuen Musik und die Suche nach einer neuen Tonalität schon fast zu einer Lebensfrage, die er obsessiv in seinen Schriften thematisiert.¹⁴¹ Aus heutiger Sicht, da Dodekaphonie und Serialität schon fast zu historischen Satztechniken geworden sind, muss man sich die Mauern in Erinnerung rufen, mit denen damals die ›richtige‹ Neue Musik noch abgegrenzt wurde; jedenfalls werden Febels damalige Ausführungen insbesondere zur Ignoranz gegenüber außereuropäischen Musikkulturen und zugleich zu deren Vereinnahmung heute weitgehend geteilt.

1992 komponierte Febel den Walser-Zyklus *Winterreise* für Altstimme solo. Es ist durchaus mutig und selbstbewusst, den wohl berühmtesten Titel eines Liederzyklus der Musikgeschichte zu wählen. Walsers Gedichte werden damit in einen weltkulturellen Kontext gestellt. Die Verbindung von Schubert und Walser scheint damals in der Luft gelegen zu haben: Drei Jahre vor Febel hat Friedrich Kappeler 1989 den Walser-Film *Wald* mit Musik von Schubert unterlegt und zwei Jahre nach Febel gestaltete Ruedi Häusermann seine erste Walser-Produktion mit Musik von Schubert.

Der Herausgeber von Febels Schriften, Rainer Nonnenmann, hat diesem Werk einen längeren Text gewidmet, der auch Febels ästhetische Positionen referiert:

Schon 1987 plante Febel auf Grundlage von Gedichten Robert Walsers ein Stück mit dem Titel *Winterreise*, das er in Ausweitung des traditionellen Klavierlieds mit zwei Männerstimmen, Klavier und Orchester besetzen wollte. Die Arbeit kam jedoch über das bloße Skizzenstadium nicht hinaus, was an äußeren Umständen und an der Einsicht lag, dass die große Besetzung Walsers Lyrik vermutlich widersprochen hätte.¹⁴²

Febel wählte dreizehn Gedichte aus, die er so anordnet, dass er daraus eine durchlaufende Szene gestalten kann, die vor allem gegen Schluss mit dem melancholischen Gedicht *Und ging* (SW 13, 27), dem gehetzten *Weiter* (SW 13, 18), dem grotesken *Angst (I)* (SW 13, 15f.) und dem friedlich desillusionierten *Wiegen* (SW 13, 12) eine schon fast opernhafte Finalesequenz bildet. Die Wahl der Unglückszahl Dreizehn lässt sich auf Schuberts letzten, später *Schwanengesang* genannten Liederzyklus (D 957) beziehen, der mit Heinrich Heines *Doppelgänger* endet. Das bei Schubert implizit Szenische wird von Febel

¹⁴¹ Febel: *Alles ständig in Bewegung*.

¹⁴² Nonnenmann: »Muss selbst den Weg mir weisen, in dieser Dunkelheit«, S. 345f.

explizit gemacht, wie er es in den in seinen Schriften abgedruckten Auf-
führungshinweisen darlegt:

Die Winterreise ist ein Liederzyklus, gleichzeitig aber auch eine dramatische Szene, die den Dichter Robert Walser auf seiner (Lebens)Wanderung durch den Schnee zeigt. [...] Die Sängerin spielt das innere Psychodrama, das die Texte der Lieder andeuten. [...] Es werden zwei Steine benötigt: harte Steine (Kieselsteine), die beim Zusammenschlagen möglichst hell und laut klingen (ausprobieren). Sie sollen möglichst groß sein; so groß, daß die Sängerin sie gerade noch handhaben kann. Es soll der Eindruck schwerer Gewichte entstehen. Die Steine müssen mit großem Ernst behandelt werden; sie sollen wie als Bestandteil einer Zeremonie, mit sparsamen, natürlichen Bewegungen eingesetzt werden.¹⁴³

Mit diesen Steinen, die Requisiten, Instrumente, aber vor allem starke Symbole darstellen, gestaltet Febel die minimalistisch angelegte ›dramatische Szene‹, die direkt aus der ebenfalls mit wenigen Elementen gearbeiteten Musik hervorgeht. In einer solchen Ästhetik wird gleichsam alles, der leiseste Ton, die kleinste Bewegung, bedeutungsvoll.

Zuerst liegen die Steine wie »zufällig hingeworfen«,¹⁴⁴ dann werden sie von der Sängerin aufgenommen, »als ob die Steine den ›Ballast‹ Heiterkeit und Leid symbolisierten, der bis zum Niederfallen der Steine im Lied ›Angst‹ nun zu tragen ist. Auf jeden Fall sollte man den Eindruck bekommen, daß die Steine mehr sind als nur Steine.«¹⁴⁵ Die Steine werden zu Schlaginstrumenten, die musikalisch eingesetzt werden: »[S]o schnell wie möglich, wie im Krampf die Steine gegeneinanderschlagen. Wie ein Zittern mit gewaltiger, panischer Energie, an dem der ganze Körper teilnimmt.«¹⁴⁶ Am Schluss von *Angst* dann: »Die zwei Steine fallen zu Boden. Sie schaut, ihre Bewegungen erstarren, als ob alle Kraft von ihr gewichen wäre.« Und die Sängerin sinkt »nach ein paar Schritten in eine ziellose Richtung [...] zu Boden (nicht zu theatralisch, eher einfach, mechanisch).«¹⁴⁷

Febel ist sich der Pathos-Gefahr dieses großen Monologs bewusst, deshalb auch die Warnung ›nicht zu theatralisch‹; allerdings wirkt der keinesfalls ironisch gemeinte Schluss dann doch ziemlich ›unwalserisch‹ und erinnert eher an eine Sterbeszene auf der Oper: »Sie streckt wie flehend die Hände

143 Febel: *Alles ständig in Bewegung*, S. 273.

144 Febel: *Winterreise*, S. 1.

145 Ebd., S. 3.

146 Ebd., S. 14.

147 Ebd., S. 15.

nach den Steinen aus, kann sie aber nicht mehr erreichen. Die Bewegung wird jedesmal vergeblicher.«¹⁴⁸

Rainer Nonnenmann zeigt in seinen analytischen Anmerkungen zum Zyklus, wie Febel durchaus in der strukturorientierten Tradition der Wiener Schule komponiert und das zweite Lied *So durch die Bäume fällt* (SW 13, 36) sogar mit einer analog zur Zwölftontechnik verwendeten Neuntonreihe gestaltet ist. Viele Lieder beruhen auf einem nonatonischen System, bei dem die neun Töne unterschiedlich gruppiert werden, so auch *Trug* (SW 13, 28) (vgl. Abb. 33). Die Töne *e* und *f* fehlen ganz; *gis* kommt nur im chromatischen Durchgang bei »lache« vor.

6 TRUG

$\text{♩} = 72$ mf

Nun wieder müde Hände, nun wieder müde Bäume, ein

Steine: sf (wie vorher)

Dunkel ohne Ende, ich

daß die Wände sich

die-hen, doch dies eine ist Lü-ge, denn ich wei-ne.

Abb. 33 Reinhard Febel: *Trug* aus *Winterreise*

Febel vertont das Gedicht in geometrischer Klarheit. Die dominierende Terz $h^1 - d^2$ wird am Schluss zur Rufterz eines Kinderliedes. Zu Beginn schreitet die absteigende chromatische Linie die Quarte $d^1 - a$ ab, wobei die Silben auf diesen Tönen eine klangfarbliche Periodisierung ergeben: »nun« – »mü« – »nun« – »mü« – »Bei« – »ein«. Diese Periodisierung und der Abstieg drücken die im Gedicht angesprochene Müdigkeit aus; gleichzeitig wird diese Müdigkeit überkreuzt von den exaltierten und zunehmend größeren Sprüngen bis zur Undezime $d^2 - a$ am Schluss des ersten Systems:

Sprünge nach oben:	9	10	11	12	15	Halbtöne
Sprünge nach unten:		13	14	15	13	17 Halbtöne

Den Gegenpol zu dieser intervallischen Aufspreizung bildet die Stauchung auf den Umfang der verminderten Quarte ($fis - b$) bei »ich lache«, respektive der kleinen Terz ($a - c^1$) bei »daß die Wände sich drehen«. Um eine große None dazu verschoben erklingt dann der harmlos-abgründige Schluss »wie ein Kinderreim«¹⁴⁹ mit der Rufterz.

Febel vermeidet Illustrierendes und Expressionistisches: Zwar wird »ich lache« mit einem Melisma betont, aber in der untersten Klangregion der Altstimme; die drehenden Wände sind auf eine chromatische Umspielung im engsten Raum beschränkt. Auch die melodramatische Schlusspointe wird verweigert, das lyrische Ich kann bei Febel weder lachen noch weinen: Es bleibt ambivalent wie die kindliche Unentschlossenheit.

8.6.2 *Anne-Marie Fijal: Le Baiser (1998)*

Die französische Pianistin und Komponistin Anne-Marie Fijal (*1945) ist mit allen musikalischen Wassern gewaschen: Ihre Begabung wurde früh erkannt und gefördert. Sie schloss das Pariser Conservatoire (CNCMD) mit vier Premier Prix ab und begann ihre Karriere als klassische Pianistin mit dem Repertoire von Ludwig van Beethoven, Robert Schumann und Frédéric Chopin. Aber Fijal mochte sich nicht auf die klassische Pianistinnen-Laufbahn beschränken und erweiterte bald ihre künstlerische Ausrichtung:

Simultanément à mes études classiques, j'improviser, j'expérimente le piano, je cherche, je cherche comment le faire sonner autrement. Trouver d'autres possibilités de jeu, d'autres champs sonores, privilégier le son. La musique est partout. J'écoute tout, de la musique dodécaphonique à la musique arabe, indienne, africaine, free-jazz. Alors, avec quelle musique vais-je vivre?¹⁵⁰

Mit dieser stilistischen Offenheit wird Fijal sehr schnell zur vielgefragten Komponistin, Pianistin und Improvisatorin für Theater, Tanz und Film. Oft sitzt sie in Personalunion selber am Klavier. Neben allen Techniken der zeitgenössischen Musik beherrscht sie populärmusikalische Idiome, Jazz und freie Improvisation. Allerdings verschreibt sie sich keiner genre-orientierten Ästhetik. Bei ihrer Zusammenarbeit mit der politisch engagierten französischen Sängerin und Chansonnière Colette Magny (1926–1997) in den 1980er-Jahren konnte es auch schon mal nach John Cage klingen, wenn sie im Klavierinnern

¹⁴⁹ Ebd., S. 6.

¹⁵⁰ Fijal: *Biographie*.

die Saiten abdämpfte, oder sie überraschte in den gegen kapitalistische Ausbeutung und ökologischen Missbrauch gerichteten Liederabenden mit der *Revolutionsetude* op. 10/12 von Frédéric Chopin als instrumentalem ›Vorspiel‹ für ein Chanson. Bruchlos kann sie von stilechtem Blues in einen unruhig-verstörenden Groove im Stil von Hanns Eisler wechseln.

Diese stilistische und ästhetische Breite bringt sie auch in ihre Werke der zeitgenössischen Musik ein, und sie prägte ebenfalls ihre Beschäftigung mit Robert Walser. 1998 vertonte Anne-Marie Fijal in einem rund 45 Minuten dauernden Zyklus den Prosatext *Le Baiser*, in der das Surrealistische akzentuierenden Übersetzung von *Der Kuss (I)* (SW 4, 24–26) durch Julien Hervier.¹⁵¹ Das im Auftrag des französischen Staates komponierte Werk wurde im kanadischen Banff (Alberta) uraufgeführt. Anne-Marie Fijal nennt das Werk *Le Baiser. Lied nocturne en six mouvements pour Baryton, 3 violons solistes, violoncelle, basson, 3 contrebasses solistes et sonorisation partielle et ponctuelle des 9 interprètes*.¹⁵² Den Prosatext zerlegt die Komponistin in sechs Teile, die sich in Stimmung und Satzweise stark unterscheiden, sodass sich die Wirkung eines Liederzyklus einstellt. Die Instrumente sind in drei Gruppen aufgeteilt; ein hohes Register mit drei Violinen, ein tiefes Register mit drei Kontrabässen und eine ebenfalls tiefe Gruppe zu der neben dem Violoncello und dem Fagott auch der Bariton gerechnet werden kann.

Der Solist durchläuft als Sänger – ähnlich einem Liederzyklus etwa von Robert Schumann – Höhen und Tiefen. Zu Beginn lacht er über seinen beängstigenden Kusstraum, so als wollte er das alles gar nicht an sich heran-kommen lassen; dann wird er vom dämonischen Kuss übermannt. Fijal nimmt sich die Zeit, den komplexen und wandlungsreichen Text im Detail abzutasten und mit inszenatorischen Mitteln zu beleben. Die Vergleiche »des eingebildetaufgezwungenen« Traumkusses »von den Dämonen« (SW 4, 26) »mit dem zarten, sanften, beidseitig gewollten und gewünschten Kuß in der Wirklichkeit« (SW 4, 25) hebt Fijal durch unterschiedliche interpretatorische Ausdruckshaltungen des Baritons hervor.

In der Instrumentation kommen Fagott und Violoncello besonders bei ironischen Momenten zum Einsatz, während die Streicher oft filigrane Klangteppiche legen. Bei diesen von der Minimal Music beeinflussten Partien steht nicht das Rhythmisch-Repetitive im Vordergrund, sondern die minimalen Klangfarbenveränderungen, die damit möglich sind. Speziell faszinieren die Mischungen der oft Flageolett spielenden Kontrabässe mit den Violinen, die für das Surreale des Kuss-Albtraums stehen.

¹⁵¹ Walser: *Rêveries et autres petites proses*, S. 19f.

¹⁵² E-Mail von Anne-Marie Fijal an Roman Brotbeck vom 31.10.2020.

In allen Teilen hört man die erfahrene Theatermusikerin Anne-Marie Fijal heraus; sie hat ein Gespür für Spannung und punktgenau gesetzte Wechsel – und durchsetzt das Werk hin und wieder mit einem guten Schuss Ironie.

8.6.3 *Erich S. Hermann: Schneien* (2011)

Der als Sohn deutschrussischer Eltern in Litauen geborene und später in Deutschland aufgewachsene Komponist Erich S. Hermann (*1977) studierte Komposition bei Ulrich Leyendecker (1946–2018), einem undogmatischen und für alle Stilrichtungen offenen Kompositionslehrer, der sich auch als Komponist keiner festgeschriebenen Ästhetik verschreiben mochte und eine Musik komponierte, die in Gestik und Harmonik an Alban Berg erinnert und tonale Bezüge nie ganz preisgeben will. Wegen dieser ›traditionellen‹ Haltung wurde Leyendecker in den Zentren der Avantgarde wenig beachtet. Er war jedoch ein wichtiger Kompositionslehrer, zuerst an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst Hamburg und ab 1994 an der Staatlichen Hochschule für Musik und darstellende Kunst Mannheim. Es ist kein Zufall, dass sechs ehemalige Studierende von Leyendecker 2008 die Gruppe »Komponisten-verschwörung« gründeten,¹⁵³ in der sie als Interpreten ihrer eigenen Werke auftreten. Bewusst verpflichten sie sich keiner Schule, sondern haben eine möglichst breite ästhetische Heterogenität als Komponisten und Interpreten zum Ziel.

In seinen Werken erweitert Erich Hermann die traditionellen Interpretendenrollen: Bei *so oder ähnlich* für Gitarre solo (2016) muss der Gitarrist fast während der ganzen Komposition auch noch ohne Ausdruck singen. In *Shift 1* (2012) für Altsaxophon und Klavier muss der Pianist auch eine Snaredrum spielen.

Noch schräger ist diesbezüglich *Schneien* aus *Kleine Prosa* (BA 13, 37–39) nach Robert Walser, das mit folgender Situation beginnt:

Bass und Pianist sitzen nebeneinander auf Klavierstühlen vor dem Flügel, Bass rechts, Pianist links. Pianist hat Hände auf dem Schoß. Bass hat Toy-Piano hereingetragen, hält es jetzt auf dem Schoß, fest umklammert. Der Umblätterer sitzt auf seiner üblichen Position etwas schräg hinter den beiden. Hände auf dem Schoß, angestrengtes Starren auf die Noten. Verrichtet seine Tätigkeit zunächst ohne Besonderheiten.¹⁵⁴

In der Stellung von drei Lesern sitzen die drei Interpreten vor dem Klavier, und es kommen allerhand Besonderheiten auf sie zu: Der Bass muss zusätzlich Klavier

¹⁵³ Es sind die Komponisten Ernst Bechert, Erich Hermann, Evgeni Orkin, Stefan Schulzki, Stephan Marc Schneider und Martin Wistinghausen.

¹⁵⁴ Hermann: *Schneien*, S. 2.

und Toy-Piano spielen, der Pianist muss sprechen und die Saiten präparieren, der Umblätterer ebenfalls Klavier spielen, Klaviersaiten präparieren, einen Kassettenrekorder in Gang setzen sowie summen und sprechen. Dabei wird – anders als bei Reinhard Febel – nie ins szenische Register gewechselt, nie ›Theater gespielt‹, vielmehr wird das Trio beim Musizieren selbst zur Szene, zum Beispiel, wenn der Pianist schon im ersten Teil in einer ostinaten Bewegungsschleife immer wieder aufsteht, eine Saite im Innern zupft und sich wieder hinsetzt, während der Sänger dazu im gleichen Bewegungsablauf in der obersten Klavierlage eine None anschlägt.

Der Sänger singt im engen vierteltönigen Raum die ersten Sätze von *Schneien*, allerdings kaleidoskopisch permutiert und so, als könnte er sich an Walsers Worte nicht mehr genau erinnern.

Es schneit ... es schneit ... das hört nicht auf ... es schneit ... es schneit ...
 schneit ... hat nicht Anfang und nicht (*ha*) es schneit ... schneit ... es schneit was
 (*ha*) was vom Himmel herunter mag hat nicht (*ha*) es schneit hat nicht Anfang
 und nicht Ende einen Himmel gibt es nicht mehr es schneit, schneit ... eine Luft
 gibt es auch nicht mehr es schneit was vom (*ha – ah – ha*) es schneit, schneit ...
 eine Erde voll Schnee gibt es auch nicht mehr sie ist mit Schnee und wieder mit
 Schnee (*ha*) es schneit ... schneit, schneit ... und wieder mit Schnee bedeckt¹⁵⁵...
 es schneit ... es schneit –¹⁵⁶

Mit dem eingefügten (*ha*) wird »sich selbst unterbrechend, stimmlos nach Luft schnappen«¹⁵⁷ und mit (*ha – ah – ha*) »schnell ein- und ausatmen«¹⁵⁸ bezeichnet. Es sind Stör- und Irritationselemente, die als Atemgeräusche wie Luftschnappen, Keuchen und geräuschreiches Zischen im Verlauf der Komposition immer stärker und bedrängender werden.

Der Pianist summt dazu ein Dreitonmotiv mit aufsteigender Kleinterz und absteigender Großterz. Wie ein Passacaglien-Thema durchläuft dieses Motiv den ersten Teil. Es ist eine vieldeutige Anspielungen an die Passacaglia aus Schönbergs *Pierrot lunaire* (Nummer 8, *Nacht*), wo genau dieses Motiv den Kern des Passacaglia-Themas ausmacht.¹⁵⁹

¹⁵⁵ Bei Walser »zugedeckt« (BA 13, 39).

¹⁵⁶ Hermann: *Schneien*, 1. *Schneien*, S. 2–7.

¹⁵⁷ Ebd., S. 3, T. 15.

¹⁵⁸ Ebd., S. 5, T. 27.

¹⁵⁹ Dieser Motivkern erklingt bei Schönberg auf dem gesungenen Wort »verschwiegen«. Der erste Vers dieses Liedes »Finstre, schwarze Riesenfalter töteten der Sonne Glanz.« wirkt wie die Negativfolie zum dominierenden Weiss von *Schneien* und deutet bei Hermann schon hier auf die *Geistervariationen* des Schlusses hin.

Schneien von Erich Hermann besteht aus fünf Teilen, während derer Walsers Text zunehmend in den Hintergrund gerät bzw. sich auf Wiederholungen weniger Wörter beschränkt. Im zweiten Teil sind noch die Wörter »Dächer«, »Straßen« und »Bäume« vernehmbar. Den dritten Teil überschreibt Hermann mit »Nicht-Verschnaites« und zählt jene Orte auf, die bei Walser vom Schnee verschont bleiben: »Tunnel«, »Höhlen«, »Häuser«, »Seen« oder »Flüsse«. In diesem Teil erreicht die Polyphonie des Trios ihren Höhepunkt (vgl. Abb. 34). Der Pianist spielt im obersten System des Klaviers in Quarten, Terzen und Sekunden die »›innere‹ Stimme«, wie Hermann beim entsprechenden Klaviersystem notiert.¹⁶⁰ Der Sänger muss diese innere Stimme mit dem Toy-Piano, mikrorhythmisch nachschlagend, verstärken. Der Umblätterer übernimmt das unterste System des Klaviers und muss im letzten Takt des Musikbeispiels auch noch das Passacaglien-Thema des Anfangs summen (*d – f – [cis]*). In der Gesangsstimme und im Klavier erscheint in den weiten Intervallsprüngen eine freie Form von Dodekaphonie, denn eine eigentliche Grundreihe scheint zu fehlen. Das Trio hat sich hier in eine Art von Jean-Tinguely-Maschine verwandelt.

Der vierte Teil thematisiert die Stille in *Schneien* (»Und still ist es, warm ist es, weich ist es, sauber ist es«): Es wird fast nur noch geflüstert.

Den letzten Teil bezeichnet Hermann als »Schnee-Grab (Selbstporträt)«. ¹⁶¹ Hier sind nur noch zwei Worte aus einem jener kurzen Sätze zu hören, mit denen Walser *Schneien* rhythmisiert: »Warte noch [ein wenig].«

Dies bezieht sich auf den traurigen Schluss der Geschichte, mit dem an den zeitgeschichtlichen Kontext des Ersten Weltkriegs angespielt wird: Die am Fenster wartende Frau sieht den im Schnee gefallenem Helden. Hermann allerdings eröffnet noch eine ganz andere Perspektive, denn der Umblätterer muss zu diesem Teil, rhythmisch exakt notiert, einen Kassettenrekorder mit Schumanns letztem, später *Geistervariationen* genanntem Werk hörbar ein- und ausschalten. Mit diesem Zitat wird *Schneien* in einen weiten Zusammenhang gestellt: Die *Geistervariationen* sind sagenumwoben, vor allem wegen ihrer Entstehung im Grenzbereich zum Wahnsinn. »In der Nacht vom 17. auf den 18. Februar [1854] vermeinte er [Schumann], von Engelsstimmen jenes choralartige Es-dur-Thema zu hören, das er sich sogleich aufschrieb.«¹⁶² Nach einem Suizidversuch ließ Schumann sich am 4. März 1854 auf eigenen Wunsch in die »Anstalt für Behandlung und Pflege von Gemütskranken und Irren« in Endenich bei Bonn einliefern, wo er 100 Jahre vor Robert Walser 1856 starb. Die

160 Hermann: *Schneien*, 3. *Verschnaites 2: Nicht-Verschnaites*, S. 21, T. 38.

161 Ebd., S. 34.

162 Seiffert: *Vorwort*, S. II.

22

reagiert nur auf die Anschläge des Pianisten (nicht antizipieren!):

Toy-Piano I.v. *sempre*

f *sempre*

Flüs - se m sind m un - ein m

mit aller Kraft
(auch auf Kosten des Rhythmus)

43

(m) ein schnei m un- einsch m (m) ein - schnei

sehr leise, kaum hörbar,
wie aus Versehen mitsummen
(Umblätterer):

Umblätterer *sempre fff* *sempre pp* (rel.) *ppp* m

Abb. 34 Erich S. Hermann: *Schneien*, S. 22

Geistervariationen haben eine aberwitzige Nachgeschichte, die dazu führte, dass das Werk erst 1939 in einer fragwürdigen Ausgabe im ›Dritten Reich‹ erstpubliziert wurde.

Dieser letzte Teil von Hermanns *Schneien* ist eine auskomponierte Agonie: Die Schicksalsjahre von Robert in Eendenich und Robert in Herisau werden übereinandergelegt. »Warte noch, Tod!« vermeint man bei den schlaufenartig wiederholten und permutierten Silben von »war«, »te« und »noch« zu verstehen. Dann hört man vom Sänger nur noch stimmhaftes Ausatmen und vor allem röchelndes Einatmen mit Glissandi noch oben. Zwar steht auch bei Walsers *Schneien* am Schluss der Tod, aber er ist in Schnee verhüllt und dem Helden, »der unterm Schnee liegt, ist es wohl, er hat Ruhe, er hat Frieden, und er ist daheim« (BA 13, 39). Diesen Trost will Hermann nicht zugestehen; er komponiert noch den Protest hinein, denn der Pianist muss »vollkommen unvermittelt« im Fortissimo aufs Pedal treten,¹⁶³ so als würde in diesem szenischen Trio der Pianist das Sterben seines neben ihm sitzenden Sängers und Kollegen nicht akzeptieren wollen. Am Schluss schaltet der Umblätterer nur noch den Kassettenrekorder ein und aus.¹⁶⁴

8.6.4 Ezko Kikoutchi: Der Teich (2012)

Als Abschluss ihrer Kompositionsstudien an der Hochschule der Künste Bern komponierte die 1968 in Japan geborene Ezko Kikoutchi das Dramolett *Der Teich* in einer französisch-schweizerdeutschen Version. Das hatte den Grund auch darin, dass Ezko Kikoutchi damals noch kaum Deutsch sprach und als Titularorganistin von Ecublens und Saint-Sulpice im französischen Sprachraum verankert ist.

Ezko Kikoutchi studierte in Japan Orgel und ließ sich zur Musiklehrerin ausbilden. Sie konvertierte zum Christentum und reiste schließlich 1997 nach Lausanne, um bei der ebenfalls aus Japan stammenden Organistin Kei Koito an der Musikhochschule Lausanne das Konzertdiplom zu absolvieren. Durch William Blank wurde sie in die Komposition eingeführt. Von 2008 bis 2012 studierte sie anschließend bei Xavier Dayer in Bern Komposition. 2012 – im Jahr der Komposition von *Der Teich* – wurde sie Schweizer Bürgerin, was

163 Hermann: *Schneien*, 5. *Schnee-Grab* (Selbstporträt), S. 40, T. 37.

164 Zu diesen Ausführungen schreibt der Komponist: »Interessant übrigens, dass Sie Tinguely erwähnen, mit dessen Arbeit ich mich um diese Zeit damals sehr beschäftigt habe. Der ursprüngliche Plan für ›Schneien‹ sah überhaupt vor, für die Kassettenaufnahme am Ende eine Aufnahme von den Geräuschen einer seiner Maschinen zu verwenden. Ich habe mich dann aber doch mit den Geistervariationen für eine etwas greifbarere bzw. musikalisch konkretere Variante entschieden.« E-Mail von Erich S. Hermann an Roman Brotbeck vom 28.09.2020.

zur Aufgabe ihrer japanischen Staatsangehörigkeit führte, da Japan keine doppelten Nationalitäten anerkennt.

Dieser biografische Hintergrund schwingt in *Der Teich* mit, weil Kikoutchi das Dramolett in einen japanischen Kontext stellt. Es handelt von Fritz, der sich der Liebe seiner Eltern nicht mehr sicher ist und das Gefühl hat, sein Bruder Paul werde bevorzugt. Deshalb täuscht er einen Selbstmordversuch in einem Teich vor. Das Klagen ist groß, und Fritz hofft, danach als verlorener Sohn begrüßt zu werden, aber er erhält nur eine Standpauke, vor allem von seinem Vater, Herr M.: »Däm söttme der Rügge verschloh, däm Schmiermichel. Das chunt vom ewige Nüttue.« (SW 14, 127) Die Rolle des Vaters hat Ezko Kikoutchi aus dem Libretto gestrichen und ihn mit einem aggressiven und lauten Confuoco-Interlude ersetzt;¹⁶⁵ die Worte »Dä Schlingel – Ce Paresseux« werden darin von den Instrumentalisten gehässig hineingesprochen. Der Text der Mutter wird im Bieler Dialekt von einem Tonband eingespielt; es wirkt wie eine Stimme aus der Vergangenheit.

Im französisch-schweizerdeutschen Libretto bildet das Französische die syntaktische Grundstruktur, aus der die typischen und nur behelfsmäßig zu übersetzenden schweizerdeutschen Wörter des Bieler Dialekts als besondere Preziosen herausragen, zum Beispiel »Pläre«, »Gränne«, »Briegge« (alle für Weinen), »verrissnigs Chutteli« (verschlissener Rock), »rätsche« (petzen) oder »ersüffe« (sich ertränken). Daraus ist eine Mischung entstanden, die dem Alltag in der zweisprachigen Stadt Biel, in der Walser seine Jugend verbrachte, durchaus entspricht.

Kikoutchi fügte ins Libretto vier Zitate aus anderen Texten ein, die Walser in japanisch-französische Kontexte stellen und das Thema ›Weiblichkeit‹ aufnehmen. Schon im Prolog wird Walsers berühmtes Gedicht *Beiseit* eingebaut, allerdings in der Version, die 1907 im *Deutschen Almanach* mit dem Titel *Spruch* abgedruckt wurde und auf »befreit« statt »beiseit« endete.¹⁶⁶ Das Wort wird bei Kikoutchi gesprochen; als Anweisung fügt sie für die Sängerin an: »parler avec désir«¹⁶⁷. Das zweite Zitat erklingt an der Stelle, wo Fritz Selbstmord zu begehen vorgibt. Es ist ein Ausschnitt aus einem Gedicht der japanischen Lyrikerin, Essayistin und Frauenrechtlerin Yosano Akiko (1878–1942), die im gleichen Jahr geboren wurde wie Robert Walser. Während des russisch-japanischen Kriegs, in dem ihr jüngerer Bruder Hō Chūzaburō an

165 Ich war an der Arbeit am Libretto beteiligt und bemühte mich um nachvollziehbare Übergänge zwischen schweizerdeutschen und französischen Abschnitten. Die inhaltlichen Striche und Umstellungen gehen alle auf Ezko Kikoutchi zurück.

166 Walser: *Spruch*.

167 Kikoutchi: *Der Teich*, S. 13.

der Belagerung von Port Arthur teilnahm, schrieb sie 1904 das Gedicht *Kimi shinitamō koto nakare* (*Du sollst nicht sterben*). Das brachte Yosano Akiko viel Ärger ein, weil man ihr mangelnden Patriotismus vorwarf.¹⁶⁸

Die beiden anderen Zitate haben mit japanisch-französischen Kontexten zu tun: Sie basieren auf einem Fragment des Gedichts *L'enfance* von Paul Éluard, einem Gedicht für Sophie Taeuber von Jean Arp und einem Text zu Man Ray des japanischen Surrealisten, Malers, Poeten und Kunstkritikers Takiguchi Shūzō (1903–1979), der wesentlich dazu beitrug, die französische Avantgarde des 20. Jahrhunderts in Japan bekannt zu machen. Damit wird der einzige Dialekttext von Walser nicht in schweizerische oder deutschsprachige, sondern in weltliterarische Kontexte gestellt.

Kikoutchi wählte für ihre Komposition die gleiche Besetzung wie Schönberg in *Pierrot lunaire* mit Flöte (auch Piccolo und Altflöte), Klarinette (auch Bassklarinette), Klavier, Violine und Violoncello. Als Tutti hört man das Ensemble allerdings nur einmal, nämlich beim Interlude, das für den Vater steht. Bei jedem der zehn Abschnitte des Stücks wechselt die Instrumentation; diese Wechsel haben auch die Aufgabe, die verschiedenen Rollen, welche die Sängerin spielen muss, voneinander abzusetzen (vgl. Abb. 35). So stehen in der neckischen, mit »Bagatelle« bezeichneten Szene das Piccolo für Klara und die Bassklarinette für Fritz. Auch der Gestus der Gesangspartie verändert sich je nach Rolle.

Im Zentrum des Stücks ist die Szene »À l'étang«, in der Kikoutchi musikalisch und von der Stimmung her an die Teichszene in Alban Bergs *Wozzeck* anspielt. Obwohl Walser Büchner in seinen Schriften immer wieder behandelt und die Bezüge von *Der Teich* zu *Woyzeck* deutlich scheinen, gibt es keinen Beleg dafür, dass Walser Büchners Dramenfragment 1902 gelesen hatte (uraufgeführt wurde es erst 1913), als er *Der Teich* in Täuffelen am Bielersee schrieb.

Kikoutchis *Der Teich* bewegt sich im Grenzbereich zwischen Monodrama und dramatischer Solo-Kantate, und man fragt sich, ob es sich um ein theatrales Konzert oder ein konzertantes Theater handelt. Zwei Jahre nach der Uraufführung wurde *Der Teich* in einer halbszenischen Version unter der Regie von Raphael Urweider neu produziert. Das komplexe Werk, in dem eine einzelne Sängerin nicht nur ständig zwischen Französisch und breitem Bielerdeutsch wechseln, sondern eben auch die verschiedenen Figuren des Dramoletts vermitteln muss, gewann dadurch an Plastizität. Vor allem bekam die Schlüsselszene des Dramoletts, die Tintenfleck-Szene, eine eindruckliche Kraft. Gegen Schluss erklärt Fritz den ganzen Konflikt des Stücks, indem er mit Besteck ein »Puppentheater« aufführt. Mit Messer (Fritz), Gabel, Löffelchen

¹⁶⁸ Pauly: Yosano Akiko, S. 25f.

[illegible]

und einem Tintenfleck (als Teich) erzählt er en miniature die Geschichte nochmals. Allein schon die Idee, den Tintenfleck – die Spur des schmierenden Dichters – zu einem Teich zu erklären, in dem das Messer einen Selbstmord vorgibt, hat weltliterarisches Format! Urweider ließ die Sängerin den Tintenfleck auf einem Hellraumprojektor manipulieren. Eine Live-Kamera übertrug das Bild auf eine Leinwand; mit diesem Theater im Theater im Theater entstand eine bizarre Mise en abyme.

Oper oder Experiment

Walters Romane im Musiktheater

Zwei Romane von Robert Walser haben bisher zu musikdramatischen Auseinandersetzungen angeregt: einerseits der letzte, 1925 entstandene und erst 1972 posthum erschienene »Räuber«-Roman (SW 12 bzw. AdB 3, 9–150), andererseits der Tagebuch-Roman *Jakob von Gunten* (SW 11). Ersterer inspirierte Johannes Harneit und Michel Roth zu experimentellen Arbeiten, in denen sie traditionelle Komponistenrollen befragen und sich an den Rändern dessen bewegen, was noch dem Theater zugeordnet werden kann. *Jakob von Gunten* wiederum spielte schon bei der ersten großen musikalischen Beschäftigung mit Walser, Wladimir Vogels Drama-Oratorio *Flucht*, eine zentrale Rolle und diente später als Vorlage für musikdramatische Werke von Benjamin Schweitzer und Helmut Oehring.

9.1 Einleitung

Von den vier Romanen, die sich von Walser erhalten haben,¹ wurden bisher nur zwei für das Musiktheater dramatisiert. Die Gründe, weshalb *Geschwister Tanner* und *Der Gehülfe* zwar in Film und Theater (vgl. Kap. 8.2–3), nicht aber für die Oper bearbeitet wurden, könnten inhaltlicher, aber auch opernpraktischer Art sein. Für eine Oper braucht es eine nachvollziehbare Handlung sowie wenige gut konturierte Hauptrollen mit klaren Stimmfächern und allenfalls einen Chor. Das vielstimmige Geschwisterdispositiv der *Geschwister Tanner* eignet sich wenig für ein Opernlibretto.² Bei *Der Gehülfe* müsste umgekehrt eine komplexe Familiengeschichte gesungen werden, die allein schon wegen der Kinderrollen den Rahmen der Oper sprengt.³ Der Roman *Jakob von Gunten* kann einfacher in die Parameter der Oper eingebunden werden, während der

1 Der *Tobold*-Roman (verfasst 1918) und der *Theodor*-Roman (verfasst 1921) sind verschollen (vgl. RWH, 166–168 und 173–175).

2 Nur das winterliche Ende des Romans wurde musikalisch rezipiert, vgl. die Ausführungen zu »... hinaus in die Winternacht.« von Christophe Schiess (Kap. 11.21).

3 Insbesondere die an Silvi verübten Grausamkeiten könnten nicht ohne Zynismus auf einer Theaterbühne »gespielt« werden.

»Räuber«-Roman mit seiner extrem selbstreflexiven Erzählweise nach neuen Theaterformen ruft.

Sowohl zu *Jakob von Gunten* als auch zum »Räuber«-Roman ist literaturwissenschaftlich und -kritisch viel publiziert worden. Der enigmatische Charakter der Romane mit zahlreichen von Walser gezielt gesetzten Leerstellen fordert die Interpretierenden geradezu heraus, des labyrinthischen Textes mit unterschiedlichen Bezugssystemen habhaft zu werden. Zugänge zu den Texten werden aus ganz unterschiedlichen Perspektiven und Theoriehintergründen freigelegt.

9.2 Zur Dramatisierung von *Jakob von Gunten*

Anders als der alle traditionellen Erwartungen an einen Roman enttäuschende »Räuber«-Roman ist *Jakob von Gunten* trotz der zahlreichen Selbstreflexionen als Tagebuch linear angelegt, wodurch an viele Theatertraditionen angeknüpft werden kann. Deshalb eignet sich dieser Roman gut für Dramatisierungen auf dem Sprechtheater,⁴ im Théâtre musical (vgl. dazu die Umsetzung von Astride Schlaefli in Kap. 8.5.3) und der Oper. Allerdings erzwingt die Übertragung auf das Theater schmerzhaft Eingriffe in die eigentlichen Qualitäten des Romans: Dramatische Momente, die Walsers vielzüngiger Tagebuchschreiber elegant und schwerelos umschiff, müssen hervorgehoben werden. Reto Sorg, der *Jakob von Gunten* in den politischen Kontext der europäischen Vorkriegskultur stellt, beschreibt die entdramatisierenden, antitheatralischen und postdramatischen Verfahren treffend:

Wenn Jakob sein Lebensglück bedenkt, ist sein Lebensunglück bereits in vollem Gang. Der schleichende Niedergang des Instituts, der als Schwundform einer Katastrophe erscheint, bildet dazu den passenden Rahmen. Da der utopisch-apokalyptische Zeitraum aufgehoben und mit dem Diesseits der Erzählgegenwart überblendet wird, fehlt für das Szenario einer drohenden Katastrophe die Grundlage. Die fehlende Fallhöhe manifestiert sich auch darin, dass der metaphorische Überschwang [...] entfällt und sich das Pathos der Darstellung weniger auf die äußere Bewegung der Handlung als vielmehr auf die inneren Regungen Jakobs erstreckt. Indem das Institut Benjamenta eine Bildungsutopie verkörpert und diese zugleich ironisch negiert, gleicht es einer Heterotopie, wie sie Michel Foucault beschrieben hat, einem beunruhigenden »Gegenort«, durch den die Gemeinplätze einer Gesellschaft »gleichzeitig repräsentiert, bestritten

4 Die jüngste Dramatisierung auf dem Sprechtheater ist jene von Barbara Frey (Regie) und Amely Joana Haag (Dramaturgie). Schauspielhaus Zürich (Premiere am 20.05.2017).

und gewendet sind, gewissermaßen Orte außerhalb aller Orte, wiewohl sie tatsächlich geortet werden können.«⁵

Sorgs Beobachtung macht deutlich, welche Probleme entstehen, wenn *Jakob von Gunten* für das Theater bearbeitet wird: Das Dialogische tritt in den Vordergrund, die Romanfiguren bekommen Körper, sprechen und singen, die handlungsbezogenen Elemente werden wichtig. Erstaunlicherweise erfüllt der Roman nach solch selektiver Behandlung viele Rahmenbedingungen einer traditionellen Theaterform wie der Oper. Es gibt einen zentralen Spielort: die Dienerschule von Herrn Benjamenta; es gibt einen überblickbaren Zeitraum mit einem klaren Anfang: Jakobs Eintritt in die Dienerschule; und es gibt einen klaren Schluss, da Jakob das Tagebuchschreiben beendet (»Aber weg jetzt mit der Feder. Weg jetzt mit dem Gedankenleben.« SW 11, 164) und ankündigt, mit Herrn Benjamenta in die Wüste ziehen zu wollen. Die Handlung des Romans ist vergleichsweise einfach und könnte als Zerfall einer ›totalen Institution‹ im Sinne Erving Goffmans (vgl. Kap. 7) bezeichnet werden:⁶ Die anfänglich auf Zucht und Disziplin ausgerichtete Dienerschule, deren Unterricht hauptsächlich aus dem Auswendiglernen der Vorschriften besteht, löst sich zunehmend auf, bis sie ihren Betrieb einstellt.

Die Hauptfiguren von *Jakob von Gunten* erscheinen wie das verfremdete Dispositiv einer Opera seria mit fünf tragischen Figuren und einem lieto fine, einem letztlich glücklichen Schluss. Allerdings sind die Paarbildungen der Opera seria ins Verwandtschaftliche verschoben: Das ›Königspaar‹ ist ein Geschwisterpaar, nämlich Herr Benjamenta und seine Schwester Lisa. Sie führen zusammen das Institut Benjamenta, in dem den Knaben eine professionelle Unterordnung beigebracht wird, die sie befähigt, später als Diener arbeiten zu können. Das ›Konfliktpaar‹ bilden Kraus und Jakob von Gunten, aber sie streiten nicht – wie meist in der Oper – um eine Frau oder einen Mann, sondern um unterschiedliche Vorstellungen von Disziplin und Unterwerfung: Während Kraus den Zielen des Instituts Benjamenta nachstrebt, geht Jakob zunehmend seinen eigenen Weg und beschleunigt damit die Auflösung der ›totalen Institution‹ Benjamenta. Die außenstehende fünfte Figur ist nicht wie in der Opera seria eine verstoßene, unglücklich verliebte oder sich rächende Person, sondern Jakobs Bruder Johann, der außerhalb des Instituts und auch der anderen Hauptfiguren steht. Er hat es in die oberste Gesellschaftsschicht gebracht und demütigt Jakob noch viel radikaler (»Du

5 Sorg: *Abschied von Europa?*, S. 173; Verweis im Zitat auf Foucault: *Andere Räume*, S. 39.

6 Vgl. Goffman: *Asyle*, S. 15–23.

bist jetzt sozusagen eine Null«; SW 11, 66), als dies Herr Benjamenta und die Mitschüler tun.

Sogar ein höchst verfremdetes *lieto fine* findet statt, aber nicht wegen einer Hochzeit oder eines Friedensschlusses, sondern weil Jakob dem Werben von Benjamenta nachgibt und mit dem Tagebuchschreiben aufhört. Erst sein Verstummen ermöglicht das ziemlich wackelige ›Happy End‹ des Romans. Für Reto Sorg ist dies eine Anspielung auf den Schluss von Georg Büchners Erzählung *Lenz* (»So lebte er hin«), Bernhard Malkmus erkennt darin die letzte Bestätigung der *novela picaresca*, weil Benjamenta und Jakob wie Don Quijote und Sancho Pansa in die Wüste ziehen.⁷

Wie in vielen Opern gibt es im Roman *Jakob von Gunten* auch so etwas wie einen Chor, nämlich jenen der sieben Zöglinge (Kraus und von Gunten nicht eingerechnet), die zwar einzeln aufgeführt werden, aber in den Dramatisierungen als meist polyphoner Chor behandelt werden. Im Roman selber gibt es noch einen zweiten, quasi stummen Chor, nämlich die geheimnisvollen Lehrer, die sich in einem totenähnlichen Schlafzustand befinden. Diese Lehrer-Episode wird nur bei Benjamin Schweitzer berücksichtigt.⁸

9.3 Benjamin Schweitzers Vorstudie zur Oper

Der 1973 in Marburg geborene und später in Lübeck aufgewachsene Benjamin Schweitzer absolvierte sein Musikstudium – nur wenige Jahre nach dem Mauerfall – in Dresden. Dort traf er auf Lehrer, die nicht zur experimentellen Avantgarde zählen (Komposition bei Wilfried Krätzschmar, Musiktheorie bei Jörg Herchet und Dirigieren bei Christian Kluttig), dafür aber für ihr solides Handwerk und ihre stilistische Offenheit bekannt sind. Weitere Studien führten Schweitzer zu Paavo Heininen in Helsinki. Seither beschäftigt er sich mit Fennistik und ist neben dem Kompositionshandwerk als Übersetzer tätig.

Schon 1992, in seinem letzten Schuljahr, hatte er sich mit *Jakob von Gunten* beschäftigt. 1996 begann er noch während seiner Ausbildung mit der Komposition der Oper. Es handelt sich um Schweitzers erste Auseinandersetzung mit Musiktheater; ihr folgten später eine ganze Reihe weiterer Werke, wobei Schweitzer gerne verschiedene Genres erprobt, zum Beispiel den Tanz einbezieht und jüngst auch eine in Jamaika spielende Operette komponiert hat.⁹

⁷ Vgl. Sorg: *Abschied von Europa?*, S. 174; RWH, 117.

⁸ Schweitzer: *Jakob von Gunten*, 2. Akt, Nr. 21, Szene VII, S. 152–165 (Partitur).

⁹ *Südseetulpen* (Libretto Constantin von Castenstein), UA 14.01.2017, Opernhaus Chemnitz.

Parallel zu den vorbereitenden Arbeiten zur Oper *Jakob von Gunten* schrieb Benjamin Schweitzer den 20-minütigen Zyklus *Und ging* (1997) mit Texten von Walser und Ausschnitten aus Carl Seeligs *Wanderungen mit Robert Walser*. Das halbszenische Werk in zehn Teilen für Bariton, Sprecher, Violine, Horn und Schlagzeug kann als Vorstudie zur Oper verstanden werden, weil Schweitzer hier jene Elemente erprobt, die in der Kammeroper *Jakob von Gunten* konstitutiv sein werden: die Verbindung zwischen Sprechen und Singen sowie die karge Instrumentierung, die kaum begleitende oder unterstützende Funktion übernimmt, sondern meist wie ein Kommentar wirkt, wie eine zweite oder dritte Stimme zum gesprochenen oder gesungenen Wort.

In der Operngeschichte gibt es seit der Semiopera, der Opéra comique und dem Singspiel eine lange Tradition der Verbindung von Sprechen und Singen. Die gesprochenen Teile treiben die Handlung voran, die gesungenen Teile bilden in Form von Arien, Liedern, Ensembles und Chören musikalische Tableaus, die den dramatischen Verlauf rhythmisieren. Mit Vorläufern im 19. Jahrhundert, beispielsweise den Melodramen von Robert Schumann, wird im 20. Jahrhundert das Verhältnis zwischen Sprechen und Singen neu befragt und in vielen Kompositionen thematisiert – am pointiertesten und ins Theologische gesteigert in der Oper *Moses und Aron* von Arnold Schönberg: Moses, der Stotterer, der die Wahrheit Gottes unbeholfen verkündet, darf bei Schönberg nur sprechen; sein älterer Bruder Aron, der diese den Menschen mit Bildern vermittelt und sie zum Tanz ums goldene Kalb verführt, ist bei Schönberg der Sänger. Dieses Paradox, dass Schönberg dem Gesang in *Moses und Aron* nur die Verführung zutraut, nicht aber die eigentliche prophetische Wahrheit, ist zu einem zentralen Topos in der Kompositionsgeschichte des 20. Jahrhunderts geworden, der sich auch in zahlreichen Walser-Vertonungen niederschlägt.

Für beide Werke von Schweitzer ist diese Ambivalenz von Singen und Sprechen zentral. Was in der Oper *Jakob von Gunten* ein ständiges Nebeneinander von Sprechen und Singen sein wird, ist im Zyklus *Und ging* streng geteilt. Relativ umfangreiche Ausschnitte aus Carl Seeligs *Wanderungen* werden von einem an einem Tisch sitzenden Sprecher vorgetragen; auch das vielvertonte frühe Gedicht *Und ging* (SW 13, 27) wird zum Schluss gesprochen, der Sänger »verläßt währenddessen ruhig und langsam den Raum«.¹⁰ Nur drei Teile des Zyklus werden vom Bariton gesungen. Verbindend zwischen den beiden Welten von Sprechen und Singen fungieren drei Instrumente, nämlich Violine, Horn und Schlagzeug, wobei dem Schlagzeug die wichtigste Rolle zukommt. Dabei verzichtet Schweitzer auf alle Platteninstrumente,

10 Schweitzer: *Und ging*, S. 19.

die Melodien bilden können (zum Beispiel Marimbas), und wählt stattdessen stark perkussive Instrumente wie Tempelblocks, Becken, Guero oder Bambusrasseln. Sie stehen für die konsonantische Welt des Sprechens. Violine und Horn hingegen korrespondieren mit der vokalen Welt des Singens, wobei Schweitzer auch bei den Melodieinstrumenten zahlreiche perkussive Strukturen verlangt. Nur gerade beim siebten Teil, der Vertonung des Gedichts *Müdigkeit* (SW 13, 28), bei dem Schweitzer das Schlagzeug weglässt, entsteht eine lyrische Grundstimmung.

Schweitzer arbeitet mit wenigen Mitteln, die er präzise und subtil einsetzt. Dies zeigt sich schon ganz am Anfang des Zyklus' bei der Vertonung des Gedichts *Zeit* (SW 13, 31f.), in dem das Wort »Zeit« das einzige Reimwort darstellt (vgl. Abb. 36). Schweitzer hebt die beiden ersten Verse des Gedichts mit tonalen Wechseln voneinander ab. Die Melodie des ersten Verses mit dem »Ich liege hier« entfaltet sich über dem *as* der Violine und die Töne passen sich weitgehend in einen B-tonartlichen Bereich ein: Nur das *h* auf »hier« und das *d* auf »Zeit« fallen aus dem Rahmen dieser diatonischen Melodie heraus. Der zweite Vers referiert auf das »ich sinne hier«: Das stützende *as* der Violine setzt aus und die Melodie liegt im Kreuzbereich. Zwar sind die ersten drei Töne nur um einen Halbton verschoben und auch der Gesamtgestus bleibt sich ähnlich, selbst der Zielton *d* auf »Zeit« ist der gleiche. Und doch ist der Sinn der Melodie ein anderer, ein systemischer, denn die Melodie sinkt vom *aïs* auf »hier« in Ganztönen zum *d* auf »Zeit« ab: Das Spielerische, etwa die überraschenden Tritonus-Sprünge des ersten Verses (*f* – *h* bzw. *as* – *d*), ist verschwunden; dafür gibt es einen konsequenten Abstieg, der auf *d* schließt und mit den Ganztönen die anfängliche Diatonik beendet. Damit ist *d* als Angelpunkt der Vertonung definiert; neun der zehn Wiederholungen des Wortes »Zeit« erklingen auf diesem Ton. Einzig das allerletzte Vorkommen »enttäuscht« sinnigerweise diese Konstruktion und endet auf *e*.

Die 1997 entstandene Komposition zeigt eine gründliche Beschäftigung mit Robert Walser: Späte und frühe Texte werden eingebunden, die Herisauer *Zeit* nimmt eine wichtige Rolle ein, zentrale Daten in Seeligs *Wanderungen* werden aufgenommen – so der Todestag an Weihnachten 1956, aber auch der 16. Mai 1943, an dem Robert Walser gegenüber Carl Seelig den Wunsch äußert, nur noch am Sonntag besucht zu werden.¹¹

11 Vgl. Seelig: *Wanderungen mit Robert Walser*, S. 47.

Handwritten musical score for a piece titled "Hilf mir die Colap mit Teich von Peter Weber und Carl Seitz". The score is written on ten staves, with the first five staves containing the main melody and the last five staves containing the accompaniment. The tempo is marked "Lento (Lento)". The key signature is one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "mp" (mezzo-piano) and "p" (piano). The lyrics are written in German and are partially obscured by the musical notation.

Abb. 36 Benjamin Schweitzer: *Und ging*, S. 1

9.4 Walser-Mosaik

Benjamin Schweitzers Oper *Jakob von Gunten* ist ein höchst komplexes Formgebilde, durch das ein Sprecher führt. Das Werk besteht aus drei Akten und 44 Unterabschnitten, wovon 19 als »Szene« hervorgehoben werden. Dazu kommen 19 instrumentale Zwischenspiele, insgesamt also 63 teilweise sehr kurze Elemente, die unterschiedlich komponiert und instrumentiert sind. Genau besehen sind es 62 Teile, weil das letzte Zwischenspiel und die letzte Nummer identisch sind: Die Differenzierung von Nummern und Zwischenspielen wird im offenen Schluss aufgehoben. Das eigentliche Romanende, das mit dem Abbruch des Tagebuchs zusammenfällt, lässt Benjamin Schweitzer in seinem Libretto weg. Auch die angedeutete Reise in die Wüste wird nicht erwähnt. Das Libretto endet mit Jakobs Bemerkung: »Doch erlauben Sie mir, Ihnen zu sagen, dass ich mich entschlossen habe, mit Ihnen zu gehen, wohin Sie wollen.« Danach sieht man, wie Jakob und Benjamenta packen und aufräumen, alles »sehr leise, mit ruhigen Bewegungen«.¹² Schweitzer ersetzt Walsers offenen Schluss durch musikalische Aleatorik: Die bis dahin streng metrisierte Musik zerfällt; die drei noch nicht verstummten Instrumentalisten (Horn, Violoncello und Harfe) spielen in Feldern notierte Motive »in freier Anzahl und Reihenfolge und sollten dabei unregelmäßig zwischen den Feldern wechseln«. Die Gesamtlänge des Abschnitts kann je nach Regie zwischen mindestens 70 Sekunden und 5 Minuten dauern.¹³

Um eine überblickbare Form zu schaffen, gliedert Benjamin Schweitzer die komplexe Mosaikstruktur seiner Komposition in drei Akte. Der erste hat klassische Expositionsfunktion, der zweite weist einen leicht buffonesken Charakter auf und wirkt mit dem Auftritt von Jakobs Bruder Johann, der Rückblende zu den früheren Lehrern, vor allem aber mit dem Konflikt zwischen Jakob und Kraus wie ein Zwischenakt. Der letzte Akt gestaltet sich als zunehmender Zerfall bis hin zum Tod von Lisa und der immer offener und unverblümter geäußerten Liebesbezeugung von Herrn Benjamenta gegenüber Jakob. Parallel dazu verabschiedet sich ein Instrument nach dem anderen.

Der Sprecher nimmt in der Oper verschiedene Funktionen wahr. Besonders fallen die Bicinien auf, die Schweitzer zwischen dem Sprecher und Jakob gestaltet, zum Beispiel bei der Beschreibung der Großstadt (vgl. Abb. 37): Der Sprecher evoziert mit dem fünffachen Stabreim von »Geschiebe«, »Gedränge«, »Geschrei«, »Gestampf«, »Gesurr« das Getriebensein, in dem sich das Individuum nicht frei entfalten kann, während die Gesangsstimme

¹² Schweitzer: *Jakob von Gunten*, S. 408f. Vgl. auch SW 11, 164.

¹³ Schweitzer: *Jakob von Gunten*, S. 411.

in einer langen Kantilene die »fortlaufende Bewegung« ausdrückt und das Geschiebe und Gedränge auf einer Metaebene beschreibt.¹⁴ Dabei ist es die Sprechstimme, die die rhythmische Energie schafft und die Stelle periodisiert, zuerst mit zwei dreisilbigen, dann mit drei zweisilbigen Wörtern. Mit der melodielosen Sprechstimme können Walsers raffinierte, musikalischen Prinzipien folgende Stabreime und die in der Zweitsilbe folgenden vokalen Permutationen adäquat umgesetzt werden. Schweitzer setzt die Mittel und Wirkungen der Sprech- und der Singstimme im Sinne von Walsers Sprachkunst äußerst differenziert ein.

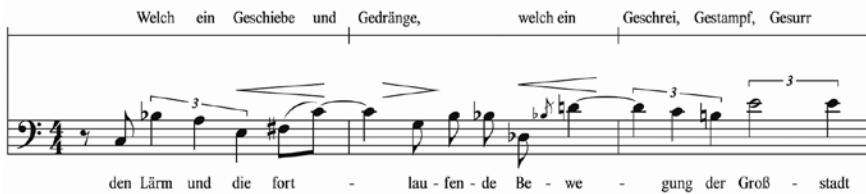


Abb. 37 Benjamin Schweitzer: *Jakob von Gunten*, 1. Akt, Nr. 15 (3 Takte nach Ziffer 59), Sprecher und Jakob (Partiturausschnitt)

Schweitzer tastet den Walser'schen Text seismografisch ab und setzt dann Wort und Musik wie Steine eines Mosaiks zusammen. Das führt zu einer Opernform, die entfernt an die frühe venezianische Oper erinnert, die sich auf reine Deklamation beschränkt, weder Arien noch längere Instrumentalstücke enthält und deshalb formal eher kleingliedrig konzipiert ist. Wie in der venezianischen Oper setzt auch Schweitzer die Szenen kontrastreich voneinander ab.

Dieses Formprinzip wird gleich am Anfang der ouvertürenlosen Oper deutlich (vgl. Abb. 38): Auf drei Partiturseiten finden zwei Nummern, ein Zwischenspiel und der Anfang von Nummer 3 Platz.¹⁵ Nummer 1 wird bloß mit Tempelblock spärlich begleitet und erinnert ganz direkt an Schweitzers Zyklus *Und ging*. Das Zwischenspiel exponiert auf der Marimba geradezu plakativ, nämlich in eine Oktave zusammengezogen, eine Zwölftonreihe. Sie ist in einem rätselhaften 7/8-Takt organisiert, der gehörmäßig kaum nachzuvollziehen ist, weil der fürs Takt-Verständnis wichtige erste Taktschlag nicht ein einziges Mal erklingt. Schweitzer verlangt zudem in eckigen Klammern die interne Aufteilung des 7/8-Taktes in 4 + 3, aber auch hier wird der diese Aufteilung bestätigende fünfte Schlag kein einziges Mal hörbar. Man ist verführt,

¹⁴ Ebd., S. 78.


¹⁵ Ebd., S. 1–3.

Nr. 1

$\frac{4}{4}$ ♩ = 92

Kunststoff, mittel

Tempel-
blocks



mp

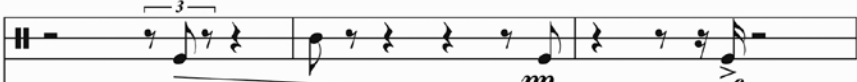
mf

mp

Sprecher

Man lernt hier sehr wenig.

Es fehlt an Lehrkräften,

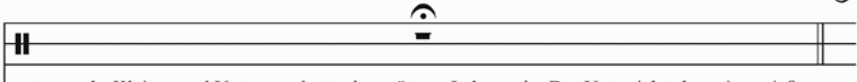


pp

mf

und wir Knaben vom Institut Benjamenta werden es zu nichts bringen,

das heißt, wir werden alle



7

etwas sehr Kleines und Untergeordnetes im späteren Leben sein. Der Unterricht, den wir genießen, besteht hauptsächlich darin, uns Geduld und Gehorsam einzuprägen, zwei Eigenschaften, die wenig oder gar keine Erfolge versprechen. Innere Erfolge, ja. Doch was hat man von solchen? Geben einem innere Errungenschaften zu essen?

Ich möchte gern reich sein, in Droschken fahren und Gelder verschwenden.

Seit ich hier im Institut Benjamenta bin, habe ich es schon fertiggebracht, mir zum Rätsel zu werden.

1. Zwischenspiel


$\frac{7}{8}$ ♩ = 92

[4+3]

1

[3+4]

Marimba




mp

mf

mp


Abb. 38 Benjamin Schweitzer: *Jakob von Gunten*, 1. Akt, Nr. 1–3 (Beginn)

[4+3]




Nr. 2
4/4 ♩ = 92
(Schulstube. Pantomime: Lisa tritt ein, die Zöglinge stehen auf. Setzen.
Lisa klopft dreimal auf den Tisch. Dann absolute Stille)

Claves



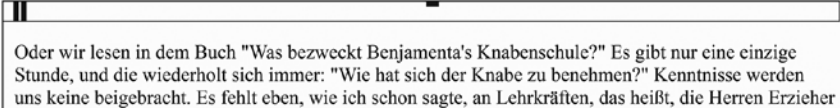
Sprecher

Wir Eleven oder Zöglinge haben eigentlich sehr wenig zu tun, man gibt uns fast



gar keine Aufgabe. Wir lernen die Vorschriften, die hier herrschen, auswendig.

2



Oder wir lesen in dem Buch "Was bezweckt Benjamenta's Knabenschule?" Es gibt nur eine einzige Stunde, und die wiederholt sich immer: "Wie hat sich der Knabe zu benehmen?" Kenntnisse werden uns keine beigebracht. Es fehlt eben, wie ich schon sagte, an Lehrkräften, das heißt, die Herren Erzieher und Lehrer schlafen, oder sie sind tot, oder nur scheintot, oder sie sind versteinert, gleichviel, jedenfalls hat man gar nichts von ihnen. An Stelle der Lehrer unterrichtet und beherrscht uns eine junge Dame, die Schwester des Herrn Institutsvorstehers, Fräulein Lisa Benjamenta. Welch ein Unterricht! Doch ich würde lügen, wenn ich ihn kurios fände. Nein, ich finde das, was sie uns lehrt, beherzigenswert. Es ist wenig, und wir wiederholen immer, aber vielleicht steckt ein Geheimnis hinter all diesen Nichtigkeiten und Lächerlichkeiten. Irre ich mich? Weiß Gott, manchmal will mir mein ganzer hiesiger Aufenthalt wie ein unverständlicher Traum vorkommen.

Nr. 3 (Schulstube)
♩ = 112 mit Wawa-Dämpfer (+ = zu, ° = offen)

Posaune

Heinrich

Schacht

Schilinski
Peter

Hans, Fuchs,
Tremala

Der Jüng-ste und Klein-ste un-ter uns Zög-ling-en ist

Man muss unbewusst den Arm um seine Schultern legen,

Er hat die Haltung eines Obersten und ist so klein.

Er besitzt keinen Charakter, denn

dieses Zwischenspiel als Gedankenmusik, als musikalischen Rebus aufzufassen: dreizehn Töne – das *cis*¹ erklingt enharmonisch als *des*¹ zweimal – für die dreizehn Rollen der Oper und der 7/8-Takt für die sieben Zöglinge. Die Einsatzabstände der ersten sieben Töne betragen sieben oder vier Sechzehntel, wobei sich eine Periodizität von zweimal 7 – 7 – 4 Sechzehntel ergibt, einzig durch die Triole bei *b*¹ wird diese Regelmäßigkeit leicht verschoben.

Diese Reihe wird in einem auffälligen Moment der Oper, der Duo-Szene zwischen Lisa und Jakob, exponiert wiederholt, ebenfalls eingeleitet von der Marimba (vgl. Abb. 39).¹⁶ Allerdings wird hier die Reihe nicht in einer Oktave zusammengezogen, sondern die gesamte Tessitura des Jakob-Sängers verlangt, mehr als zwei Oktaven von *E* bis *fis*¹ in der Kopfstimme. Die Verteilung der zwölf Reihentöne ist kalkuliert auf die Bedeutung des dreizehn Silben umfassenden Textes bezogen; sieben Töne erklingen zu den fünf Silben von »Ich möchte reich sein« – für »reich« werden drei Reihentöne »ausgegeben« – mit den verbleibenden fünf Tönen wird »und den Kopf zerschmettert haben«

¹⁶ Ebd., S. 216.

(acht Silben) gestaltet. Der riesige und im Piano zu realisierende Sprung vom *E* zum *fis*¹ verschiebt die chiasmatische Aussage ins Widersinnige. Das *E* liegt klar außerhalb des Umfangs eines hohen Baritons und kann nur im sogenannten Strohbassregister tonlos »geknarrt« werden, umgekehrt wäre das *fis*¹ für einen hohen Bariton, der ein paar Töne zuvor ein *f*¹ im Fortissimo gebracht hat, leicht mit Normalstimme erreichbar, aber Schweitzer will hier für die zentralen Worte »Kopf zerschmettert« den Wechsel in die kindlich-irr wirkende Kopfstimme.

Marimba

Bongos

Congas

Holz

Jakob

Wann werde ich zu Geld gelangen? Diese Frage scheint mir bedeutsam.

(ausklingen lassen)

Ich möch - te reich - sein und den Kopf zer-schmet-tert ha - ben.
(sehr tief. Nahezu tonlos)

Abb. 39 Benjamin Schweitzer: *Jakob von Gunten*, 2. Akt, Nr. 25 – Szene X (1 Takt nach Ziffer 64)

9.5 Ungezwungene Reihen-Technik

Andreas Sparberg hat anhand der Kompositionsskizzen von Benjamin Schweitzer die komplexe Tonhöhengrammatik der Oper aufgeschlüsselt.¹⁷ Dabei sind Zwölftonreihen wie die eben erwähnten eher ein Sonderfall. Daneben verwendet Schweitzer Zentraltöne, Intervallzyklen und Intervallreihen. Der Zentralton der Oper ist das *cis* für Jakob, der in nahezu allen Szenen präsent ist. Benjamentas Zentralton ist das *g*; der Tritonus zum *cis* markiert das dissonante Oppositionsverhältnis zwischen Jakob und Benjamenta. Lisas Zentraltöne sind *e* und *b*, die beide im Kleinterzverhältnis sowohl zu Jakob als auch zu Benjamenta stehen. Lisas Kleinterz symbolisiert Trauer und Rückzug. Die Zentraltöne von Kraus sind *fis* und *gis*; sie umrahmen mit Quartan Jakobs *cis* und charakterisieren die Aggressivität und stramme Unterwerfung von Kraus.

In der gesamten Tonhöhenorganisation wählt Schweitzer eine offene Diastematik, die Intervalle können – wie die Zentraltöne von Lisa und Kraus – nach oben oder unten geführt werden. Der Tritonus als nicht umkehrbares Intervall stellt ein starres Verhältnis dar.

Neben den Zentraltönen sind den einzelnen Figuren Intervalle zugeordnet. Jakob ist mit der kleinen Sekunde (Spannung) charakterisiert, der Chor der Zöglinge mit einer Großterz (dem Chorintervall), Lisa und Kraus auch hier mit der Kleinterz bzw. der Quarte und Benjamenta erneut mit dem nicht umkehrbaren Tritonus. Die Auswahl der Intervalle ist von Schweitzer zusätzlich differenziert; so verfügt Jakob über den gesamten Intervallvorrat, allen anderen Figuren »fehlen« Intervalle. Der Tritonus kommt exklusiv bei Jakob und Benjamenta vor. Der Chor der Zöglinge nutzt bloß zwei Intervalle, die große Sekunde und die große Terz. Genau diese beiden »gewöhnlichen« Intervalle, die sonst bei allen Personen vorkommen, werden bei der »fünften« Figur dieser »Opera seria«, dem aufstrebenden Bruder Johann – der für Schweitzer »zur heimlichen Hauptperson des Stückes«¹⁸ wird – ausgespart. Johann wird damit schon im Intervallvorrat als snobistischer Außenseiter charakterisiert.

Andreas Sparberg legt in seiner Arbeit dar, wie Schweitzer aus diesen Intervallen, die den Figuren zugeordnet sind, Intervallreihen ableitet, bei denen zwar die Intervallfolge, nicht aber deren Diastematik festgelegt ist. Diese Intervallreihen wiederum werden auf vier verschiedene Weisen permutiert, indem je nachdem jeder zweite oder jeder dritte Ton weggelassen werden kann.

¹⁷ Sparberg: *Benjamin Schweitzers Oper Jakob* von Gunten, S. 48–60.

¹⁸ Ebd., S. 51.

All diese Verfahren veranschaulichen, wie sehr Schweitzer gegen die klassischen Gesetze der Dodekaphonie verstößt, wo die Zwölftonreihe die gesamte Tonhöhenstruktur dominiert. Zentraltöne, freie Diastematik und Permutationen mittels Weglassen von Tönen sind ihr fremd. Schweitzer gewinnt mit den verschiedenen Kompositionstechniken letztlich eine enorme Freiheit, die es ihm erlaubt, in jedem Moment auf Walsers Sprache reagieren zu können. Und weil es paradoxerweise doch auch ›echte‹ Zwölftonreihen für die Hauptfiguren gibt, steht ihm an speziellen dramatischen Höhepunkten auch dieses kompositorische Mittel noch zur Verfügung. Man mag sich fragen, weshalb Schweitzer es sich so kompliziert macht, indem er determinierende Vorordnungen entwickelt, um diese dann so lange zu permutieren, bis sie ihren Charakter als Vorgabe verlieren und der Komponist letztlich jenseits aller Systeme kompositorische Entscheide fällen kann. Dieses Verfahren korrespondiert allerdings mit dem Walser'schen Erzähler, der sich am Tagebuch festhält, in alle Richtungen abschweift, sich immer wieder zur Selbstdisziplin mahnt und doch alle Freiheiten herausnimmt – inszenierte Zwänge, um sie zwanglos umgehen zu können.

Andreas Sparberg zeigt auch das auffällige Instrumentationssystem auf, bei dem die Instrumente wie obligate Hauptstimmen in der Barockoper sowohl den Sprecher als auch die singenden Protagonisten begleiten.¹⁹ Schweitzer gliedert die 18 Spielpositionen in drei Ensembles und ordnet sie den Figuren genau zu. Es gibt ein Ensemble für die Hauptfiguren, ein Ensemble für die Zwischenspiele, in dem die Hauptfiguren Stellvertreter-Instrumente bekommen, und schließlich ein Ensemble für die Zöglinge:

	Hauptensemble	Zwischenspiel-Ensemble
Jakob:	Violoncello	Bratsche
Sprecher:	Geräusch-Schlagzeug	Klangschlagzeug
Lisa:	Klarinette	Flöte
Benjamenta:	Horn	Harfe
Kraus:	Fagott	Bassklarinette
Johann:	Tenorsaxophon	Tenorsaxophon

Ensemble der Zöglinge: 1. und 2. Violine, Kontrabass, Oboe, Trompete, Posaune, Pauke

Das Hauptensemble spiegelt die Dominanz der Männerstimmen im Solistenensemble mit der Klarinette als einzigem Diskant-Instrument. Die Stellvertreter-Instrumente in den Zwischenspielen weisen durchwegs einen ›weicheren‹ Klang auf als die Hauptinstrumente, und das Ensemble als

¹⁹ Ebd., S. 36–40.

Ganzes wird von Sparberg als »ausgesprochen impressionistisch ausgerichtet« bezeichnet.²⁰ Das Ensemble der Zöglinge nimmt sich äußerst heterogen aus, enthält Instrumente aus allen Instrumentengruppen, die sich zudem mit Ausnahme der beiden Violinen äußerst schlecht mischen.

Auch dieses Verfahren der semantisch-dramaturgischen Differenzierung jedes Instruments erinnert an die frühe venezianische Oper, bei der es noch kein eigentliches Orchester gab und die Instrumente zur koloristischen Unterstützung der Protagonisten oder der szenischen Topoi verwendet wurden. Mit dem Wissen um diese Differenzierung wird auch Schweitzers Schluss nochmals verstärkt. So wie im Roman gegen Ende der Zerfall des Instituts fortschreitet, so verstummen bei Schweitzer die Instrumente nach und nach, bis nur noch das Cello (Jakob) und die Herrn Benjamenta wie zwei gegensätzliche Seelen definierenden Instrumente Horn und Harfe übrigbleiben. Das Horn steht für Jagd, Macht und Natur, die Harfe für Traum und die Sehnsucht nach einer anderen Welt. Für Schweitzer ist Herr Benjamenta jene Figur, die »wirklich in sich zerrissen ist«;²¹ deshalb charakterisiert er ihn mit diesen zwei sehr unterschiedlichen Instrumenten. Dieses merkwürdige Trio ist gewissermaßen Schweitzers neue »Wüste«, welche an die Stelle von Walsers Wüste tritt, die im Stück weggefallen ist.

9.6 Schwierige Rezeption

Diese Einblicke in die Partitur lassen vermuten, wie anspruchsvoll es ist, die karge und höchst komplexe Oper von Benjamin Schweitzer auf die Bühne zu bringen. Die Uraufführung am 9. Oktober 2000 im Theater der neben Dresden liegenden Stadt Meißen wurde von der Hochschule für Musik Carl Maria von Weber, Dresden, realisiert und fand im Rahmen der 14. Dresdner Tage der zeitgenössischen Musik statt. Studierende der Instrumental- und Opernklasse spielten und sangen; Titus Engel, der Schweizer Dirigent und damals wie Benjamin Schweitzer Student in der Dresdner Dirigierklasse von Christian Kluttig, gab mit *Jakob von Gunten* sein Operndebüt; es war der Start zu seiner internationalen Dirigentenkarriere. Der langjährige Leiter der Dresdner Opernklasse Andreas Baumann führte Regie.

20 Ebd., S. 39. Das Tenorsaxophon erscheint in beiden Ensembles und dient als klangliches Bindeglied.

21 Zitiert nach ebd., S. 40.

Zweimal wurde die Oper seither in professionellen Theatern gezeigt, nicht zufälligerweise in den Schweizer ›Walser-Städten‹ Biel²² und Sankt Gallen²³ (neben Herisau gelegen). In diesen beiden Folgeproduktionen waren die Regie-teams bemüht, den Stoff zu beleben und aus dem 95 Minuten langen Mosaik ›richtiges‹ Theater zu machen. Die Sache sollte ›rübergebracht‹ werden, wie das im Theaterjargon heißt. Rainer Holzapfel inszenierte in Biel die Oper als absurde Groteske, bei der mit theaterwirksamen Bildern auf Direktheit gesetzt und die bei Walser und Schweitzer nur angedeutete Erotik voll ausgespielt wurde. Mit Ausnahme von Jakob und Lisa waren fast alle Figuren krass überzeichnet. In Sankt Gallen dekonstruierte der damals vor allem als Filmregisseur tätige Johannes Schmid die Oper im Sinne des postdramatischen Theaters und verwandelte sie in ein visuelles Spektakel, das in einem Zelt vor dem Theater gegeben wurde.

Beide Ansätze fanden bei der Kritik wenig Anklang. Zur Bieler Aufführung schreibt Jürg Huber:

Denn bald wird die zu Beginn angelegte Vielschichtigkeit aufgegeben zugunsten dramatischer Stringenz, und Walsers assoziativ schillernde Vorlage wird verengt zu einem linear erzählten Drama, das an handfester Deutlichkeit nichts zu wünschen übrig lässt. [...] Wo Walser andeutet, herrscht nun Gewissheit, wo Walser in der Schwebelässt, [entlädt sich das] latente Aggressionspotenzial unter den Zöglingen [...] immer wieder in gewalttätigen Aktionen. Doch Walsers Text widersetzt sich der dramatischen Vereinfachung. So zeigt der wenig plausible Schluss der Oper – wie ist es zu erklären, dass sich Jakob entschliesst, beim ein-dimensional als lüsterner Päderast gezeichneten Institutsleiter zu bleiben? – die Schwäche dieser Adaption auf.²⁴

Noch schärfer kritisiert Michelle Ziegler die Sankt Galler Produktion:

Gänzlich grobschlächtig kommt Johannes Schmidts Inszenierung daher. In ihrem Versuch, auf das Ausdeuten zu verzichten, beschränkt sie die visuellen Mittel auf eine Drehbühne mit Kanalisationsschächten, aus denen die Zöglinge emporsteigen. Warum Schmid dennoch plumpe Effekte wie am Zeltdach kreisende Lichter einbringt, ist unverständlich.²⁵

22 Theater Biel/Solothurn, Premiere in Biel am 14.09.2002, Premiere in Solothurn am 21.09.2002. Regie: Rainer Holzapfel; musikalische Leitung: Franco Trinca; Bühnenbild und Kostüme: Franziska Kaiser.

23 Premiere Theater St. Gallen am 15.04.2010. Regie: Johannes Schmid; musikalische Leitung: Christian Schumann; Bühnenbild und Kostüme: Michael S. Kraus.

24 Huber: *Hermetische Enge*, S. 64.

25 Ziegler: *Entzauberter Romanheld*, S. 53.

Beide Regie-Ansätze ›übertönt‹ die bewusste Kargheit der Partitur und ihre kammermusikalische Differenziertheit. Jürg Huber zur Bieler Produktion:

Auch die Musik vermag keine weitere Dimension hinzuzufügen. Die spröde Klanglichkeit verdichtet sich nur in der grossen Szene der Lisa Benjamenta (Edith Weiger), als diese Jakob vergeblich zu verführen sucht und sich dabei ins eigene Fleisch schneidet. Sonst halten die Klänge aus dem Orchestergraben Distanz zum Bühnengeschehen. Der musikalische Zusammenhang mag auf dem Papier gegeben sein; ohrenfällig wird er nicht.²⁶

Auch Michelle Ziegler erwähnt in ihrer Kritik zur Sankt Galler Produktion, wie sehr die Szene mit Lisa – »[d]er einzige volle Klang des Abends« – als dramatischer Höhepunkt heraussticht, und beschreibt die Musik sonst als einen »Klangteppich aus kleinen Partikeln, der sich [...] seltsam distanziert und scheinbar unabhängig von der Handlung entwickelt.«²⁷

Wer trägt die Schuld an dieser schwierigen und kritischen Rezeption? Geht Benjamin Schweitzers Konzept, auf eine vereinnahmende Vertonung im Sinne einer traditionellen Oper zu verzichten und damit möglichst nahe an Walsers Text zu bleiben, einfach nicht auf? Müsste ihm eine sattere Orchestration empfohlen werden, also nicht nur ein einziges orchestrales Fast-Tutti bei Lisas Liebeserklärung, das beide Kritiken positiv erwähnen?²⁸ Darf man die Singstimmen so ungestützt vom Orchester agieren lassen? Oder liegt es an der Regie, die taub ist für die Zwischentöne der Oper? Oder ist es schließlich doch ein weiteres Mal Robert Walser selber, der sich letztlich jedem Konzept oder Zugriff verweigert, wie es Martin Walser so treffend feststellt: »Robert Walser schlägt einem von Mal zu Mal die Instrumente kaputt, mit denen man ihn erklären will.«²⁹

Obwohl der Komponist mit allen drei Inszenierungen zufrieden war und die unterschiedlichen Ansätze schätzte,³⁰ müsste Schweitzers Oper vielleicht doch in einer experimentellen Theaterform gezeigt werden, die gar nicht mehr nach ›richtigem‹ Theater strebt und das Szenische nicht als Primärreiz versteht. So könnte man das Orchester, das bei Schweitzer das Bühnengeschehen

26 Huber: *Hermetische Enge*, S. 64.

27 Ziegler: *Entzauberter Romanheld*, S. 53.

28 Bei diesem Fast-Tutti (nur Tenorsaxophon und Violine II fehlen) handelt es sich um die 12. Szene bzw. Nummer 32 (3. Akt, Ziffer 2–24). Sie wird von einem Solo der Marimba eingeleitet (nach Ziffer 2), das tonhöhenmäßig und in der Oktavlage identisch ist mit dem ersten Zwischenspiel der Oper (vgl. Abb. 38).

29 Walser: *Alleinstehender Dichter*, S. 148.

30 E-Mail von Benjamin Schweitzer an Roman Brotbeck vom 21.02.2021.

nicht – wie traditionellerweise in der Oper – stützt, sondern es vielmehr spiegelt, auf die Bühne stellen als Teil des Bühnenbilds, in dem die Darsteller agieren; vielleicht könnten die Instrumentalisten sogar zu sich bewegenden Akteuren werden. Mit einem derartigen Vorgehen würden die Kargheit der Partitur und die engen Beziehungen zwischen Instrumenten und Sängern nicht überspielt, sondern in ihrer Sinnhaftigkeit sichtbar gemacht.

9.7 Helmut Oehring's Gebärdenmusik

Zehn Jahre nach Schweitzer setzte sich Helmut Oehring im Werk *Gunten* (2008) im Auftrag des Gare du Nord Basel und des Ensemble Phoenix Basel mit dem Roman *Jakob von Gunten* auseinander. Oehring wurde 1961 als Sohn gehörloser Eltern kurz vor dem Mauerbau in Ostberlin geboren; er begann erst mit vier Jahren zu sprechen. Mit 25 Jahren – in diesem Alter beendete Benjamin Schweitzer seine Walser-Oper – lernte Helmut Oehring Noten lesen und sie auf der Gitarre nachspielen. Voraus ging eine wilde, schwierige, aber auch sehr reiche Jugendzeit in der DDR, aus der Oehring als Komponist bis heute vieles schöpfen kann. Der Musik näherte sich Oehring in der DDR über das, was von der Rockmusik damals zu hören war, und später über Konzerte zeitgenössischer Musik. Zu seinem 50. Geburtstag verfasste er eine Autobiografie, in der er mit durchaus literarischen Qualitäten und Verfahrensweisen sein Leben und dessen Niederschlag in seinen Werken schildert. Mauerfall und Wende spielen darin keine wesentliche Rolle, denn von der DDR hatte er sich innerlich schon vorher als Schulversager, jugendlicher Pyromane, Hecken-schütze mit Luftgewehr und Wehrdienstverweigerer konfliktreich abgewandt. In gewisser Weise bildete das Jahr 1990 für Oehring den Höhepunkt seiner DDR-Karriere und zugleich das Ende einer fast drei Jahrzehnte dauernden autodidaktischen Suche nach einer musikalischen Sprache, als er – ohne jede formale musikalische Ausbildung – von Georg Katzer als Meisterschüler an der Berliner Akademie der Künste aufgenommen wurde. Georg Katzer war neben Friedrich Goldmann, der Oehring ebenfalls förderte, einer der einflussreichsten Komponisten und Lehrer der DDR. Er wurde auch im Westen gespielt und verfügte über ein internationales Netzwerk in Ost und West.

Ohne Georg Katzer und seine klar aber freundlich formulierte Bitte auf einer Postkarte, endlich einmal anzufangen mit der Notenarbeit, würde ich heute noch mumifiziert vor Furcht und dieser Leere in der Birne vor einem weißen leeren Notenblatt sitzen. Als Underdog und Nononononame komponiert es sich leichter, weil kaum jemand sich für dich interessiert. Seit dem Moment, in dem

ich mitgeteilt bekam, dass ich als Meisterschüler der Akademie der Künste zu Berlin in die Klasse von Georg Katzer aufgenommen war, hatte ich Schnappatmung vor Stolz und Ladehemmung.³¹

Schon als Kind wird er zum Übersetzer zwischen der gehörlosen Welt seiner Eltern und jener der Hörenden. Zur Stimme seiner Eltern schreibt er: »Stimme Papa. Wie kaputte Bremsbeläge. Oder mittelgroße Kreissäge. Langgezogene Töne in der oberen Lage eines Altsaxophons. Stimme Mama. Bassklarinette. Tiefe Lage. Um H herum.«³² Für Oehring ist die Gebärde bis heute die Muttersprache. Und er denkt und fühlt seine Musik in Gebärden. Darauf führt Oehring auch seine Vorliebe für das experimentelle Musiktheater zurück, bei dem sich Gebärden und Klang verbinden. Die Erfahrung eines Treffens gehörloser Kinder und Jugendlicher im Saalbau Friedrichshain, wo extra eine Band engagiert wurde, nur weil die Hörenden das auch so tun, ist für Oehring im Rückblick das Schlüsselerlebnis für sein musiktheatralisches Schaffen: »Vermutlich wurden genau hier die ersten Weichen gestellt auf den musiktheatralischen Schienen, auf denen ich damals wie heute ohne ordentlich abgestempelten Fahrausweis fahre.«³³

Jazz, Rock und zeitgenössische Musik sind in Oehrings Entwicklung gleichwertige Einflussbereiche, aber auch Sport und insbesondere das Boxen faszinieren ihn. Diese Einflüsse sind in Oehrings vielfältigem Œuvre überall präsent. Der Einbezug Gehörloser, vor allem der ebenfalls in der DDR geborenen und aufgewachsenen Gebärdensolistin Christine Schönfeld, prägt bis heute zahlreiche von Oehrings Kompositionen. Immer wieder will er den Klangraum der gehörlosen Welt, zu der die Stille genauso wie der ›Lärm‹ gehört, in seinem oft multimedialen Musiktheater kompositorisch verarbeiten. Schon in der Jugend spielt die Lautstärke eine große Rolle:

Ich werde nie vergessen können, wie ich an meinem Schlagzeug saß, bestehend aus nur einem Becken, aber super montiert auf einem Ständer. Ich öffnete die Fenster. Alle sollten mich hören und wissen, was ich kann. Ich drosch darauf ein, bis die Schlägel zersplitterten, das Becken verbeult war und die Nachbarn Sturm klingelten. Meine Mutter saß zwei Meter entfernt seelenruhig neben mir und strickte blaue Pullover mit Zopfmuster in der Brustmitte. Silbriges Klippklapp war zu hören, wenn mein Becken schwieg. Alles LalaLand.³⁴

³¹ Oehring: *Mit anderen Augen*, S. 55.

³² Ebd., S. 17.

³³ Ebd., S. 22.

³⁴ Ebd., S. 38.

Das Beispiel zeigt, dass die Stille nur den Gehörlosen selbst gehört: »Der Geräuschpegel im Alltag der Gehörlosen ist brutal. Es hört ja niemand, wie die Tasse auf den Tisch scheppert oder die Tür knallt.«³⁵ Gerade Oehrings frühe Werke zeichnen sich durch extreme Lautstärken und krude Titel (zum Beispiel *Do you wanna blow job* für Saxophonquartett) aus, so als müsste die Stille in der Kommunikation mit seinen Eltern und gehörlosen Freunden überschrien werden.

Nach der langen Inkubationszeit ist Oehring nach 1990 zu einem äußerst produktiven Komponisten geworden. Sein Œuvre – oft in interdisziplinären Produktionskollektiven entstanden – umfasst über 400 Werken, viele davon abendfüllend. Allerdings: Eine Oper in traditionellem Sinne gibt es von ihm keine.

9.8 Das explizite Theater von Helmut Oehring

In Helmut Oehrings *Gunten* wird nichts versteckt oder bloß angedeutet, sondern alles möglichst explizit gemacht: Die Präsenz aller Instrumentalisten auf der Bühne ist ausdrücklich verlangt; die Musikerinnen und Musiker spielen – gekleidet in Internatsanzüge des frühen 20. Jahrhunderts – die Zöglinge aus Walsers Roman. Oehring komponierte das Werk ursprünglich für das Ensemble Phoenix Basel und schrieb einzelnen seiner Mitglieder die Partie förmlich auf den Leib, zum Beispiel dem exzentrischen Kontrabassisten Aleksander Gabryś (vgl. Kap. 11.16) oder dem Pianisten und musikalischen Leiter des Ensembles Jürg Henneberger. Auch bei dieser Produktion entstand der Eindruck eines kreativen Missverständnisses. So schreibt Sigfried Schibli in der *Basler Zeitung* zu *Gunten* lakonisch: »Starke Stoffe erzeugen nicht immer starkes Musiktheater. Helmut Oehring scheitert in der Gare du Nord mit seinem ›Gunten‹ – aber mit Anstand.« Gerade die Ausrichtung auf das Theatralische hat Schibli missfallen: »Markus Bothes Regie macht aus dem von Jakob verehrten ›Fräulein‹ eine nervende Zicke (authentisch: Christine Urspruch) und aus dem Schulleiter Herrn Benjamenta (Georg Martin Bode) einen schmierigen Alt-Schönling«.³⁶

Helmut Oehring ist in der musikalischen Walser-Rezeption ein Sonderfall, weil er weder vor noch während der Kompositionsarbeit die Biografie oder andere Werke von Robert Walser kannte. In der DDR wurde Walser wenig rezipiert. Die Schulmeinung war, dass Walser »die bürgerliche Ideologie zwar

35 Ebd.

36 Schibli: *Der Abkömmling*, S. 7.

kritisch analysiere, dieser aber letztlich verhaftet bleibe, da er keine Lösung zu deren Überwindung entwerfe« (RWH, 415). Rein zufällig – so die Aussage des Komponisten bei einem Werkgespräch³⁷ – sei er auf Walsers Roman gestoßen und sei vom Text und seinen zeitgenössischen Bezügen sofort fasziniert gewesen. Im gleichen Gespräch äußerte Oehring auch, wie sehr ihn die Bekanntheit von Robert Walser und dessen hohe Wertschätzung in der Schweiz überrascht habe. Dieses Nicht-Wissen erklärt die überraschende und für Walser-Kenner teilweise befremdende musikalische Kontextualisierung in *Gunten*. Oehring zitiert nämlich die großen Sinfoniker Richard Strauss und Gustav Mahler und damit eine mondäne und hochkulturelle Welt, die Walser fremd war. Insbesondere der von Oehring eingeführte Mahler-Bezug erweist sich aber als verblüffend evident: Der Schluss von *Gunten* wird musikalisch dominiert von einer a-cappella-Version des 1901 komponierten Mahler-Liedes »Ich bin der Welt abhanden gekommen«,³⁸ die Jürg Henneberger für das Ensemble Phoenix arrangiert hat.³⁹ Das Lied spielt in Mahlers eigenem Schaffen eine zentrale Rolle und ist in der Rezeption gleichsam zum Emblem für Mahlers Leben und Komponieren geworden.⁴⁰ Eine zusätzliche welt-historische Dimension erhielt das Lied, als dessen Manuskript im Jahr 2000 bei Sotheby's Wien versteigert werden sollte und aufflog, dass es sich dabei um Raubgut handelte, welches sich der in der Nachkriegszeit dominierende österreichische Musikwissenschaftler Erich Schenk aus dem Nachlass des Musikwissenschaftlers Guido Adler widerrechtlich angeeignet hatte.⁴¹

Ich bin der Welt abhanden gekommen,
Mit der ich sonst viele Zeit verdorben,
Sie hat so lange von mir nichts vernommen,
Sie mag wohl glauben, ich sei gestorben.⁴²

37 Podium von Roman Brotbeck mit dem Komponisten anlässlich des Berner Gastspiels beim Musikfestival Bern, am 18. September 2009 in der Dampfzentrale Bern.

38 Mahler: *Lieder nach Texten von Friedrich Rückert*.

39 Bereits 1983 hatte der Komponist und Chorleiter Clytus Gottwald das Mahler-Lied für 16 Stimmen a cappella bearbeitet.

40 Vgl. Kinderman: »Ich bin der Welt abhanden gekommen«; Hefling: *The compositions of »Ich bin der Welt abhanden gekommen«*; Partsch: »Ich bin der Welt abhanden gekommen«.

41 Schenk arbeitete während des »Dritten Reiches« eng mit Herbert Gerigk zusammen und schrieb auch Artikel für dessen *Lexikon der Juden in der Musik*. Vgl. Sakabe: *Erich Schenk und der Fall Adler-Bibliothek*; dies.: *Die Bibliothek von Guido Adler*. Vgl. auch das Hör-Feature von Lissek/Stratka: *ich bin der welt abhanden gekommen*.

42 Rückert: *Liebesfrühling*, S. 44.

Helmut Oehring erkannte im Lied von Gustav Mahler nicht nur die inhaltliche Ähnlichkeit zu Walser – Friedrich Rückerts erste Gedicht-Zeile kann als emphatisches Synonym des lakonischen »beiseit« (SW 13, 22) von Walser verstanden werden – sondern auch die direkte Verbindung von Walsers Sprache zum stilistisch changierenden Ton Gustav Mahlers, bei dem Innigkeit bis zum Kitsch und dessen ironische Brechung zusammenfallen. Theodor W. Adornos Diktum zu Mahler in seiner Wiener Gedenkrede von 1960 könnte denn auch auf Walser übertragen werden: »Seine musikalische Sprache selber ist durch und durch gebrochen. Sie fordert jenes Convenü von der Musik als einer Kunst reiner Unmittelbarkeit heraus.«⁴³ Die Mahler-Stelle in *Gunten* ist ein einmaliger Moment, weil zwei Welten, die scheinbar nichts miteinander zu tun haben, plötzlich wie Puzzlestücke ineinanderpassen.

In seiner Autobiografie beschreibt Oehring, wie er sich schon während der DDR-Zeit ohne Rücksicht auf Verluste auf Neues stürzte und sich von Unbekanntem und Unerwartetem mitreißen ließ, dieses in seinem Sinne interpretierte und sich zu eigen machte.⁴⁴ Dieses Vorgehen ist auch bei seiner Beschäftigung mit Walsers *Jakob von Gunten* zu beobachten. Das Andeutende, Verweisende, das Fantasierte des Romans wird in Oehring's Theateradaption weggewischt und der Realistik etwa von Frank Wedekinds *Frühlings Erwachen* (1891) angenähert. Die Beziehungen von Jakob, Lisa und Benjamenta sind als Ménage-à-trois dargestellt. Wie schon bei Wladimir Vogels Bearbeitung des Romans musste für eine solche Interpretation Lisa Benjamenta am stärksten umgedeutet werden. Allerdings wird diese nicht wie bei Vogel zu Jakobs Anima im Sinne von Jungs analytischer Psychologie veredelt, sondern zur Nymphomanin gewandelt, die schon in der zweiten Szene zu Jakob ins Bett steigt, in der vierten Szene einen Orgasmus erlebt und in der siebten den gehorsamen Kraus mit dem zur Peitsche umfunktionierten Mikrofon zum Cunnilingus zwingen will.

Die drastischen Erweiterungen, welche die Vertreter des Regietheaters zur Musik von Benjamin Schweitzer imaginierten, schreibt Oehring also gleich in die Partitur hinein, so als müssten die oft verhüllten erotischen Andeutungen des Romans demaskiert und unverblümt vorgeführt werden, worum es im Roman »eigentlich« geht.

43 Adorno: *Mahler*, S. 325.

44 Vgl. Oehring: *Mit anderen Augen*, S. 43–58. Dort beschreibt der Komponist die Werkgenese von *Coma I* für Orchester (1991) als Reflexion des Staats-»Komas« der DDR, des eigenen Gitarren-Duos *Koma* (1988), der Komas bei Boxkämpfen und des Komas des »damals weltbesten Handballers Joachim Jo Deckarm« (S. 55) nach einem schweren Sportunfall am 23. März 1979.

Auch beim von Stefanie Wörnemann entwickelten Libretto wird kein komplexer Formaufbau gesucht, sondern eine einfache Revue gezeigt. In der Mitte der Bühne steht ein Standmikrofon, in das Jakob regelmäßig wie ein Leadsänger hineinspricht. Die Titel der Szenen erinnern an ein Jugendbuch, bei dem die Abenteuer des Protagonisten kapitelweise erzählt werden. Und wer Oehring's autobiografische Ausführungen zu seiner traumatischen Schul- und Lehrzeit kennt, kann sich des Eindrucks nicht erwehren, dass er in seinen *Gunten* auch viel eigene Lebenserfahrung eingebracht hat.

Das Musiktheater besteht aus elf Szenen und drei Traumhörspielen:

- Szene 1 Jakob kommt
- Szene 2 Jakob träumt
 - Traumhörspiel 1 Jakob sieht Lisa (Mysterium-Traum)
- Szene 3 Jakob macht Männchen
- Szene 4 Jakob wildert
- Szene 5 Jakob versteht nicht ganz
 - Traumhörspiel 2 Jakob marschiert (Soldaten-Traum)
- Szene 6 Jakob schweigt und schweigt
- Szene 7 Jakob in Ägypten
- Szene 8 Jakob kotzt
- Szene 9 Jakob tanzt
- Szene 10 Jakob lacht
- Szene 11 Jakob lebt weiter
 - Traumhörspiel 3 Jakob geht (Entscheidungs-Traum)

Die drei ›Traumhörspiele‹ sind offene Zonen, in denen das Explizite des Theaters verschwindet. Das letzte Hörspiel bildet den Schluss des Stücks, der ähnlich offenbleibt wie das aleatorische Ende bei Benjamin Schweitzer. Das zweite Hörspiel schließt an die Caféhaus-Szene an, in der Jakob von seinem Bruder Johann gedemütigt wird. Diese Szene wird von lauter werdenden und zunehmend deformiert klingenden Caféhaus-Geräuschen begleitet, sodass Johann und Jakob sich schließlich anschreien müssen. Die im ›Soldaten-Traum‹ evozierte Soldatenmusik wird vom Ensemble übernommen und bildet einen der wenigen längeren musikalischen Schwerpunkte des Stücks.

Das erste Hörspiel setzt nach der Begegnung von Jakob und Lisa ein und leitet zum ersten musikalischen Zitat über: Die Zöglinge stimmen alle in unterschiedlichen Sprachen den Kanon *Bruder Jakob* an. Auf einer ersten Ebene ist das eine vom Namen Jakob abgeleitete ›Walser'sche‹ Assoziation, aber vermutlich klingt auch schon hier Gustav Mahler an, der im dritten Satz seiner ersten Sinfonie mit diesem Kanon einen grotesk-ironischen Trauermarsch gestaltet, der mit Kontrabass in hoher Lage, Fagott, Violoncello und Basstuba einsetzt. Der Kanon *Bruder Jakob* korrespondiert ebenfalls mit

dem erneut von Jürg Henneberger ausgewählten und für a-cappella-Chor gesetzten *Guggisberglied*. In der Partitur verlangt Oehring bloß »(Schweizer) Volkslied (mit Jodeln)« und in der Szenenanweisung vermerkt er: »Jakob geht während des Liedes wie Schlagerstar zum vorderen Bühnenrand, singt zum Publikum, befestigt am Ende Handmikro wieder am Stativ«. ⁴⁵ Diesem etwas »touristisch« anmutenden Wunsch Oehring's nach einem Zitat von Schweizer Klischees wirkte Henneberger mit der Wahl des abgründigen und tieftaurigen *Guggisberglied* entgegen. Es gelang ihm – auch wegen des »Laien«-Chors aus nicht ausgebildeten Stimmen der Mitglieder des Ensemble Phoenix – jenen einfachen und doch innigen Ton zu finden, den Walser in eigenen Texten zur Musik so sublim beschreibt. ⁴⁶ Das Lied gilt als das älteste Schweizer Volkslied ⁴⁷ und schafft am Ende der dritten Szene einen ähnlichen Ruhepunkt wie später das Mahler-Lied.

9.9 Multimedia contra Monodrama

Oehring's Musik ist geprägt von ostinater Motorik, die zuweilen fast obsessiv homophon komponiert ist. Dabei sucht er nach einer komplexen Synchronizität der Instrumentalstimmen, die ihm erlaubt, mit den wenigen Instrumenten eine satte orchestrale Wirkung zu erzielen. Oehring komponiert auch einige Solos und vor allem viele Duos. Das steht in engem Bezug zur szenischen Situation. In der sechsten Szene – *Jakob schweigt und schweigt* – wird zum Beispiel die Episode mit Schachts Geschlechtskrankheit behandelt. Schacht, der Viola-Spieler, legt sich zu Jakob ins Bett und dieser möchte sich das erkrankte Organ genauer ansehen, was Schacht ablehnt. Diese intime Situation wird von einem langen Duo von Viola und Violoncello begleitet. Es ist technisch ausgesprochen schwierig zu spielen, nicht nur wegen der rhythmischen Koordination und weil der Bratscher wegen seiner szenischen Aktionen auswendig spielen muss, sondern weil Oehring die beiden Instrumente fast durchwegs in Oktaven spielen lässt. Er wählt also jenes Intervall, bei dem man sofort die kleinste intonatorische Trübung hört: eine musikalische Selbstähnlichkeit als Symbol für die enge Verbindung von Schacht und Jakob, die das vertrauliche Wissen um die venerische Erkrankung zusammenschweißt. Selbstverständlich ist es zudem eine hochvirtuose, im gestisch-dialematischen wie dynamischen Verlauf äußerst theaterwirksame Musik. Synchronizität hat

45 Oehring: *Gunten*, Partitur, S. 19.

46 Zum Beispiel in *Die Kapelle* (SW 4, 98f.) oder *Die Handharfe* (SW 4, 139).

47 Von Greyerz: *Das alte Guggisberg Lied*.

immer etwas Virtuoses; wenn zwei oder drei das Gleiche tun, fällt das im Alltag und auf der Bühne sofort auf. Dabei ist Oehring kein Tüftler, der an einem musikalischen Detail lange herumschleift; seine *Gunten*-Partitur ist rasch komponiert, gewisse Ausarbeitungen überließ er dem Dirigenten und andere Stellen klärten sich erst in der Probenphase. Auch hat er keine Skrupel, Außer-musikalisches, zum Beispiel den erwähnten Caféhaus-Lärm, einzubeziehen.

Es ist insbesondere dieser unbekümmerte Umgang mit den Mitteln des konventionellen Theaterspiels, der Schiblis Diktum des ›mit Anstand‹ gescheiterten Komponisten begründete. Mit der Wahl von Christine Urspruch als Lisa Benjamenta wurde diese theatralische Ebene noch zusätzlich verstärkt, weil die Schauspielerin sehr stark mit ihrer Rolle als Alberich im Münsteraner *Tatort* identifiziert wird. Dieser trivialkulturelle Effekt wurde nicht für eine doppelbödig Interpretation von Lisa Benjamenta genutzt, sondern als reiner Effekt ausgespielt. Wie Urspruch waren auch die anderen Schauspieler und Schauspielerinnen in ihren Rollen fixiert und in diesem Korsett zu keiner dramatischen Entwicklung fähig.

Sechs Jahre nach der Uraufführung wurde Oehrings *Gunten* neu vom Wiener Ensemble PHACE inszeniert.⁴⁸ Mit einem Kniff umging die Neuinszenierung die Ambivalenzen der Uraufführung: Der Regisseur Steffen Jäger verzichtete weitgehend auf das Theaterspiel. Ein einziger Schauspieler, Tim Breyvogel, sprach und spielte kongenial die drei Hauptrollen Jakob, Benjamenta und Lisa. Auf einem kleinen Podium, kaum größer als ein Dirigentenpodest, wirkte er wie eingeschlossen. Die Musiker trugen keine Kostüme, sondern spielten in schwarzer Konzertkleidung. Größere Partien, etwa jene des Bruders Johann oder jene von Kraus, wurden auf mehrere Ensemble-Mitglieder verteilt, die den Text teilweise in ihrer Muttersprache vortrugen. Das von Oehring angestrebte Chaos der Mittel wurde radikal reduziert und in ein japanisch anmutendes Ritualtheater gewandelt. Dieser vollständige Verzicht auf szenische Effekte erzeugte eine enorme dramatische Spannung: im Zentrum der wahnwitzige Monolog des Schauspielers mit sich selbst, das Tagebuchschreiben umgestülpt zu einem expressionistischen Entäußerungsakt, das Ensemble ein fast scheuer und betroffener Begleiter, als würde es einem Menschenversuch beiwohnen. In dieser Szenerie konnte sich der Groove von Oehrings motorischer Musik in seiner ungeschlachten Kraft frei entfalten. Diese Zweitproduktion zeigt, wie Musiktheater – wie so oft in der Oper – durch Verzicht auf ›Theater‹ neu interpretiert werden kann.

48 Wiener Konzerthaus, Berio-Saal, 25./26. September 2015, Regie: Steffen Jäger, Bühnenbild: Sabine Freude. PHACE Series 15/16 – N°1.

9.10 Zwei gegensätzliche Opern und ihre Berührungspunkte

Gegensätzlichere Komponisten als Benjamin Schweitzer und Helmut Oehring sind schwer vorstellbar. Deshalb überraschen die zahlreichen Parallelen und Überschneidungen zwischen den beiden abendfüllenden Walser-Werken. Das Quintett der Hauptfiguren steht in beiden Kompositionen im Zentrum. Schweitzer bleibt dabei im Rahmen der Oper: alle Hauptfiguren sprechen und singen; Oehring entscheidet sich konsequent für das gesprochene Musiktheater und differenziert die Rollen weiter: Für das zentrale Dreieck von Lisa Benjamenta, Jakob von Gunten und Herrn Benjamenta verlangt er professionelle Schauspieler, Kraus wird vom Kontrabassisten gespielt, Bruder Johann vom Pianisten. Auch die Zöglinge sind in beiden Werken als Chor dargestellt, der mit eigenen Szenen bedacht ist. Beide Komponisten verzichten auf einen reinen Männerchor und führen Frauenstimmen bzw. Hosenrollen ein. Bei Benjamin Schweitzer besteht der Chor aus einem professionellen Gesangsensemble, er wählt hier also die Mittel der Oper, während Oehring's Zögling-Chor in der Tradition des Théâtre musical von den Instrumentalistinnen und Instrumentalisten performt wird. Auch die zunehmend erotisch aufgeladene Handlung wird in beiden Kompositionen dargestellt, allerdings in unterschiedlichen Modi: Für sexuelle Szenen wählt Schweitzer das Mittel der Pantomime (zum Beispiel für den Besuch bei einer Prostituierten oder den Griff an Jakobs Geschlechtsteil); Oehring umgekehrt macht auch die implizite Sexualität bei Walser durchwegs explizit. Beide Werke sind kammermusikalisch geprägt. Benjamin Schweitzer schreibt zwar für ein Kammerorchester mit 18 Positionen, verwendet aber meist nur wenige Instrumente. Ein richtiges Tutti gibt es in der ganzen Oper keines, einzig die Szenen mit der Liebeserklärung und dem Tod Lisas sind größer besetzt und verdichten sich zu dramatischen Höhepunkten. Oehring's Besetzung beschränkt sich auf acht Instrumente; trotzdem wirkt sein Stück über weite Strecken orchestraler als Schweitzers Oper.

9.11 Schwierige Dramatisierung des »Räuber«-Romans

Im Unterschied zu *Jakob von Gunten*, bei dem es Dialoge, Personen unterschiedlichsten Charakters, Haupt- und Nebenfiguren und eine nacherzählbare Handlung gibt, erscheint der »Räuber«-Roman gegen jede Form von Dramatisierung gewappnet. Zwar könnte man verführt sein, die Liebessehnsüchte des Räubers nach Wanda bzw. Edith – die auch jene des Erzählers sind – szenisch zu einer boulevardesken Dreieckskomödie umzufunktionieren, die – statt mit C. F. Meyers berühmtem *Schuss von der Kanzel* – mit Ediths Schuss auf die

Kanzel sogar eine dramatische Pointe aufwiese. Aber man würde damit an Walser vorbei eine sentimentale Geschichte konstruieren, deren Possenhaftigkeit der Roman gerade thematisiert:

»Hier sank er um. Ein leiser Schrei durchschneidet die hohe Halle. Edith stand hochaufgerichtet. Ihren Händen entglitt ein Revolver. Die Kanzeltreppe hinab tröpfelte kostbares Räuberblut. Nie wurde intelligenteres Blut vergossen. ›O hochgradig Intellektueller und zugleich Dummer«, flüsterte Wanda. Einige Herren umringten achtungsvoll die stumme Rächerin.« (AdB 3, 143)

Für Peter Utz verhindert diese Szene »[u]nter Aufbietung aller trivialer Mittel [...] den Absturz des Räubers in ein trivial gewordenes Identitätsmodell« und bewahrt »den ›Räuber‹-Roman davor, als Bildungsroman zu enden.«⁴⁹

Nicht einmal zu einem Zweipersonenstück – der Erzähler und sein Räuber – könnte man den Roman umarbeiten. Die beiden Protagonisten Erzähler und Räuber sind derart ineinander verwachsen, dass es eines einzigen Schauspielers mit zwei Gesichtern oder zwei Mündern bedürfte. Aber auch dies trifft nicht zu, weil es die Autorschaft zementiert, die der Roman gerade auflöst.

Sehr schön hat W. G. Sebald in seinem Walser-Essay die radikal autofiktionale Seite des Romans beschrieben. Ungeschützt werden Sentimentalitäten (etwa das »Aquarellbildchen«, AdB 3, 148) und Ressentiments (zum Beispiel gegen Walther Rathenau, AdB 3, 21) offengelegt; Erzähler und Figur überblenden sich:

[D]er Räuberroman [ist] Walsers gescheitestes und gewagtestes Werk, ein Selbstbildnis und eine Selbstuntersuchung von absoluter Unbestechlichkeit, in welcher sowohl der Verfasser der Krankengeschichte als auch deren Subjekt die Stelle des Autors einnehmen. [...] Mit einem *sang froid* sondergleichen gibt er Rechenschaft über den mutmaßlichen Ursprung seines Leidens in einer fast nur aus lauter kleinen Vernachlässigungen bestehenden Erziehung, darüber, wie er, als fünfzigjähriger Mann, immer noch das Kind und den Knaben in sich spüre, über das Mädchen, das er gerne gewesen wäre, über die Genugtuung, die ihm das Tragen einer Schürze verschafft, über die fetischistischen Neigungen des Löffeliliebkosers, über den Verfolgungswahn [...] und über die aus der sexuellen Verkümmern, wie er wirklich schreibt, entstehende Gefahr der Vertrottelung. Mit seismographischer Präzision registriert er die geringsten Erschütterungen am Rand seines Bewußtseins, verzeichnet Verwerfungen und Kräuselungen in seinen Gedanken und Emotionen, von denen die psychiatrische Wissenschaft selbst heute kaum etwas sich träumen läßt. Von den therapeutischen Angeboten, die der Gemütsarzt dem Räuber macht, hält der Erzähler nicht viel,

49 Utz: *Tanz auf den Rändern*, S. 416.

noch weniger von dem Allheilmittel des Glaubens, den er eine »sehr einfache und billige Seelenzuständlichkeit« nennt.⁵⁰

Johannes Harneit und Michel Roth, die bislang einzigen Komponisten, die sich mit dem »*Räuber*«-Roman auseinandergesetzt haben, sind nicht in die Falle einer einfachen Dramatisierung und der damit verbundenen Banalisierung getappt. Beide wählten den wahrscheinlich einzig möglichen Weg, nämlich Fragmente des Romans auf der Bühne einfach lesen zu lassen und auf illustrierende Verfahren weitgehend zu verzichten.

9.12 Johannes Harneits Raubgut-Theater

Der 1963 in Hamburg geborene Johannes Harneit ist ein musikalisches Multitalent. Er ist als Pianist, Dirigent und Komponist tätig und hat in allen Domänen schon einen bedeutenden Leistungsausweis; vor allem im Bereich der Oper ist er ein international gefragter Dirigent. Als Komponist beschäftigt sich Harneit schwerpunktmäßig mit Literatur. Er meidet ausgetretene Pfade und entdeckt gerne nicht oder kaum vertonte Dichterinnen und Dichter; so jüngst auch Else Lasker-Schüler mit der Oper *Ich und ich* nach ihrem gleichnamigen letzten Theaterstück.⁵¹ Mit Vorliebe kombiniert Harneit auch Texte unterschiedlicher Autoren; so brachte er zum Beispiel 2001 Adolf Wölfl mit dem Dadaisten und Okkultisten Johannes Baader zusammen.⁵²

Mit Robert Walser hat sich Johannes Harneit intensiv beschäftigt. Schon 1991 komponierte er die *Robert-Walser-Lieder* für Frauen- und Männerstimme und Klavier (vgl. Kap. 10.8), 1999 schrieb er *Schnee*, eine Kantate für Knabenstimme, Mezzosopran, Bass und kleines Orchester, in der er Walser mit Texten anderer Autoren kombinierte, dann 2003 die *Kanons* nach Robert Walser für Singstimmen und Klavier. Schließlich entstand 2005 das Musiktheater *Räuber*.⁵³

50 Sebald: *Le promeneur solitaire*, S. 156 u. 158.

51 UA Staatsoper Hamburg, 03.11.2019.

52 Johannes Harneit: *III. Kantate* nach Texten von Johannes Baader und Adolf Wölfl für Sopran, verstimmte Instrumente und zwei Sprechstimmen (Zähler und Nenner). UA: 7. April 2001, Zürich, Schauspielhaus.

53 Schon 2004 gestaltete Johannes Harneit zusammen mit dem Ensemble für Neue Musik Zürich die Theaternmusik zur Produktion *Geschwister Tanner* unter der Regie von Anna Viebrock am Schauspielhaus Zürich. Premiere: 21.02.2004, während der letzten Saison unter der Direktion von Christoph Marthaler am Schauspielhaus Zürich.

Dafür konnte Harneit den Autor, Dramaturgen und Theaterwissenschaftler Torsten Beyer gewinnen, der in den 1990er-Jahren die Hamburger Theaterszene mit innovativen Experimenten belebt hatte, während der *Räuber*-Produktion aber schon erkrankt war. Beyer erlag Ende 2005 mit 39 Jahren einem Krebsleiden.⁵⁴

Das ohnehin experimentell konzipierte Musiktheater wurde durch äußere Umstände während der Proben ins ›Dadaistische‹ gesteigert, denn für die Uraufführung in der Opera stabile, der Studiobühne der Hamburger Oper, stand wegen eines bevorstehenden Intendantenwechsels kein Geld mehr zur Verfügung.⁵⁵ Deshalb entschied man sich für eine ›Räuber‹-Variante, in der alles ›geraubt‹ werden durfte – Musik, Kostüme, Bilder, Texte etc. – und vieles bis kurz vor der Uraufführung offenstand.⁵⁶ In einem die Produktion vorbereitenden Artikel schreibt Tom R. Schulz:

Zwei Wochen vor der Uraufführung konnte Johannes Harneit beim besten Willen noch nicht sagen, ob sein Stück »Der Räuber« nach Robert Walser nun eine, drei oder acht Stunden dauern werde. [...] Passend zur masochistisch veranlagten »Räuber«-Figur aus Walsers letztem Roman zieht er sublimen Genuß aus den finanziellen Nöten der Hamburgischen Staatsoper, die ihm den Kompositionsauftrag gab, ohne auch noch Geld für die Produktion erübrigen zu können. Die mit Ulrike Bartusch (Stimme) und Wobine Bosch (Tanz) entstehende Inszenierung arbeitet mit fortschreitend magerer werdenden Textauschnitten aus den 24 mikroskopisch klein beschriebenen Blättern, auf denen Walser den »Räuber« schrieb, mit musikalischen und literarischen Zitaten, die falsche Fahrten legen sollen, und mit auf Super-acht gedrehten Filmsequenzen als Zwischenspielen.⁵⁷

Durchaus karg erscheint auch die ›Partitur‹ des Sikorski-Verlags: Sie besteht aus zwei Teilen, nämlich aus dem 24 Typoskript-Seiten umfassenden Libretto mit meist kurzen Ausschnitten von Walsers Roman und einem Konvolut von Liedern und Klavierstücken Harneits, die scheinbar mit Walser nichts zu tun haben, mithin eine Art ›Raubgut‹ darstellen. Im Typoskript sind von Hand wenige Notizen für einen improvisierenden Pianisten eingetragen, zum

54 Witzeling: *Torsten Beyer*.

55 Im Sommer 2005 wechselte Louwrens Langevoort als Intendant zur Kölner Philharmonie, Simone Young wurde seine Nachfolgerin an der Hamburger Staatsoper.

56 Man konnte sich dabei auch auf Walsers eigenes Vorgehen beziehen, der im »*Räuber*«-Roman ungeschützt das eigene Leben mit all seinen Sentimentalitäten und Ressentiments schreibend beraubt.

57 Schulz: *Tugend aus Noten gemacht*.

Beispiel »(Cluster sff + Ped.)«⁵⁸ oder »(bricht Klavierstück ab, legt die nicht gespielten Seiten auf den Boden)«.⁵⁹ Zudem zeigen Nummern im Typoskript an, wann die Lieder und Klavierstücke gespielt werden müssen. All das scheint während der Proben ins Libretto eingefügt und nach der Aufführung in solch behelfsweisem Zustand dem Musikverlag übergeben worden zu sein. Robert Walsers Vorlage wird einerseits streng ritualisiert, indem nach jedem der 24 Blätter, die sich auf die 24 Mikrogrammseiten beziehen, ein kurzer Film gezeigt wird, andererseits wird Walsers Text in alle Richtungen erweitert. Dieser wird vom Pianisten gesprochen, der mit dem Rücken zum Publikum spielt. Torsten Beyer verlangt, dass auch Walsers Streichungen mitgesprochen werden und so der Schreibprozess, sein Verschreiben und Korrigieren mitläuft: »Alle acht Tage {bad ..} nahm er eine Douche, {die ihn} unter deren Bespritzung er das Negerlein spielte, indem ihn die Berieselung tänzeln machte. {Auf} Von dieser Douche vielleicht noch später.«⁶⁰

9.13 Literarischer Raubzug

Harneit vertonte keine Ausschnitte aus dem »*Räuber*«-Roman und auch sonst keine Texte von Walser, sondern ausschließlich Literatur anderer Autoren. Was sich auf den ersten Blick wie ein Raubzug durch die deutsche Literatur annimmt, erweist sich bei näherem Hinschauen als vertracktes Netzwerk, in das Walser mehrfach eingebunden ist. Folgende sechs unabhängige Stücke werden vom Pianisten und der Sängerin vorgetragen:

1. *Meine Seele* für Sopran und Klavier nach Georg Heym
2. *Beethoven-Skizzen* für Klavier
3. *Testament*, Melodram für Sprechstimme und Klavier nach Rainer Maria Rilke
4. Klavierstück
5. *Du auch* für Sopran und Klavier nach Heinrich von Kleists »Gegengedicht« zu *Ein gleiches* von Johann Wolfgang Goethe
6. *Ich nicht* für Sopran und Klavier nach Johann Wolfgang Goethe (Spruch Nr. 157 aus *Sprichwörtlich*)

Georg Heym schrieb das Gedicht *Meine Seele* 1911, also während der Berliner Zeit von Robert Walser.⁶¹ Es ist Gologangi alias Erwin Loewenson gewidmet,

⁵⁸ Harneit: *Räuber*, S. 5.

⁵⁹ Ebd., S. 17.

⁶⁰ Ebd., S. 8. Die Wörter in gebogenen Klammern sind von Walser gestrichener Text. Harneits Grundlage war die Faksimileausgabe von 1986, vgl. Walser: *Der Räuber. Roman*, S. 44.

⁶¹ Heym: *Gesammelte Gedichte*, S. 130.

dem späteren Nachlassverwalter von Georg Heym. Carl Seelig, Walsers späterer Vormund und Begleiter, edierte nach dem Zweiten Weltkrieg Heyms Gedichte und schrieb ein Nachwort, in dem er die damals bekannten Fakten zu Heyms kurzem Leben zusammenfasste. Johannes Harneit vertont das Gedicht in expressionistischem Stil mit weitausgreifendem Gesang und dichtem Klaviersatz. So hätten damals in seiner Berliner Zeit auch Walsers Gedichte von einem fortschrittlichen Komponisten vertont werden können.

Ein Jahr nach *Räuber* wurde am 12. September 2006 am Beethoven-Fest Bonn die Komposition *Beethoven-Skizzen* für Kammerorchester uraufgeführt. Johannes Harneit verarbeitet darin das ›Keßlersche Skizzenbuch‹,⁶² das Beethoven ungefähr zwischen 1801 und 1802 führte. Die Nummer 2 von *Räuber* könnte als Vorstudie zum Bonner Auftrag bezeichnet werden. Sie enthält viel ›klassisches‹ Material, das in so rasendem Tempo vorgetragen werden muss, dass Harneit vorsorglich anmerkt: »es können auch Töne wegbleiben und Rhythmen durcheinandergeraten«.⁶³ Dieses hastige Sammeln von ›Diebesgut‹ leitet über zum längsten Musikteil in *Räuber*, dem Melodram *Das Testament*.

Das Testament schrieb Rilke 1922 in Zürich, drei Jahre vor Walsers Niederschrift des »*Räuber*«-Romans. Und ebenso wie dieser wurde Rilkes Text erst Jahrzehnte nach seinem Tod, 1975, publiziert. Dieses Unikum innerhalb von Rilkes Schaffen geht in der Dissoziation des Schreibens noch über Walsers Roman hinaus. Harneit lässt den Text Wort für Wort sprechen, begleitet von meist gehaltenen und weiten Klavierakkorden. 215 Wörter und Namen werden in 24 ›Versen‹ aneinandergereiht. Nur ganz zum Schluss verdichtet sich die Aneinanderreihung der Wörter zur syntaktischen Aussage »keine Musik reicht / an den Reigen«,⁶⁴ was als Selbstreferenz ans eigene Theaterkonzept zu begreifen ist. Für Michael Lentz ist diese Stelle in *Das Testament*

ein radikaler Sonderfall innerhalb von Rilkes kompromissloser und darum stets vom Scheitern bedrohter Sprachästhetik. Wörter, ohne den Boden der Syntax, in der Auswahl und ihrer Anordnung zum Teil gesteuert über klangliche Mittel (Alliteration, Assonanz, Reim), müssen für sich sprechen und evozieren doch so etwas wie Abläufe, Vorstellungen, Geschehnisse. Erst am Schluss dieses stotternden »Reigens« baut sich wieder eine syntagmatische Ordnung auf, die allerdings sofort wieder negierend torpediert wird: »Spule / spielt langsam aber keine Musik reicht / an den Reigen«.⁶⁵

62 Beethoven: *Keßlersches Skizzenbuch*.

63 Harneit: *Räuber*, Nummer 2, S. 1

64 Rilke: *Das große Lesebuch*, S. 682f.

65 Lentz: *Nachwort*, S. 721.

Die beiden letzten Lieder in Harneits Musiktheater *Räuber* verweisen auf Walsers Beschäftigung mit Heinrich von Kleist und Johann Wolfgang von Goethe.⁶⁶ Vertont wird ein Gegengedicht zu Goethes berühmtem *Ein gleiches* [*Wanderers Nachtlid*]. Kleist hatte es auf einen Zettel notiert.

Goethes Original:

Über allen Gipfeln
Ist Ruh,
In allen Wipfeln
Spürest du
Kaum einen Hauch;
Die Vögelein schweigen im Walde.
Warte nur, balde
Ruhest du auch.⁶⁷

Kleists Gegengedicht, auf das Johannes Harneit zurückgeht:

Unter allen Zweigen ist Ruh,
In allen Wipfeln hörest du
Keinen Laut.
Die Vöglein schlafen im Walde,
Warte nur, balde
Schläfest du auch.⁶⁸

Roland Reuß hat 2005 einen Aufsatz zu Kleists Goethe-Parodie verfasst, in dem er zeigt, dass sich die Anrede des »du« auf Goethe beziehen lässt und dass man »die Schlußwendung des Gedichts durchaus auch als manifeste Todesdrohung lesen« kann.⁶⁹ Reuß weist anhand einer ausführlichen Interpretation von Goethes Original überzeugend nach, wie Kleist das Transzendierende bei Goethe eliminiert:

Die Transformation der Goetheschen Vorlage [...] hat ihre eigentliche Spitze in der Ersetzung des Wörtchens »schweigen« durch »schlafen« und der Wiederholung dieses Verbums am Ende des Gedichts. [...] Was an Gemeinsamkeit mit der Natur am Ende bleibt, ist der Tod. *Mors ultima linea rerum est*, das ist – *für dich* – die triste Wahrheit, die der Redende des Kleistschen Gedichts seinem Gegenüber mit auf den Weg gibt.⁷⁰

66 Vgl. Walsers *Lenz* (SW 3, 109–114).

67 Goethe: *Gedichte*, S. 71.

68 Zitiert nach dem Faksimile in Reuß: *Ein anderes gleiches*, S. 67.

69 Ebd., S. 67f.

70 Ebd., S. 69.

Johannes Harneit vertont die Kleist-Parodie ganz im Sinne von Roland Reuß (vgl. Abb. 40). Im ersten Teil des Liedes wird mit chromatisch verwischter Harmonik noch auf die zahlreichen Vertonungen von Goethes *Wanderers Nachtlied* angespielt, auch irrealer Vogelrufe der im Gegengedicht schlafenden Vögel werden in der obersten Diskantlage des Klaviers imitiert. Zum Schluss stellt Harneit die Todesdrohung plakativ in den Vordergrund – mit einfachen Quint-Oktav-Sprüngen der Sängerin und einer Klavierbegleitung in der tiefsten Klavierlage, wobei noch »2maliges stummes Nachgreifen verlangt« wird, so als müsste der Schlafende in einen definitiven Schlaf »gedrückt« werden.⁷¹

Abb. 40 Johannes Harneit: *Über allen Wipfeln*, S. 2

⁷¹ Interessanterweise hat Walser in einem Gedicht auf den Tod von Rainer Maria Rilke (Rilke, SW 13, 181f.) ebenfalls Versatzstücke von Goethes *Ein gleiches* ironisch verwendet: »Schön ist nach getaner Pflicht, / Kämpfer um das Gedicht, / solches ungestörtes Ruhn, / entblößt von des Lebens Wanderschuhn.«

Geradezu kabarettistisch wird dann im sechsten Lied der vor Selbstsicherheit strotzende Spruch *Ich nicht* von Goethe vertont.

Was ich nicht weiß,
Macht mich nicht heiß.
Und was ich weiß,
Machte mich heiß,
Wenn ich nicht wüßte,
Wie's werden müßte.⁷²

Die banalen Reimwörter »weiß« und »heiß« werden von der Sängerin in Überlänge gehalten; das zweite »weiß« muss sie über einer hüpfend bewegten Klavierbewegung sogar während 19 Takten gerade durchsingen! Die artikulierte Selbstsicherheit wird hier mit musikalischer Banalität demontiert: »Wenn ich nicht wüßte« folgt auf einer diatonischen Skala nach oben, »Wie's werden müßte« auf einer ebenso diatonischen Skala wieder nach unten. Eine Spottvertonung, die sich weit vom »Räuber«-Roman entfernt, aber in ihrem Witz doch von Walsers Geist durchdrungen ist.

Harneits Musiktheater-Experiment ist seit der Uraufführung nicht mehr inszeniert worden. Das dadaistisch-provokative Konzept muss bei der Uraufführung unter der Regie von Hans-Jürg Knapp als Gewaltakt gegen das Publikum wahrgenommen worden sein, wie aus einer Kritik von Elisabeth Richter hervorgeht, die auch schildert, wie man sich dieses Stück vorzustellen hat.

Bei Johannes Harneits neuem Musiktheater »Räuber« [...] wird der Zuschauer zu Abstraktion und Phantasie geradezu gezwungen. In alles Material muss er sich seinen eigenen Sinn hineinarbeiten. [...]

Zwei Frauen – die Bedienung Edith und der Vamp Wanda – rezitieren, sie stehen in der Inszenierung von Hans-Jörg Kapp in den vorderen Stuhlreihen. In der Mitte ein Pianist mit Rücken zum Publikum am Flügel, es ist Walsers Räuber, gespielt vom Komponisten Johannes Harneit. Hinten eine Leinwand, auf der sich verschwommen und zuweilen aufklarend zwei Frauengesichter ausmachen lassen, roter Mund, Arm, Haar und anderes Fleisch ganz nah.⁷³

⁷² Goethe: *Gedichte*, S. 367.

⁷³ Richter: *Viel Platz für Phantasie*.

9.14 Das komponierte Labyrinth: Michel Roths Auseinandersetzungen mit Robert Walser

Eine spielerische Auseinandersetzung mit Walsers »*Räuber*«-Roman sucht auch der Schweizer Michel Roth in seinem sechs Jahre nach Johannes Harneit entstandenen Musiktheater. Michel Roth wurde 1976 in Altdorf geboren, studierte in Basel Komposition und Musiktheorie bei Roland Moser und Detlev Müller-Siemens. Schon früh wurde er an der Luzerner Musikhochschule Dozent für Musiktheorie, Komposition und zeitgenössische Musik. 2011 bekam er eine Professur für Komposition und Musiktheorie an der Hochschule für Musik in Basel. Dort ist er auch als Musikwissenschaftler in der Forschungsabteilung tätig. Die *Räuber-Fragmente* von 2011 sind Roths erste Beschäftigung mit dem experimentellen Musiktheater. Seither hat er sich auch mit Franz Kafka⁷⁴ und Hermann Burger⁷⁵ musikdramatisch auseinandergesetzt. Die *Räuber-Fragmente* sind eine Mischung von Melodram und Kammermusik. Sind bei Harneit mindestens noch die Protagonisten Edith, Wanda und der Räuber als Figuren identifizierbar, auch wenn nie ein dialogisches Moment aufkommt, so eliminiert Roth selbst diese letzten Spuren einer dramatischen Erzählung und überträgt die literarischen Form-Prinzipien des Romans in ein komplexes musikalisch-theatralisches Konzept.

Wie Harneit hat sich auch Michel Roth vor der Arbeit am »*Räuber*«-Roman bereits intensiv mit Robert Walser auseinandergesetzt, nämlich mit der Novelle *Der Spaziergang*, die zu Walsers wichtigsten Werken zählt (vgl. RWH, 148). Sie ist 1917 erstmals erschienen, zwei Jahre später publizierte Walser eine überarbeitete Fassung im Band *Seeland* (vgl. Einleitung).

Für die Übersetzung der literarischen Strategien Walsers in musikalische Formprinzipien, die Michel Roth bei seinen *Räuber-Fragmenten* anstrebt, bildet dieses kantatenähnliche Werk für zwei Baritone und kleines Orchester, 2009 in München uraufgeführt, eine wichtige Vorstufe.⁷⁶ An zentraler Stelle in Walsers *Der Spaziergang* thematisiert der Ich-Erzähler Walser sein doppeltes Ich: »Ich war nicht mehr ich selber, war ein anderer und doch gerade darum erst recht wieder ich selbst.« (BA 14, 48) Mit seiner Besetzung für zwei Baritone und Orchester macht Roth dieses »doppelte Ich« zur Grundlage der Komposition

74 *Im Bau* (nach Franz Kafka). Fünfzehn Klangräume nach einem Fragment von Franz Kafka für Sopran, Oboe, Violoncello und Klavier, 2010–2012. UA 14. September 2012, Lucerne Festival.

75 *Die künstliche Mutter* (nach Hermann Burger) für Sopran, Mezzosopran, Tenor, Bariton, zwei Schauspielerinnen und Ensemble, 2016. UA 2. September 2016, Lucerne Festival.

76 Beide Walser-Werke von Michel Roth wurden in guten Aufnahmen publiziert. Vgl. Roth: *Der Spaziergang* (2012) und *Räuber-Fragmente* (2012).

und entfaltet einen speziellen Zwiegesang zwischen zwei Stimmen in gleicher Lage: Zwei Ichs fallen sich gegenseitig ins Wort, artikulieren versetzt, synchron und asynchron den gleichen Text, sprechen und singen in unterschiedlichsten Varianten.⁷⁷ Die beiden Baritone repräsentieren auch die beiden Fassungen von *Der Spaziergang*; so singt einer der Baritone zuweilen – ergänzend, korrigierend, kommentierend – die Textvarianten der Erst- bzw. Zweitfassung hinein. Dabei gibt es keine zugewiesenen Rollen, sondern ein changierendes und perennierendes Doppel-Ich. Diese Ich-Aufspaltung zweier Stimmen in der gleichen Tonlage entspricht in verblüffender Weise »Walsers autofiktional geprägter Schreibweise [...], in der sich der reale Autor und die Ich-Figuren gegenseitig so sehr annähern, dass die Fiktion entsteht, sie könnten einander entsprechen.« (RWH, 151f.) Eine zusätzliche Verfremdung schafft Roth mit zwei Megafonen, welche die Sänger im ersten und letzten Teil benutzen müssen. Das Megafon ist eine von Jahrmärkten und Polizeieinsätzen her geprägte, grobe Klangverstärkung, die Roth zum Abschluss des ersten Teils auf die Worte »hoffentlich hat er das jetzt ein für allemal verstanden« (BA 14, 11) genau in dieser aggressiven Bedeutung einsetzt. An anderen Stellen wird durch das Megafon nur geflüstert oder es wird zu einem eigentlichen »Blasmusik«-Instrument. Die Megafone steigern die theatralische Disposition dieser Kantate, bei der die Sänger nicht einfach nur eine Gesangspartie übernehmen, sondern sich selbst als verdoppeltes und zugleich entzweites Ich spielen.

Michel Roth hat zwar nur etwa sieben Prozent von Walsers *Spaziergang* vertont, angesichts der umfangreichen Erzählung bedeutet dies aber dennoch viel Text. Er wählte drei zusammenhängende Textteile aus (BA 14, 9–11, 24f., 28 sowie SW 7 [2. Fassung], 83–85, 101f., 105f.), die er nur marginal kürzte: Der erste Teil mit dem Anfang von Walsers Novelle nimmt fast zwei Drittel der Komposition in Anspruch; er endet mit der oben schon erwähnten ironischen Selbstreflexion der Wünsche an den Verfasser und den Worten: »Man ersucht ihn, ernsthaft zu bleiben, und hoffentlich hat er das jetzt ein für allemal verstanden.« (BA 14, 11) Der zweite von Roth gewählte Ausschnitt ist der auffällige Vergleich der Kriegskunst mit der Dichtkunst. Der dritte Ausschnitt ist die Waldszene in der Mitte der Novelle, wo sich der Ich-Erzähler »ein ruhiges kleines Grab zu haben« wünscht. Es befällt ihn »ein unsagbares Weltempfinden« und nachdem er »unhörbare Stimmen« zu vernehmen scheint,

77 Ein Werk, das ebenfalls zwei Baritone in doppelbödiger Bedeutung einsetzt, ist die Oper *Don Giovanni* von W. A. Mozart. Der Verführer Don Giovanni und sein Diener Leporello, der von den Verführungen lebt und ihre Folgen ausbaden muss, singen bei Mozart in der gleichen Stimmlage.

folgt der rätselhafte Satz: »Töne aus der Vorwelt kamen, von ich weiß nicht woher, an mein Ohr.« (BA 14, 28)

9.15 ›Wort-für-Wort-Vertonung

Roth wählt eine Vertonungsart, die allen Verästelungen und Abweichungen Walsers eng folgt; jeder Satzteil, ja jedes Wort wird wörtlich genommen. Ein gutes Beispiel ist der zweite Satz des Textes: »Beifügen könnte ich, daß mir im Treppenhaus eine Frau begegnete, die wie eine Spanierin, Peruanerin oder Kreolin aussah.« (BA 14, 9) Schon dieser Satz ist eine inszenierte Abweichung, die der Ich-Erzähler gleich darauf ironisch kommentiert, indem er sich »auf das strengste verbieten« muss, sich »auch nur zwei Sekunden lang bei dieser Brasilianerin oder was sie sonst sein mochte, aufzuhalten; denn [er] darf weder Raum noch Zeit verschwenden.« (BA 14, 9)

Dieser Abweichung folgt Roth ›wörtlich‹ (vgl. Abb. 41): »Beifügen könnte ich, dass« wird von Bariton 1 »zögernd« in den Ausklang eines stehenden Akkords gesungen, wobei »könnte ich« an der Stimmgrenze des Tenors mit der Falsettstimme zu realisieren ist, während das »dass« nur gesprochen wird. Anschließend fährt Bariton 2 »übermütig« mit der zweiten Version von *Der Spaziergang* (SW 7, 83) weiter, was zu einer syntaktischen Inkongruenz führt: »Im Treppenhaus« wird mit einem Riesensprung der Tuba ins tiefe Register illustriert und bei »begegnete mir eine Frau« setzt das Posaunen-Solo mit einem anzüglich-ordinär klingenden Metall-Dämpfer ein und begleitet den Rest der Stelle mit Aufmerksamkeit heischenden und übertriebenen Effekten (Trillern, Überblasungen, Portamenti, Rasseln). Dazu setzt die aus Westafrika stammende Talking Drum ein, die auf die exotischen Nationalitäten vorbereitet, die der Ich-Erzähler der Frau im Treppenhaus gleich andichten wird. Michel Roth nimmt in seinem ›naiven‹ Wort-für-Wort-Vertonen auch auf diese Nationalitäten Bezug: die »Spanierin« und die »Peruanerin« werden mit Kastagnetten, die »Kreolin« mit Maracas begleitet. Gerade das Klischierte dieser Ausdeutungen will auch das Exotisch-Oberflächliche und Verspielte von Walsers Nationalitäten-Kaskade aufzeigen. Dieses Wort-für-Wort-Vertonen führt zu einer dissoziativen musikalischen Form, bei der von Moment zu Moment die Instrumentation, der Gesangsstil, die Text-Verteilung auf die beiden Baritone, ja sogar die Kompositionstechnik wechseln können. Aus dem Reichtum der verschiedenen Kompositionstechniken und den lose gefügten Lokalstrukturen ergeben sich viele Bezüge zu Walsers Text, vor allem auch, weil Roth für die bei Walser oft anzutreffenden ›Findlinge‹ – zum Beispiel in Form von Wortneuschöpfungen – überraschende Lösungen findet.

The musical score is for measures 212-216 of 'Der Spaziergang'. It features six staves: Pos., Tuba, Schlö. 1, Schlö. 2, Bar. 1, and Bar. 2. The lyrics are: 'könn - te ich, dass übermütig p in Trep - pen - haus be gegne - te mir ei - ne Frau die wie ei - ne Spa - ni - e - rin, Pe - ru - a - ne - rin'. The score includes various musical notations such as dynamics (pp, mf, f, p, sfz, poco marc.), articulation (accents, slurs), and performance instructions (Solo mit Metalplönger, Telling-Drum, Ton-Ton habbat). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4.

Michel Roth: *Der Spaziergang*, S. 4, Takte 212–216 (Partiturausschnitt)

Abb. 41

So setzt er den bereits erwähnten Satz mit den »Töne[n] aus der Vorwelt« so um, dass die beiden Baritone jeweils um einen Schlag verschoben zwischen Sprech- und Falsettstimme springen; dabei erklingt in diesem Wechselgesang immer nur das hohe *cis*², das durch das rasch vor dem Mund bewegte Megafon überdies verfremdet wird (vgl. Abb. 42). Die Flageoletts in fast allen Orchesterinstrumenten, der in sein Instrument singende Posaunist und die auf- und absteigende Klang-»Skala« auf dem großen Beckenpaar erhöhen außerdem die magische Wirkung dieser Stelle – die Musik klingt tatsächlich wie aus einer anderen Welt.

9.16 Der improvisierende Räuber – *Räuber-Fragmente* von Michel Roth

Nach seiner Arbeit zum *Spaziergang* könnte man vermuten, dass Roth das dort erprobte Prinzip des verdoppelten Sängers für den Ich-Erzähler und den Räuber übernehmen würde. Aber Roth suchte nach einer radikaleren und zugleich abstrakteren Lösung, bei der das Inhaltliche des Romans weitgehend in den Hintergrund tritt.

Zunächst verblüfft die Tatsache, dass es auch bei Roths Auseinandersetzung mit dem »*Räuber*«-Roman keine eigentliche Partitur gibt, sondern wie bei Harkeit nur ein Libretto mit diversen Zusatzteilen und Einzelblättern für die vier Instrumentalisten. Allerdings sind die verschiedenen Teile bei Roth zu einem System verknüpft, in dem alle Beteiligten gleichberechtigt sind und das über oft aleatorische Kommunikationsregeln gesteuert wird. Als Störelement fügt Roth einen »Fremden« ein, den Solisten, der als Improvisierender ein »System im System« darstellt.

Der SOLIST ist der Räuber, wenn auch ohne sichtbare räuberische Attribute. Er muss ein tragbares Instrument spielen, da er während der Aufführung physisch und musikalisch zwischen den verschiedenen Musikern und Musiken umherirrt, sich sein Improvisationsmaterial von ihnen »raubt« (ohne je eigenes einzubringen). Damit kann er zwischen den verschiedenen musikalischen Ebenen vermitteln, aber auch einzelne Protagonisten (musikalisch) überfallen, bedrohen, verzerren oder auch in der Stimme eines anderen »untertauchen«.⁷⁸

Mit diesem improvisierenden Solisten, dem vom Komponisten verboten wird, was seine eigentliche künstlerische Identität ausmacht, nämlich Eigenes zu schaffen und zu entwickeln, findet Roth ein hintersinniges Pendant zum Räuber in Walsers Roman, der »Landschaftseindrücke« (AdB 3, 37), »Neigungen«

⁷⁸ Roth: *Räuber-Fragmente*, S. 5.

(AdB 3, 30) und »Geschichten« (AdB 3, 30) raubt.⁷⁹ Hinzu kommt, dass die Bezeichnung ›Solist‹ täuscht, wird ihm doch kein repräsentatives Podium geboten, sondern wird er »von den übrigen Mitwirkenden mittels ›In(ter)vektiven‹, konkret Beschimpfungen und musikalischen Drohgebärden, immer wieder vertrieben, läuft also ruhe- und ziellos umher.«⁸⁰

In den ausführlichen Aufführungshinweisen schreibt Michel Roth, dass die Analyse des »*Räuber*«-*Romans* von Peter Utz ihm bei der Werkgenese einen entscheidenden Impuls gab.⁸¹ Utz bezieht sich bei seiner Untersuchung auf den »labyrinthischen Diskurs« von Manfred Schmeling und die vier Strukturmerkmale, die Schmeling bei der labyrinthischen Erzählung ausmacht: Wiederholung, Widerspruch, Möglichkeit und Reflexion.⁸² Utz erläutert mit diesen Kategorien den labyrinthischen Leseprozess des »*Räuber*«-*Roman*, Michel Roth steuert mit ihnen den Kompositions- und den Aufführungsprozess, indem er diese Strukturmerkmale mittels Zitaten den vier Instrumentalisten zuordnet:

- Das Sopransaxophon steht für *Widerspruch*. Die Partie ist von starken Kontrasten bestimmt, der Saxophonist steuert provokative Kommentare wie »O naive Frage« oder »Das brauche ich Ihnen ja nicht erst noch zu sagen« bei.
- Die Gitarre repräsentiert die *Möglichkeit*. Sie weist suchende Gesten auf, der Gitarrist äußert leere Versprechen: »Hievon nachher mehr« oder »Wir wollen das im Interesse verhaltener Interessantheit aufsparen«.
- Der Kontrabass ist durch *Wiederholung* geprägt, repetiert und variiert ähnliche Muster, seine Kommentare sind beschwichtigend oder erläuternd: »Gut, gut, nur weiter« oder »Verzeihen Sie, wenn ich wie die alte Fasnacht erst jetzt daran denke und damit komme.«
- Der Solist steht für die *Reflexion*. Er nimmt die Ereignisse auf und spinnt sie assoziativ fort. Er trägt nur einen einzigen längeren Kommentar bei.

Roths Komposition ist nicht in einer Partitur, sondern nur in Stimmen notiert: Die Komplexität der vertikalen Überlagerungen ließe sich, wie in der Polyphonie des Spätmittelalters und der Renaissance, in einer Partitur gar nicht darstellen. Roth knüpft nämlich eine ganze Reihe von Verbindungen zwischen den Mitspielenden. Da ist zunächst das mehr oder weniger durchlaufende Libretto des Erzählers, das von sprachlichen Einwüfen der Instrumentalisten

79 Vgl. Gloor: *Prekäres Erzählen*, S. 146–150 (Unterkapitel »Der raubende Spaziergänger«).

80 Roth: *Räuber-Fragmente*, S. 5.

81 Ebd., S. 7. Vgl. Utz: *Tanz auf den Rändern*, S. 408–423.

82 Schmeling: *Der labyrinthische Diskurs*.

regelmäßig unterbrochen wird, wobei oft die Art des Einwurfs offen bleibt und zuweilen auf den Einwurf auch verzichtet werden kann.

In diesen Fluss baut Roth eine Art zweites Uhrwerk ein, dessen Mechanik eigenen Gesetzen folgt: Jedes Mal, wenn im gesprochenen Text das Wort »Räuber« fällt, müssen die Musiker (ausgenommen der Solist) ihr System verlassen und auf einem Zusatzblatt notierte kurze Motive spielen (vgl. Abb. 43). Michel Roth nennt diese Einschübe »A-In(ter)vektiven«. Sie stehen in gänzlich ungewohnten, »irrealen« Taktzahlen, die man sonst in Triolen, Quintolen, Septolen etc. notieren würde. Ihre Funktion ist klar: »Diese komplizierte rhythmische Relation soll den metrischen und rhythmischen Fluss der jeweiligen Partie in jedem Fall deutlich unterbrechen.«⁸³ Auch hier wird keine exakte Synchronizität zwischen den Instrumentalisten angestrebt; diese ist in einem derartigen System auch gar nicht möglich und kann in der der mobile-artigen, auf Interpendenzen beruhenden Form kaum vorgängig geprobt werden.

Die »B-In(ter)vektiven« dienen dazu, den Räuber in Schach zu halten. Sobald der Solist jemandem zu nah kommt, wird er mit einem dieser Schimpfwörter »verjagt«. Zusätzlich sind an einer Stelle »Interpolationen« notiert. Das sind von den Mitspielenden frei verwendbare Einwüfe; Roth schreibt nur die Anzahl der Interpolationen je Abschnitt vor.

Es soll der Eindruck entstehen, als seien alle Verhältnisse zwischen den Mitwirkenden und der Verlauf des Geschehens undurchschaubaren Gesetzen unterworfen oder gar zufällig. Als würden unkontrollierbare Kräfte und Kettenreaktionen den Gang der Erzählung beeinflussen oder geriete der Erzähler selbst immer wieder in den Sog seiner Geschichte oder in Abhängigkeit von seinen Figuren.⁸⁴

Das Labyrinthische wurde bei der Uraufführung im Theater Rigiblick in Zürich am 2. Dezember 2011 erlebbar. Die eigentlich simple Mechanik, mit der auf jedes »Räuber«-Wort mit »In(ter)vektiven« reagiert wird, drängte sich nicht in den Vordergrund, weil diese Einwüfe so fein ausgestaltet sind, dass sie als eine Reihe von Irritationen unter vielen in Erscheinung treten. Ein Grund für das Gelingen des »Labyrinths« liegt darin, dass beim Erzähler inhaltliche Bezüge zum »*Räuber*«-Roman fast zur Gänze weggestrichen sind. Das Libretto von Michel Roth beschränkt sich in der Zitatauswahl auf Verweise und Selbstreflexionen und versucht, die von Peter Utz herausgearbeiteten Parameter Wiederholung, Widerspruch, Möglichkeit und Reflexion zu isolieren. Es sind

83 Roth: *Räuber-Fragmente*, S. 6.

84 Ebd., S. 8.

SOPRANSAXOPHON

IN(TER)VEKTIVEN A

IN(TER)VEKTIVEN B

Petrukio
Löl
Peruaner
Lümmel
Täfeließer
Löffeliliebkoßer
Bürschchen
Fötzel
Tölpel
Knauseri
Grosshans
Grämi
Langweili
**O hochgradig
intellektueller
und zugleich dummer**
Idiot
Plagöri
Schuft
Flegeli
Lump
Mädchennachläufer
Trappi
Spitzbube

INTERPOLATIONEN

Einmal zu GIT:
**Heraus endlich mit der
Sprache! (GIT: Das ist
alles, ich schwöre es)**

Einmal reagierend auf GIT:
**So geht's, wenn man
allerlei verspricht!**

Einmal zu KBS:
Nur ruhig

Einmal reagierend auf KBS:
**Daraus wird nichts,
rundheraus erklärt.**

Je einmal zum ERZ:
Das also auch noch.

Übersehen wir das.

*Einmal zu ERZ hingehend,
ihn unterbrechend:*
**Weswegen wurde er zum
Räuber?**
*Ohne eine Antwort abzu-
warten wieder an Platz
zurückkehren*

Abb. 43 Michel Roth: *Räuber-Fragmente*, In(ter)vektiven A, B und Interpolationen, Sopransaxophon

dies mit Ausnahme der Reflexion substantiell musikalische Parameter, die zumindest der tonalen Grammatik auch in ihre Begrifflichkeit eingeschrieben sind, zum Beispiel ›Reprise‹ (Wiederholung), ›Dissonanz‹ (Widerspruch) oder ›Trugschluss‹ (Möglichkeit).

In solcher Reduktion ähnelt das Libretto den Aufführungs- und Spielanweisungen in einer musikalischen Partitur, die das musikalische Geschehen erklären. Statt von einer Vertonung ließe sich hier eher von einer ›Vertextung‹ und Exemplifizierung des musikalischen Labyrinths durch den Schauspieler sprechen. Die *Räuber-Fragmente* werden auf diese Weise zu einem Spiegelkabinett, das in sich selbst dreht und die Außenwelt kaum mehr einlässt.

9.17 Das Mikrogramm als musikalische Notation

Ungefähr in der Mitte von Michel Roths *Räuber-Fragmenten* gibt es einen musikalisch besonders intensiven Moment, wo alle Beteiligten ihre Rolle tauschen und damit das System aus dem Gleichgewicht bringen. Ausgangspunkt dieser kurzen Szene ist der selbstreflexive Kommentar des Erzählers: »Noch nie, so lange ich am Schreibtisch tätig bin, habe ich so kühn, so unerschrocken begonnen zu schriftstellern. Alle diese Sätze, die ich schon aufs Papier warf, und all diejenigen, die den schon niedergeschriebenen noch folgen.«⁸⁵

Daraufhin hört der Solist mit Improvisieren auf und spricht seinen einzigen Text. Es handelt sich dabei um jene für W. G. Sebald zentrale Stelle des »*Räuber*«-Romans, in der der Erzähler gleichsam als Rezensent seines Buches auftritt:⁸⁶

Ich richte an die Gesunden folgenden Appell: Leset doch nicht immer nur diese gesunden Bücher, machet euch doch auch mit sogenannter krankhafter Literatur näher bekannt, aus der ihr vielleicht wesentliche Erbauung schöpfen könnt. Gesunde Menschen sollten stets gewissermaßen etwas riskieren. Wozu, heilandhagelnochmal, ist man denn gesund? [...] Es ist zum Zähneausreißen, zum Totlachen. (SW 12, 83f.)⁸⁷

Zu diesem Text des ansonsten improvisierenden, nun aber musikalisch verstummen Solisten beginnen ihrerseits die drei Instrumentalisten zu

85 Ebd., S. 11.

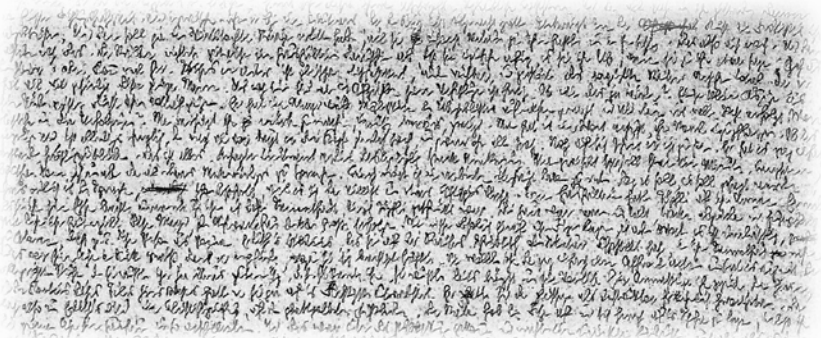
86 Vgl. Sebald: *Le promeneur solitaire*, S. 156f.

87 Die Textfassung von Roth (hier S. 11) unterscheidet sich von der Fassung in SW nur im Verzicht auf das Eszett.

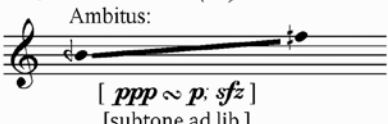
improvisieren. Michel Roth gibt als Improvisationsvorlage allen denselben Ausschnitt eines Mikrogramms (vgl. Abb. 44). Dabei schränkt Roth den Tonhöhenrahmen der Improvisationen enorm ein, die enge Amplitude von Walsers Mikrogramm-Schrift imitierend. Alle drei Instrumente spielen – trotz ihrer unterschiedlichen Größe – in derselben Lage zwischen a^1 und f^2 und verfügen über einen Umfang von einer Quarte bis zu einer Quinte im Fall des Saxophons.

(Sprecheinsatz SOLIST)

SAX: *Improvisation, frei den Schriftzeichen Walsers folgend*



Anzahl "Räuber"-In(ter)vektiven: 0
Ambitus:



SOLIST: *Ich richte an die Gesunden folgenden Appell: leset doch nicht immer nur diese gesunden Bücher, macht euch doch auch mit sogenannter krankhafter Literatur näher bekannt, aus der ihr vielleicht wesentliche Erbauung schöpfen könnt. Gesunde Menschen sollten stets gewissermassen etwas riskieren. Wozu, heilandhagelnochmal, ist man denn gesund? Es ist zum Zähneausreissen, zum Totlachen.*

☹ PAUSE

[Fortsetzung entweder:
GIT: Seltsames Selbstgespräch...]
oder
ERZ: Eminent mutig... siehe folgende Seite]

Abb. 44 Michel Roth: *Räuber-Fragmente*, SAX Improvisation

Wenn Komponisten auf die Mikrogramm-Schrift mit musikalischer Symbolik reagieren, suchen sie meist nach Auslöschungen oder sich verengenden Tonhöhenstrukturen. Michel Roths Lösung, drei Instrumentalisten das gleiche Mikrogramm als grafische Notation lesen und interpretieren zu lassen, legt mit einer extremen ›Engführung‹ die enorme Energie der Mikrogramm-Schrift frei.

Dieser Moment höchster Verspannung wird mit einem Einwurf des Gitarristen beendet: »[Seltsames Selbstgespräch, auf welches wir ziemlich gewiss zurückkehren.]« Weil die Interpolation in eckigen Klammern steht, darf der Gitarrist aber auch darauf verzichten. Dann fährt der Erzähler im selbstreflexiven Modus weiter: »Eminent mutig, was ich da sage, nicht wahr? Das Papier trägt's gut, ob allerdings etwa nachher der Leser oder gar der Durchschnittsleser [– bei Roths radikalen Werk eher: das Publikum oder gar das Durchschnittspublikum –, ist eine andere Frage.«⁸⁸

88 Roth: *Räuber-Fragmente*, S. 14.

Embleme des Verstummens

21 *Vertonungen des Gedichts Beiseit*

Ich mache meinen Gang;
der führt ein Stückchen weit
und heim; dann ohne Klang
und Wort bin ich beiseit.

Das vierzeilige Gedicht *Beiseit* (SW 13, 22) ist der meistvertonte Text von Robert Walser. 21 Vertonungen von sechzehn Komponistinnen und Komponisten werden in diesem Kapitel nebeneinandergestellt. Gerade wegen seiner lakonischen Einfachheit ist das Gedicht seit den 1970er-Jahren zu einer Walser-Chiffre geworden – insbesondere in der Musik. Das vierzeilige Gedicht, 1899 erstmals in der *Wiener Rundschau* erschienen, erlebte schon zu Lebzeiten Walsers fünf Nachdrucke.

10.1 Werner Morlangs *Beiseit*-Interpretation

In seiner Kargheit wirkt das Gedicht wie in Stein gemeißelt, und es ist kein Zufall, dass es 1987 in Herisau auch in den Stein von Robert Walsers neuem Grab gehauen wurde. Anstelle einer hymnischen Gedächtnisrede formulierte Werner Morlang, der während Jahren die Mikrogramme entzifferte und das Robert Walser-Archiv leitete, bei der Einweihung des Gedenksteins am 15. Mai 1987 eine ebenso kurze wie präzise Analyse dieses Gedichts. Morlangs Betrachtung ist bis heute ein Meilenstein in der Walser-Interpretation und wirkt wie eine Umrahmung der in diesem Kapitel behandelten *Beiseit*-Vertonungen. Auch im Sinne einer Hommage an den 2015 verstorbenen Schweizer Germanisten seien hier zwei längere Abschnitte daraus zitiert:

Der Gang, der so lakonisch angesagt wird, führt nur gerade über vier Zeilen und mündet in Laut- und Sprachlosigkeit. Die dabei zurückgelegte Strecke ist unbeträchtlich, und selbst diese Unbeträchtlichkeit minimalisiert Walser, verniedlicht er zu dem für ihn bezeichnenden Diminutiv »ein Stückchen«. Andererseits macht sich derjenige, der sich zu dem bescheidenen Unternehmen anschickt, gleich mit dem ersten Wort als »lyrisches Ich« geltend, und dieses wiederum erklärt durch das Possessivpronomen »meinen« den »Gang« zu einer nur ihm allein zustehenden Besonderheit.

Noch befremdlicher als die – ohnehin kärglich angegebene – Modalität des Weges nimmt sich die des Zieles aus. Zwar erweist sich der Weg als Heimweg, aber der klassische Topos der Ankunft vermittelt nicht die Traulichkeit des bürgerlichen Heims. Die strenge Endgültigkeit, mit der hier das »Ich« von der Aussenwelt und von jeglicher Lebensäußerung entbunden wird, ähnelt dem Tod. Unversehens scheint der Gang, so kurz er greift, ein ganzes Leben zu umspannen, ein resümiertes Leben sogar, vom unheimlich-heimeligen »Beiseit« aus gesehen.¹

Ein besonderes Augenmerk lenkt Werner Morlang auf die alternative Fassung des Gedichts:

Auf das Wort »beiseit« gravitiert das Gedicht zu – entsprechend dem gleichlautenden Titel – und findet in ihm, als letztem Wort, seine Ruhe. Entstehungsgeschichtlich handelt es sich dabei lediglich um eine nachträgliche Korrektur, die Walser erst für die Buchausgabe (1909) vornahm und die eine frühere Version ersetzte. Ursprünglich waren die vier Zeilen »Spruch« betitelt, was uns um so eher dazu berechtigen mag, sie nunmehr als Grabtext zu lesen. Viel wichtiger aber: in den ersten beiden Druckfassungen lautete der abschliessende Satzteil noch: »dann ohne Klang / und Wort bin ich *befreit*«.

Ich wüsste keine Stelle in Walsers Dichtungen, wo uns seine Lebens- und Schaffensbedingungen eindringlicher offenbar würden als im Wechsel der Reimwörter »befreit« / »beiseit«, die hier plötzlich wie austauschbare Synonyme auftreten, wobei ein jedes, bezogen auf den biographischen Zusammenhang, polyvalent, mehrsinnig ausgelegt werden kann.²

Bisher hat nur die Komponistin Ezko Kikoutchi im Kontext ihrer französisch-bielerdeutschen Vertonung von *Der Teich* (vgl. Kap. 8.6.4) auf die »Befreit«-Fassung zurückgegriffen. Sie fügt das Gedicht in den ersten Monolog von Fritz ein, in dem er sich über die Anstandsregeln beim Essen und die Bevorzugung seines Bruders Paul beklagt. Nachdem die Komponistin zweimal nur den ersten Vers wie einen inneren Gedanken in den Monolog von Fritz einflucht, führt sie die beiden Texte (bei Ziffer F) im Kurzschluss zusammen. Das »Befreit«-Gedicht wird verzahnt mit der Textstelle »Chum, Fridu, mir wei uf d'Site« (SW 14, 119), allerdings wählt Kikoutchi hier die französische Übersetzung – »Viens, viens Fridu, on va se mettre à l'écart« – was eine auffällige interlinguistische Überkreuzung ergibt: das Gedicht *Beiseit* wird im

¹ Morlang: *Robert Walser im »Beiseit«*.

² Ebd. Morlang täuscht sich hier: Nur in der letzten der vier Veröffentlichungen des Gedichts, die vor der Buchausgabe erschienen sind, wird »beiseit« mit »befreit« ersetzt. Vgl. Walser: *Gedichte* [1899] bzw. ders.: *Spruch* [1907]. Zu den Varianten vgl. ders.: *Gedichte* [2021], S. 100f.

Französischen nämlich mit *À l'écart*³ übersetzt. So werden an dieser Stelle mittels der französischen Übersetzung die ›Befreit‹- und die *Beiseit*-Variante zusammengeführt.⁴

Das Gedicht und besonders der letzte Vers muss für Walser selbst etwas ganz Besonderes und Exklusives gewesen sein: In seinem Gesamtwerk wird das elidierte Adverb »beiseit« nur dreimal verwendet.⁵ Das zweite Mal verwendet er »beiseit« 1901 im *Aschenbrödel*, kurze Zeit nach der Erstpublikation in der *Wiener Rundschau* 1899. Der König spricht zum Prinzen: »Tritt hier mit / ins Schwarz beiseit; im Dunkel so / wird schon ein Wort zu reden sein, / das unsern Hader sanft versöhnt.« (SW 14, 44) Mit diesen Versen wird der Abgang von König und Prinz vorbereitet – mit der alle Gestalt und Figur aufsaugenden Farbe Schwarz sind wir aber auch schon beim ›Grabtext‹ von Morlang.

Bei den beiden anderen »beiseit«-Stellen wird das elidierte Adverb mit »sein« als Vollverb verwendet, nämlich im Präsens »bin ich beiseit« im Gedicht und im Imperfekt am Schluss des Prosastücks *Der Dichter* (SW 4, 84f.), das 1914, also nach der Gedichtausgabe, publiziert wurde, aber die gleiche Ambivalenz von trauriger Lustigkeit und fröhlicher Melancholie aufweist: »Ich tat niemand weh, und auch mir tat niemand weh. Ich war so hübsch, so schön beiseit.« (SW 4, 85)

10.2 Zu den *Beiseit*-Vertonungen

Wohl nur wenige Gedichte der Weltliteratur wurden so häufig vertont wie *Beiseit*. Weil die Vertonungen in diesem Kapitel einzeln betrachtet werden und nur wenige komparatistische Hinweise eingefügt sind – auch auf ein wertendes Gegeneinander-Abwägen wird konsequent verzichtet –, seien ein paar Auffälligkeiten im Sinne von ›Diagnosepunkten‹ zum Voraus benannt. Sie sollen gewisse Redundanzen erklären und auch dazu einladen, selber nach Bezügen zwischen den Vertonungen zu suchen und eigene Entdeckungen zu machen.

In vielen Vertonungen wird Walsers Gedicht nicht von der Musik illustriert, sondern die Musik selbst steht im Zentrum und wird in unterschiedlicher Weise auf ihre Grenzen hin befragt. Das kann geschehen, indem gesungen wie

3 Dies gilt für die mir bekannten Übersetzungen von Marion Graf, Fernand Cambon und Jacques Lasserre, vgl. die drei Angaben zu Walser: *À l'écart*.

4 Siehe dazu Kap. 8.6.4. Auf ein eigenes Unterkapitel zu dieser nicht isoliert aufführbaren Vertonung wird hier verzichtet.

5 Ich danke Gelgia Caviezel für die Identifikation aller »beiseit«-Stellen.

gesprochen und vor allem der Schluss, insbesondere das letzte Wort »beiseit«, nur noch geflüstert oder gehaucht wird. Oft wird das anfänglich etablierte musikalische System, sozusagen die Grammatik des Lieds, zum Schluss hin abgebaut, zerstört oder aufgelöst.

Ein spezielles Augenmerk in den Vertonungen verdient die Stelle »ohne Klang und Wort«, bei der im Gedicht in übertragenem Sinn die Musik und die Sprache einander gegenübergestellt und negiert werden. Es gibt Vertonungen, die an dieser Stelle den Sinn hervorheben und von der Frage ausgehen, wie »kein Klang« in Klang gesetzt werden kann, sei es, indem an dieser Stelle die Musik verstummt, sei es, indem selbstreflexiv die musikalische Grammatik verändert wird. In anderen Kompositionen dient die Gegenüberstellung von Musik und Sprache als Anlass, klangvoll den sinnbefreiten »Klang« dem reflektierenden und ›trockenen‹ »Wort« gegenüberzustellen.

Ähnlich vielfältig wird »und heim« vertont. So kann das Enjambement zwischen zweitem und drittem Vers in den Hintergrund und die syntaktische Struktur des Gedichts in den Vordergrund gerückt werden. Andere Möglichkeiten beziehen »und heim« motivisch auf das »Ich mache« des Anfangs oder führen »heim« in ein gesummtes *m* über und nehmen damit das Verstummen des Schlusses vorweg, weil das *m* als stimmhafter Nasallaut mit geschlossenem Mund gesungen werden muss.

Der von Werner Morlang dargelegte Gegensatz von vergrößertem Gestus im ersten und miniaturisiertem im zweiten Vers sowie die Spannung zwischen den ersten beiden Versen und den beiden letzten ist vielen Vertonungen eingeschrieben. Das zeigen zahlreiche Symmetrien oder Beinahe-Symmetrien. Die 24 Silben des Gedichts – aufgeteilt in viermal sechs Silben bzw. fünf zweisilbige und vierzehn einsilbige Wörter – bringen in der Tradition zeitgenössischer Musik eine große Verführung zu Zahlenspielen mit sich. Erstaunlich ist allerdings, dass keine reine zwölftönige Arbeit vorliegt, obwohl die 24 Silben zu einer klassischen Zwölftonkomposition, zum Beispiel mit Grundstellung und Krebs der Reihe, geradezu einladen. Aber das würde zu einer geschlossenen und allzu stimmigen Komposition führen und die Idee des Gedichts gerade verpassen. Dessen ›kompositorische‹ Qualität besteht ja darin, dass die formale Strenge der Verse eine chiastisch zerrüttete Innenwelt verbirgt. Deshalb wird die Reihentechnik, etwa bei Heinz Holliger, nur als prekäre Utopie ausgewiesen.

Auf die Lakonik des Gedichts wird musikalisch ganz unterschiedlich reagiert: Sie kann ostentativ in den Vordergrund gestellt werden, wobei meist eine untergründige zweite Schicht mitläuft, oder sie kann artifiziell überhöht oder in fast schon szenische Lösungen überführt werden. Wie bei vielen Walser-Vertonungen gibt es auch bei *Beiseit* eine literarische Rezeption:

Da wird das Gedicht gerade in jüngeren Vertonungen in unterschiedlichste literarische Kontexte gestellt, in denen sich helvetische mit weltliterarischen Aspekten und die Auseinandersetzung mit der deutschen Literaturgeschichte kritisch überlagern.

Die auffälligste Erscheinung bei den Vertonungen ist die Disposition des musikalischen Raums, in der die Grenzerfahrung des lyrischen Ichs mit der Grenzerfahrung des menschlichen Gehörs bzw. der Instrumente konfrontiert wird. Oft wird das lyrische Ich in die Klangmitte, quasi in den leeren Raum zwischen den Randregistern gestellt, beim Klavier repräsentiert durch die höchste und die tiefste Taste. Diese räumliche Disposition kommt zwar nicht nur bei den *Beiseit*-Vertonungen vor (vgl. in Kap. 12.2 die Ausführung zur strukturellen Bedeutung des fehlenden Subkontra-As des Klaviers bei Max Beckschäfers Melodram *Schwendimann*), aber deren Redundanz ist doch auffällig. Generell spielt die Mittellinie oder Mittelachse eine zentrale Rolle.

Bei den *Beiseit*-Vertonungen lässt sich die Tendenz beobachten, es ›anders‹ machen zu wollen, einen je eigenen, besonderen Gang zu finden. Das beginnt schon bei Urs Peter Schneider, dessen *Beiseit I* die einzige streng serielle Komposition in seinem großen Gesamtwerk darstellt und der deshalb gleich ein gänzlich anderes *Beiseit II* folgen lässt. Vor allem der oft gespielte, bei Schott verlegte und bei ECM als CD publizierte *Beiseit*-Zyklus von Heinz Holliger hat für viele nachfolgende Komponistinnen und Komponisten Referenzcharakter, weniger im Sinne eines Vorbilds denn als Aufforderung, einen eigenen Weg zu suchen und Gegenmodelle zu entwickeln. Deshalb bieten die zwanzig Vertonungen dieses Kapitels einen so vielfältigen und reichen Überblick verschiedenster Walser-Zugänge und geben zugleich auch einen Abriss zu fast sechzig Jahren Kompositionsgeschichte.⁶

10.3 Marie-Louise Wolfensberger und Heinz Wehrle: Improvisierte Walser-Lieder (1962)

Die vier von Marie-Louise Wolfensberger⁷ und Heinz Wehrle improvisierten Walser-Lieder stellen mutmaßlich die erste erhaltene Musikaufnahme mit

⁶ Zum *Beiseit*, das Ezko Kikoutchi in *Der Teich* integriert hat, vgl. Kap. 8.6.4.

⁷ Leider konnte die Improvisatorin und Sängerin Marie-Louise Wolfensberger bisher nicht sicher identifiziert werden. Im Archiv von SRF taucht sie nur dieses eine Mal auf. Am 19. Mai 2015 erschien in der Neuen Zürcher Zeitung eine Todesanzeige von Marie-Louise Boschetti-Bluntschli, geborene Wolfensberger (29.05.1932–13.05.2015), die mit dem Motto »Dein Singen bleibt für immer« versehen ist. Es könnte sich dabei um Marie-Louise Wolfensberger gehandelt haben. Allerdings: Die Traueradresse ist Vezia bei Lugano. Eine Todesanzeige vom

Robert Walser dar und sind auch die erste öffentliche musikalische Auseinandersetzung mit dem Autor nach seinem Tod 1956. Basierend auf der von Carl Seelig edierten Gedicht-Ausgabe bei Schwabe von 1944⁸ wagten Wolfensberger und Wehrle das einmalige Experiment, sowohl Gesang als auch Klavierbegleitung frei zu improvisieren; dabei wurde auch mit den Texten improvisiert. Stilistisch könnte man Einflüsse von Hugo Distler oder Jehan Alain ausmachen, die Wehrle, langjähriger Organist der Kirche Meilen, auch kompositorisch prägten.⁹ 1962 war Heinz Wehrle allerdings vor allem als Leiter Jazz des damaligen Landessenders Radio Beromünster bekannt.¹⁰ »Den bleibendsten Eindruck hinterliess [...] die von Wehrle 1964 inszenierte Serie ›Jazz live‹, die 11mal über den Sender ging und bis 1982 bestand.«¹¹

Über das Umfeld der Aufnahme und für welche Sendung sie produziert wurde, gibt der Bandbegleitzettel im Archiv von SRF keine Auskunft. Die Erstausstrahlung erfolgte erst knapp zwei Jahre nach der Produktion. Auffällig ist allerdings, dass Wolfensberger und Wehrle die Gedichte Walsers in einen religiösen Kontext stellten, denn neben vier Walser-Gedichten wurde auch eine Vokalise, ein »Halleluja Amen« und das Gespräch zwischen Jesus und Nikodemus (Johannes 3,1–13) in der gleichen improvisierten Weise umgesetzt. Der religiöse Aspekt erklärt auch die Auswahl der Walser-Gedichte, die man als wehmütig-melancholisch verstehen kann – neben *Beiseit* waren es *Bangen* (SW 13, 26), *Schnee (I)* (SW 13, 15) und *Gebet* (SW 13, 10).

Wolfensberger und Wehrle scheinen auf ihre Leistung ziemlich stolz gewesen zu sein: Auf der Vorderseite des Bandbegleitzettels steht »Völlig frei impr. ohne Noten und Notizen« und recto wird nochmals insistiert: »Sämtliche sieben Studien wurden ohne jegliche Vorbereitung und Abmachung aus dem Stegreif improvisiert«. Tatsächlich verlangt diese Leistung Respekt ab,

26. März 1958 für eine gleichnamige Tante verweist ebenfalls auf Vezia als Wohnort und ist schon mit Marie-Louise Bluntschli-Wolfensberger unterzeichnet. Am 17. September 1966 erscheint eine Todesanzeige für ihren Ehemann Rudolf Bluntschli, einen auf dem Waffenplatz Monte Ceneri tätigen Instruktionsoffizier der Artillerie. Das ist ein geografisches und kulturelles Umfeld, das nicht unbedingt auf eine frei improvisierende Sängerin verweist.

8 Walser: *Gedichte* [1944]. Auf diese Ausgabe verweist der Bandbegleitzettel zur Aufnahme.

9 Ich habe Heinz Wehrle als sozial und politisch engagierten Kollegen bei Radio SRF noch erlebt. Seine cholerischen Ausbrüche waren legendär, er konnte sich ihnen auch vom Orgelpult aus hingeben, wenn er einer bigotten Predigt ein donnerndes Ausgangsspiel nachschickte.

10 Vgl. Schmid: *Heinz Wehrle*, S. 12.

11 Staub: *Zwei Wegbereiter der Zürcher Jazzszene*, S. 54.

denn ohne Absprache tonal zu begleiten, Melodien gegenseitig zu imitieren und kleine Kontrapunkte zu setzen, also ›richtige‹ Lieder zu gestalten, ist anspruchsvoll und 1962 eine seltene Erscheinung.

In allen Improvisationen wiederholt Marie-Louise Wolfensberger Textteile; aber sie tut es bei keinem Gedicht so ausgiebig wie im Falle von *Beiseit*, dem kürzesten Text der Improvisationen. Dabei ist spannend zu hören, wie die Logik des Gedichts die Improvisierenden irritiert und zu zunehmender Demut zwingt. Im Folgenden ist der Improvisationsverlauf des Textes protokolliert. Einfach gesetzter Text wurde schlicht, syllabisch vorgetragen, kursiv gesetzt sind Silben mit zwei Tönen pro Silbe, und fett markierter Text zeichnet emphatische Ornamentierungen von drei bis sechs Tönen pro Silbe aus.

Ich mache **meinen** *Gang*, der führt ein **Stückchen** weit [Klavier setzt ein]
 Ein *Stückchen* weit und heim
 [Klavierinterludium]
 Ich mache meinen *Gang*, der führt ein *Stückchen* weit und heim;
 dann ohne Klang und Wort, und ohne Klang und Wort bin ich beiseit
 [Klavierinterludium]
 dann ohne *Klang* und Wort bin ich beiseit.
 [Nachspiel Klavier]

Beiseit beginnt als einzige der vier Walser-Improvisation mit der Stimme allein: Marie-Louise Wolfensberger ›schießt‹ mit neckischem Allegretto-Tempo und einer weitgreifenden Melodie los. Nach »Stückchen« scheint sie zu realisieren, dass mit diesem Gestus nicht durchzukommen ist. Sie lässt sich aber wenig anmerken und wiederholt das »Stückchen«, diesmal ohne Melismen und somit auf die Aussage und nicht deren Ausschmückung konzentriert; da Wehrle mit seinem Klaviereinsatz sowohl das straffe Tempo als auch den tänzerischen Habitus übernimmt, zieht die Sängerin am Ende des zweiten Verses gleich weiter mit »und heim«. Da kann das Klavier die melodische Anfangslineie der Sängerin weiterspinnen. Danach singt die Sängerin in einfachem Ton den Rest des Gedichts durch, ›verhaspelt‹ sich aber beim Versuch, »dann ohne Klang und Wort« emphatisch auszugestalten, und es kommt zu einem Durcheinander der Wörter »Klang«, »ohne«, »und« und »Wort«. Nach dem Klavierinterludium sammelt sich Wolfensberger, fügt »Klang und Wort« in einer Umspielungsfigur zusammen, und Wehrle lässt das Lied nach harmonischen Kreuzgängen ruhig ausklingen.

Diese erste *Beiseit*-Vertonung ist noch nicht affiziert von Todessymbolen und erscheint als die unbefangenste; sie ist getragen von einem Gottvertrauen, bei dem man zum Schluss nicht »beiseit«, sondern »bereit« zu hören vermeint.

10.4 Urs Peter Schneider: *Beiseit I, Beiseit II, Motto* (1973)

Die ersten notierten Vertonungen von *Beiseit* stammen von Urs Peter Schneider. Er hat das Gedicht gleich zweimal vertont und als *Beiseit I* und *Beiseit II* in sein *Liederbuch* (vgl. Kap. 4.4) integriert. *Beiseit II* hat er im gleichen Jahr zusätzlich mit einem Sprecher und einer Trommel versehen und als eigenständige Komposition mit dem Titel *Motto für vier Musiker* publiziert. Mehrere Kompositionen zum gleichen Text sind bei Schneider nichts Außergewöhnliches. Bedeutsamer ist die Beschränkung auf exakt zwei Vertonungen, was auf das Doppelgesichtige von Walser verweist: So schildere »Nr. I das Herausgehen in die Welt; Nr. II den Rückzug«. ¹² Skizzen zu *Beiseit I* gehen ins Jahr 1958 zurück, die eigentliche Komposition ist aber ins Jahr 1973 zu datieren. ¹³

1958 war es eine noch einfache Reihenkonstruktion; jetzt aber geht das so, dass auf jeder Tonhöhe des Soprans »etwas« passiert, nicht tonhöhenbedingt, aber im Sinne einer musikalischen Vielfalt (in anderen Parametern). ¹⁴

Die beiden Vertonungen – es sind die einzigen Vertonungen im konventionellen Sinne, die Schneider zu Walser komponiert hat – erscheinen zunächst als Gegensätze (vgl. Abb. 45 und Abb. 46): *Beiseit II* ist einfach und schlicht konzipiert. Der »Gang« wird mit dem ruhigen Schreiten der Melodie ausgedrückt. Mit Atempausen wird das Enjambement der Verszeilen hervorgehoben. *Beiseit I* dagegen ist ausschweifend, zieht alle Register, ist in einem virtuoson seriellen Stil gefasst, der garantiert, dass sich alles spiegelt und umdreht, aber doch kein Klang und keine Konstellation genau wiederholt wird. Das Gemeinsame der beiden Vertonungen liegt in der ostentativ lapidaren Klavierbegleitung, die alles Illustrierende verweigert.

Beiseit I ist bis heute die kompositorisch am stärksten kontrollierte und auf den ersten Blick »unwalserischste« Komposition. Alle Parameter mit Ausnahme der Klangfarbe sind determiniert; das radikale serielle Modell verhindert jede Möglichkeit zur Wortausdeutung, die in Schneiders kompositorischem Kosmos ohnehin keinen Platz hat.

¹² Brief von Urs Peter Schneider an Roman Brotbeck vom 08.07.2016.

¹³ »Von meinem ersten Walser-Lied weiss ich noch, dass ich 1958 die Textsilben unter eine Elftonreihe (asymmetrisch, aber in etwa hierarchisch) geschrieben hatte. [...] Bei meinen Datierungen vermerke ich oft die erste Skizze, nicht nur den Abschluss; hier schienen 15 Jahre zu passen.« Ebd.

¹⁴ Brief von Urs Peter Schneider an Roman Brotbeck vom 15.12.2020.

Handwritten musical score for the song *BEISEIT I*, page 58. The score is written on four systems of staves, each with a vocal line and a piano accompaniment. The tempo is marked *mf/p*. The lyrics are in German and are written below the vocal line. The piano accompaniment consists of chords and single notes, often with fingerings indicated by numbers in parentheses. The lyrics are: *ich na che mei nen gang der fñht ein stñck chen weit und heim dann oh ne klang und wort bin ich bei seit*. The score is written on a grid background.

Abb. 45 Urs Peter Schneider: *Beiseit I* aus *Liederbuch*

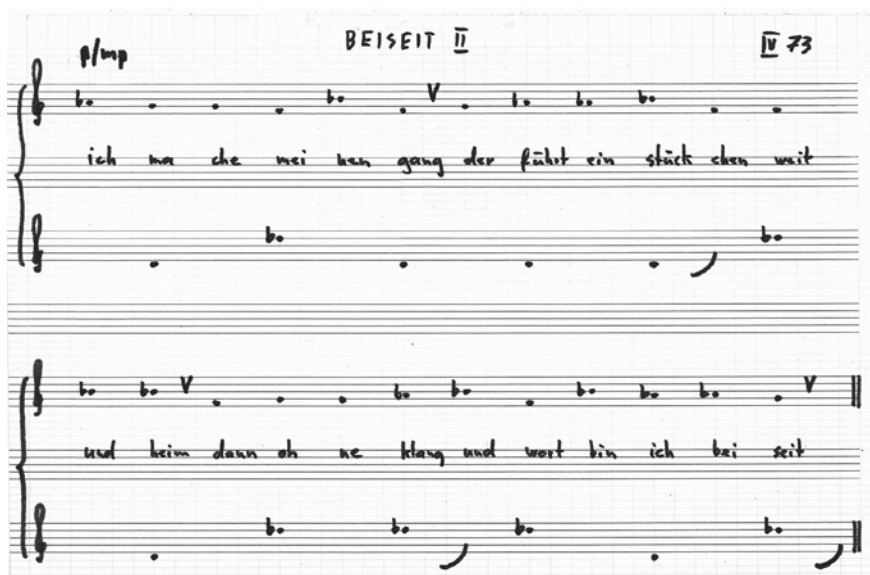


Abb. 46 Urs Peter Schneider: *Beiseit II* aus *Liederbuch*

Bei serieller Musik denkt man zuallererst an eine Tonhöhenreihe, von der alle anderen Parameter abgeleitet sind. In *Beiseit I* sucht man eine solche Reihe vergeblich, stattdessen komponiert Schneider in Tonhöhen- und Intervallkonstellationen. Abbildung 47 zeigt die Tonhöhenstruktur der Gesangsstimme: Für die beiden Doppelverse benutzt Schneider zwei Zehnton-Konstellationen im Umfang von 25 Halbtönen (entspricht 2 Oktaven plus 1 Halbton), die symmetrisch überlagert sind. Der Gesamtumfang der Singstimme beträgt anspruchsvolle zweieinhalb Oktaven und verlangt die Tessitura zugleich einer tiefen Alt- und einer hohen Sopranstimme. Die Zehntonkonstellation der Schlussverse liegt eine Quinte höher als zu Beginn, was bei den zwei hohen *cis*³ (bei »[oh]ne« und »bei[seit]«), die beide Male aus der mittleren Lage heraus »angeschossen« werden müssen, wie es im Jargon von Koloratursopranistinnen heißt, eine durchaus aggressive und grelle Wirkung hat.

Innerhalb dieser beiden Zehnton-Raster gibt es je zwölf Intervallkonstellationen, die aus sieben Intervalltypen bestehen und sich ebenfalls symmetrisch zueinander verhalten. Sie sind in Abbildung 47 über bzw. unter der zentralen Achse aufgelistet. Zusammenfassend ergibt das: acht Duodezimen in drei Varianten, 24 große Septimen in sechs Varianten, vier kleine Septimen in zwei Varianten, je vier große und kleine Terzen bzw. eine Quarte in zwei Varianten und vier kleine Sekunden in zwei Varianten. Damit aber noch nicht genug der Ordnung, denn auch die Diastematik – ob die Intervalle nach oben

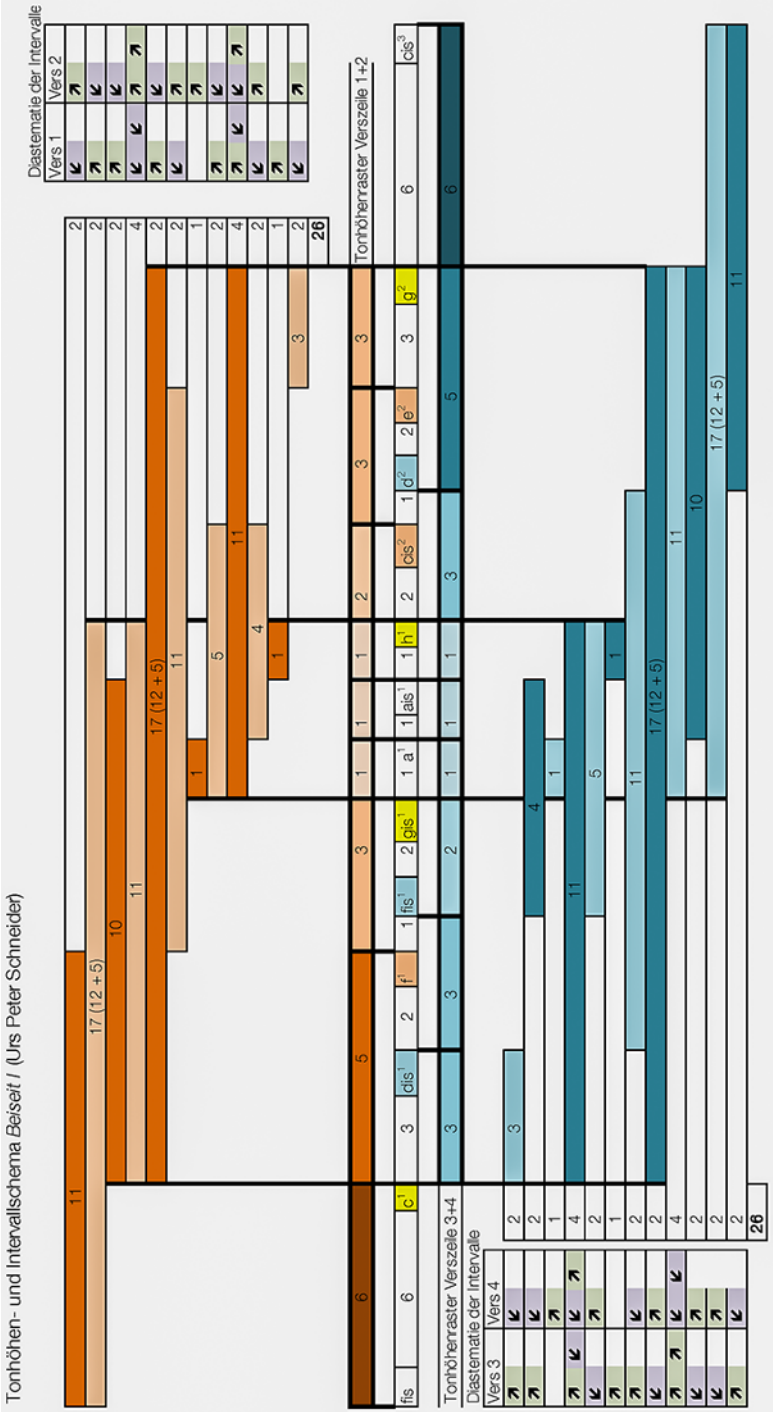


Abb.47 Tonhöhen- und Intervallschema zu *Beiseit I* von Urs Peter Schneider

oder unten weisen – ist von Schneider symmetrisch exakt verteilt. Einzig die vier kleinen Sekunden in der Mitte der Systeme sind ›leittönig‹ auf jede vierte Verssilbe hin immer nach oben gerichtet.

In jeder Zehntonkonstellation fehlen zwei Töne, *d* und *es* in der ersten respektive *e* und *f* in der zweiten. Aus diesen Tönen – ergänzt durch *cis* und *fis* – besteht die Klavierbegleitung, die komplementär zur Gesangsstimme angelegt ist. Die Tonhöhen, die in beiden Zehntonkonstellationen vorkommen und die in Abbildung 47 mit fetten Verbindungsstrichen gekennzeichnet sind, fehlen also in der Klavierbegleitung bei allen vier Versen. Allerdings wechselt in jeder Verszeile die Abfolge von Einklang, Zweiklang und Dreiklang, und der zweite Teil stellt auch in der Klavierbegleitung eine Spiegelung des ersten Teils dar.

In der Begrifflichkeit der mittelalterlichen Isorhythmie ausgedrückt, besteht das Stück somit aus einer Talea mit vier Gliedern (4, 5, 6 und 7 Sechzehntel). Jedes der Glieder mit Ausnahme desjenigen mit vier Sechzehnteln erscheint in zwei rhythmischen Formen, die unterschiedlich akzentuiert sind. Die Abfolge der Glieder ändert in jedem Vers, und auch diese Abfolge ist im zweiten Teil symmetrisch gespiegelt. Die einzelnen Glieder der Talea werden aber nicht gespiegelt, was die von Schneider geliebte Fast-Symmetrie ergibt und jene Wiederholungen verhindert, die sich bei einer konsequenten Symmetrie zwangsläufig ergeben würden. Die Fast-Symmetrie ›schüttelt‹ alle Strukturen nochmals durch – und doch entstehen typische isorhythmische Effekte, bei denen minimales Variieren die Musik belebt. Zum Beispiel erklingen die gut erkennbaren großen Terzen alle auf das Talea-Glied mit der Länge von vier Sechzehnteln und erscheinen damit in den Versen an wechselnden Orten.

Trotz seiner radikalen Serialität darf man *Beiseit I* – aus Sicht der klassischen Serialität – als ›beiseitig‹ bezeichnen: Mit den Zehntonreihen, der unterschiedlichen Verteilung der Intervalle und dem gegensätzlichen Duktus des Klaviers fehlt dem Lied jene serielle Utopie, die Claude Lévy-Strauss als »l'utopie du siècle, qui est de construire un système de signes sur un seul niveau d'articulation« bezeichnet.¹⁵

Beiseit II wirkt daneben zunächst wie ein Schock. Taucht man allerdings genauer in die Struktur der beiden Vertonungen ein, ergeben sich erstaunliche Konvergenzen, denn auch *Beiseit II* ist von einem Symmetrismus dominiert. Das geht bereits aus der Tonhöhenstatistik hervor (vgl. Abb. 48).

Es wird nur auf vier Tonhöhen im Umfang einer Quarte gesungen (ein symmetrisches Tetrachord). In jedem Vers werden zwei Tonhöhen wiederholt, jeweils an unterschiedlicher Stelle.

15 Lévy-Strauss: *Le cru et le cuit*, S. 32.

Verse	1	2	3	4	
<i>b</i> ¹	1	1	2	2	6
<i>as</i> ¹	1	2	1	2	6
<i>g</i> ¹	2	1	2	1	6
<i>f</i> ¹	2	2	1	1	6
	6	6	6	6	

Abb. 48 Tonhöhenstatistik zu *Beiseit II* von Urs Peter Schneider

Die Klavierbegleitung beschränkt sich diesmal nur auf zwei Töne, die – ohne Basstöne – in der gleichen Oktavlage liegen wie die Singstimme. Sie bilden die verminderte Oktave *d*¹ – *des*² und umspannen die gesungenen Töne symmetrisch, bilden aber zur diatonischen Singstimme eine dissonante Spannung; die Zahlen kennzeichnen die Anzahl Halbtöne zwischen den Tönen:

$$d^1 - 3 - f^1 - 2 - g^1 - 1 - as^1 - 2 - b^1 - 3 - des^2$$

Die einfache Klavierstimme ist komplexer, als es scheint: Die zweite Zeile ist der Spiegelkrebs der ersten; zudem ist der Anschlag der zwölf Klaviertöne so auf den Gesang abgestimmt, dass von den acht möglichen Intervallen, die zwischen den beiden Tönen des Klaviers und den vier Tönen der Singstimme möglich sind – nämlich je zwei kleine Terzen, Quarten, Tritoni und kleine Sexten – sieben erklingen; einzig die kleine Terz *b*¹ – *des*² wird bloß im Ausklang des Klaviers hörbar. Und kein Zufall ist sicher auch, dass zwei der vier Tritoni, die einzigen dissonanten Intervalle in diesem Stück, zum Schluss auftreten und damit ein subtiles ›Beiseit‹ in Bezug zum konsonanten Anfang darstellen. Erst bei »führt« erklingt der erste Tritonus. So bringt die Klavierbegleitung wie in *Beiseit I* mit dessen Isoperiodik eine kaum wahrnehmbare Asymmetrie ins einfache Lied.

Mit der Zufügung von zwei Stimmen schuf Schneider aus *Beiseit II* die Komposition *Motto für vier Musiker*. Die prägende Strukturzahl 6 wird übernommen, ebenso die Homophonie: Singstimme (4 × 6) und Klavier (2 × 6) werden identisch beibehalten; sechs Töne werden in einer Fast-Symmetrie von weichen Schlägen auf das »Trommelfell einer total entspannten, nur als

Geräusch wahrnehmbaren grossen Trommel« begleitet; der Sprecher verdoppelt (hier fett hervorgehoben) in strenger Symmetrie zweimal sechs Silben der Singstimme, was zu einer neuen Sinnkonstellation führt:

[ich] **ma**[che mei]**nen gang**, **der führt** [ein stückchen] **weit**
und [heim dann oh]**ne klang und wort** [bin ich] **bei**[seit]

Bei den kursiv markierten Silben kommt es zu einem Zusammenklang aller vier Ausführenden, was eine asymmetrische Anlage gibt – drei Zusammenklänge im ersten Verspaar, einer im zweiten. Möglich wird dies, weil sich die unterschiedlichen symmetrischen Systeme der vier Stimmen gerade nicht zu einem »système de signes sur un seul niveau d'articulation«¹⁶ zusammenfügen, was durchaus Schneiders *Motto* entspricht.

10.5 Daniel Glaus: *Beiseit* (1980)

Mit 23 Jahren komponierte Daniel Glaus (*1957) noch während seiner Ausbildung am Konservatorium Bern (Orgel bei Heinrich Gurtner, Musiktheorie bei Theo Hirsbrunner und – gegen dessen ausdrücklichen Rat¹⁷ – auch Komposition bei Sándor Veress) *Beiseit* für mittlere Stimme und Klavier. Für Glaus ist diese bisher nicht zur Aufführung gelangte Komposition, die hier erstmals veröffentlicht wird (vgl. Abb. 49), »stilistisch eine Studienarbeit in meiner damaligen Auseinandersetzung mit dem frühen Webern«.¹⁸ Das Lied ist nur mit sechs Tonhöhen komponiert, zwei chromatischen Dreitongruppen, die im Tritonus-Verhältnis zueinander stehen: *b, h, c – e, f, ges*. Die Auswahl möglicher Intervalle ist wegen dieser Disposition stark eingeschränkt. Es sind – mit Ausnahme der Großerzen *c – e* und *ges – b* – vor allem Quarten, Quinten und große Septimen sowie kleine Nonen möglich. Diese dominieren denn auch die Komposition, zumal Glaus unter dem Einfluss Weberns Sprünge bevorzugt und Sekundgänge vermeidet.

Mit diesem eingeschränkten Material realisiert Glaus einiges, was auch spätere *Beiseit*-Vertoner beschäftigen wird, zum Beispiel die Mittelachse, die den musikalischen Raum teilt: hier mit den Tönen *f*¹ und *ges*¹, auf die zwölf

16 Lévy-Strauss: *Le cru et le cuit*, S. 32.

17 Auch sechs Jahre nach dessen Tod blieb Veress für den unversöhnlichen Hirsbrunner »ein greiser ungarischer Emigrant«, der »alles Neue mit den Worten kommentierte: Das läuft sich tot.« Vgl. Hirsbrunner: *Tendenziell, nicht starr*, S. 4.

18 E-Mail von Daniel Glaus an Roman Brotbeck vom 21.10.2020.

Beiseit (Robert Walser) für mittlere Stimme und Klavier

Daniel Glaus 1980

$\text{♩} = 84$

sempre pp Ich ma-chemei- nen

mf

ppp

P

Gang, der führt ein Stück-chen weit und heim;

pp

P

pp

dannoh-ne Klang und Wort bin ich bei-

mf

pp

ppp

pp

ppp

seit.

pp

ppp

Abb. 49 Daniel Glaus: *Beiseit*

der 24 Töne der Singstimme fallen – auch Heinz Holliger wird bei seinem *Beiseit* dieselbe Mittelachse als Zentrum wählen. Mit den vier Randtönen der Singstimme, die den Umfang einer Undezime aufweist, werden zentrale Wörter des Gedichts hervorgehoben: h und e^2 für »Stückchen« und für »heim« sowie gespiegelt e^2 und h auf »Wort« und »beiseit«. Die Klavierbegleitung ist geprägt vom Wechsel horizontal verlaufender, weit ausgreifender Melodien und vertikaler Akkordstrukturen: Der erste Akkord (mit den ineinander verschränkten Tritoni $c^1 - ges^1$ und $f^1 - h^1$) hat für die Singstimme thematische Bedeutung, denn mit diesen Tönen sind »Ich mache meinen Gang« und »dann ohne Klang und« gestaltet. Der erste Teil des Liedes ist im Klaviersatz von großen Septimen, der zweite von kleinen Nonen bestimmt. Den auffälligsten Akkord setzt Glaus auf das Wort »Klang«; er enthält die einzige Oktave des ganzen Liedes – im »Webern-Stil« ein klarer »Fehler«. Aber Glaus will hier nicht nur mehr Klang, sondern auch wirkungsvoll drei von insgesamt vier kleinen Nonen zusammenführen, die in seinem Sechstonsystem möglich sind: $E - f$, $B - h^1$ und $f^1 - fis^1$. Die vierte mögliche None $h - c^1$ erklingt nach »Wort«. Dieses System der Nonen ist ihm wichtiger als das Oktavenverbot.

10.6 Günter Buhles: Walser-Lieder (1987)

1987 komponierte Günter Buhles (*1943) vier *Walser-Lieder* für Sopran und ein Holzblasinstrument; für die Uraufführung 1994 beim Baden-Württembergischen Tonkünstlerfest war es eine Altflöte. Als letztes Lied wählte Buhles das Gedicht *Beiseit*.

Buhles ist ein vielseitig tätiger Musiker, der als Komponist, Interpret und Improvisator einer stilistischen Offenheit verpflichtet ist. Als Flötist und Saxophonist spielt und unterrichtet er Improvisation in Jazz und Klassik. Seit Ende der 1990er-Jahre hat Buhles sowohl Kammer- als auch Orchestermusik geschrieben, zum Beispiel *Konzert für Orchester* (1995), das Saxophonkonzert *Prisma* (1998/99) und den *Essay für Orchester* (2005/06). Viele seiner Werke, darunter auch fünf Streichquartette, können der Verbindung von Jazz und zeitgenössischer Musik, dem sogenannten Crossover, zugeordnet werden. Lied-Kompositionen nehmen im Schaffen von Buhles einen breiten Raum ein. In seiner Oper *Die Judenbuche* (2001/02)¹⁹ nach eigenem Libretto hat Buhles die Arien durch Orchesterlieder auf Gedichte von Annette von Droste-Hülshoff ersetzt.

19 UA am 18.01.2003 Theater Ulm.

In den frühen 1980er-Jahren stieß Buhles dank eines Fernsehfilms erstmals auf Robert Walser und begann sich für ihn und auch seinen Bruder Karl Walser zu interessieren.²⁰

Der Dichter faszinierte mich ungemein als Person. Ich wollte unbedingt mehr von seinen Texten kennenlernen. Damals kaufte ich mir dann »Fritz Kochers Aufsätze«, »Seeland« und »Über Robert Walser«, Dritter Band (herausgegeben von Katharina Kerr) und das Insel-Taschenbuch mit Gedichten, von denen ich dann die vier von mir danach vertonten aussuchte.²¹

Die *Walser-Lieder* sind sparsam gehaltene Bicinien; Walsers Verse werden mit einfacher Melodik und oft periodisierter Rhythmik deklamiert.

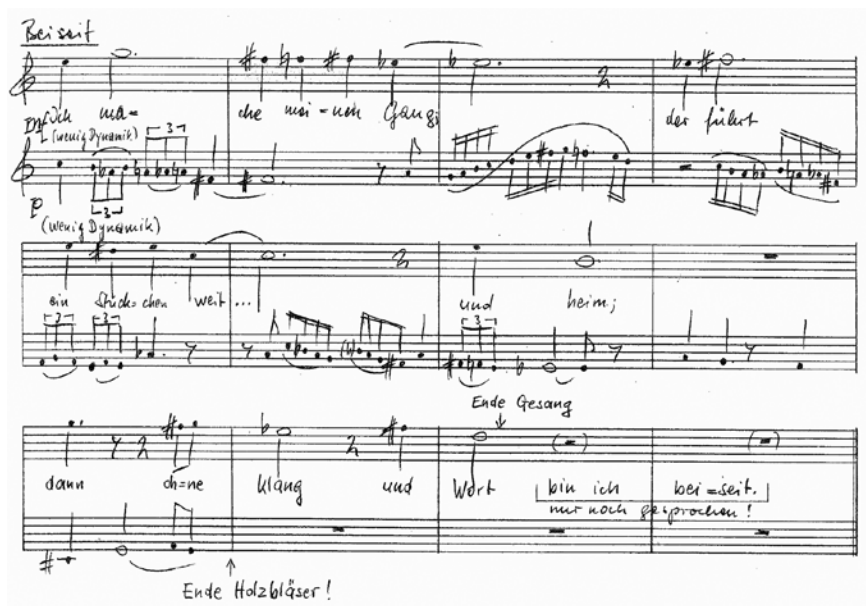
Mit der Knappheit wollte ich vor allem der sparsamen und schlichten Sprache der Gedichte von Robert Walser nahekommen. Ich sehe in dem Duo von zwei ansonsten unbegleiteten Melodielinien auch die Andeutung von bipolaren Gemütszuständen oder aber gleichsam eine innere neben einer hörbaren äußeren Stimme.²²

Das Holzblasinstrument übernimmt in den vier Liedern eine unterschiedliche Funktion: Im ersten Lied *Wie immer* (SW 13, 14) legt das Blasinstrument in Pfundnoten nur einen kontinuierlichen Grund, der für das »Wie immer« steht. Im zweiten Lied *Angst (I)* (SW 13, 15f.) gestaltet sich ein Wechselgesang zwischen Instrument und Gesang, in der ruhigen *Schäferstunde* (SW 13, 16f.) greifen die beiden Stimmen gleichwertig ineinander und im abschließenden *Beiseit* (vgl. Abb. 50) evoziert das Instrument eine dem ruhigen Gang der Sängerin entgegengesetzte, ornamentierende und verspielte Welt. Diese bricht aber sinnigerweise bei »ohne Klang« ab, während die Singstimme noch bis zu »und Wort« allein weitersingt; der Schluss wird nur noch gesprochen. Die zwanzig gesungenen Silben des Gedichts sind mit acht Tönen gestaltet, die zweite und die letzte Silbe der Verse sind mit punktierten Halben deutlich hervorgehoben. Der Reim »Gang« – »Klang« wird mit demselben Ton *es*² betont. Nur je einmal braucht Buhles die Tonhöhen *h*¹ und *d*², und zwar für die in der Struktur des Gedichts auffälligen Wendungen »[und] heim« sowie »[und] Wort«, die beide mittels Enjambement wie falsche Kadenzen an den Versanfang gesetzt sind, wobei die beiden »und« noch einen Anfangsreim bilden.

20 Es handelte sich um den Film von Percy Adlon, *Der Vormund und sein Dichter*.

21 E-Mail Günter Buhles an Roman Brotbeck vom 13.10.2016. Für die genannten Bände vgl. Kerr: *Über Robert Walser III*; Walser: *Gedichte* [1984].

22 E-Mail Günter Buhles an Roman Brotbeck vom 13.10.2016.

Abb. 50 Günter Buhles: *Beiseit*

Mit Buhles beginnt bei den *Beiseit*-Vertonungen die Tradition des gesprochenen und ohne Musik gestalteten Schlusses. Als ließe sich das Wort »beiseit« nicht vertonen – und schon gar nicht illustrierend ausdeuten –, wird es in vielen Vertonungen nur noch gesprochen und damit im »musiklosen« Modus seines Erfinders Robert Walser belassen. Bei Buhles, der mit dem Verstummen des Instruments indirekt auch den fehlenden Klang vertont, wird der gesprochene Schluss durch den Kontrast zum ansonsten emphatischen Gesang noch akzentuiert.

10.7 Heinz Holliger: *Beiseit* (1990/91)

Das Polizeifoto des im Schnee liegenden toten Schriftstellers mit klaren Trittspuren im Schnee war der Impuls zu Heinz Holligers *Beiseit*-Vertonung, die den gleichnamigen Lieder-Zyklus eröffnet (vgl. Kap. 6.4). Dieses Foto ist in der Walser-Rezeption zu einer Ikone für den letzten Spaziergang des Schriftstellers geworden. Wie Lucas Marco Gisi jüngst überzeugend nachwies, handelte es sich wahrscheinlich nicht um die Spuren von Walsers letzten Schritten (vgl. Vorwort, Anm. 16). Holliger hat diese Trittspuren in den Schritten der Singstimme quasi grafisch umgesetzt, zuerst in einfachen Wechsellern, dann in Doppelschritten (vgl. Abb. 51).

"BEISEIT"

(2 ca. 48) (stacc.)

hr ma- che mich nen- 4 Gung;

der führt ein Stück- chen 3 weit

und heim (m-) dann oh-

(oh-) ne Klang und Wort 5 bin (n-) ich

beiseit

(*) Akkordeon:
alle staccato gleich kurz, unabhängig von den Notenwerten)

fin

Abb. 51 Heinz Holliger: *Beiseit*

Das Motiv des Spaziergangs wird auch in der Form des Liedes aufgenommen: Holliger wählt eine Passacaglia, die ursprünglich vom spanischen Volkstanz Pasacalle stammt. Ihr Name enthält ebenfalls das Motiv des Spaziergangs: »pasar la calle« (»die Straße queren«) und »pasear la calle« (»der Straße entlang gehen«). Holliger verwendet kein festes Bassthema – wie dies bei der Passacaglia üblich ist –, sondern komponiert eine frei fortschreitende Form.

Die Melodie des Kontrabasses wird vom in höchster Lage spielenden Akkordeon gespiegelt, allerdings rhythmisch so verschoben, dass es nie zu einem gemeinsamen Einsatz von Singstimme, Akkordeon und Kontrabass kommt. So entstehen drei distinkte ›Gänge‹: am obersten Klangrand das Akkordeon, am untersten der Kontrabass und exakt in der Mitte der Kontratenor. Die Spiegelachse von Akkordeon und Kontrabass (B_2 und es^4) befindet sich zwischen den ersten Tönen der Singstimme und entspricht dem um einen Viertelton erhöhten fis^1 . Es ist eine ›unhörbare‹, quasi gedachte Spiegelachse, weil dieser Viertelton im halbtönigen Stück nie erklingen kann.

$$B_2 - 32 \text{ Halbtöne} - fis^1 - g^1 - 32 \text{ Halbtöne} - es^4$$

In diesem musikalischen Raum bewegt sich die Singstimme meist in der Mitte zwischen den Polen des Hörbaren. Für die ersten beiden Verse des Gedichts wählt Holliger für die Singstimme eine Zwölftonreihe, die sich um diese Spiegelachse herum symmetrisch entfaltet, wobei die ersten drei Töne gespiegelt werden: zuerst mit aufsteigendem Halbton und Tritonus nach unten, dann mit absteigendem Halbton und Tritonus nach oben.

Die für den zweiten Vers noch verbleibenden sechs Töne der Reihe werden ebenfalls symmetrisch aufgeteilt: ›der führt‹ (absteigende kleine Sexte) ›ein Stück‹ (aufsteigende kleine Sexte) ›-chen weit‹ (absteigende Quinte).

Holliger erliegt nicht der Versuchung, die 24 Silben von Walsers Gedicht mit zwei Zwölftonreihen ›vollkommen‹ erscheinen zu lassen: Die Zwölftonreihe, die durchaus unorthodox mit einer reinen Quinte endet, wird nicht weiterverwendet, so als wollte Holliger ausdrücken, dass die Zwölftontechnik eben nur ›ein Stückchen‹ weit führt und mit ihrer strukturellen Logik Walsers Texten nicht beikommt. Er bringt allerdings zu Beginn des dritten Verses noch ein Fragment der Reihe, mit klarem Textbezug: ›und heim (m)‹ wird mit dem Krebs der drei ersten Töne der Singstimme gestaltet. Das Enjambement, mit dem Walser in gewissem Sinne den Schluss des Gedichts bereits vorwegnimmt, wird von Holliger hervorgehoben: Es ist die einzige Stelle im Lied, wo der strenge syllabische Vortrag kurz unterbrochen wird. Das gesummte Phonem ›m‹ wird zum Zeichen für Verschließung, Verstummen und Trauer, verstärkt durch den Gegensatz zum staccato vorgetragenen ›Ich ma[che]‹ auf $fis - g$, das den Krebs zum gesummtten Seufzermotiv $g - fis$ darstellt. Dass dieses ›m‹ auf fis gesummt wird, zeigt die Identifikation dieser Tonhöhe mit dem lyrischen Ich, ist das fis doch erster und letzter gesungener Ton des Liedes. Holliger hebt mit der musikalischen Inversion auch die Spannung zwischen Vers 1 und Vers 4 hervor, zwischen ›ich mache‹ und ›bin ich‹. Das Adverb ›dann‹ erzwingt diese Umstellung von Subjekt und Prädikat; der Kontrabass

intoniert auf dieses Wort *Fis*, und wohl auch nicht zufällig spielt das Akkordeon als letzten Ton *fis*³.

Dieses »dann« ist in der Komposition ein Drehpunkt: Die Melodie weitet sich über den bisherigen Rahmen der Oktave hinaus, die Begleitinstrumente nähern sich der Mitte, und beim letzten Vers wird ihre strenge Spiegelsymmetrie teilweise durchbrochen. Der Grund ist ein Krebs der Singstimme im Kontrabass, der zusätzlich als Krebsumkehrung vom Akkordeon gespiegelt wird – mit den Tönen, welche die Singstimme bei »ohne Klang und Wort bin« singt. Diese Stelle wird bei Holliger zum klangintensivsten Moment der Vertonung. Holliger unterlegt Instrumentalstimmen oft mit Texten, die nur für die Ausführenden bestimmt sind (vgl. das *Zwiegesängelchen*, Kap. 6.11) und den Gestus und Vortrag mitprägen sollten. Im Folgenden sei das Umgekehrte versucht: Um die polyphonen Überlagerungen zu zeigen, sind an dieser polyphon verdichteten Stelle den Instrumentalstimmen die impliziten Texte schematisch unterlegt (vgl. Abb. 52).

oh - ne Klang und Wort bin ich bei - seit.

8va
[bin Wort und Klang ne - oh]

8vb
[bin Wort und Klang oh - ne]

Abb. 52 Polyphonie in Holligers *Beiseit*-Vertonung: Begleitung des Kontratenors durch die Krebsumkehrung im Akkordeon und den Krebs im Kontrabass

Holligers *Beiseit*-Vertonung reflektiert die musikalischen Mittel, die er verwendet. Er tut es, indem er das anfänglich exponierte Zwölftonsystem nicht zu Ende führt, sondern scheitern lässt, aber auch, indem er »klanglose« Stellen wie »ohne Klang und Wort« besonders klangdicht vertont. Das letzte Wort »beiseit« schließlich wirkt wie von einer anderen Stimme gesprochen, weil der Kontratenor in seine tiefe Normalstimme fällt.

Spätestens nach der vielbeachteten CD-Einspielung von *Beiseit* bei ECM Records 1995 darf man annehmen, dass bei den folgenden Vertonungen dieses Gedichts Holligers *Beiseit* bekannt war.

10.8 Johannes Harneit: *Walser-Lieder* (1991)

Johannes Harneits *Beiseit*-Vertonung ist integriert in einen Walser-Liederzyklus mit den Ausmaßen eines Schubert-Zyklus. 23 Gedichte aus dem gesamten lyrischen Schaffen Walsers hat Harneit zu einem Zyklus für Sopran und Bariton gefügt (sechs Duette sowie neun Sololieder für Sopran und acht für Bariton). Das Werk kann mit Klavier allein oder mit Instrumenten ad libitum begleitet werden. Für jedes Lied entwickelt Harneit einen eigenen Vertonungsansatz, oft äußerst reduziert; bei *Nein, zu spät wird es nie* (AdB 2, 307)²³ zum Beispiel beschränken sich Sopran und Klavier auf drei Töne, nämlich die Oktaven $c^1 - c^2 - c^3$. Der Klavierpart entspricht dem Komplexitätsniveau einer ersten Klavierstunde, aber die Sängerin muss vierzehn lange Töne auf dem hohen C bei »wie sagt es das Gewissen« durchhalten. Einfaches kann auch schwierig sein.

Für *Beiseit* – im Zyklus das zwanzigste Lied – wählt Harneit, ähnlich wie Schneider und Holliger, eine symmetrische musikräumliche Anlage (vgl. Abb. 53). Sie wird zu Beginn mit zwei Terzclustern exponiert, die die Begrenzungen des Klaviers markieren. Exakt in die Mitte dieser Klanggrenzen sind die ersten vier Töne des Soprans gelegt, die Harneit in Quinten (7 Halbtöne) anordnet.

$$A_2 - C_1 - 33 - fis - 7 - cis^1 - 7 - gis^1 - 7 - dis^2 - 33 - a^4 - c^5$$

Diese Grunddisposition erklärt auch, weshalb Harneit hier zwingend die Sopranstimme wählen musste: Weil nur sie diesen Klangraum in der Mitte abdecken kann. Das ganze Lied ist aus diesem Anfangskern heraus entwickelt.

23 Harneit gibt dem Lied den Titel *Nein* und verändert den Text zu »Nein, zu spät ist es nie«. Harneit: *Robert Walser-Lieder*, S. 19–22.

In jede der drei Quinten des Beginns werden zwei weitere Töne eingefügt. Auch diese Melodietöne sind symmetrisch um die Achse $e^1 - f^1$ angeordnet, sodass eine neuntönige Struktur entsteht (*as/gis* wird wiederholt).

$$fis - 3 - as - 2 - b - 3 - cis^1 - 3 - e^1 - 1 - f^1 - 3 - gis^1 - 3 - h^1 - 2 - c^2 - 3 - dis^2$$

Aus den viertönigen Kleinterzclustern des Beginns ist die Klavierbegleitung gebildet. Dabei gibt es drei Clustertypen, die den gesamten Zwölftonraum abdecken:

Typ X:	$a - c$
Typ Y:	$cis - e$
Typ Z:	$f - as$

Drei der vier Töne jedes Clustertyps sind auch im Tonhöhenmaterial der Singstimme enthalten (fett hervorgehoben):

X:	Y:	Z:
c	e	gis
h	es	g
b	d	fis
a	cis	f

Diese Cluster-Typen sind ausgeglichen verteilt (8 Typ X, je 7 für Typ Y und Z). Interessant ist, dass der Typ X am Anfang und in der Mitte dominiert, nach »und heim; dann, ohne« aber verschwindet. Eine Erklärung für diese komplementäre Tonhöhenorganisation könnte sein, dass im Typ X jene Quinttöne ($fis - cis^1 - gis^1 - dis^2$) fehlen, um die herum die Melodie der Singstimme konstruiert ist. Wenn mit Typ X am Beginn die beiden Klangränder markiert sind, schafft die Singstimme ein komplementäres Tonhöhenfeld. In diesem Konzept ist das »bin ich beiseit«, das oft klanglich und strukturell abgesetzt wird, bei Harneit deutlicher in die Struktur der Komposition integriert, weil die Cluster der Typen Y und Z, die die Komposition abschließen, die Singstimme besser in die Klavierbegleitung einbinden.

In Abbildung 54, einer Visualisierung der Textverteilung auf die Tonhöhen, ist gut sichtbar, wie Harneit in der Vertonung am Schluss nicht ins strukturelle Aus, sondern in die Anfangsdisposition zurückführt. Auch die implizite Symmetrie in der Stimmführung wird erkennbar.

The image displays a musical score for Johannes Harneit's piece 'Beiseit'. It is a three-system score featuring a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 8/8. The lyrics are in German. The first system contains the first two lines of the score, with the vocal line starting on a treble clef and the piano accompaniment on a grand staff. The second system begins at measure 6, and the third system begins at measure 10. The piano accompaniment is characterized by dense, block-like chords and a steady rhythmic pulse. The vocal line is melodic and follows the natural inflection of the German language.

Ich ma - - - che - - - mei - - - nen - - -

6
- - Gang, - - - der - - - führt - - - ein - - - Stück -

10
- - - chen - - - weit - - - und - - - heim, - - -

Abb. 53 Johannes Harneit: *Beiseit*

15

dann, oh - ne Klang

15

20

und Wort, bin ich bei -

20

24

seit.

24

In der rechten Spalte sind die Clustertypen X, Y und Z in der entsprechenden Oktavlage notiert; mit x–z sind die Oktavlagen ab der kleinen Oktave bezeichnet. Obwohl die Cluster in den Oktavlagen statistisch ausgeglichen verteilt sind, fällt auf, dass der Cluster-X-Typ dem ersten Teil vorbehalten bleibt.

Auch die Anzahl Töne der Gesangsstimme sind symmetrisch verteilt. Einzig die Töne *cis¹/des¹* und *gis¹/as¹* sind in diese Symmetrie nicht eingebunden. Die Verwendung der Tonhöhen ist ebenfalls symmetrisch: Am Anfang und am Schluss dominieren die Strukturtöne mit den Quinten, in der Mitte jene Ergänzungstöne, mit denen die Quinten differenziert werden.

Die Wirkung dieser Vertonung ist zerrissen und aggressiv. Zwar macht Harneit keinerlei dynamische und artikulatorische Angaben, aber die engen Viertoncluster – die Harneit alle Note für Note ausschreibt, auch wenn er auf Doppelkreuze zurückgreifen muss – wirken in der Höhe als äußerst scharfe Dissonanzen und in der Tiefe als Klangleckse, die vor allem im Verklingen diffuse Obertonklänge hörbar machen.

10.9 Gloria Isabel Ramos Triano: *21 Gedichte von Robert Walser* (1996)

Die in Maracay (Venezuela) geborene Gloria Isabel Ramos Triano verbrachte ihre Jugend in Santa Cruz de Tenerife. Nach einem Klavier- und Kompositionsstudium in Barcelona absolvierte sie 1991 bis 1995 als Bundesstipendiatin der Eidgenossenschaft am Konservatorium Bern (heute Hochschule der Künste Bern) bei Ewald Körner und Manfred Honeck die Ausbildung zur Kapellmeisterin. Nach dem Abschluss gewann sie zahlreiche Preise als Dirigentin und leitete von 2001 bis 2004 als erste Frau ein spanisches Staatsorchester, die Orquesta de Córdoba. Gloria Isabel Ramos Triano bewegt sich als Dirigentin und Komponistin zwischen dem spanischen und deutschen Sprachraum.

Von der Sängerin und Komponistin Kathrin Frauchiger wurde Ramos Triano 1996 auf den Kompositionskurs während der Holliger-Walser-Woche in Biel (vgl. Kap. 11.9) aufmerksam gemacht. Daraufhin komponierte sie einen 21 Lieder umfassenden Zyklus – und damit einen der längsten Walser-Lieder-Zyklen überhaupt. Es war keine Liebe auf den ersten Blick. Nach tagelanger Lektüre, während der es Ramos Triano vorkam, als würde sie »in ein Stück Karton beißen«, änderte sich ihre erste Einschätzung:

Zwischen den Zeilen begann eine faszinierende Kraft zu fließen, fesselnd, wie ein Mysterium. Ich wollte diese Herausforderung annehmen, auch wenn ich mich mit der Sprache nicht wirklich identifizieren konnte. Es faszinierte mich doch, sie in Klänge zu fassen: die Rauheit seiner lyrischen Welt, die Leere, die

er hervorzaubert ohne erdrückend zu wirken. Ich erkannte in seinen Texten eine matte, aber nuancenreiche Farbpalette, die vor sich hinfließt – ohne Entwicklung, geprägt von Langeweile bis zur Erschöpfung, von Wehrlosigkeit und Resignation, Fantasiemangel und Weigerung, sich aus seinen achromatischen Schatten heraus zu bewegen. Und doch – hie und da – stiessen fluoreszierende Blitze heraus, die eher hysterisch anmuteten, oder es wälzten sich ironische und groteske Wellen, wie in einem Kabarett ... Meine Auswahl erlaubte mir, diese Nuancen in Klänge zu formen. Dabei war mir wichtig, möglichst minimalistisch zu bleiben, eine Musik wie im Hintergrund zu komponieren, die wie das »Geräusch« der Gedanken wirkt. Nur an wenigen Stellen gibt es grelle und aufdringliche Ausbrüche oder Rhythmen, die quasi den »tanzenden Zynismus« darstellen.²⁴

Ramos Triano gab dem Werk treffenderweise den Titel *Gedichte*, denn in dieser Komposition stehen Walsers Texte klar im Vordergrund; als Vorbilder könnten Hugo Wolf, Hans Werner Henze oder Aribert Reimann genannt werden, die sich in ähnlicher Weise um die präzise Deklamation des Textes bemühen und die Klavierbegleitung eher als klangliche Stütze und kommentierenden Widerpart denn als Mittel zur Bebilderung und Emotionalisierung benutzen. Auch bei Gloria Isabel Ramos Triano beschränkt sich die Klavierbegleitung oft auf wenige Töne. Häufig sucht sie nach einem Tonzeichen oder einem Motiv, das wie eine Formel das ganze Lied prägt.

21 *Gedichte von Robert Walser* ist ein vielfältiger Liederzyklus, der vor musikalischen Ideen sprüht, auf starke Kontraste angelegt ist und durchaus drastische Vertonungen enthält, wie das Fortissimo-Lied *Nicht?* (SW 13, 13f.), in dem die Frage »Scheint denn die Sonne heut nicht?« förmlich herausgeschrien wird.

Beiseit ist das siebzehnte Lied des Zyklus' und eines der rätselhaftesten (vgl. Abb. 55). Es besteht aus vier Schichten, die melodisch und rhythmisch getrennt sind und sich nie kreuzen. Alle vier Schichten symbolisieren unterschiedliche Gänge. Die Randschichten sind statisch: Zuunterst der Orgelpunkt auf *A*is und ab Takt 6 *F*is, zuoberst die Singstimme, die auf *d*¹ »psalmodiert«. Die mittleren Stimmen sind zwei Ostinati in Form von Wechselbewegungen, das obere in Ganztönen, das untere in Kleinterzen.

Bei Takt 6 findet ungefähr nach zwei Dritteln des Gedichts ein harmonischer Wechsel statt: die oberste Schicht bleibt gleich, die zweite sinkt um einen Halbton, die dritte um einen Ganzton und die unterste um eine Großterz.

24 E-Mail von Gloria Isabel Ramos Triano an Roman Brotbeck vom 29.10.2020.

Beiseit

$\text{♩} = 40$ *serio quasi senza espressione*
p

Ich ma - che mei - nen Gang der führt ein

pp

Stück - chen weit und heim; dann oh - ne Klang und

Wort bin ich bei - seit.

sempre più pp

Abb. 55 Gloria Isabel Ramos Triano: *Beiseit*

Harmonisch und rhythmisch sind die Mittelstimmen an die Randschichten gebunden. Die ostinate Wechselbewegung in der rechten Klavierhand verläuft konsequent im 9/8- respektive 6/8-Takt zur Singstimme, sodass nur 12 von 24 Tönen der Singstimme zusammen mit einer der Wechselnoten erklingen. Nach $3 + 2 + 3 + 2 + 3$ (= 13) Vierteln beginnt der zweite Teil rhythmisch in analoger Weise, das Absinken um einen Ganzton verändert aber den harmonischen Bezug zur Singstimme. Im ersten Teil konsoniert die Singstimme zur Wechselbewegung mit Quarte ($a - d^I$) und Kleinterz ($h - d^I$), im zweiten Teil dissoniert sie mit einer der Wechselnoten im Tritonus ($as - d^I$).

Die untere Wechselbewegung ist an den Orgelpunkt angebunden und konsoniert im ersten Teil mit kleiner Sexte und Quarte; auch hier dissoniert ab Takt 6 eine der Wechselnoten zum Orgelpunkt – mit der kleinen Septime ($Fis - e$).

Die beiden unteren Stimmen sind polymetrisch zu den oberen angelegt: Zwar sind auch sie in fünf ›Takte‹ gegliedert, aber in solche zu $10 + 11 + 10 + 11 + 10$ Sechzehntel (= 52 Sechzehntel = 13 Viertel). Die Technik erinnert an die Talea-Technik der isorhythmischen Motette des Mittelalters, in der teilweise sich überlagernde rhythmische Modelle (= Talea) die Form der Motette prägen und organisieren. Diese Technik erlaubt die Unabhängigkeit der Stimmen untereinander, aber auch die Unabhängigkeit von rhythmischer und melodischer Struktur. Beides trifft auch auf *Beiseit* von Gloria Isabel Ramos Triano zu. Abgesehen vom allerersten Ton treffen die oberen und die unteren Schichten kein einziges Mal zusammen. Bei Takt 6, nach zwei Dritteln – wo auch in der isorhythmischen Motette oft ein Einschnitt erfolgt – wechseln zwar die drei unteren Schichten die Tonhöhen, aber das rhythmische Schema bleibt sich gleich, und es folgt eine zweite Talea, die allerdings ab Takt 9 satztechnisch und nicht etwa tempomäßig abgebremst wird, so als hätten die isorhythmischen ›Räder‹ die Zähne verloren und würden leerlaufen.

Harmonisch haben die oberen und unteren Schichten im ersten Teil einen polytonalen Aspekt, weil sie in sich konsonieren, aber gegeneinander scharf dissonieren, etwa der Orgelpunkt *Ais* mit beiden Wechseltönen des Ostinatos der rechten Hand: *Ais - a* (große Septime) und *Ais - h* (kleine None), zudem auch die Wechselnote *dis* zur Singstimme mit einer großen Septime ($dis - d^I$).

Im zweiten Teil des Liedes bei ›Klang‹ verändert sich die Harmonik zu einem ganztönigen Aggregat, in das sogar der letzte Ton der Singstimme integriert ist ($d - e - fis - as - b - c$). Einzig die Wechselnote *cis* in der linken Hand passt nicht dazu; sie bildet zum Orgelpunkt *Fis* eine konsonante Quinte und zum *d* der Singstimme eine dissonante kleine None.

Ramos Triano interpretiert *Beiseit* auf eigenständige und originelle Weise: Das lyrische Ich ist nicht in einer räumlichen Mitte, wie bei vielen anderen Vertonungen, sondern schwebt gewissermaßen über allem, eingefroren

auf einem Ton; die zwei zusätzlichen Tonhöhen in der Singstimme (je zweimal *c'* und *f'*) dienen als Markierungen, mit denen vor allem die Wörter »Stückchen«, »Klang« und »beiseit« betont werden. Kein Wort wird illustriert, alle Bewegung ist zum lectio-ähnlichen Vortrag des Gedichts erstarrt; keine dynamischen Veränderungen, keine Akzente; einzig mit den Pausen wird die Deklamation etwas gestaltet. Darunter laufen komplexe Uhrwerke, die den einfachen Gang in ein Zeitnetzwerk einbinden, Symbol für viele andere Gänge und zugleich für die Einsamkeit des zum Einzelton reduzierten Gangs des lyrischen Ichs, dessen drei Töne *d*, *c* und *f* in keiner der anderen Schichten auftauchen.

10.10 Klaus Oldemeyer: *In meinen Ohren ...* (2001)

Vierzig Jahre lang war Klaus Oldemeyer (*1941) Klavierprofessor an der Hochschule für Musik Köln, von 1993 bis zu seiner Emeritierung 2007 außerdem Dekan des Fachbereichs 1, wozu neben den Tasteninstrumenten auch Dirigieren, Musiktheorie und Komposition gehörten. Den komponierenden Pianisten zeichnet aus, dass er die »unselige Trennung von Produktion und Reproduktion [...] immer aktiv aufzuheben versucht« hat.²⁵

Es gehört mit zum Schicksal großer Pädagogen, dass sie über ihre langjährige Wirkungsstätte hinaus wenig bekannt sind und ihr Ansehen vor allem durch ihre Studentinnen und Studenten weiterlebt. So wurde ich auch von einem seiner ehemaligen Studenten, dem Sänger und Komponisten Martin Wistinghausen, auf Oldemeyers Walser-Vertonungen aufmerksam gemacht. Klaus Oldemeyer beschäftigte sich zweimal mit Walser: 2001 komponierte er einen Zyklus von vier Liedern, den er *In meinen Ohren ...* nannte und der mit einer *Beiseit*-Vertonung endet. 2006 setzte er *Wiegen* (SW 13, 12) ans Ende seines *Drei-Lieder-Zyklus*; es ist ein extremes Stück, weil Oldemeyer es in reiner Diatonik vertont, nur die weißen Klaviertasten verwendet und sich intervallisch weitgehend auf Quinten beschränkt. Die Singstimme singt immer dieselbe dorische Tonleiter (das Hexachord von *h* bis *d*), fünfmal abwärts und zum Schluss bei »wohl in den Traum hinein« einmal aufwärts – es ist eine Musik, die mit minimaler und zunehmend erlöschender harmonischer Energie eine zauberhafte Wirkung entfaltet.

Für *Beiseit* findet Oldemeyer einen wunderlichen Weg, indem er ein Mini-drama aus dem Gedicht macht. »Gemächlich schlendernd« ist die Tempo-bezeichnung des Liedes; schon in der Klaviereinleitung wird kein schwerer Gang angekündigt. So wird »meinen Gang« mit übermütig großen Intervallen

25 Brief von Klaus Oldemeyer an Roman Brotbeck vom 14.11.2016.

15

mf *meno dim. (quasi Echo)*

ma - che mei - nen fang mei - nen fang, mei - nen

mf *dim.*

pp *mf*

fang mei - nen fang, der führt ein Stück - chen

mf

16

molto dim. (wie ein Echo) pp

weit Stückchen weit, Stückchen weit, Stückchen weit, Stückchen weit

3 3 3

pp

P (w) (w) (w)

und Reim, und Reim, und Reim;

3 3 3

*gerungen gesprochen**

dann ohne Klang und Wort

** normaler Sprachton*

„31/34“ Nr. 124, 8 Systeme ©

17

mf 3

pp

bin ich bei-seit.

3

pp

Überraschend ist die Lösung bei »und heim«: Dieses wird zwar auch wiederholt, aber nur zweimal und ohne Echo-Effekt, sei es, weil der Gesang auf der tiefen dynamischen Pianostufe gar keinen Widerhall mehr bewirken kann, sei es, weil das lyrische Ich mit den Oktavsprüngen nun »bei sich« angekommen ist. Die rechte Hand des Klaviers affirmiert diese Oktaven mit reinem C-Dur. Es wäre eine reichlich naive Lösung, wenn dazu nicht die linke Hand dissonierend den chromatischen Komplementärraum ausschreiten und das »C-Dur-Heim« als bescheidene Illusion ausweisen würde.²⁶

Wie schon Günther Buhles lässt auch Oldemeyer »ohne Klang und Wort« nur noch sprechen. »Bin ich beiseit« wird mit einer absteigenden Linie von übermäßigen Dreiklängen dargestellt. Mit den vier übermäßigen Dreiklängen des Halbtonsystems²⁷ könnte der ganze chromatische Tonraum ausgeschritten werden, aber Oldemeyer vermeidet diese »Totalität«, denn der Dreiklang *a-cis-f* fehlt. Dafür dreht sich die Bewegung um den Dreiklang *b-d-ges/fis*, der »bin, ich« und »[bei]seit« verbindet und das *Beiseit*-Ende wie in einer eigenen Welt verschließt.

10.11 Bruno Karrer: *Walser I–III* (2006)

Der Sankt Galler Komponist und Musiktheoretiker Bruno Karrer wurde an Robert Walsers Todestag, am 25. Dezember 1956, geboren. Zu seinem eigenen 50. Geburtstag wagte er es, sich erstmals mit Robert Walser auseinanderzusetzen. Es entstand ein umfangreiches Projekt aus drei Zyklen mit *Walser I – Das alles* für Sopran oder Tenor und Akkordeon, *Walser II – Abendschnee* für Sopran und/oder Tenor, Violine und Akkordeon sowie *Walser III – So durch die Bäume fällt* für Tenor oder Sopran und Violine.

Bruno Karrer, der ursprünglich Gitarre studierte, misstraute als Komponist schon früh der virtuos-komplexen Avantgarde und versuchte, mit ostentativ einfachen und doch streng konstruktiven Mitteln musikalische Verdichtungen zu erreichen. Auch die Walser-Zyklen sind dieser *arte povera*-Ästhetik verpflichtet.

Die Singstimme deklamiert über weite Strecken in einfachen Vierteln und kleinen Intervallschritten; es entsteht der Gesamteindruck eines monotonen

26 Seit Alban Berg in der Oper *Wozzeck* den C-Dur-Dreiklang mit dem »Lohn« identifiziert, den Wozzeck für die medizinischen Versuche bekommt, die der Doktor an ihm verübt, ist C-Dur zur negativen Chiffre geworden. Eine naive Verwendung von C-Dur, die diesen Hintergrund ausschließt, ist fast nicht mehr möglich.

27 Es sind die Akkorde *c-e-gis*, *cis-f-a*, *d-fis-ais*, *es-g-h*.

syllabischen Psalmodierens, bei dem ›heiliger‹ Text vorgetragen wird. Jede Form von Illustration wird gemieden, keine Exklamationen werden gesetzt, nichts wird gesprochen und nichts mit dramatischer Gestik hervorgehoben, die Dynamik ist statisch und auch die Versrhythmik und die Reime von Walsers Texten werden nicht sonderlich beachtet. Wenn man sich allerdings auf diese unspektakuläre Musik einlässt, wird die kleinste Abweichung von dieser Psalmodie bedeutungsvoll, zum Beispiel eine einzelne Punktierungsfigur, eine kurze vierteltönige Skala, einfache Achteltriolen. Zwei auf einer Silbe gesungene Töne sind schon fast eine Sensation. Der Komponist, Musikkritiker und Musikpädagoge Charles Uzor beschreibt es folgendermaßen:

Die Musik ist schlicht aber dringlich, sie nimmt den Worten nichts, unterstreicht nicht, bleibt fern aller Allüren und gibt einen persönlichen Zugang zu den Gedichten. [...] Karrer geht minutiös und behutsam vor. Jede Miniatur wird aus einer Formidee gestaltet, mit einer Klanglogik, die auch konventionelles Hören verführt.²⁸

Belebt wird der Gesang durch die Instrumentalbegleitungen, die vor allem im mittleren Teil stark ausgebaut sind, allerdings verzichtet Karrer auch hier auf Illustration oder Textausdeutung, vielmehr legen die Instrumente einen Grundton, mit dem in jedem Lied die ›Aussagen‹ der Singstimme grundiert werden. Für diese ›Aussagen‹ hat sich Karrer die Mittel selbst stark beschränkt: Er kann mit der Melodie, den Abschnittsbildungen, der metrischen Struktur, der Agogik und der Tonauswahl – quasi dem Tonalphabet – kompositorisch arbeiten. Bei dieser Tonauswahl haben die Zahlen 7 und 8 eine konstitutive Bedeutung. Sie lassen sich schon in der Großform nachweisen: *Walser I* und *Walser II* enthalten acht Lieder, *Walser III* sieben, insgesamt also 23 Miniaturen.

Walser I enthält noch eine weitere Kombination von Sieben und Acht, denn dieser erste Zyklus besteht aus acht Miniaturen, aber nur sieben Texten, weil der *Beiseit*-Text zweimal vertont wird. Im Unterschied zu Urs Peter Schneiders Doppelvertonung dieses Gedichts ist hier nicht die Unterschiedlichkeit, sondern die Übereinstimmung bemerkenswert, denn die beiden Vertonungen gleichen sich aufs Haar; auch wegen der statischen Begleitung des Akkordeons nimmt man die zweite *Beiseit*-Vertonung als Wiederholung wahr. Und bei *Beiseit I* liegt der Verdacht nahe, die Sängerin habe gepatzt (vgl. Abb. 57) und irrtümlich »ich mach'« statt »ich mache« gesungen.

28 Uzor: *Walser-Zauber*, S. 10.

10 **V - BEISEIT** DAS ALLES

141 $\text{♩} = 90$

S. $\text{♩} = 90$
Ich mach' mei-nen Gang; der führt ein Stück-chen weit und heim;

Akk. *sim.*

150
S. dann oh-ne Klang und Wort bin ich

Akk.

159 $\text{♩} = 90$
S. bei-seit. regungslos
bleiben bis zum
Folgenden!

Akk. regungslos
bleiben bis zum
Folgenden!

Abb. 57 Bruno Karrer: *Beiseit I*

Tatsächlich ist es aber Bruno Karrer selbst, der es gewagt hat, in Robert Walsers Vers einzugreifen und das Wort »mache« in »mach'« zu elidieren. Poetologische Gründe kann diese Elision nicht haben, denn sie zerstört gerade Walsers strenge Form von vier sechssilbigen Versen. Neben dem Bestreben, mit dem »aufmunternden« Dreivierteltakt eine metrische Irritation zu kreieren, liegt der Grund dieser provokativen Elision vermutlich im erwähnten hintergründig wirksamen Zahlenkonzept. Durch die Elision enthält das Lied genauso viele Silben wie der dreiteilige Zyklus insgesamt Lieder aufweist, nämlich 23. Auch in der Struktur von *Beiseit I* mit vier klar getrennten Abschnitten tauchen die Zahlen Acht und Sieben ($5 + 2$) erneut auf:

<i>Ich mach' meinen Gang;</i>	5 Silben	4 Tonhöhen
<i>der führt ein Stückchen weit / und heim;</i>	8 Silben	3 Tonhöhen (1 Tonhöhe neu)
<i>dann ohne Wort / und Klang bin ich</i>	8 Silben	5 Tonhöhen (4 Tonhöhen neu)
<i>beiseit.</i>	2 Silben	2 Tonhöhen (1 Tonhöhe neu)

In den Abschnittsbildungen setzt sich Karrer über die Versstruktur von Walsers Gedicht hinweg und etabliert ein achtsilbiges System, das in den Binnenstrukturen die Fibonacci-Folge (1-1-2-3-5-8...) aufscheinen lässt. Diese Fibonacci-Folge bestimmte schon die Platzierung der *Beiseit*-Lieder innerhalb von *Walser I* auf der fünften und achten Position.

Insgesamt verwendet Karrer in *Beiseit* acht Tonhöhen (*c, f, fis, g, gis, a, b, h*), die sich auf den Rahmen einer kleinen None ($h - c^2$) beschränken. Das enharmonisch verwechselte *fisis* zu Beginn des Liedes ist als *g* mitgezählt. Mit der auffälligen Schreibweise *fisis* statt *g* will Karrer zum dominierenden e-Moll (Dezime *E - g* im Akkordeon und *h* als erster Ton der Singstimme) einen Gegenpol auf *gis* andeuten. Das *fisis* wird allerdings im temperierten System realisiert und auf eine enharmonische Schärfung wird verzichtet.²⁹ Sie hätte eine irritierende Schwebung zum *g* des Akkordeons ergeben und das ›Eigene‹ dieses Ganges des lyrischen Ichs betont. Dadurch, dass bei Karrer die Singstimme mit *fisis*¹ und das Akkordeon mit *g* um eine Oktave verschoben die gleiche Tonhöhe spielen, wird das Spezielle dieses Ganges zu etwas ›Gedachtem‹, eher auf dem Papier als in der klanglichen Realität Vorhandenem, was auch eine Aussage ist: Das lyrische Ich imaginiert zwar einen vermeintlich anderen Ton als das Akkordeon, in Wahrheit klingt er aber gleich.

Die Unterschiede zur zweiten *Beiseit*-Vertonung von Bruno Karrer, die seinen ersten Walser-Zyklus abschließt, sind zwar minimal, aber von entscheidender Bedeutung, und sie manifestieren sich alle schon in den ersten Takten (vgl. Abb. 58). Während im ersten *Beiseit* der einzige oktavierte Ton des Liedes mit *h*¹ erst ganz am Schluss beim zweiten »ich« erreicht wird, ist diese Oktavierung bei der zweiten Vertonung schon in den ersten vier Tönen der Singstimme gegeben; und *h*¹ wird in Version 2 klar zum Ich- und Schicksalston: »ich ma[che]«, »[bin] ich« und »bei[seit]«.

Das zweite *Beiseit* zeigt sich auf diese Weise als das entschiedenere; der Gang ins ›Beiseit‹ ist hier vollzogen. Nach dem ersten *Beiseit* herrscht noch Schockstarre »reglos bleiben bis zum Folgenden!« (Abb. 57, T. 164); das *Beiseit*

29 Zum Beispiel um 16 Cent, indem er in harmonisch *gis*-Moll von *e* aus eine natürliche kleine Terz ($6/5 = 316$ Cent) zugefügt hätte, was für *fisis* in Bezug auf *c* (= Null) die absolute Tonhöhe von 716 Cent ergeben würde, statt des gleichstufig temperierten *g* respektive *fisis* von 700 Cent. Cent ist die heute übliche Maßeinheit für Intervalle: Eine Oktave hat 1200 Cent, ein äquidistanter Halbton 100 Cent.

VIII - BEISEIT
wenig langsamer wie V
semplice

267 *S.* $\text{♩} = 85$
Ich mach-che mei-nen Gang; der führt ein Stück-chen

267 *Akk.* *sim.*

275 *S.*
weit und heim; dann oh-ne Klang und Wort bin — ich —

275 *Akk.*

284 *S.* *quasi parlando*
etwas frei in tempo
und Timbre
bei-seit.

284 *Akk.* mit dem Balg
a tempo
 $\text{♩} = 90$
8^{ve}

Abb. 58 Bruno Karrer: *Beiseit II*

der zweiten Version wird im *Parlando* und freier vorgetragen, fällt aber mit dem Tritonus im ächzenden Subkontrabass-Register des Akkordeons zusammen. Auch von der Tonverteilung »stimmt« das zweite *Beiseit*: Zwölf Töne fallen auf *h* (7) und *g* (5); die anderen zwölf Töne fallen auf die verbleibenden sechs Tonhöhen. Die in der Singstimme fehlenden chromatischen Töne *cis*, *d*, *es* und *e* kommen alle in der Akkordeonpartie vor, die in der Anzahl und Gruppierung von fünf und dreimal sechs (= 23) Tönen die Strukturzahl des gesamten Zyklus in beiden *Beiseit*-Vertonungen aufrechterhält. Für die Vertonung des Wortes »beiseit« findet auch Bruno Karrer eine spezielle Lösung, erklingt hier doch

das zuvor vermiedene *b*. Eigentlich ist das Lied mit sieben chromatischen Tonhöhen komponiert, die sich alle innerhalb der Quinte *f* – *c* befinden. Das *b* erweitert die Reihe auf acht Tonhöhen und durchbricht das System der sieben Töne; zugleich ist es aber auch der letzte fehlende chromatische Ton in dieser Quinte und vervollständigt diese somit. Nicht zuletzt steht das *b* harmonisch im Tritonus-Verhältnis zum e-Moll des Liedanfangs. Das alles wird von Karrer unaufgeregt in die Figur eines chromatisch absteigenden Seufzers gefasst.

Erwähnt sei noch, dass Bruno Karrer 2009 als Paraphrase der Walser-Zyklen ein monumentales Klavierstück von 30 Minuten Dauer komponierte, das die Motive aufnimmt, erweitert, moduliert und in verschiedenste stilistische Zonen führt.

Die Fantasie ist ein Arrangement dieser drei Zyklen für Klavier solo, gekürzt und wo nötig ergänzt – ohne die Worte vielleicht umso sprechender? – Jedenfalls brauchte ich die Fantasie, um mich von Walser und vom »Walsern« wieder lösen zu können.³⁰

10.12 Daniel Fueter: *fort und fort* (2008)

Zum Abschied von Karl Scheuber als Dirigent des Schwulen Männerchors Zürich (schmaz) komponierte Daniel Fueter eine Kantate mit Texten von Robert Walser, Werner Lutz und Thomas Hürlimann für Männerchor und für das Engadiner Volksmusikensemble Ils Fränzlis da Tschlin,³¹ damals noch in der alten Besetzung mit Kornett.

Karl Scheuber (*1943) zählt zu den führenden Schweizer Chordirigenten und ist eine prägende Figur des Zürcher Musiklebens. Aus einem durchaus demokratischen Verständnis heraus arbeitete er begeistert mit Laien und scheute sich nicht vor der Kärnerarbeit, welche die Einstudierung gerade großer Chorwerke für einen Laienchor bedeutet.

Daniel Fueter war ein früher Förderer des 1990 gegründeten Schwulen Männerchores: Nur drei Wochen nach der Chorgründung kam der Schmaz bereits zu einem Engagement im Schauspielhaus. Für das Stück *Der letzte Gast* von Thomas Hürlimann brauchte Fueter einen qualitativ hochstehenden

30 Karrer: [Einführung zum Konzert vom 27.11.2009 im Pfalz Keller St. Gallen], S. 2.

31 Für Ils Fränzlis da Tschlin haben auch andere Komponisten der zeitgenössischen Musik Werke komponiert. Während sich Martin Derungs mit *Vistas chi's müdan* [(An-)sichten, die sich verändern] und Urs Peter Schneider mit *Sechs Etuden aus dem Zyklus »Meilensteine« für fünf Volksmusiker* kaum auf die Idiomatik der Volksmusik einließen, geht Daniel Fueter in *fort und fort* klar von diesen Idiomen aus.

Männerchor. Es waren nur drei kleine Lieder von einigen Minuten Dauer, doch dieser Einsatz verhalf dem Schmaz zu einem glänzenden Auftakt.³²

Den kecken Namen »Schmaz« legte sich der Schwule Männerchor übrigens erst zu, als er 1991 am Schweizerischen Gesangsfest in Luzern nicht unter seinem eigentlichen Namen auftreten durfte. Das Wörtchen »schwul« störte die Verantwortlichen.

2011 zog sich Karl Scheuber nach zwanzig Jahren von der Leitung des Schmaz zurück. Er hatte in dieser Zeit den Chor nicht nur als seriösen Männerchor etablieren können, sondern das konservative Image des Männerchors grundlegend verändert. Daniel Fueters Kantate *fort und fort* reflektiert diese Entwicklung und ist mit dem *Gebetchen* von Werner Lutz auch eine witzige Hommage an Karl Scheuber:

Herr. Lass wachsen
ein einziges grünes Haar
auf meinem Haupt

dann werden Karl
und seine Kollegen sagen:
Wir haben ihn unterschätzt
diesen Kerl.³³

Vor diesem Hintergrund wird deutlich, weshalb die *Beiseit*-Vertonung von Daniel Fueter die unbeschwerteste und humorvollste der hier besprochenen Kompositionen ist. Der Chortradition verpflichtet ist auch die Wiederholung des Textes, der ein erstes Mal nur von den zweiten Tenören und den ersten Bässen, dann von allen Stimmen und schließlich als Reprise wieder nur von den Chorstimmen Tenor 2 und Bass 1 vorgetragen wird:

Eine Art Volkston war gegeben. Den – dachte ich – mit der äusserlichen Einfachheit der Texte verbinden zu können. Die Vertonung kann nicht den Anspruch erheben, die grossen Dimensionen des Walser-Textes auszuloten. Abschied war das Thema, und während der letzte Text von Hürlimann den Lebensbogen beschreibt, habe ich den Walser auf das Bild des Lebenskreises reduziert: Fortgehen und heimkommen. Deshalb auch die Textwiederholung, was ich mir selbst zumeist verbitte.³⁴

Wie schon bei seiner Filmmusik zu Walser (vgl. Kap. 8.3) spielt Fueter auch bei *fort und fort* geschickt mit rhythmischer Varietät: Nach einer vertrackten Einleitung im 5/8-Takt schafft er Differenzierung vor allem mit Taktwechseln und

32 Dworschak: *Erfolgreicher Kampf gegen Vorurteile*, S. 13.

33 Fueter: *fort und fort*, S. 13–23.

34 E-Mail von Daniel Fueter an Roman Brotbeck vom 28.05.2020.

genauer Platzierung des homophonen Chorgesangs in die metrische Struktur. Er wechselt zwischen 2/4- und 6/8-Takt und bringt damit ein feines und leicht irritierendes ›Schütteln‹ in den Vortrag. Das zeigt sich schön am Ende des vierstimmigen Chorteils, im Übergang in die nur von den Streichern begleitete Wiederholung des zweistimmigen Teils. Fueter schließt ohne Unterbruch und Vorbereitung an; die piffige und mit Flatterzunge des Kornetts vorbereitete Kadenz wird nicht ausgekostet, bruchlos geht es mit den Taktwechseln weiter (vgl. Abb. 59). Es bleibt die Spannung zwischen der ›Wir‹-Form des Männerchors und der ›Ich‹-Form des *Beiseit*-Gedichts. Daniel Fueter erklärt es so: »[N]atürlich war der schmaz damals immer noch ›beiseit‹ und so weht auch das Thema Einsamkeit durch den Minizyklus.«³⁵

The musical score is for a mixed choir (T1, T2, B1, B2), a keyboard instrument (Kl B), a cornet (Ko), and strings (Vn, Va, Kb). The music is in 2/4 and 6/8 time. The lyrics are: 'bin ich bei-seit. Ich mache meinen Gang; der'. The score includes dynamic markings like 'pp' and 'pizz'.

Abb. 59 Daniel Fueter: *Beiseit* aus *fort und fort*, S. 10

35 Ebd.

10.13 Martin Wistinghausen: *Spuren* (2010/11) und drei *Beiseit* (2010; 2015/16)

Martin Wistinghausen (*1979) hat sich als Sänger und Komponist intensiv mit Robert Walser auseinandergesetzt: Als Sänger brachte er schon 2001 *In meinen Ohren ...* von Klaus Oldemeyer zur Uraufführung. Das war der Auslöser für die eigene Auseinandersetzung mit Walsers Gedicht:

»Beiseit« habe ich durch die Vertonung von Klaus Oldemeyer kennen gelernt, das Gedicht ging mir nicht mehr aus dem Kopf und Jahre nach der UA der Oldemeyer-Lieder habe ich es dann selbst bearbeitet.³⁶

Martin Wistinghausen ist Sänger und Komponist, hat beide Fächer studiert – Gesang beim legendären Bassisten Kurt Moll und bei Rudolf Piernay, Komposition bei Ulrich Leyendecker sowie bei Adriana Hölszky am Salzburger Mozarteum. Wistinghausen hat mit seiner Bassstimme wesentlich zur ›Vertiefung‹ der musikalischen Walser-Rezeption beigetragen, denn lange Zeit dominierten hohe Stimmlagen die Walser-Vertonungen – Tenöre, Frauenstimmen und Kontratenöre. 2012 sang er die Uraufführung von *Schneien* von Erich S. Hermann, einem Studienkollegen aus der Leyendecker-Klasse in Mannheim (vgl. Kap. 8.6.3).

2017 und 2018 gestaltete Wistinghausen gemeinsam mit Ulrich Eisenlohr, Professor für Liedbegleitung an der Kölner Musikhochschule, Konzerte, in denen Lieder aus Schuberts *Winterreise* mit Robert Walser-Vertonungen kombiniert wurden;³⁷ dabei erklangen auch drei Uraufführungen: Von Erik Janson (*1967) zwei 2017 überarbeitete Jugendwerke, *Wiegen* (SW 13, 12) und *Abendlied* (SW 13, 42), von Norbert Laufer (*1960) *Zwei Lieder* für Bass und Klavier³⁸ und von Claes Jasper Biehl (*1979) eine weitere *Beiseit*-Vertonung (vgl. Kap. 10.15).

36 E-Mail von Martin Wistinghausen an Roman Brotbeck vom 20.10.2016.

37 Konzerte am 07.10.2017 in der Neanderkirche Düsseldorf sowie am 21.01.2018 in der Kulturkirche Pax Christi in Krefeld-Oppum mit Walser-Vertonungen von Claes Biehl (UA), Erich S. Hermann, Norbert Laufer (UA), Erik Janson (UA) und Martin Wistinghausen, kombiniert mit Liedern aus Franz Schuberts *Winterreise* D 911 (Nummer 1, 2, 3, 4, 7, 11, 18, 22, 20). Bass: Martin Wistinghausen; Klavier: Ulrich Eisenlohr. In Krefeld erklang nur eines von Erik Jansons Jugendliedern, dafür von Klaus Oldemeyer das Lied *Wiegen*.

38 *Auf meine Sinne* (SW 13, 45) ist im Klavier harmonisch und in der Singstimme melodisch von Nonen geprägt; *Stille* (SW 13, 17f.) zeichnet sich durch einen chiasmatischen Vertonungsansatz aus, indem die Wörter »still«, »Stille« und »Trost« im Fortissimo in hoher Lage gesungen und von satten Klavierakkorden begleitet werden. In den anderen Partien des Liedes begleitet das Klavier zweistimmig; die rechte Klavierhand verdoppelt die Melodie der Gesangsstimme in unterschiedlichen Oktavlagen, was einen irritierenden Effekt ergibt, zumal die linke Hand meist in Gegenbewegung dazu verläuft.

Martin Wistinghausen hat *Beiseit* in vier Besetzungsvarianten vertont: zum einen als selbstständige und mit *Beiseit* betitelte Kompositionen für Bass und Instrumentalensemble, für Bass und Klavier sowie für Frauenstimme und Klavier, zum anderen integriert in den Liederzyklus *Spuren* für Bass und Violoncello. Die musikalische Aussage ist in allen Varianten ähnlich.

Der lakonische Charakter und das »sprachliche Verstummen« haben mich besonders angesprochen. In allen meinen Versionen zieht sich die Musik ja am Ende völlig zurück: zunächst geht die Singstimme ins Sprechen über (»ohne Klang«), schließlich dann ins Flüstern – Silbe für Silbe (»und (ohne) Wort«). Auch das Begleitinstrument / die Begleitinstrumente führt / führen am Ende nur noch tonlose Aktionen aus.³⁹

Wistinghausens *Beiseit*-Versionen lassen sich auf zwei Grundtypen zurückführen, die im Zyklus *Spuren* als *Beiseit (I)* und *Beiseit (II)* den Zyklus umrahmen. Auf diesen Zyklus für Bass und Violoncello konzentrieren sich deshalb die folgenden Ausführungen.

Neben Walser enthält *Spuren* Vertonungen von Ingeborg Bachmann, Ernst Jandl, Peter Hille und Paul Celan. Es ist eine Auswahl, die der Collage deutscher Literatur in Alexander Goehrs *Verschwindendes Wort* (vgl. Kap. 10.14) durchaus nahe ist. Die Vertonungen werden bei Wistinghausen allerdings nicht aneinandergereiht, sondern als Mehrfachvertonungen von Walser und Bachmann eng aufeinander bezogen. Der Text von Ingeborg Bachmann wird viermal unterschiedlich vertont und verbindet wie ein dunkles Rondo den zehnteiligen Zyklus.

Unter einem fremden Himmel
Schatten Rosen
Schatten
auf einer fremden Erde
zwischen Rosen und Schatten
in einem fremden Wasser
mein Schatten⁴⁰

Die Form des Zyklus ist spiegelsymmetrisch um die Achse Jandl/Hille angeordnet. Walser/Bachmann bzw. Bachmann/Walser bilden den Rahmen.

Robert Walser: *Beiseit (I)*
Ingeborg Bachmann: *Schatten Rosen Schatten* [1956] (*I*)
Ernst Jandl: *vor der grossen stille* [1975]⁴¹

39 E-Mail von Martin Wistinghausen an Roman Brotbeck vom 20.10.2016.

40 Bachmann: *Sämtliche Gedichte*, S. 143.

41 Jandl: *Gesammelte Werke. Zweiter Band. Gedichte 2*, S. 250.

Ingeborg Bachmann: *Schatten Rosen Schatten* (II)

Peter Hille: *Nacht*⁴²

Ernst Jandl: *zur bewältigung der stille* [1955]⁴³

Ingeborg Bachmann: *Schatten Rosen Schatten* (III)

Paul Celan: *Es ist gekommen die Zeit*⁴⁴

Ingeborg Bachmann: *Schatten Rosen Schatten* (IV)

Robert Walser: *Beiseit* (II)

Wistinghausen lässt das erste *Beiseit* in der Mitte abbrechen und in Bachmanns Gedicht übergehen: »Ich mache meinen Gang, der führt ein Stückchen weit« – »Unter einem fremden Himmel Schatten«. In reziproker Weise führt Bachmanns Text am Schluss des Zyklus in Walsers *Beiseit* (II) zurück: »in einem fremden Wasser mein Schatten« – »Ich mache meinen Gang«. Die Texte ergeben nicht nur durch dieses Ineinanderfließen ein dichtes Gewebe: Bachmanns Gedicht stammt aus Walsers Sterbejahr 1956. Darin verarbeitet sie die Trennung von Paul Celan,⁴⁵ der im Zyklus mit einem Gedicht aus *Faden-sonnen* (1968) vertreten ist, das Celan am 13. Mai 1967 in der Psychiatrischen Universitätsklinik Sainte-Anne geschrieben hatte.⁴⁶ Ernst Jandl wiederum schafft den Bezug zum Sprachvirtuosen und fanatischen Reimer, quasi zum »Komponisten« Walser. Das erste Gedicht von Jandl ist 1955 entstanden, als Walser noch lebte. Und das kurze Gedicht von Peter Hille (1854–1904) verweist auf ein Alter Ego Walsers, das jene Gänge und Tiefen des Lebens auslotete, die sich der vorsichtiger Walser eigentlich doch lieber in seinem Zimmer ausdachte.

Die beiden Anfänge der *Beiseit*-Vertonungen in *Spuren* unterscheiden sich stark. Das eröffnende *Beiseit* (I) beginnt mit insistierenden Tonrepetitionen des Cellos (vgl. Abb. 60) auf der leeren G-Saite; von der tieferen C-Saite aus wird zuerst vierteltönig, später immer ausschweifender glissandiert. Wie bei der Vertonung von Oldemeyer wiederholt Wistinghausen »mache meinen Gang« mehrfach, aber nicht als Echo und ohne Melodie, sondern wie eine Sprechstörung auf dem Ton *g*; wie unter Zwang werden die Wörter »Ich« (dreimal), »mache« (sechsmal), »meinen« (neunmal) und »Gang« (elfmal) wiederholt. Beim zweiten Vers wird diese »sprechbereite Katatonie« (vgl. Einleitung) noch ins Stotternde gesteigert: »der führt ein Stückchen weit – Stückchen – Stückchen weit – Stü, Stü, Stü, Stückchen weit – Stückchen weit – chen weit – weit«.⁴⁷ Das Ganze wird begleitet vom wild in alle Richtungen glissandierenden Violoncello.

42 Hille: *Ich bin, also ist Schönheit*, S. 30.

43 Jandl: *Gesammelte Werke. Erster Band. Gedichte* 1, S. 619.

44 Celan: *Die Gedichte*, S. 259.

45 Vgl. May/Goßen/Lehmann: *Celan-Handbuch*, S. 226f.

46 Vgl. Celan: *Die Gedichte*, S. 955.

47 Wistinghausen: *Spuren*, S. 2.

Beiseit (I)

J = ca. 54

1 *4/4* *ast.* *→ st.* *→ ord.*

sol. *Vlc.* *do*

pp

3 *2/4* *monoton* *mf* *3/4* *meinen Gang*

Bass *sol.* *Vlc.* *do*

p *mf* *f* *ff*

6 *meinen Gang* *Gang Gang* *Gang Gang* *meinen Gang* *meinen Gang* *nen*

sol. *Vlc.* *do*

p *mp* *p* *mp* *p* *mp*

- 1 -

Abb. 60 Martin Wistinghausen: *Beiseit (I)* aus *Spuren*, S. 1

m. "ff"
vibr.

mf

12

Bass

Gang - (ng) —

der führt ein

re

Vlc.

sol

do

m. vibr.

mf

p

15

Bass

Stückchen
weit

und heim - (m) —

mf

m. vibr. "ff"

sol

Vlc.

do

mf

p

- 2 2 -

Abb. 61 Martin Wistinghausen: *Beiseit (II)* aus *Spuren*, S. 22

Beiseit (II) (vgl. Abb. 61) geht von einer ähnlichen Disposition aus und ist doch in der Wirkung gänzlich anders. Das Cello übernimmt das Tonmaterial des Beginns von *Beiseit* (I), ist allerdings ruhiger gesetzt. In der Gesangsstimme gibt es noch Spuren des ›Sprechkrampfs‹ von *Beiseit* (I), zum Beispiel in den überhasteten Sechzehnteln von »mache meinen« und »Stückchen weit«, sonst aber werden die Wörter »Gang-(ng)« und vor allem »heim-(m)« auch in den nasalen Konsonanten lange ausgesungen. Die Singstimme entfernt sich nur minimal – ein Stückchen weit – vom *g*, führt aber nach dem dreimaligen »heim« wieder auf das *g* zurück. Dieses dreimal wiederholte »heim« wirkt wie ein Ausklingen und Abschiednehmen vor dem gesprochenen und vom Cello nur noch perkussiv begleiteten Schluss.

Von den beiden *Beiseit*-Vertonungen in *Spuren* hat Wistinghausen die späteren Varianten des Werks abgeleitet. Abgesehen vom fehlenden Schluss bei *Beiseit* (I) unterscheiden sich die Versionen durch die Anfänge: In der Version für Bass und Instrumental-Ensemble wird der Anfang von *Beiseit* (II) verwendet, während die Versionen für Bass bzw. Frauenstimme und Klavier von *Beiseit* (I) ausgehen. Die Version für Ensemble bekommt etwas Beschwörendes und Ritualhaftes, das an japanisches Nō-Theater erinnert; die anderen Versionen sind bedrängender, weil von den überhasteten ›Sprechstörungen‹ übergangslos in die Sprachlosigkeit geführt wird.

10.14 Alexander Goehr: *Verswindendes Wort* (2015)

Im Alter von drei Monaten verließ Alexander Goehr (*1932) mit seinen Eltern Deutschland in Richtung England. Nach Franz von Papens ›Preußenschlag‹ vom 20. Juli 1932 mit der Entmachtung der preußischen Koalitionsregierung unter der Leitung des Sozialdemokraten Otto Braun konnte sich in Berlin die antisemitische Repression schon vor der nationalsozialistischen Machtübernahme ausbreiten. So wurde Alexanders Vater Walter Goehr (1903–1960), Schönberg-Schüler und Dirigent beim Berliner Rundfunk, wegen seiner jüdischen Herkunft entlassen; er emigrierte mit seiner Familie nach England, nachdem er in Berlin eine vielversprechende Karriere begonnen hatte und wohl auch mit den ersten Walser-Vertonern James Simon (vgl. Kap. 1) und Wladimir Vogel (vgl. Kap. 3) in Kontakt stand.⁴⁸ In England wurde er zu einem der führenden Dirigenten, der sich nicht nur für zeitgenössische Musik,

48 Bei James Simon gibt es im nur fragmentarisch erhaltenen Nachlass keinen Nachweis eines Kontaktes; in Wladimir Vogels Nachlass gibt es eine Fotoserie aus den Jahren 1946–1948, in denen Walter Goehr mehrfach mit Vogel abgebildet ist – ein deutlicher Hinweis

sondern auch für Alte Musik und insbesondere Claudio Monteverdi einsetzte. Nach 1945 pflegte Walter Goehr regen Kontakt zur Schola Cantorum Basiliensis und deren ersten Lehrern August Wenzinger (Violoncello) und Max Meili (Tenor). Mit dem Tonhalle-Orchester Zürich spielte er Monteverdis letzte Oper *L'incoronazione di Poppea* auf Schallplatte ein und führte das Werk 1955 in Zürich auch konzertant auf.⁴⁹ Am 24. April 1959 leitete Walter Goehr die Uraufführung von Hanns Eislers *Deutscher Sinfonie* mit der DDR-Staatskapelle an der deutschen Staatsoper Berlin – ein hochpolitischer Akt. Alexander Goehr setzte sich nach dem Tod seines Vaters dafür ein, dass Eislers *Deutsche Sinfonie* auch in England aufgeführt wurde.⁵⁰ Leben und Schaffen von Alexander Goehr wurden stark durch die Erfahrungen seines Vaters geprägt, was sich an der Komposition *Verswindendes Wort* besonders zeigt.

Alexander Goehr wuchs in einem musikalisch und intellektuell offenen Elternhaus auf, geprägt vom aufgeklärten Judentum und vom Widerstand gegen das ›Dritte Reich‹. Er ist mit der englischen Musikgeschichte eng verbunden, gehörte zusammen mit Peter Maxwell Davies, Harrison Birtwistle und John Ogdon zur New Music Manchester Group, und doch ist die jüdische Kultur und die Emigrationserfahrung seiner Eltern in seinem Komponieren bis heute präsent und taucht in unterschiedlichen Werken auf, was sich auch in vielen deutschsprachigen Werken zeigt: 1964 vertonte Goehr Gedichte von Kindern im Konzentrationslager Theresienstadt (*In Theresienstadt*, ohne Opuszahl), 1967 Gedichte seines Freundes Erich Fried (*Warngedichte* op. 22) und 1979 begann die Auseinandersetzung mit Franz Kafka (*Das Gesetz der Quadrille* op. 40). Themen der Antike und des Alten Testaments gewinnen zunehmend an Bedeutung; 2012 beschäftigte sich Goehr auch kritisch mit Israels Siedlungspolitik und der Vertreibung der palästinensischen Bevölkerung (*To These Dark Steps. The Fathers are Watching* op. 90).

Die wichtigsten Auseinandersetzungen mit seiner deutschen Herkunft sind *TurmMusik* op. 85 (2010) und die daraus hervorgegangene Komposition *Verswindendes Wort* (2013–2015). Das Thema des Turmbaus zu Babel

darauf, dass sich die beiden schon vor 1933 kannten. Musikabteilung der Zentralbibliothek Zürich, Mus NL n6, H 8.

49 Vgl. Schuh: *Monteverdis letzte Oper*. Dass Walter Goehr auch in der Neuausgabe der Enzyklopädie *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (MGG) kein eigener Artikel gewidmet ist, erstaunt zwar nicht, denn der Ausschluss von Emigranten, den die alte MGG schon fast systematisch betrieb (vgl. Brobeck: *Verdrängung und Abwehr*), wurde in der Neufassung wacker fortgeführt (vgl. Brobeck: *Zur Neufassung der MGG*), aber skandalös bleibt es trotzdem. Zu seinem Vater hat Alexander Goehr ein aufschlussreiches Interview gegeben, vgl. Royal College of Music: *Interview with Alexander Goehr*.

50 Vgl. Schebera: *Hanns Eislers »Deutsche Symphonie«* und ders.: *Hanns Eisler, Walter Goehr and Alexander Goehr*.

bearbeitet Alexander Goehr in deutscher Sprache, so als ließe sich die Hybris des Türmebauens nach den Erfahrungen des 20. Jahrhunderts nur in der deutschen Sprache angemessen behandeln. Er verwendet darin Texte von Jakob Böhme, Friedrich Dürrenmatt, Franz Kafka und der Bibel. Ursprünglich hatte er noch mehr Texte vorgesehen, »but setting them was postponed, as the whole conception was too long«.⁵¹ So komponierte er 2013 mit den in der *TurmMusik* nicht verwendeten Texten *Verschwindendes Wort*, ursprünglich für Mezzosopran, Tenor und Klavier. 2015 instrumentierte er die Komposition für kleines Ensemble.

Der Zyklus ist ein Beispiel für Alexander Goehrs aufgelichteten Spätstil, der auch die Auseinandersetzung mit der venezianischen Oper zeigt, die ihm schon von seinem Vater in die Wiege gelegt wurde. So werden die Instrumente (Flöte, Englischhorn, Klarinette/Bassklarinette, Horn, Klavier, zwei Violinen und Viola) in *Verschwindendes Wort* nicht in der Koloristik seines Lehrers Olivier Messiaen behandelt, die in Goehrs Frühwerk omnipräsent ist, sondern wie im Barock als Register, das mit einer bestimmten Instrumentalfarbe eine ganze Arie prägt.

Das zeigt ein Überblick der Besetzungen zu dem zwölfteiligen Zyklus, der aus fünf Instrumentalstücken (Preludes), drei Duetten und je drei Sololiedern für Mezzosopran respektive Tenor besteht.

		Klarinette/ Englischhorn Flöte	Mezzosopran/ Basskl.	Horn	Mezzosopran Tenor	Klavier	Violine 1+2	Viola
Prelude 1	Instrumental							
Der Baum – die Natursprache	J. Böhme							
Adams erstes Erwachen	Maler Müller							
Prelude 2	Instrumental							
Von einem Land	I. Bachmann							
Prelude 3	Instrumental							
Prelude 4	Instrumental							
Sonett an Orpheus II, 17	R. M. Rilke							
Ihr Worte auf!	I. Bachmann							
Das Wort bleibt ungesagt	O. Mandelstam							
Prelude 5	Instrumental							
Endstück	R. Walser							

Abb. 62 Überblick der Besetzungen in Goehr: *Verschwindendes Wort*

51 Goehr: *Verschwindendes Wort*, [Vorwort, S. 3].

Auch innerhalb der einzelnen Teile nach Texten von Böhme bis Walser wird das Komponieren mit Instrumentalregistern beibehalten; so besteht der Mittelteil des zweiten Preludes aus einem langen Klaviersolo, und der fünfte Teil *Von einem Land* wird zuerst nur von den Bläsern, später nur von den Streichern und erst zum Schluss von allen Instrumenten außer dem Klavier begleitet.⁵²

Die literarischen Kontexte, in die Alexander Goehr als englischer Komponist mit deutscher Herkunft Robert Walser stellt, sind spannend, weil der klassische Kanon von Goethe, Hölderlin und Eichendorff etc. umgangen wird: Zuerst der frühe Mystiker und Philosoph Jakob Böhme (1575–1624), verfolgt wegen Häresie, dann der Sturm-und-Drang-Dichter, deutschrömische Maler und Kupferstecher Johannes Friedrich Müller (1749–1825) alias ›Maler Müller‹ oder ›Teufelsmüller‹, schließlich die Walser-Zeitgenossen Rainer Maria Rilke (1875–1926) und Ossip Mandelstam (1891–1938), bei dem Goehr immer auch den deutschen Übersetzer Paul Celan (1920–1970) erwähnt, den mit Ingeborg Bachmann (1926–1973), deren Texte im Zyklus den breitesten Raum einnehmen, eine wechselhafte Beziehung verband.⁵³

Walser ist an den Schluss gesetzt und mit dem Titel *Endstück* versehen (vgl. Abb. 62). Überraschenderweise wählt Goehr gerade beim Ich-Gedicht *Beiseit* die Form des Duetts. Da drei der sieben Texte (Böhme, Rilke und Bachmann 1) ›ich-los‹ sind, wirkt dies noch auffälliger.

Schaut man allerdings auf den Schluss des Stücks mit dem im Einklang von Tenor und Sopran gesungenen *g*¹ kommt man nicht darum herum, an eines der berühmtesten Liebesduette der Musikgeschichte zu denken: *Pur ti miro*, das ›Endstück‹ von Monteverdis *L'incoronazione di Poppea*, das auch im Einklang auf *g* endet und das Alexander Goehr durch die Schallplattenaufnahme seines Vaters früh kennengelernt hat. Tatsächlich entdeckt man viele musikalische Figuren der Barockoper: Zu Beginn des Duetts mit dem zweimaligen »Ich mache meinen Gang« das Initium des Soprans und den im Umfang erweiterten und leicht verzierten Respons des Tenors, beide von großen Terzen dominiert. Dann singen sie gemeinsam weiter: Zuerst bewegen sich die Stimmen bei »der führt ein Stückchen weit« bis zur Undezime auseinander, dann folgt die Retraktion und die Intervalle zwischen den Stimmen werden immer enger (in den eckigen Klammern sind die Anzahl Halbtöne angezeigt): »und« [10] »heim« [9], »dann« [8] »oh-[7]ne« [6] »Klang« [4]. All das erklingt im beschwingten 6/8-Takt, was diese *Beiseit*-Vertonung zu einer

52 Einzelne Teile von *Schwindendes Wort* sind Hommagen an Goehrs damals kürzlich verstorbene amerikanische Komponistenkollegen Milton Babbitt (†2011), Elliott Carter (†2012) und Gunther Schuller (†2015).

53 Vgl. Böttiger: *Wir sagen uns Dunkles*.

Meno mosso (andante)

Klar.
in B

Hn
in F

Sop.

Ten.

Klav.

poco f p

p

dolce sempre mp

Ich ma - che mei - nen Gang;

dolce sempre mp

Ich ma - che mei - nen

p

Abb. 63 Alexander Goehr: *Beiseit* aus *Verschwindendes Wort*, S. 58

The musical score is presented in two systems, each with five staves. The first system includes vocal staves with lyrics and a piano accompaniment. The second system continues the vocal parts with lyrics and piano accompaniment. The score is written in G major (one sharp) and 3/4 time. The first system's lyrics are: "der führt ein Stück-chen weit und heim, dann oh-ne Gang; der führt ein Stück-chen weit und heim, dann oh-ne". The second system's lyrics are: "Klang und Wort bin ich bei-seit, bin ich bei-seit." and "Klang und Wort bin ich bei-seit, bin ich bei-seit." The piano accompaniment features arpeggiated chords and melodic lines in both hands. Dynamics include *p* (piano) and *f* (forte).

der führt ein Stück-chen weit und heim, dann oh-ne
Gang; der führt ein Stück-chen weit und heim, dann oh-ne

Klang und Wort bin ich bei-seit, bin ich bei-seit.
Klang und Wort bin ich bei-seit, bin ich bei-seit.

leichten und fast ›befreiten‹ macht. In seiner Einführung zum Werk erwähnt Goehr explizit »the inscription on the tomb of Robert Walser«. ⁵⁴ Grabsteine sind Rufe an die Lebenden: Bei einem Komponisten wie Alexander Goehr, der sich musikalisch auch mit der griechischen Antike auseinandersetzt, kommt einem unwillkürlich der berühmteste musikalische Grabstein der Musikgeschichte in den Sinn, das Seikilos-Epitaph aus der Spätantike. Der tote Seikilos ruft die Vorbeiwandernden auf, nicht zu lange zu trauern, es bleibe nur eine kurze Frist zu leben und das Ende bringe die Zeit von selbst. ⁵⁵ Über den griechischen Buchstaben der runden Säule ist in altgriechischer Notation eine Melodie – meist ebenfalls im 6/8-Takt transkribiert – in den Stein geschlagen. Das *Beiseit*-Gedicht als Paraphrase des *Seikilos*-Liedes – das bringt Robert Walser in weite (musik-)historische Kontexte.

Schon fast ironisch wirkt bei Takt 5 im *Endstück* der fragmentierte Dominantnonakkord (mit übermäßiger None) *des-f(as)-ces-e* des Klaviers, was harmonisch auf *ges/fis* verweist und wecheldominantisch auf *g* bezogen werden könnte. Die letzten Wörter »bin ich beiseit« werden nur mit wenigen Tönen dargestellt. Der Tenor verfügt über drei Töne (*d, f, g*), der Sopran über vier (*b, ces, f, g*); weil *f* und *g* in beiden Stimmen vorkommen, ergibt dies insgesamt fünf Töne. Fast alle Melodien sind Kombinationen und Umkehrvarianten des *Pur ti miro*-Motivs mit aufsteigender Sekundbewegung und Quartfall. Beide Stimmen singen nun in engster Lage, das erste »beiseit« endet noch auf einer Dissonanz; erst beim zweiten »beiseit«, das vom Sopran unverändert wiederholt wird, kommt es dank einer minimalen Umstellung der Töne im Tenor zum einzigen Einklang des Stücks – dem letzten Ton. Der *Beiseit*-Schluss als Einklang und Symbol für eine Welt ›ohne Klang und Wort‹ oder mit Goehrs Werktitel für ›verschwindendes Wort‹. Der Einklang auch als das Ende der Ambivalenz?

Die Nähe zum Schluss von *L'incoronazione di Poppea* öffnet Abgründe, denn das Schlussduett *Pur ti miro* wird von Verbrechern angestimmt: von Nero und Poppea. Auf dem Weg ins Abseits ihres Liebesfests haben sie alles Störende aus dem Weg geräumt. Vertreter des Regietheaters haben in den vergangenen Jahrzehnten ganze Badewannen mit roter Farbe gefüllt, um auf diesen unmoralischen, ja ›falschen‹ Schluss hinzuweisen, aber Monteverdis Musik bleibt davon unberührt; ⁵⁶ ihre Schönheit wäscht die Liebenden schon nach wenigen Sekunden von aller Schuld rein.

54 Goehr: *Verschwindendes Wort*, [Vorwort, S. 3].

55 Pöhlmann/West: *Documents of ancient Greek music*, S. 90f.

56 Zur viel diskutierten Frage, ob Monteverdi das Duett selbst geschrieben hat, vgl. Krummacher: »*Pur ti miro*« – Monteverdi zugeschrieben?

10.15 Claes Jasper Biehl: *Beiseit* (2017)

In Zusammenhang mit dem Schubert-Walser-Projekt⁵⁷ von Martin Wistinghausen ist 2017 eine weitere *Beiseit*-Vertonung entstanden, die nochmals neue Aspekte zeigt. Claes Jasper Biehl (*1979) hat sich bei den durchaus unterschiedlichen Kompositionslehrern York Höller und Clarence Barlow (auch Klarenz Barlow) ausbilden lassen; der eine ist interessiert an Grundgestalten, aus denen er wie Formeln die Musik entstehen lassen kann, der andere an Computermusik und ihren metamorphosierenden Prinzipien. Ein besonderes Interesse hat Biehl an Mikrotönen, über die er 2011 am Royal College of Music London auch promovierte.

Wie in Heinz Holligers *Beiseit* stellt auch Claes Jasper Biehl die Gesangsstimme in einen leeren Raum zwischen extremen Randlagen:

Ein Aspekt, der für das Stück sehr wichtig war, ist die deutliche Registertrennung innerhalb des Klavierparts (linke Hand in der tiefsten, rechte Hand in der höchsten Lage). Das Verharren in den Extrembereichen bei gleichzeitigem Ausparen der Mittellagen eröffnet einen geradezu übergroßen Raum, in den das Subjekt hineinstößt und ›seinen Gang macht‹.⁵⁸

Biehls *Beiseit* beginnt mit einem Faustschlag auf den einzigen Klavierton, auf dem das ohne Kollateralschläge auf benachbarte Tasten möglich ist, dem tiefsten B des Klaviers, das als einzelne schwarze Taste isoliert ist, weil das Klavier über das tiefe As nicht mehr verfügt (vgl. Abb. 64). Dazu erklingt ein ›Quartenakkord‹ mit zwei Tritoni (*as – d – g – cis – fis*), ähnlich dem mystischen Akkord von Aleksandr Skrjabin, der in enger und dissonant geschärfter Lage gesetzt ist.

Der Faustschlag zu Beginn soll, abgesehen von seinem abstrakten Impulscharakter, eine Art Gegenwärtigkeit erzeugen, ein plötzliches Hier und Jetzt, auch als Ausdruck des Präsens in Walsers Gedicht.⁵⁹

Dieses Präsens entwickelt sich zögerlich, denn es beginnt mit einem faustisch sinnierenden Sänger-Ich, das über seinen bisherigen Gang desillusioniert nachdenkt: zuerst mit dem tonlosen Repetieren des Frikativlautes *f* (T. 1f.) – in den Spielanweisungen steht dazu »Frösteln« –, dann mit dem wegen der Pianissimo-Dynamik entfernt wirkenden Glockenklang (T. 3)

57 Konzert vom 07.10.2017 in der Neanderkirche in Düsseldorf; siehe Ausführungen zu *Beiseit* von Martin Wistinghausen in diesem Kapitel.

58 E-Mail von Claes Jasper Biehl an Roman Brotbeck vom 29.09.2020.

59 E-Mail von Claes Jasper Biehl an Roman Brotbeck vom 23.09.2020.

in hoher Klavierlage, schließlich mit dem gesummtten »m« (T. 6f.) – »wie in Gedanken« – und dem Glissando auf »ah« (T. 9) – laut Spielanweisung »bis zum tiefstmöglichen Ton«.

Kälte und Kargheit dominieren dabei das Klanggeschehen, gelegentlich unterbrochen von Erinnerungsfetzen. Bei Letzteren handelt es sich nicht um konkrete Zitate, sondern eher um Assoziationen an Bekanntes, am deutlichsten wahrnehmbar vielleicht anhand der biharmonischen Vierklänge in Takt 10.⁶⁰

Nach solchem Vor-Gang wird das eigentliche *Beiseit*-Gedicht tatsächlich zum letzten, »immer zögerlich, stockend« (T. 11) geführten Gang, den der Sänger zum Schluss alleine geht: »bin ich beiseit« wird ohne Klavierbegleitung »zunehmend gehaucht«, aber durchaus auch befreit gesungen.

Claes Jasper Biehl hatte in Erwägung gezogen, Claude Debussys *Des pas sur la neige*⁶¹ zu zitieren – wie Christophe Schiess in *Hibernation* (vgl. Kap. 11.21) – »diese Idee dann aber wieder verworfen, auch um ein solch kurzes Werk nicht noch mit einer zusätzlichen Ebene zu überfrachten.«⁶² Dieser Hinweis zeigt, wie Robert Walser bei unterschiedlichen Komponisten ähnliche Assoziationen auslöst. Die mannigfachen Lösungen, die aus solchen Assoziationen entstehen, machen das Faszinierende der musikalischen Walser-Rezeption aus.

10.16 Thomas David Müller: *Beiseit* (2020)

Es ist einer glücklichen Fügung zu verdanken, dass diese jüngste *Beiseit*-Vertonung hier überhaupt besprochen werden kann. Bei einem E-Mail-Wechsel zu *Drei Lieder* von Thomas David Müller (vgl. Kap. 11.15.6) schickte mir der Komponist diese Vertonung, die hier erstveröffentlicht wird, zu – mit folgendem Kommentar: »Wo ich inzwischen gelandet bin mit Walser komponieren: Beiliegend das (unvermeidliche) *Beiseit*.« Es ist für eine Amateur-Sängerin geschrieben:

Und weil es mich seit 40 Jahren ärgert, dass fast alle meine Versuche für Amateure in der Realisierung misslungen sind, will ich es nochmals wissen. Das Resultat ist wie es ist: etwas didaktisch leider.

60 Ebd.

61 Vgl. sechstes Prélude in Debussy: *Préludes. 1er livre*.

62 E-Mail von Claes Jasper Biehl an Roman Brotbeck vom 23.09.2020.

R. Walsar: BEISEIT TDM, 2020

Ges. *mf* Ich ma-che mei-nen Gang; der

r.H.: Immer etwas „neken“ dem Schlag. *p* *mf* *1* *1* *sim.*

Kl. *mf* *f*

e.H.: Stumm Hacten bis Schluss.

5 Ges. führt ein Stück-chen weit und heim; dann di-ne Klang und Wort

Kl. *mf* *f*

10 Ges. 2 bin ich bei-seit.

Kl. *f* *ff*

Ped. *ff*

Für Satu!

© "STAR" Nr. 6, 12 Systeme

Abb. 65 Thomas David Müller: *Beiseit*

Unter der lapidaren Anlage des Liedes (vgl. Abb. 65) stecken ähnliche Verspannungen wie in den *Drei Liedern*, die Müller für das Zürcher Walser-Projekt geschrieben hatte. Das zeigt sich schon bei der linken Hand des Klavierparts. Auf den ersten Blick erinnert das an eine erste Klavierstunde, wie sie auch Walser erlebt haben könnte,⁶³ als man Fünffonstücke wie *Alle meine Entlein* mit den fünf Fingern einer Hand spielen lernte und streng darauf achten musste, dass alle Fingerchen immer die Tasten berühren. Bei Müller ist dies nun beinahe ins Schmerzhaft-Verspannte gedreht, denn die linke Hand ist hier an die Tasten »gefesselt«: Vier Finger müssen während des ganzen Liedes einen Cluster auf den stummen weißen Tasten *f-g-a-h* drücken; deshalb verbleibt nur noch der Daumen, um die Melodie zu spielen, und für eine normale Hand ist das *g*¹ nur mit einer leichten Überspannung zwischen Zeigefinger und Daumen zu erreichen. Es wäre ein Leichtes gewesen, diese Tasten mit einem Gewicht stumm zu drücken und die Hand zu »befreien«. Aber Müller will, dass hier der Daumen von Taste zu Taste springen muss – ein Verstoß gegen alle pianistischen Fingersatzregeln. Das gibt dem Gang auf den weißen Tasten etwas merkwürdig Angestregtes. In der rechten Hand entfaltet sich in diesem polytonalen Lied eine Gegenwelt: pentatonische Liegeklänge ausschließlich auf den schwarzen Tasten.⁶⁴ Diese haben keine klare Richtung und sollen neben dem Takt angeschlagen werden, was ihre Ziellosgkeit noch erhöht. Allerdings verschieben sich die pentatonischen Liegeklänge während der ersten beiden Verse unbemerkt nach unten und greifen in die Spiellage der linken Hand bzw. des linken Daumens, der sich bei »Stückchen weit« neben der rechten Hand durchschlängeln muss. In dieser engen Lage reiben sich die beiden Systeme in scharfen Dissonanzen aneinander. Auch die Singstimme bewegt sich im pentatonischen Raum der schwarzen Tasten und kann sich daran auch orientieren; rhythmisch und melodisch läuft sie aber parallel zur linken Hand.

Die ersten beiden Verse werden mit auf- und absteigenden Bewegungen identisch realisiert. Mit je vier Tönen in der linken Hand und in der Singstimme schafft Müller ein einprägsames, auf und ab pendelndes Modell, das es ihm erlaubt, im zweiten Teil des Liedes mit verschiedenen Abweichungen von diesem Modell das Gedicht übergreifend zu interpretieren. Bei »und heim« wird das Pendeln gestoppt. Auf »und« singt die Stimme den höchsten Ton *ges*²;

63 Vgl. die Bemerkungen zu Robert Walsers Klavierstunden in Kapitel 11.21 bei *Hibernation* von Christophe Schiess.

64 Es erinnert an die polytonalen Klavierstücke Nr. 70 *Doppelgriffe gegen eine Melodie* und Nr. 105 *Spiel (mit zwei Fünffonskalen)* aus dem dritten und vierten Band von Béla Bartóks *Mikrokosmos*.

damit wird diese auffällige Elision im Gedicht deutlich hervorgehoben. Bei »heim« springt die Bewegung in die Sexte $g^1 - es^2$ zurück, mit der das Lied auf »ich« beginnt und die auf »bin« in Takt 10 nochmals erscheint. Diese Sexte – immer mit dem verspannten »Grenzton« g^1 der linken Hand – wird also mit dem lyrischen Ich und der Heimkehr verknüpft. Nach dieser »Heimkehr« wird das Modell in zwei unterschiedliche absteigende Gänge geführt. Zu »ohne Klang« verlässt die Singstimme die Pentatonik und verengt sich zu einem chromatischen Abstieg. Das Klavier folgt ab Takt 6 von den Tonhöhen her dem Anfangsmodell und wird nun auf fünf Töne erweitert; zudem verlangsamt sich das Schreiten auf halbe Noten. Durch diese Verschiebungen werden Intervalle möglich, die in der polytonalen Grunddisposition eigentlich ausgeschlossen sind: auf »ohne« entsteht eine Parallele von zwei Quinten ($f^1 - c^2$ und $e^1 - ces/h^2$), der gleich zweimal ein Tritonus auf »und Klang« folgt. Auch hier wird das die Elision bestimmende »und« hervorgehoben: im Klavier mit dem ersten Forte, in der Singstimme mit dem einzigen *as* ihrer Partie.

Gegen Ende verlässt auch die Singstimme das Schreiten in Viertelnoten, motivisch kehrt sie an den Anfang zurück. Das Klavier gestaltet dazu den einzigen Fortissimo-Schluss der *Beiseit*-Vertonungen, der mit einem Knall des Pedals firmiert wird. Dieser aktiviert die Äolsharfen-ähnlichen Obertöne der stumm gedrückten Saiten, deren Effekt für viele wohl erst hier bewusst wahrgenommen wird. Nachdem die Singstimme auf »bei-« zur linken Klavierhand mit der einzigen Septime des Stücks dissoniert, tritt sie mit der letzten Silbe »-seit« allein in diesen mystischen Obertonraum ein. Die linke Hand hat übrigens mit dem Fortissimo- c^1 jene entspannte und »natürliche« Lage erreicht, die am Anfang jeder Klavierstunde steht.

Mit dem Schlüssel-C als tiefstem angeschlagenem Ton und unter der Vorgabe, eine Musik für Amateure zu schreiben, hat Thomas David Müller ein subtiles *Beiseit* geschaffen, bei dem jedes Element zum Nachsinnen einlädt.

Lieder und Liederzyklen

Eine Passage

Die Lieder und Liederzyklen sind die Hauptgattung der musikalischen Walser-Rezeption. Sie werden hier in chronologischer Abfolge kommentiert, sofern sie nicht schon in den anderen Kapiteln behandelt wurden. Nach Möglichkeit wurde für jedes Werk und jede Werkgruppe eine eigene Herangehensweise gewählt, um eine katalogartige Darstellungsweise zu vermeiden. Im Gesamten ergibt sich eine kleine Geschichte der musikalischen Walser-Rezeption.

11.1 Einleitung

Ursprünglich war vorgesehen, die knapp 300 auf Texte von Robert Walser entstandenen Lieder nach Besetzung, ästhetischer Ausrichtung und geografischer Herkunft der Komponistinnen und Komponisten zu gliedern. Darauf wurde schließlich verzichtet, obwohl eine Einordnung in übergreifenden Typologien, wie sie Martin Zenck im Falle der Paul-Celan-Vertonungen mit zehn Kategorien vorgenommen hat, auch anregend gewesen wäre.¹ Der Bestand der Walser-Lieder ist allerdings dermaßen bunt, inhomogen und disparat, dass bereits die Frage, wie ein Werk einzuordnen wäre, schwierig zu beantworten ist. Zudem birgt eine solche Kategorisierung auch die Gefahr, die spezifischen Qualitäten eines Werks zu übersehen. Für diese in der Walser-Forschung erstmalige Darstellung des Repertoires wurde deshalb in der Regel der chronologische Ansatz gewählt, wobei den frühen, noch während Walsers Lebzeiten komponierten Liedern die Kapitel 1 und 2 dieses Buches gewidmet sind. Mehrere Werke der gleichen Person werden in der Regel zusammen behandelt, um ein Gesamtbild zu ermöglichen und die Darstellung übersichtlich zu halten. Dabei ist jeweils die erste Walser-Komposition für die chronologische Position entscheidend.

In diesem Kapitel tauchen besonders viele Namen auf, die kaum bekannt sind oder deren musikalische Beschäftigung mit Walser überrascht. Wer würde zum Beispiel vermuten, dass Frank Bodin (*1962) Robert Walser vertont hätte? Bodin, heute mit Preisen überhäuft, gefragter Gast auf roten Teppichen und seit

¹ Vgl. Zenck: *Musikalische Rezeption*, S. 405.

drei Jahrzehnten ein ständiger Innovator der Werbe- und Kommunikationsbranche, komponierte mit 23 Jahren drei Klavierlieder auf Mikrogramm-Texte. Bodin hatte die Nase schon damals im Wind, denn er ist der erste, der kurze Zeit nach der Veröffentlichung der beiden ersten Bände *Aus dem Bleistiftgebiet* im Frühjahr 1985 auf diese Mikrogramme reagierte und drei Lieder komponierte, in denen Walsers Texte klar im Vordergrund stehen: Unter Verzicht auf alles Illustrative orientiert sich der Gesang an der deklamierenden Sprechstimme, meist im engen Ambitus einer Quinte. Das Klavier begleitet mit ostinaten Laufbewegungen und Akkordbrechungen durchaus unpräzise und belebt die Deklamation subtil mit dissonierenden Zwischentönen.

Bodin ist nur einer von vielen, die sich in ihren kompositorischen Anfängen mit Walser beschäftigten und später andere Wege einschlugen. Für einige war die Auseinandersetzung mit Walser auch eine Form der Befreiung und zugleich ein Anstoß für Neues. So bemerkte der in Indien geborene, in Deutschland aufgewachsene und heute als Komponist und Forscher an der Concordia University in Montreal lehrende Sandeep Bhagwati (*1963) zu seiner *Serenade* (1986) für Sopran und Streichtrio nach Walser und zur *Cellosonate* (1990), deren dritter Satz ein »Walzer für Walser« ist:

Beides sind Jugendwerke, die ich so ohne weiteres heute vielleicht nicht mehr aufführen lassen würde. Aber ich weiss, dass Walser damals extrem wichtig für mich war, um in einem kompositorisch-ästhetischen Umfeld, das sich in einer immer langweiliger werdenden post-avantgardistischen Epigonalität festzufahren drohte, neue Luft zum Atmen zu bekommen. Mich interessierte nicht – wie andere Komponisten – seine Psychologie, sondern geradezu seine anti-psychologischen Aspekte: Höflichkeit ohne Dank und Gegenliebe, die unironische Unterstellung guter Absichten gegen alle Evidenz, die lockere Spaziergangs-Form ohne formalen Legitimationszwang, die freundliche aber bestimmte Nicht-Anerkennung banaler Denk- und Gefühls-Klischees und der grossen hohlen Worte der Moderne (Extreme! Wahnsinn! Demaskierung! Subversion! Avantgarde! Rebellion! Neurasthenie! Effizienz! Kohärenz! etc). Mich reizte die Doppelbödigkeit, die im Harmlosen und Hübschen nicht Abgründe des Bösen entlarvte, sondern darin schlicht Unbestimmtheit und Absichtslosigkeit sah. All das baute mich damals sehr auf – und meine beiden Stücke waren wohl eher unbeholfene Danksagungen für diesen Freiraum von Walser als wirklich ihm gerecht werdende Musik.²

Dieser von Bhagwati formulierte Aufstand gegen die »post-avantgardistisch[e] Epigonalität« lässt sich in vielen Walser-Liedern beobachten. Stilgebundene Vertonungen sind eine Seltenheit, ganz egal ob es sich um klassische

2 E-Mail von Sandeep Bhagwati an Roman Brotbeck vom 12.10.2016 und 07.11.2020.

Avantgarde, Neoklassik, Neoromantik, Minimal Music, traditionellen Jazz, Folk oder Rock handelt, so als wäre Walsers Schreiben einfach nicht beizukommen mit Musikstilen, die zu ernst genommen werden und keine selbstironische Position einnehmen können. Einige stilistisch gebundene Kompositionen seien hier kurz erwähnt; letztlich entziehen auch sie sich mehr oder weniger stark der Stilistik, der sie verpflichtet sind.

Selbst ein Komponist wie der ehemalige dramatische Tenor Gary Bachlund (*1948), der in einer traditionellen tonalen Musiksprache komponiert, wählte bei der Vertonung von *Overly philosophic* (2012), der englischen Version von Walsers Gedicht *Zu philosophisch* (SW 13, 23), eine oktophone Skala, bei der sich Halb- und Ganztöne abwechseln, was eine auffällige Verfremdung der Diatonik bewirkt und harmonisch entfernt an Wagners Chromatik erinnert.³

Ein weiteres Beispiel für eine stilgebundene Walser-Vertonung findet man beim Genfer Musiker, Chansonier und Performer Christophe Balleys (alias Jerrycan), der Walser ungebrochen in die Ästhetik des französischen Chansons einbrachte. 2009 schuf er zu *Aus Rücksicht* (SW 13, 215) bzw. französisch *Par égard*⁴ ein feinfühliges Chanson, nuancenreich instrumentiert und poetisch. Die beklemmende Ironie, mit der Walser im 1929 publizierten Gedicht seine Jugendlichkeit beschreibt (»Aus Rücksicht auf das Weltgemüt / hielt ich das Altern für verfrüht. [...] Ich gab mich jung und blieb es«), wird in Balleys Vertonung besänftigt. Zudem lässt er den Schluss des Gedichts weg, bei dem das lyrische Ich verschwindet und mit einer schiefen, an Wilhelm Busch erinnernden Sentenz ersetzt wird (»Gewiß ist der, der liebt, ein Tor, / doch geht hieraus etwas hervor«). Auch noch in der gemäßigten französischen Fassung (»Fou bien sur, qui ose / aimer, mais il en sort toujours quelque chose«) hätte dieser Schluss den das lyrische Ich singenden und repräsentierenden Balleys in einen kommentierenden Modus gezwungen, der die wehmütig-sentimentale Stimmung des Chansons irritiert hätte. 2013 komponierte Balleys noch ein

3 Gary Bachlund nahm als Vorlage eine Übersetzung von Bertram Kottmann (*1947), der seine Texte und Übersetzungen online veröffentlicht, so auch die Übersetzung von Robert Walsers Gedicht *Zu philosophisch* (SW 13, 23), vgl. Kottmann: *Overly philosophic*. Auch Gary Bachlund stellt seine Kompositionen frei zur Verfügung, vgl. Bachlund: *Overly philosophic*. Der Komponist verliert dadurch die Kontrolle über die Rezeption und weiß nicht, ob seine Walser-Vertonung bisher aufgeführt wurde: »Placing them online, for the most part as free to download, I rarely hear from people who later I learn have performed something of mine. Nor have I had concern about this, for my ›business model‹ is no business model at all. [...] Therefore I cannot tell you whether this setting of Bertram's translation has been performed or not.« E-Mail von Gary Bachlund an Roman Brotbeck vom 30.11.2020.

4 Walser: *l'écriture miniature*, S. 5.

zweites Chanson, in dem er ein Satzfragment aus Walsers Prosastück *Neueste Nachricht* verwendet:

[D]a bin ich wieder der, der ich von jeher war, und bin glücklich und mache allerlei nette kleine Bekanntschaften, gehöre der Welt, wie auch sie mir gehört, und die Welt ist weit, und mein Herz ist's auch, obschon es gar nicht mehr so jung ist. (SW 17, 7f.)

Daraus bildet Balleys den Refrain des Chansons »J'appartiens au monde / Et le monde m'appartient«, der dann als Ausgangspunkt zu selbst verfassten Versen wie »Il [le monde] entre tous les étés / Et de tous les côtés« dient.⁵ Balleys Chansons sind stark an die Kunstfigur und das Pseudonym von Jerrycan gebunden und wohl auch nur von ihm selbst interpretierbar.

Dies verhält sich beim Tübinger Singer-Songwriter Bernhard Mohl (*1962) ähnlich. Er interpretiert Walser in der Liedermacher-Tradition eines Wolf Biermann, Mani Matter oder Reinhard Mey und reduziert seine einfachen Strophenlieder auf die Hauptharmonien. Oft schreibt Mohl die Lieder gar nicht auf Papier: »Sobald ich das Gefühl habe, ›jetzt stimmt's!‹, erstelle ich – als Erinnerungshilfe – eine Aufnahme mit dem Handy.«⁶ Auch bei *Der Schnee* (SW 13, 147) geht Mohl vom poetischen Hauptgerüst des Gedichts aus und komponiert es als Strophenlied. In der Liedermacher-Tradition spielt er mit den ›Unpässlichkeiten‹, die entstehen, wenn die Diktion des Gedichts nicht zur stur durchgehaltenen Struktur des Strophenlieds passt. Zu dieser Liedermacher-Tradition gehört ebenfalls, dass Mohl seine Lieder mit einer als Pointe gesetzten Schlusskadenz beendet.

Ebenfalls in die Singer-Songwriter-Haltung begibt sich bei seiner Walser-Vertonung Ernst Huber (*1957), der führende Sänger der 1982 gegründeten österreichischen Band Broadlahn (steiermärkisch für ›breite Lawine‹), die Volksmusik, Jazz und Weltmusik mit sehr viel Steiermärkischem vereinigt. Huber übersetzte die letzte Strophe des Gedichtes *Im Bureau* (SW 13, 7) ins Steiermärkische. Wenn man den Text liest,⁷ versteht man ihn; wenn Ernst Huber ihn aber auf dem Album *Am Rand der Welt* singt, wird Walser für ›Außer-Steiermärkische‹ zur reinen Sprachmusik.⁸ Die Band schweigt bei

5 Vgl. Jerrycan: *Vaste Monde*.

6 Vgl. E-Mail von Bernhard Mohl an Roman Brotbeck vom 15.11.2020.

7 »Da Mond is die Wundn von da Nächt / Blutstropfn san älle Stern / ob i dem blühenden Glück a fern / i bin dafür bescheidn gmächt //: da Mond is die Wundn von da Nächt //:«. Broadlahn: *Da Mond*.

8 Vgl. Broadlahn: *Vom Rand der Welt* (2007).

diesem Lied, das Huber – nur von der Gitarre begleitet – in einfachem Sprechgesang vorträgt.

2013 widmete sich auch der in Montreal geborene Genfer Musiker Alain Croubalian (1964–2021), Kopf der legendären Rock'n'Roll-, Folk- und Bluesband The Dead Brothers, Robert Walser mit der Vertonung des Gedichtes *Angst* (I) (SW 13, 15f.).

Interessanterweise habe ich den Text von Robert Walser, den ich schon immer schätzte, aber nie mit meinen Tätigkeiten in der Musikbranche bzw. der Rock'n'roll-Welt zusammengebracht hatte, in Deutschland entdeckt. Es ist die Dramaturgin Judith Gerstenberg, die mich nach Hannover geholt und das Gedicht für mich ausgesucht hat. Für das Wirtshaus im Spessart sollte ich der Erzähler sein und die Musik komponieren. Angst ist so eine Kabarett-artige Nummer⁹ geworden über »German Angst«.¹⁰

Angst erschien 2018 auf dem gleichnamigen Album der Dead Brothers. Dieses Album – und insbesondere der Song *Angst* – sprengt so ziemlich alle Genre-Grenzen. Im Walser-Lied klingt deutlich Klezmer-Musik¹¹ an, die sich zum Schluss in einen rasenden, abgründig verschnepperten Totentanz steigert. Nach einer ersten Version für Gesang, Banjo und Schlagzeug für das Hannoveraner Schauspiel erweiterte Croubalian die Instrumentalbegleitung mit zumindest in der traditionellen Rockmusik exotischen Instrumenten wie Violine, Emmen-taler Halszither, Helikon und Pauke.¹² Auch Alain Croubalian beweist, was in diesem Kapitel zu sehr unterschiedlichen Walser-Liedern oft zu beobachten ist: Wer den »auf den Rändern«¹³ tanzenden Walser vertonen will, wird von ihm geradezu gezwungen, stilistische Zäune zu überspringen und zuweilen auch einzureissen.

9 Wegen des kabarettistisch angelegten Konzepts wurde auch der Text minimal verändert: »sie fuhren los auf mich« statt »sie kämen auf mich los«, und »Ich möchte« wird durchwegs mit »Ich wünschte« ersetzt.

10 E-Mail von Alain Croubalian an Roman Brotbeck vom 28.12.2020.

11 Das jiddische Arrangement geht auf den Kontext der Hannoveraner Produktion zurück, in der die Ängste der deutschen Seele thematisiert wurden, zu denen auch das Judentum gehört. Vgl. Beyer: *Premiere: »Das Wirtshaus im Spessart«* sowie Kohlmann: *Eine Höhle der Angst*.

12 Diese Version brachten die Dead Brothers am 14. September 2013 im legendären Musiklokal Китайский летчик Джао Да (Chinesischer Pilot Jao Da) in Moskau zur Uraufführung.

13 Vgl. Utz: *Tanz auf den Rändern*.

11.2 Anna Renfer: 44 Lieder für Singstimme mit Klavierbegleitung (ohne Jahreszahl)

Nur wenige Spuren haben sich von Anna Renfer¹⁴ erhalten: Partituren mit geistlicher oder religiös beeinflusster Musik, ein Streichquartett, *Klavierstudien für die linke Hand* op. 37 und die Sammlung von 44 Liedern, in denen sich die Vertonung von Walsers *Langezeit* (SW 13, 7f.) befindet, dazu eine Vertonung des Gedichtes *Unser Weg* von Carl Seelig. Schon allein deswegen ist der Liederzyklus hervorzuheben, denn einzig Anna Renfer bringt in einer Komposition Carl Seelig als Lyriker mit Robert Walser zusammen.¹⁵ Der ausführlichste Eintrag zu Anna Renfer findet sich bei Aaron I. Cohen:

Swiss pianist composer, b. Biel-Bienne, Canton Bern, 1896. She began her piano studies at the age of 11. She studied theory at the Bern Conservatory from 1918 to 1920 and at the University of Bern in 1935. She continued her studies at the Conservatory of Bienne and studied theory, the piano and singing in Gstaad. Her piano teachers included E[dwin]. Fis[c]her, Cherbulier [recte: Antoine-Elisée Cherbuliez], E. Levi [recte: Ernst Levy], A[drian]. Aeschbacher, R[udolf]. Serkin, H.[?] Pembauer¹⁶ and H[ermann] Scherchen. She is a member of the Swiss Tonkuenstler.¹⁷

Nur schon diese wenigen Stichworte zeigen, dass Anna Renfer bei vielen großen Musikern ihrer Zeit studiert hat. Weitere Recherchen ergaben: Anna

14 Sie schreibt sich auch als Anna Margaretha Spoerri-Renfer, als Anna Spoerri-Renfer oder Anna M. Spoerri-Renfer. Die Kompositionen zeichnet sie in der Regel mit Anna Renfer, weshalb hier diese Version gewählt wird.

15 Die meisten Kompositionen von Anna Renfer befinden sich im Bestand des Forum MusikDiversität in der Musikbibliothek der Hochschule der Künste Bern, sie weisen kaum Datierungen noch Editionsangaben auf. In der Vera Oeri Bibliothek der Musik-Akademie Basel gibt es größer besetzte geistliche Werke. Teilweise tragen die Partituren Jahreszahlen und Opusnummern (bis zur Opuszahl 41), die auf einen umfangreichen Nachlass hinweisen, über dessen Aufenthaltsort ich keine Informationen finden konnte.

16 Vermutlich Josef Pembaur der Jüngere, österreichischer Pianist (1875–1950).

17 Cohen: *International Encyclopedia of Women Composers*, Bd. 2, S. 663. Der Vermerk »Ref. composer« zeigt an, dass Cohen diese Angaben von der Komponistin selbst bekommen hatte. Sie hat ihm auch ein fotografisches Porträt zur Verfügung gestellt. Über die in Schweizer Bibliotheken vorhandenen Kompositionen hinaus erwähnte Anna Renfer gegenüber Cohen noch folgende, nicht nachweisbare Werke: »Sonata in C-Minor (vlc and pf) (1968)«, »Small variations [pf]«, »Eight songs (J. Reinhart) (S and pf) (1924)« / »Magnificat (5-part ch a-cap)«.

Spoerri-Renfer wurde am 17.11.1896 geboren¹⁸ und verstarb am 24.06.1984.¹⁹ In den Schweizerischen Tonkünstlerverein (STV) ist sie 1968 im Alter von 72 Jahren eingetreten. Weil die meisten Partituren mit Jahreszahlen zwischen 1969 und 1971 versehen sind, muss Anna Renfer auch im Alter als Komponistin noch sehr aktiv gewesen sein. Mit über 80 Jahren reichte sie für die Tonkünstler-feste 1977 in Biel und 1978 in Luzern je zwei Kompositionen ein (1977: *Klavierstudien für die linke Hand* op. 37 und »Skizzen« für Klavier; 1978: ein *Magnificat* für fünfstimmigen Chor und den *Psalm 23* für Sopran, Bass und Orgel), wurde jedoch beide Male von sämtlichen Jury-Mitgliedern abgelehnt. Vermutlich waren die tonale Musiksprache und die schlichte Faktur der Partituren Grund für die Absage. Dass sie eine unbekannte Komponistin war, dürfte auch nicht geholfen haben.

Mit 85 Jahren schickte Anna Renfer aus dem Engeried-Spital Bern Wladimir Vogel ihre *Klavierstudien für die linke Hand* zu.

Gestatten Sie mir, sehr geehrter Herr, Ihnen die Klavierstudien für die linke Hand zu übermitteln.

Ich bin Mitglied des schweiz. Tonkünstlervereins

Anna Spoerri-Renfer²⁰

Eine Woche später schreibt Vogel der Komponistin zurück, wahrscheinlich ohne zu ahnen, dass sie gleich alt ist wie er selbst.

Sehr geehrte Frau Spoerri,

Ihre Klavierübungen für die linke Hand habe ich mit Interesse gelesen und finde sie zwar ziemlich schwierig, aber dem Zweck entsprechend.

Was mir auffiel ist, dass Sie das Klavier nur in der engen Lage benützen und die großen Möglichkeiten ausladender weiterer Lagen ausser Acht lassen. Da wären viele harmonische und strukturelle Möglichkeiten auf verschiedenen Ebenen zu erreichen bei vollem Klavierklang (Pedal). Dabei wären auch rhythmische Verlagerungen auf verschiedenen Ebenen möglich. Es wäre eine klangliche Bereicherung.

18 Dank an Martina Hotz von der SUIA. Die Nachkommen von Anna Renfer haben die Mitgliedschaft bei der SUIA am 01.11.1984 gelöscht; deshalb verfügt die Urheberrechtsgesellschaft über keine Namen von Erben oder Rechtsnachfolgern.

19 Vgl. die Rubrik zum Hinschied von Mitgliedern im STV-Jahresbericht 1984, S. 65. Dort ist auch das Aufnahmedatum als Mitglied aufgeführt: 1968. Dank an Doris Lanz für diese Recherche im Archiv des Schweizerischen Tonkünstlervereins sowie die Hinweise auf den späten Briefwechsel mit Wladimir Vogel und die identischen Lebensdaten von Vogel und Renfer. Ein weiterer Dank gilt auch hier Walter Labhart für die Unterstützung mit seiner Dokumentationsbibliothek.

20 Renfer: *Brief vom 28.05.1981*.

Gestatten Sie mir die Noten zu behalten zwecks ev. Vorschlägen zu Aufführungen. Sind diese Stücke auch im Heinrichshofen's Verlag²¹ selbst erschienen und in Deutschland selbst beziehbar?

Mit freundlichem Gruss²²

Vogel gibt gute, wenn auch relativ allgemeine Ratschläge. Dass er die Noten behalten und zur Aufführung empfehlen will, zeigt aber doch seine Wertschätzung.

Leider fehlen Dokumente zum früheren Leben und Schaffen von Anna Renfer; das macht auch die Datierung des Entstehungszeitraums der *44 Lieder* sehr schwierig. Die 44 Lieder des Zyklus sind eine eher seltene Mischung aus regionaler, nationaler und internationaler Literatur. Die Texte stammen von 28 Autorinnen und Autoren sowie aus dem Hohelied.²³ Zwar kommen auch Goethe und Storm vor, aber das Hauptgewicht liegt auf Deutschschweizer Lyrik aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, Lyrikerinnen und Lyriker, die in den fünfzig Jahren zwischen 1867 (Alfred Huggenberger) und 1917 (Erwin Schneider) zur Welt kamen. Die Gedichte sind von unterschiedlicher Qualität; Texte von höchstem Rang befinden sich neben Heimat- und »Röseligarten«-Lyrik in unterschiedlichen Schweizer Dialekten sowie religiös verbrämten Sinngedichten. Der Pflug und Scholle lobende Heimatdichter Alfred Huggenberger wird von Anna Renfer neunmal vertont; sie berücksichtigt aber auch Autorinnen und Autoren mit ganz anderem ideellem Hintergrund wie Carl Albert Loosli oder Olga Brand.

Dass Erwin Schneider, der erst in den frühen 1940er-Jahren religiöse Gedichte zu publizieren begann, im Zyklus vertreten ist, legt eine Entstehung nicht vor 1940 nahe. Möglich ist allerdings auch, dass es sich bei *44 Lieder* um

21 Diese Bemerkung könnte sich darauf beziehen, dass die *Klavierstudien für die linke Hand* von Hug & Co in Kommission verkauft wurden. Heinrichshofen übernahm ähnliche Kommissionen in Deutschland.

22 Vogel: *Brief [Durchschlag]* vom 06.06.1981.

23 Folgende Autorinnen und Autoren – neben Walser – wurden von Anna Renfer in den 44 Liedern vertont: Anton Aucke [als Autor nicht nachweisbar], Richard Avenarius (1843–1896), Werner Bergengruen (1892–1964), Olga Brand (1905–1973), Walter Dietiker (1875–1948), Gustav Falke (1853–1916), Ida Frohmeyer (1882–1968), Johann Wolfgang Goethe (1749–1832), Rudolf Hägni (1888–1956), Peter Halter (1856–1922), Gerhart Hauptmann (1862–1946), Alfred Huggenberger (1867–1960), Gottfried Keller (1819–1890), Meinrad Lienert (1865–1933), Carl Albert Loosli (1877–1959), Conrad Ferdinand Meyer (1825–1898), Josef Reinhart (1875–1957), Anna Renfer (1896–1984), Hans Rhy (1888–1967), Emil Schibli (1891–1958), Erwin Schneider (1917–1990), Walter Schweizer [Lebensdaten nicht nachweisbar], Carl Seelig (1894–1962), Carl Spitteler (1845–1924), Theodor Storm (1817–1888), Georg Thürier (1908–2000), Rudolf Weckerle [Lebensdaten nicht nachweisbar] sowie Bibeltext (Hohelied Salomos 8,6–7).

einen Sammelzyklus handelt, in dem Anna Renfer die Lieder zusammenfasste, die sie während ihres langen Lebens komponiert hat. In diesem Fall wäre die Datierung noch viel offener: Einzelne der Lieder könnten dann schon aus den 1920er-Jahren stammen.²⁴ Die wenigen Daten zu Renfers Leben verweisen auf eine Jugendzeit in Biel und ab 1918 auf einen Lebensmittelpunkt in Bern. In beiden Städten könnte sie Robert Walser auch persönlich begegnet sein.

Es gibt einen Abschnitt in Renfers Leben, in dem ihre Lehrer sie sowohl auf Walser als auch auf Seelig aufmerksam gemacht haben könnten: Als Anna Renfer im Alter von 39 Jahren am 1934 gegründeten, kleinen Konservatorium Biel studierte, kannte sie bestimmt Wilhelm Arbenz, den Gründer dieser Schule und ersten Schweizer Vertoner von Robert Walser (vgl. Kap. 2). Ihr Lehrer, der Schweizer Komponist und Pianist Ernst Levy, der in den 1930er-Jahren aus Paris zurück in die Schweiz kam und von Arbenz als Klavierlehrer nach Biel geholt wurde, war gut bekannt mit Carl Seelig, dem Vormund und Freund von Robert Walser. Seelig und Levy standen in Briefkontakt, der besonders 1918/19 intensiv und ab den 30er-Jahren eher sporadisch war.²⁵ Levy hat zahlreiche von Seeligs Gedichten vertont.²⁶ Der Antisemitismus, der sich auch gegen Schweizer Juden richtete, zwang den heute weitgehend vergessenen Levy, 1941 in die USA zu emigrieren (vgl. Kap. 2). Es ist naheliegend, dass die Lieder komponierende Anna Renfer in Biel auf Seelig aufmerksam gemacht worden ist und dass Renfers Lieder und somit die Walser-Vertonung eher in den 1940er- und 1950er-Jahren als später anzusiedeln sind. Dann wäre Anna Renfer nach James Simon und Wilhelm Arbenz die dritte, die Walser noch zu dessen Lebzeiten vertont hat.

Anna Renfer komponiert eine einfache, ins Modale zurückgenommene tonale Musik: Kaum Leittöne, dafür leere Quinten und Oktaven, Penta- und Hexatonik, fast keine Chromatik, einfache Rhythmik, schlichte Melodien. Bei diesen Stilmerkmalen erstaunt der tonartliche Reichtum der Lieder. Die Komponistin scheint sich mit Tonartensymbolik beschäftigt und Gedichte

24 In ihren biografischen Angaben an Aaron I. Cohen erwähnt sie explizit die verschollenen »Eight songs (J. Reinhart) (S and pf) (1924)«.

25 Im Nachlass Levys liegen 81 Briefe Seeligs, in demjenigen Seeligs 14 (Universitätsbibliothek Basel, Handschriften-Abteilung, Signatur NL 300: A 114, 1–81; Robert Walser-Archiv Bern, Nachlass Carl Seelig).

26 1936, als Anna Renfer wohl bei ihm studierte, komponierte Ernst Levy auf Texte Carl Seeligs die Klavierlieder *Wie der Blitz* und *Er hielt in seiner Hand ...* sowie den *Hymnus symphonius* für Orgel, 2 Trompeten, Horn, 2 Posaunen, Tuba, Pauken und Vokalquartett (oder Chor ad libitum). Und noch 1977 schrieb er – fünfzehn Jahre nach Seeligs Tod – die *Cantate IX (Liedercantate)* für Tenor und Streichorchester auf ein Gedicht von Carl Seelig. Dazu kommen rund ein Dutzend weitere Vertonungen, die auch auf Übersetzungen Seeligs zurückgreifen.

auf diese Symbolik ausgerichtet zu haben. So ist zum Beispiel das einzige Lied in C-Dur die Vertonung des Hohelieds, das zudem den Abschluss des Zyklus bildet. In der gegenüberliegenden Tonart Fis-Dur finden wir *Unser Weg* von Carl Seelig (vgl. Abb. 66). Ein kurzer Vergleich der Kompositionen zu Seelig und Walser zeigt allerdings, dass Anna Renfer mit den Tonarten sehr unterschiedlich umgeht. Bei *Unser Weg* gibt es mit einer Ausnahme zu Beginn des Liedes als Harmonik nur die Tonika, die zwischen Dur und Moll wechselt, gleichförmig angeschlagen und nur auf »Sterne« und »Frieden« arpeggiert. Die Schlichtheit bekommt hier schon fast einen »konzeptuellen« Aspekt.

Walters *Langezeit* ist das einzige Lied in cis-Moll (vgl. Abb. 67); hier dominiert ebenfalls die Tonika mit der leeren Quinte *cis* – *gis*; der Terzton *e*, der diese Quinte zum cis-Moll-Dreiklang bestätigen würde, kommt nur sporadisch vor. Im Gegensatz zur Seelig-Vertonung wird dieses Lied im weiteren Verlauf deutlich komplexer, da die einfache Anfangsstruktur zunehmend aufgelöst wird.

Zu Beginn dominieren leere Quinten und Oktaven, das Tonhöhenmaterial beschränkt sich auf ein Hexachord. Das gibt der Klaviermelodie, die mit Akzenten und Marcatozeichen belebt wird, einen modalen Charakter, da die siebte Stufe von cis-Moll ausgelassen wird; weder *h* (melodisch Moll) noch *his* (harmonisch Moll) kommen vor.

Anna Renfer differenziert nun dieses einfache Ausgangsmaterial – zum ersten Mal bei »zu lachen« mit dem Wechsel in die Oktave in der linken Hand und dem höchsten Ton des Liedes in der Gesangsstimme. Bemerkenswert ist der Akzent im Klavier auf der unbetonten Silbe von »lachen«. Je stärker nun die Komponistin Walters Text musikalisch interpretiert, desto mehr zerfällt die klare Anfangssituation. Anna Renfer setzt in diese »unschuldige« diatonische Welt plötzlich Töne hinein, die in der cis-Moll Skala gar nicht vorkommen, und zwar nicht irgendwelche, sondern ausgerechnet das *c*¹, das im Querstand zum dominierenden *cis* in der Klavierbegleitung steht (auf »machen«, »Gang«, »Herzen«). Bei »müden« singt die Sängerin das bisher ausgesparte *h*, zusätzlich betont in der linken Hand. Ab »alte Schmerzen« verschwinden auch die leeren Quinten; sie werden von verminderten Quinten abgelöst, die mit den Terzen zu verminderten Dreiklängen ergänzt werden. Vieles erscheint nun verändert: Die munteren Akzente werden zu Sforzatoschlägen, die Chromatik nimmt zu, die Singstimme wechselt für den ganzen Schlussteil ins tiefe Register und sinkt hinab bis zum *as* auf »nebst«. Renfer verlangt von der Sängerin in diesem Lied also eine Tessitura von fast zwei Oktaven. Vor allem aber wird der Schlussteil von der Ambivalenz zwischen der Grundtonart cis-Moll und dem »Gegenton« *c* bestimmt, der bei »weinen« mit Doppeloktaven prägend in den Vordergrund tritt. Dieses *c* ist in eine einfache aufsteigende Linie eingebettet, die bei »Ich« mit *cis* beginnt und auf einem Seufzer mit der auffallenden Notenfolge *a* – *c* – *h*

sind zu zweit, und ster - ne funkeln in Herr - lich - keit.

Wenn wir auch lei - den, es hat ei - nen Sinn:

wir wan - dern Bei - de zum Frie - - - den

hin.

Abb. 66 Anna Renfer: *Unser Weg* (Carl Seelig), S. 2

endet.²⁷ Bei »nebst andern« wiederholt Renfer diese Stelle eine Oktave tiefer, und man erwartet eigentlich erneut ein *h* als Auflösung, aber sie dreht bei »Dingen« erneut zum *cis* und damit zum Anfang zurück. Diese eher wie eine

²⁷ Die Folge der Notennamen A-C-H, Teil des legendären B-A-C-H-Motivs, könnte Renfer durchaus bewusst gewählt haben.

Langezeit Robert Walser

in lebhafter Bewegung.

mf

Ich tu mir Zwang, zu

decresc. *mf*

seher - zen und zu la - chen. Was soll ich machen? —

decresc.

Ge - wohn - ten Gang, im mü - den Her - zen, gehn

The image shows a musical score for the piece 'Langezeit' by Robert Walser. It is written for piano and voice. The tempo is marked 'in lebhafter Bewegung.' (in lively movement). The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The score consists of four systems. The first system shows the piano introduction with a mezzo-forte (mf) dynamic. The second system begins the vocal entry with the lyrics 'Ich tu mir Zwang, zu'. The piano accompaniment features a 'decresc.' (decrescendo) marking. The third system continues the vocal line with 'seher - zen und zu la - chen. Was soll ich machen? —'. The piano part continues with a 'decresc.' marking. The fourth system concludes with the lyrics 'Ge - wohn - ten Gang, im mü - den Her - zen, gehn'. The piano accompaniment maintains the 'decresc.' marking throughout this system.

Abb. 67 Anna Renfer: *Langezeit*

al - te Schmer - zen. Ich
 muss den Haug, zu wei - - - - nen, be -
 - zwin - gen, nebst an - dern
 Din - gen.

cresc.
 decresc.
 decresc.

Allegro

Erinnerung denn als Lösung wirkende Reprise zeigt, dass Renfer Walsers Schlusswendung sehr genau versteht. Sie relativiert alle vorherigen ›großen‹ Worte mit der Anfügung »nebst andern Dingen« und führt in den prosaischen Alltag der Lebensdinge zurück.

Anna Renfer ist eine Komponistin mit wenigen kompositorischen Mitteln – zu deren Erweiterung ihr Wladimir Vogel denn auch geraten hat –, aus denen sie jedoch das Maximum herausholt. Viel Zeit zur Umsetzung des Ratschlags blieb ihr nicht, Renfer verstarb drei Jahre nach dem kurzen Briefwechsel und vierzehn Tage vor Wladimir Vogel.

11.3 Daniel Glaus: *Sechs Lieder nach frühen Gedichten von Robert Walser* (1977)

Daniel Glaus (*1957) zählt zu den führenden Schweizer Komponisten und komponiert für alle Gattungen. Als Organist der Stadtkirche Biel (1985–2006) und seit 2007 des Berner Münsters gehört er zu den radikalen Reformern der Orgelmusik und mit der Idee einer winddynamischen Orgel (mit modulierbarem Winddruck auf den Tasten) auch des Orgelbaus.²⁸ Er setzt sich für die Erneuerung der Kirchenmusik ein und initiierte den 4. und 5. Kirchenmusik-kongress (1997 in der Kartause Ittingen und 2015 in Bern). Daniel Glaus unterrichtete von 1984 bis 2019 an der Zürcher Hochschule der Künste Komposition und Musiktheorie und ist seit 1988 Dozent für Orgel und Komposition an der Hochschule der Künste Bern. Als Komponist interessiert er sich nicht nur für Musik, sondern für Philosophie, Ökologie, die Weltreligionen sowie insbesondere für die jüdische, arabische und die mittelalterliche Mystik.

Drei Jahre vor *Beiseit* (vgl. Kap. 10.5) und noch vor Beginn seiner Studien am Konservatorium Bern vertonte Daniel Glaus mit knapp zwanzig Jahren sechs frühe Gedichte von Robert Walser. Er zählt damit nach Wladimir Vogel und Urs Peter Schneider zu den ersten, die sich nach Walsers Tod 1956 kompositorisch mit dem Schriftsteller auseinandergesetzt haben.

Vielleicht ist noch anzumerken, dass ich bewusst Gedichte gewählt habe, die Walser in etwa meinem damaligen Alter geschrieben hatte. Ich habe mich während meiner Semer-Zeit²⁹ entgegen dem Willen des Deutschlehrers intensiv

²⁸ Eidenbenz/Glaus/Kraut: *Frischer Wind*.

²⁹ »Semer« ist Schweizerdeutsch für das kantonale Lehrerseminar mit Patentabschluss zum Volksschullehrer, heute von der Pädagogischen Hochschule Bern abgelöst. Dieser zugleich als Mittelschule fungierende Ausbildungsweg, der viel Instrumental- und

mit Walser beschäftigt, durfte als Patentlektüre den »Jakob von Gunten« nur zusammen und im Vergleich mit »Unterm Rad« von Hesse wählen.³⁰

Diese frühen Lieder sind ohne Verfremdungen der Stimme und ohne Spezialeffekte im Klavier komponiert. Die späteren großformatig wirkenden Proportionen und Zahlenkonzepte von Glaus sind noch nicht nachweisbar, aber innerhalb der traditionellen Disposition von Melodie und Begleitung zeigen sich Differenzierungen und Raffinessen, die auf die späteren Werke vorausweisen. In jedem der sechs Lieder übernimmt die Klavierbegleitung eine andere Rolle, mal akkordisch-statisch, mal polyphon, mal ein anderes Instrument nachbildend, wie zum Beispiel das Akkordeon beim vierten Lied *Im Mondschein* (SW 13, 19f.). Glaus imitiert das Akkordeon allerdings nicht in der transzendierte Weise, wie Holliger das in seiner Vertonung desselben Gedichts (vgl. Kap. 6.4) tut, sondern durchaus volkstümlich und »ländlerisch«; auch die getrennten Tastaturen des Akkordeons werden in der Klavierbegleitung imitiert. Das Volksmusikalische wird wie mit einer Registerwalze der Orgel dosiert. Bei »Es war aber eine Handharfe, die durch die Räume drang« steigert Glaus diesen Volkston ins Schubert'sche. Diese »zitierende Nachkomposition«³¹ Schuberts ist in der musikalischen Walser-Rezeption der erste von zahlreichen Bezügen zu Franz Schubert.

Am deutlichsten spürt man den späteren Glaus, der beim Komponieren eigentlich immer auf der Suche nach der Nicht-Musik, nach dem Nicht-Gott,³² nach dem Nicht-Klang und dem »Verklang« ist, im fünften Lied *Stille* (vgl. Abb. 68). Glaus gliedert das Lied in zwei Strophen von sechs Takten, die melodisch und harmonisch analog verlaufen. Innerhalb der Strophe wird die Versstruktur zwar umgesetzt, aber mit dem Enjambement des ersten Verspaares zu einem Elfsilbler leicht durchgeschüttelt, sodass der strikte Wechsel von Achtsilblern und Siebensilblern in Walsers Gedicht (SW 13, 17f.) erst am Schluss der Strophen deutlich wird.

Wie wär' ich froh, (4)
wenn irgendwo / nur still ich ruhen könnte (11) /
Zufriedenheit, (4)
als warmes Kleid, (4) /
mir innre Stille gönnte. (7)

anderen musischen Unterricht ermöglichte, wurde oft von diesbezüglich interessierten Studierenden gewählt.

30 E-Mail von Daniel Glaus an Roman Brotbeck vom 21.10.2020.

31 Ebd.

32 Vgl. Brotbeck: *Musik und/oder Nit-Musik* sowie ders.: *Gott im Kindbett wie eine Frau*.

5. STILLE (1900)

sehr frei! (♩ = ca. 48)

Wie war ich froh, wenn irgendwo nur still ich ruhen könnte; Zu-frieden-heit, als

ppp

warmes Kleid mir in-ne Stille gön-n-te. Wie lieb! ich sie, wenn irgend-wo ich dar-in

Tröst-emp-fän-de, was sicher ist, da al-ter Zwist in ihr ein En-de fan-de

Abb. 68 Daniel Glaus: *Stille*

Die fünfstimmigen Klavier-Akkorde sind streng gebaut: Der unterste, mittlere und oberste Ton der Akkorde bilden ein Raster aus Doppeloktaven. Nur der zweite und vierte Ton verändern die Harmonik zwischen den Akkorden. Die ersten drei Akkorde bestehen aus Quinten und Quarten in wechselndem Aufbau, zuerst Quarte-Quinte, dann Quinte-Quarte.³³ Glaus vermeidet damit – dem strengen Kontrapunkt verpflichtet – Quintparallelen. Der dritte Akkord ist – verschoben nach *g* – gleich gebaut wie der erste. Glaus könnte nun beim vierten Akkord dieses Muster (mit $g-d^1-g^1-d^2-g^2$) weiterführen. Aber ausgerechnet bei den Stellen »Zufriedenheit« (und analog in der zweiten Strophe »was sicher ist«) verschiebt Glaus die Töne zu einem übermäßigen Dreiklang, den die Singstimme in der Melodie übernimmt. Beim fünften Akkord verengt Glaus zum verminderten Dreiklang (auf »Kleid« respektive »Zwist«). Der sechste Akkord ist wieder in der »Grundstellung« und identisch mit dem dritten Akkord, wenn da nicht die Singstimme wäre. Diese singt bei »innre Stille gönnte« zum ersten Mal Töne, die im Klavierakkord nicht enthalten sind, und bei »gönnte« macht sie den leeren Quart-Quint-Klang mit dem *es*¹ zum c-Moll-Akkord (in Quartsextstellung). Glaus »gönnt« sich hier gewissermaßen die traditionelle Marke für Trauer und Melancholie. Im Repertoire der Standard-Dreiklänge fehlt jetzt nach dem übermäßigen, verminderten und Moll-Dreiklang nur noch die Dur-Variante. Und diese kommt – fast!

Beim letzten Akkord steht in Analogie zum *es*¹ auf »gönnte« in der Singstimme ein *e*¹ auf »fände«, was die Duraufhellung ergäbe, die zum Schluss des Gedichts durchaus passen könnte – aber ausgerechnet hier durchbricht Glaus bei den Klavierakkorden die sture Umrahmung durch die Doppeloktave und setzt als obersten Ton ein *a*², was zu einem Mollseptakkord (in Sekundstellung) führt.

Mit diesem Schluss sucht Glaus schon in jungen Jahren nach ambivalenten Lösungen, die nicht aufgehen: Den Konjunktiv, der Walsers Gedicht – wohl auch gewählt wegen der klangfarblich verwandten Umlaute (ö und ä) in den Reimwörtern – durchzieht, will er nicht in reines Dur auflösen; das hätte auch der Autoreflexivität des Gedichts widersprochen, in dem mit »ein Ende fände« das Ende selber angekündigt wird. Die Periodik der Singstimme führt nach Dur und auch im Akkord selber klingt Dur durch; ebenso präsent ist die Auffassung des Akkordmodells mit dem einzigen Septakkord des Liedes. Allerdings ist der symmetrische Mollseptakkord ein »milder« Akkord, der zu den funktionell

33 »Zu den leeren Quint-Akkorden: die haben mich seither nicht mehr losgelassen und tauchen beispielsweise im Zyklus »De Angelis« (in memoriam Luigi Nono) und im Oratorium »Sola quae cantat audit et cui cantatur« wieder auf.« E-Mail von Daniel Glaus an Roman Brotbeck vom 21.10.2020.

weniger definierten Septakkorden der tonalen Musik zählt; zudem erklingt der Grundton *a* im Diskant, sodass ein ambivalentes *lieto fine* entsteht – eine Art von musikalischem Konjunktiv.

11.4 Jürg Frey: *Lachen und Lächeln* (1978), *Sachen* (1979/80), *Und ging I* (1996/97), *Und ging II* (1997/98)

Mit seinem Zyklus *Lachen und Lächeln* brachte der in Aarau geborene und bis heute dort lebende Jürg Frey (*1953) einen neuen Ton in die musikalische Walser-Rezeption: Konsonanz, Stille, Ruhe, äußerste Reduktion der Mittel. *Lachen und Lächeln* ist eine der ersten Kompositionen von Jürg Frey:

Es ist vielleicht dasjenige Stück, über das ich, als es fertig war, dachte: Wahrscheinlich könnte ich Komponist werden. Es hat viele Eigenheiten, die mir lieb sind und die [...] später bei meiner Arbeit ganz wichtig geworden sind.³⁴

Tatsächlich ist die spätere Entwicklung zum Komponisten des ›Fast-Nichts‹ eigentlich schon hier vollzogen. So schrieb Thomas Meyer 2010 zum Komponieren von Jürg Frey:

Fast nichts!, möchte man einwenden, und Jürg Frey würde einem vermutlich recht geben: Er hat die Musik reduziert, weil er den Konventionen, den gewohnten Gesten, den faulen Kompromissen misstraute: all dem, was man so an Musik mit sich herumträgt. Wenn er zu komponieren beginne, so sagte er einmal, und das berühmte leere Blatt Papier vor sich habe, sei es erst einmal Teil der Arbeit, »dieses Blatt überhaupt leer zu bekommen, alles, was schon drauf ist, bevor ich den ersten Ton geschrieben habe, davon wegzunehmen, es verschwinden zu lassen und dann in einem Arbeitsprozess das auf das Blatt kommen zu lassen, was vielleicht meine Musik ist.«³⁵

Schon das Bild dieses leeren und von allen Traditionen befreiten Blattes scheint etwa den übervoll beschriebenen Mikrogrammen von Walser zu widersprechen, die dieser vielfach auf vorbedruckte Zettel schrieb.

Wenn man sich allerdings auf die abgeklärte, dissonanzenlose und reine Welt von Freys *Lachen und Lächeln* einlässt, wird man an Walter Benjamins kurzen Aufsatz von 1929 erinnert:

34 Frey: »so *Sachen* ...«, S. 49.

35 Meyer: *Und das soll Musik sein?*, S. 17.

Denn das Schluchzen ist die Melodie von Walsers Geschwätzigkeit. Es verrät uns, woher seine Lieben kommen. Aus dem Wahnsinn nämlich und nirgendher sonst. Es sind Figuren, die den Wahnsinn hinter sich haben und darum von einer so zerreißen, so ganz unmenschlichen, unbeirraren Oberflächlichkeit bleiben. [...] Nicht jeder sieht, daß nicht die Nervenspannung des dekadenten, sondern die reine und rege Stimmung des genesenden Lebens in ihnen liegt.³⁶

Dieses genesene Leben strahlt uns in Freys *Lachen und Lächeln* entgegen, rein und klar: alle Konflikte, aller Streit ist überstanden. 1976 hatte Jürg Frey Robert Walsers Werk entdeckt und alles gelesen, was damals publiziert war:

Aus den vielen Texten habe ich diesen kleinen Vierzeiler herausgenommen. Ich wollte dabei nicht in erster Linie den Text vertonen, sondern ein Bild von dem Menschen Walser zeichnen. [...] Das ist eine Überlegung, die den formalen Ablauf prägt. Es spielt ein Klavier, und eine Sängerin, Horn, Klarinette und Violine sind dabei. Die Geige haben Sie wahrscheinlich gar nicht gehört. Das ist Absicht: Dass es auch Sachen gibt, die man einfach nicht hört.³⁷

Der Zyklus beginnt mit drei einander folgenden Vertonungen desselben kurzen Gedichts, das dem Werk den Namen gab (SW 13, 51); die erste und zweite Vertonung sind fast identisch, erst die dritte verändert das Tonhöhenmaterial und deutet eine Entwicklung an, die aber nicht weitergeführt wird: Es folgt ein karges Nachspiel, das gleich lang dauert wie die drei Lieder zusammen. Im Anschluss daran spielt der Pianist allein weiter, und die anderen sitzen da und warten ab:

Und damit [...] wollte ich eine Situation schaffen auf der Bühne, in der 4 Musiker*innen die meiste Zeit still dasitzen, warten, dem Klavierspieler zuhören, eine Stille neben dem Klavierspieler schaffen.³⁸

Auch diese Klavierstücke zeigen keinerlei Entwicklung, und ein deutliches Finale des Zyklus, das man bei solchem Hinauszögern fast zwangsläufig erwartet, trifft nicht ein. Thomas Meyer schreibt in Bezug auf Jürg Frey: »Er spielt mit der Erwartung der Hörenden, dass da doch ›mehr‹ kommen müsste. Diese Erwartung wird erst einmal zum Abwarten aufgefordert.«³⁹

Die Verhältnisse sind bei *Lachen und Lächeln* besonders krass, denn die gesungenen Lieder dauern zusammen etwa eine Minute, das Nachspiel zum letzten Lied ebenfalls eine gute Minute, während die nun folgenden fünf

36 Benjamin: *Robert Walser*, S. 128f.

37 Frey nach Houben: *Immer wieder anders* [Transkription eines Vortrags von J. F.], S. 50.

38 E-Mail von Jürg Frey an Roman Brotbeck vom 30.10.2020.

39 Meyer: *Und das soll Musik sein?*, S. 17.

Klavierstücke ungefähr zehn Minuten dauern und mit auskomponierter Unterinformation spielen:

Ich wollte den vielen konsonanten Klängen eine Art formale Dissonanz entgegensetzen, eine Unausgeglichenheit, die der harmonischen Klangwelt eine disharmonische Form entgegensetzt.

Das Klavier symbolisiert in einem gewissen Sinn Robert Walser (darum spielt das Klavier im ersten Lied seine vier Töne auch zusammen mit den Vokalen O-E-A-E im Text, die vier Vokale im Namen Robert Walser).⁴⁰ So kann man die Klavierstücke sehen als Charakterstücke für Walser, der seinen (Lebens-)Weg geht, zuerst verborgen, dann in einer Gemeinschaft und später dann allein, beiseit, bis zum letzten, zarten, fast stillstehenden und ganz stillen Stück.⁴¹

Solch versteckte Bezüge und unhörbare Palimpseste gibt es in Jürg Freys Zyklus *Lachen und Lächeln* noch manche, allerdings sind dem Komponisten viele davon nicht mehr in Erinnerung, sodass Aufschlüsselungen nur noch ansatzweise möglich sind.

Zwei Jahre später nahm Frey das letzte Wort des Gedichts *Lachen und Lächeln* – nämlich »Sachen«⁴² – als Werktitel einer noch viel experimentelleren und extremeren Walser-Auseinandersetzung. 28 kurze Stücke für 17 unterschiedliche Besetzungen (von Solos, Duos, Trios bis zum Dezett). Auf Robert Walser selbst verweist nur das vierte Stück, eine monodische Vertonung von *Mutlos* (SW 13, 52) für Stimme allein. *Sachen* geht in der Reduktion der Mittel noch weiter. Die Noten wirken manchmal wie das erste Notenblatt im Anfänger-Unterricht. So wird beim achtzehnten Stück für Flöte solo sechs Mal mit vier aufsteigenden Tönen und minimalen Veränderungen eine Quinte durchschritten (jeweils mit einer Terz in der Mitte). Die »Sensation« besteht darin, dass zum Schluss die Quinte einen Halbton tiefer erklingt als zu Beginn und in eine andere Tonalität gewechselt hat.

Sachen wurde erst 1995 – also fünfzehn Jahre nach der Niederschrift der Komposition – von Urs Peter Schneider und Studierenden der damaligen Musikhochschule Bern uraufgeführt.⁴³ In dieser Zeit beschäftigte sich Jürg

40 Die Vokale, auf die die vier Klaviertöne fallen (sie stehen in der Quartenkongstellat[i]on *cis-fis-h-e*), sind im Folgenden mit Majuskeln und fetter Schrift hervorgehoben: »Es kOMmt mich LachEn / und Lächeln An. / Was liegt daran! / Das sind so SachEn ...« (Partiturseite 1 und 2).

41 E-Mail von Jürg Frey an Roman Brotbeck vom 30.10.2020.

42 Von 1989 bis 2006 benutzt Jürg Frey dann den Titel in der miniaturisierten Form: *Sächelchen*. Insgesamt 111 dieser *Sächelchen* (für Gitarre, Klarinette, Saxophon, Trompete und Schlagzeug sowie Klavier oder Streichquartett) komponierte Frey in diesen 17 Jahren.

43 Zum Frühwerk von Jürg Frey vgl. auch Houben: *Möglichkeiten des Hörens*.

Frey erneut mit Robert Walser, und zwar in *Und ging I* (SW 13, 27) für Schlagzeug, Violine und Stimme. Schon diese Reihenfolge mit der Singstimme am Schluss statt am Anfang ist ein deutlicher Hinweis darauf, dass es sich dabei nicht um eine traditionelle Vertonung handelt (vgl. Abb. 69).

The image shows a handwritten musical score for the piece "Und ging I" by Jürg Frey. The score is written on ten staves, each with a different instrument or voice part. The parts are: Vn. (Violin), Seidenpapier (mit Stäbchen streichen), Gong (mit Metallstab streichen), Vn., Vn., Gong (mit Metallstab streichen), Seidenpapier (mit Stäbchen streichen), Seidenpapier (mit Stäbchen streichen), Er, kl. Tr., kl. Tr., Vn., zählte (mit Stäbchen streichen), kl. Tr., Vn., Weinend (mit Stäbchen streichen), Seidenpapier (mit Stäbchen streichen), auf, sein, Gong (mit Metallstab streichen), kl. Tr., Vn., Vn., Herz, Vn., kl. Tr., und, kl. Tr., ging, Gong (mit Metallstab streichen), Vn., Vn., kl. Tr., hört, kl. Tr., kl. Tr., es, Vn., kl. Tr., Vn., vom, kl. Tr., kl. Tr., armen (mit Stäbchen streichen), kl. Tr., kl. Tr., Mann.

Abb. 69 Jürg Frey: *Und ging I*, S. 4

Frey komponierte einen konsequenten Hoquetus; es gibt keinen einzigen gemeinsamen Ton zwischen den drei Ausführenden. Wie die ersten adiastematischen Neumen sind alle drei Stimmen – analog zur Schrift – auf geraden Linien geschrieben, und aus der Ferne erinnert das Schriftbild an japanische oder chinesische Zeichen.

Das Schlagzeug hat den wichtigsten Part; es besteht aus vielen meist kleinen Schlaginstrumenten, darunter auch Alltagsgegenstände wie eine Holzkiste, Papierblätter, ein aufgehängtes Tuch, Seidenpapier und »Blech (Billigware)«. Das Musikbeispiel zeigt die letzte Seite der Partitur: Tonhöhen auf Notenlinien und ohne Text werden von der Violine gespielt; Tonhöhen mit Text werden gesungen. Wörter ohne Tonhöhen werden vom Schlagzeuger gesprochen. Der Unterschied zwischen gesprochenem und gesungenem Text geht auf das Gedicht von Walser zurück. Dieses besteht aus 80 Silben, die sich auf 45 einsilbige, 13 zweisilbige und 3 dreisilbige Wörter, also insgesamt 61 Wörter verteilen: Alle einsilbigen Wörter werden gesungen, die anderen sechzehn werden gesprochen. So wie Walser sein Gedicht mit den zwei- und dreisilbigen Wörtern rhythmisiert, so periodisiert Frey mittels der gesprochenen Wörter auch den Hoquetus: Durch die hohe semantische Verständlichkeit dieser mehrsilbigen Wörter entsteht eine eigene Sinnebene, in der die Hauptstruktur des Gedichts, das Ostinato »und ging, heißt es«, in den mehrsilbigen Wörtern gerade nicht erscheint: »schwenkte leise seinen [...] Wandersmann [...] Blätter [...] rauhen [...] teilte lächelnd Gnaden [...] Majestät [...] klopfte nächtlich [...] Herzeleid [...] zeigte weinend [...] armen«.

Freys Hoquetus setzt sich aus 220 durch Pausen getrennten Einzelereignissen zusammen:

- 61 Ereignissen mit Sprache (45 für die Singstimme und 16 gesprochenen fürs Schlagzeug);
- 53 Ereignissen für die Violine;
- 106 sprachlosen Ereignissen fürs Schlagzeug.

Man kommt nicht umhin, beim mit ganzzahligen Kosmen sich beschäftigenden Jürg Frey zu vermuten, dass er bewusst 220 Ereignisse gewählt hat, weil 220 die Summe der sich konsekutiv folgenden Primzahlen 47, 53, 59 und 61 darstellt. 47+59 ergibt 106 und entspricht der Anzahl von Schlagzeugklängen.

Im Folgenden sei ein »Stenogramm« von Freys Hoquetus zusammengefasst; P = Aktion des Schlagzeugs, V = Aktion der Violine, kursiv = gesungen, normal gesetzt = gesprochen:

[P-P-P-P] *Er schwenkte* [V-P-P-P-P] *leise seinen* [V] *Hut.*

[P-P-P-V] *und* [V] *ging*, [V-P-P-P-P] *heißt* [V-P] *es vom* [V-P-P-P-P-V-P-P] Wandersmann.

[P-V-P-V-P] *Er* [V] *riß* [P-P-P] *die Blätter* [V-V-V-V-P] *von* [V-P-P] *dem* [P] *Baum*

[P-P-P-P] und [V] *ging*, [V-V] *heißt es* [P-P-V-V-V-V] *vom rauhen Herbst*.
 [P-P-P-P-V-P-V-P] *Sie* [P-P] *teilte* [P-P] *lächelnd Gnaden* [P-P-V-P] *aus*
 [V-V-P] *und ging*, [P-P] *heißt's* [V-V-V] *von* [V] *der* [P] *Majestät*.
 [P-P-P-P] *Es* [P-V-P] *klopfte* *nächtlich* [P-P-P-P] *an die* [P-P-V] *Tür*
 [P-P-V-P] *und ging*, [P-P-P-P-V-P] *heißt* [P-P] *es* [V-V-V-V-P] *vom* [P-P-P-P]
Herzeleid.
 [P-P-V-P-P-V-P-P-P] *Er* [P-P-V] *zeigte* [P-V] *weinend* [P] *auf sein* [P-P-V-V] *Herz*
 [V-P] *und* [P] *ging*, [P-V-V-V-P] *heißt* [P-P] *es* [V-P-V] *vom* [P-P] *armen* [P-P]
Mann.

Im Unterschied zu den frühen Walser-Werken von Jürg Frey lassen sich bei *Und ging I* trotz der strengen Form und der kargen Mittel ausdeutende Aspekte erkennen, zum Beispiel wenn bei den letzten beiden Versen die Wörter »weinen« und »Herz« von verfremdeten Violinklängen⁴⁴ und mit Hölzchen gestrichenem Seidenpapier umstellt sind. Allerdings ist für Zärtlichkeit und Trost nur wenig Platz, denn der trockene Schlag der kleinen Trommel durchsetzt die ganze Stelle. Die Trommel markiert auch den Schluss mit dem auf den Ton *c* gesetzten »Mann«.

Ein Jahr später bearbeitete Jürg Frey den Hoquetus für Stimme allein zu *Und ging II*: Dabei ersetzte er die Schlagzeug- und die Violinstimme durch Pausen und ein neues Element, ein gesummtes *cis*, das wohl in Anspielung an die zehn Verse des Gedichts zehnmal aleatorisch auftaucht.

Die Beschäftigung mit Walser umfasst fast zwei Jahrzehnte von Freys Komponieren. Im Frühjahr 2015 gab er dem amerikanischen Musikkritiker Brian Olewnick ein schriftlich geführtes und online publiziertes Interview, in dem er die Prinzipien seines Komponierens zusammenfasst und explizit auch seine Walser-Werke einbezieht:

In my work, I consider each note as an individual, I respect each note as a sound personality. This may also be one of the reasons why I continue to compose by hand: I can give my attention to every note. I take responsibility for the note, and I also want that every note itself feels good and right in its place and in the context. And with this work ethic follows a similar attitude towards the musicians: I respect each musician as a personality, I count on their skills, their musicianship, and I hope to write music for them that is rewarding, and for which it's worth taking responsibility. In this way I am seeking personal and social transformations.

I also don't think that a music that is »*dealing with the harsh realities of the world*« has more to do with life than one that is »*contemplative or dwelling on aspects of beauty*«. ⁴⁵

44 Die tiefen Klänge der Violinen »sind keine Flageolets. Es entsteht eine Mischung aus Ton und Rauschen.« Jürg Frey in den Erläuterungen zur Partitur von *Und ging I*.

45 Olewnick: *Jürg Frey Interviewed*.

11.5 Kurt Schwertsik: *Das Leben* für Sopran und keltisches Naturhorn (1986)

Er hat an vielen Häfen der Musik des 20. Jahrhunderts geankert: der österreichische Komponist Kurt Schwertsik (*1935). Ursprünglich studierte er bei Gottfried von Freiberg Horn und war bis 1989 auch als Hornist tätig, zuletzt bei den Wiener Symphonikern. Komposition studierte er beim Traditionalisten und großen Verteidiger der Tonalität Joseph Marx sowie bei Karl Schiske, der sich in den 1950er-Jahren der Dodekaphonie zuwandte. Diese Extreme prägten denn auch die Entwicklung von Schwertsiks Schaffen. Mit 20 Jahren stürzte er sich in die Avantgarde, bildete sich bei Karlheinz Stockhausen, Mauricio Kagel, Luigi Nono und John Cage weiter. 1958 gründete er zusammen mit Friedrich Cerha das Ensemble »die reihe«, das sich während sechzig Jahren der zeitgenössischen Musik widmete und sich erst 2019 auflöste.⁴⁶ Die Avantgarde, vor allem das harmonische Einerlei der Dodekaphonie, wurde Kurt Schwertsik bald zu einförmig; er begann sich um 1962 erneut mit tonalen Kompositionsverfahren auseinanderzusetzen. Nur ein paar Jahre nach der Gründung des Ensembles die reihe riefen der Komponist und Sprachkünstler Otto M[atthäus] Zykan und der Komponist und Chansonnier H[einz] K[arl] Gruber ein Gegenkonzept ins Leben, das Ensemble MOB art & tone ART. Die Idee und der Name mochten auf dem gleichlautenden Slogan Schwertsiks beruhen, den dieser zu jener Zeit auf seine Briefe stempelte.⁴⁷ HK Gruber beschreibt diesen frühen Versuch, mit den Dogmen der Neuen Musik zu brechen, später folgendermaßen:

MOB stand für die Bedeutung – Musik auch für die untersten Schichten der Gesellschaft. [...] Das waren im Grunde einfache, tonale Werke mit dem Grundprinzip – »Melodie, Rhythmus und Harmonie«. Drei Vergehen, für die man in dieser Zeit aus dem »Zentralkomitee für Neue Musik« fristlos ausgeschlossen wurde.⁴⁸

Mit seiner neuen, tonalen Ausrichtung hatte sich Schwertsik von allen stilistischen Zwängen befreit; in der Folge entstanden auch viele witzige Stücke, die das Geschäft des Komponierens ironisch kommentieren, und sei es nur schon mit den an Satie erinnernden Titeln wie *Draculas Haus- und*

46 Das Abschiedskonzert unter der Leitung von Christian Muthspiel und Heinz Karl Gruber fand am 3. November 2019 im Wiener Konzerthaus statt. Zum Abschluss wurden zwei Werke der Gründer des Ensembles uraufgeführt: die Neufassung der *Mikrogramme* op. 206 von Friedrich Cerha und 4 *Kinder-Toten-Lieder* op. 79b von Kurt Schwertsik. Vgl. den Beitrag von Dorothee Frank für ORF1, Frank: *Abschiedskonzert des Ensembles die reihe*.

47 E-Mail von Kurt Schwertsik an Roman Brotbeck vom 02.11.2020.

48 Austrian Music Network: *HK Gruber*.

Hofmusik (1969) oder *Starckdeutsche Lieder und Tänze* (1986 und 1991). Als Kompositionslehrer an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst Wien (1989–2003) lehrte Schwertsik die Studierenden die gleiche Offenheit. Er trat häufig mit seiner Ehefrau, der Schauspielerin, Sängerin und Chansonnière Christa Schwertsik auf. Auch die Walser-Lieder für Sopran und Horn sind dieser Zusammenarbeit zu verdanken.⁴⁹

Ein Diplomat der Schweizer Botschaft in Wien hat sich für seinen Abschied eine Komposition von mir gewünscht. Meine Idee war, ein paar Lieder mit Texten von Walser für die Stimme meiner Frau und mich als Hornisten zu setzen. Da es sich um die Schweiz handelte, borgte ich mir ein Alphorn aus, mit dem ich aber bei der Aufführung nicht zurecht kam. Das Alphorn erwies sich im weiteren Verlauf als zu unflexibel und so haben wir den Zyklus meist mit Naturhorn (dessen Stimmung man ja verändern kann) aufgeführt.⁵⁰

In der Partitur steht dazu »keltisches Naturhorn«. In einer Anmerkung gibt Schwertsik folgende Erklärung ab: »Die Stimmung richtet sich nach den Wünschen & Fähigkeiten von Sopranistin & Hornist(in). Naheliegend wäre ein Alphorn in Fis.« Mit dem keltischen Naturhorn ist also kein konkretes Instrument gemeint, sondern vielmehr ein Topos für etwas Urtümliches. Auch seinem Alphornkonzert (1975) wird Schwertsik den Titel ... *in keltischer Manier* geben, ohne dass auch hier präzisiert wird, was genau mit »keltisch« gemeint ist.

Vermutlich beschreibt »keltisch« die extreme Einschränkung und die teilweise fremdartigen Intervalle, welche die Naturtonreihe des Alphorns bzw. Naturhorns mit sich bringt.⁵¹ In *Das Leben* – benannt nach dem gleichnamigen letzten Lied des Zyklus (SW 13, 260) – verwendet Schwertsik in der Hornpartie 12 Töne (2. bis 13. Naturton), wobei die extreme Höhe und die extreme Tiefe – beide blastetechnisch anspruchsvoll – nur je einmal vorkommen: Am Schluss von *Ein Landschaftchen* (SW 13, 20) – nach »Ein Englein kehrt ab sein weinend Gesicht und alle Engel des Himmels dazu« – steigt das Naturhorn hinunter zum zweiten Naturton, in übertragenem Sinne ins Reich der Teufel, die in Walsers Gedicht den Engeln vorangehen.

49 Auf Robert Walser ist Kurt Schwertsik sehr viel früher gestoßen: »Robert Walser habe ich 1959 in Köln zum ersten Mal kennengelernt, als mir Gottfried Michael Koenig [einer der Urväter der elektronischen Musik und damals Leiter des Elektronischen Studios des WDR; RB] einige Geschichten vorlas. Seither meine Verehrung für Walser.« E-Mail von Kurt Schwertsik an Roman Brotbeck vom 22.08.2016.

50 Ebd.

51 Bisher hat neben Schwertsik einzig Gamaliel von Tavel in *Walser-Fantasie über Hölderlin* (2020) das Alphorn in Zusammenhang mit Robert Walser verwendet.

Trug

NUN WIEDER MÜDE HÄNDE, NUN WIEDER MÜDE BEINE, DUN

K'EL OFFEN EN - DE ICH LACHE, DASS DIE WÄNDE SICH DREHEN, DASS DIE

WÄNDE SICH DREHEN, DOCH DIES EINE IST LÜ - GE DENN ICH WEI - NE

Trug

Nun wieder müde Hände,
nun wieder müde Beine,
ein Dunkel ohne Ende,
ich lache, daß die Wände
sich drehen; doch dies eine
ist Lüge, denn ich weine.

BREMEN 19. & 23. Juli '86

Abb. 70 Kurt Schwertsik: *Trug* aus *Das Leben* für Sopran und keltisches Naturhorn

Am Schluss von *Trug* (SW 13, 28) bringt Schwertsik ein einziges Mal im Zyklus den 13. Oberton des Alphorns ins Spiel (vgl. Abb. 70). Die schiefe Diatonik des siebentönigen Abstiegs des Horns zu »denn ich weine« bringt gewissermaßen die »keltische« Essenz des Instruments zum Klingen: beginnend im zweitletzten Takt mit dem 13. Oberton, dem sogenannten Alphorn-La (entspricht *as* um einen Fünftelton erhöht), dann dem 11. Oberton, dem sogenannten Alphorn-Fa (entspricht *f* um einen Viertelton erhöht), das Schwertsik gerade in diesem Lied oft benutzt, und zum Schluss mit dem 7. Oberton, der sogenannten Natur-septime (entspricht *b* um einen Sechstelton vertieft), die in den acht Liedern sehr häufig vorkommt. Die Demaskierung der Lüge »ich lache« durch »denn ich weine« drückt Schwertsik gezielt mit jenen Tönen aus, die im temperierten Halbtonsystem keinen Platz haben. Dass nicht einfach die Töne der Natur wahr sind, zeigt Schwertsik in der Singstimme, die im Lied *Trug* nur an dieser Stelle Töne singt, nämlich *es* und *des*, über die das Naturhorn nicht verfügt. Das fällt deshalb auf, weil Horn und Singstimme in den ersten fünf Takten im Unisono und später im Terzabstand verlaufen. Das kommt im Pianissimo so unauffällig

daher, dass die Zusatzdrehung bzw. die wie ein ›Hänger‹ wirkende Repetition von »daß die Wände sich drehen« beinahe überhört wird.

Erst bei »Lüge« wird das Zusammengehen von Stimme und Horn gestört und nicht mehr zusammengebracht, weil die Singstimme mit *des* auf einem dem Horn fremden Ton endet. Mit der ›Wahrheit‹ des Weinens endet auch das »einstimmige Lügen und Lachen« des Duos. Mit einfachsten Mitteln, dem Grundbausatz der Musik, schafft es Schwertsik, Walsers Gedicht subtil zu kommentieren.

Obwohl Kurt Schwertsik den Ruf hat, sich im komischen Fach besonders auszukennen, spielt er in *Das Leben* kaum mit den humoristischen Möglichkeiten des Alphorns. Einzig in der *Bierszene* (SW 13, 44) bekommt das Horn mit aufschießenden Arpeggien etwas Ironisches und Outriertes, was gut zu Walsers Groteske passt. Sonst aber verbleibt das Naturhorn in *Das Leben* – gerade auch wegen des ausgedehnten Gebrauchs der Naturseptime – jenes schwer greifbare, die ganze deutsche Romantik konnotierende Instrument, das Melancholie und Sehnsucht ausdrückt, auch wenn es nur in Dur spielen kann.

11.6 Johannes Quint: *Das Leben* für Sopran und acht Instrumentalisten (1991)

Der in Bonn geborene Komponist und Musiktheoretiker Johannes Quint (*1963) studierte Komposition bei Günter Becker in Düsseldorf und später bei Hans Zender (vgl. Kap. 13.5) in Frankfurt. Heute ist er Professor für Musiktheorie an der Abteilung Aachen der Musikhochschule Köln. Seit 2014 widmet er sich verstärkt den Verbindungen von Musik mit dem experimentellen Animationsfilm, bei denen er mit Repetition, Permutation und Verschiebung gleicher Elemente spielt. Mit Robert Walser hat sich Quint sehr früh intensiv beschäftigt und »mehr oder weniger alles von ihm gelesen«. ⁵² Noch während des Kompositionsstudiums bei Hans Zender schuf Quint mit dem späten Gedicht *Das Leben* (SW 13, 260) ein Werk, das sich unter den Walser-Vertonungen wie ein Monolith ausnimmt – allein von seinem Umfang her: 74 Partiturseiten und dreizehn Minuten Länge für ein einziges Gedicht. Die Komposition für die ungewöhnliche Besetzung von Klarinette, Posaune, Klavier, Violine, Violoncello und dreifaches Schlagzeug ist additiv aufgebaut, indem verschiedenste mehrfach repetierte musikalische Zellen aneinanderstoßen. In den ersten zwei

52 E-Mail von Johannes Quint an Roman Brotbeck vom 11.11.2020.

Dritteln des Werks herrscht immer eine ähnliche, nervöse Grundspannung. Das Additive, das klangreiche Schlagzeug und die wie Vogelrufe tönenden Einwürfe des Klaviers und der Klarinette erinnern an Olivier Messiaen.

Quint zerlegt das Gedicht – inklusive des Titels – in zwanzig Zellen, die im Folgenden mit eckigen Klammern markiert sind:

[Das⁵³ Leben]
 [Nicht nur] [zuweilen auf] [das Dichten]
 [man] [hübsch und artig] [muß verzichten];
 [noch viel] [wicht'gere Dinge]
 [gehen fort]. [Die teuersten Gestalten]
 [vermagst du nicht] [am Zipfelchen zu halten],
 [bis endlich] [auch] [sogar das Leben],
 [*als ob ein Vöglein in die Höh' sich schwinde*],
 [*und ob man noch so kräftig ringe*],
 [man] [willig hin muß geben].

Alle diese Glieder sind zu gesanglich-instrumentalen Zellen geformt, die während des ganzen Werks ihre Gestalt beibehalten und immerzu wiederholt werden. Auf die meistwiederholten Zellen sei hier hingewiesen: »das« kommt 37 Mal allein vor und 48 Mal in Kombinationen mit »das Leben« oder »das Dichten«: es wird immer auf g^1 gesungen und meist von einem gestrichenen Cello-Flageolett auf derselben Tonhöhe begleitet. 31 Mal wird »das Leben« wiederholt, bestehend aus einer chromatischen Umspielungsfigur ($g^1 - as^1 - fis^1$), die mit einem sanften Vibraphon-Akkord gepaart ist – das ›Leben‹ quasi als süße Trauer. 17 Mal wird »das Dichten« repetiert: auf e^2 mit drei spitzen 32tel-Noten, die vom Glockenspiel zwei Oktaven höher verdoppelt werden und dadurch mit ihrer Helligkeit immer herausstechen – das ›Dichten‹ als etwas Auffälliges, Pointiert-Ornamentiertes, vielleicht auch Aufgesetztes.

Jede dieser Zellen formt Quint zu einer musikalisch-semanticen Einheit. Diese folgen nun nicht linear dem Lauf des Gedichts, sondern scheinen zufällig verteilt, durcheinander, sodass auch neue syntaktische Kombinationen entstehen. Da die Zellen kontrastreich gestaltet sind, entsteht der Eindruck eines sich ständig verändernden Klanggebildes, das sich mit der Zeit aber in ein mobile-artiges statisches Rotieren verwandelt. Zu dieser Statik trägt auch ein rigid eingehaltenes Tonhöhen-system bei, das Quint bei der Singstimme anwendet und bei dem jeder Zelle bestimmte Tonhöhen zugeordnet sind. Das Grundmaterial ist eine chromatische Skala über zwei Oktaven von h bis b^2 . Nur

53 Der Artikel »das« – neben »man« das einzige Wort, das im Gedicht inklusive Titel dreimal vorkommt – wird auch als einzelnes Element behandelt.

für das Wort »Leben« nimmt Quint zwei Tonhöhen. Im Beispiel sind die entsprechenden Tonhöhen den Wörtern nachgestellt.

Das [g¹] Le-[as¹] ben [fis¹]
 Nicht nur [d²] zuweilen [fis¹] auf [dis¹] das Dichten [e²]
 man [cis²] hübsch [g²] und artig [gis¹] muß [a²] verzichten [c¹],
 noch viel [b¹] wicht'gere [h] Dinge [f²]
 gehn fort. [cis¹]
 Die teuersten Gestalten [c²]
 vermagst Du [a¹] nicht [b²] am Zipfelchen zu halten [h¹]
 bis endlich [es²] auch [d¹] sogar [f¹] das [g¹] Le-[as¹] ben [fis¹],
als ob ein Vöglein in die Höh' sich schwinde,
und ob man noch so kräftig ringe,
 man [g¹] willig [fis²] hin muß [e¹] geben [gis²].

Jede Zelle weist eine eigene Taktart, Dynamik und Rhythmik auf. Die kursiv gesetzten Verse werden nach ungefähr zwei Dritteln linear und »übertrieben harmlos, stilisiert«⁵⁴ gesprochen. Sie wirken an dieser Stelle wie ein Kommentar, der rückwirkend die Vogelruf-Motive und das musikalische »Ringen« erklärt; sie leiten aber auch den letzten Formteil ein, in dem die Rotation der musikalischen Zellen zum Stillstand kommt bzw. sich fast gänzlich auf das »nichtssagende« »das«, das erste Wort des in diese Vertonung miteinbezogenen Titels, beschränkt. Die Zelle mit dem Schluss des Gedichts, »willig hin muß geben«, erklingt erst in diesem letzten Teil und erscheint sechsmal. Quint gestaltet diese Zelle als ein sehr schnelles und fast nicht verständlich zu artikulierendes Motiv. In diesem durch die Reduktion der Zellen entkräfteten Schlussteil strahlt es eine insektenhafte Aggressivität aus.

Das Leben nimmt die verwickelte Struktur von Walsers später Lyrik zum Ausgangspunkt für eine analoge musikalische Verschachtelung. Der Reim, der in Walsers Gedicht wie eine Kette disparate Elemente verknüpft, wird von Quint gekappt und mit einem eigenen musikalischen Formelwerk ersetzt. Dieser Ansatz ist konträr zu jenem von Frank Bodin. Während Bodin mit seiner leichten und zurückhaltenden Musik das Nicht-Lineare in der Linearität des späten Walser zeigt, zerschlägt Quint die Linearität des Gedichts und enthüllt einen Walser jenseits syntaktischen Sinns. Interpretatorisch ist die Komposition sehr anspruchsvoll; deshalb hat bei der Uraufführung des Werks an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst Frankfurt kein Geringerer als Bernhard Kontarsky das Dirigat übernommen.

54 Quint: *Das Leben*, S. 57, T. 311.

Johannes Quint hat später noch ein Chorwerk zu anderen Gedichten von Walser vertont, dieses aber nach zwei Aufführungen zurückgezogen. Im Rückblick betrachtet er *Das Leben* »als einigermaßen akzeptabel«, allerdings:

Aus heutiger Sicht finde ich es vor allem grundsätzlich problematisch, sich an eine solche Dichter-Ikone zu hängen (ich bin später noch ein paar Mal in die gleiche Falle mit Kafka getappt), ich denke, die Zeiten von ›Vertonungen‹, wie das noch bei Webern sehr gut funktioniert hat, sind vorbei. Aber das ist nur mein persönliches ästhetisches Gefühl [...].⁵⁵

11.7 Christoph Neidhöfer: *Vier Lieder nach Robert Walser* für Sopran und Violoncello (1995)

Seit 1999 lebt und wirkt der Schweizer Komponist Christoph Neidhöfer (*1967) als Forscher und Professor für Komposition und Musiktheorie an der McGill University in Montreal. Zuvor studierte er an der Hochschule für Musik in Basel Musiktheorie bei Roland Moser, Klavier bei Jean-Jacques Düнки und Komposition bei Rudolf Kelterborn.

Die *Vier Lieder* fügt Neidhöfer – ähnlich wie Reinhard Febel in der *Winterreise* – zu einer kleinen Walser-Szene zusammen, allerdings ohne theatrale Elemente. Dabei übernimmt das Violoncello die Aufgabe, die ›innere Stimme‹ zu spielen, während die Singstimme sich in sprungreichen Melodien mit zahlreichen Septim- und Tritonus-Sprüngen in der Tradition der post-dodekaphonen Stilistik bewegt.

An den Anfang des Werks stellt Neidhöfer mit *Ich wanderte* jenes Gedicht, das Walser den *Kleinen Dichtungen* als Motto voranstellt (SW 4, [6]). Das Cello imitiert mit einem Laufmotiv in hoher Lage die Wanderbewegung, allerdings »col legno tratto« und »ohne Bogenhaare!«, das heißt man hört nur die obertonreichen, aber fast tonlosen und gequetschten Klänge des Bogenholzes. Während die Sängerin das Wandern lobt, werden im Cello die Saiten »gefeilt«. Im zweiten Lied *Angst (I)* (SW 13, 15f.) spielt das Cello einen wild zerfaserten und panisch wirkenden Part mit Bogen- und Handschlägen sowie vielen Geräuschklingen; die Sängerin flüstert, spricht und schreit dazu. Nach diesem expressionistisch nach außen gestülpten Lied ist *Trug* (SW 13, 28) nach innen gekehrt, eine ›Traurigkeitsarie‹ en miniature. Unter den zehn *Trug*-Vertonungen sticht Neidhöfers Version heraus, weil er den Schluss »doch dies eine ist Lüge« ins Pianissimo zurücknimmt und das Lied in depressiver Erschöpfung ausklingen lässt. Das Cello kündigt das Unheil an: Liegeklänge

55 E-Mail von Johannes Quint an Roman Brotbeck vom 11.11.2020.

mit großen Septimen, zum Schluss geschärft zu kleinen Sekunden. Alle Bewegungen der Singstimme werden von diesem ›Schicksalsmotiv‹ von allem Anfang an als nutzlose Lügen ausgewiesen.

Überraschend dann das letzte Lied *Müdigkeit* (SW 13, 28), in dem »heiliger, süßer Schlaf« als Du angesprochen wird: »Entführ' mich«, sind die ersten Worte; fast neckisch mimt das Cello unterschiedlichste Verführungsgesten, bis es zum Schluss den weit ausgreifenden Gesang in die Tiefen des ›heiligen, süßen Schlafs‹ führt.

In den *Vier Liedern* komprimiert Neidhöfer vier wichtige Motive von Walser: Wandern, (Angst-)Ausbruch, Entkräftung und (Todes-)Verführung.

11.8 Michael Reudenbach: *Indem man geht* (1996)

Die Verfahren der frühen Avantgarde – Serialismus, Aleatorik und elektroakustische Klanggenese – trifft man bei den Walser-Vertonungen kaum an. Scheinbar eine Ausnahme bildet hier das konsequent aleatorische Werk *Indem man geht* von Michael Reudenbach (*1956), komponiert für das Hamburger Ensemble *l'art pour l'art* mit der seltenen Besetzung von Singstimme, Flöte, Gitarre und Schlagzeug. Als ich mit Michael Reudenbach Kontakt aufnahm, bekam ich eine überraschende Antwort:

Vieles zu »indem man geht« habe ich inzwischen »vergessen«, besonders deshalb, da ich das Stück vor mindestens 15 Jahren (?) aus meinem Werkverzeichnis herausgenommen habe. Es gibt mehrere Argumente für die Rücknahme – zusammenfassend lässt sich aber sagen, dass ich mit der (kompositorischen) Qualität dieses Stückes absolut unzufrieden war/bin. Insofern habe ich die Akte »indem man geht« geschlossen und auch »l'art pour l'art« hat meinem Wunsch entsprochen und das Stück seitdem nicht mehr aufgeführt.⁵⁶

Ich habe mich entschlossen, die Komposition trotzdem kurz zu behandeln, weil Michael Reudenbach eine Form der Aleatorik entwickelt hat, die sich selbst befragt und deren Auswahlmöglichkeiten sich gegen Ende dermaßen einschränken, dass auf einer Metaebene Robert Walsers Umgang mit Zeit, vor allem das Vorwärtsgen und Stillstehen, musikalisch reflektiert wird. Michael Reudenbach, der 1999–2016 Musiktheorie an der Hochschule für Musik Karlsruhe unterrichtete und seit 2016 als Professor an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Frankfurt am Main tätig ist, kann als das Gegenteil eines sogenannten Ausdruckskomponisten bezeichnet werden; auch das

⁵⁶ E-Mail von Michael Reudenbach an Roman Brotbeck vom 28.10.2020.

Formulieren irgendwelcher Botschaften widerstrebt ihm. Häufig bewegen sich seine Kompositionen im Pianissimo-Bereich, und das Publikum muss die Ohren wie bei einem Clavichord-Konzert auf die minimale Lautstärke dieser Musik einstellen, um von den geräuschhaften Klängen überhaupt etwas mitzubekommen.

Reudenbach wählte für seine Komposition nur Walser-Bruchstücke aus, die in der Aleatorik der Komposition höchstens fragmentarisch oder teilweise auch gar nicht wahrgenommen werden können. Das Werk besteht aus vier Teilen – Reudenbach nennt sie »Blätter« –, in denen verschiedene aleatorische Verfahren zur Anwendung kommen und die mit je unterschiedlichen Verknüpfungsregeln miteinander verbunden sind. Für jedes der vier Blätter wählte Reudenbach Sätze oder Satzfragment aus Walsers Prosawerk aus:

Blatt 1: Aus *Schneien*: »indem man geht, hofft man« (BA 13, 38)

Blatt 2: Aus *Die Straße (I)*: »Mitten im ununterbrochenen Vorwärts hatte ich Lust stillzustehen.« (SW 16, 54)

Blatt 3: Aus *Die Straße (I)*: »Ich und alles schwankte.« (SW 16, 53)

Blatt 4: Aus dem Roman *Geschwister Tanner*: »in diesem Gehen der Zeit.« (SW 9, 306)

Das erste Blatt hat fünf Abschnitte; diese können in freier Reihenfolge gespielt werden, auch in Kombination mit den Blättern 2 oder 3. In diesem ersten Teil ist der Text in seine Phoneme zerlegt, sodass kein semantischer Sinn durchdringt. Das »indem man geht, hofft man« prägt die eigentliche Form, die eine maximale aleatorische Freiheit bei den Kombinationen zulässt und im eigentlichen Sinne das Gehen zu einem Hoffen darstellt.

Blatt 2 basiert auf einer simultanen Aleatorik, welche die »Lust stillzustehen« ins Formale übersetzt (vgl. Abb. 71). Das Blatt besteht nur aus einem Abschnitt, der aber in fünf übereinander gelagerten Varianten realisiert werden kann: »Jeder Ausführende hat fünf Varianten von drei notierten Takten. Die Ausführung erlaubt es, daß von Segment zu Segment [...] frei gewechselt werden kann.«⁵⁷

Auch in Blatt 2 ist Walsers Text nur verständlich, wenn die Sängerin bei Takt 1 und 2 die Variante E und in Takt 3 die Variante D nimmt. Das Stillstehen ist in jeder der Varianten gegeben, weil in allen Stimmen und Varianten die Bewegungen eingefroren sind.

57 Reudenbach: *Indem man geht*, S. 2.

[illegible]

Abb. 71 Michael Reudenbach: *Indem man geht*, Blatt 2

Blatt 3 besteht aus drei Abschnitten, die in wechselnder Reihenfolge gespielt werden müssen. Durch diese Vorgabe schränkt Reudenbach die Aleatorik bereits deutlich ein. Der Text ist nun in allen Abschnitten verständlich und die Musik schwankt zwischen Fortissimo und Pianissimo.

In Blatt 4, das aus vier Solostimmen besteht, kommt die Aleatorik fast zum Stillstand, denn dieser Teil muss zwingend den Abschluss des Werks bilden und kann nur in drei festgelegten Varianten erklingen.

Auch bei Reudenbachs *Indem man geht* bleibt, trotz des differenziert angelegten Formkonzepts, das grundsätzliche Problem der Aleatorik bestehen, dass diese nur von den Interpreten nachvollzogen, nicht aber vom Publikum wahrgenommen werden kann, weil dieses die Entscheide des Ensembles weder kennt noch überprüfen kann.

11.9 Heinz Holligers Walser-Kompositions- und Interpretationskurs in Biel (1996)

1996 gab Heinz Holliger am damaligen Konservatorium Biel (heute Hochschule der Künste Bern) einen seiner seltenen Kompositionskurse. Teilnahmebedingung für die Komponistinnen und Komponisten war die Vertonung eines Walser-Textes.⁵⁸ Holliger besprach nicht nur die Kompositionen, sondern studierte diese auch mit den Interpretationsklassen des Konservatoriums ein. Komponieren, Interpretieren und Reflektieren griffen auf diese Weise eng ineinander.⁵⁹

11.9.1 *Xavier Dayer: In hellem stillem Zimmer* (1996)

Der in Genf geborene und aufgewachsene Xavier Dayer (*1972) studierte Komposition bei Eric Gaudibert in Genf, später bei Tristan Murail und Brian

58 Dieser Kurs fand im Rahmen der Holliger-Walser-Woche statt (15.–21.12.1996). Der damalige Direktor des Konservatoriums und der Musikschule Biel, Samuel Dähler, und der Leiter der Berufsabteilung, Pierre Sublet, gaben mir freie Hand, um vom Konservatorium aus eine musikalisch-literarische Woche in Biel zu veranstalten. Fast alle damaligen Bieler Kultur-Institutionen beteiligten sich am Projekt. Der Bieler Literaturkritiker Heinz Schafroth unterstützte mich beim literarischen Programm. Mit einer von Bernhard Echte konzipierten Straßenausstellung wurde Walser in seiner Geburtsstadt in Erinnerung gerufen und damit in Biel auch der Nährboden dafür gelegt, dass 2001, kurz vor der Expo 2002, der Schweizer Landesausstellung, endlich ein Platz nach Robert Walser benannt wurde.

59 Der Beitrag von Gloria Isabel Ramos Triano, die ebenfalls am Kompositionskurs teilgenommen hat, wird im Kapitel 10.9 zu den *Beiseit*-Vertonungen behandelt.

Ferneyhough am IRCAM⁶⁰ in Paris. Er komponiert für alle Gattungen und macht in jüngster Zeit mit verschiedenen Opernprojekten von sich reden. Xavier Dayer unterrichtet heute Komposition, Musikgeschichte und Musiktheorie an der Hochschule der Künste Bern und leitet dort den Master in Composition and Theory, zu dem auch der von Georges Aperghis begründete Studiengang Théâtre musical zählt.

Beim Kompositionskurs von Heinz Holliger wählte Xavier Dayer als einziger die Besetzung mit einem Vokalduo und einem Instrumentalquartett von Flöte, Violine, Violoncello und Akkordeon. In der westlichen Musik steht das Vokalduo meist für eine Form des ›Wir‹ im Sinne eines Paares, sei es real, gewünscht oder erinnert. Ein solches ›Wir‹ passt nicht zu den Ich-Fiktionen von Walsers Schreiben. Das ist ein Grund, weshalb Vokalduos unter den Walser-Vertonungen selten auftreten und, wenn doch, höchst reflektiert sind wie bei Alexander Goehr (vgl. Kap. 10.14) oder Michel Roth (vgl. Kap. 9.14). Um das einfache ›Wir-Paar‹ zu vermeiden, entwickelte Xavier Dayer für *In hellem stillem Zimmer* ein vernetztes Kompositionskonzept »selon le principe d'un instrument ›conducteur‹ sur lequel un, ou plusieurs autres instruments, s'ajoutent.«⁶¹

Die Stimmen sind in der Partitur nur an einzelnen Stellen ›traditionell‹ übereinander notiert. Stattdessen folgen sie jeweils abschnittsweise separiert aufeinander. In der Stimme, die einen Abschnitt eröffnet und dadurch die Rolle des ›instrument conducteur‹ übernimmt, wird für das Zusammenspiel der Einsatz der weiteren Stimmen mit Buchstaben angegeben. Eine einheitliche Zeitstruktur geht dabei verloren, weil: »Chaque instrument, ou groupe d'instruments, doit chercher à évoluer dans son propre Tempo.« Da die Stimmen meist in unterschiedlichen Tempi singen und spielen, gibt es kein einziges gemeinsames Duo der beiden Singstimmen, vielmehr wird ständig aneinander vorbeigesungen. Dayer hat in seinem System, in dem die Instrumente den Vokalstimmen strukturell gleichwertig sind, auch die Möglichkeit, gewisse Stimmen synchron zu koppeln, während andere in eigenem Tempo laufen. Dayers Aleatorik ähnelt jener des polnischen Komponisten Witold Lutosławski: Ziel ist das Asynchrone des musikalischen Moments und nicht eine offene Form: Dayer kontrolliert die Abfolge streng, indem er überall angibt, welches Ereignis abzuwarten ist. Beim von Überlagerungen dominierten letzten Lied *Angst (II)* (SW 13, 38), garantiert ein solches Wartezeichen, dass der letzte Vers nur vom

60 IRCAM = Institut de recherche et coordination acoustique/musique. Das Institut für musikalische Innovation, Kreation, Vermittlung und klangphysikalische Forschung wurde 1977 von Pierre Boulez gegründet.

61 Dayer: *In hellem stillem Zimmer*, S. [2], (Vorbemerkung zur Partitur).

Bass allein vorgetragen wird: »im hellen stillen Zimmer«. Damit hebt Dayer die Spiegelung des synonymen und klanglich nur minimal variierten ersten Verses »In hellem stillem Zimmer«, der dem Zyklus den Titel gab, plastisch hervor.

Der vierte Teil *Stimmen* (SW 13, 38f.) ist ein reines Instrumentalstück; der Verzicht auf die Vokalstimmen wurde wohl von der letzten Strophe des Gedichts ausgelöst, in der das lyrische Ich danach trachtet, die »Herzstimmen« beiseitezulassen (»Die milden blassen / Herzstimmen lassen, / da sie umnachten, / ist jetzt mein Trachten.«). »La pièce »Stimmen« est une tentative de traduire le poème du même nom sans qu'il soit exprimé vocalement.«⁶² Es handelt sich tatsächlich um eine Art Programmmusik, mit der die Stimmungen und Inhalte der vier Strophen des Gedichts *Stimmen* mit musikalischen Mitteln ausgedrückt werden.

11.9.2 Rico Gubler: Streif(f)lichter einer Morgenstunde (1996)

Der Schweizer Musiker und Jurist Rico Gubler (*1972) hat sich als Saxophonist auf zeitgenössische Musik, freie Improvisation und Live-Elektronik spezialisiert. Seit 2014 leitet er die Musikhochschule Lübeck. Komposition studierte Gubler bei Balz Trümpy in Basel und Salvatore Sciarrino in Florenz. In Florenz ist auch die Komposition *Streif(f)lichter einer Morgenstunde* für Violine solo entstanden – nach dem Prosatext *Morgenstunde* (SW 16, 10f.), den man als Idylle bezeichnen könnte. Im Kompositionskurs von Holliger war es das einzige Werk ohne Singstimme. Der Titel spielt auf den Geiger Egidius Streiff an, dem die Komposition gewidmet ist,⁶³ aber er verweist in seiner Verspieltheit auch auf das Flüchtige der Komposition: ein Flirren von Flageolets, Tremoli, Pizzicati, Registerwechseln. Nur an wenigen Stellen wird Walsers Text geflüstert:

Mit dem Kurztext *Morgenstunde* des Schweizer Autors Robert Walser nahm ich keine Textvertonung vor, sondern quasi eine Schreibvorgangsanalyse, um den künstlichen Improvisandovorgang [...] in Form einer musikalisch-fabulierenden Arbeit nachzuvollziehen. Der Text taucht nur in kurzen Fragmenten, durch den Ausführenden quasi in die Geige geflüstert, auf. Diese Textbehandlung scheint für mich beinahe von Walser selbst vorgegeben, durch die Hermetik seiner Texte, der Vermeidung jeglicher echten Dialogform und seinem virtuellen Umgang mit Sprachfloskeln und -feldern. Das Flüstern gibt der Stimme eine völlig veränderte Formantgestalt, der ich versucht habe in der Ausgestaltung der Geigenstimme Rechnung zu tragen.⁶⁴

62 Ebd.

63 Egidius Streiff hat das Werk für eine Porträt-CD von Rico Gubler auch eingespielt. Vgl. Gubler: *Streif(f)lichter einer Morgenstunde* (2016).

64 Gubler: *Streiflichter*, S. 36.

[Alle Akkorde pizz. alla chitarra und kurz]

13 *mf mp f mf mp*

Die Farben waren so ernst, so scharf. Ein kaltes edles Grün kämpfte mit einem beginnenden Blau;

14 *f mp p mp mf*

der Himmel war voller rosenroter Wolken. Himmlisch schön dünkte mich der erwachende Tag, der

15 *mf f gliss. mor.*

T. 1° tratto arco col legno → legno + crini gliss. [I-II]

an seinem Hals den Mond noch als Silberschmuck trug.

Abb. 72 Rico Gubler: *Streif(f)lichter einer Morgenstunde*, S. 5

Tatsächlich übernimmt die Violinstimme den Gestus gesprochener Sprache, und einzelne der Texte können auch als Kommentare zur Musik verstanden werden, zum Beispiel »seltsam Schönes« zu einer aufsteigenden Kantilene, deren Klangfarben von *sul-tasto*- zu *ordinario*-Spiel wechseln; oder »zarte und zugleich grenzenlose« nach einer schnellen, *partita*-ähnlichen zweistimmigen Stelle der Violine.⁶⁵

In der Mitte der Komposition gibt es den einzigen längeren Text aus *Morgenstunde*⁶⁶ (vgl. Abb. 72). Hier steigt Gubler für einen Moment komplett aus dem etablierten System aus und begleitet mit der im Arm gehaltenen Geige »alla chitarra« den Kampf der Farben und das wunderbare Bild des Mondes als Silberschmuck. Dabei wird das in sich hinein geflüsterte Selbstgespräch zum Bänkelsang und die Geige zum Begleitinstrument. Gubler reflektiert mit

65 Ebd., S. 1, T. 2 bzw. S. 7, T. 21.

66 »Ein kaltes edles Grün kämpfte mit einem beginnenden Blau; der Himmel war voller rosenroter Wolken. Himmlisch schön dünkte mich der erwachende Tag, der an seinem Hals den Mond noch als Silberschmuck trug.« (SW 16, 10)

diesem plötzlichen Rollenwechsel sein eigenes System und legt zugleich das versteckte Programm offen: »der erwachende Tag, der an seinem Hals den Mond noch als Silberschmuck trug.« (SW 16, 10) Das Enigmatische steht für den »erwachenden Tag«, das Virtuose und Farbenreiche für den Mond »als Silberschmuck«.

Ein Tonika-Dominant-Geschrummel ist die Begleitung allerdings nicht. Gubler verwendet insgesamt acht verschiedene vierstimmige Akkorde. Sie sind nicht leicht zu spielen, weil er höchstens zwei leere Saiten zulässt und bei »rosenroter Wolken« einen Vierklang ohne eine einzige leere Saite verlangt ($gis-fis^1-h^1-f^2$). Nach diesem Wendepunkt in der Mitte des Stücks pendelt die Komposition *Streif(f)lichter einer Morgenstunde* wieder zurück ins Instrumentale, allerdings gewinnen danach die geflüsterten Partikel an semantischer Kraft und bekommen den Charakter magischer Zauberformeln.

11.9.3 Edu Haubensak: Sechs Walserminiaturen (1996)

Die *Walserminiaturen* von Edu Haubensak (*1954) sind wie in Stein gehauen und erinnern in ihrer Strenge, Abstraktheit und Präzision an die miniaturisierten Kykladenidole aus der Jungsteinzeit.⁶⁷ Siebzehn *Sätze* hatte Robert Walser im April 1927 in der Beilage »Für die Frau« der *Frankfurter Zeitung* publiziert. Daraus hat Edu Haubensak (*1954) sechs Sätze ausgewählt; in eckigen Klammern die Nummern der Sätze bei Walser (SW 19, 231f.).

[6] Wenn ich hier Aphorismen schreibe, so scheint es wahr zu sein, daß mich etwas Schwieriges beschäftigt.

[9] Für einen Intelligenten bedeutet es eine sehr feine Freude, es fertigzubringen, an nichts zu denken.

[7] Musik macht auf mich einen mathematischen Eindruck, mithin einen poetischen.

[13] Wie interessant sind verbrecherische Frauen.

[10] Schreiben scheint vom Zeichnen abzustammen.

[12] Ich bin überzeugt, daß wir viel zu wenig langsam sind.

Als wäre die fünfte Miniatur mit dem Vergleich des Schreibens mit dem Zeichnen Programm, gestaltete Edu Haubensak schon die Kompositionsskizzen fast grafisch. So wird in der zweiten Miniatur der »Intelligente« bereits in der Skizze mit zwei Geraden symbolisiert (vgl. Abb. 73): Die oberste Saite der Violine, die E-Saite, wird als leere Saite gespielt, auf der zweitobersten A-Saite

67 Vgl. die Aufnahme des Stücks: Haubensak: *Sechs Walserminiaturen* (2009).

erklingt ein kontinuierliches Glissando über eine Oktave von a^2 hinunter bis a^1 , der leeren A-Saite, also von einer Quarte über der leeren E-Saite zur Quinte darunter. Dabei sind der Ausgangs- und der Endklang sehr verschieden: Zu Beginn die stumpfe leere E-Saite und die gepresste und in hoher Lage gespielte A-Saite, Symbol für den ›Intelligenten‹; zum Schluss zwei fahle leere Saiten, Symbol für die »feine Freude, [...] an nichts zu denken«.

Nach dem Studium bei Robert Suter und Thomas Kessler an der Musik-Akademie Basel hatte sich Haubensak vorerst musikszenischen Werken und einem von der amerikanischen Minimal Music beeinflussten Stil zugewandt. Bald aber begann er sich mit Mikrotönen auseinanderzusetzen. Diese immer tiefergreifende und völlig undogmatische Beschäftigung mit Mikrotönen, die oft nur partiell, also gerade nicht als ›System‹ im eigentlichen Sinne eingesetzt werden, bestimmt Haubensaks Komponieren bis heute. Sie taucht in spezifischer Weise auch in den *Walserminiaturen* auf, am deutlichsten in der vierten Miniatur beim Satz über die ›verbrecherischen Frauen‹ (vgl. Abb. 74). Auch hier legt Haubensak zwei ›Geraden‹: eine Gerade als Orgelpunkt (b) in der Violine, von der aus alle mikrointervallischen Töne der Singstimme als Intervalle exakt wahrnehmbar sind, und eine zweite ›Gerade‹ in der Singstimme, die in Zehnteltönen (20 Cent) absinkt von b (um einen Zehntelton vertieft) über a bis zu as . Und dann – ausgerechnet auf der letzten und dreizehnten (!) Silbe des Satzes – bricht Haubensak aus dem äquidistanten Zehnteltonabstieg aus und bringt stattdessen im Verhältnis zum darüber liegenden b der Violine den übergroßen Ganzton von 231 Cent im Schwingungsverhältnis 8/7.⁶⁸ Von der äquidistanten Welt, die vom Publikum mehrheitlich als Glissando wahrgenommen wird, wechselt Haubensak für einen kurzen Moment in die ›natürliche‹ Klangwelt reiner Intervalle.

Der implizite Subtext dieses abstrakten Tonzeichens: ›Verbrecherische Frauen‹ wagen den Ausbruch aus dem (Ton-)System – und sie tun es, weil sie sich entgegen dem System ›natürlich‹ verhalten; deshalb nach dem as die schiefe, aber im Obertonsystem durchaus naheliegende ›übermäßige‹ Sekunde 8/7. Die Violine spielt zum Abschluss quasi als Kadenz noch das g , um deutlich zu machen, dass diese Miniatur im Gesamtumfang einer kleinen Terz insgesamt fünfzehn Tonhöhen aufweist – streng und präzise, ein Kykladenidol eben.

68 Edu Haubensak notiert in den Anmerkungen unten an der Partiturseite »Umkehrungsintervall der Natursept«, vgl. $7/4$ (Natursept) + $8/7 = 7/4 \times 8/7 = 2/1$ (Oktave).

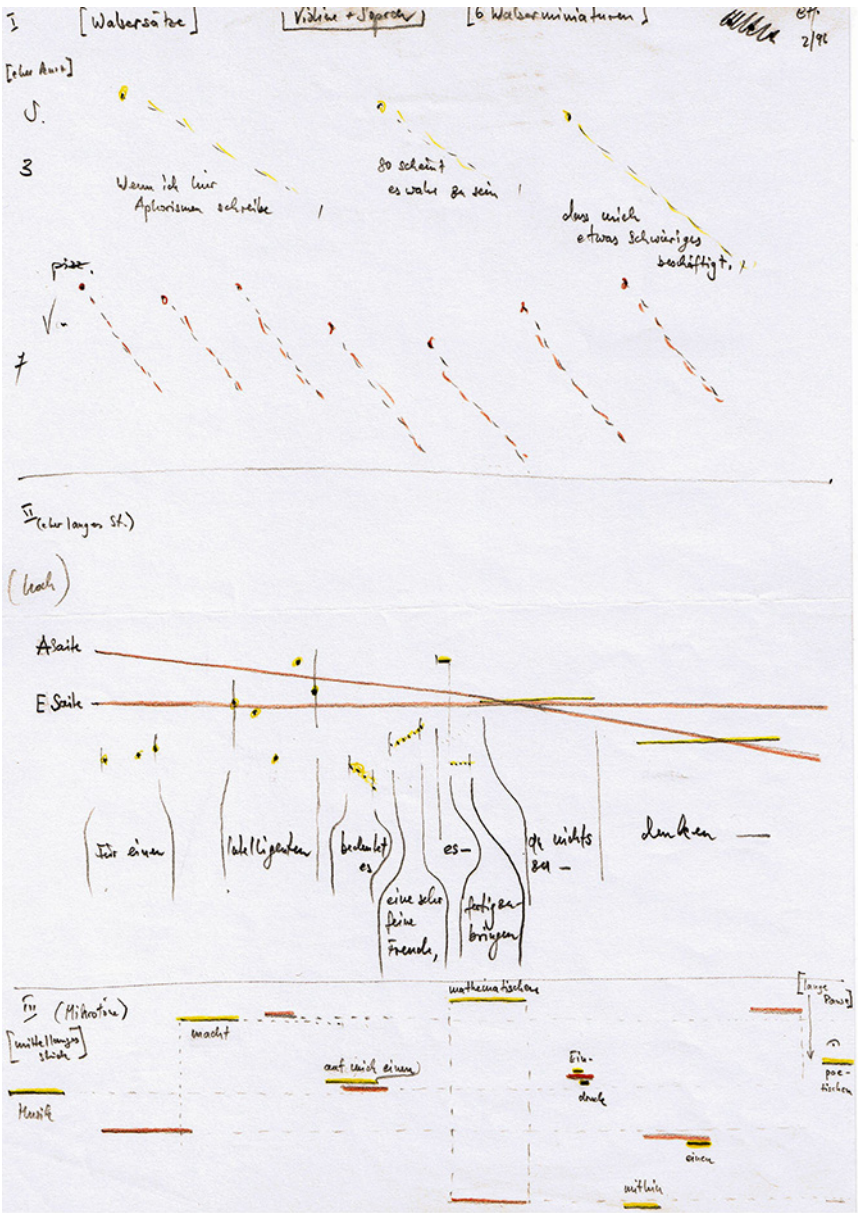


Abb. 73 Edu Haubensak: Skizzen zu Walserminiaturen

IV

[Bogenführung im Zentrum zwischen b und dem Steg] (auf taste)

G-Saite

[kleinstmögliche Intervallbildung] nein: 1/60 tausendste

V b

S PPP

b -20 cents PPP

interessant

sind ver. besch. n. sch. (20) -80 -70 -60 -60

Freuen -80 -100 (= 45)

g (leere Saite) PPP

V [sehr kurz] Bogen: spricc. ultra kurz + hoch

schubsen

schreit

ruh

schicken

oben

unten

VI [sehr lang] V: 1. Scord. E ↑ ev. während des Spiels umstimmen, Sopran singt immer die Töne der gerade abklingenden Stimmung der Violine (außer das tiefste)

etwas höher

best. etwas höher

Stimmung (auf Lib.)

G ↓

oben ist:

(nicht verbunden)

(längere)

Instrumentale Einleitung. Sopran singt

1. (Geräusch) hi 1. (Geräusch) 2. (Geräusch)

wir auf an we- nig (ang) am (a) s- sind

-11 > 100

11.9.4 Burkhard Kinzler: *Langizit* (1996), *Trug* (1996), *winterreisen* (2008)

Burkhard Kinzler (*1963) reichte für den Kompositionskurs von Heinz Holliger einen zufällig eben gerade fertig gewordenen kleinen Liederzyklus für Bariton und Streichtrio (mit Kontrabass anstelle des Violoncellos) ein, den er mit dem Schweizerdeutschen *Langizit*⁶⁹ (für Langeweile und Sehnsucht) betitelte. Die Streicher sind skordiert, das heißt die Saitenstimmung weicht von der Standard-Stimmung ab, um andere Doppelgriffe und Flageolets zu ermöglichen, »nur die Bratsche ist nicht betroffen – sie ist ein bisschen als alter ego Robert Walsers gedacht – der von seiner Umwelt als »verrückt« wahrgenommen wird, hier mit dem einzigen »un-verrückten« Instrument assoziiert.«⁷⁰

Kinzler studierte nach einem Abschluss in Kirchenmusik Komposition und Musiktheorie bei Roland Moser an der Musik-Akademie Basel. Später folgte ein Dirigierstudium. Seit 2003 ist Kinzler Professor für Musiktheorie an der Zürcher Hochschule der Künste (ZHdK).

Burkhard Kinzler entwickelte – ähnlich wie Heinz Holliger im *Beiseit*-Zyklus – für jedes der sechs Lieder von *Langizit* ein eigenes kompositorisches Verfahren, sodass man verschiedene Autoren hinter den Liedern vermuten könnte. *Seht ihr* (SW 13, 26f.) wird von einem um den Ton *a* gelegten mikropolyphon verdichteten Vierteltoncluster dominiert. *Wintersonne* (SW 13, 8f.) ist ein expressionistischer Ausbruch mit weitausgreifenden melodischen Gesten und einer Satzweise, die an die Zweite Wiener Schule erinnert. *Weiter* (SW 13, 18) wird als schauerliche Ballade mit »Gitarrenbegleitung«⁷¹ und Zupfbass umgesetzt. Bei *Im Mondschein* (SW 13, 19f.) muss der Bariton mit Ausnahme der letzten beiden Töne (auf »noch wach«) alles mit der Kopfstimme singen. Auch weil Kinzler in der Satzweise der Streicher den Akkordeonklang evoziert – als Bezug zur im Gedicht angesprochenen »Handharfe« – wird man entfernt an Holligers Version für Countertenor erinnert (vgl. Kap. 6.4). Allerdings ist ein Bariton kein ausgebildeter Altist, der die Falsettstimme »sicher« beherrscht; bei Kinzler bewegt sich der Bariton auf unsicherem Terrain, zumal seine Partie sich oft im Kippbereich zur Bruststimme bewegt. Das »lag lang noch wach« ist bei Holliger ein Aushauchen, bei Kinzler das

69 Der Titel dürfte von Walsers Gedicht *Langezeit* (SW 13, 7f.) abgeleitet sein, das Kinzler aber nicht vertonte.

70 E-Mail von Burkhard Kinzler an Roman Brotbeck vom 11.10.2020.

71 Violine und Bratsche müssen ihre Instrumente quer halten und zupfen, als wären es Gitarren.

Zurückkommen nach einem Spaziergang auf dünnem Eis in den ordinario-Gesang des Baritons. *Angst (I)* (SW 13, 15f.) und *Stille* (SW 13, 17f.) sind komplementär vertont: In *Angst (I)* ist der Text teilweise in die Bratsche verlegt, die rein instrumental die Worte »Ich möchte, die Häuser regten sich« artikulieren muss; der Sänger singt und spricht fast nur noch die Konsonanten: »s(i) khäm(e) u a → o f m(i) ch(i) l(u → o) s(i)«; über der Stimme des Sängers und nur für ihn sichtbar steht: »sie kä- men auf mich los«. Einzig der Refrain in Walsers Gedicht »das wäre schauerlich« bleibt immer klar verständlich. Im Gegensatz dazu hört man im letzten Lied *Stille* nur noch die Vokale (vgl. Abb. 76). Auch hier steht der eigentliche Text über den Noten des Sängers. Im Vergleich zur Konsonantenversion löscht diese Vokalvariante jeden semantischen Sinn aus – Sprache wird zur Musik. Kinzler ordnet die zwölf chromatischen Halbtöne in eine symmetrische Anlage von knapp zwei Oktaven (*c – h¹*) mit der großen Sekunde *b – des¹* als Mittelachse. Für einen Bariton ist das eine sehr weite Tessitura. Die Vokale aus Walsers Gedicht werden unterschiedlichen Tonhöhen zugeordnet (vgl. Abb. 75).

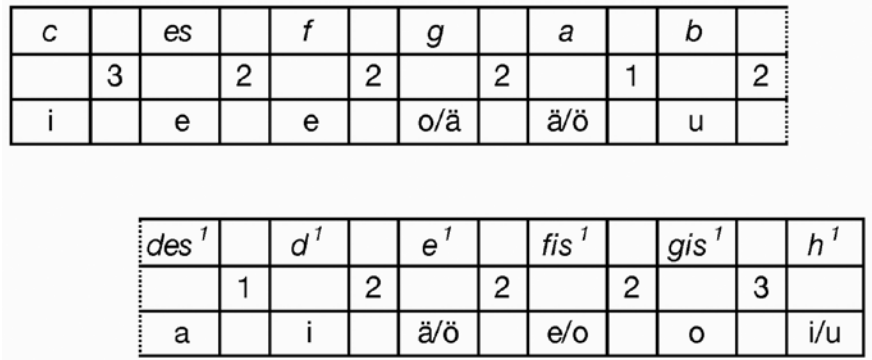


Abb. 75 Tonhöhenverteilung in *Stille* von Burkhard Kinzler

Der Vokal *i* ist im Gedicht dominierend und hat in Kinzlers System drei Tonhöhen, darunter die tiefste (*c*) und die höchste (*h¹*); am häufigsten ist aber *d¹*. Von den 23 Tönen des Baritons im Musikbeispiel fallen elf auf *i*-Töne (acht *d¹*, zwei *h¹* und ein *c*).

Bei diesem großen Umfang werden auch die Vokalformanten gut hörbar. Ein gesungenes *i* in der kleinen Oktave hat eine andere Klangfarbe als in der eingestrichenen, dasselbe gilt für das *u*. Überraschenderweise ordnet Kinzler das *u* ebenfalls dem höchsten Ton zu, auf dem dieser Vokal schon leicht ins *ü* verfärbt klingt.

- 5 -

Tempo (wie liebte ich sie, wenn er - gequod - wie ich)

extrem langsam

wie früher

Flüster

lang

Bar.

Vi.

Ma.

Kb.

(da - ein Trost empfän - de, was ge - eber ist, da al (er selbst)

Bar.

Vi.

Ma.

Kb.

8 (enth. als 6. Teilten auf A (Haupt))

Abb. 76 Burkhard Kinzler: *Stille*, S. 3

Ebenfalls 1996, noch unter dem Eindruck der Holliger-Walser-Woche, komponierte Burkhard Kinzler ein kurzes Chorstück über Walsers Text *Trug* (SW 13, 28), das bis heute nicht aufgeführt wurde, aber in seiner Mischung aus Solos und Chorklang bereits auf die Erweiterung von *Langizit* vorausweist, die der Komponist mit *winterreisen* 2008 realisierte. Anlass für letztere Komposition war das 100-Jahr-Jubiläum des Oratorienchors seiner Heimatstadt Heidenheim an der Brenz, bei dem vier in der Stadt wirkende oder mit ihr verbundene Komponierende gefragt wurden, sich an einem Jahreszeiten-Projekt zu beteiligen.⁷² Kinzler wählte den Winter und komponierte eine Kantate für Bariton, gemischten Chor und kleines Orchester (mit drei Hörnern). Ihm liegt es, sich mit den Einschränkungen auseinanderzusetzen, die es bedeutet, für Laien zu komponieren.

Das Hauptproblem bei solch einer Aufgabe ist der Bereich der Harmonik. Eine gespannte harmonische Sprache, wie sie auch von mir in anderen Zusammenhängen gerne verwendet wird, ist Laiensängern und -sängerinnen einfach nicht zugänglich. So habe ich versucht, für dieses Stück eine spezifische Tonalität zu entwickeln, die durchaus mit »vertrauten« Konsonanzen arbeitet, aber von der Dur-moll-Tonalität weit entfernt ist und kompositorisch-harmonische Konzepte der letzten sechzig Jahre nicht verleugnet.⁷³

Schon im Titel *winterreisen* ist der Schubert-Bezug offensichtlich. In der Einführung zum Konzert schrieb Kinzler:

In Walsers Gedichten spüre ich auch eine Nähe zur Erstarrung in der Schubertschen Winterreise, jedoch ist Walsers Sprache viel weniger romantisch-todessehnsüchtig und gefühlig als die seines romantischen Vorgängers Müller, sondern nüchterner und klarer, bei aller scheinbaren Lieblichkeit.⁷⁴

Zwei Lieder (*Seht ihr* und *Im Mondschein*) hat Kinzler aus seinem Zyklus *Langizit* übernommen und als Orchesterlieder konzipiert. Insgesamt besteht auch der neue Zyklus aus sechs Liedern. Der Schubert-Bezug wird vor allem im zweiten Teil manifest. Das dritte Lied ist eine teilweise ironisch wirkende Collage aus mehr oder weniger bekannten Weihnachtsliedern:

Diese Melodiefragmente haben ihren angestammten Text verloren und sind mit Walserschen Worten unterlegt, der das brüchige Idyll einer bürgerlichen

72 Am Projekt mit dem Namen »Heidenheimer Jahreszeiten« beteiligten sich neben Kinzler noch Ulrike Zürn, Veit Gruner und Eric Mayr.

73 Kinzler: *Einführungstext zum Konzert des Oratorienchores Hildesheim*, 05.04.2008, Waldorfschule Hildesheim (Mailkopie an Roman Brotbeck vom 30.09.2018.).

74 Ebd.

Weihnachtsfeier beschreibt, und zwar in einem derart zugespitzt lieblichen Tonfall, dass schon das Gedicht klar werden lässt, wie wenig die beschriebene Weihnachtsfeier mit dem eigentlichen Inhalt des Weihnachtsgeschehens zu tun hat, ja wie weit sie davon entfernt ist.⁷⁵

In den letzten drei Liedern erscheint dann der Schubert-Geist fast leibhaftig: zuerst mit *Im Mondschein*, das in der Orchesterfassung den Akkordeonklang der ›Handharfe‹ noch magischer evoziert als die Kammermusikversion, dann das abgründige *Ein Landschaftchen* (SW 13, 20), in dem Schuberts *Frühlings Traum* (*Winterreise*, Nr. 11) anklingt, bis zum abschließenden *Der Handharfer* (SW 13, 53f.), den Kinzler mit Schuberts *Der Leiermann* (*Winterreise*, Nr. 24) kurzschließt. Zwei A-Klarinetten spielen gedehnt und perforiert, aber sofort erkennbar, Schuberts Drehorgelmotiv. Im Folgenden passt Walsers Gedicht so genau zum Schubert-Lied, dass man denkt, Walser müsse die *Winterreise* gekannt haben (vgl. Kap. 8.5.1).

11.9.5 *Annette Schmucki: am fenster und am fenster. zwei (1996)*

Von 1989 bis 1993 studierte Annette Schmucki (*1968) in Winterthur Gitarre und nahm Kompositionsunterricht bei Cornelius Schwehr; von 1993 bis 1997 absolvierte sie ein Aufbaustudium Komposition (Master) bei Mathias Spahlinger in Freiburg im Breisgau sowie ein Studium elektronischer Musik bei Mesías Maiguashca. Schmucki entwickelte sich schon bald zur Sprachkomponistin und zunehmend auch zur Sprachperformerin. 2000 gründete sie mit Reto Friedmann das Duo blablabor, das Hörstücke, Installationen und Performances mit Sprache realisiert. Seit 2010 spielt sie zusammen mit der Pianistin Petra Ronner in der experimentellen ›band‹. Schmucki interessiert sich für Alphabete, Vokabularien und Wörterbücher aller Art. 2017 komponierte sie für das Musikfestival Bern mit dem Berliner Ensemble Maulwerker und dem Ensemble Proton Bern das Théâtre musical *Frucht & Durst* für fünf Stimmen und Instrumental-Ensemble, in dem sie die Arbeit am *Deutschen Wörterbuch* von Jakob und Wilhelm Grimm als irrlichterndes Musiktheater gestaltete. Dabei hütete sich Annette Schmucki auch hier vor sprachvirtuosen Bravourstücken. Sie will die Musikalität der Sprache jenseits der Worte zum Klingen bringen und lässt das Semantische bloß durch Ritzen oder deformiert hindurchschimmern. Das ist durchaus anspruchsvoll, und für die auf lustige Unterhaltung getrimmte Kritik war *Frucht & Durst* denn auch gleich ein »akademischer Murks«.⁷⁶

⁷⁵ Ebd.

⁷⁶ Wäch: *Ermüdende Wortsuche*, S. 4.

Im Werk *am fenster* (*Am Fenster* (II), SW 13, 33) für Sopran und Akkordeon, das Annette Schmucki 1996 für den Kompositions- und Interpretationskurs von Heinz Holliger komponierte, ist schon vieles dieser späteren Entwicklung angelegt: Das beginnt mit dem Ein- und Ausatmen der Sängerin – in Analogie zum ›atmenden‹ Balg des Akkordeons – das in der Partitur exakt vorgegeben und einzuhalten ist, denn in den Aufführungshinweisen steht explizit, »zusätzlich soll nicht geatmet werden«. Und so wie das Akkordeon auf Zug und Stoß Töne spielen kann, muss auch die Sängerin beim Aus- und Einatmen singen oder sprechen. Bei Schmuckis Komposition müsste man eigentlich weniger von einer Vertonung als vielmehr von einer zweimaligen ›Betonung‹ sprechen, denn die Komponistin hebt einmal gewisse Verben (hier kursiviert) und einmal die Substantive (gefettet) in Walsers Gedicht hervor.

Zum **Fenster** *sehe* ich
hinaus, es ist so schön,
hinaus, es ist nicht viel.
Es ist ein wenig **Schnee**,
auf den es *regnet* jetzt.
Es ist ein schleichend **Grün**,
das in ein **Dunkel** *schleicht*.
Das **Dunkel** ist die **Nacht**,
die bald in aller **Welt**
auf allem **Schnee** wird sein,
auf allem **Grün** wird sein.
Hin *schleicht* sich freundlich **Grün**
ins **Dunkel**, ach wie schön.
Am **Fenster** *sehe* ich's.

In der Mitte des Stückes wird *am fenster* wie ein Prosatext »quasi ›für sich‹ gesprochen« (vgl. Abb. 77). Schmucki fokussiert darin die zwölf Substantive des Gedichts, die aus insgesamt sechs Wörtern bestehen (je dreimal »Dunkel« und »Grün«, je zweimal »Fenster« und »Schnee« und je einmal »Welt« und »Nacht«). Diese Substantive werden mit den Harmoniewechseln des Akkordeons betont.

Schmucki greift hierbei auf das in der zeitgenössischen Akkordeonmusik kaum benutzte Register des Standardbasses zurück. Es zeigt ihr durchaus politisches Bestreben, sich quasi in das Instrument hinein zu begeben, »in die Geschichte des Instruments, in seine subversiven Möglichkeiten. In die Aktion.«⁷⁷ Der Standardbass referiert nämlich auf die populärmusikalische Herkunft des Akkordeons. Das Instrument war leicht lernbar, weil auf dem

77 E-Mail von Annette Schmucki an Roman Brotbeck vom 30.10.2020.

stimmw: X sangre

Zum Fenster sehe ich hinaus, es ist so schön, hinaus, es ist nicht viel. Es ist ein wenig Schnee, auf den

(D) st. bass
oder
regulier

es regnet jetzt. Es ist ein schleichend Grün, das in ein Dunkel schleicht. Das Dunkel ist die Nacht, die

bald in aller Welt auf allem Schnee wird sein, auf allem Grün wird sein. Hin schleicht sich freundlich

Grün ins Dunkel, ach wie schön. Am Fenster sehe ich's.

(Stimme)

affaccò s.5

stimmw: fast gesprochen, ruhig, ganz "für sich". mp - mf.
akkorden: nur links, hard. O bildet sich immer über dem jeweiligen Grundton.

H Dur
h mol

H[#] Dominantseptakkord
H[#] verwinkelte Septakkord

tast abwärts lesen (unabhängig vom Lesetempo der Sängerin)
↓ kein Kadenzzeichen notwendig sehr flüchtig berühren

bellywechsel im gedruckten tempo sehr regelmäßig und unabhängig dem Lesetempo.

Abb. 77 Annette Schmucki: *am fenster*, S. 4

linken Manual nur Harmonien gespielt werden konnten (je eine Reihe Dur-, Moll-, Dominantsept- und verminderte Septakkorde). Vor allem deutsche Firmen wie Hohner in Trossingen hielten bewusst an diesem Harmoniebass fest, obwohl schon in den 1930er-Jahren andere Hersteller sporadisch Einzeltonmanuale für die linke Hand bauten. Vor allem Hugo Herrmann, ›Akkordeon-Papst‹ und NSdAP-Mitglied, verhinderte 1939 entsprechende Entwicklungen. Für ihn war der Standardbass in einer quasi ›rassischen‹ Einteilung der Instrumente »eine typische Arteigenheit der Handharmonika«, die »nicht aufgelöst werden« sollte.⁷⁸ Aus kommerziellen Interessen versuchte Hohner das Akkordeon auch noch nach 1945 und bis in die 1960er-Jahre hinein als Massenprodukt für die zahlreichen Handharmonika-Orchester herzustellen. Aus purer Not wandten sich die innovativen Akkordeon-Solisten an italienische Akkordeonbauer, die die Entwicklung zum Einzelton- und Knopfakkordeon mitmachten; deshalb spielen heute nahezu alle, die professionell Akkordeon spielen, italienische Instrumente, meist in der sogenannten Converter-Variante, die es erlaubt, mit einfacher Umschaltung den Standardbass auf den Knöpfen des Einzeltonakkordeons ein- und auszuschalten. Mit einem solchen Akkordeon muss auch *am fenster* gespielt werden, in dem dieser Umschaltmechanismus ständig verlangt wird. Es ist durchaus hinter-sinnig, wenn Annette Schmucki auf diesen ›primitiven‹ Standardbass zurückgreift, denn sie bezieht die Geschichte des Instruments aktiv mit ein und restituiert damit das Instrument, das Walser in seinen Schriften mit ›Handharfe‹ bezeichnet.⁷⁹ Zu Walsers Lebzeiten gab es – von sehr seltenen Ausnahmen abgesehen – keine anderen Akkordeons.

Schmucki bildet zur Betonung der Substantive gleich ein doppeltes Alphabet von Zuordnungen: Einerseits lässt sie dreimal die Reihe von Durdreiklang (X), Molldreiklang (x), Dominantseptakkord (X⁷) und vermindertem Septakkord (X^v) durchlaufen; andererseits sind die Tonhöhen der Akkorde den einzelnen Substantiven von Walsers Gedicht zugeordnet:

Fenster:	H, H ⁷
Schnee:	c, E ^v
Grün:	Fis ⁷ , Fis, fis
Dunkel:	F ^v , F, F ⁷
Nacht:	e
Welt:	B ⁷

78 Zit. nach Eschenbacher: *Musik und Musikerziehung mit Akkordeon*, Bd. 3, S. 14. Eschenbacher fasst die schwierige Entwicklung zum Einzeltonakkordeon umfassend zusammen, ebd., S. 6–30.

79 In ähnlicher Weise hat sich auch Annette Schmuckis erster Kompositionslehrer Cornelius Schwehr in seinem Werk *aus den kamalattanischen liedern* für Akkordeon (1991/92) mit der Geschichte dieses Instruments auseinandergesetzt.

Auf jeder Tonhöhe werden die Akkorde variiert; es wird kein Akkord wiederholt. Es gibt zwölf unterschiedliche Akkorde, die auf sechs Tonhöhen erscheinen: *c, e, f, fis, b, h*. Diese Töne lassen sich in Tritonuspaare ordnen: *b – e, h – f, c – fis*. Damit korrespondiert die Struktur der Standardbass-Akkorde mit jener der Substantive in Walsers Gedicht. Wie definierte Farbflächen auf einem abstrakten Bild wirken diese von Schmucki betonten Substantive.

Die ›Betonung‹ in der Mitte des Werks wird von einer zweiten, komplementär dazu angelegten Betonungsvariante umspielt, in der das Gedicht Phonem für Phonem vorgetragen wird, oft ins Konsonantische verkürzt. Viele Stellen muss die Sängerin stumm lesen; sie bekommt damit Informationen, die dem Publikum nicht zugänglich sind. Lange, quasi vereiste Haltetöne dominieren, oft in Sekund- oder Tritonusreibung, aber auch hier durchsetzt mit Ein- und Ausschaltungen des Standardbasses. In diesen den Mittelteil umrahmenden Elementen ›betont‹ Schmucki die fünf aktiven Verben des Gedichts: »sehen«, »regnen«, »schleichen«, »schleichen«, »sehen«. Und sie lässt diese Verben ohne Flexion von der Sängerin nicht nur singen, sondern auch sprechen, wobei jeweils das »n« am Schluss der Infinitiv-Form hochgezogen und beim Einatmen gesungen wird.

Annette Schmuckis *am fenster* ist eine vielfach reflektierte Auseinandersetzung mit Walsers Gedicht, dessen Konstruktionsformeln sie in zweifacher Weise betont. Eine eigentliche Vertonung im Sinne einer den Text bereichernden Musik wird verweigert; dafür wird die Schwierigkeit, Walser zu vertonen, zum Thema der Komposition gemacht. Als Untertitel könnte man setzen: Von der Chance, Walser betonen zu dürfen. Nach ähnlichem Prinzip schrieb Annette Schmucki 1996 für das Vokalensemble Turicum auch *am fenster. zwei* für elf Stimmen.

11.9.6 *Franco Tosi: Mutlos (1996)*

Der heute vor allem als Musikpädagoge für Klarinette und Musikschulleiter tätige Franco Tosi (*1965) nahm an Holligers Kompositionskurs mit einer kammermusikalisch geprägten Vertonung teil. *Mutlos* (SW 13, 52) ist ein abgründiges Gedicht, in dem die »stille Trauer« das lyrische Ich besucht. Schon fast in einer gewissen ›Dissonanz‹ zum Inhalt des Gedichts ist dessen Form sehr klar aufgebaut; alle vier Strophen weisen mit fünfsilbigen Außenversen und einem viersilbigen Innenpaar die gleiche Struktur auf und bis auf eine Ausnahme fehlen die bei Walser häufigen Enjambements. Franco Tosi folgt dieser Struktur, setzt nach jedem Vers ab und betont speziell die dreimal auftretenden Reime mit »mich«. Den Höhepunkt setzt Tosi beim einzigen Enjambement: »Die Trauer führte // dann so mich weiter / durch dunklen Gram«. »Gram« wird als einziges Wort mit einem langen Melisma und mit dem höchsten Ton (*as¹*) hervorgehoben; die Instrumente müssen dazu »ff

tutta forza« spielen. Tosis expressionistischer Ansatz bricht sich hier Bahn. Danach wird die Vertonung unruhiger, wechselt ins Sprechen (bei der Bitte »behalte mich«) oder wird affirmativer, so beim als Befreiung konzipierten Schluss, wo die Trauer in deutlichem Forte »auf neue Reise« weicht und das lyrische Ich ins Leben entlässt. Das Lied klingt mit schwebenden Klängen im Pianissimo aus.

11.10 Roland Moser: *Walser-Liedchen* (1996)

Zum Abschluss der Holliger-Walser-Woche in Biel schenkte mir Roland Moser (*1943) ein *Walser-Liedchen* für Sopran allein. Er hatte es auf einer Zugfahrt von Biel nach Basel komponiert. Roland Mosers Vorfahren waren mit Robert Walser bekannt.⁸⁰ Trotz diesem persönlichen Bezug ist diese kurze Komposition bisher die einzige öffentlich aufgeführte Vertonung eines Walser-Texts von Roland Moser. Man könne an Walser nur scheitern, meinte der Komponist in vielen Gesprächen, denn er stelle einem immer ein Bein, und zwar genau an jener Stelle, wo man es am wenigsten erwarten würde. Das sagt ein Komponist, der mit Literatur aufs Engste verwachsen ist und sich kompositorisch mit zahlreichen Dichtern – auch »schwierigen« wie Clemens Brentano, Heinrich Heine und Friedrich Hölderlin – auseinandergesetzt hat.

Als ich Roland Moser nach Skizzenmaterial für das *Walser-Liedchen* fragte, kam die Fotokopie einer undatierten Skizze für ein anderes Werk zum Vorschein (vgl. Abb. 78), die bereits auf das Musiktheater *Die Europäerin* vorausweist.

Es ist eine frühe »lettristische Übung«, wie ich sie jetzt auch für die »Europäerin« »perfektioniert« habe. Buchstaben werden zu Noten (jetzt auch Buchstaben

80 Vgl. die leicht ambivalente Erwähnung von Roland Mosers Großonkel Hans Rudolf Moser in einem Brief vom 31.08.1917 aus dem Militärdienst in Roveredo von Robert an Fanny Walser: »Hier wurde von Hans Moser's Unglücksfall erzählt. Das ist traurig. Du wirst auch schon davon gehört haben, und Du wirst es als überflüssig, wenn nicht als unfein empfinden, daß ich Dich daran erinnere, woraus Du ersehen magst, daß ich vom Wunsch und guten Willen beseelt bin, Dir nur Angenehmes und Nettes mitzuteilen.« (BA 1, 398f.). Diesem Hans Moser mit seiner »etwas wirren Intelligenz« widmet Walser in *Zu Frau Kappeler sprach in hellstem Morgenlicht Frau Rese* (ADB 1, 121–124) eine glänzende Karikatur: »Ganghofer war und blieb sein Lieblingsschriftsteller, und seine Hauptbeschäftigung bestand in einem Sichromantischvorkommen.« (ADB 1, 122) Hans Mosers dort ebenfalls erwähnte »Schrittart eines Brigadegenerals« ist für den Großneffen Roland Moser der mutmaßliche »Grund für den Unfall. Er ging meistens auf der Strassenmitte und weigerte sich, den Autos auszuweichen. So wurde die Geschichte in unserer Familie erzählt.« E-Mail von Roland Moser an Roman Brotbeck vom 27.11.2020.

aus Solmisationssilben). Das Gedicht habe ich danach sogar fertig komponiert. Einer der schönsten Schnee-Texte [*Vielleicht wäre der Schnee*, AdB 4, 276f.].⁸¹

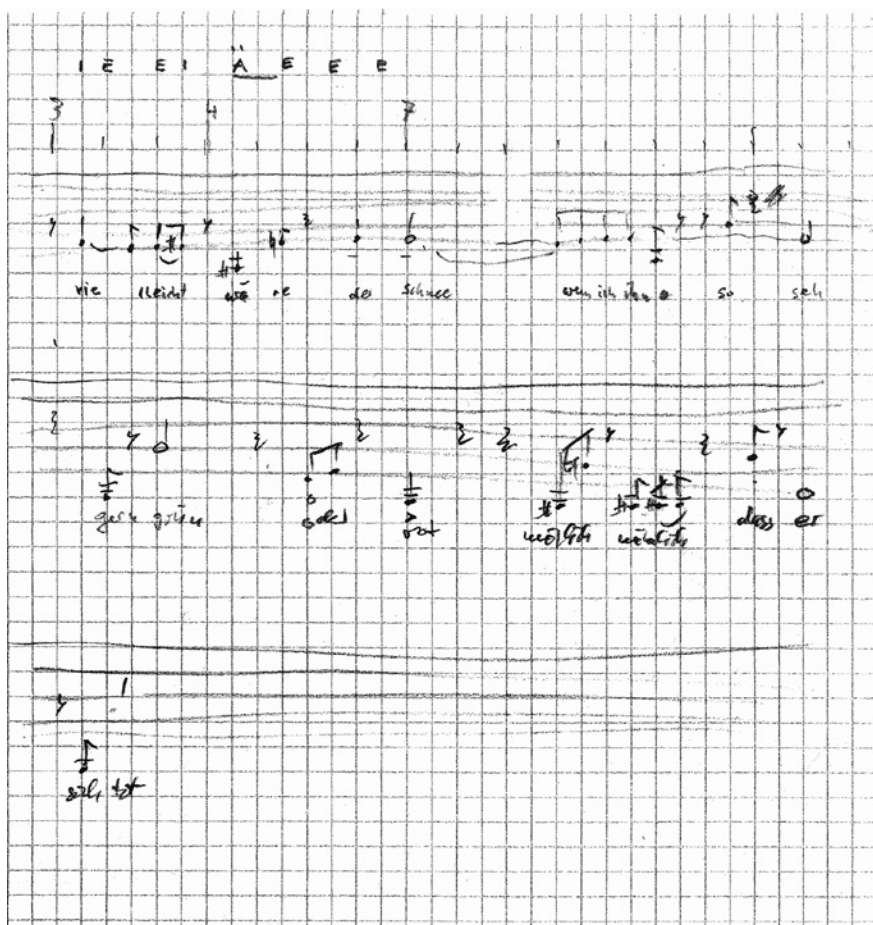


Abb. 78 Roland Moser: Skizze zu *Vielleicht wäre der Schnee*

- 81 Brief von Roland Moser an Roman Brotbeck vom 25.11.2020. Diese Beschäftigung mit Walser ist in die Jahre 2017 und 2018 zu datieren. In der Folge hat Roland Moser noch weitere Entwurfsfassungen zu *Vielleicht wäre der Schnee* gefunden, ebenso Entwürfe zu einer Vertonung von *Der Lärchen helle Äste* (AdB 4, 265f.). E-Mails von Roland Moser an Roman Brotbeck vom 01.12.2020 und 12.12.2020. Die letzterwähnte Vertonung mit dem Titel *Der Lärchen/Lärchen helle Äste* für Mezzosopran allein wurde am 14.01.2021 vollendet. Die sehr tief gesetzte Partie verlangt bei »Die Stimme, die unhörbare, ist süß und bedeutend« auf die Worte »die unhörbare« ein *dis* und auf »(be-)deutend« sogar ein *d*; das ist eine Tiefe, welche die meisten Sängerinnen – wenn überhaupt – nur grummelnd und quasi tonlos realisieren können.

Einstimmige Musik, wie das *Walser-Liedchen* sie darstellt, spielt im Werk Roland Mosers eine wichtige Rolle. Dabei interessiert ihn nicht das Virtuose, sondern die Melodie und ihre Gesetze, die auf einer jahrtausendealten musikalischen Tradition beruhen. Vor dem Hintergrund dieser weltumspannenden Tradition ist die westliche mehrstimmige Musik – trotz ihrer globalen Ausbreitung – immer noch als Sonderfall zu betrachten, der in den Klöstern des Mittelalters entwickelt wurde. So wie man ganz selbstverständlich mit einer Stimme spricht, hat man bis zur Wende zum zweiten Jahrtausend nach Christus auch mit einer Stimme gesungen.

Schon 1979 hat Roland Moser mit dem Stück *Alrune* für Altblockflöte die komplexe Einfachheit weniger Töne erprobt und bewusst gemacht, welch ein Abenteuer eine einfache Melodie bedeuten kann. Seine einstimmigen Werke sind oft Exerzitien – sieben winzige Kompositionen über dasselbe kurze Gedicht von Klaus Merz für Mezzosopran solo (1996) tragen denn auch den Titel *Kleines Exercitium* –, in denen die Intervallfortschreitungen in unterschiedliche tonale Kontexte führen. Einstimmige Teile integriert Moser ebenfalls in größere Werk-Zyklen, zum Beispiel in *Musik zu Pontormo* (1986) oder in *Brentanophantasien* (1988–1995), in denen sie besondere Umschaltunkte der Werke darstellen.

Oft thematisiert Moser in den einstimmigen Werken die Fragen des Fortschreitens und des nächsten Schritts: Welches soll der nächste Ton sein? Und wohin wird dieser führen? Soll ich an den Anfang zurückkehren oder mich wegbewegen?

Bei diesen Fragen sind wir essentiell bei Walsers Spätwerk, das von diesen selbstreflektierenden Fragen des Fortschreitens bestimmt ist. Aus diesem Spätwerk wählte Roland Moser für das *Walser-Liedchen* das Gedicht *Aufrichtigkeit ist banal* (AdB 2, 318) aus (vgl. Abb. 79). Das Hin und Hergehen ist diesem Text eingeschrieben, zugleich auch das Weitergehen und Variieren, ablesbar schon in der Versanlage. Im Folgenden sind am Rand die Anzahl Silben und die Anzahl Wörter angegeben; bei keinem Vers ist sie identisch. Die 24 mehrsilbigen Wörter in dem von 41 einsilbigen Wörtern dominierten Gedicht sind in den Versen an unterschiedlichen Stellen eingelassen, sodass hier die rhythmischen Ostinati, welche die frühen Gedichte oft antreiben, fehlen. Jeder Vers ist eine neue Variation. (Kursiv gesetzter Text bezieht sich auf Abschnitte, in denen Moser Töne repetiert.)

(1)	Aufrichtigkeit ist banal,	7	3
(2)	und keiner wird von Wahrheiten satt.	9	6
(3)	<i>Ich ändere an der Welt nichts,</i>	8	6
(4)	<i>wenn ich vom Ändern rede.</i>	7	5

ziemlich schnell
 6/8 $\frac{3}{4}$ f (denso) mf ($\frac{7}{8}$) (*poco rubato*)
 Auf - rich - tigkeit ist be - wu - ßt, und kei - ne wird von Un - ge - wiss - heit, wenn ich vom Ande - ren
 rede. Ich soll da - run - ter - freu - lich spre - chen, un - ter - hand - len und lie - be - lich und nicht wu - ßt und am Mor - gen be - frei -
 sein.
 um - glück - lich und glück - lich die Last des Le - bens, die gold - ne, auf mich neh - men und ab - stü - teln, mich er - ge - ben und mich we - sen,
 hin - und her - se - hen und so viel wie mög - lich sein.
 für Roman - einen Floh in den Wol - sen

Abb. 79 Roland Moser: *Walser-Liedchen*

(5)	Ich <i>soll darum</i> erfreulich	7	4
(6)	sprechen, unterhaltend sein	7	3
(7)	und liebeich und nachts müd und	7	6
(8)	am Morgen heiter,	5	3
(9)	unglücklich und glücklich,	6	3
(10)	<i>die Last des Lebens, die goldene,</i>	9	5
(11)	auf mich nehmen und sie abschütteln,	9	6
(12)	<i>mich ergeben und mich wehren,</i>	8	5
(13)	hin- und hersehen und so viel wie möglich	11	8
(14)	sein.	1	1

Roland Mosers Vertonung reagiert fast seismografisch auf die Richtungs- und Stimmungswechsel des aus drei Sätzen bestehenden Gedichts. Zugleich ist es eine Wanderung durch unterschiedlichste Intervallkonstellationen einstimmiger Musik. Das Tonhöhenalphabet besteht aus 21 Tönen (chromatische Halbtonskala von *b* zu *fis*²); von dieser Zahl sind auch die 21 Takte abgeleitet.⁸² Mit Ausnahme des dritten Takts (7/8) changiert die Taktorganisation zwischen 3/4- und 6/8-Takt. Mit den Intervallfortschreitungen prägt Moser die unterschiedlichen Abschnitte des Gedichts; das ist wie bei Walser höchst kalkuliert. Ein paar kurze Hinweise sollen das im Folgenden andeuten.

Die ersten beiden Verse werden in klarer Diatonik mit einer palindromischen Figur umgesetzt. Wegen großer Sprünge und der anfänglich weiten Lage nimmt man das Palindrom nicht direkt wahr. Im Folgenden sind in eckigen Klammern einerseits die weiten Intervalle ohne Oktaven und andererseits die absteigenden Intervalle als Komplementärintervall dargestellt (zum Beispiel die absteigende Sexte von neun Halbtönen als Kleinterz von drei Halbtönen).

Palindromische Intervallabfolge T. 1–3

$f^2(-18)$ [6] *h* (13) [1] $c^2(4)$ $e^2(-9)$ [3] $g^1(2)$ $a^1(5)$ $d^2(-12)$
 $d^1(5)$ $g^1(2)$ $a^1(-9)$ [3] $c^1(4)$ $e^1(1)$ $f^1(6)$ h^1

82 21 ist eine besondere Fibonacci-Zahl, bei der auch die Ziffern (2, 1) sowie deren Quersumme (3) Fibonacci-Zahlen darstellen. »[D]as hat früher eine wichtige Rolle gespielt. Es ging schliesslich fast automatisch. Vielleicht ist das in meinem Liedchen sogar so ein Automatismus. [...] Übrigens sind mir diese Zahlen mittlerweile etwas verleidet. Deshalb habe ich ganz einfach eine neue Pseudofibonacci gemacht mit dem Austausch der ersten beiden Zahlen: 2 1 3 4 7 11 18 29 47 ... Vor allem 4 7 11 finde ich immer noch ganz heiss. Auch der Schritt zurück nach der ersten Zahl.« E-Mail von Roland Moser an Roman Brotbeck vom 01.12.2020. Mit oder ohne Fibonacci bleibt es fast magisch, wie oft die Zahl 21 in Walser-Vertonungen auftaucht. 21 Lieder bei Gloria Isabel Ramos Triano, 21 Walser-Texte bei Christian Henking, Nr. 21 aus der *Winterreise* als Bezugspunkt bei Thomas David Müller und vor allem die Hausnummer 21 bei Robert Walsers *Schwendimann*: das Totenhaus.

Das ist allerdings nur der äußere ›Phänotypus‹ des Tonhöehensystems. Roland Moser wies mich auf den im Hintergrund wirksamen ›Genotypus‹ hin:

Es ist eigentlich fast noch ein bisschen einfacher. Du gehst bei den Zahlen von Strecken aus, ich von Entfernungen im Quinten-Quartenzirkel, also von Spannungsgraden.⁸³

Um das zu verstehen, stelle man sich am besten einen Quintenzirkel als ›Uhr‹ vor und zähle die ›Stundenabstände‹ darauf: $f - h$ ergibt dann 6 Stufen, $h - c$ ergibt 5 Stufen etc.

Der Anfang ist dann 6 5 4 3 2 1 0 1 2 3 4 5 6 sogar orthografisch noch weiter geführt mit 7 8 9 10, danach endlich enharmonisch verwechselt (gis statt as) [Ende Takt 6], dass das ausgerechnet auf das Wort »Ändern« fällt, ist wohl einer der glücklichen Zufälle (vielleicht auch Absicht, das weiss ich nicht mehr).⁸⁴

Mit diesem Überdrehen des Quintenzirkels ab »satt« wird auch die Diatonik zunehmend erweitert und in enharmonische Bereiche geführt: *fis* – *es* in Takt 5 hat dann neun Stufen (bzw. drei, wenn *dis* geschrieben würde) und *es* – *cis* zehn Stufen (bzw. zwei, wenn *des* geschrieben würde). Trotz dieser ›prä-stabilisierten‹ Harmonik kann Moser Walsers Text in all seinen Ausfransungen in der konkreten Gestaltung präzise umsetzen.

Man kann mit diesem etwas hybriden Verfahren je nach Text passende »Inseln« machen. Dass so etwas mit spätem Walser besser funktioniert als mit jedem anderen Autor liegt am Porösen seiner Sprache. Es gibt bei ihm fast keinen Leim zwischen den Wörtern, er springt hin und her, verführt oft einzig vom Klang.⁸⁵

Eine für Mosers Intervall-Alchimie typische Stelle ist »erfreulich sprechen, unterhaltend sein und liebeich und nachts müd« (T. 9–11), bei der Moser in Dreiklangfiguren von D-Dur (2 Kreuze) bis ins entfernte Ces-Dur (7 Bes) dreht, und zwar mit dem scheinbar einfachen Kniff, regelmäßig zwischen auf- und absteigenden großen und kleinen Terzen zu wechseln. Um das deutlich zu machen, werden im Folgenden alle Sexten als Umkehrungsintervalle geschrieben – eine aufsteigende kleine Sexte (+8) wird also zur großen Terz (-4).

83 E-Mail von Roland Moser an Roman Brotbeck vom 01.12.2020.

84 Ebd.

85 Ebd.

er[+3]freu[-4]lich [-3] spre[-4]chen, [+3] un[+4]ter[+3]hal[-4]tend [-3] sein [-4]
und [-3] lieb[-4]reich [-3] und [-4] nachts [-1] müd

Der Effekt dieser Stelle ist verblüffend: Man hört die allbekannten Intervalle der tonalen Musik, die Wirkung aber ist eine fast schmerzhaft verdrehte; ein eindrücklicher Nachvollzug der Verbiegung, die das lyrische Ich von Walser bei seinem Lob der gesellschaftlichen Anpassung vollziehen muss.

Es sei noch auf die beiden Intervallaggregate der letzten drei Verse hingewiesen: Nach »mich ergeben« kehrt Moser zur Diatonik des Anfangs zurück, allerdings in einer Fünftönigkeit und in einer Disposition von reinen Quinten und Oktaven. Der Teilvers »soviel wie möglich sein« ist der Zerrspiegel davon: Nun dominieren Tritonus und zwei große Septimen – es sind die einzigen im ganzen Lied. Dazu gibt es das einzige Melisma auf »viele« und dort auch ein einziges Mal den höchsten Ton. Das Intervall-Exerzitium ist erfüllt. Vor der Uraufführung des Stücks (2009) veränderte Moser den letzten Ton, indem er ihn in einen zusätzlichen Takt setzte:⁸⁶ »Das letzte Wörtchen bildet ja bei Walser einen ganzen Vers: den kürzestmöglichen (deshalb piano und in verkleinertem Takt).«⁸⁷

Damit bricht Moser zwar mit der von ihm gesetzten Grundstruktur der 21 Takte, aber auch dieser kleine »Systemverstoß« passt durchaus zu Walser, zumal dieses als Schluss und eigener Vers gesetzte »sein« mit all seinen existentiellen Konnotationen wirklich zu den zahlreichen literarischen Sensationen des Spätwerks zählt.

Vor einigen Jahren hat Roland Moser seine Skepsis gegenüber einer eigenen musikalischen Beschäftigung mit Robert Walser überwunden und mit *Die Europäerin. Musiktheater nach dem Mikrogramm 400 von Robert Walser* für tiefen Mezzosopran, hohen Bariton, einen Schauspieler, tief scordierte Viola und Blockflöte(n), resp. Okarina seine erste größere Arbeit gewagt.⁸⁸ In diesem Mikrogramm wird ein witzig-kritischer Aufsatz zu den undramatischen, weil

86 Das Musikbeispiel zeigt die erste Fassung mit 21 Takten.

87 Brief von Roland Moser an Roman Brotbeck vom 21.09.2009.

88 Kompositionsauftrag Festival für Neue Musik Rümelingen. UA 21.08.2021 am Festival Les Jardins musicaux in Rondchâtel, Péry-La Heutte. Die Europäerin: Leila Pfister; Ihr Freund: Niklaus Kost; Ihr Begleiter/Autor: Jürg Kienberger; Bratsche: Alessandro D'Amico; Okarina und Blockflöten: Conrad Steinmann. Regie, Bühne und Kostüme: Ingrid Erb; Dramaturgie: Pierre Sublet. Da die Uraufführung nach Redaktionsschluss dieses Buches stattfindet, kann dieses Werk hier nur kurz erwähnt werden. Das betrifft alle im Herbst 2021 am Festival für Neue Musik Rümelingen in den Kantonen Appenzell uraufgeführten Werke (vgl. Vorwort).

zu lyrischen Dramen von Kleist mit zwei Gedichten und einem an Undramatik kaum zu übertreffenden Dramolett kombiniert.⁸⁹

Vieles von dem, was Roland Moser im *Walser-Liedchen* en miniature erprobte, taucht auch in diesem ›Gesamtkunstwerk‹ auf: eine präzise Kammermusik, viel Einstimmiges – Teil V ist mit »Soli« beschrieben und besteht aus Soli der fünf Ausführenden. Mit nur zwei Melodieinstrumenten komponiert Moser eine fintenreiche Musik, die auf abgelegene Pfade führt und mit der Okarina zu Beginn des Stücks ›vorweltliche‹ Zeiträume öffnet. Die Gefäßflöte, die seit dem 19. Jahrhundert als Okarina (›Gänschen‹) vor allem in der Volksmusik Verwendung findet, ist nämlich eines der ältesten Instrumente der Menschheitsgeschichte und taucht in fast allen eurasischen und latein-amerikanischen Hochkulturen auf.⁹⁰

11.11 René Mense: *Vier Lieder* (1997)

Wie die Walser-Vertoner Martin Wistinghausen (vgl. Kap. 10.13) und Erich S. Hermann (vgl. Kap. 8.6.3) war auch René Mense (*1969) Schüler von Ulrich Leyendecker. René Mense studierte nicht nur Komposition, sondern auch Gitarre, Klavier und Gesang und ist vielseitig tätig. Als Komponist nutzt er eine breite stilistische Palette und schreibt bisher – mit Ausnahme der Oper – für alle Gattungen, darunter auch viel geistliche Musik.

Für *Vier Lieder* wählte Mense zwei Texte aus dem oft vertonten Korpus von Walsers 1909 veröffentlichten *Gedichten* aus. Er nahm zwei Gedichte, die bis heute nur von ihm in Musik gesetzt wurden: *Helle* (SW 13, 12) und *Welt* (I) (SW 13, 11). *Helle* zählt zu den sieben von vierzig Gedichten ohne explizites lyrisches Ich.⁹¹ Für *Welt* (I) verwendet Mense den Titel der Erstveröffent-

89 Es handelt sich um folgende Texte: Das Dramolett *Die Europäerin, Ihr Freund, Ihr Begleiter* (AdB 4, 364–366), die Gedichte »Blonde Bestie, stör' mich nicht« (AdB 4, 311) und *Frauen sind in Gemächern* (AdB 4, 311f.) sowie *Entwurf zu Theateraufsatz aus Potpourri* (AdB 4, 378–380).

90 »Eine Gefäßflöte aus Ton mit einem Tierkopf, welche in Yarim Tepe, 75 km von Niniveh entfernt, gefunden wurde (Hassuna Periode, 6. Jahrtausend v. Chr.), gilt als das älteste musikalische Zeugnis Mesopotamiens überhaupt.« Betz: *Gefäßflöten*, Sp. 585.

91 Die Vertonungsfrequenz dieser sieben Ich-losen Gedichte in der Sammlung von vierzig Gedichten differiert stark: Vier Gedichte wurden nur einmal vertont – neben *Helle* sind dies *Tiefer Winter* (SW 13, 14f.) von Daniel Glaus; *Knabenliebe* (SW 13, 23f.) von Bruno Karrer sowie *Enttäuschung* (SW 13, 24) von Wilhelm Arbenz. *Drückendes Licht* (SW 13, 25) wurde dreimal vertont (Henking, Holliger, Kinzler), *Ein Landschaftchen* (SW 13, 20) viermal (Fischer, Girod, Kinzler, Schwertsik), *Und ging* (SW 13, 27) sogar sechsmal (Febel, Frey (2), Holliger, Schneider, Schweitzer).

lichung: *Glück*. Hier taucht das lyrische Ich erst zum Schluss auf. Für Hubert Thüning erfolgt hier »die subjektbestimmte Erfahrung der *einen* stabilen Welt, der Welt als Welt, d. h. der Realität, die das zuvor offenbar bedrohte Ich nun angstfrei erkunden kann.« (RWH, 345; kursiv i. O.) Allerdings tut das Ich dies sprachlich ziemlich patzig, sodass diese stabile Realität behelfsmäßig wirkt und es im Gebälk ächzt: »Ich bin nicht mehr bekümmert, / da ich kann unzertrümmert / die Welt als Welt durchstreben.«

Die beiden Walser-Gedichte kombiniert Mense erstaunlicherweise mit zwei Gedichten von Rainer Maria Rilke, *Vorfrühling* (1924) und *Die Bettler* (1908).⁹² In beiden Rilke-Gedichten ist ein lyrisches Du auffällig – suggestiv in *Vorfrühling* (»Unvermutet siehst du seines Steigens / Ausdruck in dem leeren Baum«), irritierend bei *Die Bettler*, wo das lyrische Du sich in die dritte Person verschiebt, sobald die Bettler erscheinen und zu sehen ist, »wie ihr Aussatz frißt«.

Walser mochte Rilke nicht sonderlich: Schon auf dem allerersten Spaziergang mit Carl Seelig lobt er Eichendorff und Gottfried Keller, »Rilke hingegen gehöre auf den Nachttisch der alten Jungfern.«⁹³ Das Gedicht *Rilke* (SW 13, 18f.), das Walser auf dessen Tod schrieb, streift die Glosse. Walser münzt die von Rilke oft verwendete Du-Form nun direkt auf diesen selbst: »Frieden sei nun / mit dir, du Zier im Lyrikersaale, / schimmernde Frucht in schöngeformter Schale.«

Mense gelingt die Zusammenführung der zwei gegensätzlichen Dichter, indem er Rilke wie Walser in den musikalischen Kontext ihrer Schaffenszeit stellt. Rilke wird in die Verbindung mit der Wiener Schule gebracht: Vor allem Anklänge an Webern und Schönberg sind zu hören, besonders die Vertonung von *Die Bettler* wird ins Expressionistische gesteigert. Die Walser-Lieder hebt Mense davon mit einer doppelbödigeren Vertonung ab. *Helle* behandelt das gleiche Thema wie *Vorfrühling*, wirkt im Zyklus aber wie eine Parodie auf Rilkes sublimes Frühlingsgedicht, denn die Wintersonne wird mit einer »bleichen Nonne« verglichen und der Frühling setzt sich ohne »Federlesens« durch und braucht dazu »nicht Raketen und nicht Zunder«, sondern »nur klare Nacht«. Um solche textimmanente Selbstkommentierung musikalisch zu vermitteln, wählt Mense eine Chanson-ähnliche Form mit komplexer Harmonik. Er übernimmt die Periodizität von Walsers Versstruktur, was es ihm erlaubt, Einzelheiten zu überspitzen, harmonisch zu verdichten, auffällige Bilder zu markieren und trotzdem den Schluss mit »nur klare Nacht« poetisch verträumt zu gestalten. Beim letzten Lied *Glück* ist dieser Chanson-Aspekt verstärkt, und man fühlt sich auf die Bühne des literarischen Kabarett versetzt.

92 Rilke: *Werke*, Bd. 1, S. 539 und Bd. 2, S. 315.

93 Seelig: *Wanderungen*, S. 11.

Walser dürften Menses Vertonungen in ihrer Mischung aus scheinbarer Einfachheit und überraschenden Pointen gefallen haben. Und man bedauert, dass Robert Walser im literarischen Kabarett der Jahrhundertwende nicht rezipiert wurde. René Mense vereint die beiden Positionen von Expressionismus und dessen Widerpart in einem Zyklus, ohne dass sie sich gegenseitig denunzieren. Alle vier Lieder behalten ihren Wert, ihre Qualität und ihre Eigenständigkeit.

11.12 John Woolrich: *Little Walserings* (1999)

Der englische Komponist John Woolrich (*1954) nimmt im englischen Musikleben wichtige Positionen ein, leitete verschiedenste Musikfestivals und wurde von Kompositionsaufträgen geradezu überhäuft – außerhalb von Großbritannien kennt man ihn aber kaum. Die Gründe dafür könnten in seinem gemäßigten Stil und in seinem Bemühen liegen, mit seinen Werken an die musikalischen Traditionen anzuknüpfen. Am offensichtlichsten wird dies, wenn er Monteverdi und Mozart in unterschiedlicher Weise »rekomponiert«, sowie an seinen Solokonzerten, in denen er ohne Bedenken die virtuose Tradition dieser Gattung weiterführt. Woolrich hat für alle Gattungen komponiert. Seine Partituren zeigen ein kompositorisches Handwerk, das sich auf die ganze Musikgeschichte seit dem Mittelalter abstützt.

John Woolrichs Musik lebt von der ambivalenten Mischung aus Pathos in der Tradition Benjamin Brittens und Witz im Sinne des Neoklassizismus. Das führt beim Hören immer wieder zur Frage, ob eine plakative Stelle oder ein überraschendes Zitat nun wirklich ernst gemeint oder nur ein »Als-ob« ist. Diese Ambivalenz passt gut zu Robert Walser,⁹⁴ mit dem sich John Woolrich bisher in drei Werken auseinandergesetzt hat.⁹⁵ Walser ist für den Komponisten auch über die einzelnen Kompositionen hinaus von zentraler Bedeutung: »Walser's words and ideas are deeply embedded in my work, even if his name isn't directly connected to it.«⁹⁶

Zwei der Walser-Auseinandersetzungen von Woolrich sind Kammermusikwerke. 2005 entstand *Quiddities* oder als alternativer Titel *Lake Greifen*: »The

94 Vgl. Lüscher: Robert Walsers Sensibilität für Ambivalenzen, S. 15–19.

95 Momentan ist ein viertes Werk im Entstehen, das Texte von Walser enthält: »My song cycle is called »That long journey«, for tenor and piano. It uses fragments of texts by Walser mixed with words by many other writers.« (E-Mail von John Woolrich an Roman Brobeck vom 21.09.2020). »Schweizerisches« interessierte Woolrich früh; schon 1992 komponierte er einen elfteiligen Zyklus zu Skulpturen von Jean Tinguely mit dem Titel *It is midnight, Dr Schweitzer* für elf Streicher.

96 E-Mail von John Woolrich an Roman Brobeck vom 25.05.2016.

narrator swims in a small hidden lake. What will such a swim be like when the lake is dark and the sky full of stars?»⁹⁷

Dieser nächtliche Schwimmer, der sich in den Wassermassen, im Sternenhimmel und in seinen Erinnerungen verliert (SW 2, 32–34), ist das versteckte Programm des Werks für solistisches Englischhorn und Streichsextett, wobei das Englischhorn mit dem Schwimmer – »ich schwimme mit größter Fröhlichkeit weit hinaus« (SW 2, 34) – und das Streichsextett mit der »süße[n], stille[n] Tiefe« (SW 2, 34) des unheimlichen Greifensees assoziiert ist.

2008 komponierte Woolrich *A Dramolet* für Klarinette, Violoncello und Klavier. Er bezieht sich dabei auf die gleich besetzten Werke von Ludwig van Beethoven (op. 11 B-Dur, »Gassenhauer-Trio«) und Johannes Brahms (op. 114 a-Moll). Woolrich verknüpft das Werk mit den späten Dramoletten von Walser:

I've borrowed the title from the Swiss writer Robert Walser, whose writing became more and more condensed. His microscopic texts (written in miniscule pencil writing) are complex and allusive montages.⁹⁸

In Bezug auf das 1891 komponierte Trio von Brahms kommt es zu einer Umkehrung der Verhältnisse: Während Brahms' Werk wie ein Abgesang wirkt, bei dem die erschöpfte und wenig konturierte Motivik allerdings die Kontrolle bis in die letzte Verästelung der Musik zu bewahren versucht, zerfällt Woolrichs kurze Komposition in Fragmente und die Instrumente tauschen die Rollen: Die hohen Kantilenen spielt das Violoncello, eigentlich das Bassinstrument; die Klarinette, eigentlich das Sopraninstrument, grummelt über weite Strecken in tiefer Lage. Das Klavier steht wie daneben und zeigt fast neurotisches Verhalten, etwa wenn der Interpret wie in einem Krampf aufs Klavier einschlägt. Vieles ist unberechenbar, weil sich zwischen den Instrumenten keine Kommunikation über musikalische Elemente ergibt; vielmehr werden diese in einen vertrackten Hoquetus eingebunden, bei dem sie ständig aneinander vorbei spielen müssen – eine klare Anspielung auf die aneinander vorbei sprechenden Figuren in Walsers Dramoletten.

Nur einmal hat John Woolrich bisher Texte von Walser vertont: Für den BBC Choir komponierte er 1999 *Walserings* für gemischten Chor und Streicher. Er wählte Ausschnitte aus Walser Kurzprosa, die an Topoi der Chorliteratur

97 Ebd.

98 Woolrich: *A Dramolet*.

erinnern: enttäuschte Liebe (*Pferd und Bär*, SW 8, 22f.),⁹⁹ Natur und Tod (*Dorfgeschichte*, SW 18, 320–322)¹⁰⁰ sowie Musik (*Musik*, BA 4, 38–40).¹⁰¹

Allerdings ist Woolrich insofern der professionelle Komponist und erfahrene Librettist geblieben, als er sich erstens des Paradoxes eines »Ich« singenden Chors bewusst ist und sich zweitens auf Experimente mit Walsers autoreflexiver Fantastik nicht einlässt. Entsprechend wählt er seine Textauschnitte aus. Im Falle von *The Bear* lässt er die Erwägungen zur empfindlichen Psyche des Bären weg – zum Beispiel »Bedenkst du nicht, daß du ihn mit deiner Furcht verletzen könntest?« (SW 8, 23) – und beginnt mit der eigentlichen Geschichte. Dabei verteilt er die Ich-Aussagen geschickt auf die vier Stimmregister. Im Folgenden wird kursiv gesetzter Text von einer oder zwei Stimmen, normal gesetzter von drei oder vier Stimmen gesungen; in eckigen Klammern sind die entsprechenden Stimmregister angezeigt. Dadurch wird klar, dass Woolrich immer dann zur Drei- und Vierstimmigkeit wechselt, wenn der Chor vom Bären in der dritten Person spricht.

[S,A] *Last night I dreamt of a bear*; [T] *this curious vision made me feel all shaggy*.
[A] *I pitied him, the way he reached out to a girl*, [S] *she delicacy itself*, [A,T,B] *he clumsy, not even combed; he could have done something about that*. [S] »*Leave me alone*,« [A,T,B] *she said*, [S,A,T,B] *and he went off again, upright*, [S,A,B] *like a man who understands speech and gestures*, [S,A,T,B] *went to bed and pulled the covers over himself*.

Damit komponiert Woolrich eine packend-humoristische Chorgeschichte, die mit einem witzigen »*went to bed and pulled the covers over himself*« der drei oberen Stimmen im Piano endet; der Bass sekundiert in der Kadenz nur mit »*the covers*«. Allerdings: Das ganze Spiel von Walsers autoreflexivem Schreiben und der Identifikation des Ich-Erzählers mit dem Bären geht mit dieser Form von »Story-Telling« verloren.¹⁰²

Es folgt als instrumentales Zwischenspiel ein ziemlich schiefer und einigermaßen »verstimmt« klingender Choral der Streicher. In der zweiten Geschichte gelingt es Woolrich, den Ich-Erzähler auszublenden. Er lässt den abgründig-geistreichen Anfang der *Dorfgeschichte* mit der Gleichsetzung von Klavierspielen und Schreiben – »Ungern genug setze ich mich an den Schreibtisch,

99 Walser: *Horse and Bear*, S. 158.

100 Walser: *A Village Tale*, S. 167f.

101 Walser: *Musik*, S. 9f.

102 Marlise Muralt weist daraufhin, dass das Wort »Bär« auch in der französischen Aussprache von Robert enthalten ist. Der Bär wäre dann nicht nur eine anthropomorphe Fabeltiermaske, sondern als »Roh-Bär« auch eine Klangmaske von Walsers autofiktionalem Schreiben. Vgl. Muralt: *Ambivalenzen und Provokationen*, S. 39.

um Klavier zu spielen, das heißt anzufangen von der Kartoffelnot zu sprechen, die vor Jahren ein Dorf heimsuchte« (SW 18, 320) – einfach weg und setzt erst dort ein, wo das Erzähler-Ich explizit nicht erkennbar ist:

Die Sterne schimmerten am Himmel; der Pfarrer des Dorfes, worin sich zutrug, was hier aufgetischt wird, erklärte seinen jugendlichen Schutzbefohlenen das Planetensystem auf offenem Felde. Ein Schriftsteller schrieb in einer lampenbeleuchteten Stube an seinem zusehends wachsenden Werk, als die von Visionen geplagte Magd aus ihrem Bett aufstand, um ins Wasser zu laufen, was mit beinahe belachenswerter Promptheit ausgeführt wurde. (SW 18, 320)

Bis zur Magd ist alles vierstimmig gesetzt, mit Imitationen und Engführungen verfeinert und in einem rasanten Tempo vorgetragen. Der Selbstmord der Magd wird – im gleichen zügigen Tempo – nur von den Sopranen gesungen.

Der letzte Text *Musik* ist der einzige Teil, in dem Chor und Streicher zusammengeführt werden. Und nun wird bei »Music is the sweetest thing in the world«¹⁰³ auch »richtig« Musik gemacht, sogar mit Tremoli in den Streichern; und es bleibt die Frage, ob hier die emotionalisierende Macht der Musik gelobt oder verspottet wird. Woolrich löst diese Ambivalenz nicht auf; er beschließt das Werk mit einem kurzen instrumentalen Epilog mit der solistischen Bratsche. Dieser Epilog wirkt wie eine auskomponierte Frage und erinnert in der Stimmung an Charles Ives' *The Unanswered Question*.

11.13 Christoph Schiller: *An den Schlaf. Fünf Lieder nach Gedichten von Robert Walser* (2000)

Christoph Schiller (*1963) ist über die bildende Kunst zur Musik gekommen. Er absolvierte eine Ausbildung an der Hochschule für bildende Kunst in Hamburg, bevor er in Basel Klavier und Musiktheorie studierte. Er hat sich auf die freie Improvisation spezialisiert, in die er zunehmend die eigene Stimme einbezieht; inzwischen hat er vom Klavier aufs Spinett gewechselt, das er wie eine Zither behandelt. Den Spinettsaiten entlockt er mit selbst entwickelten Spieltechniken im Innern des Instrumentes experimentell-surreale Klangwelten.

Die im Jahr 2000 entstandenen Lieder für Sopran und Klavier *An den Schlaf* verlangen keine speziellen Spieltechniken, zeigen aber den Hintergrund des improvisierenden Musikers. Da ist mehr skizziert und gezeichnet als kompositorisch streng strukturiert. Im dritten Lied *Schlaf wohl* (SW 13, 123),

¹⁰³ Woolrich: *Little Walserings*, S. 6.

3. Schlaf wohl

mehr Sprechen als Singen

Schlaf wohl mit deinem hübschen unschuldigen und lust'gen Grüßchen

nahe auf deinen leichten Larmen lieblich aus im zierlichen und düft'gen Haus

mehr Singen als Sprechen

Schlaf wohl mein hübsches Liebschen, gleichen nicht meine Ver-se einem Dieb-chen

das sich ins hor-chen-de Ge-hör dir stiehlt oberschon dein schöner Mund

nur Ruh' befielt ?

Abb. 80 Christoph Schiller: *Schlaf wohl* aus *An den Schlaf*

das Christoph Schiller bisher als einziger vertont hat, ist dieses Zeichnerische schon im Manuskriptbild zu sehen (vgl. Abb. 8o). Die Singstimme entwickelt sich aus einem Sprechgesang zu fast opernhafter Geste bei »Mund«. Das Klavier setzt erst dort ein, wo der Ich-lose Teil des Gedichts mit dem »Schlaf

wohl« beendet wird. Dann folgt etwas, wovon man im Kompositionsunterricht eigentlich abrät, nämlich eine Art Überschreibung: Das Klavier spielt in der gleichen Lage, mit fast denselben Tönen und denselben Gesten wie die Singstimme, quasi wie das »Diebchen« im Gedicht, das sich auch ins »Gehör dir stiehlt«.

Beim emotionalen Höhepunkt des Liedes, nämlich dem ambivalent schönen »Mund«, der das lyrische Ich nicht zum Kuss einlädt, sondern ihm das Schweigen befiehlt, erklingt der einzige Akkord des Liedes, ein schwebender Quartenaakkord (*e-b-es-as-des*), der nach keiner Auflösung strebt – quasi der Traum vom Kuss; dann folgt prosaisch der »enttäuschende« Schluss.

Christoph Schiller zwingt im Zyklus *An den Schlaf* Walsers Gedichten keine eigene musikalische Form auf, sondern umstellt sie mit musikalischen Symbolen. Diese wirken zuweilen wie Randbemerkungen, die einen beim Lesen der Gedichte auf Besonderheiten hinweisen.

11.14 Daniel Andres: *Winternacht. Sechs Lieder nach Robert Walser* (2000/01)

Daniel Andres (*1937) ist aus Biel nicht wegzudenken – Urgestein und Faktotum zugleich. Er fiel mir schon in meiner Bieler Jugend in den frühen 1970er-Jahren auf: Bei allen Konzerten Neuer Musik saß da immer ein oft mürrisch in die Gegend blickender Besucher. Erst mit Zwanzig wurde mir anlässlich der Uraufführung seines Doppelkonzerts für Klarinette und Schlagzeug bewusst, dass es sich bei diesem Herrn im Publikum um Daniel Andres gehandelt hatte. Später kaufte ich in Andres' Musikantiquariat wichtige Bestände der frühen musikwissenschaftlichen Sekundärliteratur. Und noch heute: Jedes Mal, wenn ich in Biel ein Konzert mit Neuer Musik besuche oder auch während Thomas Hirschhorns *Robert Walser-Sculpture*, Daniel Andres ist auch 50 Jahre später noch immer da.

Im Arbeitermilieu Biels aufgewachsen, absolvierte er das Lehrerseminar Hofwil und studierte später Orgel und Komposition am Konservatorium Bern.¹⁰⁴ Sein Lehrer war Sándor Veress, dessen Einfluss in der rhythmischen Agilität vieler seiner Werke, besonders in ostinaten Abschnitten, sowie in den weiten harmonischen Räumen spürbar ist. Musikalisch war Daniel Andres als Komponist, Organist, Dirigent, Konzertveranstalter und langjähriger Musikkritiker beim *Bieler Tagblatt* tätig. Aber er war auch Kellner, Wirt, Lehrer,

¹⁰⁴ Daniel Andres beschreibt sein Aufwachsen in der Erzählung *Mösli. Eine Kindheit* und in seiner autobiografisch geprägten Publikation zum Bieler Musikleben *Musik, ein Leben lang*.

Buchantiquar, Verleger, Librettist, Schriftsteller, Fachautor zur Bieler Baugeschichte und machte lange Zeit mit seinem sozialen Engagement und als Politiker von sich reden. Wenn man den Namen Daniel Andres bei der Schweizer Mediendatenbank SMD eingibt, erscheint vor allem seine politische Karriere, beginnend bei den Sozialdemokraten über die Freien Bieler Bürger bis hin zum Präsidenten des Schweizerischen Landesrings der Unabhängigen (LdU). Aber trotz dieser nationalen Karriere blieb Andres immer in Biel: »Ich konnte mir nie vorstellen fortzugehen, [...] ich fühlte mich immer mit Biel verbunden und wollte hier etwas machen.«¹⁰⁵

Das Komponieren bleibt trotz den vielseitigen Tätigkeiten das Zentrum seines Lebens, und seine Werke werden aufgeführt, »wenn auch nur in Biel oder Bern«.¹⁰⁶ Obwohl er selbst internationale Erfolge aufzuzählen hätte, beschönigt Andres nichts an seiner »provinziellen« Karriere. Große Worte sind ihm fremd, und für Bieler Ensembles und Musikschaftende zu komponieren, ist ihm wichtiger, als im Avantgarde-Kabinett irgendwann zuvorderst gewesen zu sein. Ingeheim ist er wohl sogar stolz darauf, ein »Stadtpfeifer« von altem Schrot und Korn zu sein, dem keine Aufgabe zu schade ist:

Ich spiele praktisch jeden Sonntag irgendwo. Ich gebe aber keine grossen Orgelkonzerte mehr, weil die Konzentration im Alter leider nachlässt. Ich leite auch die Weihnachtskonzerte in der Zwinglikirche. Die sind mir wichtig.¹⁰⁷

Für das Seniorenorchester der Pro Senectute Biel schrieb er 2011 *Alpträumen* (*nocturne alpestre*) für Viola, Fagott, Streichorchester und Kuhglocken; der Titel ist ein Beispiel für den bissig-freundlichen Humor des Komponisten, der mitten in der Gesellschaft steht und doch als Einzelgänger wahrgenommen wird und sich auch als solchen versteht:

Mein Lieblingsschriftsteller ist Robert Walser, der auch ein Einzelgänger war, ein Genie, das immer an sich zweifelte und in der Irrenanstalt endete. Ich fühle mich nicht so wie er, und ich werde auch nicht in einer Irrenanstalt landen, aber eine gewisse Affinität spüre ich doch.¹⁰⁸

Erst im Jahr 2000 wagte sich Daniel Andres an eine Vertonung von Robert Walser. Die sechs Lieder auf frühe Gedichte von Walser fallen im Gesamtwerk von Andres aus dem Rahmen, denn er komponiert vor allem Instrumentalwerke, und die wenigen Vertonungen beziehen sich fast alle auf Texte aus dem Alten Testament.

105 Zit. nach Tanner: *Als Strawinsky Biel schockte*, S. 22.

106 Zit. nach König: *Cellokonzert zum Geburtstag*, S. 24.

107 Alder: »Ich wollte immer etwas in Biel bewirken«, S. 12.

108 Andres: *Etwas aus meinem Privatleben*.

Walters frühe Gedichte sind zwar von Sehnsucht und Weltschmerz durchzogen, aber in ihrer poetologischen Struktur geradezu experimentell modern gefasst. Sie nehmen eigentlich schon die absurde Lyrik des Dadaismus voraus, zum Beispiel *Alles Nacht* (SW 13, 37f.), das vierte Lied des Zyklus:

Der Tag ist nun die Nacht,
da er voll Regen ist.
Der Schnee war heller Tag
und Kälte heller Tag.
Der Regen ist die Nacht.
Ein regenvoller Tag
ist also eine Nacht.
Schnee war so heller Tag.
In Schnee und Kälte war
gekleidet schöner Tag.
Tag ohne Schnee ist Nacht.
Nun macht die Regennacht
zur Nacht die ganze Welt,
auch mich zu schwerer Nacht.

Man könnte die ›Vorgaben‹ für das Gedicht folgendermaßen formulieren: Schreibe ein Gedicht von 14 sechssilbigen Versen. Es stehen dir die fünf Substantive »Kälte«, »Schnee«, »Regen«, »Tag« sowie »Nacht« zur Verfügung, wobei nur die beiden letzteren als Reimwörter benützt werden können; zudem müssen diese in gleicher Anzahl verwendet werden (7+7) und dürfen zusammen höchstens sooft vorkommen, wie das Gedicht Verse hat (14). Ein weiteres Substantiv ist frei wählbar, darf überall eingefügt, aber nur ein einziges Mal eingesetzt werden (»Welt«). Dem Wort »Nacht« darf nur einmal ein Adjektiv zugeordnet werden (»schwerer Nacht«), und dem lyrischen Ich ist nur im letzten Vers ein Auftritt gestattet (»mich«). Es sind ein- oder zweisilbige Wörter zu verwenden; drei Ausnahmen werden zugelassen (»regenvoller«, »gekleidet«, »Regennacht«).

Mit diesen Vorgaben schafft Walser ein geniales Gedicht, bei dem das musikalische Mobile aus gleichen Elementen vom Inhaltlichen ablenkt und dadaistisch-abstruse Thesen wie »Der Regen ist die Nacht« und die triviale Folgerung daraus »Ein regenvoller Tag / ist also eine Nacht« gleichsam überspielt werden.

Daniel Andres folgt in seiner Vertonung der Versstruktur von Walters Gedicht, vermeidet aber das aussichtslose Unterfangen, Tag und Nacht zu illustrieren (vgl. Abb. 81). Die einzelnen Verse von sechs Silben sind in der Singstimme mit unterschiedlich vielen Tonhöhen vertont, anfänglich mit vier Tönen, am Schluss des Musikbeispiels (viertes System) nur noch mit zwei Tönen.

Alles Nacht.

Langsam und schwer
 Lent et lourd

Der Tag ist nun die Nacht da er voll
 Re - gen ist. Der Schnee war hel - ler
 Tag und Käl - te hel - ler Tag.
 Der Re - gen ist die Nacht. Ein re - gen - vol - ler Tag ist

Abb. 81 Daniel Andres: *Alles Nacht*, S. 1

Auffällig ist die häufige Schreibweise der verminderten Quarte, zum Beispiel schon im zweiten Takt $f^I - cis^I$ (statt des^I), mit der Andres wohl eine latente tonale Spannung trotz der die verminderte Quarte umgebenden Tritoni aufrechterhalten will. Bei Takt 6 wird diese enharmonische Spannung dann explizit, weil dort in der Singstimme die verminderte Quarte $as^I - e^I$ die zwei symmetrisch zueinander stehenden Trichorde $c^2 - b^I - as^I$ und $c^I - d^I - e^I$ trennt.

Die Klavierbegleitung beschränkt sich weitgehend auf Liegeklänge; meist sind es Sechsklänge – ein direkter Bezug zum von der Zahl 6 dominierten Gedicht. Die Harmonien haben es in sich, denn Andres verengt die anfänglich impressionistisch wirkende Quartenharmoneik zum ›Nacht‹-Akkord, der bei »ist die Nacht. Ein regenvoller Tag« im untersten System von Abbildung 81 erklingt. Da spielt das Klavier mittels Rückungen des gleichen Sechsklangs eine absteigende Melodie. Im Aufbau besteht dieser Akkord aus Tritonus, zwei großen Sekunden, Tritonus und reiner Quinte. Er erinnert an den mystischen Akkord von Aleksandr Skrjabin.¹⁰⁹ Ein Vergleich der Akkorde zeigt, dass fünf gemeinsame Töne vorliegen:

Andres, ›Nacht‹-Akkord auf c (T. 12, 2. Halbe):	$c - ges - as - b - e^I - a^I$
Skrjabin, Mystischer Akkord:	$c - fis - b - e^I - a^I - d^2$

Im weiteren Verlauf des Liedes entwickelt dieser ›Nacht‹-Akkord einen Sog, der zum Ende hin alles dominiert. Dieser Quartenharmoneik stellt Andres bei vielen ›Tag‹-Stellen eine traditionelle Harmonik im Terzaufbau gegenüber – zum Beispiel bei Takt 9 am Ende des dritten Systems, wo über den verklingenden Tönen der linken Hand ein C-Dur-Quartsextakkord, ein Dur-dreiklang mit verminderter Quinte und ein verminderter Dreiklang gespielt werden. Die Wirkung ist polytonal. Man mag darin den Einfluss von Veress und dessen Lehrer Béla Bartók sehen, wichtiger scheint mir aber das Bipolare oder besser das ›Bisystemische‹ zu sein: Der Quartenharmoneik, die die Oktavgrenze überschreitet, wird die Terzenharmonik gegenübergestellt, die von der Oktave ausgeht. Im weiteren Verlauf des Liedes wird dieses ›Bisystemische‹ noch akzentuiert und Walser wird als Dichter greifbar, der nicht in einem System aufgeht, sondern nur mit zwei sich gegenseitig kommentierenden Systemen

109 »Mir ist schon früher aufgefallen, dass die Melodie des Walser-Liedes fast identisch ist mit dem Beginn meines Violinkonzertes Nr. 1 aus dem Jahr 1976. Was damit zusammenhängt, dass beide auf dem ›mystischen Akkord‹ beruhen, ursprünglich $c - fis - h - f$ (Tritonus-Quart-Tritonus), wenn man den um je eine grosse Terz transponiert, erhält man einen Zwölftonakkord. Erstmal angewendet habe ich den in meinem Orchesterstück ›Sambhoga-Kaya‹ von 1972/73.« E-Mail von Daniel Andres an Roman Brotbeck vom 10.11.2020.

darstellbar ist. – Für jedes seiner sechs Klavierlieder findet Andres einen Zugang, der mit dieser Doppelbödigkeit spielt.

11.15 Das Zürcher Robert Walser-Liederbuch-Projekt (2001/02)

In den Jahren 2001 und 2002 wurde an der damaligen, von Daniel Fueter geleiteten Musikhochschule Winterthur-Zürich (heute integriert in die Zürcher Hochschule der Künste) ein großes Walser-Projekt durchgeführt. Auf Initiative von Felix Falkner, Leiter der Bibliothek der Musikhochschule, entstanden zahlreiche Walser-Lieder; das Projekt wird im Folgenden *Robert Walser-Liederbuch* genannt: Dozierende und Studierende in Komposition und Theorie wurden aufgefordert, Lieder auf Texte von Robert Walser zu schreiben. Fünfzehn Komponistinnen und Komponisten beteiligten sich am Projekt und 29 Walser-Lieder wurden am 18. März 2002 von Studierenden und wenigen zugezogenen Gästen uraufgeführt.¹¹⁰

Junge Interpretinnen und Interpreten kamen in den Kontakt mit Komponisten, was eine spannende Erfahrung ist. Und nebenbei wurde gezeigt, dass man auch heute noch Klavierlieder komponieren kann.¹¹¹

Das Projekt zeigt in einem vielseitigen Querschnitt den Stand dessen, was Walser-Vertonen zu Beginn des 21. Jahrhunderts bedeutete. Die Ambivalenz zwischen Sprechen und Singen ist sehr vielen Teilen dieses *Liederbuchs* eingeschrieben, erste Kritik an sensiblistischen Vertonungstraditionen, die Walser in kargen Pianissimo-Stücken quasi auf ›Schnee‹, ›Tod‹ und ›einsames Spazieren‹ reduzieren, wird laut, und sogar Walsers Frauenbild wird thematisiert und kritisch reflektiert.

11.15.1 *Melodramatisches: Peter Wettstein, Philipp Neukom, Philippe Racine, Natalia Sidler*

Bei Peter Wettstein (*1939) erscheint die Ambivalenz zwischen Singen und Sprechen schon in den ersten Annotationen zu seiner Vertonung des Prosatextes *Die Göttin* (SW 4, 11f.), in dem in einer Stimmung, die »etwas Süßes, etwas Freundliches« hat, eine Wolke in Form eines Schwans mit einer nackten Frau

110 Die Namen der Beteiligten: André Belmont, André Fischer, Dominique Girod, Sebastian Guralumi, Michael Heisch, Hans Hoerni, Thomas David Müller, Philipp Neukom, Andreas Nick, Kit Powell, Philippe Racine, Natalia Sidler, Mathias Steinauer, Peter Wettstein, Hans Wüthrich.

111 Zimmerlin: *Unerwartete Illumination*, S. 44.

niedersinkt (vgl. Abb. 82). Wettstein unterscheidet Sprechen, Sprechgesang und Singen: Gesungen wird nur in jenen Momenten, in denen die Metapher des Schwans mit dem Fantasiebild der nackten Göttin auftaucht; dazwischen sieht er Sprechgesang vor; alle anderen Teile plante Wettstein als gesprochen. In der kompositorischen Umsetzung hielt er sich weitgehend an diese Disposition. Die gesungenen Teile treten mit langen Melismen hervor, und »O wie ihr Haar« wird sogar wiederholt, um das Hingerissensein zu betonen. Interessant ist, wie Wettstein den Schluss im Verlauf des Komponierens verändert: Ursprünglich sollte er gesprochen werden; noch auf der Skizze ändert er mit Umtauschpfeil auf Sprechgesang, in der eigentlichen Komposition wird der Schluss gesungen. Das ist klug überlegt, denn der Zauber der Göttin ist eben immer noch präsent.

Mus. NL 20: I: 80.3 Beil.

*Leid für Storm-Ornith und Melos
nach Bald Hader (am "Klein Frohman" Jugend 2004)*

Die Göttin

(A) Ich ging einst, ganz in Gedanken, die elegante Hauptstrasse entlang. Viele Menschen spazierten in derselben. Die Sonne schien so freundlich. Die Bäume waren grün, der Himmel war blau. Ich weiss nicht mehr genau, ob es Sonntag war.	gesprochen
(B) Ich erinnere mich nur, dass etwas Süßes, etwas Freundliches um mich war.	
(C) Doch etwas noch Schöneres sollte folgen, indem sich nämlich vom ungewissen leichten Himmel herab eine schneeweisse Wolke auf die Strasse niedersenkte.	gesungen Sprechgesang
(D) Die Wolke glich einem grossen und graziösen Schwan, und auf dem weichen, weissen, flaumigen Rücken der Wolke sass, in liegender Haltung, den Arm nachlässig ausgestreckt, voller freundlicher, kindlicher Majestät, eine nackte Frau.	Song
(E) So hatte ich mir stets die Göttinnen aus Griechenland vorgestellt. Die Göttin lächelte, und alle Menschen, die sie sahen, waren genötigt, mitzulächeln, bezaubert von der holdseligen Schönheit.	Sprechgesang Song
(F) O wie ihr Haar in der Sonne schimmerte! Mit ihren grossen blauen gültigen Augen schaute sie die Welt an, die sie gleichsam mit ihrem hohen kurzen Besuch beehrte.	
(G) Die Wolke flog auf, gleich einem Luftschiff, und nach kurzer Zeit war mir und allen andern der herrliche Anblick wieder entschwunden.	Sprechgesang
(H) Da gingen die Leute ins nächstgelegene Kaffeehaus und erzählten einander die wunderbare Neuigkeit. Noch schien die Sonne freundlich, auch ohne Göttin.	gesprochen

↗

Abb. 82 Peter Wettstein: *Die Göttin*, Skizze

Philipp Neukom schreibt über seine Vertonung der *Bierszene* (SW 13, 44): »mehr rezitierend als aussingend«. Zum artifiziellen Text (vgl. die Bemerkungen zu diesem Gedicht in der Einleitung) komponiert er provozierend einfache Melodien, die an Kinderlieder erinnern. Der Gesamtumfang der Singstimme beträgt eine Sexte, nur im letzten Abschnitt wird die Diatonik mit zwei chromatischen Tönen durchbrochen. Das Klavier grummelt während des ganzen Liedes in tiefer und tiefster Lage und irritiert die einfache Kinderlied-Welt der Gesangslinie.

Bei Philippe Racines 3 *Lieder pour voix* wird der Großteil des Textes auf einer einzigen Tonhöhe oder auf Wechselesekunden rezitiert. Nur einzelne exklamative Stellen wie »ich weine« in *Trug* (SW 13, 28) oder »und meine Sehnsucht, ah« in *Wie immer* (SW 13, 14) werden mit übertrieben weiten Melodiebögen hervorgehoben; das Gesungene wirkt hier wie ein ironischer Kommentar des Rezitierten.

Natalia Sidler wählte für das Gedicht *Die kleinen Dinge* (SW 13, 227f.) ein reines Melodram, das die gesprochenen Worte mit einem ausgreifenden Klaviersatz belebt. Sidler teilt dazu das Klavier in zwei Register auf: Auf den Tasten entfalten sich ausladende Arpeggien, im Innern des Flügels werden die Saiten gezupft, was zwei gänzlich unterschiedliche Klangwelten erzeugt. Dabei ist das Spiel im Innern des Flügels kein bloßer Effekt – es wird durch das ganze Melodram hindurch beibehalten und bei der Frage »was ich wohl morgen sehe?«¹¹² muss sogar eine choralähnliche vierstimmige Partie gezupft werden. Bei der gleich darauf anschließenden Frage »Neugierde, bist du des Lebens Zierde?« folgen nach »Neugierde« zuerst ein langsamer werdendes Arpeggio in die höchste Lage des Klaviers und dann auf »des Lebens Zierde« im dreifachen Pianissimo ein hoher gezupfter Ton, der wie ein helles Glöckchen das Melodram beendet und zugleich die »Zierde« illustriert.

Sidler komponierte für das *Robert Walser-Liederbuch* auch ein richtiges Lied (*Die Dame am Klavier*, SW 13, 257) in der Balladentradition, mit ironisch übertriebenen Madrigalisten und zum Schluss einer theatralischen Gegenüberstellung des als unbegleitete Solo gesungenen Textes »o, schließ dein Ohr vor dem, was ich dir hier lispelnden Munds zu sagen wage, nicht zu«. Es folgt ein längeres und sehr »beredtes« Klavierzwischenpiel und dann die irritierende Frage »Warum bist du so stumm?«.

¹¹² Sidler: *Die kleinen Dinge*, S. 4.

11.15.2 *Derbes und Ironisches: Mathias Steinauer und André Fischer*

Sehr viel derber, direkter – und wohl auch gegen die ›sublime‹ Tradition gewisser Walser-Vertonungen gerichtet – ist Mathias Steinauers *Es kommt mich ... nach Lachen und Lächeln* (SW 13, 51):

Es kommt mich Lachen
und Lächeln an.
Was liegt daran!
Das sind so Sachen ...

Wie im Regietheater Texte durch gezielte Schnitte und Kürzungen neu gedeutet werden, um Latentes und Verdrängtes bewusst zu machen, will Steinauer das »sachermasochelig[e]« (SW 19, 123) Schreiben Walsers thematisieren. Er isoliert dazu die ersten drei Worte: »Es kommt mi[ch]« und gestaltet das Gedicht als Sodomazo-Szene: Angetrieben von einem Spezialwerkzeug – vorne Hammer, hinten Klappe, die ein peitschenartiges Geräusch erzeugt – werden die drei ersten Worte als Lustschreie komponiert. Die Behandlung des Klaviers mit dem Spezialhammer führt die Auspeitschung vor. Nach der Ekstase wird »Das sind so Sachen ...« gesprochen, und ein letzter Hammerschlag ins Klavierinnere beendet die Szene.¹¹³

Ins ironische Fach greift auch André Fischer mit einer speziellen Aufführungsperformance des raffinierten Gedichts *Ein Landschaftchen* (SW 13, 20), in dem virtuos mit Diminutiven jongliert wird. André Fischer greift diese Diminutive mit einem Glöckchen-Klang musikalisch auf. Drei Pianisten begleiten am selben Klavier den Bariton mit diesem Glöckchenmotiv, immer lauter und höher. Dabei spielen die Interpreten stellenweise auf engstem Raum, was auf der Tastatur zu einem ›Gewusel‹ von Händen führt. Zum Schluss steigert sich das Stück zu einem grellen Schellenbaum-artigen Klang.

113 Besonders fulminant haben Altus Kai Wessel und der Pianist und Hammerspieler Roman Digion diese ironisch-doppelbödige Szene realisiert. Vgl. OMaclac: *Mathias Steinauer ... Es kommt mich...*. Vgl. auch die Aufnahme mit den gleichen Interpreten auf der Porträt-CD von Steinauer: *Es kommt mich* (2008).

11.15.3 Tonales: André Bellmont, Andreas Nick, Hans Hoerni, Sebastian Guralumi, Dominique Girod

Im *Robert Walser-Liederbuch* gibt es auch Kompositionen, in denen Walsers schiefe Idyllik und die Allusionen an romantische Topoi ungebrochen in unterschiedliche Musik-Idiome umgesetzt werden. So komponierte André Bellmont zu *Gelassenheit* (SW 13, 28f.) einen anfänglich sanft und später keck groovenden »Jazz-Song à la Dave Frishberg«,¹¹⁴ in dem mit dadaistisch anmutenden Wortwiederholungen (»Und ich bin ich bin ich bin der Bürd' entladen«) der Text ins Takt-Schema eingepasst wird. Andreas Nick vertonte *Die ersehnte Insel* (SW 13, 90f.) in reiner Idyllik und Hans Hoerni fasste das Gedicht *Welt (I)* (SW 13, 11) in ein berührendes romantisches Lied. *Gelassenheit* (SW 13, 28f.) wurde auch vom Komponisten Sebastian Guralumi in Musik gesetzt. Er machte aus den zwei Gedichtstrophen ein einfaches Strophenlied mit Wiederholungszeichen – eine Rarität bei Walser-Vertonungen. Allerdings fügte er einen Epilog an, der die Einfachheit des Strophenliedes konterkariert und nur noch auf dem nasalen *n* gesummt wird.¹¹⁵ Gesummt statt gesprochen oder gesungen wird auch im längeren Mittelteil von Dominique Girods *Unter grauem Himmel* (SW 13, 41). Es ist ein »ungestaltetes« Stück mit sehr wenigen, in keine Taktrhythmik eingebundenen Tönen und einer alles dominierenden Quinte *as*¹ – *es*² (vgl. Abb. 83); jeder von dieser Quinte abweichende Ton wird in einer derartigen Struktur bedeutungsvoll. Die Partie der Singstimme besteht aus 91 Tönen, nur sieben Tonhöhen werden verwendet, fast zwei Drittel der Töne fallen auf die Quinte *as*¹ – *es*² (22 *as* und 35 *es*). *Des*¹ kommt nur ein einziges Mal vor, nämlich auf »wein'« im letzten Vers (»Wegen diesen Wiesen / wein' ich bitterlich«).¹¹⁶

¹¹⁴ Zimmerlin: *Unerwartete Illumination*, S. 44.

¹¹⁵ 2003 komponierte der in Tirana geborene Sebastian Guralumi noch ein weiteres Walser-Lied, *Im Wald* (SW 13, 108). Es ist gegensätzlich zu *Gelassenheit* gestaltet und enthält als Deklamationslied zahlreiche affirmierende Textwiederholungen, welche die Strophenform des Gedichts ignorieren.

¹¹⁶ Ein Jahr später hat Dominique Girod das Lied in einen fünfteiligen Liedzyklus integriert, in dem er in ähnlich zurückhaltender Weise mit wenigen Tönen und einfachen Melodien Walser vertont. Vgl. Girod: *Fünf Lieder nach Gedichten von Robert Walser*.

(auf m oder a)

ppp rit. p ppp

mp mf

pp mf

f mp

f mp pp

durch ent-lau-te Bäu-me, durch ver-rüss-te Bäu-me

p rit. pp

ppp mp

Sucht und sieht mein Au - ge, p fin - det er - ne Wie - sen.

mp pp pp rit.

We - gen die - sen Wie - sen (rit.) (rit.) piu lento (rit.) piu lento We - sen ich bit - ter - lich

ppp ppp ppp ppp rit pppp

J.G.
12.01.'02

• = ca. 180
○ ist zwischen • und •
) ist wie eine Pause im Waf ran •

11.15.4 ›Abelsche Form‹: Kit Powell

Für das Zürcher Projekt komponierte Kit Powell (*1937) den neunteiligen Zyklus *Scheint denn die Sonne heut' nicht?* nach frühen Gedichten Robert Walsers. Diese Lieder sind vom Tonhöhenmaterial her eng aufeinander bezogen: Aus 24 Tönen, bestehend aus einer Zwölftonreihe und deren Umkehrung, gewinnt Powell durch Segmentierungen das Tonhöhenmaterial für jedes der einzelnen Lieder. Diese Segmentierung betrifft die Singstimme, deren Tonvorrat pro Lied auf drei bis fünf Töne beschränkt ist. Kit Powell, der in Neuseeland ursprünglich Mathematik studierte, ordnet die Lieder in einem Formschema an, das er, in Anlehnung an die Verknüpfungstabellen abelscher Gruppen aus der Mathematik als »abelsche Form« bezeichnet. Die neun Lieder sind in ein 3x3-Quadrat eingefügt, an dessen Diagonale sich die Lieder spiegeln. »Selten habe ich einen Zyklus komponiert, in dem die Sätze so eng miteinander verbunden sind, wie in diesem.«¹¹⁷ Die ›abelsche Form‹ hat dabei nicht etwas Schließendes, wie das bei Symmetrien meist der Fall ist, sondern erlaubt Powell die formale Disposition eines in sich logischen ›Spaziergangs‹.

What I had also produced, however, was a new way of organising musical material. In contrast to traditional forms which finish with a recapitulation of the opening material, Abelian Form produces a sort of musical journey from A to Z with stations on the way which are heard twice (often in variation) – a musical trip with constant reminders of the past. With careful selection of the material one can create a gradual transition from the beginning to an end which, in view of the route taken, is not only new, but has a logic which makes arriving here completely convincing.¹¹⁸

Dass es zwischen Niels Henrik Abel (1802–1829) und Robert Walser auch biografische Parallelen gibt, war Powell nicht bewusst.¹¹⁹ Den jung an Tuberkulose verstorbenen, genialen norwegischen Mathematiker zog es früh in die Welt hinaus, er kritzelte Hefte voll, führte ein unkonventionelles Leben und litt unter häufigen Depressionen:

La nuit devenait jour, et le jour était nuit, et les pensées étaient jetées dans les cahiers de notes quand et comme elles venaient. Puis il y avait des périodes de dépression et de fatigue. Il pouvait rester des jours entiers seul, silencieux, maussade, et complètement inactif. Si on lui demandait ce qu'il avait, il répondait: »Je suis sombre.«¹²⁰

117 E-Mail von Kit Powell an Roman Brotbeck vom 10.09.2020.

118 Powell: *Abelian Form*. Hier ist auch das Quadrat angegeben, nach dem *Scheint denn die Sonne heut' nicht?* komponiert ist.

119 E-Mail von Kit Powell an Roman Brotbeck vom 16.09.2020.

120 Mittag-Leffler: *Niels Henrik Abel*, S. 17.

Die rigorosen Vorordnungen, die sich Powell mit der ›abelschen Form‹ auf-erlegte, erinnern an die ›contraintes‹ des 1960 von den mathematisch interessierten Schriftstellern François Le Lionnais und Raymond Queneau gegründeten Literatenkreises Oulipo,¹²¹ in dem mit Einschränkungen und Zwängen die künstlerische Fantasie angeregt werden sollte. Oft wird in der Ausarbeitung der begrenzende Charakter der ›contraintes‹ gar nicht mehr wahrgenommen. Auch bei Kit Powells Zyklus sind die Einschränkungen des Tonhöhenmaterials nicht als Zwang, sondern als Wechsel und ›Wanderung‹ zu spüren. Er versteht es, die Singstimme mittels Lagenwechseln erfindungsreich zu gestalten, und er bedient sich einer emotionalen und direkten Musiksprache; er wiederholt Textstellen, steigert sie im Ausdruck und benutzt in der Klavierbegleitung zahlreiche Cluster, sodass zum Beispiel beim letzten Lied *Trug* (SW 13, 28) mit rasenden Clusterläufen und hochdramatischer Deklamation eine durchaus opernhafte Ästhetik etabliert wird.

11.15.5 *Walser-Kritisches: Michael Heisch, Hans Wüthrich*

Bemerkenswert am *Robert Walser-Liederbuch* ist, dass »Walsers subkutane Misogynie«¹²² von zwei Komponisten deutlich thematisiert werden.¹²³ In den 6 *Serifen* nach *Sätze* (SW 19, 231f.) lässt Michael Heisch (*1963) die Sopranistin zum Schluss beim Spruch »Wie interessant sind verbrecherische Frauen« (vgl. dazu auch die Vertonung von Edu Haubensak in diesem Kapitel) verstummen: »Die Sängerin steht bewegungslos, jedoch konzentriert da. Diese Situation wirkt ›szenisch‹, als ob sie auf einen Einsatz wartet, der demnächst folgen soll.«¹²⁴ Dafür erklingt von einem fürs Publikum unsichtbaren, im Innern des Flügels aufgestellten »CD-Walkman« Othellos Monolog aus der Schlafzimmerszene V/2 von Shakespeares *Othello* mit dem abartigen Motiv vieler Frauenmörder »Doch sterben muss sie, sonst betrügt sie andre«. Der Monolog wird von keinem Schauspieler gesprochen, sondern vom Pianisten selber (als »beabsichtigte Irritation«¹²⁵). Chimärisch wird der Verdi-Versatzstücke spielende Pianist zum Othello und die vergeblich auf ihren Einsatz wartende Sängerin zur Desdemona. Es ist auch der Pianist, der am Schluss nach Othellos Monolog und einem Handkantenschlag auf die Taste des Subkontra-A Walsers mit »ruhige[r] Vortragsstimme« spricht: »Wie interessant sind verbrecherische Frauen.« Es kommt zu einer ambivalenten Überkreuzung der Aussagen: Der

121 Vgl. Oulipo: *Contraintes*.

122 E-Mail von Michael Heisch an Roman Brotbeck vom 03.08.2020.

123 Zur Diskussion von Walsers Frauenbild vgl. Evans: »*Ich finde es schön, daß sie unglücklich ist*« sowie Caduff: *Die Lust des Lesers*.

124 Heisch: [Anmerkung zu] *Serife VI*.

125 Ebd.

implizite Autor, gesprochen vom Pianisten, findet »verbrecherische Frauen« interessant; Othello erklärt aus dem Innern des Klaviers heraus die unschuldige Desdemona zur Verbrecherin. Wäre mithin das Interessante verbrecherischer Frauen, dass sie unschuldig und fälschlicherweise eines Verbrechens verdächtigt sind?

Hans Wüthrich (1937–2019) hat für Walsers Satz »Schweigsam sich die Frau verhalten« ebenfalls eine Form von »Stummschaltung« komponiert. Er nennt seine Vertonung nach dem Gedicht *Arabien* (SW 13, 248f.) *walser arabien*. Sie ist im Werk Wüthrichs eine Rarität, da er als promovierter Linguist und langjähriger Lehrbeauftragter für Phonetik an den Universitäten Zürich und Basel in jedem seiner Werke fast obsessiv mit Grammatiken und Sprachen arbeitete, aber fast nie literarische Werke vertonte.

In Arabien hat der Mann
einen Mantel flatternd an.
Mit romantischer Gebärde
reitet er auf herrl'chem Pferde.

Aus dem glühendgoldnen Sand
steigt wie eines Kindes Tand
die erquickliche Oase
wie die Blume aus der Vase.

Tagelang muß man dort reisen,
ehe man in einem leisen
Hauch von Bildungszentrum steht
und durch eine Straße geht.

Schweigsam sich die Frau verhalten.
Mit nur spärlichen Gestalten,
wenn mich nicht ein Irrtum trägt,
jeder willig sich begnügt. (SW 13, 248f.)

Wüthrichs früherer Kompositionsschüler Alfred Zimmerlin schreibt zum Werk:

Und wie kein Zweiter hat Hans Wüthrich in seinem »walser arabien« die ganz subtile Theatralik umgesetzt, nahe an der Verdoppelung und dennoch so anders, dass das Moment des unerwartet Erhellenden sich ereignen konnte.¹²⁶

Ich würde noch weitergehen und nicht nur von Verdoppelung, sondern von falschen Fährten oder bewusst »dilettantischem« Komponieren sprechen. In

126 Zimmerlin: *Unerwartete Illumination*, S. 44.

der ersten Strophe illustriert Wüthrich nämlich wie ein Amateurkomponist Wort für Wort: mit einem Triller über »flatternd«, einem weiten Gesangsbogen bei »mit romantischer Gebärde« und Arpeggien und »großem« Schluss bei »auf herrlichem Pferde«.¹²⁷ In der zweiten Strophe wird mit orientalisch anmutenden aufsteigenden Achttonskalen eine Schlangenbeschwörung evoziert,¹²⁸ was zwar in Zusammenhang mit dem Kompositionstitel *walser arabien* Sinn ergibt, aber etwas abbildet, das im von Metaphern chiasmatisch überladenen Gedicht gerade nicht vorhanden ist: Dort wird die aus dem Sand steigende Oase überraschenderweise mit einer Blume verglichen, die nicht etwa in der Vase steht, sondern daraus aufsteigt. Wüthrich geht mit Walsers Text also ähnlich um, wie dieser mit dem literarischen Vokabular der Romantik. Es ist eine Vertonung, die das Geschäft des Vertonens ironisiert und in der Wüthrich selber auch reflektiert, weshalb er die Gattung der Literaturvertonung, die fast unausweichlich zu Verdoppelungen zwingt, gemieden hat.

Spätestens beim slapstickartigen Schluss wird die Kritik am Vertonungsgeschäft explizit: Nach dem »Hauch von Bildungszentrum« bricht das Werk einfach ab; das ist auch selbstironisch auf das Bildungszentrum der Musikhochschule Zürich gemünzt, in der Wüthrich bis zu seiner Pensionierung 2002 unterrichtet hat. Die Sängerin hält nur noch ein durchaus vieldeutiges Plakat mit der Aufschrift »Schweigsam sich die Frau verhalten« in die Höhe. Letztlich bildet dies die Übersteigerung der naiv-nachvollziehenden Vertonungsweise: Die Sängerin imitiert nicht nur die Worte des Gedichts, sondern führt sie einfach aus.

11.15.6 »Zertonungen«: Thomas David Müller

Ähnlich kritisch wie Wüthrich setzt sich Thomas David Müller (*1953) mit der Literatur-Vertonung auseinander. Für das erste Lied seiner *Drei Lieder nach Robert Walser* wählt Müller das Gedicht *Nutzen des Redens*, in dem das Sprechen selbst thematisiert wird:

Worüber man sich mündlich gut unterhält,
das sieht man auch schon mit den schau'nden Augen.
Das Sprechen will zu irgend etwas taugen,
und das Gespräch ersetzt uns eine Welt. (SW 13, 128)

127 Abweichend zu Walsers Original mit »herrl'chem« vertont Wüthrich deutlich »herrlichem« auf einem absteigenden F-Dur-Akkord.

128 Im Unterschied zur diatonischen Skala (meist mit fünf Ganztönen und zwei Halbtönen) setzen sich Achttonskalen aus je vier Halb- und Ganztönen zusammen. Am einfachsten entstehen diese Achtton-Skalen, wenn man Halbton und Ganzton abwechselt. Wüthrich benützt während der zweiten Strophe neben dieser regelmäßigen Form auch unregelmäßige Varianten, wohl um das Exotische noch zu verstärken.

Expressiv gesungen wird nur das Wort »Augen« in der Mitte des Liedes. Ansonsten dominiert das Sprechen, das bis ins Stottern aufgeteilt und Silbe für Silbe auskomponiert ist, sodass man wegen elidierten Konsonanten den Text laut sprechen muss, um zu verstehen, was zum Beispiel »MITEN SCH[:]-A-U-N-DE-N« bedeutet. Am stärksten verfremdet wird die Stelle »Das Sprechen will zu«: »DA-S[:] S[:]-SCH[:]-P[a]-Ä-RÄ-CH[:]-ÄN WI-LL-TS TS TS TS TS TS TS TSU«.

Begleitet wird dies von im Innern des Flügels gezupften Tönen in der Subkontralage.

Im zweiten und dritten Lied ist der Zyklus auch eine Auseinandersetzung mit Schuberts *Winterreise*. Beim zweiten Lied *Auf meine Sinne* (SW 13, 45) übernimmt Müller – mit Viertelton-Sekunden verfremdet – das Melodiegerüst von Franz Schuberts schauerlichem Lied *Das Wirtshaus* (*Winterreise*, Nr. 21), das von Schubert als teils »heiterer« Trauermarsch in F-Dur gesetzt ist. Darin wird die von Walser oft erzählte Geschichte vom Wanderer, der zum Schluss im Totenhaus seine Ruhe findet, aus anderer Perspektive erzählt: Im kühlen Wirtshaus des Friedhofs gibt es für den Wanderer keinen Platz mehr; weil alle Grabkammern besetzt sind, muss er weiterziehen. Mit diesem Ahasver-Motiv bekommt der »Wanderungen Gier« und das »Ich halte inne« in Walsers Gedicht eine ambivalente Gegenspannung.

Ich schlief schon viele Nächte nicht
ob meiner Wanderungen Gier.
Auf meine Sinne,
mißbraucht, verletzt
fällt Dunkel jetzt.
Ich halte inne.

Das Klavier begleitet mit sirrenden und irreal wirkenden Flageolett-Tönen, die mit der rechten Hand im Innern des Flügels auf den Saiten erzeugt werden, während die linke Hand die entsprechenden Tasten drückt. In der Gesangsstimme sind die »Schubert-Töne« unterstrichen (vgl. Abb. 84). Als Irritation führt Müller zwei Frikative ein, die als gespenstisches Zischen den Wortsinn unterlaufen. »SCH« leitet Müller von »schliefe« ab. Er isoliert den Anfangskonsonanten, sodass man beim Hören auch »Ich lief« verstehen kann. »F« könnte von Schuberts Tonart F-Dur abstammen oder vom letzten Buchstaben von »schliefe«. Beide Frikative setzt Müller wie musikalische Vorschläge zur onomatopoetischen Verstärkung, aber auch zur Sinnvernebelung der Wörter ein, zum Beispiel »SCH[:]VER-FLETZT« in Takt 9 oder: »FÄLL SCH[:]DUNFKEL SCH[:]ICH HAL-SCH[:]TE« in den Takten 12–14.

Das letzte Lied *Morgenstern* (SW 13, 10) bezieht sich auf Schuberts Lied *Im Dorfe* (*Winterreise*, Nr. 17); knurrende und bellende Hunde treiben den Wanderer durchs Dorf. Ein tremolierendes Motiv im Klavier vollzieht dieses Knurren und Bellen bei Schubert anschaulich nach. Mit dem Bezug zum grotesken Schubertlied gewichtet Müller nicht die stille Schneestimmung des Gedichts *Morgenstern*, sondern dessen letzte vier Silben: »in mir brennt's heiß«. Das Klavier spielt bei Müller fast nur aggressiv laute Tremoli in tiefer Lage, die wie Störungen wirken; die Sängerin führt 92 einzelne Aktionen durch, die in elf vertauschbare Abschnitte aufgeteilt sind. Das Stück ist beendet, wenn alle Abschnitte einmal gespielt wurden. Dieses Zeremoniell dauert doppelt so lange wie die beiden ersten Lieder von Müllers kleinem Zyklus. Und in den extremen vokalen Sprüngen und expressiven Spannungen wird man hier ans expressionistische Melodram von Schönberg erinnert.

Thomas Müller widmete die Lieder seinem Lehrer Jacques Wildberger, seinerseits Schüler von Wladimir Vogel, der sich mit diesem anlässlich der Uraufführung von *Flucht* überworfen hatte (vgl. Kap. 3,3). Die Möglichkeiten und Grenzen dessen, was Vertonung kann (von kommunistischen Agitprop-Songs über kritische Hölderlin- bis zu sublimen Celan-Vertonungen), waren Wildbergers kompositorisches Lebensthema. Thomas Müllers Lieder sind wie ein Nachklang zu dieser Auseinandersetzung, die er mit seiner neuesten Entwicklung in eine unerwartete Richtung wendet (vgl. Müllers *Beiseit* in Kap. 10.16).

11.16 Aleksander Gabryś: *Da ich ein Knabe war* (2003)

Man könnte ihn als einen ›Jimmy Hendrix des Kontrabasses‹ bezeichnen. Zuweilen meint man, das Instrument mit beinahe 100 Kilogramm Saitenspannung würde das Spiel von Aleksander Gabryś (*1974) nicht überstehen und bersten. Gabryś zählt zu jenen Interpretinnen und Interpreten der zeitgenössischen Musik, welche die lange hochgehaltene Rolle des neutralen Ausführenden verweigern, mit ›Leib und Seele‹ spielen und ihre Persönlichkeit als Ganzes einbringen. Er wurde in Polen geboren, studierte in Kattowitz und Basel, wo er seit bald zwei Jahrzehnten schwerpunktmäßig lebt und insbesondere im zeitgenössischen Musikbereich tätig ist.¹²⁹ Dass Gabryś auch komponiert, oft mit elektroakustischen Mitteln, zuweilen auch in Zusammenarbeit mit seinem

129 In Zusammenhang mit Robert Walser ist zu erwähnen, dass Helmut Oehring in seinem *Guten* die Partie des Kraus Aleksander Gabryś auf den Leib geschrieben hat (vgl. Kap. 9.8).

Vater und Lehrer Ryszard Gabryś, wird ob seiner spektakulären Performances manchmal vergessen.

2003 komponierte Gabryś für ein schweizerisch-polnisches Austauschprojekt ein Stück in memoriam Robert Walser für Sopran, Horn, Klarinette, Violine, Violoncello und Klavier, bei dem er das Motiv des Knabenhaften fokussierte, allerdings nicht mit einem Walser-Text, sondern mit dem Gedicht *Da ich ein Knabe war ...* von Friedrich Hölderlin.¹³⁰ Er schreibt dazu:

Da ich ein Knabe war ... – »wir kennen dieses wunderbare Lied«, sagte Robert Walser [...] über das von mir ausgewählte Gedicht von Friedrich Hölderlin, und war von diesem Genie, dessen Schicksal er teilweise teilte, sichtlich gerührt. [...] Inspirierend war für mich nicht nur das Gedicht, dem ich die Anfangs- und Endstrophen entnahm, sondern auch Robert Walsers schöne Impression »Hölderlin«. Ich habe mich hier bemüht etwas aus der daguerreotypischen Stimmung der Kindheit (»... ich spielt im Hain / Und mit mir spielten / Die Lüftchen des Himmels ...«)¹³¹ und gleichzeitig wenigstens einen Schatten des Wanderns, einen flüchtigen Augenblick aus dem ungewöhnlichen, für beide Künstler faszinierenden und schweren Lebensweg zu erfassen.¹³²

Das Werk beginnt mit einem Unheil ankündenden Vorspiel: im Innern des Klaviers gedämpfte Klänge, mikrotonale Verfärbungen und wilde Glissandi der Streicher. Anschließend setzt die Sopranistin flüsternd, keuchend, singend und pfeifend ein. Fast bei jedem Wort wechselt der Modus der Stimme. So jagt Gabryś bei der Stelle »die Lüftchen des Himmels spielten mit mir« auf das Wort »Himmels« die Singstimme auf den höchsten Ton der ganzen Partie (b^2) und wechselt sogleich bei »spielten mit mir« in ein irres Schreien – »harlequino« fügt Gabryś an.¹³³

Man kann sich des Eindrucks nicht erwehren: Da singt und schreit jemand Hölderlin in einer Isolationszelle oder in einem Albtraum. Nach dieser ersten Hölderlin-Strophe folgt ein von ostinaten Rhythmen geprägtes instrumentales Zwischenspiel.

130 Hölderlin: *Gedichte*, S. 21f. Zum Projekt vgl. Gartmann: *Robert Walser i muzyka szwajcarska*. Vgl. auch die CD *Robert Walser in der Schweizer Musik*.

131 Im Original: »Da spielt ich sicher und gut / Mit den Blumen des Hains, / Und die Lüftchen des Himmels / spielten mit mir.«

132 Aleksander Gabryś zit. nach Gartmann: *Robert Walser in der Schweizer Musik*, S. 9.

133 2020 hat Gamaliel von Tavel mit *Walser-Fantasie über Hölderlin* für Alphorn, Knabenstimme, Bariton und Sprecher oder Sprecherin eine zu Gabryś in jeder Beziehung gegensätzliche Vertonung geschaffen. Von Tavel vertont das Gedicht *Da ich ein Knabe war* integral und wählt stilistisch ein strahlendes und weitgehend dissonanzenfreies Dur in einfacher Diktion und 4/4-Takt-Rhythmik. Diese mit dem Alphorn noch verstärkte Idylle wird von der die Vertonung umrahmenden Lektüre des abgründigen, autobiografische Züge tragenden Textes *Hölderlin* (BA 15, 108–111) von Robert Walser konterkariert.

Jene Strophen, in denen Hölderlin die Götter, Gestirne und den Äther in hohem Ton besingt, lässt Gabrys weg; er springt direkt auf die sechste Strophe mit einem ›Walser'schen‹ Grundton: »Mich erzog der Wohllaut / Des säuselnden Hains / Und lieben lernt' ich / Unter den Blumen.« Hier wechselt der Charakter der Vertonung, denn Gabrys komponiert für die Singstimme weit ausgreifende Kantilenen mit vielen emotionalisierenden Portamenti, bei denen die Tonhöhen mit Schleifern verbunden werden. Das steigert sich fast zu einem vokalen Jauchzen, unterstützt von entsprechenden Parallelbewegungen in den Instrumenten, insbesondere in den beiden Streichern. Allerdings wird auch diese Überschwänglichkeit zerstört. Wie in vielen Gedichten von Robert Walser kippt der Schluss ins Gegenteil: Auf das Wort »Blumen« schreit die Sängerin erneut im Pfeifregister, stürzt dann lachend in die Tiefe, die Endsilbe »men« nur noch flüsternd (vgl. Abb. 85).

Bei Hölderlins letzter, nur aus einem Satz bestehender Strophe vermeidet Gabrys jede naheliegende Überhöhung. Mit einer schlichten aufsteigenden Skala wird nur das einfache Großwerden und die damit verbundene Entfernung vom Knabendasein vertont; zum Schluss verengt sich die Skala zum Viertelton und bleibt stehen. Auch das Großwerden »im Arme der Götter« hört einmal auf. Es folgt ein Nachspiel, das auf den ›Stillstand‹ von Hölderlins und Walsers zweiten Lebenshälften anspielt:¹³⁴

Irreguläres rhythmisches Anschlagen der tiefsten Klaviertaste bei gleichzeitigem Verschieben der linken Hand, welche die Saite bis zum Ende der Wicklung verkürzt: hier mehrmals, diesmal *secco* spielen, abgerissen, stumpf und abnehmend, *diminuendo*, in einer *ad infinitum* Stimmung.¹³⁵

134 Die Repetitionen desselben Klaviertons erinnern an Giacinto Scelsi, der in den 1940er-Jahren während einer psychischen Krise in einer luxuriösen Lausanner Nervenlinik stundenlang auf einem Klavier denselben Ton auf unterschiedlichste Weise gespielt haben soll. Zur ›tödlichen‹ Qualität der damaligen Schweizer Psychiatrie äußerte sich Scelsi später folgendermaßen: »Les meilleures cliniques sont en Suisse ... Mais c'est celles, aussi, où ... l'on meurt le plus. Parce que les gens n'y ont pas d'autres fins ... pas d'autres possibilités que ... celle de mourir ... Alors, ils meurent ... c'est connu.« Vgl. Von der Weid: *Entretiens avec Giacinto Scelsi*, S. 8.

135 Vgl. Gabrys: *Da ich ein Knabe war*, S. 6: »nieregularne rytmiczne uderzenia w najniższy klawisz przy równoczesnym przesuwaniu skracającej strunę lewej dłoni aż do końca owijki: tu kilkakrotne, grane tym razem *secco*, urywane, głuche i odchodzące *diminuendo*, w nastroju ›ad infinitum‹«.

11.17 Eva-Maria Houben: *mittagspause* (2004), *vor schlafengehen* (2005), *wiegen* (2005), *vier geschichten von robert walser* (2005), *langezeit* (2005), *walser lesen* (2007) und *ein schlummer* (2013)

2004 bis 2007 waren für die Komponistin Eva-Maria Houben (*1955) eigentliche Walser-Jahre, denn sie schrieb gleich sechs Kompositionen zu Gedichten und kurzer Prosa des Dichters. Wie ein Kondensat ihrer Walser-Beschäftigung erscheint das 2013 komponierte *ein schlummer* für Flöte(n) und Orgel über *Warum auch* (SW 13, 9). In diesem frühen Gedicht wird die Haltung zu Welt und Gesellschaft benannt; zuerst das aktive lyrische Ich mit »ich stürze mich in den Kampf hinein; [...] bis das Volk befreit«, dann das in der dritten Person kommentierte lyrische Ich: »da überkam ihn ein Erwägen, ein Schlummer: ach, lass doch das.« Eva-Maria Houben schreibt dazu:

Warum auch ist ein für mich existentielles Gedicht. [...] Man macht nicht mehr (allzu) viel, aber doch etwas ... aber was??? Es ist diese Walsersche Haltung, die mich so unbeschreiblich anspricht, und die nicht nur Bescheidenheit und Zurücknahme ausdrückt, sondern (für mich) eine absolut selbstbewusste künstlerische Haltung ist, die auf unbegriffliche Weise auch politische Sprengkraft hat: »Ach, lass doch das (werden! ergänze ich hier)«. Eine Haltung, die es sich erlauben kann, auf Aktionismus und Ameisen-Tun zu verzichten. [...] Es ist auch eine Einlassung auf Geschehnis: das Musikalische daran.¹³⁶

Eva-Maria Houben ist Komponistin, Organistin, Pianistin und Musikwissenschaftlerin. Von 1993 bis 2021 war sie Professorin am Institut für Musik und Musikwissenschaft der Technischen Universität Dortmund. Ihre Forschungsgebiete sind Musiktheorie und Neue Musik, wobei sich Eva-Maria Houben weniger auf die produktionsästhetisch orientierte Analyse von Werken als vielmehr auf das Hören konzentriert. Sie versammelte in Gastseminaren an der Universität Dortmund eine ganze Reihe von Komponistinnen und Komponisten, die in ihrem Schaffen ein neues Hören suchen oder fordern.¹³⁷ In diesem Zusammenhang publizierte Houben auch über den Schweizer Walser-Vertoner Jürg Frey, ein Seelenverwandter auf der Suche nach Stille und Klangreduktion (vgl. Kap. 11.4).¹³⁸ 2018 legte Houben eine bahnbrechende Studie vor, in der sie die musikalische Praxis nicht unter dem Aspekt des Machens, sondern des Hörens und Zuhörens umfassend untersuchte.¹³⁹ Im

¹³⁶ E-Mail von Eva-Maria Houben an Roman Brotbeck vom 08.05.2021.

¹³⁷ Vgl. Houben: *Immer wieder anders*.

¹³⁸ Vgl. Houben: *Möglichkeiten des Hörens*.

¹³⁹ Houben: *Musikalische Praxis als Lebensform*.

Zentrum steht die Frage, wie die Ausführenden allein oder in unterschiedlichen Ensemble-Konstellationen einander und sich selbst hören und zuhören.

Auch die sieben Werke, die Eva-Maria Houben zu Robert Walser komponiert hat, könnte man als Studien des Hörens bezeichnen, in denen Solo-, Duo- und Ensemble-Situationen erprobt werden. Bei *mittagspause* (2004) ist das Ensemble noch instrumentiert, bei den späteren Ensemblestücken *langezeit* und *walser lesen* ist die Besetzung variabel.

Allen Werken ist gemeinsam, dass die Texte von Walser weder gesungen noch gesprochen werden, sondern nur in der Partitur abgedruckt sind. Die Texte würden das von Houben angestrebte musikalische Hören der Stille überdecken oder in den Hintergrund drängen.

Das Klavierwerk *vor schlafengehen* besteht aus elf Klangzeichen, die beharrlich wiederholt werden, zum Beispiel wird gleich zu Beginn 66 Mal die Quinte f^2-c^3 angeschlagen; dann folgt 22 Mal die tiefe Quinte $D-A$ und anschließend 34 Mal die mittlere Quinte $h-fis^1$. Obwohl diese Information mit Wiederholungszeichen auf einer halben Zeile notierbar wäre, schreibt die Komponistin jedes Klangzeichen einzeln aus, sodass auf der ersten Seite nur regelmäßig angeordnete Quinten stehen und das Partiturbild an Minimal Art erinnert (vgl. Abb. 86). Dieser visuelle Aspekt eröffnet sich allerdings nur den Ausführenden. Die Zuhörenden sind den Quinten ausgeliefert und werden sich fragen, was das mit *Vor Schlafengehen* (SW 13, 23) von Walser zu tun haben könnte; anderen wird vielleicht die rasche Schwebung der temperierten Quinte in dieser Höhe auffallen und wieder andere werden wegzuhören versuchen. Wie auch immer: Das Hören und der Klang, vor allem die Intervallwahrnehmung wird aktiviert und thematisiert.

Deshalb wählt Houben auch die Quinte, neben der Oktave das konsonanteste Intervall, das aber wegen der minimalen Schwebung in der temperierten Stimmung des Klaviers ein regelmäßiges feines ›Wimmern‹ aufweist, und zwar unterschiedlich schnell je nach Lage. Es ist die Kunst des Klavierstimmens, diese gegen oben schneller werdende Schwebung der Quinten exakt zu zählen, um sie richtig zu temperieren. Dieser unterschiedliche Klang der Quinten und später der großen Terzen in den verschiedenen Lagen des Klaviers ist eines der Themen der Komposition. Nur bei diesen sehr konsonanten Intervallen sind solche Schwebungen überhaupt wahrnehmbar.

Es ist kein Zufall, dass *vor schlafengehen* aus 365 solcher Klangereignisse besteht und einen ›Jahreslauf‹ symbolisiert, der einen mit den Wiederholungen an Walsers Gänge denken lässt. Elf Elemente werden in unterschiedlicher Anzahl wiederholt; bei der Anzahl der Wiederholungen sind neben den Fibonacci-Zahlen 34 und 55 die Zahlen 11 (66, 22, 55) und 12 (48, 36, 9+3) strukturbildend:

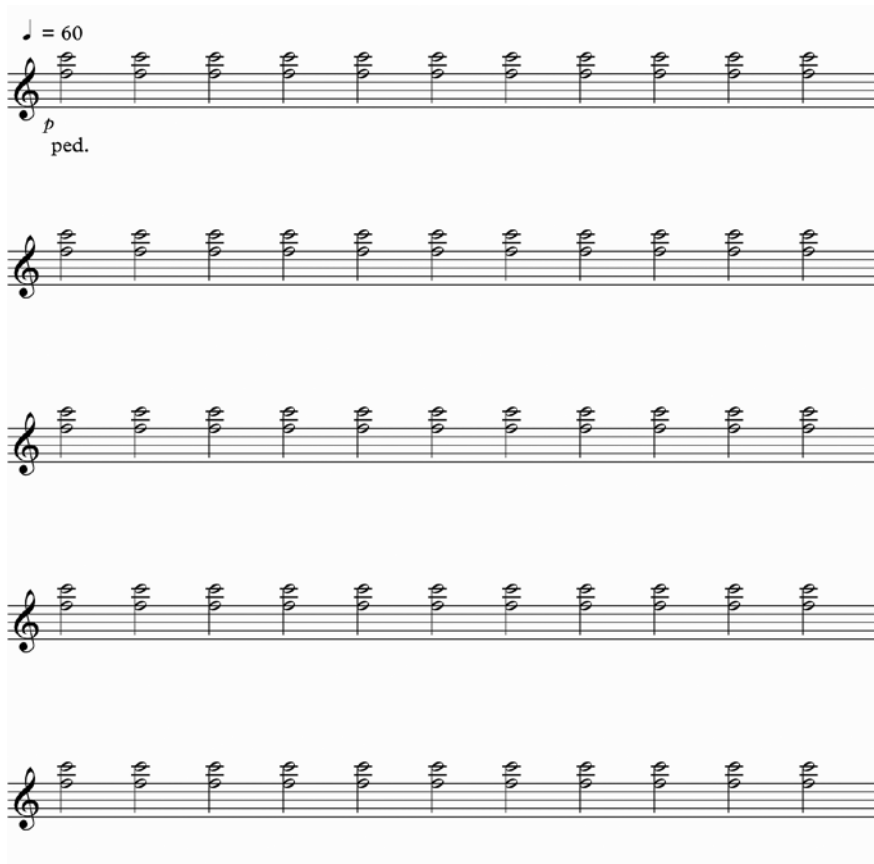


Abb. 86 Eva-Maria Houben: *vor schlafengehen*, S. 1

1. 66 Quinten hohe Lage ($3/2$),
2. 22 Quinten tiefe Lage ($3/2$),
3. 34 Quinten mittlere Lage ($3/2$),
4. 18 Duodezimen mittlere Lage ($3/1$),
5. 38 Großdezimen in weiter Lage ($10/1$),
6. 48 Einzeltöne Kontralage (C),
7. 36 Großsterzen in Subkontralage ($5/4$),
8. 36 Großsterzen in Subkontralage ($5/4$),
9. 9 Dreiklänge in weiter Lage mit kleiner Septime ($H_1-d^1-a^1$),
10. 3 Dreiklänge in weiter Lage (Quintakkorde: $G_1-d^1-a^1$)
11. 55 Einzeltöne in Subkontralage (G_1)

Besonders hingewiesen sei auf die Klangereignisse 3 bis 5, denn dort wechselt Houben von der normalen Quinte ($3/2$) in die Duodezime, die noch konsonanter wirkt, weil durch die Oktavierung das Intervall in der Proportion $3/1$ schwingt.

Beim Klangereignis 5 geschieht etwas ähnliches mit der großen Terz $5/4$, die Houben in eine weite Lage setzt, sodass sich durch die Oktavierungen die Schwingung der Terz zur Proportion $10/1$ vereinfacht und ähnlich konsonant schwingt wie die Quinte. Diesen Übungen in Konsonanzen wird bei Klangereignis 7 und 8 eine ›dissonante‹ Welt gegenübergestellt, denn die großen Terzen klingen in der tiefsten Lage für das menschliche Ohr wie Dissonanzen.

Viermal wird in *vor schlafengehen* das strenge Hörexerzitzium von einstimmigen Melodien unterbrochen, die laut der Aufführungshinweise »wie eine weit gedehnte, ganz langsame melodie«¹⁴⁰ zu spielen sind. Diese Melodien wirken so gesänglich, dass man Walsers Gedicht unterlegen könnte. Mit einem Augenzwinkern hat Houben für die erste der Melodien ausgerechnet eine tonal wirkende Zwölftonreihe gewählt, wohl ein kleiner Seitenhieb auf die die Quinte verachtenden Dodekaphonisten.

Bei dieser Komposition können sich die Zuhörenden nicht zurücklehnen und sich von Walsers faszinierenden Texten überraschen lassen; man wird gleichsam selber in einen seine Gänge ausschreitenden ›Walser‹ verwandelt.

Während bei *vor schlafengehen* eine Partitur vorliegt, die in traditionellem Sinne gespielt werden muss, können die Ausführenden bei Houbens anderen Walser-Werken die Form und den Ablauf teilweise selbst wählen – die Aufführung fällt jedes Mal anders aus. In zweien dieser Werke erkundet die Komponistin die Möglichkeiten der Zweistimmigkeit. Dabei geht sie auf jene Grundformen der Zweistimmigkeit zurück, die sich schon im Mittelalter herausgebildet haben, als es noch keine messbare rhythmische Notation gab: parallele Bewegung der beiden Stimmen, wobei eine liegenbleibt, die andere sich frei entwickelt (Haltetonstil); die beiden Stimmen wechseln sich ab und bilden so den Hoquetus. Houben übernimmt die im Mittelalter übliche rhythmisch freie Notation, bei der der musikalische Verlauf nur ungefähr aufgezeichnet ist.

Bei *wiegen* für Violoncello und Gitarre besteht die Partitur aus zweimal 14 Blättern mit sehr wenigen Noten drauf. In den Aufführungshinweisen heißt es: »Jeder der beiden spieler wählt einige seiten aus (beide gleich viele seiten). die reihenfolge ist frei«.¹⁴¹ Während der Part des Violoncellos aus langen und sehr langen liegenden Klängen besteht, spielt die Gitarre oft langsame und weit gedehnte Melodien. Auch hier ist man wie bei *vor schlafengehen* verführt, einzelnen Melodien Walsers Gedicht *Wiegen* (SW 13, 12) zu unterlegen.

Bei *vier geschichten von robert walser*, einem Zyklus für Klarinette/Bassklarinette und Violoncello, komponierte Houben für jede Geschichte ein

140 Houben: *vor schlafengehen*, S. [4].

141 Houben: *wiegen*, S. [4].

Bicinium mit »55 Zeilen«, womit erneut eine Fibonacci-Zahl wirksam ist. Das erste Bicinium zu *Auf der Terrasse* (SW 16, 12f.) besteht aus gemeinsamen Einsätzen der Instrumente, die dann ausklingen; im zweiten Bicinium zu *Liebe kleine Schwalbe* (SW 16, 396f.) erklingen Melodien im Unisono bzw. Oktav-Unisono; das dritte zu *Die Blumen* (SW 16, 404f.) ist ein Hoquetus; das vierte zu *Im Wald* (SW 16, 13f.) ist in einer Halteton-Faktur komponiert.

Häufige Hinweise sind »langsam« und »leise«, am wichtigsten ist für Eva-Maria Houben aber die Stille, aus der jedes Element hervorgeht und in die es wieder verklingt. Zu *vier geschichten von robert walser* schreibt sie in den Aufführungshinweisen: »irgendwo anfangen, zeile für zeile weiterspielen, irgendwo aufhören. [...] zeilen werden nicht wiederholt. nach jeder zeile bleibt es eine zeitlang still.«¹⁴²

Das Werk *langezeit* (SW 13, 7f.) für variables Ensemble ist ähnlich aufgebaut wie *wiegen*. Hier können die Ausführenden in beliebiger Zahl und mit beliebigen Instrumenten (es kann auch auf einem offenen *o* gesungen werden) aus 34 Stimmen auswählen. Und auch hier steht in den Aufführungshinweisen: »jeder klang ist von sehr langer dauer: [...] ein stilles verklingen (laissez vibrer).«¹⁴³

Bei der 2007 entstandenen Komposition *walser lesen* denkt man unweigerlich an Hans Zenders fünfteilige Werkgruppe *Hölderlin lesen*, die dieser 1979 begonnen hatte (vgl. Kapitel 13.5). Allerdings gibt es bei Eva-Maria Houben keine Sprechstimme, denn mit *walser lesen* ist das lesende Publikum gemeint: »die texte könnten vielleicht vor der aufführung für das publikum bereitgelegt werden. wer möchte, liest stumm für sich – vor, während oder nach der aufführung.«¹⁴⁴

Houben wählte die eher langen Texte *Schnee* (SW 4, 146f.), *Lampe, Papier und Handschuhe* (BA 13, 32–34) und *Schneien* (BA 13, 37–39). Die Noten für *Schnee* und *Schneien* sind provokativ kurz: Sie bestehen aus einer C-Dur-Tonleiter. Bei *Schnee* wählen die Spieler Einzeltöne aus dieser Tonleiter aus:

ein spieler spielt seinen ton, die weiteren spieler setzen nach und nach so ein,
dass die einzeltöne sich etliche zeit überschneiden.
so spielen, dass kein klang hervortritt.
nach jedem zusammenklang bleibt es einige zeit still: zusammenklang – stille –
zusammenklang – stille – zusammenklang – stille – usw.
eine ganze weile spielen.¹⁴⁵

¹⁴² Houben: *vier geschichten von robert walser*, S. [8].

¹⁴³ Houben: *langezeit*, S. [4].

¹⁴⁴ Houben: *walser lesen*, S. [3].

¹⁴⁵ Houben: *walser lesen*, S. [8].

Bei *Schneien* wählen alle Spieler gemeinsam einen Ton dieser C-Dur-Tonleiter aus und spielen ihn im (Oktav-)Unisono nach dem gleichen Prinzip. Konsequenter kann man das alles überdeckende und entdifferenzierende »es schneit« von *Schneien* kaum in Klang umsetzen. Das mittlere Stück besteht aus 44 Seiten mit Melodien ohne Vorzeichen (also auch aus dem Material der »C-Dur-Tonleiter«), wovon die Ausführenden je ein Blatt auswählen; es erklingt eine Folge aus diatonischen Klängen von langer Dauer. Wenn der letzte Spieler seine Seite gespielt hat, ist das Stück zu Ende. Das Stück *walser lesen* wirkt damit ein bisschen so, als hätte John Cage (1912–1992) posthum auch noch ein Werk zu Robert Walser geschrieben. Jedenfalls bilden die Werke von Eva-Maria Houben in der musikalischen Walser-Rezeption einen Spezialfall, weil auf die Texte gar nicht eingegangen wird, sondern das »Prinzip Walser« von den Zuhörenden und ganz speziell auch von den Spielenden durchlebt werden muss.

11.18 Hans-Martin Linde: *Fünf Lieder* für Sopran, Bass und Klavier (2010)

Hans-Martin Linde (*1930) kennt man vor allem als Interpreten und Dirigenten. Er wurde in den 1950er-Jahren als Traverso- und Blockflötenvirtuose bekannt, der die Alte Musik im Allgemeinen und die Blockflöte im Speziellen aus dem Dunstkreis betulicher Hausmusik, wie sie besonders während des Nationalsozialismus gepflegt wurde, herauslöste; auch dank ihm wurde die Blockflöte zu einem wichtigen Konzertinstrument nicht nur in der Alten Musik. Hans-Martin Linde kam 1957 nach Basel und unterrichtete während Jahrzehnten Flöteninstrumente an der Schola Cantorum Basiliensis. Als Solist und Kammermusiker spielte er viele Schallplatten und CDs ein, darunter zahlreiche Aufnahmen mit dem Linde-Consort. Seit den 1980er-Jahren wurde seine Tätigkeit als Dirigent, insbesondere in Zusammenarbeit mit der Cappella Coloniensis des WDR, wichtiger.

Als Komponist konzentrierte sich Linde anfänglich vor allem auf die Blockflöte, seit den 1990er-Jahren schreibt er für alle Gattungen außer der Oper. Zwischen 2006 und 2010 komponierte Linde eine Reihe von Klavierliedern, darunter auch die *Fünf Lieder* für Sopran, Bass und Klavier, die Texte in drei Sprachen und von fünf verschiedenen Autoren versammeln. Walsers spätes Gedicht *Wie ich ein Blatt fallen sah* (SW 13, 97f.) wird in den Kontext von Franz Kafka (1883–1924), Fujiwara no Yoshitsune (1169–1206) und Andri Peer (1921–1985) gestellt. Die Texte handeln vom Unterwegssein, von der Flüchtigkeit des Lebens und vom Verblassen der Natur.

Wie ich ein Blatt fallen sah thematisiert den Blick zurück. Im Schluss »Schaue öfter zurück, wenn es dir dran liegt, dich zu bewahren« lässt sich eine ironische Anspielung auf Orpheus sehen, der mit seinem Gesang Eurydike aus der Unterwelt befreien kann, sie aber wegen des Blicks zurück endgültig verliert. Wohl aufgrund dieses Bezugs wählte Linde die Duett-Form, die es ihm erlaubt, die im lyrischen Du formulierte Anspielung als Duo zu gestalten.

Im Folgenden wird normal Gesetztes vom Bass, kursiv Gesetztes vom Sopran und fett Gesetztes von beiden gesungen.

Hätte ich mich nicht nach
den zum Teil bereits nackten
Zweigen umgedreht, so würde mir
der Augenblick des langsam-
goldig zu Boden fallenden,
aus üppigem
Sommer stammenden Blattes
entgangen sein. Ich hätte etwas
Schönes nicht gesehen *und etwas Liebes,*
Beruhigendes und Entzückendes,
Seelenfestigendes nicht empfunden. Schaue öfter
zurück, wenn es dir
dran liegt, **dich zu bewahren.**
Mit Gradausschauen **ist's nicht getan.**
Die sahen nicht alles, die nicht rund um sich sah'n. (SW 13, 97f.)

Linde schreibt in einem gemäßigten Stil, der die musikalischen Traditionen, die Linde als Interpret pflegte, nicht verleugnet. Das Duett kann man als Rezitativ bezeichnen. Das Klavier begleitet nur mit wenigen Akkorden, oft ist der Gesang unbegleitet. Dem Sprachrhythmus wird eng gefolgt und quasi die in Verse gefügte Prosa von Walser vertont. Die musikalischen Phrasierungen führen also über die einigermaßen unkonventionelle Versstruktur von Walser hinaus und werden nur dann eher zufällig berücksichtigt, wenn sie mit der syntaktischen Struktur zusammenfallen (zum Beispiel Phrasierungspausen nach »fallenden« und »Entzückendes«).

Mit leichter Ironie gestaltet Linde Walsers Schluss. Er leitet die Stelle mit dem auf der falschen Silbe betonten »öfte[ee]r« und dem apart akzentuierten »zurück« des Soprans ein, wechselt dann in die Bassstimme und lässt die entscheidende Sequenz »dich zu bewahren« im Duo in Gegenbewegung singen, eine Stimme führt aufwärts, die andere abwärts (vgl. Abb. 87). In analoger Weise sind alle Duostellen vertont – außer dem letzten Halbvers, der in Oktaven, einem konventionellen Emphasemittel, im Forte herausposaunt wird: »die nicht [Pause] rund um sich sah'n.« Mit unspektakulären und subtilen Mitteln erfasst Hans-Martin Linde Walsers feinen Witz.

Handwritten musical score for the song "Wie ich ein Blatt fallen sah" by Hans-Martin Linde. The score is written on three systems of staves, each with a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are in German. The first system includes measures 20-24, the second system includes measures 25-28, and the third system includes measures 29-32. The score features various musical notations such as treble and bass clefs, key signatures, time signatures, and dynamic markings like "f" and "mf".

20 3 1 2 1 3 4 5 4

und Ent-zü-cken-des, f See-le-fes-ti-gew-des

25 3 4 4 3 4

nicht emp-fan- den. schau öf-ter zu-rück, mf f

3 4 3 4

rich zu be-wah-ren. f

Wenn es dir drau-ßen liegt, rich zu be-wah-ren. mf f

Abb. 87 Hans-Martin Linde: *Wie ich ein Blatt fallen sah*, S. 3

11.19 Gabrielle Brunner: *Stunde* (2011)

Erst relativ spät begann die vielseitig tätige und auf zeitgenössische Musik spezialisierte Geigerin Gabrielle Brunner (*1963) nach einem Studium bei Daniel Glaus zu komponieren. 2011 konzipierte das Ensemble Proton Bern ein Programm, das Robert Walser gewidmet war. Dafür komponierte Gabrielle Brunner als Auftrag des Ensemble Proton das Werk *Stunde*, das man als einzellige Kantate bezeichnen könnte.¹⁴⁶ Die Komponistin beschränkt sich auf ein Ensemble von sechs Instrumenten, die paarweise angeordnet sind: Flöte und Oboe, Violine und Violoncello sowie Harfe und Klavier. Brunner verwendet in fünf Abschnitten drei Walser-Texte in teilweise extremer Fragmentierung:

- die ersten drei Worte von *Der Spaziergang* (Erstfassung) (BA 14, 9) für Mezzosopran, Bariton und Ensemble;
- den ersten Satz von *Der Spaziergang* (Erstfassung) für Bariton und Ensemble;
- *Bangen* (SW 13, 26), integral, für Mezzosopran und Ensemble;
- *Stunde* (SW 13, 27f.), Verse 1–4, für Mezzosopran, Bariton und Ensemble;
- die ersten vier Worte von *Der Spaziergang* (Erstfassung) für Bariton und Ensemble.

Den durchaus auffälligen Rahmen bilden die ersten Worte von *Der Spaziergang* (Erstfassung): »Ich teile mit« ist der Beginn und »Ich teile mit, daß« der Schluss (vgl. Abb. 88).¹⁴⁷

Es ist sicher der abrupteste aller Schlüsse der Walser-Vertonungen: Eine chromatisch absteigende Umspielung der Violine mündet in der kleinen None *cis*³-*d*⁴ im Fortissimo; gespiegelt dazu im Violoncello der Orgelpunkt mit den gleichen Tönen, aber als große Septime *d*-*cis*¹. Der Höhepunkt besteht im gespuckten *t* von »mit« und einem sogenannten Bartók-Pizzicato im Cello, bei dem die Saite senkrecht zum Griffbrett gespannt wird, um sie dann perkussiv aufs Griffbrett knallen zu lassen. Des Sängers letztes Wort »dass« ist zurückgenommen und wirkt verloren und unsicher. Wie oft bei Walser-Vertonungen befindet er sich allein in der Mitte des Klangraums. Die Flöte deutet eine

146 Uraufführung 17.09.2011, Dampfzentrale Bern, mit Liliane Glanzmann, Mezzosopran; Christian Hiltz, Bariton; Ensemble Proton in seiner Erstbesetzung: Mirjam Lötscher, Flöte; Martin Bliggenstorfer, Oboe; Maximilian Haft, Violine; Thimo Schutter, Violoncello; Vera Schnider, Harfe; Samuel Fried, Klavier. Musikalische Leitung: Matthias Kuhn. Neben Gabrielle Brunners *Stunde* wurde Christian Henkings *Keine Zeit ist zeitig mit der Sehnsucht Zeit* ur- sowie Xavier Dayers *In hellem stillem Zimmer* wiederaufgeführt.

147 Der Anfang »Ich teile mit« kommt nur in der Erstfassung von *Der Spaziergang* vor; aber der Entscheid für diese Version erfolgte nicht deshalb, sondern zufällig, weil die Komponistin nur diese Fassung bei sich zuhause stehen hatte. E-Mail von Gabrielle Brunner an Roman Brotbeck vom 20.08.2020.

Abb. 88 Gabrielle Brunner: *Stunde*, S. 41

Fortsetzung an, ein kurzer Gedanke, der zur erwarteten Aussage nach dem »dass« führen könnte. Auch der Taktwechsel im letzten Takt könnte etwas Neues ankünden, aber wie mit einer Guillotine wird die Musik abgeschnitten: Man könnte von einem »Bartók-Pizzicato« des Klaviers sprechen. Es erklingt in Umkehrung die gleiche Konstellation wie in Takt 96 zwischen Violoncello und Violine: die kleine None F_7 - Fis in der linken Hand und die große Septime fis^2 - f^3 in der rechten. Fast wie mit der Handkante gespielt muss der letzte Ton

klingen. Es ist der lauteste und mit Doppelakzent am stärksten betonte Ton des ganzen Stücks.

Oft steht an den Schlüssen von Walser-Vertonungen der verstummende Sänger. Bei Gabrielle Brunner wird er im Moment, wo er zu einer Aussage ansetzt, von außen zum Schweigen gebracht – mit einem auskomponierten ›die Türe ins Schloss knallen lassen‹.

Die Art, wie Brunner diesen aggressiven Schluss nur mit einem Teil der Instrumente umsetzt, ist typisch für die ganze Kantate: Tuttis sind selten; meist wird mit den Registern Flöte/Oboe, Violine/Violoncello sowie Klavier gearbeitet. Die Harfe wird wie ein Continuo-Instrument behandelt und ist bei *Bangen* dominierend. Zweistimmigkeit ist von entscheidender Bedeutung; so sind die instrumentalen Zwischenspiele von Klavier bzw. Violine und Violoncello jeweils zweistimmige Sätze. Bei der eigentlichen *Stunde*, die dem Werk den Titel gibt, greifen die beiden Vokalstimmen frei ineinander.

Der Bariton – implizit eine Walser-Emanation – wird zu Beginn und am Schluss unsicher gezeigt. Beim ersten Satz von *Der Spaziergang* wird das erste »Ich teile mit« nur geflüstert, so als wagte der Sänger gar nicht zu beginnen. Die Partie der Sängerin ist in sich geschlossener, ihr *Bangen* bildet einen Ruhepunkt in diesem expressionistisch angelegten, von abrupten Unter- und wilden Ausbrüchen bestimmten Werk. Dessen Beginn gibt den ›Grundton‹ des Werks: eine Art ›Schreien‹, denn die Streicher und Bläser spielen in höchster Lage in stürmischer Polyphonie und »sempre ff«.

11.20 Christian Henking: *Keine Zeit ist zeitig mit der Sehnsucht Zeit* (2011)

Er zählt zum Typus des ›Stadtkomponisten‹, wie es ihn früher häufig gab; ein Musiker, der seine musikalische Tätigkeit kompositorisch, pädagogisch, interpretatorisch und organisatorisch seiner Stadt widmet und dort viel bewirkt. Trotz dieser Konzentration auf den Wirkungsort Bern fehlt Christian Henking (*1961) alles Provinzielle, und er steht vernetzt mit der Welt in Kontakt. Er studierte am Konservatorium in Bern Musiktheorie (beim Berner Musiktheoretiker Theo Hirsbrunner)¹⁴⁸ und Komposition bei den Gastprofessoren, die das Konservatorium nach dem Rücktritt von Sándor Veress 1981 engagierte: Cristóbal Halffter und Dimitri Terzakis. Es folgten Meisterkurse bei Edison Denissow und Heinz Holliger. Der wohl wichtigste Kompositionslehrer wurde – einzig im Schriftverkehr – György Kurtág:

148 1998 schrieb Theo Hirsbrunner über seinen ehemaligen Schüler und den Unterricht mit ihm einen Aufsatz. Vgl. Hirsbrunner: *Tendenziell, nicht starr*.

Als junger Komponist habe ich ihm mal telephoniert und ihn gefragt, ob ich privat bei ihm Kompositionsunterricht nehmen könnte (Kurtág hatte vorgängig bei einem Kammermusikurs ein Stück von mir einstudiert und wusste deshalb, wer ich war). Kurtág willigte ein, wollte aber nicht mühselig irgendwelche Treffs vereinbaren, sondern verlangte, dass ich ihm jeweils fertige Stücke schicken, er dann per Brief darauf eingehen würde. So geschah es dann. [...] Und mit diesen Briefen habe ich sehr viel gelernt.¹⁴⁹

Schon kurz nach Abschluss seiner Ausbildung wurde Christian Henking Dozent für Musiktheorie und Komposition an der gleichen Hochschule (heute Hochschule der Künste Bern). Er dirigierte verschiedene Berner Chöre und die wichtigsten Aufführungen seiner Werke fanden in Bern statt, zum Beispiel die Uraufführung seiner Oper *Leonce und Lena* nach Georg Büchner (2004). Seit einigen Jahren ist Henking auch als Fotograf erfolgreich tätig. 2010 gehörte er als künstlerischer Berater zu den Gründungsmitgliedern des Ensemble Proton, des Berner Ensembles für zeitgenössische Musik. Für das Walser-Projekt von 2011 komponierte Henking im Auftrag des Musikfestivals Bern den Zyklus *Keine Zeit ist zeitig mit der Sehnsucht Zeit* (im Folgenden *Keine Zeit* genannt).¹⁵⁰

Henking hat mit *Keine Zeit* einen eigentlichen Walser-Kosmos geschaffen. Aus 21 Texten collagierte er eine Art Libretto. Nur fünf Gedichte werden integral vertont, aber auch diese gehen ineinander über. Allerdings hat Henking einen rigiden Kompositionsplan entworfen: Das Werk besteht aus 20 Abschnitten, die manchmal von Zwischenspielen getrennt werden. Diese 20 Abschnitte sind in sechs symmetrisch angelegte Teile geordnet, die vier Topoi oder ›Grundorte‹ von Walser anzeigen. Innerhalb dieser Grobstruktur ist jeder der 20 Abschnitte zudem anders instrumentiert; Tutti-Stellen gibt es nur zu Beginn und in den Zwischenspielen:

Zu Hause [1]	(1–2)	Lupophon, Kontraforte, Harfe
Wanderung	(3–5)	Flöte, Lupophon, Kontraforte, (Violine), Cello, Klavier
Rast [1]	(6–9)	Flöte, Lupophon, Kontraforte, (Violine), Cello, Harfe, Klavier
Rast [2]	(10–14)	Violine, Cello, Harfe ¹⁵¹
Aufbruch	(15–16)	Lupophon, Violine, Cello, Klavier
Zu Hause [2]	(17–20)	Flöte, Kontraforte, Violine, Cello, Harfe, Klavier

149 E-Mail von Christian Henking an Roman Brotbeck vom 19.10.2020.

150 Vgl. die Aufnahme des Werks: Henking: *Keine Zeit ist zeitig mit der Sehnsucht Zeit* (2012). Der Titel der Komposition entstammt Walsers Gedicht *Zeit* (SW 13, 31f.).

151 Beim Abschnitt 14 gibt es eine Ausnahme: Im Sinne eines Übergangs setzt die Harfe hier aus und das Lupophon dafür schon ein.

Ähnlich wie Benjamin Schweitzer in seiner Kammeroper *Jakob von Gunten* differenziert Henking zusätzlich die Rolle und Funktion der Instrumente. Es gibt je Abschnitt »Hauptinstrumente« sowie »Ergänzungsinstrumente« und in sieben Abschnitten auch »Gegeninstrumente«.

Speziell an *Keine Zeit* sind die neuentwickelten tiefen Blasinstrumente Lupophon und Kontraforte, die 2010 auf den Markt gelangten und hier erstmals als Bass-Duo eingesetzt wurden; sie verleihen dem gesamten Werk einen tiefen und magischen Grundklang.

Das Lupophon ist nach seinem Erfinder Guntram Wolf (lupo = italienisch: Wolf) benannt; der Oboist des Ensemble Proton, Martin Bliggenstorfer hat diese 2010 neukonstruierte Bassoboe im Frühjahr 2011 in Amsterdam eingeweiht.¹⁵² Das Lupophon erreicht eine Tiefe bis *F*, liegt also eine große Terz tiefer als das Heckelphon und weist im Vergleich zu diesem eine höhere dynamische Kraft und klangliche Abrundung auf. Im gleichen Jahr brachte die Firma Guntram Wolf aus Kronach auch das 2001 zusammen mit Benedict Eppelheim aus München entwickelte Kontraforte auf den Markt, ein Parallel-Instrument zum Kontrafagott, das sich durch eine enorme dynamische Spannweite und einen runden und sich mit anderen Instrumenten gut mischenden Klang auszeichnet. Das Näseldne und Sirrende des Kontrafagotts fehlt dem Kontraforte. In der Gründungsbesetzung des Ensemble Proton spielte der Fagottist Lucas Rössner das Kontraforte; er setzt sich seither stark für dieses Instrument ein.¹⁵³

Christian Henking unterscheidet in den zwanzig Teilen nicht nur vier Topoi, sondern auch vier Konstellationen zwischen Mezzosopran und Bariton: Bariton allein (acht Abschnitte), Mezzosopran allein (vier Abschnitte), Duos von Mezzosopran und Bass (fünf Abschnitte) und als Besonderheit Duos, bei denen die Mezzosopranistin im Hintergrund und wie eine zweite Seele den Bariton ergänzt (drei Abschnitte). Hinzu kommt ein eigenes System von Taktarten, Tempoverläufen, Taktzahlen und Abschnittsbildungen.

Mit diesen zahlreichen Vorgaben und Eingrenzungen, die vor allem großformal wirksam sind, schafft sich Henking in gewisser Weise die »Freiheit«, die es ihm erlaubt, Lokalstrukturen zu entwickeln und gleichsam in jedem Moment kompositorisch auf Walsers Texte zu reagieren. Schon im Libretto-Konzept ist angelegt, dass Henking nicht einzelne geschlossene Gedichte in ihrer von Walser konzipierten Form vertont, sondern vielmehr einen Assoziationsfluss anstrebt, bei dem sich Bezüge über die einzelnen Texte hinweg ergeben.

152 Vgl. Mühlemann: *Langes Rohr mit dicker Nase*, S. 32.

153 Vgl. Meier: *Magische Tieftöner aus der Wolfswelt*, S. 28.

Handwritten musical score for a song cycle, page 485. The score is written for a vocal ensemble (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and piano accompaniment. The music is in 3/4 time and features various dynamics (mp, mf, f) and articulations (acc, marcato, etc.). The score includes a key signature change to D major (D H #) and a time signature change to 5/4. The lyrics are in German, with some parts in parentheses indicating alternative phrasings or performance instructions. The score is marked with a circled '51' in the top right corner.

Handwritten musical score for a song cycle, page 485. The score is written for a vocal ensemble (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and piano accompaniment. The music is in 3/4 time and features various dynamics (mp, mf, f) and articulations (acc, marcato, etc.). The score includes a key signature change to D major (D H #) and a time signature change to 5/4. The lyrics are in German, with some parts in parentheses indicating alternative phrasen or performance instructions. The score is marked with a circled '51' in the top right corner.

Das betrifft selbst jene Partie (Abschnitte 3–7), in der Henking hintereinander fünf Gedichte integral vertont. Die Partiturseiten 50 und 51 zeigen den Übergang von *Auf meine Sinne* (SW 13, 45) zu *Der Schnee* (SW 13, 147) (vgl. Abb. 89).¹⁵⁴ Die beiden Gedichte stoßen direkt aneinander, sodass auch eine inhaltliche Verbindung entsteht, weil *Der Schnee* als eine Art Fortführung des Gedankens des Innehaltens am Schluss von *Auf meine Sinne* erscheint (kursiv gesetzter Text ist in Abbildung 89 enthalten), zitiert nach der Partitur:

Auf meine Sinne, / mißbraucht, verletzt / fällt Dunkel jetzt. / Ich halte inne /// der Schnee fällt nicht hinauf / sondern nimmt seinen Lauf / hinab und bleibt hier liegen, / noch nie ist er gestiegen.

Die Deklamation ist aufgetrennt: Die Männerstimme singt die Vokale, die Frauenstimme die Konsonanten, deren Tonhöhen fixiert sind, wenn es sich um stimmhafte Konsonanten handelt. Die Wörter »mißbraucht« und »verletzt« werden mit dieser Technik autoreflexiv »missbraucht« und »verletzt« vertont.

Überraschenderweise werden bei »ich« (T. 278) die Rollen vertauscht: Nun singt die Frau die Vokale und der Mann die Konsonanten. Den Umschlagpunkt bildet das hörbare und hier als Exklamation des Erstickens oder der Luftnot wirkende Einatmen des Baritons in Takt 277.¹⁵⁵ Das Werk beginnt bereits mit einem solchen, dort aber gemeinsamen, Luftholen von Sängerin und Sänger. Solch stimmhaftes Einatmen ähnelt einem nach innen gezogenen »ich«, so auch hier bei Takt 277; die Sängerin kehrt es im folgenden Takt mit »i[ch]« nach außen. Bei der Mezzosopranistin steht an dieser Stelle »möglichst unhörbar einatmen«, um dem Rollenwechsel etwas Magisches zu geben. In den Takten 279 und 280 hören wir noch einmal ein solches »Ein- und Ausatmen« beim Wort »halte«: Der Bariton zieht ein asthmatisches »h« nach innen, die Mezzosopranistin singt es gleich anschließend nach außen.

Bruchlos führt die Sängerin dann (T. 284) in den nächsten Abschnitt *Der Schnee*.

Das hier dargelegte Ineinander der Stimmen lässt sich auf die organisch gestaltete Instrumentalbegleitung übertragen. Diese ist – ähnlich wie bei

¹⁵⁴ Vorausgegangen und durch ein instrumentales Zwischenspiel (Tutti) deutlich getrennt ist *Alles Nacht* (SW 13, 37f.) für Mezzosopran allein. Auf die strengen Vorgaben in Walsers Gedicht (vgl. die Ausführungen zu *Alles Nacht* bei Daniel Andres) geht Henking nur ansatzweise ein, zum Beispiel werden die Repetitionswörter »Nacht« und »Tag« mit der Musik variiert und meist anders vertont. Er hält sich in der Deklamation an die syntaktische Struktur, die bei Walser eigentlich nur ein Hilfsgerüst ist, um die homonyme Erstarrung von »Tag« und »Nacht« zu realisieren.

¹⁵⁵ Das Einatmen ist mit einem quadratischen Notenkopf notiert. In Takt 1 schreibt der Komponist dazu: »einatmen (ev. Luft leicht durch die Zähne ziehen)«.

Schönbergs *Pierrot lunaire* – auf ständige Wortausdeutung und klangliche Verbindungen angelegt. Eine Überausdeutung der Worte entsteht dann, wenn gewisse Begriffe wörtlich genommen und aus dem Sinnkontext herausgelöst werden; es erinnert an Holligers Verfahren bei *Schneewittchen*.

11.21 Christophe Schiess: *Hibernation* (2011/12) und »... hinaus in die Winternacht.« (2013/14)

Das Werk *Hibernation* schrieb der in Biel geborene und seit 2010 wieder dort lebende Westschweizer Komponist Christophe Schiess (*1974) für das Ensemble Phoenix Basel. Es ist ein reines Instrumentalwerk für eine mit Bratsche erweiterte *Pierrot-lunaire*-Besetzung, allerdings mit der Kontrabassklarinette statt der Bassklarinette als Parallelinstrument. Zwar gibt es in der Partitur keinen Bezug zu Robert Walser, und selbst der Titel *Hibernation* (Winterschlaf), auf den im Programmheft der Uraufführung mit einem abgebildeten Murmeltier unmissverständlich hingewiesen wurde, lässt sich nicht auf Walser beziehen. Zwei Jahre später deklarierte Christophe Schiess *Hibernation* allerdings als ein mögliches Vorwerk zu »... hinaus in die Winternacht.« für Sopran und die gleiche *Pierrot-lunaire*-Besetzung, erweitert mit einer Harfe.¹⁵⁶ Schon auf dem Titelblatt steht: »peut être immédiatement précédé du sextuor ›Hibernation‹ (2011–2012)«. Dadurch wurde *Hibernation* nachträglich in einen expliziten Walser-Kontext gebracht. Tatsächlich passen die beiden Werke in ihrer Klangsinnlichkeit und vor allem in der extensiven Verwendung verschiedenster Mikrotöne gut zusammen. Man hört deutlich, dass Christophe Schiess bei zwei musikalischen Alchemisten studiert hat, einerseits beim Mikrotonspezialisten Georg Friedrich Haas, andererseits bei Roland Moser, dessen Kompositionen oft in komplexen Kontext-Geflechten mit zahlreichen Anspielungen an die Literatur-, Musik- und Kunstgeschichte stehen. Solche Anspielungen gibt es auch bei Christophe Schiess: Ein Motiv sind die Schritte im Schnee, die durch die Radierung, die Karl Walser für die Gedichtausgabe von 1909 schuf, zu einer Robert Walser-Ikone geworden sind, weil sie die Schritte auf den Polizeifotos anlässlich seines Todes ikonografisch vorwegnehmen.

Christophe Schiess spielt an diese Schritte in *Hibernation* mit einem zweimaligen Zitat aus *Des pas sur la neige*, das sechste Stück aus dem ersten Band

156 Der auffällige Punkt im Titel verweist auf den Schluss des Romans *Geschwister Tanner*.

der *Préludes* von Claude Debussy, an.¹⁵⁷ »Triste et lent« ist die Spielanweisung, und zum schreitenden Motiv merkt Debussy an: »Ce rythme doit avoir la valeur sonore d'un fond de paysage triste et glacé«.¹⁵⁸

Die Noten dieser Komposition könnte Robert Walser in den Händen gehabt haben. Mindestens lässt eine Stelle in den Briefen an die junge Leserin Therese Breitbach, der Walser zwischen 1925 und 1932 zwanzig Briefe schrieb,¹⁵⁹ diese Spekulation zu. Walser schreibt am 15. Januar 1926: »Vielen Dank, mein Fräulein, für die Übersendung der Schneekomposition, von der ich als Nichtmusiker selbstverständlich nichts verstehe.« (BA 2, 181)

Therese Breitbach und ihr frankophiler Bruder Joseph, die beide mit Robert Walser korrespondierten, könnten in den 1920er-Jahren, in denen Debussy und Ravel das französische Musikleben dominierten, dem melancholischen *Prélude* begegnet sein oder dieses sogar selbst gespielt haben. Weil die Gegenbriefe von Therese Breitbach fehlen, ist das allerdings nicht zu belegen. Walsers Bemerkung, dass er davon als »Nicht-Musiker selbstverständlich nichts verstehe«, ist ein wenig zu relativieren. Es gibt – auf eine Anfrage von Carl Seelig, der an einer Biografie zu Walser arbeitete – einen entsprechenden Hinweis von Fanny Walser:

Robert musste, wie alle Walser-Geschwister, in den Jugend-Jahren Klavierstunden nehmen. Von Componieren war gar nicht die Rede. Keine besondere Begabung zur ausübenden Musik.¹⁶⁰

Robert Walser konnte also mindestens Noten lesen; Fanny Walsers Hinweis auf die mangelnde pianistische Begabung ihres Bruders gibt dessen Spotten aufs Klavierspiel auch eine autobiografische Komponente.

Während die Debussy-Zitate in *Hibernation* nur als Assonanzen wahrgenommen werden, wird in *Winternacht* eine ganze Partie mit Wilhelm Müllers Gedicht *Erstarrung*, dem vierten Lied aus Franz Schuberts *Winterreise*, gestaltet. Müllers Text beginnt ebenfalls mit Schritten im Schnee: »Ich such' im Schnee vergebens / Nach ihrer Tritte Spur«. Christophe Schiess übernimmt das Liedmaterial von Schubert in der Singstimme und der Klavierbegleitung fast wörtlich, und es wird beim Hören sofort als offensichtliches

157 E-Mail von Christophe Schiess an Roman Brotbeck vom 28.05.2016: »des pas sur la neige« sont cités deux fois: aux mes. 22/23 (piano) (ce qui va générer le »réveil« dès la page suivante), et aussi au plus profond du sommeil (l'accord au début de la mes. 81)«.

158 Debussy: *Préludes*, S. 22f.

159 Vgl. Stocker: *Adressierungsambivalenzen*.

160 Fanny Walser: Brief-Beilage an Carl Seelig (26.09.1958). Ich danke Gelgia Caviezel herzlich für diesen Hinweis.

Zitat wahrgenommen. Allerdings berücksichtigt Schiess nur jene Verse, die keinen Hinweis auf die verlassene Liebe enthalten, vielmehr interessiert ihn das Blütenmotiv, das chiasmisch den Schnee- und Winterbildern gegenübergestellt wird. »Wo find' ich eine Blüthe, / Wo find' ich grünes Gras? [...] Soll denn kein Angedenken / Ich nehmen mit von hier? / Wenn meine Schmerzen schweigen«. ¹⁶¹ Von Walser selbst wählte er Texte einerseits aus *Winter*, wo Blumen und Eis verbunden sind: »Unter dem Eise wuchsen Frühlingsblumen« (SW 16, 375), andererseits aus dem Roman *Geschwister Tanner* (SW 9, 101, 332), mit dessen Schluss er *Winternacht* beendet. Dieser »vereisten« Walser/Schubert-Welt stellt Schiess zwei »brennende« Kontrapunkte gegenüber, nämlich zwei Gedichte aus der ersten Gedichtsammlung *Soledad* des spanischen Lyrikers Antonio Machado (1875–1939), eines Zeitgenossen Walsers. Was Schiess beim Schubert-Zitat weggelassen hat, die Erinnerung an eine verlorene Liebe, ist in den Machado-Gedichten omnipräsent: Im Prolog von *Winternacht* wird einer einstigen Liebe in der Hitze der starren Sonne (»sol yerto«) gedacht, ¹⁶² der Mittelteil besteht aus einer Vertonung des Gedichts *Crepúsculo*, das später von Machado in die Neuauflagen nicht mehr aufgenommen wurde ¹⁶³ und deshalb bei den *Obras Completas* unter die *Poesías sueltas* eingeordnet ist. Es ist die glühende Gegenwelt: Das weibliche lyrische Ich geht an einem heißen Sommernachmittag los, um hinter den blauen Bergen die bittere Myrrhe einer weit zurückliegenden Liebe zu verbrennen (»la mirra amarga de un amor lejano«). Zum Schluss wandert das lyrische Ich verstummt, umhüllt von Staub und Sonne (»Y muda caminaba, en polvo y sol envuelta«), während der Sommer seinen purpurnen Weihrauch verbrennt (»mientras quemaba / sus inciensos de púpura el verano«). ¹⁶⁴

Für die Machado-Teile wählt Christophe Schiess eine einfache und direkte Vertontechnik, bei der die Sängerin mehr rezitiert als singt und die Begleitung wie ein zurückhaltendes Continuo wirkt, mit Liegeklängen und Repetitionsfiguren. *Crepúsculo* ist wie ein Feuer gestaltet, das leise zu glühen beginnt, kurz auflodert und zu Asche verglimmt. ¹⁶⁵

Die Walser-Partien heben sich davon mit gläsernen, hohen und höchsten Klängen ab. Sie weisen eine reiche Palette an Mikrotönen auf, die akustische Spezialeffekte ermöglichen. Man könnte es als harmonisch-klangfarbliche »Molekularküche« bezeichnen, denn Schiess erzielt mit extremer Effizienz

¹⁶¹ Müller: *Gedichte*, S. 81f.

¹⁶² Machado: *Soledades XXXIII*. In: *Obras completas*, S. 34.

¹⁶³ Vgl. Manso: *Todos los fuegos del crepúsculo*, S. 741.

¹⁶⁴ Machado: *Obras completas*, S. 330f.

¹⁶⁵ 2014 hat Christophe Schiess *Crepúsculo* von Machado in *Once estaciones* ein zweites Mal in ähnlichem Gestus vertont.

unglaubliche Wirkungen; so verändert er mit nur sieben um einen Viertelton vertieften Saiten der Harfe die Harmonik komplett. Mit vielen Intervall- und Proportionsrechnungen nun diese Aggregate im Detail zu erklären, würde den Eindruck eines physikalischen Klanglabors hinterlassen. Wichtiger sind die Entwicklungsbögen, die Schiess über die zusammen mit *Hibernation* 25 Minuten dauernde Komposition spannt. Das ist mitreißende Musik, auch dann, wenn sie stillsteht, wie am Schluss: Nach dem Schubert-Zitat friert die Stimme der Sängerin auf der Tonhöhe h^1 ein, während nun die erwähnten sieben Töne der Harfe die Musik in eine fremde Welt führen: »hinaus in die Winternacht.«

11.22 Yonghee Kim: *Der Winter* und *Das Ruheplätzchen* (2019)

Noch in Korea ist Yonghee Kim (*1982) in einer Buchhandlung zufälligerweise auf Walsers *Jakob von Gunten* gestoßen und war vom Roman fasziniert. Nach dem Bachelor-Studium in Komposition an der Korea National University of Arts in Seoul bei Byung-Eun Yoo, einem koreanischen Komponisten, der sich für die Verbindung von koreanischer Volks- und Kunstmusik mit den westlichen Musiksprachen interessiert, kam die Komponistin nach Europa, um an der Universität der Künste Berlin bei Walter Zimmermann¹⁶⁶ das Kompositionsstudium fortzusetzen und 2015 mit einem Master abzuschließen. In Berlin, wo Kim heute lebt, setzte sie ihre Lektüre von Walser-Texten fort.

Was mich an seinen Dichtungen fasziniert, ist die transparente und klare poetische Ausdrucksweise und die Stimmungen. Weder pedantisch noch belehrend, vielmehr wie ein Monolog, der in klaren und kindlich-unschuldig wirkenden Bildern seine innersten Gedanken enthüllt. Schlicht und transparent sind für mich die meisten seiner Dichtungen.¹⁶⁷

In der 2019 entstandenen Komposition für Sopran und Streichquartett verwendet Yonghee Kim zwei Texte aus dem 2005 von Bernhard Echte edierten Bändchen *Feuer* mit bis dahin unbekannter Prosa und Lyrik. Die beiden Texte bilden eine kompositorische Einheit, wobei das deutlich kürzere *Das Ruheplätzchen* (FEUER, 102) wie ein heiterer Epilog wirkt. »Mit den Streichern des

¹⁶⁶ Walter Zimmermann hat mich dankenswerterweise auf die Komponistin Yonghee Kim aufmerksam gemacht.

¹⁶⁷ E-Mail von Yonghee Kim an Roman Brotbeck vom 19.11.2020.

Streichquartetts konnte ich vielfältige, subtile Klänge erzeugen, die mit der Stimmung von Walsers Gedichten korrespondieren.«¹⁶⁸

Das Streichquartett muss bei Yonghee Kim – ähnlich wie in Ruedi Häusermanns drei Walser-Produktionen – keine polyphone Kontrapunktik realisieren, vielmehr schafft es bei *Der Winter* (FEUER, 104f.) eine Art ›Super-Monodie‹: Von Beginn an umspielen die Instrumente die Gesangsstimme, wobei sie sich im gleichen Tonraum bewegen (vgl. Abb. 90). Der Triller auf »Winter« in Takt 2 wird von der ersten Violine mit einem Vibrato und ebenfalls auf *g*¹ imitiert; die zweite Violine spielt das *g* mit dem Bogenholz, die Bratsche streicht es ordinario, aber um einen Viertelton vertieft, und das Violoncello realisiert denselben Ton als Flageolett auf der G-Seite – vier verschiedene Begleittöne, die sich zu Klangmixturen mischen. Nach diesem Prinzip des Umspielens, der geräuschhaften Verfärbung, mikrointervallischen Differenzierung und rhythmischen Verwischung der Gesangsstimme sind beide Stücke komponiert. Das ist nicht nur impressionistische Klangkomposition, sondern unterstützt den Text ganz direkt, zum Beispiel in Takt 4, wo die Rhythmik von Walsers Vers durch die Figurationen akzentuiert werden. Kim gibt diesen Umspielungsfiguren keine Richtung, indem sie sie mit Gegenbewegungen gleichsam im Gleichgewicht hält; die Singstimme bleibt das Zentrum.

Es gibt im Stück auch weite Intervallsprünge. Damit hebt Yonghee Kim Stilbrüche oder Ironisches hervor, und zwar genauso ›naiv‹, wie es Walser tut.

Walsers den Winter entzauberndes »das Schnupftuch wird häufiger gebraucht als sonst« vertont sie mit einer einfachen, kinderliedähnlichen auf- und absteigenden Tonleiter: *e – f – g – a – g – f – e – d*. Allerdings oktaviert sie vier der Töne, was zu übertriebenen und falschen Betonungen führt, welche die schnäuzenden Folgen von Walsers Schnee-Idyll gewitzt verdeutlichen. Die fett gesetzten Silben sind oktaviert.

Schnupf-[*e*¹] **tuch** [*f*²] wird [*g*¹] **häu**-[*a*²] fi-[*g*¹] **ger** [*f*²] ge-[*e*¹] braucht [*d*¹] **als** [*e*²] sonst [*d*¹].

Während in den meisten Walser-Vertonungen die Instrumente als Gegenstimmen zum Gesang auftreten oder eine eigenständige Harmonik entwickeln, ist Kims origineller Ansatz jener eines entfächerten Unisono oder besser ›Multisono‹, bei dem vier Beteiligte der Gesangsstimme zudienen, sie differenzieren, bestätigen, sie mitziehen im Sinne einer vervielfachten Ich-Fiktion.

168 Ebd.

Der Winter

für Sopran und Streichquartett

nach dem Gedicht "Der Winter" von Robert Wälsch

Yonghee Kim (2019)

♩ = 100 senza vibrato

Sopran
Wie ist der Win

Violine I
s.p. c.l.b. arco vib.

Violine II
s.p. c.l.b. legno

Viola
2/III s.t. s.p. c.l.b. arco

Violoncello
pp pp > sim. > pp p > pp

pp mp mf

3 sub. pp p mp

ter. hart und rauh und barsch und kalt,

arco mp pp sim. mfp

s.p. → s.t. mp pp sim. pp

mp pp sim. mp s.t. p

pp pp sim. pp

Abb. 90 Yonghee Kim: *Der Winter*, S. 1

Das Ruheplätzchen ist ähnlich angelegt, hier aber dominiert das apart-humorvolle und leichte Fach, was durch die zahlreichen Miniaturisierungen und eine nervös-ziselierte Rhythmik verdeutlicht wird.

Der Winter und *Das Ruheplätzchen* von Yonghee Kim unterstreichen die Internationalität, die Walser heute erfährt. Neben Ezko Kikoutchi (vgl. Kap. 8.6.4) und Eunshin Jung (vgl. Kap. 12.7) ist Kim die dritte Walser-Komponistin aus einem ostasiatischen Land, die den Schweizer Dichter in neue Kontexte stellt.

Singen oder Sprechen

Die Melodramen zu Robert Walser

Das Melodram taucht in Walser-Vertonungen häufig auf – sei es als eigenständiges Werk oder als Wechsel zwischen gesprochenen und gesungenen Teilen, wie es in den meisten Veroperungen von Walser zu beobachten ist (vgl. Kap. 9). Das Melodram erlaubt es, einerseits Walsers Text mit modernen schauspielerischen Mitteln darzustellen und andererseits die emotionalen Triebkräfte der Musik zur Entfaltung zu bringen. Auffällig ist, dass bei den Bearbeitungen von Melodramen die Textsorte der ›Prosastückli‹ (BA 2, 358) ein größeres Gewicht erhalten.

12.1 Einleitung

An der Wende zum 20. Jahrhundert erlebte das Melodram in der musikalischen Avantgarde einen neuen Aufschwung. Während des ganzen 20. Jahrhunderts galt Arnold Schönbergs *Pierrot lunaire* als avantgardistisches Ausnahmewerk, weil Schönberg damit das Potential des Sprechgesangs für die zeitgenössische Musik entdeckt habe. Friedrich Cerha hat diesen Glauben im Jahr 2000 demontiert. Er hat Schönbergs Sprechgesang mit Sprechaufnahmen von Alexander Moissi (1879–1935), den Robert Walser persönlich kannte (*Moissi in Biel*, SW 16, 318–320), und anderen Schauspielern des frühen 20. Jahrhunderts verglichen und kommt zum überzeugenden Schluss, dass sich Schönberg »auf eine sehr variable, ungemein expressive Tradition des Deklamierens stützen konnte.«¹ Cerhas Vergleich des Sprechambitus zeigt, wie sehr sich der Sprechgestus in den letzten hundert Jahren verändert hat:

Testet man den Ambitus heutigen Sprechens, so bekommt man etwa für das Sprechen von Nachrichten eine große Sekunde bis kleine Terz, für Lyrik eine Quarte, für die Gesellschaftskomödie eine Quint oder Sext, für das klassische Versdrama maximal eine Sept. Bei Karl Kraus finden wir häufig die Oktave überschritten, bei Moissi wurde gelegentlich der 1½-Oktavenbereich erreicht, ja darüber hinausgegangen.«²

¹ Cerha: *Zur Interpretation der Sprechstimme in Schönbergs Pierrot lunaire*, S. 66.

² Ebd. Vgl. dazu auch Kühn: *Sprech-Ton-Kunst*, S. 269–272.

Diese großen Umfänge übernimmt Schönberg im *Pierrot* und erweitert sie so, dass es möglich wird, die Sprechgesangsstimme mit den Instrumentalstimmen kompositorisch eng zu verknüpfen und auf der Ausdrucksebene eine hohe Expressivität zu erreichen.

Erstaunlicherweise greift keines der Walser-Melodramen auf diese expressiven Deklamationsformen zurück, obwohl die zahlreichen Exklamationen in seinen Texten und deren gebrochenes, melodramatisches Pathos dies durchaus nahelegen würden. Fast allen scheint die Angst im Nacken zu sitzen, Walsers Texte zu naiv, zu pathetisch oder zu direkt zu vertonen, ganz gleich, ob sie nun gesungen oder gesprochen werden.

Die folgende Darstellung bemüht sich um Vollständigkeit, kann diese aber angesichts der weltweiten Walser-Rezeption nicht garantieren. Gewisse Melodramen oder mit Melodram-Elementen komponierte Werke werden zudem in anderen Kapiteln besprochen (vgl. *Drei Robert Walser-Geschichten* von Daniel Fueter in Kapitel 8.3 oder Natalia Sidlers *Melodram* in Kap. 11.15.1).

12.2 Max Beckschäfer: *Schwendimann* (1985)

Der Münchner Organist, Komponist und Musiktheoretiker Max Beckschäfer (*1952) hat kurze Zeit nach seinem Unterricht bei Wilhelm Killmayer Robert Walsers Text *Schwendimann* (BA 12, 48–50) als Melodram gestaltet und dieses mehrfach mit dem Komponisten und Pianisten Kay Westermann aufgeführt.³ Das Werk zeichnet sich durch größtmögliche Kargheit und Ökonomie der Mittel aus: Es sind bloße ›Tonsymbole‹, die Beckschäfer auswählt; Schwendimanns Gang an den verschiedenen Häusern vorbei – »Rathaus«, »Pfandhaus«, »Freudenhaus« bis zum »Totenhaus« am Ende – wird nur schemenhaft bebildert. Die Grundform ist eine Passacaglia mit einer symmetrischen Skala als Grundmaterial. Auch wenn der musikalische Satz alle paar Takte wechselt und auch das Passacaglia-Thema selbst verändert wird, entsteht ein untergründiger Schub nach vorne, der die Todesperspektive des Textes verstärkt. Bei Walser wird zu Beginn noch etwas parliert – »sehr gut, très bien, très bien« (BA 12, 48) –, dann setzt sich eine Kette von Verzögerungen in Gang, so als möchte der Autor Schwendimann möglichst lange nicht ins Totenhaus eintreten lassen, indem er ihn an zwanzig Häusern vorbeiziehen lässt, zuletzt

3 Die Uraufführung fand am 29. September 1985 im Gasteig München im Rahmen eines Melodramen-Konzertes der Kompositionsklasse von Wilhelm Killmayer statt. Weitere Melodramen hatten Fredrik Schwenk (Theodor Fontane), Harald Feller (Gustav Meyrink), Ali N. Askin (Charles Bukowski) und Kay Westermann (Reiner Kunze) komponiert.

auch am rettenden Gasthaus, bevor er im Haus 21 (zugleich eine Fibonacci- und eine Dreieckszahl)⁴, dem Totenhaus, von einem Gerippe empfangen wird. Beckschäfers beharrliche Passacaglia gibt Schwendimanns Gang einerseits etwas Drängendes und Unerbittliches, andererseits auch etwas Offenes, weil die lebens- und weltgeschichtlichen Stationen, die sich in der Häuserreihe spiegeln, weiterlaufen könnten.

Beim letzten Haus löst Beckschäfer die Passacaglia in einen Quinten-Akkord auf, der ein komplexes ›Todeszeichen‹ darstellt (vgl. Abb. 92): Der Klang wirkt schwebend, statisch, wie das Echo des letzten Satzes von *Schwendimann* – »und hier hatte er Ruhe« (BA 12, 50) –, aber der Elftonakkord hat eine auffällig dissonante Spannung, die dadurch entsteht, dass Beckschäfer den Quintenzirkel intern verschiebt (vgl. Abb. 91).

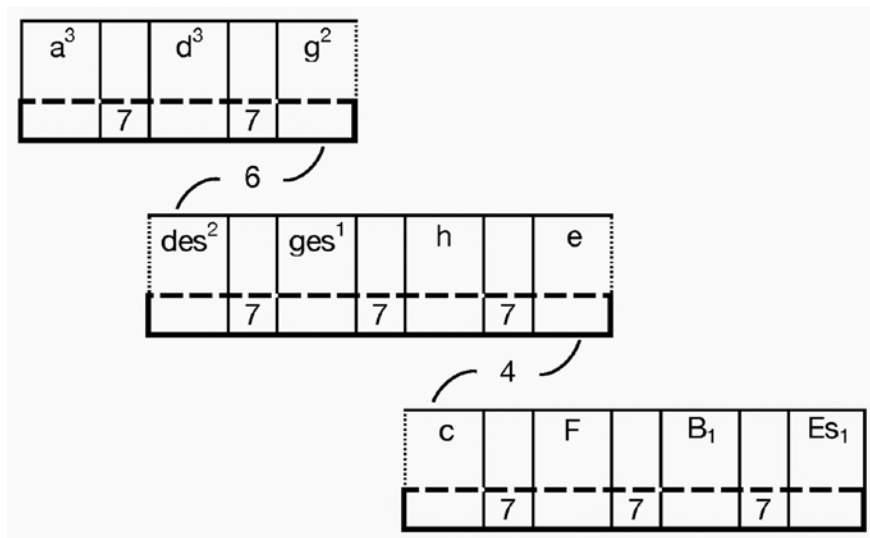


Abb. 91 Verschobener Quintenzirkel in Beckschäfer: *Schwendimann*

Hätte Beckschäfer den sich von oben her entfaltenden Klang mit *des*⁴ statt *a*³ begonnen, hätte er einen fast vollständigen Zyklus mit 11 reinen Quinten erhalten,⁵ aber er verlegt die Quintenfolge *des* – *ges* – *h* – *e* in die Mitte des Klangraums und bewirkt mit dem Tritonus *g*² – *des*² eine dissonante Spannung. Der Quintenzirkel wird zwar trotz der Verschiebung beinahe eingelöst, aber Beckschäfer will den Tod nicht zum Vollkommenheitsgleichnis

4 Vgl. Kap. 11, Anm. 82.

5 Mit den fallenden Quinten *des*⁴ – *ges*³ – *h*² – *e*² – *a*¹ – *d*¹ – *g* – *c* – *F* – *B*₁ – *Es*₁.

Ein Gerippe stand an der Türe, er fragte:

"Darf ich wohl hier eintraten, um auszuruhen?"

Das Gerippe grüßte auf das freundlichste und sagte: "Guten Abend Schwendmann. Komm nur herein. Er trat in das Haus hinein." "Ich kenne dich wohl. Du bist willkommen." "Hast du nicht das am Ende jeder Fiedel, und wie er hineingekommen war, sank er um und starb trotz dem er vorher ins Totenhaus gekommen war."

Abb. 92

Max Beckschäfer: Schwendmann, S. 12

und zur Erfüllung in christlichem Sinn machen. Beckschäfer verzichtet deshalb auf den zwölften Ton, ein *as*. In seinem Quintenakkord müsste das *as* als Unterquinte zum *Es*, – das im Melodram wie ein Grundton wirkt – als *As*₂ erscheinen, aber dieser Ton ist quasi die ›Todesschwelle‹ des Klaviers, denn diese Taste gibt es nicht mehr: der Umfang des Klaviers reicht nur bis zum *A*₂. Solche unspektakuläre und vieldeutige Differenzierungen in einer weitgehend tonalen Harmonik – wie sie auch der Musik seines Lehrers Wilhelm Killmayer eigen ist – prägen das gesamte Melodram.

12.3 Jörg Mainka: *Zeichenstunde* (1987) und *Die inzwischen Wirklichkeit gewordene Nacht wies irgendwie Handharfenklangform auf* (1991)

Jörg Mainka (*1962) ist Komponist und Musiktheoretiker. Er studierte in Karlsruhe, wo er ab 1988 an der Universität und der Staatlichen Hochschule für Musik lehrte, bis er 1999 als Professor für Analyse zeitgenössischer Musik und Musiktheorie an die Hochschule für Musik Hanns Eisler Berlin berufen wurde. Er hat zahlreiche Aufsätze insbesondere zu zeitgenössischer Musik publiziert. In seinem vergleichsweise schmalen musikalischen Œuvre spielt Experimentelles, Multimediales und Polystilistisches eine große Rolle. Mainka verweigert sich damit einem bequem gewordenen Komponieren, das er 2006 folgendermaßen umschreibt:

Heute ist man auf der sicheren Seite, wenn man geschlossene, in sich stimmige Werke abliefert, die sich möglichst unaufwendig in den Konzertbetrieb, der immer weniger Geld zur Verfügung hat, integrieren lassen.⁶

Mainka stellt solcher Einpassung in den institutionellen Betrieb eine Werkästhetik gegenüber, die das Stimmige unter anderem durch den Einbezug unterschiedlicher stilistischer Traditionen verweigert:

Gleichwohl werden traditionelle Anschlüsse und aktuelle kompositorische Vorgehensweisen in meinen Stücken aber ebenso oft gebrochen. Der Aufbau von Traditionsbezügen und die bestimmte Negation der gerade noch aufgebauten Bezüge war seit jeher ein wesentlicher Motor meiner Arbeit, ebenso, wie der Aufbau zusammen mit der bestimmten Negation nicht traditionsbezogener Ordnungssysteme. Dekonstruktion also überall, könnte man sagen.⁷

⁶ Mainka: *Gibt es traditionslose Musik?*, S. 14.

⁷ Ebd., S. 11.

Als einen Höhepunkt dieser Ästhetik darf man das Musiktheater *Voyeur* (2004) bezeichnen, in dem Texte von Ludwig von Wittgenstein und Alain Robbe-Grillet kombiniert werden und sich alle Ebenen gegenseitig reflektieren und kommentieren.⁸

Auch seine zwei frühen Walser-Melodramen, die sich beide mit Erotischem befassen, sind von dieser Ästhetik geprägt. Im Melodram *Zeichenstunde* (SW 15, 90f.) wird die Erotik explizit angesprochen. Der Text ist eine glossierende Paraphrase des ersten Akts von Frank Wedekinds Tragödie *Erdgeist*, in der Lulu dem Maler Schwarz Modell steht, bis dieser über sie herfällt. Medizinalrat Dr. Goll, Lulus Ehemann, überrascht sie in flagranti und scheidet mit einem Herzinfarkt aus dem Leben – er ist der erste von vielen Toten in Lulus Karriere. Bei Walsers Miniatur verführt das Modell den Maler kraft seiner »nachlässige[n] Haltung [...], achtlos um Posen« (SW 15, 90). Dieser ist von solcher Schönheit überfordert, zumal die Ansprüche steigen, denn Walser macht die Frau zu einem Musikinstrument: »Musik entströmt dem Körper. Was für grausame Forderungen treten jetzt an die Künstlerhand leise, aber schneidend deutlich heran. Er soll die Musik zeichnen.« (SW 15, 90)

Mainka hat Walsers Text leicht gekürzt und zwei Abschnitte umgestellt. Im Gegensatz zum späteren Melodram *Handharfenklangform* wird der Text linear vorgetragen. Das polystilistische Prinzip ist gut zu hören. Dabei gibt es unmittelbar nachvollziehbare, teils ironische Textbezüge, zum Beispiel eine »wohlklingende« dichte Kammermusik zu »Er soll die Musik zeichnen«, konventionelle Kadenzfloskeln, wenn es um die Naturschönheit geht, verfremdete Klänge, wenn die Not des an seiner Aufgabe scheiternden Malers geschildert wird.

Während Walsers Text zunehmend von Erregung getrieben wird (»Wie das atmet und denkt zu dem Leib heraus. Wie sich das hinauf und hinabschämt«), wird Mainkas Musik gegenläufig provokativ einfach. Eine zu plakative Schlusspointe (vgl. Abb. 93) kann er so vermeiden und die Leichtigkeit und »Selbstverständlichkeit« von Walsers Schluss treffen. Anders als bei Wedekinds *Erdgeist* gibt es bei Walser keine Liebeskämpfe und -krämpfe und schon gar keine Toten: »Der Künstler, verworfen, wie er sich vorkommt, geht hin und amüsiert sich mit dem Modell.« (SW 15, 91) Dieses Amüsement wird von Mainka bloß mit einem kurzen e-Moll-Dreiklang – immerhin mit Sforzato – angedeutet.

8 Vgl. dazu Elzenheimer: *Mit Musik und Theater über Musik-Theater nachdenken* sowie Nonnenmann: *Mediales Klangschattenspiel*.

- 37 -

FL

VL

VC

PF

VOC

verworfen, wie er sich vorkommt,
geht hin, und amüsiert sich
mit dem Modell.

sfz

sfz

sfz

§

Abb. 93 Jörg Mainka: *Zeichenstunde*, S. 37

Für Jörg Mainkas 1991 entstandenes, multimediales Melodram *Die inzwischen Wirklichkeit gewordene Nacht wies irgendwie Handharfenklangform auf* diente Robert Walsers Text *Der tolle Haßberg* (SW 19, 427–429) als Grundlage. Der lange Titel ist ein Satz aus dem Schlussteil des 1927 entstandenen Textes, in dem Walser Frauenfiguren unterschiedlich differenziert auftreten lässt, dabei »die weiße Sklavin« und »eine junge Negerin« in den Vordergrund stellt. Walser

enttäuscht darin rassistisch geprägte Rollenbilder, weil die »weiße Sklavin« als »[a]n einen Beleuchtungskörper gelehnt[e]« (SW 19, 427) Prostituierte gekennzeichnet ist, während »die junge Negerin [...] in die Sphäre des Europäismusses emporzuklettern beschlossen hatte« (SW 19, 428f.). Sie arbeitet »als empfindsame sowohl wie intelligente Verkäuferin in einer Buchhandlung« (SW 19, 427) und »wollte nichts Geringeres als Dichterin werden« (SW 19, 429). Um diese beiden Frauen dreht sich das Melodram.

Für *Handharfenklangform* wählte Mainka die ungewohnte Besetzung von Blockflöte, Flöte, Violoncello, Klavier, Keyboard und Sprecher, dazu ein elektronisches und ein mechanisches Metronom sowie ein Audio- und Videozuspielband.

Die verschiedenen Mittel und Medien behandelt Mainka nicht als autonome Schichten, vielmehr fügt er sie zu einer Art Mosaik zusammen, bei dem mal die Metronome, mal das Klavier, das Audioband oder das Video dominieren. Das korrespondiert mit den dissoziativen Handlungselementen des Textes *Der tolle Haßberg*, in dem die Figuren mobile-artig gedreht werden. Die Polystilistik der Musik ist hier noch ausgeprägter als bei *Zeichenstunde*: Mainka verwendet Rockmusik, Beethoven-Zitate, scheppernd verkratzte Klänge und verbrauchtes oder triviales Material – wie es auch Walser tut, dessen radikale Schreibverfahren Mainka auf *Handharfenklangform* überträgt.

Den Schluss respektive die verzackte ›Auflösung‹ von Walser lässt Mainka weg. Im letzten Satz des Textes bringt sich der Autor als ironisch kommentierender Ich-Erzähler ins Spiel: »Ich schrieb diese womöglich etwas wunderlich betitelte Geschichte an einem Frühstückstisch.« (SW 19, 429) Nur der Titel, nicht aber die kompliziert in alle Richtungen ausschlagende Handlung, ist also ›wunderlich‹!

Diese Autoreflexion übernimmt in *Handharfenklangform* das zugespielte Video.

Das eigentliche Melodram bzw. die Lektüre des Textes – teils live, teils in überlagerten Textmischungen vom Audioband – setzt erst im letzten Drittel des 24 Minuten dauernden Stücks ein. Zuvor bleibt das Publikum im Dunkeln – im konkreten und im übertragenen Sinn: wegen der Abdunkelung für die Videoprojektion, aber auch wegen der enigmatischen und disparaten Elemente, die sich während des Werks nicht auflösen. Es beginnt mit einer suchenden Kammermusik, in welche die Metronome wie falsch gehende Uhren eingefügt sind. Erst nach vier Minuten erscheint auf der bisher schwarzen Leinwand kurz der Schriftzug »An einen Beleuchtungskörper angelehnt«; dann folgen im Abstand von etwa einer Minute die Schriftzüge »die weiße Sklavin« und »eine junge Negerin«. Gleich darauf erklingt vom Audioband während vier Minuten ein brutal dröhnender Drumcomputer, der ins Zitat von Beethovens

fünfter Sinfonie mündet. Dazu erscheint auf dem Video wie eine Dissonanz der Schriftzug »auf Bergen zugebrachte Sommernächte«. Später läuft über die Leinwand die Textstelle »Uhrmacher und Uhrmacherinnen gingen achtlos an der Vielbedeutenden einer- und der Urwüchsigen andererseits vorbei«. Auch da ergibt sich kein direkter Bezug. Das Publikum wird zu dem gezwungen, was es auch bei der Lektüre von Walsers Texten tun muss: sich selber Zusammenhänge schaffen.

Die meist nur kurz eingeblendeten Filmaufnahmen auf dem Video sind eine Gegenwelt zur Musik, denn in ihnen geht es um Übungen der Konzentration und Zärtlichkeit. Mainka beschränkt sich auf fünf Nahaufnahmen einer tastenden Hand, die mehrfach und meist nur für kurze Sequenzen eingeblendet werden: Die Hand greift an ihre Ohrmuschel (1), spielt Klavier (2), streicht über die Doppel-Grifflöcher einer Blockflöte (3), erkundet ein gestopft Astloch auf einem Holzbrett (4). Dieses Ausforschen unterschiedlicher Öffnungen, in die nicht eingedrungen werden kann, kulminiert in der längsten Einstellung des Videos: Die Hand streichelt in schreibenden Bewegungen den Bauchnabel einer Frau (5). Diese Einstellung dauert anderthalb Minuten und wird als einzige nicht wiederholt. Gerade Ohr und Nabel wirken wie verschlossene Vulven, in die die ›schreibende‹ Hand nicht eindringen kann und darf. Ein bedrängendes Symbol, das Mainka zum Schluss auch musikalisch umsetzt: Die Blockflöte spielt in Zirkuläratmung ein auf zweieinhalb Minuten ausgedehntes kontinuierliches Glissando, das zunehmend durchdringend und unangenehm wird; ganz langsam muss Tonloch um Tonloch von den Fingern freigegeben werden. Mit einem elektronischen Gerät wäre der Sinus-ähnliche Ton der Blockflöte leicht zu realisieren gewesen, aber Mainka will, dass dieses durchdringende Exerzitium des Glissandos, das alle Töne durchschreitet und sie zugleich im Kontinuum entdifferenziert, mit eigenem Atem gelebt werden muss.

12.4 Jean-Jacques Dünki: *Drei Szenen* (1989)

Für die Akademie-Konzerte der Musik-Akademie der Stadt Basel komponierte Jean-Jacques Dünki (*1948), Schweizer Komponist, Pianist und langjähriger Klavierprofessor an der Hochschule für Musik Basel, 1989 *Drei Szenen* für Bariton und Heckelphon.⁹ Das Werk zählt zu jener Gruppe von Walser-Vertonungen,

9 Die Uraufführung fand am 8. Februar 1989 im Rahmen der Akademie-Konzerte der Musik-Akademie der Stadt Basel statt. Das Konzert stand unter dem Titel »Musik für Gesang und Doppelrohrblatt-Instrumente«; beteiligt waren der Bariton Kurt Widmer und dessen

die man als ›seltsame Duos‹ bezeichnen könnte. Diese kommen in der musikalischen Walser-Rezeption häufig vor; viele Komponistinnen und Komponisten misstrauen der üblichen Klavierbegleitung, wohl auch wegen Walsers häufigen ironischen Auslassungen zum Klavier.¹⁰ Oft wird ein Melodieinstrument gewählt, das den Text von Walser kommentierend begleitet, wobei die Wahl des Heckelphons doch ein Spezialfall bleibt. Das Instrument geht auf eine Anregung Richard Wagners zurück, wurde zu Walsers Lebenszeit von Wilhelm Heckel erfunden und 1904 der Öffentlichkeit vorgestellt. Anders als bei der bis ins 18. Jahrhundert zurückgehenden Bassklarinette war dem Heckelphon kein wirklicher Erfolg beschieden. Der Grund liegt wohl darin, dass sich dessen Klang nicht gut mit dem der Oboen und Englischhörner vermischt, im Unterschied zu den Instrumenten der Klarinettenfamilie. Vor allem der runde Schalltrichter, der sogenannte ›Liebesfuß‹, führt zu einem weichen, exotischen Klang, der an alte Instrumente wie die Musette oder die Oboe d'amore erinnert.¹¹

Gerade das Exotische des Heckelphons weiß Düнки in den drei Szenen gut zu nutzen. Er wählte für die Szenen, die nur als Ganzes gespielt werden dürfen, drei geradezu gegensätzliche Texte aus: Neben Walser sind Heinrich Heine sowie ein Lehrbuch über die Oboe vertreten. Die mittlere Szene mit dem Anfang von Walsers *Bedenkliche Geschichte* bildet dabei das Kreuzungsfeld:

Im Bereiche der Kunst macht oft das Schlechte und Ungenügende, falls man dazu gelangt, es wiederholt zu genießen, den tiefsten Eindruck, Gemeinheit und Rohheit üben auf ein empfindliches Herz einen außerordentlich starken Einfluß aus, während umgekehrt das Feine und Gute nach und nach zu stören imstande ist. (SW 15, 32)

Dieser Textabschnitt mündet nach einem Exkurs über das Mittelmäßige, das niemandem gefalle, in die Conclusio: »Der Kunst gegenüber gibt es nur zwei echte Empfindungen, die Entrüstung oder das Entzücken, den Abscheu oder das Wohlgefallen.« (SW 15, 33)

Düнки vertont Walsers Text als reines Melodram, es wird kein Wort gesungen und über weite Strecken sogar ohne Instrumentalbegleitung gesprochen. Nur bei »Gemeinheit und Rohheit« wird das Heckelphon ins höchste

Gesangsklasse, der Oboist Alain Girard und weitere Instrumentalisten, der Pianist Stéphane Raymond sowie der Kammerchor des Konservatoriums unter der Leitung von Hans-Martin Linde.

10 Vgl. Brotbeck/Sorg: *Nachwort*, S. 184f.

11 Im Konzert hatte das Heckelphon-Duo eine klangliche Korrespondenz mit einem Duo für Bass und Oboe d'amore des amerikanischen Komponisten und Oboisten Greg Steinke (*1942), *Sketches from Twelfth Night. A Mini-Drama*.

zweigestrichene Register getrieben, muss seinen zarten Klang vergrößern und wie ein Saxophon spielen »(quasi sassofono)«,¹²

Die umrahmenden Texte führen die Gegensätze vor, von denen Walsers Text handelt, nämlich das Rohe und Grobe in der letzten und das Feine in der ersten Szene: Schon im Hereinkommen beginnt der Sänger im Parlando zu erklären und setzt dabei nur ein paar gesungene Töne als Akzente; je kräftiger und überbordender dann die Metaphern im Text werden, desto stärker wird in höchsten und raffiniertesten Tönen und Motiven gesungen. Die Heckelphon-Partie ist hochvirtuos angelegt und von etüdenhaften Floskeln durchzogen. Der vertonte Text von Szene 1 ist eine irritierende Trouvaille; hier ein Ausschnitt:

Die Puppe soll eine schöne Taille haben und dort, wo die Zwinger sitzt, möglichst kreisrund sein. Unter »schöner« Taille verstehe ich eine schlanke, aber nicht zusammengequetschte Rundung, auch keine plumpe. So wie wir Männer uns die Taille eines hübschen Mädchens wünschen, so soll auch die Taille desjenigen Gebrauchsteiles unseres Instrumentes sein, mit dem wir uns am meisten, am ausgiebigsten beschäftigen und das wir so oft sogar in den Mund nehmen müssen.¹³

So anzüglich beschreibt der Oboist Walter Heinze 1928 den Bau eines Oboenrohrs. Der Satzteil »eine schöne Taille haben« wird von Dünki zweimal und »So wie wir Männer« dreimal wiederholt, jeweils in einer anderen, ironisch übertriebenen Vertonungsvariante.¹⁴ Im Sprechgesang wiederum wird die Pointe mit der fellativen Anspielung ans Rohr, »das wir so oft sogar in den Mund nehmen müssen«, vorgetragen. Dünki will, dass der Text unbedingt verstanden wird; entsprechend vorsichtig ist er mit Überlagerungen, die dessen Verständlichkeit in Frage stellen könnten.

In der Art eines Bänkelsängers wird in der dritten Szene dann Heinrich Heines Gedicht *Epilog* vorgetragen.

Die Neger berichten: der König der Thiere,
Der Löwe, wenn er erkrankt ist, kuriere
Sich dadurch, daß er einen Affen zerreißt
Und ihn mit Haut und Haar verspeist.

12 Dünki: *Drei Szenen. Bedenkliche Geschichte*, S. 1.

13 Heinze: *Die Kunst des Oboenrohr-Baues*, S. 33.

14 Dünkis implizite Kritik am Machismo ist auch vor dem Hintergrund des Berliner Skandals um die Klarinettistin Sabine Meyer zu verstehen, die 1983 von den männerbesetzten Berliner Philharmonikern abgelehnt wurde, was in der Folge zu heftigen Diskussionen über die Frauenanteile in den Weltorchestern führte. Vgl. Sandner: *Philharmonische Miss-töne und ein ungeliebter Intendant*.

Ich bin kein Löwe, ich bin kein König
 Der Thiere, doch wollt' ich erproben ein wenig
 Das Neger-Rezept – ich schrieb dies Poem,
 Und ich befinde mich besser seitdem.¹⁵

Der Wechsel von der Ich-losen ersten zur Ich-betonten zweiten Strophe wird mit einer langen ländlerartigen und jodelähnlichen Vokalise auf »hohoho ho-ho-ho-i-a-ho-a-i-a-u-e-ha-ha-ho-ho ho-he hahahahaha« eingeleitet. Alles ist übertrieben umgesetzt, um die schon 1989 provozierende political incorrectness von Heines Gedicht mehrfach zu brechen.

Jean-Jacques Düнки fokussiert mit den von ihm gewählten Kontexten auf den ironischen und grotesken Walser. Dieser wird als reines Melodram vorgetragen und bildet den Schnittpunkt zwischen den umrahmenden Szenen, in denen auch gesungen wird.

12.5 Meinrad Schütter: *Reisen* (1991) und *Aus den Weihnachtsbriefen an Frieda Mermet* (1996–1998)

Der Schweizer Komponist Meinrad Schütter (1910–2006) ist eine wunderliche Figur in der Schweizer Musikgeschichte: Als Komponist weitgehend Autodidakt, bewegte er sich in unterschiedlichen Stilen und ging einen eigenwilligen Weg. In den 1930er-Jahren teilte er das Schicksal anderer als Avantgardisten Verschrüener seiner Generation – wie etwa Hermann Meier, der in seiner Jugend Anschluss an die Schweizer Musikszene suchte, dann aber ein Leben lang im Hauptberuf Primarlehrer blieb.¹⁶ Meinrad Schütter wurde 1943 Ballettkorrepetitor und später Beleuchtungskapellmeister am damaligen Stadttheater und heutigen Opernhaus Zürich; das war eine 33 Jahre dauernde Sklavenarbeit ohne künstlerische Perspektive und erst noch im Status eines Tagelöhners ohne Festanstellung. Allerdings konnte Schütter in dieser Zeit auch wichtige Opernuraufführungen aus nächster Nähe beobachten. Vor allem die szenische Uraufführung von Arnold Schönbergs *Moses und Aron* unter Hans Rosbaud an den Junifestwochen 1957 hat ihn stark beschäftigt und wohl auch für die Unterschiede zwischen Sprechstimme und Singstimme sensibilisiert.¹⁷ Zwar komponierte Schütter zeit seines Lebens, aber erst nach

15 Heine: *Epilog zum Loblied auf den celeberrimo maestro Fiascomo*, S. 303.

16 Vgl. Zimmermann/Ziegler/Brotbeck: *Mondrian-Musik*.

17 Vgl. Stoecklin: *Meinrad Schütter 1910–2006*, S. 103. Schütter hat die Sprechstimme oft in seinen Kompositionen eingefügt: *Fuge* (1976), *Porcorum causa* (1982), *Szenische Kantate* (Medizinal-Kantate) (1985), *Zitate* (1975).

seiner Pensionierung 1976 blühte er künstlerisch auf und schuf ein weitverzweigtes Alterswerk. Alfred Zimmerlin schrieb anlässlich seines Todes:

Seine Musik der letzten zwei Jahrzehnte wirkt wie eine Synthese aus allem, was er erlebt und aufgenommen hat. [...] Das Spektakuläre war ihm fremd. Sein wohl Bestes hat er in kleinen, konzentrierten Formen geschaffen: eine Musik voller Farben, freitonal, mitunter undogmatisch mit Reihen arbeitend. Sparsam, doch atmosphärisch dicht komponiert, sanft, dann aber auch wieder herb im Ausdruck.¹⁸

Zum erwähnten Spätwerk zählen auch Walser-Vertonungen, in denen die Sprechstimme eine wichtige Rolle einnimmt, nämlich zum einen *Reisen* (SW 13, 109f.) für Sopran und Klavier, ein Lied, das in der Mitte untypischerweise eine längere unbegleitet gesprochene Partie enthält,¹⁹ zum anderen das Melodram *Aus den Weihnachtsbriefen an Frieda Mermet*,²⁰ das er in einer Version mit einem Instrumentalsextett und in einer Version mit Flöte und Klavier komponiert hat.

Die Musik besteht aus fünf kurzen Stücken, die sich eng auf die gesprochenen Textstellen beziehen und die Heterogenität von Meinrad Schütters Komponieren exemplarisch zeigen: Choralartiges, Periodisiertes, ein an Max Reger erinnernder Klaviersatz mit barockisierenden Figuren, zugleich mit verqueren Kontrapunkten; in der Harmonik häufig Drei- und Vierklänge, deren tonaler Sinn aber mit dissonanten Tönen verschleiert wird. Die Briefstellen decken den Zeitraum des Todes von Walsers Vater (1914) und des Endes des Ersten Weltkriegs ab (1918). Schütters Musik wirkt, als würde ein improvisierender Musiker die Gedanken der Texte weiterspinnen; er wählte dafür auch Stellen aus, die solches Weiterspinnen suggerieren. Walsers Ablenkungen und Abweichungen, die auch in den Briefen an Frau Mermet zahlreich sind, kürzt Schütter weg, um Raum für die Musik zu gewinnen. So komponiert er nach dem Text »Ueberall liest man von Revolution, u. s. w. Wie still ist dagegen Bellelay und die Juraweide« (BA 1, 431) einen ruhigen Klaviersatz; ein a-Moll-Dreiklang mit None verklingt während 7 Sekunden und löst sich dann in einen B-Dur-Sextakkord auf. So können die Stille und die Juraweide musikalisch ausgekostet werden. Hätte Schütter Walsers nachfolgenden

18 Zimmerlin: *Ein Einzelgänger*, S. 56.

19 Vgl. die Aufnahme davon: Schütter: *Reisen* (1997).

20 Der Titel ist etwas irreführend, weil nur drei der fünf verwendeten Texte aus den Briefen an Frieda Mermet stammen, die zwei anderen wurden aus Weihnachtstexten von Walser übernommen. Schütter wählte der Reihe nach Ausschnitte aus *Weihnacht* mit zwei umgestellten Sätzen (SW 16, 24–26); Brief 202 (BA 1, 224); Brief 365 (BA 1, 430f.); Brief 434 (BA 1, 521–523); *Weihnachtsgeschichte I* (SW 19, 438–441).

Satz im Brief mitgenommen (»Auf Magglingen, wo ich einige mal war, sah ich rote Franzosenhosen im Gebüsch«) wäre ihm ein derartiger musikalischer Gedanke unmöglich gewesen.

12.6 Otto Lechner: *gwundrig* (2000)

Im Jahr 2000 realisierten die Schauspielerin Anne Bennent und der improvisierende Akkordeonist Otto Lechner in Wien einen Walser-Melodram-Abend mit Texten aus dem Bleistiftgebiet. Es wurde ein schwieriges Unterfangen, weil die labyrinthischen und einer eigenen Klanglogik folgenden späten Texte Walsers gegen eine zusätzliche musikalische Schicht geradezu imprägniert sind. Das Faszinosum von Walsers späten Texten besteht darin, dass er trotz seiner dissoziativen Gedankengänge, mehr vom Klang getrieben als inhaltlicher Logik folgend, sich zwar ständig im syntaktischen Grenzbereich der deutschen Sprache aufhält, aber diesen doch nie überschreitet. Deshalb ist in einer Performance eine hohe Textverständlichkeit zwingend, denn nur über sie kann sich die Komplexität und Artifizialität der Sprachgebilde vermitteln.

Anne Bennent trägt Walsers Texte objektiv und wie in Stein gemeißelt vor.²¹ Sie lässt sich in keine der zahlreichen Metaphern-Fallen locken, illustriert nichts und will auch nicht zeigen, wie originell und witzig Walsers Sprache ist. Der stilistisch vielseitige, im weiteren Sinne in der »neuen Volksmusik«²² verankerte Otto Lechner musste der Schauspielerin zuhören, konnte ihren Vortrag also nicht in einem Textbuch verfolgen, denn er ist blind. Das führt zu einem zurückhaltenden Spiel, wie es zu dem oft energisch loslegenden Lechner gar nicht passt; Lechner scheint von der Sprachmacht so überwältigt, dass er nur spärlich Töne zufügt – mal ein verfremdeter Ländler, mal ein Zwischenspiel – sich aber sonst auf Liegetöne und aufs Zuhören beschränkt. Nur einmal will er mit einem groovenden Intro etwas musikalische Energie erzeugen und überdeckt damit den Anfang von *Wie kann man Stimmung machen?* (AdB 1, 79–81). Aber Lechner wird sich des »Fehlers« rasch bewusst, lässt den Groove ins Leere laufen und lauscht erneut »gwundrig« der Sprache. Es ist eine Chance insbesondere der freien Improvisation, dass sie auf einen Schnitzer reagieren und diesen im musikalischen Diskurs reflektieren und auflösen kann, und zwar für

21 Vgl. Lechner/Bennent: *Gwundrig* [CD].

22 Unter »neuer Volksmusik« wird eine musikalische Bewegung verstanden, die sich seit den frühen 1990er-Jahren um eine Erneuerung der volksmusikalischen Idiome des Alpenraums bemüht und die Volksmusik vom konservativen Dunst der Trachten-, Schwing- und Jodlerfeste befreien will. Vgl. Ringli/Rühl: *Die neue Volksmusik*.

das Publikum hörbar, denn dieses ist im Falle von Lechner in der gleichen mit-hörenden Rolle wie er selbst. Der Titel *gwundrig*, den Anne Bennent und Otto Lechner ihrem Walser-Programm gegeben haben, ist deshalb sehr passend.

12.7 Eunshin Jung: *Musik* für Sprecher, Ensemble und elektronische Klänge (2005)

Die koreanische Komponistin Eunshin Jung (*1976), die heute als freischaffende Komponistin und Professorin an der Faculty of Liberal Arts der Yeungnam University in Gyeongsan (Korea) tätig ist, ist während ihres Kompositionsstudiums in Köln (2000–2007) auf Robert Walser gestoßen. Johannes Fritsch (vgl. Kap. 13.1) hatte in seinen Vorlesungen zu neuen Ton-systemen, kontrollierter Improvisation und angewandter Harmonik immer wieder den Namen des Dichters erwähnt und aus dessen Werk vorgelesen. Offiziell Studentin bei Krzysztof Meyer und Hans Ulrich Humpert, arbeitete Jung später als Fritschs Assistentin. Eines Tages nahm Johannes Fritsch *Fritz Kocher's Aufsätze* aus dem Bücherregal und schenkte es Eunshin Jung. Es war für sie der Impuls, Walsers berühmten Text *Musik* (BA 4, 38–40) zu vertonen. 1998 hatte John Woolrich die ersten Sätze daraus in Englisch für Chor und Ensemble gesetzt (vgl. Kap. 11.12), und 1989 hatte Hans Zender ebenfalls ein Melodram zu diesem Text skizziert (vgl. Kap. 13.5). Jung wählte den integralen Text im deutschen Original und als Form ein reines Melodram: Der Sprecher muss nur den Text vortragen – weder rhythmisches Sprechen noch irgendeine Form von Gesang sind gefragt.

Die Besetzung des Melodrams von Eunshin Jung ist äußerst ungewöhnlich: Violoncello und ein Quartett aus europäischen Instrumenten mit durchschlagenden Zungen. Die in China als Sheng, in Japan als Sho und in Korea als Saenghwang bekannten Mundorgeln mit meist 17 Pfeifen aus Bambus-rohren haben eine fast dreitausend Jahre alte Geschichte. In Europa wurde die Mechanik durchschlagender Zungen wohl in der zweiten Hälfte des 18. Jahr-hunderts vom deutsch-dänischen Naturwissenschaftler Christian Gottlieb Kratzenstein in Sankt Petersburg ›entdeckt‹, nachdem er ein chinesisches Sheng studieren konnte.²³ Daraus entstand zunächst das Harmonium, das als günstiger Orgelersatz in den Missionsbewegungen auch in China und Korea eingesetzt wurde, und später das Akkordeon und viele seiner Derivate, die heute in der Volks- und Populärmusik der ganzen Welt gespielt werden, aber alle aus Deutschland stammen: das Bandoneon (erfunden von Heinrich Band

23 Vgl. Grossbach: *Harmonium*, Sp. 211.

in Krefeld), die Mundharmonika (erfunden in Trossingen und Klingental) und die Melodica (erfunden von der Firma Hohner in Trossingen).²⁴

Die von Jung gewählten Instrumente stellen auch die Grundtypen der Windführung dar: schlecht kontrollierbarer Fußbalg beim Harmonium, mit dem Arm exakt geführter Balg beim Akkordeon und die hochempfindliche Luftführung durch den menschlichen Atem bei Mundharmonika und Melodica.

Für mich schien es beim Hören dieser Musik evident, dass Eunshin Jung dieses Zungen-Quartett zu einer Art ›Super-Saenghwang‹ bündelt, denn die langgezogenen Akkorde mit fünf- und vierstimmigen Klängen, die auf einer oktophonen, exotisch anmutenden Skala beruhen und alle einen ähnlichen Dissonanzgrad aufweisen, erinnern an koreanische Saenghwang-Musik. Allerdings zerstörte mir die Komponistin derartig verstiegene Spekulationen zur musikalischen Identität einer koreanischen Komponistin. Eunshin Jung hat nämlich weder an Sheng noch an Sho oder das koreanische Saenghwang gedacht:

Mundharmonika und Melodika waren die Instrumente meiner Kindheit, ebenso das Harmonium. Es war ein einfaches Harmonium mit einem einzigen Register und einer Klangfarbe. Während meiner Grundschulzeit gab es pro Etage ein oder zwei solcher Harmonien. Klaviere oder Flügel waren in dieser Schule mit 3000 Schülern nur selten. Ich spielte das Harmonium gerne im Klassenzimmer. Sein Klang führt mich in meine Kindheit zurück.²⁵

Mit anderen Worten: Von der alten koreanischen Musik keine Spur! Die europäischen Harmonium- und Akkordeonbauer haben ganze Arbeit geleistet und sich die koreanische Musik längst einverleibt.

Das Violoncello spielt meist in Sopranlage und muss teilweise so hohe Töne intonieren, dass die Komponistin einwilligte, diese eine Oktave tiefer spielen zu lassen, da sie unrealisierbar sind. Die Töne hat sie nicht korrigiert, »weil ich sie in meiner Vorstellung ursprünglich so gehört habe«; die Möglichkeit sie von einer »Bratsche oder mit Flageoletts des Cellos spielen zu lassen« bleibt so bestehen.²⁶ Eunshin Jung interessierte die klangliche und gestische Intensität, die entsteht, wenn ein Cello so hohe Töne erzwingen muss.

Im Verlauf der Komposition löst sich die anfänglich strenge und statische Musik zunehmend auf. Zum Schluss wird sie dominiert von einer Melodie aus *Tristan und Isolde* von Richard Wagner (vgl. Abb. 94), die vom Cello in

²⁴ Vgl. Dunkel: *Harmonikainstrumente*, Sp. 179–184.

²⁵ E-Mail von Eunshin Jung an Roman Brotbeck vom 16.10.2020.

²⁶ E-Mail von Eunshin Jung an Roman Brotbeck vom 12.10.2020.

der erwähnten unspielbar hohen Lage *molto vibrato* und *espressivo* gespielt werden muss, ironischerweise ausgerechnet bei der Stelle, wo Walser auf die »Worte über die Kunst da oben« zu sprechen kommt, die »man nur nicht ernst nehmen« muss (BA 4, 39).

11

Sprecher

1. Die Worte über die Kunst da oben muß man nur nicht ernst nehmen. (Pause)

2. Sie treffen so gewiß nicht zu, als mich heute noch kein Ton getroffen hat.

(Die Mundharmonika gibt den Einsatz)

Mb. Mir fehlt etwas, wenn ich keine Musik höre, (Pause) und wenn ich Musik höre, den Sprecher Einsatz gibt!

Melodika

Akk.

Horn.

Vc. *molto vibrato* *espressivo* *pp* *molto vibrato* *p*

Abb. 94 Eunshin Jung: *Musik*, S. 11

Plakativ ist das Tristan-Zitat – es stammt aus *Isoldes Liebestod* – nicht gemeint, sonst hätte Eunshin Jung eines der berühmten Leitmotive gewählt, bei dem alle Zuhörenden sofort »Wagner!« gehört hätten. Die Melodie ist unspezifisch und wirkt mehr wie eine Wagner-Assoziation. Auf das große Erbe der europäischen Kunstmusik spielt Eunshin Jung nicht nur mit dem *Tristan*-Zitat an, sondern auch mit den elektronischen Klängen. Es sind kurze Soundeinspielungen, welche die Komponistin selbst im Feedback-Studio von Johannes Fritsch eingespielt und dann auf dem Computer leicht bearbeitet hat. Diese Zuspelungen erklingen zu Beginn und am Schluss der Komposition. In einer der Zuspelungen hört man – in den Klaviersaiten gezupft – Chopins posthumen e-Moll-Walzer, in einer anderen (ordinario gespielt) Schuberts Lied *An die Musik* D 547, das den letzten Worten des Sprechers unterlegt ist; ein doppelbödiger Schluss, weil Walsers »Dies ist das Beste, was ich über Musik zu sagen weiß« überlagert wird von der Erinnerung an Schuberts Loblied auf die Musik. Man hätte diese Tonbandeinspielungen auch mit einem Flügel live auf der Bühne spielen können, aber dann wäre das Klavier zu wichtig geworden. Wie etwas Vergangenes, wie Erinnertes aus dem Hintergrund sollten diese Klänge wirken. Es ist die Musik in Jungs eigenem musikalischen Kosmos:

Alle Zitate, die im Stück Musik auftauchen, habe ich aus der Erinnerung notiert, ohne die Originalnoten der Komponisten zu konsultieren. Es sind also eigentlich gar keine richtigen Zitate, sondern sie sind wie durch einen Filter neu entstanden. Ursprünglich waren diese ›Zitate‹ gar nicht geplant; ich habe sie einfach in mir gehört. Diese Melodien kommen von irgendwo her, von meinen Emotionen, Assoziationen und Erfahrungen. Deshalb sind sie auch nur ungefähr zitiert, aber das finde ich gerade das Schöne daran. Gerade weil sie durch meine Erinnerung verwischt und verblasst sind, gefallen sie mir! Es kommt mir dann vor, als stammten sie von mir.²⁷

Mit ihrem Melodram *Musik* stellt Eunshin Jung Walser in weltmusikalische Kontexte, die so zusammengefasst werden könnten: Die Idee der durchschlagenden Zungeninstrumente wurde in Europa im 18. Jahrhundert den Chinesen abgeschaut; nur wenige Jahrzehnte später entstand das Akkordeon, das von Deutschland aus in die ganze Welt exportiert wurde und das Robert Walser als Handharfe so verehrte, weil es nicht »die Kunst da oben« darstellt. Eunshin Jung ist mit diesen Instrumenten aufgewachsen und hat sie zu einem Ensemble zusammengefügt, das mit seinem metallenen, gläsernen und leicht näselnden Grundklang das Werk prägt. Zunächst wirkt die Musik wie ein Fremdes und Anderes, das Walsers Parlieren ein strenges Ritual gegenüberstellt. Im weiteren Verlauf erobert sich das Ensemble mit der *Tristan*-Melodie die ›Musik da oben‹ zurück, und es kommt zur Symbiose verschiedener musikalischer Kulturen und Traditionen, aber nicht als ästhetisches Postulat, sondern als gelebte Erinnerung und Erfahrung der Komponistin, die mit ihrem Schaffen für diese Symbiose entsteht.

12.8 Rudolf Lutz: Improvisierte Melodramen (2006 und 2012)

Es sei noch auf zwei Melodram-Projekte des Organisten, Cembalisten, Dirigenten und Komponisten Rudolf Lutz (*1951) hingewiesen, die durch eine Radioaufnahme und eine private CD dokumentiert sind.²⁸ Lutz zählt zu den gefragten Improvisatoren in unterschiedlichen tonalen und freitonalen Stilen und unterrichtete das Fach Improvisation ab 1991 bis zu seiner Pensionierung auch an der Schola Cantorum in Basel. Seine Improvisationstätigkeit unterscheidet sich dabei grundsätzlich von der Strömung der stilistisch freien Improvisation, die sich in den 1970er-Jahren als eigenständige Richtung neben der komponierten zeitgenössischen Musik entwickelt hat. Improvisation wird

²⁷ E-Mail von Eunshin Jung an Roman Brotbeck vom 14.10.2020.

²⁸ Dank an Silvan Moosmüller, der mich auf diese Projekte von Rudolf Lutz hinwies.

heute meist mit dem Jazz identifiziert, ihre lange Tradition in der klassischen Musik ist weitgehend in Vergessenheit geraten. Noch bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts war es selbstverständlich, dass in Konzerten auch improvisiert wurde, nicht zuletzt, um komponierte Werke harmonisch oder motivisch vorzubereiten.²⁹ Damals war Improvisation kein von der Komposition oder Interpretation abgegrenztes Gebiet, sondern ging unmittelbar daraus hervor und galt als Krönung des musikalischen Könnens.³⁰

2006 und 2012 hat Lutz Melodram-Programme zu Prosastücken und Gedichten von Robert Walser mit den Schauspielern Hanspeter Müller-Drossaart und Etrit Hasler gestaltet.³¹ Dabei griff er am Klavier improvisierend auf die ganze Musikgeschichte zurück, vor allem die Lieder von Franz Schubert spielen eine zentrale Rolle und geben Walsers romantischen Texten eine brüchige Tiefe. Aber auch Robert Schumann, Johannes Brahms, Wolfgang Amadeus Mozart und Richard Wagner fließen in seine Improvisationen organisch ein. Rudolf Lutz, der gerne zu Bildern oder Lesungen improvisiert, hat ein gutes Gespür auch für die Grenzen der Musik. So spielte er zu den von Müller-Drossaart ausgewählten witzigen und selbstironischen Prosatexten nur Nachspiele. Bei *Ich nannte mich Tannhäuser* (SW 17, 45–48) improvisierte Lutz nur eine kurze Einleitung mit Wagners *Tannhäuser*-Ouvertüre und verstärkte damit die Ironie des Titels; erst bei der Schlusszene, die eine Umarmung auf der Opernbühne darstellt, greift Lutz mit Wagnermotiven wieder ein. Bei der Produktion mit Etrit Hasler, bei der Walsers Gedichte im Mittelpunkt standen, sorgt die Musik für den musikalischen Spannungsbogen. Auch hier beschränkt er sich oft auf Zwischenspiele, etabliert aber einen konsequenteren melodramatischen Ablauf, indem er mehrere Gedichte zusammenfasst, so zum

29 Vgl. Seedorf: *Improvisation*, Sp. 569–573.

30 Die berühmte Anekdote zur dreistimmigen Fuge, die Johann Sebastian Bach in der zweiten Maihälfte 1747 über ein chromatisches Thema Friedrichs des Großen improvisierte, ist für diese Bedeutung der Improvisation als ›Kür‹ der Disziplinen das bekannteste Beispiel. Daraus ist später das *Musikalische Opfer* BWV 1079 entstanden. Das Ereignis wurde in der populären Biografie zum Schlüsselerlebnis von Bachs Genialität überhöht, entsprach damals aber einer allgemeinen musikalischen Praxis. Vgl. auch die literarische Verarbeitung des *Musikalischen Opfers* in Cortázar: *Queremos tanto a Glenda y otros relatos*.

31 *Walser-Soirée*. Hanspeter Müller-Drossaart, Rezitation; Rudolf Lutz, Improvisation (Klavier). Hotel Waldhaus Sils-Maria, 10.10.2006 (SRF) und *Gedichte von Robert Walser – Improvisationen von Rudolf Lutz*. Etrit Hasler, Rezitation; Rudolf Lutz, Klavier. Pianostudio Roth, Degersheim, 2012 [Datum der Live-Aufzeichnung nicht ermittelbar]. Am 23. April 2016 führte Rudolf Lutz nach einer Idee und Grundlage von Barbara Auer mit Stefan Stirnemann als Vorleser in der Seeburg Uttwil ein weiteres Improvisationskonzept zu Texten von Robert Walser durch.

Beispiel *Schnee (I)* (SW 13, 15), *Wie immer* (SW 13, 14), *Mutlos* (SW 13, 52) und *Die Stadt im Schnee* (SW 13, 148).

Etrit Hasler und Rudolf Lutz konzentrierten sich vor allem auf die frühen Walser-Gedichte und weniger auf die mit Wortwitz durchzogenen späteren Prosastücke; Lutz arbeitete dementsprechend weniger mit konkreten Musikzitationen als mit Assoziationen. Dabei entspannte er einen musikalischen Fluss, dessen gebrochener Ton zuweilen an Gustav Mahler erinnerte.

12.9 Dieter Kaufmann: *Fuge – Unfug – e* (2007, rev. 2010)

Der österreichische Komponist Dieter Kaufmann (*1941) zählt zu den Pionieren der elektroakustischen Musik in Österreich. Ursprünglich Chorsänger an verschiedenen Opern, studierte er von 1967 bis 1969 bei vier Größen des musikalischen Paris: Olivier Messiaen, René Leibowitz, Pierre Schaeffer und François Bayle. Insbesondere Bayles *Musique acousmatique*, die mit der orthodoxen *Musique concrète* bricht und dafür die konzertmäßige Präsentation elektroakustischer Musik ins Zentrum rückt, hat Dieter Kaufmann stark beeinflusst. Dabei wird die elektroakustische Musik nicht nur über ein Stereosignal vermittelt, sondern auf viele Lautsprecher verteilt und in einer regelrechten Lautsprecher-Landschaft zum Erklängen gebracht. In *Fuge – Unfug – e* hat er das Melodram in all seinen Facetten genutzt: Vom Musiktheater über das akusmatische Hörstück bis zur akusmatischen Poésie-sonore-Performance, einmal noch ergänzt mit einer Videoperformance. Ausgangspunkt all dieser Melodramformen war mit *Fuge – Unfug – e* op. 108 ein Posaunenkonzert, das von Roland Freisitzer und dem Ensemble reconsil sinfonietta in Auftrag gegeben, aber aus Kostengründen lange Zeit nicht gespielt worden war.³² Es besteht aus zwölf Variationen, die mit Zusammenfügungen und Auftrennungen spielen, zuweilen auf ein Duett ausgedünnt sind, dann wieder mikropolyphon erweitert werden. Auf historische Formen wie Passacaglia, Fuge, Choral wird deutlich angespielt, darüber hinaus entlockt Kaufmann dem traditionellen klassischen Orchester – ohne Schlagzeug, Harfe oder Klavier – verblüffende Effekte.

32 Dieter Kaufmann nach Reiter: *MICA-Interview mit Dieter Kaufmann*. Uraufgeführt wurde es – so Kaufmann gegenüber dem Autor – dann am 7. Mai 2009 in Pazardžik (Bulgarien), mit Renate Slepicka, Posaune; Simfoničen orkest'r Pazardžik. Musikalische Leitung: Grigor Palikarov.

»Aus diesem konzertanten Posaunenkonzert ist langsam das Szenische entstanden«,³³ und so wurde es schließlich zur Grundlage für eine melodramatische Umsetzung von Elfriede Jelineks Stück *Er nicht als er (zu, mit Robert Walser)*,³⁴ in dem Jelinek die Jahre des verstummten Robert Walser in Herisau evoziert. Die Schauspielerin Gunda König – Kaufmanns langjährige künstlerische und private Partnerin – sprach den Text und spielte die »Frau«, Bili Baumgartner – eingeschlossen in einen Glaskasten – spielte den stummen »Mann«, beides gegensätzliche Emanationen von Walser.³⁵

Durch die ungewöhnliche Kombination eines Posaunenkonzerts mit einer Theateraufführung erreicht Kaufmann eine ihm wichtige »liebvolle Distanz« zwischen der literarischen und der musikalischen Ebene:

Mit dieser liebevollen Distanz bin auch ich an [Jelineks Text] herangegangen. Schon die Wahl einer einzigen Sprechstimme vis à vis einem Orchester mit vorsichtig solistischer Posaune sollte möglichst wenig von Elfriede Jelineks Sprachkomposition beeinflussen, ihr eher ein akustisches Bühnenbild geben. Aber auch die Komposition selbst versucht Distanz zu wahren. Nicht um eine psychologisierende Klangumgebung soll es gehen, sondern um das autonome Gegenüber von zwei unterschiedlichen Persönlichkeiten, Sprache und Musik, die sich gegenseitig fördern und fordern, ohne daraus Dienstbarkeiten entstehen zu lassen.³⁶

Ein Jahr später schuf Kaufmann aus diesem Material eine Art Hörspiel-Konzert, eine akusmatische Version in französisch-deutscher Sprache, die er in Paris im Maison de la radio zusammen mit seiner *Symphonie acousmatique* unter dem Titel *Lui et elle* zur Uraufführung brachte. 2010 erfuhr das Werk eine weitere Metamorphose – diesmal unter Einbezug seiner *Symphonie acousmatique* – im Rahmen des Festivals Poésie sonore des Maison de la poésie in Paris; der Titel lautete diesmal *Klang.Raum.Frau – symphonie pour une femme seule*.³⁷ Der akusmatische Aspekt wurde durch Jonathan Prager, der das von ihm erfundene musikalische Klangverteilungsgerät Acousmonium Motus spielte, nochmals verstärkt und mit einer Videoinstallation von Ulrich Kaufmann,

33 Dieter Kaufmann nach Reiter: *MICA-Interview mit Dieter Kaufmann*.

34 Jelinek: *Er nicht als er (zu, mit Robert Walser)*. Das Stück ist während des Jelinek-Schwerpunkts an den Salzburger Festspielen 1998 unter der Direktion von Gérard Mortier und Ivan Nagel entstanden. Der Haupttitel besteht aus einer Fragmentierung des Namens Robert Walser: »Rob-ER-t Walser NICHT ALS Rob-ER-t Walser«.

35 Vgl. Rögl: *Fuge – Unfug – e*.

36 Kaufmann: *Reflexionen*.

37 Uraufführungsdaten der drei Produktionen: *Fuge – Unfug – e*: Wien, 03.12.2008 [zusammen mit Elliott Carters Musiktheater *What Next?* nach Samuel Beckett]; *Lui et elle*: Paris, 06.12.2009; *Klang.Raum.Frau*: Paris, 30.05.2010.

Dieter Kaufmanns Sohn, erweitert. In allen drei Varianten des Melodrams besteht Kaufmann auf der »liebvollen Distanz« zwischen den Ebenen, die sein künstlerisches Schaffen bestimmt.

12.10 Sebastian Gottschick: *Drei Gedichte und ein Dramolett von Robert Walser* (2015–2017)

Mit dem ensemble für neue musik zürich (ENMZ) verbindet den vielseitigen Kölner Komponisten, Violinisten und Dirigenten Sebastian Gottschick (*1959) eine langjährige freundschaftliche Beziehung. 2015 komponierte er zur Verleihung des Zürcher Festspielpreises an die Regisseurin und Bühnenbildnerin Anna Viebrock drei späte Walser-Gedichte für Stimme und Ensemble; zwei Jahre danach ergänzte er den Zyklus mit dem Dramolett *Die Jungfrau, Der Befreier* (AdB 2, 457–459) und integrierte ihn in das 2015 zusammen mit dem Theatermusiker Christoph Coburger entwickelte Programm *Zuhoean*, mit dem das ENMZ in Berlin, Hamburg und Köln gastierte.

Obwohl der Zyklus keinerlei szenische Komponenten enthält, eignet ihm in seiner ironischen Magie etwas Theatralisches. Gottschick interessiert das Unverbrauchte und Natürliche von nicht professionell ausgebildeten Sprech- und Singstimmen. Mit der Kontrabassistin und Performerin Anna Trauffer und dem meist in der Falsettstimme singenden Schlagzeuger Lorenz Haas hat Gottschick für *Zuhoean* zwei Persönlichkeiten gefunden, die diese nuancenreichen und abgründigen Welten des Ungeschliffenen und Unbekümmerten gewandt auszuloten wissen. Potenziert wird die Wirkung dadurch, dass Gottschick fast ausschließlich Musik anderer verwendet. Im Unterschied zum legendären »Zitatenstück« *Musique pour les soupers du roi Ubu* (1966) von Bernd Alois Zimmermann sucht Gottschick nicht die Überhäufung mit Zitaten aus der Musikgeschichte, vielmehr werden die Texte gezielt mit der Musik bestimmter Komponisten musikalisch umrahmt und ironisch gebrochen.

Das Gedicht *Die fünf Vokale* (SW 13, 167) ist als fünfsätzige Suite mit Musik von Henry Purcell gestaltet;³⁸ *In dem Reisekorb oder Wäschekorb* (AdB 2, 338) werden die vierstimmigen Choräle *Hinunter ist der Sonne Schein* des frühen Kirchenlied-Komponisten Melchior Vulpus und *Dein Glanz all Finsternis verzehrt* aus dem *Weihnachtsoratorium* von Johann Sebastian Bach

38 »Die fünf Vokale basieren vollständig, mit ein paar Verfremdungen und Loops von mir, auf Purcells »Fantasy Upon One Note«; der Orgelpunkt, der sich durchs ganze Stück zieht, sinkt hier zweimal fast unmerklich um einen Viertelton«. E-Mail von Sebastian Gottschick an Roman Brotbeck vom 07.12.2020.

übereinandergelegt. Der Markierungsgrad dieser Zitate ist unterschiedlich: Vieles ist verwischt und verfremdet. Während der ersten beiden Gedichte tauchen Zitate wie unter einem Lichtkegel plötzlich auf und verschwinden wieder. Solche Zitate, die deutlich markiert sind, gewinnen im Verlauf des Zyklus an Bedeutung. Sie haben nichts Affirmierendes: Je deutlicher sie zu erkennen sind, desto (auto-)karikierender wirken sie. *Ich wollt', ich hätte* (SW 13, 213) ist ein artistisch gelungenes Gedicht über das Nicht-Gelingen eines Gedichts. Gottschick zitiert in der Bearbeitung das erste der *Vier letzten Lieder* für Sopran und Orchester von Richard Strauss, nach dem Gedicht *Frühling* von Hermann Hesse. Das ist eine Provokation, denn neben Richard Wagner gibt es wohl kaum einen Komponisten, der Robert Walser ferner steht als Richard Strauss; gerade für die schwülstig langen Melismen über den Wörtern »Vogelsang«, »Wunder« und »selige Gegenwart« in *Frühling* hatte Robert Walser schon zwei Jahrzehnte zuvor die angemessenen Worte gefunden: »in seligen Tönen schwimmend und hinströmend, daß manche Zuhörer meinten, sie säßen in einem Boot oder Kahn, den nicht bloß fischebergendes Wasser, nein, ein goldenes Weinen trüge.« (*Stück ohne Titel (II)*, SW 19, 303–306, hier 306).

Auf die Hesse-Vertonungen kam Gottschick, weil Walser in seinem Gedicht *Ich wollt', ich hätte* den Dichterkollegen Hermann Hesse erwähnt:

Ich weiß nicht, ob ich besser heute Wurst gegessen hätte
als Käse und ob ich's Gedichtelchen noch rette,
das Bruch zu sein mir scheint. Wie Hermann Hesse
mitunter tut, mach' ich nun eine dumme Fresse. (SW 13, 213)

Während die Sprechstimme den Text vorträgt, teilweise auch ins Schweizerdeutsche gewendet, singt der Schlagzeuger wie ein Echo die melismatischen Melodien von Richard Strauss auf den Worten »Wurst« und »Bruch wie Hermann Hesse«. Das könnte in Comedy umkippen; doch Gottschick weiß das geschickt zu vermeiden. So wird beispielsweise der grobianische Reim »Hesse-Fresse« nicht ausgenutzt, sondern von der Sprechstimme nur nebenbei gesprochen. Das führt zu einer paradoxen Wirkung: Man schmunzelt über die Art, wie hier Musik und Sprache einander gegenüberstehen und wird doch von beiden verführt.

Diese Ambivalenz findet sich auch im 2017 in die Komposition integrierten Dramolett *Die Jungfrau, Der Befreier*, bei dem nun tatsächlich Richard Wagners *Ring* und die Szene vor der Höhle von Fafner, der vom Riesen zum Lindwurm mutiert ist (*Siegfried*, 2. Akt), das musikalische Material bietet. Geschickt erzielt Gottschick mit dem kleinen Ensemble den Effekt eines Wagner-Orchesters – in einer Mischung von witziger Schiefheit (wenn die C-Posaunen nur mit den

Lippen imitiert werden) und Verblüffung (wenn Bassklarinette und Bassflöte einen wirkungsvollen Ersatz für Wagners tiefen Bläasersatz bieten). Im Dramolett singt der Schlagzeuger alle Partien, jene der Jungfrau, welche die Tat des Drachenbezwingers beklagt (»Ihm so den Kopf abzusäbeln. Einem verhältnismäßig so feinen Wurm. Als ob er nicht auch Recht auf Mängel gehabt hätte.« [AdB 2, 457]) und jene des Befreiers, der Stellen aus den Partien von Fafner und Siegfried, aber auch Songs von Herbert Grönemeyer singt – dazu immer den Schlagzeugpart spielend. Es ist ein Bravourakt, zumal die Partie der Jungfrau bei »Pfui« in den Tonfall von »N. Hagen«³⁹ kippt und das ganze Ensemble zum Schluss zu Walsers Worten – zum Beispiel »Lebenskunst, mein Liebchen, bedeutet Geknicktheit«⁴⁰ – den Beatles-Song *The Fool on A Hill* paraphrasiert, unter Verwendung der schon von den Beatles eingesetzten Blockflöte.

Auch in diesem Dramolett bleibt eine doppelte Faszination: Man wird einerseits in eine ernsthafte *Ring*-Aufführung versetzt und erlebt zugleich deren Verballhornung. Sogar den Respekt vor den stimmlichen Herausforderungen von Wagner-Partien kann Gottschick in sein Dramolett einbauen, wenn der singende Schlagzeuger einen Umfang von drei Oktaven und damit unterschiedliche Gesangsregister abdeckt und in brillanter Weise mehrere Rollen spielt.

39 Gottschick: *Drei Gedichte und ein Dramolett*, S. 62, T. 177. Dass Nina Hagen als Stimmvorbild gewählt wurde, liegt in diesem anspielungsreichen Werk sicher auch an ihrem Namen. Hagen ist in Wagners *Ring* Siegfrieds Gegenspieler.

40 Ebd., S. 70f., T. 231f.

Unaufgeführt – unausgeführt

Aschenbrödel von Johannes Fritsch und eine Skizze von Hans Zender

Ende der 1980er-Jahre beschäftigten sich zwei bedeutende deutsche Komponisten mit Robert Walser: Johannes Fritsch (1941–2010) und Hans Zender (1936–2019). Beide waren in ihrer Arbeit Suchende, die sich stets für andere stark machten, und sie waren wichtige Lehrer, auch von Komponistinnen und Komponisten, die Walser vertont haben, wie Eunshin Jung und Johannes Quint. Der junge Hans Zender war es, der Wladimir Vogel 1971 wieder aufrichtete, nachdem dieser wegen des durchgefallenen Walser-Oratoriums *Flucht* und der Attacken von Jochen Greven am Boden zerstört war. 1989 skizzierte er in Graz während des Steirischen Herbsts auf der Rückseite von Probenplänen Motive einer Komposition zu Walsers *Musik* (BA 4, 38–40.). Im gleichen Jahr begann Johannes Fritsch die Arbeit am bisher größtbesetzten Walser-Werk, der Oper *Aschenbrödel*.

13.1 Johannes Fritsch (1941–2010)

Der in Bensheim-Auerbach an der Bergstraße in Südhessen geborene und aufgewachsene Johannes Fritsch studierte zu Beginn der 1960er-Jahre in Köln und kam dort mit vielen Strömungen und Einflüssen in Berührung. Johannes Fritsch immatrikulierte sich an der Universität Köln für die Fächer Philosophie und Soziologie und gleichzeitig an der Hochschule für Musik und Tanz für Violine und Viola, später für Komposition bei Bernd Alois Zimmermann. Köln war damals eine Metropole für Avantgarden in den verschiedenen Künsten, insbesondere aber der Musik, die von den großen Kontrahenten Karlheinz Stockhausen und Bernd Alois Zimmermann geprägt war: beide Rheinländer, beide katholisch, beide der seriellen Schule verpflichtet und beide auch durch Krieg und Nationalsozialismus versehrt. Der eine – Stockhausen – verdrängte die Kriegserfahrung und komponierte real und in übertragenem Sinne *Hymnen*; der andere – Zimmermann – thematisierte den Krieg und seine Folgen in vielen Passionen und Requiems.

Seit den 1950er-Jahren war die Neue Musik geprägt vom Streit unterschiedlicher Avantgardepositionen; insbesondere Karlheinz Stockhausen und Bernd Alois Zimmermann repräsentierten gegensätzliche musikästhetische und musikpolitische Schulen. Die Kollegen von Fritsch schlugen sich auf die eine

oder andere Seite, er selbst hielt Zeit seines Lebens zu beiden und bezeichnete sie als seine »Väter«.¹

Als Fritsch Bernd Alois Zimmermann 1962 die Partitur von *Bewegungen II 44'27* zeigte, nahm ihn dieser ohne Aufnahmeprüfung in seine Kompositions-klasse auf.² Drei Jahre später wurde Fritsch von 1965 bis 1970 Mitglied des Stockhausen-Ensembles. Es war Stockhausens experimentellste Zeit, in der er Improvisation – Stockhausen nannte es »intuitive Musik«³ – und die live-elektronische Musik erkundete. Höhepunkt war 1970 der sechs Monate dauernde tägliche Auftritt des Stockhausen-Ensembles im deutschen Kugelpavillon der Weltausstellung in Osaka. Danach geschah, was Stockhausen immer wieder erlebte: Die Musiker des Ensembles lösten sich aus Stockhausens Einflussbereich und gingen eigene Wege. Mindestens für Johannes Fritsch war es jedoch kein Bruch, eher eine Emanzipation, denn er hat sich auch danach immer wieder mit Stockhausen beschäftigt. Letztlich gibt es zwischen beiden Komponisten hinsichtlich der zahlreichen stilistischen Wechsel und des großen Interesses für nicht-europäische Kulturen erstaunliche Ähnlichkeiten, auch wenn charakterlich kaum gegensätzlichere Persönlichkeiten denkbar sind: Stockhausen der Egomane, der sich 1975 mit der Gründung des Stockhausen-Verlags zum eigenen Promoter machte. Fritsch der Altruist, der 1970 zusammen mit Rolf Gehlhaar und David C. Johnson in Köln das Feedback Studio gründete, in dem viele Ideen entwickelt wurden, schöpferische Geister zusammenfanden und eurozentristische Fixierungen zugunsten einer welt-musikalischen Betrachtungsweise aufgelöst wurden. Um das Projekt zu finanzieren, nahm Fritsch zahlreiche Aufträge für Bühnenmusiken an. 1971 wurde der Feedback Studio Verlag gegründet, ein Autorenverlag für die Vertreter seiner Generation. Das Feedback Studio war ein Produktionsstudio und gleichzeitig ein kleiner Konzertsaal für die »Hinterhausmusiken«. Zudem gab Fritsch mit den *Feedback Papers* eine Musikzeitschrift heraus, die sich durch eine enorme Breite der Themen auszeichnete. Nachdem David C. Johnson

1 Als seine »Großväter« bezeichnete er Gustav Mahler und Charles Ives und ergänzte: »Inzwischen scheint ein unüberhörbarer Einfluss von Morton Feldman dazugekommen zu sein.« (Fritsch: *Aspekte des eigenen Schaffens*, S. 84) Seine Schülerin Eunshin Jung fügt hinzu, dass er auch immer von Schubert als großem Vorbild gesprochen habe (E-Mail von Eunshin Jung an Roman Brotbeck vom 16.11.2020).

2 *Bewegungen II 44'27* für Sopran, Oboe, Trompete, Chromonica, Gitarre, Violine, vier Celli, Kontrabass, drei Schlagzeuger, zwei Chorgruppen, Tonband (zwei Lautsprecher), Projektions-scheinwerfer, vier Scheinwerfer, Pantomimen und Tänzer. Texte von Frauke Twichaus, Pantomimen von Jürgen Flimm. Vgl. Fritsch: *Kompositions-klasse Bernd Alois Zimmermann*, S. 31 (Anmerkung 24).

3 Vgl. Stockhausen: *Für kommende Zeiten* sowie Bergström-Nielsen: *Sprog som musikalsk notation*, Auszug in deutscher Sprache in ders.: *Festlegen, Umreißen, Andeuten, Hervorrufen*.

nach Basel und Rolf Gehlhaar nach England wechselten, führte Fritsch das Feedback Studio in eigener Regie weiter.

Fritsch war ein wichtiger Pädagoge und Kompositionslehrer. Viele seiner ehemaligen Studentinnen und Studenten, die alle sehr unterschiedliche und eigene Wege eingeschlagen haben, erzählen von der Weitläufigkeit des allgemeinen und musikalischen Wissens ihres Lehrers, den so Unterschiedliches interessierte wie altgriechische Philosophie, die Straßenmusik Kölns, das Ton-system von Harry Partch, außereuropäische Kulturen und eigene Improvisation auf der Viola d'amore, die er elektronisch erweiterte.

13.2 *Nachtstück* (1986/2008)

Mit Robert Walser hat sich Johannes Fritsch schon in den 1960er-Jahren beschäftigt. In seiner Bibliothek befindet sich das von Heinz Ludwig Arnold herausgegebene und stark von Wolf Wondratschek und Lothar Baier geprägte *Text + Kritik*-Heft zu Robert Walser (1965).⁴ Fritsch ist in diesem Heft einem frühen germanistischen Rehabilitierungsversuch von Robert Walser begegnet. Der Schriftsteller Wolf Wondratschek, der damals noch vorwiegend literaturwissenschaftlich tätig war, geht in seinem Aufsatz zu Robert Walsers Einfluss auf Franz Kafka mit der damaligen Germanistik hart ins Gericht:

Es ist ein folgenschwerer Irrtum dieser Wissenschaft, zu glauben, daß nur sanktionierte Literatur betrachtungswürdig sei. Gerade angesichts der Interpretationsseligkeit so vieler Germanisten im Falle Franz Kafka wirkt die Nichtbeachtung Robert Walsers wie Hilflosigkeit.⁵

Wie grundsätzlich verschieden die Auffassung zu Robert Walser Mitte der 1960er-Jahre im Vergleich zu heute war, zeigt Wondratscheks prophetischer Schluss:

Robert Walser wurde bislang als einer der *poetae minores* betrachtet, nicht wert einer Würdigung oder genaueren wissenschaftlichen Erörterung. Ein Versäumnis gilt es endlich nachzuholen. Robert Walser besitzt überzeugende künstlerische Kraft, wuchernde Phantasie (die ja bekanntlich die Schwester jeder Wahrheit

4 »In dem Heft, mit einigen wenigen Anstreichungen, befindet sich ein Einkaufszettel von Karstadt von April 1969 ..., also spätestens dann, wahrscheinlich aber schon früher gab es ein Interesse an R. Walser.« E-Mail von Ingrid Fritsch an Roman Brotbeck vom 31.12.2020. Ich danke Ingrid Fritsch, der Witwe des Komponisten, für die zahlreichen Hinweise zum Werk von Johannes Fritsch.

5 Wondratschek: *Weder Schrei noch Lächeln*, S. 18.

ist), ein Auge, das vorgibt, nicht weiter zu blicken als bis dorthin, *wo gestrickt und gehäkelt wird*, jedoch ein Auge, welches eine Tiefendimension auslotete und erfaßte, die heute den Rang eines Schriftstellers wie Franz Kafka ausmacht.⁶

Im Heft sind auch drei späte Texte von Robert Walser abgedruckt, was auf den Einfluss des ebenfalls mitwirkenden Jochen Greven zurückgehen könnte: *Minotauros* (SW 19, 191–193), *Eine Stadt (II)* (SW 17, 95–98) und *Nachtstück* (SW 16, 93–95). Zu *Nachtstück* schrieb Fritsch eines seiner letzten Werke, das gleichnamige Streichquartett zu Ehren von Robert Walser. Mit dem Kompositionsbeginn 1986 und der Vollendung 2008 umspannt das Werk die gesamte 22 Jahre dauernde kompositorische Beschäftigung mit Robert Walser. Thomas Schacher schrieb zur Aufführung des Quartetts in Zürich: »Fritsch beschwört nach einem grellen Einstieg mit fahlen Klängen und einfachsten Harmonien eine ferne Vergangenheit herauf.«⁷

Zu diesen »einfachsten Harmonien« war es allerdings ein weiter Weg; das zeigen die Skizzen mit Tonhöhentabellen in der Bibliothek der Akademie der Künste Berlin. Es ist eine konstruierte, eine erzwungene Einfachheit, die einen dynamischen Stillstand sucht, der immer wieder von vehementen Einschüben unterbrochen wird. In diesem Sinne kann man das Streichquartett auch als Programmmusik zu Walsers *Nachtstück* hören. Der heftige Anfang entspricht dem Beginn von Walsers Text, als das Subjekt der Erzählung im Zimmer eingeschlossen ist: »Es drängte, zog ihn, es lockte, trieb ihn.« (SW 16, 93) Dann geht das Erzählsujet hinaus auf die Straße und beobachtet dort die wenigen Bewegungen, bewundert die Nacht und die Entdifferenzierung der Gegenstände und Menschen; im Streichquartett sind es betörende Flageolet-Choräle, irisierende Klangflächen, viele Wiederholungen, Spärliches und zugleich Reichhaltiges. Wenn man im folgenden Ausschnitt, der von Walser mit Anführungszeichen als innerer Monolog ausgewiesen ist, das Wort »Nacht« mit »Musik« auswechseln würde, wäre dies die beste Beschreibung von Fritschs Streichquartett:

Die Nacht zeigt so recht, wie Ruhen und Schlafen schön sind, wo nichts zu geschehen und stattzufinden braucht, wo es kaum noch einige Bewegungen gibt, die deshalb groß und bedeutsam sind, weil sie klein und spärlich an Zahl sind, wo die Ruhe die Unruhe überwältigt hat, wo alles zufrieden ist und ein Genüge hat [...]. (SW 16, 95)

6 Wondratschek: *Weder Schrei noch Lächeln*, S. 21.

7 Schacher: *Getrennte Welten*, S. 13.

Fritsch sucht die Vielfalt der Konsonanzen wie der amerikanische Mikroton-Pionier Harry Partch, der ein Tonhöhen-System entwickelte, in dem er hunderte unterschiedlicher konsonanter Intervalle realisieren konnte.⁸ Allerdings reagiert Fritsch mit dissonanten und aggressiven Einschüben auf Walsers wiederholte Abweichungen von der zauberhaften Nacht. So wird auch der Schluss, bei dem »er vor dem Hause ankam, in das er eintrat, um wieder in sein Zimmer zu gehen« (SW 16, 95) von Fritsch »vertont«: Alle Instrumente spielen in tiefster Lage als Sforzato ein »lautes Kratzgeräusch, ganz am Frosch, viel Druck, sehr kurz«.⁹ Nur schon diese Spielanweisung beschreibt die »Ent-Täuschung« am Ende von Walsers magisch-poetischem Nachspaziergang treffend.

13.3 *Aschenbrödel* (1989–1995)

Von Fritsch stammt auch die einzige groß besetzte Oper unter den Walser-Vertonungen, bei denen sonst nur Begleitungen durch Kammerorchester oder Kammermusikensemble vorkommen. Er verlangt für *Aschenbrödel* ein Orchester mit 72 Positionen (mit vierfachem Holz, Harfe, Celesta, Klavier, viel Schlagzeug und mindestens 32 Streichern). Die Oper ist ganz in der Ästhetik des *Nachtstück*-Streichquartetts gehalten: tonale Grundelemente ohne funktionale Verbindungen, changierende Klangfelder, ausgeprägte Klang-sinnlichkeit, eine radikale Einschränkung auf wenige Mittel, die ins Extreme differenziert werden – der Einfluss von Morton Feldman ist deutlich spürbar. Fritsch braucht dafür das große Orchester, das er als »Klangfarben-Generator« benutzt, oft mit divisi spielenden Streichern, die ähnliches Tonhöhenmaterial minimal variieren.

Die Oper *Aschenbrödel* verlangt zehn singende Figuren und eine stumme Rolle. Interessant ist, dass Fritsch wie später Martin Derungs für die Partie des Prinzen auf die in der historisierenden Aufführungspraxis wichtig gewordene Stimmlage des Countertenors oder Altus zurückgreift.¹⁰ In einem nicht-datierten Skizzenbuch charakterisiert Fritsch die Figuren folgendermaßen (die Reihenfolge der Namen entspricht jener im Skizzenbuch):

8 Johannes Fritsch gehörte zu den ersten, die im deutschen Sprachraum über den amerikanischen Mikrotonkomponisten publizierten, vgl. Fritsch: *Die Tonalität des Harry Partch*.

9 Fritsch: *Nachtstück*, S. 8, T. 225.

10 Johannes Fritsch hat bereits 1963 in der Komposition *Filigranfalter* für einen Kontratenor komponiert, aber damals keinen gefunden und dann mit einem »Knödeltenor« Vorlieb nehmen müssen. E-Mail von Ingrid Fritsch an Roman Brotbeck vom 11.01.2021.

- _Aschenbrödel, Mezzosopran: »passiv, anmutig, jungfräulich, schön, jung[,]»¹¹
 liebenswert, fremd, langsam«
 _Prinz, Kontratenor: »naiv, passiv, linkisch, sympathisch, (stotternd)[,] männ-
 lich, zart (Forrest Gump),»¹² Glückskind[,], aber melancholisch, langsam«
 _2 Schwestern, hohe Soprane: »aktiv, stolz, zickig, schnell«
 _Märchen, Alt: »mütterlich, ruhig, fantastisch«
 _Narr, Buffo-Tenor: »Wie Shakespeare (Was ihr wollt z. B.), lebensklug,
 melancholisch«
 _König, Bariton: »väterlich, mächtig, naiv, müde, langsam, würdig«
 _3 Pagen, Soprane (Hosenrollen): »zart schnell anmutig«
 _Kanzler, stumme Rolle: »graue Eminenz, groß, würdig, langsam«¹³

Diese Hinweise auf die Rollen zeigen, dass Fritsch die Komplexität von Walsers Figuren reduziert. Entsprechend hat Fritsch auch das Libretto gestaltet. Viele Selbstkommentare der Figuren und selbstreflexive Bezüge zum Märchen-
 spiel werden gestrichen – so zum Beispiel auch der von Martin Derungs zum
 Formprinzip erhobene Satz: »weil Anfang, Mitte, Ende ganz / verschobne
 Dinge sind« (SW 14, 67). Fritsch will handelnde, dialogisierende und nicht
 nur sich selbst befragende Theaterfiguren. Er bringt damit eine Theaterlogik
 ins Stück, wie sie Rolf Liebermann auch von Wladimir Vogel einforderte,
 als dieser aus dem Drama-Oratorio *Thyl Claes* eine Oper machen wollte.¹⁴
 Es ist bemerkenswert, dass Fritsch mit diesem Vorgehen dramaturgischen
 Überlegungen folgt, die Robert Walser 1927 in der Mikrogrammfassung zum
Theateraufsatz aus *Potpourri* (AdB 4, 378–380) am Beispiel von Heinrich von
 Kleist anstellt:

Der Dramenverfasser erblickt ohne Frage darin sein Hauptgeschäft, daß er
 in des Zuhörers Seele die zur Belebung und Verherrlichung eines Theater-
 abends dringend erforderliche Erwartung weckt, die mit der eigenartigerweise

11 Die fehlenden Kommas erklären sich durch Zeilenbrüche im Skizzenheft.

12 Dieser Vermerk ist Anhaltspunkt für eine Datierung des Skizzenbuchs auf das Jahr 1994, in dem der Film *Forrest Gump* herauskam und Furore machte. Der 1986 publizierte Roman von Winston Groom wurde in Europa kaum rezipiert; die deutsche Übersetzung wurde erst in Folge des Films publiziert. Dass sich Fritsch in einer so späten Phase der Komposition noch mit der Charakteristik seiner Rollen beschäftigte, mag erstaunen, könnte aber den Grund darin haben, dass er in der Schlussphase der Komposition und im Hinblick auf eine Regie oder einen zu schreibenden Kommentar diese Charakteristik vornahm. Fritsch muss auch nach 1995 an der Oper gearbeitet haben. So schreibt Eunshin Jung, die nach 2000 im Feedback Studio assistierte, dass auch da noch am Aufführungsmaterial geschliffen wurde und dass Fritsch und sie selbst in dieser Zeit nochmals einen Versuch machten, die Oper an einem Theater unterzubringen. E-Mail von Eunshin Jung an Roman Brotbeck vom 16.11.2020.

13 Fritsch: [Skizzenbuch ohne Datum], S. [13].

14 Vgl. Brotbeck: *Das »kleine Hänschen«*, S. 92.

beglückenden Frage identisch ist: Was geschieht dem Helden? Unaufgeklärtheiten sind gleichsam die Bedingung des Dramas oder die Türe, deren geöffnete Flügel in sein Wachsen, Suchen, Werden hineinblicken lassen. Man hört, was er spricht, sieht, wie er sich benimmt, und man weiß nicht im Entferntesten, was ihm geschehen wird, aber man hat ein Gefühl, daß er Ernstes erleben wird, um dessentwillen es sich recht eigentlich erst lohnt, in die Vorstellung zu gehen. (AdB 4, 379)

Für Walser erfüllen Kleists Dramen diese Anforderungen nicht; er kritisiert, dass man von Anfang an wisse, wie es ausgehe und wer die Bösen und die Guten seien. Zudem – und hier könnte man eine leise Selbstkritik an den frühen Märchenspielen wie *Aschenbrödel* festmachen – erscheinen ihm Kleists Stücke zu lyrisch in der Gestaltung; so ist für ihn *Prinz von Homburg* »ein liebenswürdiges Gedicht in dramatischer Form, aber kein Drama.« (AdB 4, 378) Fritsch bearbeitete das Dramolett durchaus im Sinne des späten Walser, indem er zwei Akte bildete und in der Handlung die »Unaufgeklärtheiten« stärkte. Der erste Akt besteht aus elf eher kurzen Szenen, die an die Orts- und Szenenwechsel vieler Shakespeare-Stücke erinnern und auf die Hauptkonflikte der Oper fokussieren: Aschenbrödel contra die Schwestern, der Narr contra den Prinzen, der Prinz contra den König und schließlich die traumhafte Begegnung von Prinz und Aschenbrödel. Hauptmotor im ersten Akt ist der Narr, der den Prinzen aus seinem depressiven Dösen herausreißt und auf die Jagd schickt. Für diese Szene, die bei einem »Bergsturz im Wald« (SW 14, 35) spielen soll, und bei Fritsch als monumentale Jagd gestaltet ist, plante er eine »Filmszene, die den Umbau vom ersten zum zweiten Bild überbrückt und die auch nicht anders darstellbar wäre«.¹⁵

Die Provokationen des Narren, der in der Oper auch Melodica¹⁶ spielt, wirken wie ein Energiestoß, der Bewegung in die erste Hälfte des Aktes bringt; dann erschöpft sich diese Kraft, als der König zum Prinzen sagt: »Tritt hier mit /

15 Brief von Johannes Fritsch an Gerd-Theo Umberg, Staatstheater Darmstadt, vom 31.01.1997. Zitiert nach E-Mail von Ingrid Fritsch an Roman Brotbeck vom 31.12.2020. Ingrid Fritsch fügt dazu an: »er hat es auch in unserer suhrkamp Ausgabe an den Rand geschrieben (Film mit Fragezeichen neben »Verwandlung«)«. Ebd.

16 Die Melodica als nicht-klassisches Instrument ist ein Symbol für eine andere musiksoziologische Schicht, zugleich aber auch ein Hinweis darauf, dass auch der Narr nicht alles sagen darf: Das Spielen der Melodica verunmöglicht ihm nämlich das Sprechen, was seinen Melodien den Charakter von »Liedern ohne freche Worte« gibt. Auf das etwas merkwürdige Instrument kam Johannes Fritsch während eines Aufenthalts in Japan: »Unsere Tochter ist eineinhalb Jahre in Osaka in einen japanischen Kindergarten gegangen und dort mussten alle Kinder eine »Pianika« erwerben, auf der sie dann unterrichtet wurden und gemeinsam Lieder spielten. (Die Melodika bzw. Pianika kam Anfang der 1960er-Jahre nach Japan, wurde dort im Musikunterricht auch an

ins Schwarz beiseit« (SW 14, 44). Walser notiert in der Bühnenanweisung: »Sie treten tiefer in die Galerie, wo man nur noch ihre Köpfe sieht.« (SW 14, 45) Vordergründig ist dieses ›Beiseit ins Schwarz‹ ein lausig ausgeführter Szenenabgang, bei dem das Publikum die abgetretenen Figuren weiterhin sieht, was Aschenbrödel zur theaterkritischen Aussage bewegt: »Das Netteste am Schauspiel ist, / daß man es still belachen muß« (SW 14, 50). Genauer besehen ist dies allerdings ein theaterhistorisch revolutionärer Moment, der auf Samuel Beckett vorausweist, in dessen *Happy Days* (1960) von Winnie und Willie nur noch die aus der Erde ragenden Köpfe übrigbleiben. Bei Walser sieht allerdings nur das Publikum die vollständigen Köpfe; denn Aschenbrödel, unten an der Galerie stehend, sieht diese in anderer Perspektive nur noch abgeschnitten, was zu ihren atemberaubend absurden Folgerungen führt: »Erblickt nun einen Jünglingskopf / und ratet fleißig, wer es ist; / der Prinz, ganz sicher, ist es nicht.« (SW 14, 50) Gerichtet ans Publikum, das die ganzen Köpfe sieht, sagt sie: »denn eine Hälfte von dem Kopf / kann doch gewiß der Kopf nicht sein.« (SW 14, 50) Eine solch absurde theater-epistemologische Analyse eines ›missratenen‹ Abgangs ins Dunkel der Hinterbühne sucht ihresgleichen! Wenn man in diesem Zusammenhang auch noch an die Trennung erinnert, die Erving Goffman zwischen Hinter- und Vorderbühne (Back Stage und Front Stage) macht und die wir in unserem gesellschaftlichen Leben genau einhalten, dann wird dieser Abgang noch revolutionärer. Goffman benutzt das Bild von Speisesaal (Vorderbühne) und Küche (Hinterbühne) und beschreibt, wie sich das servierende Personal in den beiden Räumen sehr unterschiedlich verhält.¹⁷ Walsers Szene mit den Köpfen ist gleichsam ein ›Abgang mit offener Küchentüre‹ und eine ironische Brechung der Theaterkonventionen.

Im Libretto von Fritsch bereitet diese Halbkopf-Szene den ebenfalls absurden Auftritt der Figur des Märchens als Deus ex Machina zu Beginn des zweiten Aktes vor. Vom Märchen geht ein analoger, wenn auch andersgearteter Impuls aus. Mit dem Kleid, welches die in exotische Klangwelten gehüllte Märchen-Figur Aschenbrödel geradezu aufzwingt, ist dieses zur künftigen Prinzessin prädestiniert. Auch hier findet ein Erschöpfungsprozess statt, weil Aschenbrödel von allen Seiten zur finalen Ehe-Harmonie gedrängt wird, damit sich die Happy-End-Logik des Märchens – und eigentlich jedes Deus ex Machina – erfülle, bis sie schließlich überraschend dem Druck mit einem erschöpften »Ja, ja« nachgibt.

allgemeinbildenden Schulen sehr populär und ist auch heute in Kindergärten sehr verbreitet.« E-Mail von Ingrid Fritsch an Roman Brotbeck vom 11.01.2021.

17 Vgl. Goffman: *Wir alle spielen Theater*, S. 111–113 sowie Weymann: *Interaktion, Sozialstruktur und Gesellschaft*, S. 100.

»In Aschenbrödels ›Ja, ja‹ zittert ihr ›Nein, nein!‹ noch nach«,¹⁸ schreibt Peter Utz zu diesem Schluss, der auch an das berühmteste »Ach!« der deutschen Literaturgeschichte erinnert, nämlich an das »Ach!« der von Jupiter missbrauchten Alkmene am Schluss von Heinrich von Kleists *Amphitryon*: Alkmene, von Jupiter mit Herkules schwanger, kann, darf oder muss nun ihr Leben mit dem realen Amphitryon weiterführen. Auch sie hätte ›Ja, ja, nein, nein!‹ sagen können.

Diesen ambivalenten ›Ja, ja, nein, nein!‹-Schluss setzt Fritsch um (vgl. Abb. 95), indem er des Prinzen »Ach du! Nein, o wie – –« mit den letzten Worten von Aschenbrödel überlagert und zum Schluss auf c-Moll beide »Ja« singen lässt. Bei Walser fehlt dieses »Ja« des Prinzen, für den Aschenbrödels ›plötzliches‹ »Ja, ja« ebenfalls sehr überraschend kommt. Fritsch lässt nun auf das gemeinsame c-Moll-»Ja« quasi als Kürzestfinale einen im Orchestertutti herausgeschmetterten C-Dur-Akkord folgen; so als müsste rasch Schluss gemacht werden, damit das Hadern nicht erneut beginnt.

Im erwähnten Skizzenbuch notiert Fritsch außerdem wichtige Hinweise für die szenische Umsetzung:

Bewegungsprofile (Gesten, Schritte, Haltungen) für jeden. Choreografie festgelegt[.]

Bild, Licht, Film, Umbauten, [...] durchgehender Orchesterklang. Nummern-trennungen durch Bühnenelemente (nicht Musik)[.]¹⁹

Es zeigt sich hier der alte, von Bernd Alois Zimmermann hochgehaltene Inter-medialitätsbegriff, bei dem auch den nicht-musikalischen Schichten ihre Eigenständigkeit zugebilligt wird. Deshalb etabliert Fritsch einen kontinuierlichen musikalischen Fluss, in dem die theatralischen Trennelemente wie Schwellen oder Inseln wirken.

Auf der nächsten Seite des Skizzenhefts sind Stichworte für eine Vorlesung zur »MELODIE« notiert, die einen Eindruck davon geben, wie umfassend Fritsch seinen Unterricht angelegt hat: Es tauchen die Namen des Musik-theoretikers Diether de la Motte (1928–2010) und der Komponisten Tom John-son (*1939), Anton Webern (1883–1945), Igor Strawinsky (1882–1971), Olivier Messiaen (1908–1992), György Ligeti (1923–2006), Luigi Nono (1924–1990), Brian Ferneyhough (*1943), Mathias Spahlinger (*1944) und Klaus Huber (1924–2017) auf, aber auch die Begriffe »Intern. Folklore, Maqam u. Raga«. Abgesetzt von allen Stichworten ist Stockhausen aufgeführt – und dann

¹⁸ Utz: *Tanz auf den Rändern*, S. 37.

¹⁹ Fritsch: [Skizzenbuch ohne Datum], S. [13].

Mit solchen Tonhöhen-Systemen sind die Melodien in *Aschenbrödel* komponiert. Jede Figur hat einen Kern von wenigen Tonhöhen, der zuweilen erweitert oder – vor allem im Falle des sich chamäleonartig anpassenden Prinzen – auch verändert wird. Die Melodien entspannen sich in einem engen Rahmen, gehen über die Oktave kaum hinaus und orientieren sich rhythmisch am einfachen Sprechrhythmus, der allerdings mikrorhythmisch minuziös kontrolliert ist. Speziell in der *Aschenbrödel*-Partitur sind häufige ›Strophen‹, die wie Schleifen wiederholt werden und die Fritsch über ein und derselben Instrumentalbegleitung singen lässt (vgl. Abb. 96). Das erlaubt ihm, Texte zusammenzufassen. Im Musikbeispiel ist die erwähnte Stelle zu den halbverdeckten Köpfen mit vier respektive drei solcher Strophen oder Schleifen gestaltet. Diese werden in der Singstimme minimal variiert in Bezug auf Tonhöhen, Diastematik und Rhythmus. Dasselbe ist nie dasselbe und zugleich eben doch dasselbe, und die minimalen Veränderungen sind »deshalb groß und bedeutsam [...], weil sie klein und spärlich an Zahl sind« (vgl. *Nachtstück*, SW 16, 95). Das Vorgehen ist einmalig, weil Fritsch dabei die streng achtsilbige Versstruktur von Walser (einzig der Vers »Seht die gigantische Krone nur« weist neun Silben auf) nicht berücksichtigt. Die folgende Übertragung des Musikbeispiels in die Schleifenstruktur zeigt, wie Fritsch gerade diese achtsilbige Struktur der Verse weitgehend ignoriert:

- [1] Leis lachen meine Engel, die / in Lüften schwebend um mich sind, / sie deuten
auf die Köpfe dort, / die über dieser 29 Silben, 29 Töne
- [2] Galerie / zur Hälfte etwa sichtbar sind: / Seht die gigantische Krone nur, / die
so zum heitern Lachen zwingt. / 28 Silben, 29 Töne
- [3] Seht eine Stirne kraus gefurcht. / Erblickt nun einen Jünglingskopf / und ratet
fleißig, wer es ist; / der 25 Silben, 27 Töne
- [4] Prinz ganz sicher, ist es nicht. / Sein Kopf vielleicht, auch der ist's nicht; /
denn eine Hälfte von dem 22 Silben, 22 Töne

- [1] Kopf / kann doch gewiß der Kopf nicht sein. / Das Netteste am Schauspiel ist,
/ daß man es still belachen 24 Silben, 26 Töne
- [2] muß, ganz leise, daß es niemand hört [etc.] (Partitur, 1. Akt, S. 96f.)

Nur ein einziges Mal kommt es nach »zwingt« zu einer Übereinstimmung zwischen Schleifen- und Versende. Sehr bewusst ist der Wechsel der beiden Schleifen bei der Stelle mit der »Hälfte von dem Kopf« gesetzt; der Kopf ist quasi »abgetrennt« und auf den Beginn der neuen Schleife platziert. Die Begleitung und die Harmonik wechseln vom verminderten Dreiklang *a-c-es* auf den ›Aschenbrödel-Dreiklang‹ *c-Moll*. Dieser harmonische Wechsel zeigt auch, dass Fritsch funktionalharmonische Fortschreitungen vermeidet; der verminderte Dreiklang wird nicht aufgelöst, sondern rutscht über

1. Leis la - chen mei - ne En - gel, die ____ in Lüf - ten schwe -

2. Ga - le - rie zur ____ Hälf - te et - wa sicht - bar sind:

A-Br. 3. seht ei - ne Stir - ne kraus ge - furcht. Er - blickt ____

4. Prinz, ganz ____ si - cher, ist es ____ nicht. Sein

- bend um mich ____ sind; sie deu - ten auf die

seht die gi - gan - ti - sche Kro - ne nur, die

____ nun ei - nen Jüng - lings - kopf und ra - tet

Kopf viel - leicht, ____ auch der ist's nicht;

Abb. 96 Johannes Fritsch: *Aschenbrödel*, T. 829–843 (von Daniel Allenbach als Klavierauszug gesetzt)

— Köp - fe dort, die ü - ber die - ser
so zum hei - tern La - chen zwingt,
flei - ßig, wer es ist: der
denn ei - ne Hälf - te von dem

4x

1. Kopf kann doch ge - wiß der Kopf nicht sein. Das
2. muß, ganz lei-se, daß es nie-mand hört Ja, es liegt
3. packt in ei-ne Schach - tel. Ich bin auch ganz ü - ber

Net - tes - te am Schau - spiel ist, daß man es still be - la - chen
 ein Schlum - mer ____ in dem gro - ßen Saal. Em - pfindung ist ____ wie ein - ge
 al - len Aus - druck ____ müd. Die Säule hier der Ga - le - rie soll mir

3x

Terzverwandtschaft ins c-Moll, indem das *a* mit dem *g* ausgewechselt wird. Auch wegen der Instrumentation wird die harmonische Struktur eher als Klangfläche wahrgenommen.

Die Schleifen selber etablieren kein neues System, aber erlauben Fritsch eine sehr präzise, am Sprechrhythmus orientierte Diktion im Sinne der Deklamationsoper zum Beispiel von Claude Debussys *Pelléas et Mélisande*. Dabei hält er am im Skizzenbuch notierten Grundsatz fest, dass eine Melodie eine »Folge von verschiedenen Tönen in einem System« darstellt. Dieses »Aschenbrödel-System« wird in Abbildung 96 zunehmend erweitert; zu Beginn der Oper beschränkt es sich auf die zentralen Töne von Aschenbrödel: *fis¹*, *g¹*, *a¹*, *b¹*. Das verminderte Tetrachord gibt der Partie von Aschenbrödel etwas Orientalisches und Exotisches. Hier nun wird das Tonmaterial um drei Töne erweitert, was eine siebentönige Skala mit der übermäßigen Sekunde *es¹* – *fis¹* ergibt: *d¹*, *es¹*, *fis¹*, *g¹*, *a¹*, *b¹*, *c²*. Vor allem die zweite Schleifen-»Strophe« auf Partiturseite 97 wird mit den tiefen Tönen gestaltet. Derartige Schleifen durchziehen die gesamte *Aschenbrödel*-Partitur; sie kommen auch als Duo oder rein instrumental vor.

Die Oper *Aschenbrödel* steht für den Spätstil von Johannes Fritsch, den Oxana Omeltschuk am Beispiel des Melodrams *Damals*²² nach Samuel Beckett folgendermaßen umreißt:

So wie S. Beckett sein theatralisches »Arsenal« in *Damals* auf den bloßen Text reduziert, so behandelt Fritsch seinen musikalischen »Apparat«: je mehr der Komponist die Sprache reduziert, desto reicher wird sie, desto bedeutungsvoller wirken die Elemente; [...] je disziplinierter die Form ist, desto ausdrucksvoller der Schmerzensschrei. Das Streben nach Reinigung, nach Kristallisation der Sprache ist für die späteren Werke des Komponisten kennzeichnend. »Sammeln ist ganz wichtig beim Komponieren, viel wichtiger ist aber Verzichten auf ausgesuchtes Material.«, sagt Fritsch.²³

In einer Szene von *Aschenbrödel* durchbricht Fritsch das Prinzip der »Klarheit und Bescheidenheit, nur das Notwendigste und das Richtige zu sagen und diesen Inhalt in eine angemessene Form zu bringen«.²⁴ Es ist die Vater-Sohn- bzw. König-Prinz-Szene. Eine Kompositionsskizze (vgl. Abb. 97) aus dem Jahr 1990 zeigt, wie Fritsch die Figur des Königs zwölftönig gestaltet.

Der König – lesbar als Symbolfigur für Fritschs »dodekaphone Väter« Zimmermann und Stockhausen – bedient sich des alten, »autoritären« Stils. Oben auf dem Skizzenblatt sieht man die Studien zur intervallreichen Zwölftonreihe (mit der Intervallstruktur 8 – 1 – 5 – 11 – 9 – 6 – 2 – 1 – 10 – 6 – 4 Halbtöne; alle absteigenden Intervalle sind in komplementärer Richtung notiert). Von solchen Tonhöhen-Studien sind die Kompositionsskizzen von Fritsch durchgezogen. Sie belegen den hohen Konstruktionsgrad auch des Spätwerks.²⁵

Interessant an der Stelle ist nun, dass in der Skizze von 1990 sowohl der König als auch der Prinz zwölftönig singen. Dort, wo sich der Prinz vom Aschenbrödel entfernt und ins väterliche Schloss zurückkehrt und vom Vater wie ein »Schlingel« (SW 14, 42) behandelt wird, fällt auch er am durchgestrichenen Beginn der dritten Zeile der Skizze in den Tonfall des Königs. In der Ausarbeitung singt der Prinz den durchgestrichenen Abschnitt in seinem

22 *Damals für Sprecher (oder Tonband) und Orgel* (1992), das während der Arbeit an *Aschenbrödel* entstand, ist auch eine »Kopfszene«. In Becketts Original sieht man nur den Kopf eines Schauspielers mit meist geschlossenen Augen, der zuhört und zum Schluss das Gesicht einmal zu einem Lächeln verzieht. Vgl. Omeltschuk: *Musik und Sprache*, S. 39–41.

23 Ebd., S. 40. Dieser Kommentar zu *Damals* trifft cum grano salis auch auf die Oper *Aschenbrödel* zu, welche die Autorin in ihrem ausführlichen Aufsatz leider nicht behandelt.

24 Fritsch: *Aspekte des eigenen Schaffens*, S. 83.

25 In der weit gesetzten Reihe von Abb. 97 sind mit eckigen Klammern die chromatischen Verhältnisse in der Reihe markiert (kleine Sekunden und Nonen sowie große Septimen).

Unerlöste Menschen 3 Tage A. St. 1. Nov. Print

4. Nov. 29.12. 70

6.5c.

31.12. 70

Abb. 97 Johannes Fritsch: Skizze zu Aschenbrödel (29.12.1990)

Tonalphabet, das jenem von Aschenbrödel sehr ähnlich ist. Erst bei »wie ihr glaubt« fällt der Prinz in die Zwölftonreihe seines Vaters, die er bei »ganz still, ganz ruhig, Vater« ›verbotenerweise‹ in einer Wechselbewegung stehen lässt, bis er bei »meld ich Euch, meld es dem Reich« in ›korrekter‹ und deutlich wahrnehmbarer Dodekaphonie singt. Das Reich – so lässt sich Fritschs Vertonung interpretieren – verlangt nach der eingeordneten Zwölftontechnik. Weil Fritsch sich auf die Grundstellung der Reihe beschränkt, ist der Verlauf leicht nachzuvollziehen.

Die Skizze, auf der auf mehreren Seiten die Deklamation der kommenden Szenen notiert ist, belegt, dass Fritsch wie Heinz Holliger später beim *Schneewittchen* anfangs nur die Singstimme notierte und die Begleitung erst in einem zweiten Schritt hinzufügte.

Johannes Fritsch hat die Oper *Aschenbrödel* nahezu allen deutschsprachigen Theatern vergeblich angeboten. Nach zehn Jahren erfolgloser Versuche zieht er 2005 gegenüber dem Dirigenten Markus Stenz eine ernüchternde Bilanz:

Alle deutschen Opernhäuser sind darüber informiert worden, keines will das Stück machen. Es steht wohl zu sehr zwischen traditioneller großer Oper (sehr reduziert allerdings, braucht aber das volle Orchester und für eine Szene Filmprojektion) und einer seltsamen »Neuen Musik« (nicht experimentell, eher klangfarblich orientiert, ziemlich tonal, einfach, naiv mit rätselhaften Tiefendimensionen, eben wie Robert Walser!).²⁶

Die Absagen, so sie denn eintrafen, verweisen auf kaum geöffnete Partituren. Es wird mit peinlichen Spielplan-Begründungen – man habe ein anderes Kindermärchen geplant oder schon Rossinis *La Cenerentola* programmiert – oder Gemeinplätzen zu Walser argumentiert, der sich nicht für die große Oper eigne – ein Argument, das schon allein mit der Tatsache zu widerlegen wäre, dass die beiden wohl bedeutendsten Opern des 20. Jahrhunderts – *Wozzeck* von Alban Berg nach Georg Büchner und *Die Soldaten* von Bernd Alois Zimmermann nach Jakob Michael Reinhold Lenz – auf Texten basieren, die ebenfalls nicht für die große Oper geschrieben wurden, aber gerade wegen der schöpferischen Diskrepanz zur Vorlage Meisterwerke geworden sind.

In Fritschs bisher erschlossenem Nachlass ist kein zusammenfassender Text zu seinem *Aschenbrödel* erhalten. So sind die in den Briefen an die deutschen Bühnen enthaltenen Kommentare die wichtigsten Selbstzeugnisse des Komponisten zu seiner Oper.²⁷ Fritsch ist kein guter Verkäufer seines Werks. Im Überbietungswettbewerb, den sich die Vertreter des Regietheaters

26 Brief von Johannes Fritsch an Markus Stenz vom 27.06.2005. Zit. nach Fritsch: [Auszüge].

27 Ingrid Fritsch hat mir dankenswerterweise entsprechende Auszüge aus den Briefen zusammengestellt. Vgl. Fritsch: [Auszüge].

in den 1990er-Jahren auf den europäischen Opernbühnen lieferten, war solche Zurückhaltung nicht ratsam:

Das Stück ist abendfüllend, mit großem Orchester, der Klang eher leise, der Gestus sprachbestimmt, selten virtuos, manchmal harmonisch komplex, irgendwo eher in der Folge von Debussy und Feldman als von Zimmermann, jedenfalls nicht sensationell.²⁸

Morton Feldman wird von Fritsch mehrfach im Zusammenhang mit *Aschenbrödel* erwähnt, »dessen musikalischer Gestus vielleicht an einen historisch angereicherten Morton Feldman erinnert, jedenfalls in keiner Weise expressionistisch oder avantgardistisch sensationell ist.«²⁹ Gegenüber Alexander Pereira, damals Direktor des Opernhauses Zürich, greift er 1998 noch weiter aus: »Stilistisch ist die klangfarblich differenzierte Musik irgendwo im Niemandsland zwischen Puccini, Satie und Feldman angesiedelt ...«³⁰

Fritschs *Aschenbrödel* konnte sich in dieser Zeit gegen zwei große Konkurrenzwerke nicht behaupten: Helmut Lachenmanns *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern* (UA 26.01.1997 an der Hamburger Staatsoper) und Heinz Holligers *Schneewittchen* (UA 17.10.1998 am Opernhaus Zürich). Diese beiden Werke sind zwar sehr unterschiedlich, aber sie stehen doch klar in der Avantgarde-Tradition und sind mit Fritschs Ansatz nicht vergleichbar. Das mag dessen Misserfolg miterklären.

Fritsch wendet sich auch an seinen gleichaltrigen ehemaligen Studienkollegen Jürgen Flimm, der bei Fritschs früher intermedialer Arbeit *Bewegungen II 44'27* die Pantomimen übernommen hatte. Flimm war damals Intendant des Thalia Theaters in Hamburg, einer Sprechtheaterbühne, die die Oper gar nicht hätte machen können, aber Fritsch erhoffte sich wohl, der einflussreiche Flimm könnte die Oper weiterempfehlen oder sich für deren Regie interessieren:

An Dich habe ich gedacht, weil Du eventuell an dem Stoff, der Vielschichtigkeit des Textes, seiner Brüchigkeit und Empfindlichkeit, die ich auch in der Musik zu erhalten versucht habe, interessiert sein könntest.³¹

28 Brief von Johannes Fritsch an Wulf Konold, Hamburgische Staatsoper, vom 12.07.1996. Zit. nach Ingrid Fritsch: [Auszüge].

29 Brief von Johannes Fritsch an das Staatstheater Stuttgart [Opernintendanz Klaus Zehelein und Pamela Rosenberg] vom 27.02.1996. Zit. nach Fritsch: [Auszüge].

30 Brief von Johannes Fritsch an Alexander Pereira, Opernhaus Zürich, vom 24.10.1998. Zit. nach Fritsch: [Auszüge].

31 Brief von Johannes Fritsch an Jürgen Flimm vom 25.09.1997. Zit. nach Fritsch: [Auszüge].

Später beginnt Fritsch sein Werk deutlicher vom allgemeinen Trend des zeitgenössischen Musiktheaters abzusetzen, wie er vor allem durch Peter Ruzicka als Direktor der Münchener Biennale für Neues Musiktheater (1996–2014) vertreten wurde. An Manfred Beilharz, Generalintendant in Bonn, der damals noch die Uraufführung von *Mittwoch aus Licht* von Karlheinz Stockhausen plante, schreibt er 1998:

Das Stück ist keine Kammeroper und nicht experimentell, stilistisch auch nicht mit dem spätmodernen Allerlei, das derzeit en vogue ist, zu vergleichen, sondern im Walserschen Sinn bescheiden und differenziert.³²

Und ein Jahr später – Beilharz hatte inzwischen die Stockhausen-Uraufführung wegen enormer Realisierungsschwierigkeiten abgesagt – wird Fritsch noch deutlicher und verortet seine Oper aus lauter Verbitterung in einer Ecke, in die sie gar nicht gehört:

Daß zu Beginn des neuen Jahrhunderts sich die schwer-verdaulichen Neue-Musik-Kammeroper (die eine nun wirklich in die Jahre gekommene »Moderne« vertreten) mit ihren Katastrophenszenarien weiter auf den Bühnen halten können, ist unwahrscheinlich.

Es wird theatralische Ereignisse geben, die weit weg von konventioneller Oper sind – und in der Tradition all dessen, was Oper hörens- und sehenswert macht, vielleicht doch das eine oder andere Stück »kulinarischen« Musiktheaters, wozu ich mein Aschenbrödel rechne.³³

Eigentlich hatte Fritsch nach dem *Aschenbrödel* eine zweite Walser-Oper zum *Dornröschen* geplant.³⁴ Aber nachdem es nicht einmal zu einer Aufführung von *Aschenbrödel* kam, verwarf er entsprechende Pläne. Wie Fritsch wohl mit dieser noch groteskeren Vorlage umgegangen wäre?

13.4 *Litanei* (1994)

1994 gestaltete Fritsch ein Konzept mit den Titeln von Walsers Gedichten für die Vernissage der dem französischen Maler Gaston Chaissac gewidmeten Ausstellung in der Kunst-Station Sankt Peter in Köln. Dieses Zentrum für

32 Brief von Johannes Fritsch an Manfred Beilharz, Theater Bonn, vom 01.12.1998. Zit. nach Fritsch: [Auszüge].

33 Brief von Johannes Fritsch an Manfred Beilharz, Theater Bonn, vom 14.12.1999. Zit. nach Fritsch: [Auszüge].

34 E-Mail von Ingrid Fritsch an Roman Brotbeck vom 30.12.2020.

zeitgenössische Kunst und Musik wurde 1987 vom Jesuiten, Pfarrer und Kunstexperten Friedhelm Mennekes gegründet. Radikalstes zeitgenössisches Kunstschaffen und katholische Kirche sollten in Einklang gebracht werden.³⁵ Das setzte auch diverse Skandale ab, speziell im Jahr 1994, als Alfred Hrdlicka während der Fastenzeit seine Skulptur *Gekreuzigter Torso* anstelle eines Altarkreuzes an zentraler Stelle hinter dem Altar aufgestellt hatte:

Dass Hrdlicka das Geschlechtsteil des geschundenen Männerkörpers nicht weggelassen hatte, wurde dem bekennenden Marxisten als Missionsaufruf für die Homosexualität ausgelegt. In Abstimmung mit Kardinal Meisner wurde Hrdlickas Werk nicht entfernt, sondern ebenfalls bedeckt – und war unter dem Leichentuch [...] erst recht als Christusfigur zu identifizieren.³⁶

In der Folge durfte die zeitgenössische Kunst im Altarbereich der Jesuitenkirche nicht mehr intervenieren.

Die Ausstellung von Gaston Chaissac war allerdings nicht minder ›atheistisch‹, sodass die Uraufführung von Johannes Fritschs *Litanei* am 12. November 1994 in einem ziemlich aufgeheizten Klima stattfand. Außer dem Titel weist sie keinerlei religiösen Bezug auf, denn der ›Text‹ besteht aus einer integralen Lesung des alphabetischen Titelregisters des Gedichtbandes von Walsers *Sämtlichen Werken* (SW 13, 296–300). Jedem der Gedichttitel weist Fritsch eine ebenfalls alphabetisch geordnete Ausdrucksbezeichnung zu, die dem Schauspieler die Art des Vortrags vorgibt (vgl. Abb. 98). Diese kontingenten Zusammenstöße zwischen Anweisung und Titel führen teilweise zu absurden, teilweise zu überraschend stimmigen Kombinationen. Exemplarisch sei auf vielvertonte Gedichttitel Walsers verwiesen: »abgebrüht – Abend (I)«; »anmutig – Angst (I)«; »brav – Beiseit«; »militärisch – Im Mondschein«, »unentschlossen – Trug«; »unfreundlich – Und ging«. Solcher ›Witz‹ mag für Walser-Spezialisten besonders reizvoll sein, vermittelt sich aber auch ohne Kenntnis der Gedichte, etwa dann, wenn *Im Mondschein* im ›Stechschritt-Deutsch‹ befohlen wird. Diese schiefe Titel-Litanei passte gut zu den Bildern des französischen Außenseiters Gaston Chaissac, der sich auch »le Picasso du bidonville«³⁷ nannte und der in der falsch-fröhlichen Maskierung des peintre naïf mit Abfall- und Verbrauchsmaterial schauerlich beklemmende Männchen, Grimassen und Totems formte.

35 Zwei Jahre zuvor wurde in der Kunst-Station Sankt Peter am 04.03.1992 von Johannes Fritsch *Damals* nach Samuel Beckett uraufgeführt.

36 Bahners: *Im Auge des Bildersturms*.

37 Vgl. Dagen: *Serge Fauchereau. Le Picasso du bidonville*.

Während der Performance dominierte der Litanei-Charakter: Insgesamt 19 deutliche Schläge auf die große Trommel – notiert als schwarzer Punkt – sind vom Schauspieler zu spielen. Dazu kommen präzise notierte Fermaten, die vom Schauspieler in hoher (spitze Form), mittlerer (halbrunde Form) oder tiefer Lage (rechteckige Form) über den entsprechenden Vokalen und Konsonanten zu intonieren und zu halten sind. Die Aufführungshinweise präzisieren: »Die Länge der Fermaten kann variieren, einige sollen durchaus so lange wie möglich gehalten werden.«³⁸ Diese insgesamt 25 Fermaten haben eine verfremdende Wirkung, indem sie den im Ausdruck ständig wechselnden Vortrag der Gedichttitel irritieren.

Litanei ist auch ›Schreibmaschinenkunst‹,³⁹ mit der Johannes Fritsch kreativ umgeht, wie Abbildung 98 zeigt. Fritsch muss die Verteilung der Gedichttitel auf drei Schreibmaschinenseiten falsch berechnet haben. Mutmaßlich fiel ihm beim Abtippen der Seite 3 auf, dass zu wenig Platz blieb, um alle Gedichttitel aufzulisten. Deshalb spannte er Blatt 2 erneut ein und tippte einen Teil der mit W beginnenden Gedichttitel an den unteren Rand der Seite, was die leichten Tabulator-Verschiebungen im unteren Seitenbereich erklärt. Beim eigentlichen Vortrag irritieren diese Einschübe das regelmäßige Ablaufen des Alphabets. Sie wirken wie Trugschlüsse, die mit den auf W beginnenden Titeln ein Ende ankünden, das noch nicht eintrifft.

Zur Lesung der Gedicht-Titel läuft ein Tonband, auf dem zu Beginn mit langen Pausen gesprochene Wortketten und elektronische Musikklänge zu hören sind. In der zweiten Hälfte steigert sich die Aktivität. Man hört häufiger kurze Musikketten, die wahrscheinlich aus eigenen elektronischen Kompositionen stammen, bevor Fritsch gut verständlich selber spricht: »Abstraktion aus der trivialen, der Alltags-Erfahrung«. Mit Echo-Effekten ertönt später noch ein Ausschnitt aus einem Vortrag vermutlich von Claude Vivier, der in einer Feedback-Hinterhaus-Veranstaltung aufgenommen wurde, mit den Worten »das ist sozusagen der Anfang einer Harmonik«.⁴⁰

38 Fritsch: *Litanei*, S. [2].

39 Auch die frühen *Feedback Papers* wurden mit Schreibmaschine geschrieben, was zu einer eigenwillig provisorischen Ästhetik führt, zu der auch die fehlende Paginierung der Seiten beiträgt.

40 Zusammenfassung eines detaillierten Hörprotokolls von Ingrid und der Tochter Lena Fritsch. E-Mail von Ingrid Fritsch an Roman Brobeck vom 10.01.2021. Dass es sich um ein Zitat von Claude Vivier handeln könnte, vermutet Ingrid Fritsch. Der Raubmord an diesem genialen kanadischen Komponisten im Alter von knapp 35 Jahren am 7. März 1983 in Paris war ein Schock für die Szene der zeitgenössischen Musik. Johannes Fritsch hat seinem Kollegen 1983 ein Memoriam-Werk mit dem Titel *Testament Vivier* gewidmet.

fein	DICHTUNG	hingegen	ER IST'S, ER
feindlich	DIE ABENTEUERLICHE MAUS	höflich	ER WAR NICHT NETT .
fest	DIE ALLEE	hohl	ERZÄHLUNG
fest	DIE ALLEINSTEHENDE	höhnisch	ES IST NACHT
feurig	DIE BÄUME 1	holprig	FAMILIENLEBEN
fiebrig	DIE BÄUME 2	humorvoll	PIERREBEND
finster	DIE DAME AM KLAVIER	hysterisch	PIERRE
flott	DIE DAME IM REITKLEID	indigniert	PIERRE
flüchtig	DIE DICHTERIN	innig	PIERRE
folgernd	DIE ENTWICKLUNG	intensiv	PIERRE
foraell	DIE ERSEHTE INSEL	jämmerlich	PIERRE ?
fragend	DIE FALSCHE	jugendlich	PRÜHLING 1
frech	DIE FRAU MIT DEM GEFIEDER	juxig	PRÜHLING 2
frei	DIE FÜNF VOKALE	kalt	PRÜHLING 3
freudig	DIE GEDULDIGE	kameradschaftlich	PRÜHLING 4
freundlich	DIE GEPRÜFTE	kämpferisch	PRÜHLINGSBLUMEN
friedlich	DIE GLÜCKLICHE	kapriziös	FÜR FANNY
frierend	DIE GUTE	kauend	GEBET
furchtlos	DIE GUTEN	kichernd	GEDICHT AUF PAUL VERLAINE
galant	DIE HOFFNUNG	klagend	GELASSENHEIT
gebrochen	DIE INSEL	klagvoll	GENOVEVA
gedämpft	DIE JAHRES ZEITEN	knapp	GEORG BRANDES
gehört	DIE JUNGE WOHLTÄTERIN	knurrend	GESCHICHTE
gefällig	DIE KIRCHE	kollegial	GLOSSE
geheim	DIE KLEINEN	kompetent	GLÜCKLICHE MENSCHEN
gehorsam	DIE KLEINEN DINGE	kraftvoll	GOETHE
geifernd	DIE KREATUR	kreisend	GRENZEN DER INTELLIGENZ
geistesabwesend	DIE LÄCHERLICHE	küssend	HÄRMUN
gelassen	DIE NONNE	lachend	HARDEN
gellend	DIE REITERIN	lallend	HARMONIE
gemächlich	DIE SCHEUE	lamentierend	HAUPT
gemein	DIE SCHLUMMERENDE	langsam	HEIMKEHR 1
genau	DIE SCHÖNE FRAU VON THUN	lässig	HEIMKEHR 2
genüßlich	DIE SCHWEIZ	lecker	HELLE
geringschätzig	DIE STADT IM SCHNEE	lebensmüde	HERBST 1
gespannt	DIE TÄNZERIN	leer	HERBST 2
geständig	DIE TÄNZERIN FULLER	leicht	HERMANN HESSE
gewunden	DIE ZEIT	leidend	HOHE SCHULE
gezwungen	DIE ZEITUNG	lieb	ICH LAG IM BETT
gierend	DIE ZOFE SPRICHT ZU IHRER HERRIN	listig	ICH UND SIE
gläubig	DON JUAN	lustig	ICH WANDERTE
gleichgültig	DRÜCKENDES LICHT	mahnend	ICH WOLLT', ICH HÄTTE
glücklich	DUETT	markig	IM BÜRO
glühend	EIN GLAS BIER	metallisch	IM FRIEDHOF
gnädig	EINLADUNG	mild	IM GRÜNEN
grausam	EIN LANDSCHAFTCHEN	militärisch	IM MONDSCHEN
grinsend	EINST UND JETZT	missbilligend	IM SPITAL
grinnig	EINST WAR ES LUSTIG	surmelnd	IM STÄDTCHEN MIT DEN ALTEN TÜRME
grüßend	ELTERN UND KINDER	mutig	IM WALD
gütig	ENTFINDUNG	mysteriös	IM WALDE
hart	ENTFÜHRUNG	nachlässig	JA, SO SIND WIR
heilig	ENTFÜHRUNG	nachsichtig	JESUS, UNERKLÄRLICH
heiter	ERINNERUNG	sählend	WINTERNACHT
wütend	WINTER 3	sitzend	WINTERSONNE
särllich	WINTERREGEN	süßend	WOLLEN UND KÖNNEN
sitzierend	WIR SEHEN IHN LÄCHELN		

Abb. 98 Johannes Fritsch: *Litanei*, S. 2

Auch bei diesem Konzept-Stück sind die Merkmale der beiden anderen Walser-Werke von Fritsch festzumachen: Wiederholungen, dasselbe und doch nicht dasselbe, ständige Differenzierungen, Irritationen. Umgekehrt formuliert: Die *Litanei* macht deutlich, wieviel Konzeptionelles in Fritschs Arbeiten und insbesondere in *Aschenbrödel* und im *Nachtstück* präsent ist.

13.5 Hans Zenders unvollendete *Musik* (1989)

Während der Proben zu einem der Konzertprogramme, wie sie Hans Zender (1936–2019) liebte, skizzierte er im Oktober 1989 am Steirischen Herbst eine Komposition zu Walsers *Musik* (BA 4, 38–40) aus *Fritz Kocher's Aufsätze*. Das Konzert mit dem ORF-Symphonieorchester fand am 20. Oktober 1989 im Stefaniensaal in Graz statt, und auf dem Programm standen Olivier Messiaens *Un vitrail et des oiseaux*, Giacinto Scelsis *Hymnos* und die Uraufführung von Hans Zenders *Dubliner Nachtszenen*, der ersten Suite, die Zender aus seiner Oper *Stephen Climax* nach James Joyce und Hugo Ball komponierte. Diese Verbindung von Messiaens Klangsinn, Scelsis von buddhistischer Mystik geprägter Formgebung und der eigenen Auseinandersetzung mit der literarischen Avantgarde des frühen 20. Jahrhunderts widerspiegeln sehr genau das Wesen des Musikers Hans Zender. Über Olivier Messiaen und später Bernd Alois Zimmermann hat er zur Avantgarde gefunden. Sehr früh beginnt Zender zu dirigieren – Hans Rosbaud ist ihm das große Vorbild – und 1963 wird er an der Bonner Oper der jüngste Chefdirigent der Bundesrepublik. Anders als etwa für Pierre Boulez, ist für Zender die Grenze zwischen den beiden Tätigkeiten porös. Am deutlichsten zeigt sich diese Durchlässigkeit und die gegenseitige Beeinflussung von Interpretation und Komposition in seiner Instrumentation von Schuberts *Winterreise*. Mit subtilen Mitteln arbeitet er Schuberts Modernität heraus und lässt ihn somit wie einen Komponisten der Mahlerzeit und als Zeitgenosse Walsers erscheinen.

Als Dirigent führte Zender zwar zentrale Werke der Avantgarde auf, so 1972 die *Ekklesiastische Aktion* von Bernd Alois Zimmermann, verweigerte sich aber dem Klischee des Avantgarde-Dirigenten, der nur aufführte, was durch Adornos Fortschritts- und Materialästhetik sanktioniert war. So dirigierte Zender eben auch Vogels *Hörformen*, über die Diether de la Motte den Stab gebrochen hatte (vgl. Kap. 3.10), oder mit Vorliebe auch Leoš Janáček und Max Reger, Komponisten, die lange Zeit nicht zur Avantgarde gezählt wurden.

Die Kompositionsskizze zu Walser ist auch deshalb interessant, weil sie während der Proben zu Zenders *Dubliner Nachtszenen* entstanden ist, einem Werk mit Texten der Walser-Zeitgenossen James Joyce und Hugo Ball. Es ist denkbar, dass die Auseinandersetzung mit diesen Autoren Zender zur Vertonung des Sprachkomponisten Walser inspiriert hat. Auf der Rückseite von Probenplänen des ORF ist die Walser-Komposition in einer wilden und nicht leicht zu entziffernden Notenschrift skizziert, die an die ungestümen Manuskripte von Leoš Janáček erinnert.

Hans Zender hat hier den Anfang des Aufsatzes *Musik* entworfen. Die Stelle ist fast identisch mit jener, die John Woolrich in *Walserings* vertont hat (vgl. Kap. 11.12).

Musik ist mir das Süßeste auf der Welt. Ich liebe Töne unaussprechlich. Ich kann, um einen Ton zu hören, tausend Schritte springen. Oft, wenn ich im Sommer durch die heißen Straßen gehe und aus einem unbekannten Hause ein Klavier tönt, stehe ich still und meine, an dieser Stelle sterben zu sollen. Ich möchte im Anhören eines Musikstückes sterben. Ich stelle mir das so leicht vor, so natürlich, und doch ist es natürlich wieder unmöglich. Töne sind zu zarte Dolchstiche. Die Wunden von solchen Stichen brennen wohl, aber es ist kein Eiter in ihnen. Wehmut und Schmerz träufeln statt des Blutes hervor. (BA 4, 38)

Man könnte vermuten, dass auch Zender nur diesen Anfang in Musik setzen wollte, allerdings deuten der offene Gestus und die übergebundene Viertelnote am Schluss der Skizze (vgl. Abb. 99) an, dass Zender an eine Fortsetzung der Komposition gedacht hat.

Gertrud Zender, die Witwe des Komponisten, nimmt sicher zu Recht an, dass wohl keine großangelegte Vokalkantate geplant war, sondern eher etwas Melodramatisches, im Stil der Werkgruppe *Hölderlin lesen I–V*, die Hans Zender während über drei Jahrzehnten von 1979 bis 2012 beschäftigte.⁴¹ In diesen Werken wird Hölderlins Text nicht gesungen, sondern über der Instrumentalmusik gelesen. Die Musik ›analysiert‹ und ›kommentiert‹ den Text, entwickelt Assoziationen in verschiedenste Richtungen. Dabei greift Zender oft auch auf historisches Material zurück.

Ein solches Melodram scheint Zender auch bei Walser intendiert zu haben. Zender skizziert meist in einem einstimmigen System, das weite Registerausschläge aufweist. Was die Instrumentation betrifft, hat Zender wohl an ein großes Kammerensemble oder ein kleines Orchester gedacht. Als Instrumente werden unter anderem Klavier (»Klv«), auch gedämpft (»ged«), Violine (»Vl«), Flöte (»Fl«), Schlagzeug (»Schl«), Tempelblocks (»Tpbl«), Oboe

41 Telefongespräch von Gertrud Zender mit Roman Brotbeck vom 18.12.2020.

(»Ob«), Klarinette (»Klar«), Vibraphon (»Vibr«), Violoncello (»Vc«), Kontrabass (»Kb«), Bassklarinette (»Bkl«) und Trompete (»Trp«) notiert. Erstaunlich ist, dass Zender auf seiner Skizze auch Rhythmus und Dynamik ansatzweise festhält.⁴²

Die Anlage der Skizze lässt vermuten, dass Zender eine Art ›Wechselgesang‹ zwischen instrumentalen Partien und gesprochenen Abschnitten vorgeschwebt haben könnte. Das legt die harmonische Struktur nahe: Auf der ersten Zeile ist die Terz c^2 - es^2 notiert, die auf den ersten Satz »Musik ist mir das Süßeste auf der Welt« hinführt. Zu Beginn der zweiten Zeile wird diese Terz zum Septakkord e^1 - a^1 - c^2 - es^2 ergänzt. Dieser Akkord bzw. dessen Töne erklingen von nun an vor jeder gesprochenen Partie, wobei die Quarte e^1 - a^1 modifiziert wird zu e^1 - ais^1 oder e^1 - g^1 .

Von diesem ›Anfangsklang‹ zerstreut sich die musikalische Bewegung in alle Richtungen, manchmal scheinbar unkontrolliert, so wie bei Walser viele Sätze sich zentripetal im Nirgendwo verlieren können. Wie in *Hölderlin lesen I–V* sind direkte Bezüge zwischen dem gesprochenen Text und der Musik zu beobachten, etwa die Betonung auf »einen Ton« (von Zender speziell unterstrichen) mit dem b^1 der Oboe, die beim Stimmen des Orchesters den »einen« Ton – dort a^1 – gibt oder bei einem Abschnitt, der sich auf »zarte Dolchstiche« (BA 4, 38) bezieht und in dem die ›Stiche‹ mit Vibraphon, Pauke und den Flageolets von Violine und Violoncello illustriert werden.

Die unglaubliche ›Eiter‹-Stelle (»Die Wunden von solchen Stichen brennen wohl, aber es ist kein Eiter in ihnen. Wehmut und Schmerz träufeln statt des Blutes hervor«) ist einer der Höhepunkte in *Fritz Kocher's Aufsätze*. Die Mischung aus pseudonaiver Logik des Pennälers, der die Metaphern malträtiert, und abgründiger Musik- wie Sprachkritik ist hier besonders geschliffen gelungen, weil die Versuche, via Negation und ausschließende Bilder zu beschreiben, was die Wirkung von Musik ist, besonders schief geraten sind. Sogar das konventionell-pathetische Bild von der »Wehmut [...] statt des Blutes« wird mit dem Verb »träufeln« verniedlicht und ironisiert.

Bei Zender legt die Musik nach dieser Stelle richtig los, mit einem großen Melodiebogen der Klarinette, weiten Sprüngen, dem ersten Trompeten-Einsatz und am Ende der Phrase einem Tremolo von Violoncello und Kontrabass. Nach einer auffälligen Ganztakt-Pause auf der letzten Zeile kippt die Notenschrift zunehmend in eine grafische Notationsweise: Die zweitunterste Notenlinie überkreuzt sich zum Schluss mit der untersten und die letzte Tonfolge der Skizze ist fast figurativ und gleicht der Zeichnung eines Kopfs oder Gehirns.

42 Zum Beispiel bemerkt er in der zweiten Zeile »eine rhythm[ische] Ordnung suchen«.

Handwritten musical score by Hans Zender. The score consists of several staves with complex notation, including various note values, rests, and dynamic markings. The lyrics are written in German and are interspersed with the musical notation. The handwriting is fluid and expressive, characteristic of a sketch or a working draft. The lyrics include phrases such as "Hundert auf den Gipfel", "auf die Welt", "As liebe Eine", "Saureguthel", "Ich kann", "um keine", "zu", "werden", "aufsteigen", "wenn ich", "in einem", "stehen", "zu sehen", "Ich warte", "im Augen", "blick", "stehen", "Ich stelle mich", "so leicht", "an", "den", "Wundern", "der", "Welt".

Abb. 99 Hans Zender: Skizze zu Musik

Die Wunden von Wilhelm II. der
kein Eiter in ihnen

Diese nicht vollendete Skizze von Hans Zender sei an das Ende dieses Buchs gestellt – als Erinnerung an alle nur imaginierten und nicht realisierten Walser-Kompositionen, aber auch als Ansporn für neue Werke und Auseinandersetzungen mit Robert Walser. Ein gutes Omen dafür ist Zender selbst, der die Eiter-Metapher – wohl irrtümlich – noch steigert: Bei Walser »träufeln statt des Blutes« aus den Wunden, in denen »kein Eiter« ist, »Wehmut und Schmerz« hervor (BA 4, 38), bei Hans Zender heißt es am Schluss der Skizze gut lesbar: »Wehmut + Schmerz träufeln statt des Eiters daraus hervor.«

Dank

So viele Menschen haben mich bei der Arbeit an diesem Buch unterstützt, dass ich die wenigsten einzeln nennen kann. Gerade bei den Hauptpersonen dieses Buches kann ich mich nur pauschal ganz herzlich bedanken: Es sind Komponistinnen, Komponisten, Interpretinnen und Interpreten, Theater-schaffende und – bei Verstorbenen – die Hinterbliebenen, die alle meine Fragen gerne und offen beantworteten, mir Partituren und Unterlagen schickten und großzügig ihr Wissen mit mir teilten.

Ganz besonders möchte ich Reto Sorg, dem Leiter des Robert Walser-Zentrums (RWZ) in Bern, danken. Von ihm ist vor zehn Jahren die Initiative zu diesem Buch und zur Zusammenarbeit mit der Hochschule der Künste Bern HKB ausgegangen. Reto Sorg hat die finanziellen Mittel beschafft, mich über all die Jahre in exzellenter Weise beraten und das Projekt mit viel Empathie begleitet. Erfreulicherweise willigte Thomas Gartmann, der Leiter der HKB-Forschung, sofort in eine Kooperation ein und förderte das Projekt ideell und finanziell; ein großer Dank ihm und auch Martin Skamletz, dem Leiter des Instituts Interpretation der HKB, in dem diese Forschungsarbeit – unterstützt auch durch Sabine Jud – geleistet wurde. Es war ein großes Glück, dass mir das enorme Fachwissen des RWZ-Teams jederzeit zur Verfügung stand: Ich danke Gelgia Caviezel für unzählige Recherchen, Kopien und Digitalisate, Lucas Marco Gisi und Peter Stocker für viele weiterführende Impulse und schließlich Lukas Gloor für das akribische Zweitilektorat. Das Buch erfuhr dadurch eine Verschlanung und Gloors Befragung musikwissenschaftlicher Termini erlaubte es, das Verständnis bei der literarisch interessierten Leserschaft zu erhöhen.

Viele Bekannte, Freundinnen und Freunde haben mich unterstützt und sind mir mit Rat und Tat zur Seite gestanden. Ich danke Marie Caffari, Pascale Criton, Barbara Golan, Mathias Gredig, Gisela Gronemeyer-Oehlschlägel, Jürg Henneberger, Lydia Jeschke, Peter Kraut, Doris Lanz, Jürg Luchsinger, Désirée Meiser, Thomas Meyer, Ruth Meyer Schweizer, Christoph Moor, Silvan Moosmüller, Emilie Morin, Daniel Ott, Youngi Pagh-Paan, Pierre Sublet, Mike Svoboda, Maria von Tavel, Marcus Weiss, Alfred Zimmerlin, Walter Zimmermann. Ein spezieller Dank gebührt Walter Labhart, der mir mit seinem Wissen und seiner Dokumentationsbibliothek in Endingen (AG) seit bald vierzig Jahren immer wieder in außerordentlicher Weise weiterhilft.

Die Schlussphase der Arbeit war geprägt von der Covid-19-Pandemie mit Reiseeinschränkungen und geschlossenen Archiven und Bibliotheken.

Glücklicherweise halfen mir Institutionen in unkomplizierter und zuvorkommender Weise mit Auskünften und Digitalisaten weiter, und sie übernahmen die Rechercheaufgaben teilweise selbst. Im Folgenden sei deshalb nicht nur den Institutionen, sondern auch den verantwortlichen Mitarbeitenden herzlich gedankt: Ernst Meier, SUIZA Zürich; Petra Hüppe, GEMA Berlin; Heinrich Aerni, Musikabteilung der Zentralbibliothek Zürich; Samuel Weibel, Universitätsbibliothek Bern; Anouk Jeschke und Peter Konopatsch, Akademie der Künste Berlin; Roland Schmidt-Hensel, Musikabteilung der Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz; Heidy Zimmermann, Paul Sacher Stiftung, Basel; Andrea Grandjean und Othmar Wüthrich, BFH – HKB Musikbibliothek, Bern; Patrick Kast, Archiv/Bibliothek des Bärenreiter-Verlags; Katja Kaiser, Historical Archive der Universal-Edition, Wien; Elmar Lenhart, Robert Musil-Institut für Literaturforschung/Kärntner Literaturarchiv; Martin Wedl, Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek; Gerhard Keiper, Auswärtiges Amt/Politisches Archiv; Simona Generelli, Schweizer Archiv der darstellenden Künste SAPA, Bern; Katrin Kokot, Deutsche Nationalbibliothek – Deutsches Exilarchiv 1933–1945, Frankfurt am Main; Lionel Zürcher, Musikschule Biel; Felix Falkner und Bettina Ruchti, Medien- und Informationszentrum der Zürcher Hochschule der Künste; Markus Erni und Martina Wohlthat, Vera Oeri-Bibliothek der Musik-Akademie Basel; David Kunz, Stiftung Historisches Erbe der SBB Windisch.

Une gratitude abyssale verdient Daniel Allenbach, der in schlicht inkommensurabler Art die Redaktion und das Lektorat dieses Buchs – bis hin zum Satz einiger Musikbeispiele und der Verdeutlichung von Schemata – verantwortet: hunderte von Korrekturen, Überprüfungen, neuen Funden, Präzisierungen, Einwänden, Verbesserungsvorschlägen; dabei meine Gedanken immer weiter denkend, ergänzend und zum Glück auch immer wieder falsifizierend.

Andreas Knop und Lisa Sauerwald vom Wilhelm Fink Verlag danke ich für die ausgezeichnete Zusammenarbeit.

Finanzielle Unterstützung, für die ich enorm dankbar bin, bekam das Projekt durch die Stanley Thomas Johnson Stiftung, die UBS Kulturstiftung und den Schweizerischen Nationalfonds für wissenschaftliche Forschung, der die Open-Access-Publikation dieses Buchs ermöglichte.

Durch die Zusammenarbeit mit der SRG-Plattform neo.mx3.ch für das zeitgenössische Musikschaffen (<https://neo.mx3.ch>) können viele in diesem Buch besprochene Werke auch gehört werden. Ich danke Gabrielle Weber und Norbert Graf herzlich, dass sie diese Kooperation unkompliziert und schnell ermöglicht haben.

Danken möchte ich zum Schluss meiner Familie; zuerst meiner Frau Cécile Olshausen, Musikerin und Musikredakteurin, sie ist die erste Lektorin und Kommentatorin meiner Texte; dann meiner Tochter Meret Brotbek für die französischen Korrekturen und meinem Sohn Damian Brotbek und seiner Partnerin Viktoria Heu für die Unterstützung in allen mathematischen und mathematikhistorischen Fragen. Nicht nur die Pandemie begleitete die Arbeit an diesem Buch, sondern auch die Anzeichen der Klimaerwärmung. Angestoßen nicht zuletzt durch die Geburt zweier Enkelkinder fragte ich mich bei der Beschäftigung mit den zahlreichen ›Schneekompositionen‹, ob künftige Generationen Robert Walsers Schneenaturwelten, die ihn auch im Tod noch umfingen, einst bloß als ferne ›Eiszeit‹ verstehen werden. Deshalb bin ich dem in Freundschaft verbundenen Künstler Frédéric Diart außerordentlich dankbar, dass er mit der fürs Cover dieses Buchs gestalteten Monotypie Walsers Tod im Schnee mit den Skizzen zum hoffnungsreichen *Prometeo* von Luigi Nono und Massimo Cacciari überlagerte. In ihrer Sicht schenkt Prometheus den Menschen anstelle des Feuers das Hören.

Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1: James Simon: *Gebet* op. 6 Nr. 1 (gemeinfrei)
- Abb. 2: James Simon: *Gelassenheit* op. 17 Nr. 3 (gemeinfrei)
- Abb. 3: Wilhelm Arbenz: *Enttäuschung* und *Trug* aus *Drei Lieder* nach Robert Walser (mit freundlicher Genehmigung der Musikschule Biel)
- Abb. 4: Wladimir Vogel: Motto zu *Flucht* am Anfang der Partitur mit irrtümlich Robert Walser zugeschriebenem Kommentar von Paul Müller (mit freundlicher Genehmigung des Bärenreiter-Verlags)
- Abb. 5: Paul Müller: Erstes Libretto zu *Flucht*, S. 6 (mit freundlicher Genehmigung der Musikabteilung der Zentralbibliothek Zürich)
- Abb. 6: Wladimir Vogel: Skizze mit den Permutationen der Zwölftonreihen von *Flucht* (mit freundlicher Genehmigung der Musikabteilung der Zentralbibliothek Zürich)
- Abb. 7: Urs Peter Schneider: Texte zu *Zeremonienbuch* (1960–1982) (© aart verlag, Bern, mit freundlicher Genehmigung)
- Abb. 8: Urs Peter Schneider: *Kummer 3* aus *Zeremonienbuch* (1960–1982) (© aart verlag, Bern, mit freundlicher Genehmigung)
- Abb. 9: Urs Peter Schneider: *Fabrik* aus *Orchesterbuch* (1974–1981) (© aart verlag, Bern, mit freundlicher Genehmigung)
- Abb. 10: Urs Peter Schneider: *Sinken* aus *Chorbuch* (1966–1977) (© aart verlag, Bern, mit freundlicher Genehmigung)
- Abb. 11: Urs Peter Schneider: *Studien über den Adel* (1995/96), Skizze (© Urs Peter Schneider, mit freundlicher Genehmigung)
- Abb. 12: Urs Peter Schneider: *Studien über den Adel* (1995/96), Skizze (© Urs Peter Schneider, mit freundlicher Genehmigung)
- Abb. 13: Urs Peter Schneider: *Studien über den Adel* (1995/96), Partitur, S. 4 (© Schweizer Musikedition, Luzern, mit freundlicher Genehmigung des Komponisten)
- Abb. 14: Urs Peter Schneider: *Teich mit zwei Schwänen* (2016), Partitur, S. 0 (© aart verlag, Bern, mit freundlicher Genehmigung)
- Abb. 15: Programm des Metamusik-Festival vom 27.10.1978, S. 1 (© Robert-Musil-Institut für Literaturforschung/Kärntner Literaturarchiv, Sammlung Lampersberg, Nr. 1.4.2.5.2 Metamusik-Festival 3/W70, mit freundlicher Genehmigung)
- Abb. 16: Gerhard Lampersberg: *Dornröschen*, Klavierauszug, S. 12, Takte 38–51 (Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien (LIT), Signatur: 382/W1-G)

- Abb. 17: Gerhard Lampersberg: *Dornröschen*, Klavierauszug, S. 15, Takte 92–97 (Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien (LIT), Signatur: 382/W1-G)
- Abb. 18: Gerhard Lampersberg: *Dornröschen*, Struktur der Tetrachorde, T. 92–97 (© Roman Brotbeck)
- Abb. 19: Gerhard Lampersberg: *Dornröschen*, Tonhöhenschema, T. 355–357 (© Roman Brotbeck)
- Abb. 20: Gerhard Lampersberg: *Dornröschen*, Klavierauszug, S. 35, Takte 355–357 (Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien (LIT), Signatur: 382/W1-G)
- Abb. 21: Heinz Holliger: *Im Mondschein*, S. 47f. (Schluss) (Sammlung Heinz Holliger, Paul Sacher Stiftung Basel, © Schott, Mainz, mit freundlicher Genehmigung)
- Abb. 22: Heinz Holliger: *Schneewittchen*, IV. Akt. T. 150f. (Sammlung Heinz Holliger, Paul Sacher Stiftung Basel, © Schott, Mainz, mit freundlicher Genehmigung)
- Abb. 23: Heinz Holliger: *Ein Klar- und bassklar-i-nettliches Zwiegesängelchen für Sabine und Elmar* (Sammlung Heinz Holliger, Paul Sacher Stiftung Basel, mit freundlicher Genehmigung)
- Abb. 24: Georges Aperghis: *Petrröhl*, S. 1f. (© Éditions Durand, Paris, mit freundlicher Genehmigung)
- Abb. 25: Georges Aperghis: *Petrröhl*, S. 5 (© Éditions Durand, Paris, mit freundlicher Genehmigung)
- Abb. 26: Rhythmische Struktur der Stimmgruppen in Georges Aperghis' *Petrröhl* (© Roman Brotbeck)
- Abb. 27: Georges Aperghis: *Trauer-Marsch*, S. 14f. (© Éditions Durand, Paris, mit freundlicher Genehmigung)
- Abb. 28: Georges Aperghis: *Zeugen*, S. 89, T. 715–719 (© Georges Aperghis, mit freundlicher Genehmigung)
- Abb. 29: Georges Aperghis: *Zeugen*, S. 12, T. 55–57 (© Georges Aperghis, mit freundlicher Genehmigung)
- Abb. 30: Georges Aperghis: *Zeugen*, S. 64, T. 455 (© Georges Aperghis, mit freundlicher Genehmigung)
- Abb. 31: Georges Aperghis: *Zeugen*, S. 89, T. 696–[714] (© Georges Aperghis, mit freundlicher Genehmigung)
- Abb. 32: Martin Derungs: *Aschenbrödel*, S. 131f. (mit freundlicher Genehmigung der Musikabteilung der Zentralbibliothek Zürich)
- Abb. 33: Reinhard Febel: *Trug* aus *Winterreise* (© Ricordi, Berlin, mit freundlicher Genehmigung)

- Abb. 34: Erich S. Hermann: *Schneien*, S. 22 (© Erich S. Hermann, mit freundlicher Genehmigung)
- Abb. 35: Ezko Kikoutchi: *Der Teich*, S. 17 (© Ezko Kikoutchi, mit freundlicher Genehmigung)
- Abb. 36: Benjamin Schweitzer: *Und ging*, S. 1 (© Benjamin Schweitzer, mit freundlicher Genehmigung)
- Abb. 37: Benjamin Schweitzer: *Jakob von Gunten*, 1. Akt, Nr. 15 (3 Takte nach Ziffer 59), Sprecher und Jakob (Partiturausschnitt) (© Schott, Mainz, mit freundlicher Genehmigung)
- Abb. 38: Benjamin Schweitzer: *Jakob von Gunten*, 1. Akt, Nr. 1–3 (Beginn) (© Schott, Mainz, mit freundlicher Genehmigung)
- Abb. 39: Benjamin Schweitzer: *Jakob von Gunten*, 2. Akt, Nr. 25 – Szene X (1 Takt nach Ziffer 64) (© Schott, Mainz, mit freundlicher Genehmigung)
- Abb. 40: Johannes Harneit: *Über allen Wipfeln*, S. 2 (© Musikverlag Hans Sikorski GmbH, Hamburg, mit freundlicher Genehmigung)
- Abb. 41: Michel Roth: *Der Spaziergang*, S. 4, Takte 212–216 (Partiturausschnitt) (© Ricordi, Berlin, mit freundlicher Genehmigung)
- Abb. 42: Michel Roth: *Der Spaziergang*, S. 54 (Partiturausschnitt) (© Ricordi, Berlin, mit freundlicher Genehmigung)
- Abb. 43: Michel Roth: *Räuber-Fragmente*, In(ter)vektiven A, B und Interpolationen, Sopransaxophon (© Ricordi, Berlin, mit freundlicher Genehmigung)
- Abb. 44: Michel Roth: *Räuber-Fragmente*, SAX Improvisation (© Ricordi, Berlin, mit freundlicher Genehmigung)
- Abb. 45: Urs Peter Schneider: *Beiseit I* aus *Liederbuch* (© aart verlag, Bern, mit freundlicher Genehmigung)
- Abb. 46: Urs Peter Schneider: *Beiseit II* aus *Liederbuch* (© aart verlag, Bern, mit freundlicher Genehmigung)
- Abb. 47: Tonhöhen- und Intervallschema zu *Beiseit I* von Urs Peter Schneider (© Roman Brotbeck)
- Abb. 48: Tonhöhenstatistik zu *Beiseit II* von Urs Peter Schneider (© Roman Brotbeck)
- Abb. 49: Daniel Glaus: *Beiseit* (© Daniel Glaus, mit freundlicher Genehmigung)
- Abb. 50: Günter Buhles: *Beiseit* (© Günter Buhles, mit freundlicher Genehmigung)
- Abb. 51: Heinz Holliger: *Beiseit* (Sammlung Heinz Holliger, Paul Sacher Stiftung Basel, mit freundlicher Genehmigung)
- Abb. 52: Polyphonie in Holligers *Beiseit*-Vertonung: Begleitung des Kontratenors durch die Krebsumkehrung im Akkordeon und den Krebs im Kontrabass (© Roman Brotbeck)

- Abb. 53: Johannes Harneit: *Beiseit* (© Musikverlag Hans Sikorski GmbH, Hamburg, mit freundlicher Genehmigung)
- Abb. 54: Verteilung des Textes auf Tonhöhen in Harneit: *Beiseit* (© Roman Brotbeck)
- Abb. 55: Gloria Isabel Ramos Triano: *Beiseit* (© Gloria Isabel Ramos Triano, mit freundlicher Genehmigung)
- Abb. 56: Klaus Oldemeyer: *Beiseit* (© Klaus Oldemeyer, mit freundlicher Genehmigung)
- Abb. 57: Bruno Karrer: *Beiseit I* (© Bruno Karrer, mit freundlicher Genehmigung)
- Abb. 58: Bruno Karrer: *Beiseit II* (© Bruno Karrer, mit freundlicher Genehmigung)
- Abb. 59: Daniel Fueter: *Beiseit* aus *fort und fort*, S. 10 (mit freundlicher Genehmigung der Musikabteilung der Zentralbibliothek Zürich)
- Abb. 60: Martin Wistinghausen: *Beiseit (I)* aus *Spuren*, S. 1 (© Martin Wistinghausen, mit freundlicher Genehmigung)
- Abb. 61: Martin Wistinghausen: *Beiseit (II)* aus *Spuren*, S. 22 (© Martin Wistinghausen, mit freundlicher Genehmigung)
- Abb. 62: Überblick der Besetzungen in Goehr: *Verswindendes Wort* (© Roman Brotbeck)
- Abb. 63: Alexander Goehr: *Beiseit* aus *Verswindendes Wort*, S. 58 (© Schott, Mainz, mit freundlicher Genehmigung)
- Abb. 64: Claes Jasper Biehl: *Beiseit*, S. 1 (© Claes Jasper Biehl, mit freundlicher Genehmigung)
- Abb. 65: Thomas David Müller: *Beiseit* (© Thomas David Müller, mit freundlicher Genehmigung)
- Abb. 66: Anna Renfer: *Unser Weg* (Carl Seelig), S. 2 (mit freundlicher Genehmigung der Musikbibliothek der Hochschule der Künste Bern)
- Abb. 67: Anna Renfer: *Langezeit* (mit freundlicher Genehmigung der Musikbibliothek der Hochschule der Künste Bern)
- Abb. 68: Daniel Glaus: *Stille* (© Müller & Schade, Bern, mit freundlicher Genehmigung)
- Abb. 69: Jürg Frey: *Und ging I*, S. 4 (© Wandelweiser, Haan, mit freundlicher Genehmigung)
- Abb. 70: Kurt Schwertsik: *Trug* aus *Das Leben* für Sopran und keltisches Naturhorn (© 1991 by Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd., Bote & Bock, Berlin, mit freundlicher Genehmigung)
- Abb. 71: Michael Reudenbach: *Indem man geht*, Blatt 2 (E MR 22 Copyright 1996 by Michael Reudenbach)

- Abb. 72: Rico Gubler: *Streif(f)lichter einer Morgenstunde*, S. 5 (© Schweizer Musikedition, Luzern, mit freundlicher Genehmigung des Komponisten)
- Abb. 73: Edu Haubensak: Skizzen zu *Walserminiaturen* (© Edu Haubensak, mit freundlicher Genehmigung)
- Abb. 74: Edu Haubensak: *Walserminiaturen IV* (© Schweizer Musikedition, Luzern, mit freundlicher Genehmigung des Komponisten)
- Abb. 75: Tonhöhenverteilung in *Stille* von Burkhard Kinzler (© Roman Brotbeck)
- Abb. 76: Burkhard Kinzler: *Stille*, S. 3 (© Burkhard Kinzler, mit freundlicher Genehmigung)
- Abb. 77: Annette Schmucki, *am fenster*, S. 4 (© Annette Schmucki, mit freundlicher Genehmigung der Komponistin)
- Abb. 78: Roland Moser: Skizze zu *Vielleicht wäre der Schnee* (© Roland Moser, mit freundlicher Genehmigung)
- Abb. 79: Roland Moser: *Walser-Liedchen* (© Roland Moser, mit freundlicher Genehmigung)
- Abb. 80: Christoph Schiller: *Schlaf wohl aus An den Schlaf* (© Christoph Schiller, mit freundlicher Genehmigung)
- Abb. 81: Daniel Andres: *Alles Nacht*, S. 1 (© Daniel Andres, mit freundlicher Genehmigung)
- Abb. 82: Peter Wettstein: *Die Göttin*, Skizze (mit freundlicher Genehmigung der Musikabteilung der Zentralbibliothek Zürich)
- Abb. 83: Dominique Girod: *Unter grauem Himmel* (© Dominique Girod, mit freundlicher Genehmigung)
- Abb. 84: Thomas David Müller: *Auf meine Sinne* (© Thomas David Müller, mit freundlicher Genehmigung)
- Abb. 85: Aleksander Gabryś: *Da ich ein Knabe war*, S. 6 (© Aleksander Gabryś, mit freundlicher Genehmigung)
- Abb. 86: Eva-Maria Houben: *vor schlafengehen*, S. 1 (© Wandelweiser, Haan, mit freundlicher Genehmigung)
- Abb. 87: Hans-Martin Linde: *Wie ich ein Blatt fallen sah*, S. 3 (© Hans Martin Linde, mit freundlicher Genehmigung)
- Abb. 88: Gabrielle Brunner: *Stunde*, S. 41 (© Gabrielle Brunner, mit freundlicher Genehmigung)
- Abb. 89: Christian Henking: *Keine Zeit ist zeitig mit der Sehnsucht Zeit*, S. 50f. (© Müller & Schade, Bern, mit freundlicher Genehmigung)
- Abb. 90: Yonghee Kim: *Der Winter*, S. 1 (© Yonghee Kim, mit freundlicher Genehmigung)
- Abb. 91: Verschobener Quintenzirkel in Beckschäfer: *Schwendimann* (© Roman Brotbeck)

- Abb. 92: Max Beckschäfer: *Schwendimann*, S. 12 (© Max Beckschäfer, mit freundlicher Genehmigung)
- Abb. 93: Jörg Mainka: *Zeichenstunde*, S. 37 (© Jörg Mainka, mit freundlicher Genehmigung)
- Abb. 94: Eunshin Jung: *Musik*, S. 11 (© Eunshin Jung, mit freundlicher Genehmigung)
- Abb. 95: Johannes Fritsch: *Aschenbrödel* (Schluss), Klavierauszug, S. 86, T. 887–912 (© edition johannes fritsch, Bonn, mit freundlicher Genehmigung)
- Abb. 96: Johannes Fritsch: *Aschenbrödel*, Partitur, S. 96f., T. 829–843 (© edition johannes fritsch, Bonn, mit freundlicher Genehmigung)
- Abb. 97: Johannes Fritsch: Skizze zu *Aschenbrödel* (29.12.1990) (© Akademie der Künste, Berlin, Johannes-Fritsch-Archiv, Feedback Studio Köln, Sign. 56, mit freundlicher Genehmigung)
- Abb. 98: Johannes Fritsch: *Litanei*, S. 2 (© edition johannes fritsch, Bonn, mit freundlicher Genehmigung)
- Abb. 99: Hans Zender: Skizze zu *Musik* (© Akademie der Künste, Berlin, Hans-Zender-Archiv, Sign. 1007r, mit freundlicher Genehmigung)

Quellen- und Literaturverzeichnis

Alle Weblinks in diesem Band wurden zuletzt am 30.08.2021 aufgerufen.

Siglen

- AdB: Robert Walser: *Aus dem Bleistiftgebiet*, 6 Bde. Hg. v. Bernhard Echte u. Werner Morlang. Frankfurt: Suhrkamp 1985–2000.
- BA: Robert Walser: *Werke. Berner Ausgabe*. Hg. v. Lucas Marco Gisi, Reto Sorg, Peter Stocker u. Peter Utz. Berlin: Suhrkamp 2018ff.
- FEUER: Robert Walser: *Feuer. Unbekannte Prosa und Gedichte*. Hg. v. Bernhard Echte. Frankfurt: Suhrkamp 2005.
- RWH: Lucas Marco Gisi (Hg.): *Robert Walser-Handbuch. Leben, Werk, Wirkung*. Stuttgart: Metzler 2015/2018.
- SW: Robert Walser: *Sämtliche Werke in Einzelausgaben*, 20 Bde. Hg. v. Jochen Greven. Frankfurt: Suhrkamp 1985–1986.

- [o. A.]: Akten des Ausbürgerungsvorganges zu James Simon aus dem Archivband R 99804 (Referat Deutschland, 113. Ausbürgerungsliste, A–K). Auswärtiges Amt. Politisches Archiv.
- [o. A.]: *Die Flucht*. [Programmheft der Tonhalle-Gesellschaft Zürich], 08.11.1966. Zentralbibliothek Zürich, Nachlass Wladimir Vogel, Signatur: Mus NL 116: 29: 8.
- [o. A.]: [Einladungskarte zur Einweihung der Walser-Gedenkstätte in Herisau, 1962]. Im Besitz des Autors.
- [o. A.]: *Holliger: Schneewittchen*, Programmheft Opernhaus Zürich 1998.
- [o. A.]: *Jahresbericht des Schweizerischen Tonkünstlervereins 1984*. Bibliothèque cantonale et universitaire de Lausanne, STV.
- [o. A.]: *James Simon. Über seine letzten Erfolge als Pianist und Komponist schreiben die führenden Zeitungen*. Leo Baeck Institute, Center for Jewish History, New York: James Simon Collection, Box 1, Folder 1 [<http://archive.org/stream/jamessimonfo00#page/m8/mode/1up>].
- [o. A.]: [Karteikarte zu *Frau im Stein*]. Historical Archive der Universal-Edition, Wien.
- [o. A.]: [*Nachruf auf Paul Müller*]. In: *Appenzeller-Kalender* 277 (1998), S. 75.
- [o. A.]: *Presse und Besucherstimmen*, [o. J.]. Online unter: www.mikrogramme.de/presse/.
- [o. A.]: *Programm des Metamusik-Festival 3 vom 27. Oktober 1978*. Robert Musil-Institut für Literaturforschung/Kärntner Literaturarchiv, Sammlung Lampersberg, Nr. 1.4.2.5.2 Metamusik-Festival 3/W70.

- [o. A.]: *Tournage »Les Enfants Tanner«, de Joël Jouanneau. Un désespoir serein.* In: *Le Monde*, 12.07.1992.
- Abeln, Carolin: *Sprache und Neue Musik. Hölderlin-Rezeption bei Wilhelm Killmayer, Heinz Holliger, Wolfgang Rihm und Luigi Nono.* Freiburg im Breisgau: Rombach 2017.
- Abert, Hermann (Hg.): *Illustriertes Musiklexikon.* Stuttgart: J. Engelshorns Nachf. 1927.
- Adel Heinrich: *Organ and Harpsichord Music by Women Composers. An Annotated Catalog.* New York: Greenwood 1991.
- Adorno, Theodor W.: *Abschied vom Jazz*, in: *Europäische Revue* 9 (1933), S. 313–316 (Heft 5). Nachgedr. in: ders.: *Musikalische Schriften V.* Hg. v. Rolf Tiedemann. Frankfurt: Suhrkamp 2003 (Gesammelte Schriften; 18), S. 795–799.
- Adorno, Theodor W.: *Mahler.* In: ders.: *Musikalische Schriften I–III.* Hg. v. Rolf Tiedemann. Frankfurt: Suhrkamp 1997 (Gesammelte Schriften; 16), S. 323–338.
- Adorno, Theodor W.: *Philosophie der neuen Musik* (1949). Frankfurt: Suhrkamp 1975 (Gesammelte Schriften; 12).
- Alder, Annelise: *»Ich wollte immer etwas in Biel bewirken«.* In: *Bieler Tagblatt*, 06.03.2017, S. 12.
- Amann, Jürg: *Liebe Frau Mermet.* In: ders.: *Der Tod stirbt. Die Stücke.* Innsbruck: Haymon 2018, S. 197–212.
- Andres, Daniel P.: *Etwas aus meinem Privatleben*, [o.J.]. Online unter: www.danielandres.org/privat.htm#Privatleben.
- Andres, Daniel: *Mösli. Eine Kindheit.* Biel: Die Brotsuppe 2004.
- Andres, Daniel: *Musik, ein Leben lang. Erinnerertes und Erfahrenes.* Biel: Die Brotsuppe 2015.
- Andres, Daniel: *Sambhoga Kaya* (1972). Manuskript. Im Besitz des Komponisten.
- Andres, Daniel: *Violinkonzert* (1976–2003). Manuskript. Im Besitz des Komponisten.
- Andres, Daniel: *Winternacht.* Sechs Lieder nach Robert Walser für tiefe Stimme und Klavier (2000/01). Manuskript. Im Besitz des Komponisten.
- Ansorge, Conrad: *3 Postkarten an James Simon 12.10.1904–04.07.1905.* Staatsbibliothek Berlin, Musikabteilung, Signatur: Mus.ep. Ansorge, K. 100–102.
- Aperghis, Georges: *Wölfl-Kantata pour six solistes vocaux et chœur* (2001–2005). Paris: Durand 2006.
- Aperghis, Georges: *Wölfl-Kantata.* Aufnahme mit Neue Vokalsolisten Stuttgart; SWR Vokalensemble Stuttgart; Leitung: Marcus Creed. Cypres 5625 (2014).
- Aperghis, Georges: *Zeugen. Spectacle musical pour soprano, acteur et ensemble.* [Paris]: Georges Aperghis 2006.
- Aperghis, Georges: *Zeugen* [Auszug]. Aufnahme mit Salome Kammer, Stimme (Sopran); Christopher Widauer, Puppenspieler/Sprecher; Marcus Weiss, Altsaxophon; Ernesto Molinari, Bassklarinette; Teodoro Anzellotti, Akkordeon; Françoise Rivalland, Cymbalom; Mathilde Hoursiangu, Klavier; Leitung: Zolt Nagy. In: *Wittener Tage für neue Kammermusik* 2007. WDR 3 (2007) [ohne Nummer], Track 1.7.

- Aperghis, Georges: *Zwielicht* [französischer Titel: *Entre chien et loup*]. Paris: Durand 1999.
- Appia, Adolphe: *Œuvres complètes IV 1921–1928*. Hg. v. Marie-Louise Bablet-Hahn. Lausanne: L'âge d'homme 1991.
- Appia, Adolphe: *Postkarte vom 17.11.1921 an Oskar Wälterlin*. Schweizer Archiv der darstellenden Künste SAPA, Bern, Sammlung Appia, J a 14, 21.
- Appia, Adolphe: *Undatierter Brief an Houston Stewart Chamberlain*. Schweizer Archiv der darstellenden Künste SAPA, Bern, Sammlung Appia, J a, 1921, 12, 1.
- Arbenz, Wilhelm: *Drei Gedichte nach Robert Walser (1939)*. Manuskript. Bibliothek der Musikschule Biel.
- Armbruster, René: *Drei Stücke (Aschenbrödel/Walser)* [für Violine], Zentralbibliothek Zürich, Nachlass René Armbruster, Signatur: Mus NL 19 I: Cca 9.1.
- Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): *Robert Walser*. Aachen: Georgi 1965 (Text + Kritik; 12).
- Aronson, Arnold: *The 1991 Prague Quadrennial*. In: *TDR (The Drama Review)* 37, 1 (1993), S. 61–73.
- Artmann, Hans Carl/Lampersberg, Gerhard/Vennekamp, Johannes: *Der Knabe mit dem Brokat. Eine Kurzoper*. München: Renner 1995.
- Auer, Barbara: *Geschrieben, aber nicht gedruckt*. In: *Robert Walser. Herisauer Jahre 1933–1956*. 2., überarb. und erweiterte Aufl. Hg. v. Museum Herisau. Herisau: Appenzeller Verlag 2013, S. 33–37.
- Austrian Music Network: *HK Gruber. Composer/Conductor*, 2004. Online unter: www.music.at/cms/index.php?section=120.
- Bablet-Hahn, Marie-Louise: *Jalons biographiques*. In: Adolphe Appia: *Œuvres complètes IV 1921–1928*. Lausanne: L'âge d'homme 1991, S. 9–28.
- Bach, Johann Sebastian: *Weihnachtsoratorium*, BWV 248. Stuttgart: Carus Urtext [2005].
- Bachlund, Gary: *Overly philosophic*, 2012. Online unter: www.bachlund.org/Overly_philosophic.htm.
- Bachmann-Geiser, Brigitte: *Heinz. Kindheit und Jugendzeit des Musikers Heinz Holliger in Langenthal*. Langenthal: Forschungsstiftung Langenthal 2009.
- Bachmann, Ingeborg: *Sämtliche Gedichte*. München/Zürich: Piper 1998.
- Badertscher, Hans/Grunder, Hans-Ulrich (Hg.): *Geschichte der Erziehung und Schule in der Schweiz im 19. und 20. Jahrhundert* (2 Bde.). Bern: Haupt 1997–1998.
- Bahners, Patrick: *Im Auge des Bildersturms. Kunstpfarrer Mennekes wird 80*. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 06.03.2020.
- Balme, Christopher/Fischer-Lichte, Erika/Grätzel, Stephan (Hg.): *Theater als Paradigma der Moderne? Positionen zwischen historischer Avantgarde und Medienzeitalter*. Tübingen: Francke 2003.
- Bänninger, Hans: [Radiobeitrag zu] *Der Gehülfe* (1936), Radio Beromünster. Digitalisat in der Phonotheek von Radio SRF.
- Bartók, Béla: *Mikrokosmos*. Bände III und IV. Hg. v. Yusuke Nakahara. München: Henle/ Editio Musica Budapest [o. J.].

- Bartolozzi, Bruno: *New Sounds for Woodwind*. London: Oxford University Press 1967.
- Bartsch, Rudolf Hans: *Schwammerl – (ein Schubert-)Roman*. Leipzig: Staackmann 1912.
- Bassan, Raphaël: *Schoenherr/Walser. Un autre regard sur la Suisse*. In: Hans Helmut Klaus Schoenherr: *cinéma experimental*. Zürich/Lausanne: Pro Helvetia/L'Age d'homme 1985, S. 29–32.
- Baßler, Moritz: *Die Entdeckung der Textur. Unverständlichkeit in der Kurzprosa der emphatischen Moderne 1910–1916*. Tübingen: Niemeyer 1994.
- Baumann, Daniel: *Adolf Wölfl im Lauf der Zeit. Eine Rezeptionsgeschichte (1921–1996)*. In: Adolf Wölfl: *Schreiber, Dichter, Zeichner, Componist*. Hg. v. d. Adolf-Wölfl-Stiftung, Kunstmuseum Bern. Basel: Wiese 1996, S. 212–225.
- Baumgartner, Michael/Michel, Andreas/Sorg, Reto (Hg.): *Historiografie der Moderne. Carl Einstein, Paul Klee, Robert Walser und die wechselseitige Erhellung der Künste*. Paderborn: Fink 2016.
- Becher, Carl J.: *Drama einer Persönlichkeit. Wladimir Vogels Oratorium »Die Flucht« nach Texten von Robert Walser in Zürich uraufgeführt*. In: *Frankfurter Rundschau*, 18.11.1966.
- Beckschäfer, Max: *Schwendimann* (1985). Manuskript. Im Besitz des Komponisten.
- Beethoven, Ludwig van: *Keßlersches Skizzenbuch. Vollständiges Faksimile des Autographs, mit einem Nachwort und einem Register*. Hg. v. Sieghard Brandenburg. München: Katzbichler 1976.
- Behmer, Marcus: *Postkarte vom 12.06.1955 an Carl Seelig*. Robert Walser-Zentrum Bern, Sammlung Carl Seelig.
- Bender, Paul: *Brief vom 19.10.1921 an James Simon*. Staatsbibliothek Berlin, Musikabteilung, Signatur: Mus.ep. Bender P. 4.
- Bender, Paul: *Telegramm vom 03.01.1921 an James Simon*. Staatsbibliothek Berlin, Musikabteilung, Signatur: Mus.ep. Bender, P. 1.
- Benjamin, Walter: *Robert Walser*. In: *Über Robert Walser*. Hg. v. Katharina Kerr. Frankfurt: Suhrkamp 1978, Bd. 1, S. 126–129.
- Bergstrøm-Nielsen, Carl: *Festlegen, Umreißen, Andeuten, Hervorrufen. Analytisches zu den Textkompositionen von Karlheinz Stockhausen*. In: *MusikTexte* 72 (November 1997), S. 13–16.
- Bergstrøm-Nielsen, Carl: *Sprog som musikalsk notation – en undersøgelse af verbal notation of den forudsætninger med særligt nedblik på Stockhausens Aus den Sieben Tagen og Für kommende Zeiten*. Aalborg Universitet. *Col Legno* Nr. 1 (1998). Online unter: <https://vbn.aau.dk/ws/portalfiles/portal/14104050/SSMN.pdf>.
- Berman, Laura/Feyrer, Madlene Therese (Hg.): *Klang zu Gang. Gedanken zur Musik in heutigen Theaterformen*. Berlin: Theater der Zeit 2009.
- Bernhard, Thomas: *Dramen I*. Hg. v. Manfred Mittermayer u. Jean-Marie Winkler. Frankfurt: Suhrkamp 2004 (Werke; 15).
- Bernhard, Thomas: *Holzfällen*. Frankfurt: Suhrkamp 2007 (Werke; 7).

- Bernhard, Thomas: *Journalistisches Reden, Interviews*. Frankfurt: Suhrkamp 2015 (Werke; 22).
- Bernhard, Thomas/Unseld, Siegfried: *Der Briefwechsel*. Hg. v. Raimund Fellingner, Martin Huber u. Julia Ketterer. Frankfurt: Suhrkamp 2009.
- Berté, Heinrich [Bearbeiter]: *Das Dreimäderlhaus* (1916). *Singspiel von A[lfred] M[aria] Willner und Heinz Reichert mit Bezügen des Romans »Schwammerl« von R[udolf] H[einz] Bartsch; Musik nach Franz Schubert; für die Bühne bearbeitet von Heinrich Berté [Klavierauszug]*. Leipzig: Doblinger 1916.
- Betz, Marianne: *Gefüßflöten*. In: *Musik in Geschichte und Gegenwart*, zweite, neubearbeitete Ausgabe. Hg. v. Ludwig Finscher. Sachteil, Bd. 3, Kassel: Bärenreiter 1996, Sp. 584–586.
- Beyer, Evelyn: *Premiere: »Das Wirtshaus im Spessart«*. In: *Neue Presse Hannover*, 09.09.2013. Online unter: www.neuepresse.de/Nachrichten/Kultur/Premiere-Das-Wirtshaus-im-Spessart.
- Biehl, Claes Jasper: *Beiseit* (2017). Manuskript. Im Besitz des Komponisten.
- Bill, Max: *Zur Ausstellung Paul Klee im Kunsthaus Zürich I*. In: *Neue Zürcher Zeitung*, 04.03.1940, Abendausgabe, Blatt 6.
- Bill, Max: *Zur Ausstellung Paul Klee im Kunsthaus Zürich II*. In: *Neue Zürcher Zeitung*, 05.03.1940, Abendausgabe, Blatt 5.
- Bisenius-Penin, Carole/Petitjean, André (Hg.): *50 ans d'Oulipo. De la contrainte à l'œuvre*. Poitiers: Presses universitaires de Rennes 2012 (La Licorne; 100).
- Bloch, David: *James Simon*, [o. J.]. Online unter: <http://holocaustmusic.ort.org/places/theresienstadt/simon-james>.
- Bodmer, Thomas: *Robert Walser. Liebe auf den zweiten Blick*. In: *züritipp (Tages-Anzeiger)*, 13.03.2014, S. 31.
- Böhmer, Adolf: *Adolf Wölfli – sein Werk und dessen Adaptionen in der neuen Musik*. Kassel: Musikakademie 1994.
- Bonnet, Antoine/Marteau, Frédéric (Hg.): *Paul Celan, la poésie, la musique. Avec une clé changeante*. Paris: Hermann 2015.
- Böschenstein, Bernhard: *Hölderlins späteste Gedichte*. In: *Hölderlin Jahrbuch 14* (1965/66), S. 35–56.
- Böttiger, Helmut: *Wir sagen uns Dunkles. Die Liebesgeschichte zwischen Ingeborg Bachmann und Paul Celan*. München: Deutsche Verlags-Anstalt 2017.
- Brandstätter, Ursula: *Musikerbiographien zwischen Fiktion und Wirklichkeit. Schubert im Spiegel literarischer Biographien. Rudolf Hans Bartsch »Schwammerl« und Peter Härtling »Schubert«*. In: *Musik und Biographie. Festschrift für Rainer Cadenbach*. Hg. v. Cordula Heymann-Wenzel u. Johannes Laas. Würzburg: Königshausen & Neumann 2004, S. 82–105.
- Brennan, John Wolf: *Felix-Szenen. Dreizehn Mikrogramme aus dem Bleistift-Gebiet nach Robert Walser* (1995). Manuskript. Im Besitz des Komponisten.

- Brennan, John Wolf: *Moskau-Petuschki. Wenedikt Jerofejew. Felix-Szenen. Robert Walser*. Aufnahme mit Marion Namestnik, Violine; Lars Lindvall, Flügelhorn, Trompete; John Wolf Brennan, Klavier, Melodica; Daniele Patumi, Kontrabass. Weggis: c&p Leo Records Laboratory (1997).
- Brennecke, Dietrich: *Das Lebenswerk Max Buttings*. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik 1973.
- Brinkmann, Reinhold: *Drei Klavierstücke op. n. Studien zur frühen Atonalität bei Schönberg*. Wiesbaden: Steiner 1969.
- Broadlahn: *Da Mond*, [o. J.]. Online unter: www.broadlahn.at/text0315.php.
- Broadlahn: *Vom Rand der Welt*. Extraplatte Musikproduktions- & Verlags GmbH. EX 736-2 (2007).
- Brotbeck, Roman: »Der Mensch ist ein Strandläufer am Meer der Ewigkeit«. *Anmerkungen zu Heinz Holligers Oper »Lunea«*. In: *dissonance* 140 (März 2018), S. 2–14.
- Brotbeck, Roman: *Das »kleine Hänschen« Hermann Meier und seine Mitschüler. Wladimir Vogels Schweizer Kompositionsstudenten*. In: *Mondrian-Musik. Die graphischen Welten des Komponisten Hermann Meier*. Hg. v. Heidy Zimmermann, Michelle Ziegler u. Roman Brotbeck. Zürich: Chronos 2017, S. 81–94.
- Brotbeck, Roman: *Dauer und Verdrängung. Zur musikalischen Situation nach dem Zweiten Weltkrieg*. In: *Neue Zürcher Zeitung*, 25.05.1996, S. 69.
- Brotbeck, Roman: *Der Sprechgesang bei Arnold Schönberg und Harry Partch. Eine Annäherung*. In: *Der doppelte Po und die Musik. Chinesisch-rätoromanische Studien, besonders zu Li Po, Harry Partch und Chasper Po*. Hg. v. Mathias Gredig, Marc Winter, Rico Valär u. Roman Brotbeck. Würzburg: Königshausen & Neumann 2021, S. 527–558.
- Brotbeck, Roman: *Expoland mit schwieriger Nachgeburt und ungezogenen Söhnen – zur musikalischen Avantgarde in der Schweiz der sechziger und siebziger Jahre*. In: »Entre Denges et Denezzy ...«. *Dokumente zur Schweizer Musikgeschichte 1900–2000*. Hg. v. Ulrich Mosch u. Matthias Kassel. Mainz: Schott 2000, S. 274–287.
- Brotbeck, Roman: *Gott im Kindbett wie eine Frau, »Komposition zu Meister Eckart« von Daniel Glaus*. In: *Dissonanz* 47 (Februar 1996), S. 31f.
- Brotbeck, Roman: *HannaH Walter*. In: *Dissonance* 144 (Dezember 2018), S. 39.
- Brotbeck, Roman: *Komponieren als Exerzitium. Heinz Holligers musikalisch-literarische Trauerarbeit*. In: *Du* 657 (Februar 1996), S. 43–53.
- Brotbeck, Roman: *Komponierte Erkaltung. Anmerkungen zum Scardanelli-Zyklus von Heinz Holliger*. In: *Heinz Holliger: Scardanelli-Zyklus* [CD-Booklet]. München: ECM 1993, S. 28–33.
- Brotbeck, Roman: *Musik und/oder Nit-Musik. »Musik zu Meister Eckhart« und »In hora mortis« von Daniel Glaus*. In: *IV. Internationaler Kongress für Kirchenmusik 1997 in der Kartause Ittingen*. Basel: Reinhard 1999, S. 14–22.

- Brotbeck, Roman: *Scardanelli et l'/d'après Scardanelli. Heinz Holligers Dichterkreise*. In: *Heinz Holliger. Komponist. Oboist. Dirigent*. Hg. v. Annette Landau. Bern: Zytglogge 1996, S. 140–190.
- Brotbeck, Roman: *Scardanelli et l'/d'après Scardanelli. Les cercles poétiques de Heinz Holliger*. In: *Heinz Holliger. Entretiens, textes, écrits sur son œuvre. Nouvelle édition augmentée*. Genève: Contrechamps 2007, S. 193–246.
- Brotbeck, Roman: *Schneewittchen*. In: *Heinz Holliger. Entretiens, textes, écrits sur son œuvre. Nouvelle édition augmentée*. Genève: Contrechamps 2007, S. 247–253.
- Brotbeck, Roman: *Teif igibrennti – imaginierte Volksmusik. »Alb-Chehr« von Heinz Holliger*. In: *Re-Set. Rückgriffe und Fortschreibungen in der Musik seit 1900*. Hg. v. Simon Obert u. Heidy Zimmermann. Mainz: Schott 2018, S. 239–249.
- Brotbeck, Roman: *Verdrängung und Abwehr. Die verpaßte Vergangenheitsbewältigung in Friedrich Blumes Enzyklopädie »Die Musik in Geschichte und Gegenwart«*. In: *Musikwissenschaft – eine verspätete Disziplin? Die akademische Musikforschung zwischen Fortschrittsglauben und Modernitätsverweigerung*. Hg. v. Anselm Gerhard. Stuttgart: Metzler 2000, S. 347–384.
- Brotbeck, Roman: *Walser folgen, Walser-Folgen*. In: *Tages-Anzeiger*, 15.03.2002, S. 57.
- Brotbeck, Roman: *Zum Schweizerischen in der Schweizer Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts oder die Nibelungen-Identität*. In: *Schweizer Töne – die Schweiz im Spiegel der Musik*. Hg. v. Anselm Gerhard u. Annette Landau. Zürich: Chronos 2000, S. 253–264.
- Brotbeck, Roman: *Zur Neufassung der MGG*. In: *Dissonanz* 43 (Februar 1995), S. 35–37.
- Brotbeck, Roman: *Zur Oper »Schneewittchen« von Heinz Holliger*. In: *Heinz Holliger: Schneewittchen* [CD-Booklet]. München: ECM 2000, S. 22–33.
- Brotbeck, Roman/Sorg, Reto: *Nachwort »Das Beste was ich über Musik zu sagen weiß«*. In: Robert Walser: *»Das Beste was ich über Musik zu sagen weiß«*. Hg. v. Roman Brotbeck u. Reto Sorg. Berlin: Insel 2015, S. 175–189.
- Bruch, Max: *Postkarte vom 01.06.1905 an James Simon*. Staatsbibliothek Berlin, Musikabteilung, Signatur: Mus.ep. Bruch, M. 238.
- Bruch, Max: *Postkarte vom 12.10.1904 an James Simon*. Staatsbibliothek Berlin, Musikabteilung, Signatur: Mus.ep. Bruch, M. 236.
- Brunner, Gabrielle: *Stunde* (2011). Manuskript. Im Besitz der Komponistin.
- Buffat, Irène: *Die Hirschhorn-Affäre – eine Inhaltsanalyse von zehn Schweizer Tageszeitungen*. Bern: Institut für Kommunikations- und Medienwissenschaft 2006.
- Buhles, Günter: *Vier Walser-Lieder* (1987). Manuskript. Im Besitz des Komponisten.
- Busoni, Ferruccio: *Brief vom 30.08.1921 an James Simon*. Staatsbibliothek Berlin, Musikabteilung, Signaturen: Mus. Nachl. F. Busoni B I, 1054 (Briefentwurf und Abschrift der Witwe Gerda Busoni) sowie Mus. Nachl. F. Busoni 4, 122 (Reinschrift von Ferruccio Busoni).

- Cacciari, Massimo: *Dallo Steinhof. Prospettive viennesi del primo Novecento*. Milano: Adelphi 1980.
- Cadet, Valérie: *Simon Tanner*. In: *Le Monde*, 03.08.1997.
- Caduff, Marc: *Die Lust des Lesers. Frauenfiguren in Robert Walsers »Geschwister Tanner«*. In: *Vorträge der Robert Walser-Gesellschaft* 11 (2009). 1. Auflage 2020, S. 28–38. URL: https://robertwalser.ch/assets/documents/Vortraege/VorRWG_2009-11.pdf.
- Caduff, Marc: *Revision und Revolte. Zu Robert Walsers Frühwerk*. Paderborn: Fink 2016.
- Cage, John: *Water walk for solo television performer* (1959). New York: Peters 1961.
- Celan, Paul: *Die Gedichte. Neue kommentierte Gesamtausgabe*. Hg. v. Barbara Wiedemann. Berlin: Suhrkamp 2018.
- Cerha, Friedrich: *Zur Interpretation der Sprechstimme in Schönbergs Pierrot lunaire*. In: *Schönberg und der Sprechgesang*. Hg. v. Heinz-Klaus Metzger u. Rainer Riehn. München: text + kritik 2001 (Musik-Konzepte; 112/113), S. 62–72.
- CineLuso: *João César Monteiro [Branca de Neve (2000)] – A Estreia*, 03.07.2009. Online unter: www.youtube.com/watch?v=S9Ot_fnU6xk.
- Cohen, Aaron I.: *International Encyclopedia of Women Composers*. New York: Books & Music 1987.
- Cortázar, Julio: *Queremos tanto a Glenda y otros relatos*. Madrid: Alfaguara 1981.
- Dagen, Philippe: *Serge Fauchereau. Le Picasso du bidonville. Un portrait voluptueux de Gaston Chaissac, peintre et poète*. In: *Le Monde*, 07.02.2008.
- Dahin, Oliver/Levi, Eric (Hg.): *Eisler in England. Proceedings of the International Hanns Eisler Conference, London 2010*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 2014, S. 107–116.
- David, K[arl] H[einrich]: *Schweizerischer Tonkünstlerverein. Pfingsttagung Locarno*. In: *Neue Zürcher Zeitung*, 04.06.1941, Morgenausgabe, Blatt 2.
- David, K[arl] H[einrich]: *Tonkünstlerfest in Locarno. Pfingsten 1941*. In: *Schweizerische Musikzeitung* 81, 7 (1941), S. 186–189.
- Debussy, Claude: *Pelléas et Mélisande* (1898). Paris: Fromont 1904.
- Debussy, Claude: *Préludes. 1er livre*. Paris: Durand 1910.
- [De la Motte, Dieter] dLM: *Wladimir Vogel, »Hörformen« für gr. Orchester 1967*. Notiz vom 03.08.1968 im Archiv des Bärenreiter-Verlags, Kassel.
- Derungs, Martin: *Aschenbrödel. Musiktheater nach Robert Walsers Dramolett* (1901). Zentralbibliothek Zürich, Vorlass Martin Derungs, Signatur: Mus NL 61: A 6Q2.
- Deuber, Walo: *»Hoffnung auf eine unbekannte Lebendigkeit der Sprache«*. *Die Handkamera des Robert Walser*. In: *Robert Walsers »Ferne Nähe«*. *Neue Beiträge zur Forschung*. Hg. v. Wolfram Groddeck, Karl Wagner, Reto Sorg u. Peter Utz. München: Fink 2007, S. 253–264.
- Deuber, Walo: *Er, der Hut, sitzt auf ihm, dem Kopf. Robert Walser-Geschichten. Ein Sehbuch* [DVD-Video]. Gelesen von Bruno Ganz, dargestellt von Anja Margoni und Florian Rummel. Musik, Daniel Fueter, [Aufnahme mit Jürg Eichenberger, Violoncello; Eriko Kagawa, Klavier]. Zürich: Doc Production (2006).

- Dick, Leo: *Zwischen Konversation und Urlaub. Sprechauftritt und Ritual im »Composed Theatre«*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2018.
- [Div.]: *Robert Walser in der Schweizer Musik*. Musiques Suisses MGB CD 6231 (2005).
- Donin, Nicola/Trubert, Jean-François: *Georges Aperghis – Noyaux, matrices, oignons (... et corbeille)*. In: *Genesis. Manuscrits – Recherche – Invention* 31 (2010), S. 65–76. Online unter: <https://journals.openedition.org/genesis/363>.
- Doppler, Bernhard: *Holzfällen und der Tonhof*. In: *Thomas Bernhard. Traditionen und Trabanten*. Hg. v. Joachim Hoell u. Kai Luehrs-Kaiser. Würzburg: Königshausen & Neumann 1999, S. 207–216.
- Dunkel, Maria: *Harmonikainstrumente*. In: *Musik in Geschichte und Gegenwart*, zweite, neubearbeitete Ausgabe. Hg. v. Ludwig Finscher. Sachteil, Bd. 4. Kassel: Bärenreiter 1996, Sp. 167–210.
- Dünki, Jean-Jacques: *Drei Szenen für Bariton und Heckelphon* (1989). Manuskript. Im Besitz des Komponisten.
- Dürhammer, Ilija: *Geheime Botschaften. Homoerotische Subkulturen im Schubert-Kreis, bei Hugo von Hofmannsthal und Thomas Bernhard*. Wien: Böhlau 2006.
- Dworschak, Helmut: *Erfolgreicher Kampf gegen Vorurteile*. In: *Der Landbote*, 24.01.2011, S. 13.
- Eaglefield-Hull, Arthur/Einstein, Alfred (Hg.): *Das neue Musiklexikon nach dem Dictionary of Modern Music and Musicians*. Berlin: Max Hesse 1926.
- Ebbeke, Klaus: *Aleatorik*. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, zweite neubearbeitete Ausgabe hg. v. Ludwig Finscher. Sachteil, Bd. 1. Kassel: Bärenreiter 1994, Sp. 435–445.
- Echte, Bernhard: *Karl und Robert Walser. Eine biographische Reportage*. In: *Die Brüder Karl und Robert Walser. Maler und Dichter*. Hg. v. Bernhard Echte u. Andreas Meier. Stäfa: Rothenhäusler 1990, S. 150–203.
- Ehinger, Hans/Gagnebin, Henri/Merian, Wilhelm/Refardt, Edgar/Schuh, Willi/Streuli, Adolf/Vogler, Carl (Hg.): *Der Schweizerische Tonkünstlerverein im zweiten Vierteljahrhundert seines Bestehens. Festschrift zur Feier des 50jährigen Jubiläums, 1900–1950*. Zürich: Atlantis 1950.
- Ehrens, L.: *James Simon 50 Jahre!* In: *Signale für die musikalische Welt* 88/40 (01.10.1930), S. 1114.
- Eichenwald, Philipp: *Absolutes Gehör – szenisch-musikalische Aktion* [für vier Schauspieler, vier Musiker und Tonbänder]. Manuskript. Handschriftenabteilung der Universitätsbibliothek Basel, Signatur UBH kr 70, 54.
- Eidenbenz, Michael: *Und noch eine Walser-Vertonung. Zürich: »Aschenbrödel« von Martin Derungs und Gian Gianotti*. In: *Dissonanz* 52 (Mai 1997), S. 22.
- Eidenbenz, Michael/Glaus, Daniel/Kraut, Peter (Hg.): *Frischer Wind. Die Forschungsorgeln der Hochschule der Künste Bern*. Saarbrücken: Pfau 2006.

- Einstein, Carl: *Der Snobb*. In: ders.: *Werke, Bd. 1 1908–1918*. Hg. v. Hermann Haarmann u. Klaus Siebenhaar. Berlin: Fannei und Walz 1994, S. 33–37.
- Eisler, Hanns: *Solidaritätslied: »Vorwärts! und nicht vergessen«* für Stimme und Klavier (1931). Leipzig: Deutscher Verlag für Musik 1972.
- Eke, Norbert Otto: *Text und/im Theater. Entgrenzungsstrategien im Drama der DDR seit den 70er Jahren. Eine Erinnerung und ein Plädoyer für einen Wechsel der Forschungsperspektive*. In: *Theater als Paradigma der Moderne? Positionen zwischen historischer Avantgarde und Medienzeitalter*. Hg. v. Christopher Balme, Erika Fischer-Lichte u. Stephan Grätzel. Tübingen: Francke 2003, S. 243–255.
- Elzenheimer, Regine: *Mit Musik und Theater über Musik-Theater nachdenken. Zu Jörg Mainkas Musiktheater »Voyeur«*. In: *MusikTexte* 128 (Februar 2011), S. 38–41.
- Eschenbacher, Wolfgang: *Musik und Musikerziehung mit Akkordeon. Die Entwicklung eines Instruments und seiner Musik in Deutschland seit 1930 und in der Bundesrepublik bis 1990*. Band 3: *Zeit des Umbruchs bis etwa 1980*. Trossingen: Hohner 1993/94.
- Evans, Tamara: *»Ich finde es schön, daß sie unglücklich ist«. Erfahrungen mit Robert Walsers wunderlichen Frauen*. In: *Vorträge der Robert Walser-Gesellschaft* 11 (2009). 1. Auflage 2020, S. 3–15. URL: https://robertwalser.ch/assets/documents/Vortraege/VorRWG_2009-11.pdf.
- Fasoletti, Dorette: *»Der Spaziergang« im Fassungsvergleich*. In: *»Spazieren muss ich unbedingt«. Robert Walser und die Kultur des Gehens*. Hg. v. Annie Pfeifer u. Reto Sorg. Paderborn: Fink 2019 (Robert Walser-Studien; 1), S. 67–81.
- Fasoletti, Dorette: *Selbstrevision – Neukreation. Robert Walsers Buch Seeland*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2020.
- Fässler, Günther: *Was Innerschweizer proben. Vorschau auf das Zürcher Theater-Spektakel vom 25. August bis 10. September*. In: *Luzerner Neuste Nachrichten*, 17.08.1995, S. 18.
- Febel, Reinhard: *Alles ständig in Bewegung. Texte zur Musik 1976–2003*. Hg. v. Rainer Nonnenmann. Saarbrücken: Pfau 2004.
- Febel, Reinhard: *Winterreise. Liedzyklus für Altstimme* (1992). Berlin: Ricordi [o. J.].
- Fernandes, Ana Isabel: *O negro do filme »Branca de Neve«, de João César Monteiro, pode ser pensado*. 02.04.2021. Online unter: www.comunidadeculturaearte.com/o-negro-do-filme-branca-de-neve-de-joao-cesar-monteiro-pode-ser-pensado/.
- Fialik, Maria: *Der Charismatiker. Thomas Bernhard und die Freunde von einst*. Wien: Löcker 1992.
- Fijal, Anne-Marie Françoise: *Le Baiser. Lied nocturne en six mouvements pour baryton et 8 instruments* (1998). Manuskript. Im Besitz der Komponistin.
- Fijal, Anne-Marie: *Biographie*, [o. J.]. Online unter: www.annemariefijal.com/biographie/biographie.html.
- Fischer, André: *Ein Landschaftchen* für Bariton und Klavier zu 6 Händen (2001). Manuskript. BFH – HKB Musikbibliothek, Bern, Signatur: BEMU DA 2104 FischerA: Lan.

- Fluri, Christian: *Himmel und Hölle spazieren auf dem Boulevard. Das Ensemble Franui gibt am Theater Basel ein berührendes szenisches Konzert zu Robert Schumann und Robert Walser: »Schau lange in den dunklen Himmel«*. In: *Aargauer Zeitung*, 25.09.2012, S. 19.
- Foucault, Michel: *Andere Räume*. In: *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. Essais*. Hg. v. Karlheinz Barck. Leipzig: Reclam 1991, S. 34–46.
- France Musique: *Les grands entretiens. Georges Aperghis (1/5)*. »Mes années d'école, c'était la pire période de ma vie, j'étais angoissé«, 04.06.2018. Online unter: www.francemusique.fr/emissions/les-grands-entretiens/georges-aperghis-compositeur-1-5-61797.
- France Musique: *Les grands entretiens. Georges Aperghis (2/5)*. »En arrivant en France, je me suis senti vraiment étranger«, 05.06.2018. Online unter: www.francemusique.fr/emissions/les-grands-entretiens/georges-aperghis-compositeur-2-5-61929.
- Frank, Dorothee: *Abschiedskonzert des Ensembles die reihe*, 12.12.2019. Online unter: <https://oe1.orf.at/artikel/664611/Abschiedskonzert-des-Ensembles-die-reihe>.
- Frank, Paul/Altmann, Wilhelm (Hg.): *Kurzgefaßtes Tonkünstler-Lexikon. Für Musiker und Freunde der Musik*. 12. Auflage. Regensburg: Gustav Bosse 1926.
- Frank, Paul/Altmann, Wilhelm (Hg.): *Kurzgefaßtes Tonkünstler-Lexikon. Für Musiker und Freunde der Musik*. 14. Auflage. Regensburg: Gustav Bosse 1936.
- Frey, Jürg: »so Sachen ...«. In: *Immer wieder anders – überraschend neu. Noch einmal 5 Jahre Komponisten-Porträts an der Universität Dortmund: Volker Heyn – Juan Allende Blin – Antoine Beuger – Juliane Klein – Christian Wolff – Aurèle Stroe – Claus-Steffen Mahnkopf – Johannes S. Sistermanns – Gerhard Stäbler – Jürg Frey*. Hg. v. Eva-Maria Houben. Dortmund: NonEM 2004, S. 49–54.
- Frey, Jürg: *Lachen und Lächeln* für Sopran, Klavier, Violine, Klarinette, Horn (1978). Haan: Wandelweiser [o. J.].
- Frey, Jürg: *Sachen* für Ensemble (1979/80). Haan: Wandelweiser [o. J.].
- Frey, Jürg: *Und ging I* für Schlagzeug, Violone, Stimme (1996/97). Haan: Wandelweiser [o. J.].
- Frey, Jürg: *Und ging II* für Stimme (1997/98). Haan: Wandelweiser [o. J.].
- Frey, Lilith: *Zürich: Kulturmetropole oder Provinzstadt?* In: *Blick*, 30.06.1995, S. 15.
- Frey, Stefan: *Chronologische Biographie (1933–1941)*. In: *Paul Klee. Das Schaffen im Todesjahr*. Hg. v. Josef Helfenstein u. Stefan Frey. Bern: Kunstmuseum Bern 1990, S. 111–132.
- Fritsch, Ingrid: [Auszüge aus Briefen von Johannes Fritsch an Opernhäuser, Regisseure und Dirigenten], für diese Publikation zusammengestellt. E-Mail-Beilage von Ingrid Fritsch an Roman Brotbeck vom 31.12.2020.
- Fritsch, Johannes: [Skizzen zu *Aschenbrödel* vom 29.12.1990]. Akademie der Künste Berlin, Fritsch Johannes 56.
- Fritsch, Johannes: [Skizzenheft ohne Datum]. Akademie der Künste Berlin, Feedback 683.
- Fritsch, Johannes: *Aschenbrödel*. Oper in zwei Akten nach dem Märchen von Robert Walser (1989–1995). Bonn: Johannes Fritsch [o. J.] [Studienpartitur bzw. Klavierauszug].

- Fritsch, Johannes: *Aspekte des eigenen Schaffens* (2001). In: ders.: *Über den Inhalt von Musik. Gesammelte Schriften 1964–2006*. Hg. v. Rainer Nonnenmann u. Robert von Zahn. Mainz: Schott 2010, S. 80–85.
- Fritsch, Johannes: *Damals für Sprecher (oder Tonband) und Orgel*, auf einen Text von Samuel Beckett (1992). Bonn: Johannes Fritsch [o. J.].
- Fritsch, Johannes: *Die Tonalität des Harry Partch*. In: *Feedback Papers* 14 (September 1977), Reprint *Feedback Papers* 1–16, S. 361–365. Abgedruckt in ders.: *Über den Inhalt von Musik. Gesammelte Schriften 1964–2006*. Hg. v. Rainer Nonnenmann u. Robert von Zahn. Mainz: Schott 2010, S. 112–120.
- Fritsch, Johannes: *Filigranfalter* für hohe Stimme (Kontratenor) und 12 Streicher auf einen Text von Frauke Twiehaus (1963). Brühl: Hagar [o. J.]. Reprint: Bonn: Johannes Fritsch [o. J.].
- Fritsch, Johannes: *Kompositionsklasse Bernd Alois Zimmermann*. In: ders.: *Über den Inhalt von Musik. Gesammelte Schriften 1964–2006*. Hg. v. Rainer Nonnenmann u. Robert von Zahn. Mainz: Schott 2010, S. 31f.
- Fritsch, Johannes: *Litanei* für einen Schauspieler mit großer Trommel und Tonband (1994). Bonn: Johannes Fritsch [o. J.].
- Fritsch, Johannes: *Nachtstück*, Streichquartett (1986, rev. 2008). Bonn: Johannes Fritsch [o. J.].
- Fritsch, Johannes: *Testament Vivier* für Bläserquintett, Klavier und Tonband (1983). Bonn: Johannes Fritsch [o. J.].
- Fritsch, Johannes: *Über den Inhalt von Musik. Gesammelte Schriften 1964–2006*. Hg. v. Rainer Nonnenmann u. Robert von Zahn. Mainz: Schott 2010.
- Fuchs, Regula: *Ihre Stars kommen aus der Brocki*. In: *Der Bund*, 04.07.2020, S. 25.
- Fuchs, Walther: *Paul Klee und seine Krankheit revisited*, In: *Zwitschermaschine. Journal on Paul Klee. Zeitschrift für internationale Klee-Studien* 4 (2017), S. 47–80.
- Fueter, Daniel: *Bekenntnisse*. Liederzyklus für Frauenstimme und Klavier (2019). Manuskript. Im Besitz des Komponisten.
- Fueter, Daniel: *Drei Robert Walser-Geschichten* für Sprecher, Violoncello und Klavier (2013). Manuskript. Zentralbibliothek Zürich, Vorlass Daniel Fueter, Signatur: Nachl. D. Fueter: Bb 16.
- Fueter, Daniel: *fort und fort* für Männerchor und 5 Instrumente auf Texte von Robert Walser, Werner Lutz und Thomas Hürlimann (2008). Manuskript. Zentralbibliothek Zürich, Vorlass Daniel Fueter, Signatur: Nachl. D. Fueter: Bc 2.
- Fueter, Daniel: *Tanzfragmente* für Violoncello und Klavier. Aufnahme mit Jürg Eichenberger, Violoncello; Eriko Kagawa, Klavier. CD MBG CTS-M 134 (2012).
- Fueter, Daniel: *Tanzfragmente* für Violoncello und Klavier. Nach Erzählungen von Robert Walser (2006). Manuskript. Zentralbibliothek Zürich, Vorlass Daniel Fueter, Signatur: Nachl. D. Fueter: C 23.

- Fueter, Daniel: *Vorlass Daniel Fueter*. Zentralbibliothek Zürich, Vorlass Daniel Fueter, Signatur: Nachl. D. Fueter.
- Gabler, Hans Walter: *Shakespeare in der Musik*. In: *Shakespeare-Handbuch. Die Zeit – der Mensch – das Werk – die Nachwelt*. Hg. v. Ina Schabert. Stuttgart: Kroener 2009, S. 753–769.
- Gabryś, Aleksander: *Da ich ein Knabe war* für Sopran, Horn, Klarinette, Violine, Violoncello und Klavier (2003). Manuskript. Im Besitz des Komponisten.
- Gaffino, David/Lindegger, Reto: *Bieler Geschichte*. Baden: hier + jetzt 2013.
- García, Javier: *Escándalo en Portugal por un filme en negro de João César Monteiro. La película ›Branca de neve‹ se rodó con subvención oficial*. In: *El País*, 13.11.2000.
- Gartmann, Thomas: *Robert Walser i muzyka szwajcarska* [Robert Walser und die Schweizer Musik]. In: [Programmheft] 15. *Dni Muzyki Kompozytorów Krakowskich* [15. Tage Neuer Musik Krakau] 2003, S. 122–125.
- Gartmann, Thomas: *Robert Walser in der Schweizer Musik*. In: [CD-Booklet zu] *Robert Walser in der Schweizer Musik*. Musiques Suisses MGB CD 6231, S. 2–11.
- Geiger, Friedrich: *Die Damma-Oratorien von Wladimir Vogel, 1896–1984*. Hamburg: Von Bockel 1998.
- Gerstenberg, Judith (Hg.): *Umwege zum Konzert. Ruedi Häusermann – eine Werkschau. Mit Klangspur*. Berlin: Theater der Zeit 2015.
- Gerstenberg, Judith: *Musikalische Landnahme. Der Komponist, Regisseur und Schauspielers Ruedi Häusermann schafft und erforscht musiktheatralische Ereignisse*. In: *Eigenart Schweiz. Theater in der Deutschschweiz seit den 90er Jahren*. Hg. v. Barbara Engelhardt u. Dagmar Walser. Berlin: Theater der Zeit 2007, S. 53–59.
- [Gerteis, Mario] mg: *Musikalisches Lebensbild eines Dichters. Uraufführung von Wladimir Vogels Damma-Oratorio »Flucht«*. In: *Tages-Anzeiger*, 11.11.1966, S. 19.
- [Gerteis, Mario] mg: *Vor der Uraufführung des neuen damma-oratorio »Flucht« von Wladimir Vogel*. In: *Tages-Anzeiger*, 05.11.1966, S. 19.
- Gigerl, Margit: *Weshalb Robert Walser nicht geheilt wurde. »Lassen Sie ihn weiter hinfämmern«*. In: *Robert Walser. Herisauer Jahre 1933–1956*. 2., überarb. und erweiterte Aufl. Hg. v. Museum Herisau. Herisau: Appenzeller Verlag 2013, S. 57–71.
- Gindt, Antoine: *Georges Aperghis – le corps musical*. Arles: Actes Sud 1990.
- Girod, Dominique: *Fünf Lieder nach Gedichten von Robert Walser* für Sopran und Klavier (2003). Manuskript. Im Besitz des Komponisten.
- Girod, Dominique: *Unter grauem Himmel* (2002). Manuskript. BFH – HKB Musikbibliothek, Bern, Signatur: BEMU DA 2104 Girod: Unt.
- Gisi, Lucas Marco: *Vom Verschwinden des Autors: Robert Walsers Spuren*, In: *Études germaniques* 72, 1 (2017), S. 91–109.
- Gisi, Lucas Marco: *Das Schweigen des Schriftstellers. Robert Walser und das Macht-Wissen der Psychiatrie*. In: *Wissen und Nicht-Wissen in der Klinik. Dynamiken der Psychiatrie um 1900*. Hg. v. Martina Wernli. Bielefeld: transcript 2012, S. 231–259.

- Gisi, Lucas Marco: *Der autofiktionale Pakt. Zur (Re-)Konstruktion von Robert Walsers »Felix«-Szenen*. In: »... all diese fingierten, notierten, in meinem Kopf ungefähr wieder zusammengesetzten Ichs.« *Autobiographie und Autofiktion*. Hg. v. Elio Pellin u. Ulrich Weber. Göttingen/Zürich: Wallstein/Chronos 2012, S. 55–70.
- Glaus, Daniel: *Beiseit* (1980). Manuskript. Im Besitz des Komponisten.
- Glaus, Daniel: *De Angelis I–V (in memoriam Luigi Nono)* (1990–1993). Bern: Müller & Schade [o. J.].
- Glaus, Daniel: *Sechs Lieder nach frühen Gedichten von Robert Walser* (1977). Bern: Müller & Schade [o. J.].
- Glaus, Daniel: *Sola quae cantat audit et cui cantatur* (2010). Bern: Müller & Schade [o. J.].
- Gloor, Lukas: *Prekäres Erzählen. Narrative Ordnungen bei Robert Walser, Franz Kafka und Theodor Fontane*. Paderborn: Fink 2020 (Robert Walser-Studien; 5).
- Goehr Alexander: *Verschwindendes Wort* op. 97 für Mezzosopran, Tenor und Ensemble (2013–2015). Mainz: Schott [o. J.].
- Goehr, Alexander: *Das Gesetz der Quadrille* op. 40. Lieder nach Franz Kafka für tiefe Stimme und Klavier (1979). Mainz: Schott [o. J.].
- Goehr, Alexander: *In Theresienstadt* für Mezzosopran und Klavier (1964). Mainz: Schott [o. J.].
- Goehr, Alexander: *To These Dark Steps. The Fathers are Watching* op. 90 für Tenor, Kinderchor und Instrumentalensemble nach Gedichten von Gabriel Levin (2012). Mainz: Schott [o. J.].
- Goehr, Alexander: *TurmMusik* op. 85 für zwei Klarinetten, Blechbläser, Streicher mit Bariton solo nach Texten von Franz Kafka, Jakob Böhme, Friedrich Dürrenmatt und der Bibel (2010). Mainz: Schott [o. J.].
- Goehr, Alexander: *Warngedichte. Acht Lieder nach Gedichten von Erich Fried* op. 22 für Mezzosopran und Klavier (1967). Mainz: Schott [o. J.].
- Goethe, Johann Wolfgang: *Gedichte. Nach der Ausgabe letzter Hand*. Hg. v. Heinz Ludwig Arnold. Frankfurt: Fischer 2008.
- Goffman, Erving: *Asyle. Über die soziale Situation psychiatrischer Patienten und anderer Insassen*. Frankfurt: Suhrkamp 1973.
- Goffman, Erving: *Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag*. München: Piper 1973.
- Gottschick, Sebastian: *Drei Gedichte und ein Dramolett von Robert Walser* für Stimme und Ensemble (2015–2017). Köln: [Selbstverlag o. J.].
- Grack, Günther: »Familienszenen« von Robert Walser. *Ein Abend der Schaubühne am Halleschen Ufer in Westberlin*. In: *Neue Zürcher Zeitung*, 03.11.1979, S. 39.
- Greven, Jochen: *Figur am Rande, in wechselndem Licht*. Frankfurt: Fischer 1992.
- Grgic, Andrea: *Schauspieler spielen keine Rolle. In der Aarauer Inszenierung von »Jakob von Gunten« stehen die Darsteller als sich selbst auf der Bühne*. In: *Aargauer Zeitung*, 16.08.2014, S. 20.

- Grohmann, Will: *Paul Klee*. Paris: Éditions »Cahier d'Art« 1929.
- Grossmann, Jan: *Harmonium*. In: *Musik in Geschichte und Gegenwart*, zweite, neubearbeitete Ausgabe. Hg. v. Ludwig Finscher. Sachteil, Bd. 4. Kassel: Bärenreiter 1996, Sp. 210–227.
- Gubler, Rico: *Streif(f)lichter einer Morgenstunde* für Violine solo (1996). Luzern: Schweizer Musikedition [o. J.].
- Gubler, Rico: *Streif(f)lichter einer Morgenstunde*. Aufnahme mit Egidius Streiff, Violine. In: *Rico Gubler*. MGB CTS-M 148 (2016), Track 19.
- Gubler, Rico: *Streiflichter*. In: *Positionen* 44 (2000), S. 34–36.
- Guralumi, Sebastian: *Gelassenheit* (2002). Manuskript. BFH – HKB Musikbibliothek, Bern, Signatur: BEMU DA 2104 Gural: Gel.
- Guralumi, Sebastian: *Im Walde* (2003). Manuskript. Im Besitz des Komponisten.
- Guyard, Bernard: *Mort d'Édith Scob, inoubliable actrice des »Yeux sans visage«*. In: *Le Figaro*, 26.06.2019. Online unter: www.lefigaro.fr/cinema/mort-d-edith-scob-inoubliable-actrice-des-yeux-sans-visage-20190626.
- h.gr.: *Kunst in Basel*. In: *Neue Zürcher Zeitung*, 19.11.1935, Abendausgabe, Blatt 6.
- Halbey, Hans Adolf (Hg.): *Marcus Behmer als Illustrator*. Neu-Isenburg: Tiessen 1970 (Monographien und Materialien zur Buchkunst; 4).
- Halbey, Hans Adolf/Sichowsky, Richard von (Hg.): *Marcus Behmer in seinen Briefen als Buchgestalter, Illustrator und Schriftzeichner. Von der Typographie zum West-östlichen Divan, den Radierungen zur Ilsebill, den Holzschnitten zum Petronius und der Hebräischen Schrift*. Hamburg: Christians 1974.
- Hamel, Peter-Michael: ... *auf Reisen ... Nachruf auf Walter Bachauer*. In: *MusikTexte* 30 (August/Juli 1989), S. 11.
- Hansen, Ivan: *Per Nørgård – Wölflí* (2007) (*Wölflí – et udrangeret ulykkestilfælde*), 2007. Online unter: www.wisemusicclassical.com/work/36060/Wolflí--PerNorgard.
- Harneit, Johannes: *III. Kantate nach Texten von Johannes Baader und Adolf Wölflí* für Sopran, verstimmte Instrumente und zwei Sprechstimmen (Zähler und Nenner) (2001). Hamburg: Sikorski 2001.
- Harneit, Johannes: *Kanons nach Robert Walser* für Singstimmen und Klavier (2003). Hamburg: Sikorski 2003.
- Harneit, Johannes: *Räuber. Musiktheater von Torsten Beyer nach Robert Walser* für Sopran, Klavier, Tänzerin und Zuspieldband (2005). Hamburg: Sikorski 2005.
- Harneit, Johannes: *Robert-Walser-Lieder* für Frauen- und Männerstimme und Klavier (weitere Instrumente ad lib.) (1991). Hamburg: Sikorski [o. J.].
- Harneit, Johannes: *Schnee*. Kantate für Knabenstimme, Mezzosopran, Bass und kleines Orchester nach Texten und Taten von August Stramm, Robert Walser, James Joyce, Konrad Bayer, John Cage und Aleksandr Brenner (1999). Hamburg: Sikorski 1999.
- Haubensak, Edu: *Sechs Walserminiaturen* (1996). Luzern: Schweizer Musikedition [o. J.].

- Haubensak, Edu: *Sechs Walserminiaturen* für Sopran und Violine. Aufnahme mit Sylvia Nopper, Sopran; Jürg Dähler, Violine. In: *Edu Haubensak*. MGB CTS-M 118 (2009), Tracks 12–17.
- Häusermann, Ruedi: *Weshalb Forellen in Rapperswil essen, wenn wir im Appenzellerland Speck haben können – eine Wanderung mit Robert Walser, Textbuch und Aufführungsnotizen des Neumarkt-Theaters*, 1994. Universität Bern, Bibliothek Mittelstrasse, Signatur TS B7.2: Haeu 1002.
- Häusermann, Ruedi: *Zur Klangspur 48*. In: *Umwege zum Konzert. Ruedi Häusermann – eine Werkschau. Mit Klangspur*. Hg. v. Judith Gerstenberg. Berlin: Theater der Zeit 2015, S. 302.
- Hebbel, Friedrich: *Die Weihe der Nacht*. In: ders.: *Sämtliche Werke. Sechster Band*. Hg. v. Richard Maria Werner. Berlin: Behr 1904, S. 285f.
- Hefling, Stephen E. L.: *The compositions of »Ich bin der Welt abhanden gekommen«*. In: *Gustav Mahler*. Hg. v. Hermann Danuser. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1992, S. 96–158.
- Heidegger, Martin: *Charakterisierung der Entlebungsstufen. Das vorweltliche Etwas und das Etwas der Erkennbarkeit*. In: ders.: *Frühe Freiburger Vorlesungen. Kriegsnostsemester 1919 und Sommersemester 1919*. Hg. v. Bernd Heimbüchel. Frankfurt: Klostermann 1987, S. 112–115.
- Heile, Björn: *Instrumentales Theater*. In: *Lexikon Neue Musik*. Hg. v. Jörn Peter Hiekel u. Christian Utz. Stuttgart/Kassel: Metzler/Bärenreiter 2016, S. 389–390.
- Heine, Heinrich: *Epilog zum Loblied auf den celeberrimo maestro Fiascomo*. In: ders.: *Säkularausgabe. Band 3: Gedichte 1845–1856*. Hg. v. Helmut Brandt u. Renate Francke. Berlin/Paris: Akademie-Verlag/Editions du CNRS 1986, S. 303.
- Heinze, Walter: *Die Kunst des Oboerohr-Baues*. Leipzig: Selbstverlag [o. D., spätestens 1928].
- Heisch, Michael: *6 Serifen* für Sopran und Piano (2001). Manuskript. BFH – HKB Musikbibliothek, Bern, Signatur: BEMU DA 2104 Heisch: Ser.
- Henking, Christian: *Keine Zeit ist zeitig mit der Sehnsucht Zeit* (2011). Bern: Müller & Schade [o. J.].
- Henking, Christian: *Keine Zeit ist zeitig mit der Sehnsucht Zeit*. Aufnahme mit Liliane Glanzmann, Mezzosopran; Christian Hilz, Bariton; Ensemble Proton Bern. In: *Grammont Selection 5. Uraufführungen aus dem Jahr 2011*. MGB CTS-M 137 (2012), Track 1.5.
- Hermann, Erich S.: *Schneien* für Bassstimme, Klavier, Umblätterer (2011). Manuskript. Im Besitz des Komponisten.
- Hermann, Erich S.: *Shift 1* für Altsaxophon, Klavier (mit Snaredrum) (2012). Karlsruhe: edition 13oder14 2012.
- Hermann, Erich S.: *so oder ähnlich* für Gitarre (2016). Karlsruhe: edition 13oder14 2016.

- Hesse, Hermann: *Frühling*. In: ders.: *Die Gedichte*. Hg. v. Peter Huber. Frankfurt: Suhrkamp 2002 (Sämtliche Werke; 10), S. 45.
- Heym, Georg: *Gesammelte Gedichte. Mit einer Darstellung seines Lebens und Sterbens*. Hg. v. Carl Seelig. Zürich: Arche 1947.
- Heymann-Wenzel, Cordula/Laas, Johannes (Hg.): *Musik und Biographie. Festschrift für Rainer Cadenbach*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2004.
- Hille, Peter: *Ich bin, also ist Schönheit. Lyrik, Prosa, Aphorismen, Essays*. Hg. v. Rüdiger Bernhardt. Leipzig: Reclam 1989.
- Hirsbrunner, Theo: *Tendenziell, nicht starr. Der Komponist Christian Henking*. In: *Dissonanz* 55 (Februar 1998), S. 4–9.
- Hirschhorn, Thomas: *Robert Walser-Modell. Dokumentation und Gespräch*. Hg. v. Reto Sorg. Bern: Robert Walser-Zentrum, 2020 (Schriften des Robert Walser-Zentrums; 5)
- Hoerni, Hans: *Welt* (2001). Manuskript. BFH – HKB Musikbibliothek, Bern, Signatur: BEMU DA 2104 Hoern: Wel.
- [Holde, Artur] H. A.: *Erinnerung an James Simon*. In: *Aufbau. Reconstruction* 11, 37 (14.09.1945), S. 14.
- Hölderlin, Friedrich: *Gedichte. Eine Auswahl*. Hg. v. Gerhard Kurz. Ditzingen: Reclam 2015.
- Holliger Heinz: *Kreis für 4–7 Spieler* (1971/72). Mainz: Ars Viva 1973.
- Holliger, Heinz: *Alb-Chehr. Geischter- und Äplermüsig fer d Oberwalliser Spillit* für Sprecher, kleinen Chor (ad lib.) und Kammerorchester (1991). Mainz: Schott [o. J.].
- Holliger, Heinz: *Beiseit. 12 Lieder nach Gedichten von Robert Walser* für Countertenor (oder Alt), Klarinette (Bassklarinette), Akkordeon und Kontrabass (1990/91). Mainz: Schott [o. J.].
- Holliger, Heinz: *Beiseit. Zwölf Lieder nach Gedichten von Robert Walser; Alb-Chehr. Geischter- und Äplermüsig fer d Oberwalliser Spillit*. München: ECM 1540 (1995).
- Holliger, Heinz: *Cardiophonie für einen Bläser und 3 Magnetophone* (1971). Version für Oboe. Mainz: Ars Viva 1971.
- Holliger, Heinz: *Ein Klar- und bassklar-i-nettliches Zwiegesängelchen für Sabine und Elmar* (1996). Manuskript. Paul Sacher Stiftung Basel, Sammlung Heinz Holliger.
- Holliger, Heinz: *Lunea. Lenau-Szenen in 23 Lebensblätterm* (2017/18). Libretto von Händl Klaus nach Texten von Nikolaus Lenau. Mainz: Schott [o. J.].
- Holliger, Heinz: *Scardanelli-Zyklus* für Solo-Flöte, kleines Orchester, Tonband und gemischten Chor (1975–1991). Mainz: Schott [o. J.].
- Holliger, Heinz: *Scardanelli-Zyklus* [Aufnahme]. München: ECM (1993).
- Holliger, Heinz: *Schneewittchen* [Aufnahme]. München: ECM (2000).
- Holliger, Heinz: *Schneewittchen*. Oper in fünf Szenen, einem Prolog und einem Epilog nach Robert Walser (1997/98). Mainz: Schott [o. J.].
- Holliger, Heinz: *Streichquartett* [Nr. 1] (1973). Mainz: Schott [o. J.].
- Holliger, Heinz/Meyer, Thomas: *Über Robert Walser und »Schneewittchen«*. In: Heinz Holliger: *Schneewittchen* [CD-Booklet]. München: ECM 2000, S. 7–11.

- Holliger, Heinz/Zimmermann, Heidy: »Ich hoffe, ich habe nie in meinem Leben etwas ›ver-tont‹«. Heidy Zimmermann im Gespräch mit Heinz Holliger. In: *Holligers Walser. Der Komponist und sein Dichter*. Hg. v. Heidy Zimmermann. Basel: Paul Sacher Stiftung 2014, S. 15–39.
- Hong, Kil Pyo: *Selbstreflexion von Modernität in Robert Walsers Romanen »Geschwister Tanner«, »Der Gehülfe« und »Jakob von Gunten«*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2002.
- Hopfengart, Christine (Hg.): *Paul Klee – Handpuppen*. Ostfildern: Hatje Cantz 2006.
- Hopfengart, Christine: *Zwittergeschöpfe – Klees Handpuppen zwischen Kunst und Kasperltheater*. In: *Paul Klee – Handpuppen*. Hg. v. Christine Hopfengart. Ostfildern: Hatje Cantz 2006, S. 8–31.
- Houben, Eva-Maria (Hg.): *Immer wieder anders – überraschend neu. Noch einmal 5 Jahre Komponisten-Porträts an der Universität Dortmund: Volker Heyn – Juan Allende Blin – Antoine Beuger – Juliane Klein – Christian Wolff – Aurèle Stroe – Claus-Steffen Mahnkopf – Johannes S. Sistermanns – Gerhard Stäbler – Jürg Frey*. Dortmund: NonEM 2004.
- Houben, Eva-Maria (Hg.): *Jürg Frey. Werkbetrachtungen, Reflexionen, Gespräche*. Zürich: Howeg 2013.
- Houben, Eva-Maria: *langezeit*, für variables Ensemble (2005). Haan: Wandelweiser [o. J.].
- Houben, Eva-Maria: *Möglichkeiten des Hörens – eine Annäherung an ältere Schlüssel-Kompositionen Jürg Freys*. In: *Jürg Frey. Werkbetrachtungen, Reflexionen, Gespräche*. Hg. v. Eva-Maria Houben. Zürich: Howeg 2013, S. 17–36.
- Houben, Eva-Maria: *Musikalische Praxis als Lebensform. Sinnfindung und Wirklichkeitserfahrung beim Musizieren*. Bielefeld: transcript 2018.
- Houben, Eva-Maria: *vier geschichten von robert walser* für Klarinette/Bassklarinette und Violoncello (2005). Haan: Wandelweiser [o. J.].
- Houben, Eva-Maria: *vor schlafengehen (robert walser). ein klavierstück* (2005). Haan: Wandelweiser [o. J.].
- Houben, Eva-Maria: *walser lesen*, für variables Ensemble (2007). Haan: Wandelweiser [o. J.].
- Houben, Eva-Maria: *wiegen*, für Violoncello und Gitarre (2005). Haan: Wandelweiser [o. J.].
- Huber, Jürg: *Hermetische Enge. Benjamin Schweitzers Robert-Walser-Oper »Jakob von Gunten« in Biel*. In: *Neue Zürcher Zeitung*, 19.09.2002, S. 64.
- Huonker, Thomas/Odier, Lorraine/Praz, Anne-Françoise/Nardonne, Marco/Schneider, Laura: *... so wird man in ein Loch geworfen. Quellen zur Geschichte der administrativen Versorgung*. Hg. v. d. unabhängigen Expertenkommission (UEK) Administrative Versorgungen. Zürich: Chronos 2019.

- Ircam (Institut de recherche et coordination acoustique/musique): *B.R.A.H.M.S.S.*, [2007ff.]. Online unter: <https://brahms.ircam.fr>.
- Ives, Charles: *The Unanswered Question* (1906). New York: Peer 1953.
- Jandl, Ernst: *Gesammelte Werke. Erster Band. Gedichte 1*. Darmstadt/Neuwied: Luchterhand 1985.
- Jandl, Ernst: *Gesammelte Werke. Zweiter Band. Gedichte 2*. Darmstadt/Neuwied: Luchterhand 1985.
- Janke, Pia: *Thomas Bernhard als Librettist*. In: *Thomas Bernhard. Traditionen und Trabanten*. Hg. v. Joachim Hoell u. Kai Luehrs-Kaiser. Würzburg: Königshausen & Neumann 1999, S. 217–227.
- Jelinek, Elfriede: *Er nicht als er (zu, mit Robert Walser)*. Ein Stück. Frankfurt: Suhrkamp 1998.
- Jerrycan: *Vaste Monde*, [o. J.]. Online unter: <https://jerrycan-ch.bandcamp.com/track/vaste-monde>.
- Joas, Hans (Hg.): *Lehrbuch der Soziologie*. Frankfurt: Campus 2003.
- Jung, Eunshin: *Musik für Sprecher, Ensemble und elektronische Klänge* (2005). Manuskript. Im Besitz der Komponistin.
- Jung, Joachim: »Häuser von Ochsen gezogen, Ochse laternengespiest, Strassenüberführung«. *Paul Klee in Landshut 1916*. In: *Zwitschermaschine. Journal on Paul Klee. Zeitschrift für internationale Klee-Studien* 2 (2016), S. 3–28. Online unter: www.zwitscher-maschine.org/archive/2016/9/11/jung-paul-klee-in-landshut-1916.
- Kafka, Franz: *Die Verwandlung*. In: *Die weißen Blätter* 2, 10 (1915), S. 1177–1230.
- Kagel, Mauricio: *Sur scène – kammermusikalisches Theaterstück in einem Akt* (1959/60). Frankfurt: Litolf 1963.
- Kakinuma, Marie: *Der Spaziergang in Paul Klees künstlerischem Schaffen*. In: »Spazieren muss ich unbedingt«. *Robert Walser und die Kultur des Gehens*. Hg. v. Annie Pfeifer u. Reto Sorg. Paderborn: Fink 2019 (Robert Walser-Studien; 1), S. 165–183.
- Kamber, Peter: *Geschichte zweier Leben. Wladimir Rosenbaum – Aline Valangin*. Zürich: Limmat 2000.
- Kappenberg, Claudia (Hg.): *All This. Writings on »All This Can Happen«*. In: *The International Journal of Screendance* 7 (2016), <http://dx.doi.org/10.18061/ijds.v7i0>.
- Kardorff, Ernst von: *Goffmans Anregungen für soziologische Handlungsfelder*, in: *Erving Goffman – ein soziologischer Klassiker der zweiten Generation*. Hg. v. Robert Hettlage u. Karl Lenz. Bern/Stuttgart: Haupt 1991, S. 327–354.
- Karrer, Bruno: [Einführung zum Konzert vom 27.11.2009 im Pfalz Keller St. Gallen]. Typoskript. Im Besitz des Komponisten.
- Karrer, Bruno: *Walser I–III* (2006). Manuskript. Im Besitz des Komponisten.
- Käser, Mischa: *Nettchen. Ein mikrodramatische Singspiel nach Robert Walser für die Oberwalliser Spillit, zwei Schauspielerinnen, einen Schauspieler, Sopran und Tenor* (1996). Manuskript. Im Besitz des Komponisten.

- Käser, Mischa: *Nettchen*. In: [Programmheft] *Semaine Holliger/Walser Woche*, 9.–15.12. Dezember 1996, Biel/Bienne, S. 54. Bibliothek der Musikschule Biel.
- Kaufmann, Dieter: *FUGE – UNFUG – E*. Monodram für Sprecherin, Posaune und Orchester nach Elfriede Jelineks Stück »er nicht als er« (zu, mit Robert Walser) (2009). Manuskript. Im Besitz des Komponisten.
- Kaufmann, Dieter: *FUGE – UNFUG – E*. Zwölf Variationen für Posaune und Orchester (2007). Manuskript. Im Besitz des Komponisten.
- Kaufmann, Dieter: *KLANG.RAUM.FRAU – symphonie pour une femme seule*. Mit Video und Acousmonium Motus. Textstellen aus *Lui comme elle* (Er wie Sie) und den sechs Sätzen der *Symphonie acousmatique* (2010). Manuskript. Im Besitz des Komponisten.
- Kaufmann, Dieter: *Lui comme elle* (Er wie Sie). Monodrame acousmatique nach Fragmenten aus dem Stück »er nicht als er« (zu, mit Robert Walser) von Elfriede Jelinek [2010]. Hörstück. Mitwirkende: Gunda König, Sprecherin; Renate Slepicka, Posaune. CD Motus M 310014 / 2010. UPC/EAN 3566123100142.
- Kaufmann, Dieter: *Reflexionen über Werte am Beispiel FUGE – UNFUG – E* [undatiertes Kommentar zur szenischen Uraufführung]. Manuskript. Im Besitz des Komponisten.
- Kaye, Deena/LeBrecht, James: *Sound and Music for Theatre. The Art and Technique of Design*. New York: Routledge 2016.
- Kedves, Alexandra: *Harte Schaufeln, hohe Töne, heisse Küsse. Robert Walsers »Schneewittchen« in Zürich*. In: *Neue Zürcher Zeitung*, 15.10.2005, S. 55.
- Kehrli, Otto Jakob: *Weshalb Paul Klees Wunsch, als Schweizer zu sterben, nicht erfüllt werden konnte*. In: *Schweizer Kunst = Art suisse = Arte svizzera = Swiss art* 65/2 (1963), S. 9–15.
- Kerr, Katharina (Hg.): *Über Robert Walser*. 3 Bde. Frankfurt: Suhrkamp 1978f.
- Keutel, Walter: *Röbu, Robertchen, das Walser. Zweiter Tod und literarische Wiedergeburt von Robert Walser*. Tübingen: Stauffenburg 1989 (Stauffenburg Colloquium; 13).
- Kikoutchi, Ezko: *Der Teich* d'après le texte de Robert Walser pour Mezzo-soprano, flûte (piccolo, flûte alto), clarinette (clarinette basse), piano, violon, violoncelle et bande magnétique (2012). Manuskript. Im Besitz der Komponistin.
- Killy, Walther: *Zeichen der Zeit. Ein deutsches Lesebuch*, Bd. 4: *Verwandlung der Wirklichkeit*. Frankfurt: Fischer 1958.
- Kim, Yonghee: *Das Ruheplätzchen* für Sopran und Streichquartett (2019). Manuskript. Im Besitz der Komponistin.
- Kim, Yonghee: *Der Winter* für Sopran und Streichquartett (2019). Manuskript. Im Besitz der Komponistin.
- Kinderman, William: »Ich bin der Welt abhanden gekommen«. *Mahler's Rückert setting and the aesthetics of integration in den Fifth Symphony*. In: *The Musical Quarterly* 88, 2 (2005), S. 232–273.

- Kinzler, Burkhard: *Einführungstext zum Konzert des Oratorienchores Hildesheim, 05.04.2008 Waldorfschule Hildesheim*. Manuskript. Im Besitz des Komponisten.
- Kinzler, Burkhard: *Langzit* für Bariton, Violine, Viola und Kontrabass (1996). Manuskript. BFH – HKB Musikbibliothek, Bern, Signatur: BEMU DA 2104 Kinzb: Langi.
- Kinzler, Burkhard: *Trug* für gemischten Chor (1996). Manuskript. BFH – HKB Musikbibliothek, Bern, Signatur: BEMU DA 2104 Kinzb: Tru.
- Kinzler, Burkhard: *Winterreisen* für Bariton, gemischten Chor und Orchester (2008). Manuskript. Im Besitz des Komponisten.
- Klee, Aljoscha: *Felix Klee und das Puppentheater*. In: *Paul Klee – Handpuppen*. Hg. v. Christine Hopfengart. Ostfildern: Hatje Cantz 2006, S. 39–42.
- Klessinger, Hanna: *Postdramatik. Transformationen des epischen Theaters bei Peter Handke, Heiner Müller, Elfriede Jelinek und Rainald Goetz*. Berlin: De Gruyter 2015.
- Kohlmann, Alexander: *Eine Höhle der Angst. Lars-Ole Walburg inszeniert in Hannover das »Wirtshaus im Spessart«*. In: *Deutschlandfunk Kultur*, 07.09.2013. Online unter: www.deutschlandfunkkultur.de/eine-hoehle-der-angst.1013.de.html?dram:article_id=260986.
- Kolter, Ulrike: *Beschwingte Winterreise. Musicbanda Franui & Nikolaus Habjan. Doch bin ich nirgend, ach! Zu Haus*. In: *Die deutsche Bühne*, 15.08.2017. Online unter: <https://die-deutsche-buehne.de/kritiken/beschwingte-winterreise>.
- König, Peter: *Cellokonzert zum Geburtstag*. In: *Bieler Tagblatt*, 15.03.2012, S. 24.
- [Korrodi, Eduard] E. K.: *Walser über Walser*. In: *Neue Zürcher Zeitung*, 28.01.1925, Abendausgabe, Blatt 7.
- Kottmann, Bertram: *Overly philosophic*, 2009. Online unter: www.lieder.net/lieder/get_text.html?TextId=49726.
- Kramer, Ursula (Hg.): *Theater mit Musik. 400 Jahre Schauspielmusik im europäischen Theater. Bedingungen, Strategien, Wahrnehmungen*. Bielefeld: transcript 2014.
- Kreis, Georg: *Der hastige Aufbruch nach Europaland – und sein schnelles Ende*. In: *Der EWR – verpasste oder noch bestehende Chance*. Hg. v. Dieter Freiburghaus u. Georg Kreis. Zürich: NZZ 2013, S. 13–42.
- Krummacher, Friedrich: *»Pur ti miro« – Monteverdi zugeschrieben?* In: *»Critica musica«*. Studien zum 17. und 18. Jahrhundert. Festschrift Hans Joachim Marx zum 65. Geburtstag. Hg. v. Nicole Ristow, Wolfgang Sandberger u. Dorothea Schröder. Stuttgart: Metzler 2001, S. 165–183.
- Kübler, Susanne: *Die Schneewittchen-Komponistin*. In: *Tages-Anzeiger*, 04.09.1999, S. 58.
- Kühn, Ulrich: *Sprech-Ton-Kunst. Musikalisches Sprechen und Formen des Melodrams im Schauspiel- und Musiktheater (1770–1933)*. Tübingen: Niemeyer 2001.
- Kunz, Myriam: *»Lehre mich die Lüge wieder finden«*. Robert Walser auf der Bühne. Inszenierungen 1966–2007. Lizentiatsarbeit Universität Zürich 2007.

- La Roche, Meta: *Die Schweiz, Jean Arp, Paul Klee und ein geheimer Polizeirapport*. In: *Sankt Galler Tagblatt*, 13.07.1957, Morgenblatt, [S. 4], und Abendblatt, [S. 11].
- Labhart, Walter: *Wladimir Vogel. Konturen eines Mitbegründers der Neuen Musik*. Zürich: Kommissionsverlag + Co 1982 (166. Neujahrsblatt der Allgemeinen Musikgesellschaft Zürich auf das Jahr 1982).
- Lajoinie, Vincent: *Erik Satie*. Lausanne: L'Age d'homme 1985.
- Lampersberg, Gerhard: *Diarium*. Weitra: Bibliothek der Provinz 1992.
- Lampersberg, Gerhard: *Dornröschen*, Klavierauszug, Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien (LIT), Signatur: 382/W1-G.
- Lampersberg, Gerhard: *Einführender Kommentar zum Klavierauszug von Dornröschen*. Österreichische Nationalbibliothek, Sammlung Lampersberg, Lit 382/W1-G.
- Lampersberg, Gerhard: *Perturbation*. Klagenfurt: Ritter 1987.
- Lanz, Doris: »... die weißverschneite Welt macht mich schwach.« *Versuch über die Symbolik des Schnees in Heinz Holligers Walser-Zyklus* Beiseit. In: *Holligers Walser. Der Komponist und sein Dichter*. Hg. v. Heidy Zimmermann. Basel: Paul Sacher Stiftung 2014, S. 55–70.
- Lanz, Doris: *Zwölftontechnik mit doppeltem Boden. Exilerfahrung und politische Utopie in Wladimir Vogels Instrumentalwerken*. Kassel: Bärenreiter 2009.
- Lechner, Otto/Bennent, Anne: *Gwundrig. Geschichten von Robert Walser* [CD], [Wien]: [Extraplatte] (2001).
- Lefert-Weibel, Liselotte: *Bieler Chronik 1940 und 1941*. In: *Bieler Jahrbuch 1984*, Biel: [o. V.] 1984, S. 205–226.
- Lentz, Michael: »Wenn wir uns mitten im Leben meinen«. *Nachwort*. In: Rainer Maria Rilke: *Das große Lesebuch*. Hg. v. Michael Lentz. Frankfurt: Fischer 2011, S. 693–723.
- Leo Baeck Institute: [o. T.], [o. J.]. Online unter: www.lbi.org.
- Levitz, Tamara: *Teaching New Classicality. Busoni's Master Class in Composition, 1921–1924*. Diss Rochester 1994.
- Lévy-Strauss: *Mythologique. Le cru et le cuit*. Paris: Plon 1964.
- Levy, Ernst: *Cantate IX (Liedercantate)* für Tenor und Streichorchester, Gedicht von Carl Seelig (1977). Universitätsbibliothek Basel, Handschriften-Abteilung, Signatur: UBH kr 62,114.
- Levy, Ernst: *Er hielt in seiner Hand ...* [für eine Singstimme mit Klavierbegleitung] (1936), [Gedicht von] Carl Seelig. Manuskript. Universitätsbibliothek Basel, Handschriften-Abteilung, Signatur: UBH kr 62,152.
- Levy, Ernst: *Hymnus symphonius* für Orgel, 2 Trompeten, 1 Horn, 2 Posaunen, 1 Tuba, Pauken und Vokalquartett (oder Chor ad libitum) (1936), [Text von Carl Seelig]. Manuskript. Universitätsbibliothek Basel, Handschriften-Abteilung, Signatur: UBH kr 62,98.
- Levy, Ernst: *Wie der Blitz* [für eine Singstimme mit Klavierbegleitung] (1936), [Gedicht von] Carl Seelig. Manuskript. Universitätsbibliothek Basel, Handschriften-Abteilung, Signatur: UBH kr 62,140.

- Liebermann, Rolf: *Brief vom 10.08.1943 an Wladimir Vogel*. Zentralbibliothek Zürich, Nachlass Wladimir Vogel, ZB Mus NL 116: Kl 295.
- Linde, Hans-Martin: *Fünf Lieder* für Sopran, Bass und Klavier (2010). Manuskript. Im Besitz des Komponisten.
- Lissek, Michael/Stratka, Elisabeth: *ich bin der welt abhanden gekommen. vom verschwinden, plötzlichen wiederauftauchen und erneuten verlorengehen eines liedes von gustav mahler*, ORF/RBB 2006, Erstsending: ORF (Ö1), 26. Dezember 2006. Online unter: www.michaellissek.com/loads/mahler.mp3.
- Litografier: *Adolf Wölfli – Outsidere – Louisiana*, [o. J.]. Online unter: <https://litografier.dk/vare/adolf-wolfli-outsidere-louisiana-1979/>.
- Loosli, Carl Albert: *Anstaltsleben. Betrachtungen und Gedanken eines ehemaligen Anstaltszöglings*. Bern: Pestalozzi-Fellenberg-Haus 1924.
- Lüscher, Kurt: *Robert Walsers Sensibilität für Ambivalenzen. Eine transdisziplinäre Annäherung*. In: *Walsers Ambivalenzen*. Hg. v. Kurt Lüscher, Reto Sorg, Bernd Stiegler u. Peter Stocker. Paderborn: Fink 2019 (Robert Walser-Studien; 3), S. 9–31.
- Lüscher, Kurt/Sorg, Reto/Stiegler, Bernd/Stocker Peter (Hg.): *Walsers Ambivalenzen*. Paderborn: Fink 2019 (Robert Walser-Studien; 3).
- Machado, Antonio: *Obras Completas* (Bd. 1). Hg. v. José María Sánchez y Torreño. [Placencia, Cáceres]: Herratas 2020.
- Mächler, Robert: *Das Leben Robert Walsers. Eine dokumentarische Biographie*. Frankfurt: Suhrkamp 2003.
- Mahler, Gustav: *Ich bin der Welt abhanden gekommen*, für 16 Stimmen bearbeitet von Clytus Gottwald (1983). Wien: Universal Edition 2011.
- Mahler, Gustav: *Lieder nach Texten von Friedrich Rückert*. Frankfurt: Kahnt 1984.
- Mainka, Jörg: »Die inzwischen Wirklichkeit gewordene Nacht wies irgendwie Handharfenklangform auf« (1991). Manuskript. Im Besitz des Komponisten.
- Mainka, Jörg: *Gibt es traditionslose Musik?* In: *MusikTexte* 110 (August 2006), S. 10–16.
- Mainka, Jörg: *Voyeur*. Musiktheater nach Texten von Ludwig Wittgenstein und Alain Robbe-Grillet für drei Sprecher, drei Schauspieler und Live-Elektronik (2004). Manuskript. Im Besitz des Komponisten.
- Mainka, Jörg: *Zeichenstunde* (1987). Manuskript. Im Besitz des Komponisten.
- Manso, Christian: *Todos los fuegos del crepúsculo. Tiempo y memoria en Antonio Machado*. In: *Bulletin hispanique* 113, 2 (2011), S. 741–750. Online unter: <https://journals.openedition.org/bulletinhispanique/1452>.
- Maurer, A.: *Was will die Arbeitserziehungsanstalt Uitikon*. In: *Volksrecht*, Nr. 183 und 184 vom 06. bzw. 07.08.1952. Abgedruckt in: *Geschichte der Erziehung und Schule in der Schweiz im 19. und 20. Jahrhundert. Quellenband* [Bd. 2]. Hg. v. Hans Badertscher u. Hans-Ulrich Grunder. Bern: Haupt 1998, S. 319–323.
- May, Markus/Goßens, Peter/Lehmann, Jürgen (Hg.): *Celan-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart: Metzler 2012.
- Meier, Oliver: *Magische Tieftöner aus der Wolfswelt*. In: *Berner Zeitung*, 09.02.2012, S. 28.

- Merian, Wilhelm: *Fünfzig Jahre STV*. In: *Der Schweizerische Tonkünstlerverein im zweiten Vierteljahrhundert seines Bestehens. Festschrift zur Feier des 50jährigen Jubiläums, 1900–1950*. Hg. v. Hans Ehinger, Henri Gagnebin, Wilhelm Merian, Edgar Refardt, Willi Schuh, Adolf Streuli u. Carl Vogler. Zürich: Atlantis 1950, S. 13–124.
- Mettler, Marianne: [Programmheft zu] *Dialog auf dem Weg*, 1991. Online unter: <http://services.pq.cz/res/data/225/023026.pdf>.
- Meyer, Conrad Ferdinand: *Der Schuss von der Kanzel*. In: *Zürcher Taschenbuch auf das Jahr 1878*. Zürich: Orell Füssli 1878, S. 24–65.
- Meyer, Thomas: *Und das soll Musik sein?* In: *Wochenzeitung*, 13.05.2010, S. 17.
- Meyer, Thomas: *Wo Worte nichts bedeuten, nur klingen*. In: *Tages-Anzeiger*, 31.05.1999, S. 59.
- mgw: *Jürg Amanns »Liebe Frau Mermet« in Berlin*. In: *Neue Zürcher Zeitung*, 14.07.1992, S. 17.
- Michels, Karen: *Paul Klee – der »liebe Gott« am Bauhaus*. Wiesbaden: Weimarer Verlagsgesellschaft 2015.
- Miranda C., Marcello/Bustamante C., Leonor/Pérez J., Carolina: *Robert Walser. El más solitario de los escritores. La influencia de su enfermedad en su creación literaria*. In: *Revista Médica de Chile* 138 (2010), S. 373–378.
- Mittag-Leffler, Magnus Gustav: *Niels Henrik Abel*. Paris: Revue du mois 1907.
- Moeckel, Hans: *Das Christkind* [Direktionsstimme Klavier zur Hörspielmusik]. Zentralbibliothek Zürich, Nachlass Hans Moeckel, Signatur A 55.
- Möller, Hans (Bärenreiter-Verlag): *Brief vom 23.08.1967 an Wladimir Vogel*. Archiv des Bärenreiter-Verlags, Kassel.
- Morlang, Werner: *Melusines Hinterlassenschaft. Zur Demystifikation und Remystifikation von Robert Walsers Mikrographie*, in: *runa. Revista portuguesa de estudos germanísticos* 21, 1 (1994), S. 81–100.
- Morlang, Werner: *Robert Walser im »Beiseit«*. Die lyrischen Notate des Dichters. [»Text der Ansprache, die Werner Morlang am 15. September 1987 in Herisau anlässlich der Grabsteinsetzung auf dem neuen Grab Robert Walsers gehalten hat«]. In: *Neue Zürcher Zeitung*, 23./24.04.1988, S. 70.
- Mosch, Ulrich/Kassel, Matthias (Hg.): *»Entre Denges et Denezzy ...«*. Dokumente zur Schweizer Musikgeschichte 1900–2000. Mainz: Schott 2000.
- Moser Roland: *Der Lerchen/Lärchen helle Äste* (2021). Manuskript. Im Besitz des Komponisten.
- Moser, Roland: *Alrune* für Altblockflöte (1979). Zürich: Hug & Co [o. J.].
- Moser, Roland: *Brentano-Fantasien nach den Zeiten von Philipp Otto Runge* für Sopran, Bariton und Klavier (1988–1995). Luzern: Schweizer Musikedition [o. J.].
- Moser, Roland: *Die Europäerin*. Musiktheater nach einem Mikrogrammblatt (Nr. 400) von Robert Walser (2020). Manuskript. Im Besitz des Komponisten.

- Moser, Roland: *Kleines Exercitium* für Mezzosopran solo (1996). Manuskript. Abgedruckt in: Roland Moser: *Siebenmal Kirchberg. Roland Mosers Vertonungen von Klaus Merz' Gedicht »Kirchberg« – als Erstdruck in den »Schweizer Monatsheften«*. In: *Schweizer Monatshefte: Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur* 77, 12 (1997), S. 28–32 [Noten: S. 31]. <http://doi.org/10.5169/seals-165707>.
- Moser, Roland: *Musik zu Pontormo*. 8 Sätze für 1–8 Blockflöten nach Pontormos Bildern in der Cappella Capponi (1986). Zürich: Hug & Co [o. J.].
- Moser, Roland: *Walser-Liedchen* (1996). Manuskript. Im Besitz des Autors.
- [Mühlemann, Christoph] mü.: *Zürcher Werkbühne. »Dreikampf« von Cäsar von Arx*. In: *Neue Zürcher Zeitung*, 23.10.1967, S. 23.
- Mühlemann, Marianne: *Langes Rohr mit dicker Nase*. In: *Der Bund*, 15.09.2011, S. 32.
- Müller-Crepon, Andreas [Interview]: ... und das bin von Grund ich, eine Träumerin. *Martin Derungs, Gian Gianotti, Matthias Weilenmann mit Andreas Müller-Crepon im Gespräch über »Robert Walser ASCHENBRÖDEL«*, [o. J.]. Online unter: www.gianotti.ch/wp-content/uploads/2017/01/Martin-Derungs-Gian-Gianotti-und-Matthias-Weilenmann-im-Gespräch-mit-Andreas-Müller-Crepon-3.2.97.pdf.
- Müller, Erich H. (Hg.): *Deutsches Musiker-Lexikon*, Dresden: Wilhelm Limpert 1929.
- Müller, Patrick: *Mikrodramatik. Heinz Holliger, Mischa Käser und die Volksmusik*. In: *Neue Zürcher Zeitung*, 06.01.1997, S. 20.
- Müller, Paul: *Auf der Suche nach dem Ursprung. Robert Walsers späte Lyrik*. In: *Stuttgarter Zeitung*, 25.10.1958.
- Müller, Paul: *Aufbruch, Einfahrt, Zerfall. Bemerkungen zu Robert Walsers Prosa*. In: *Neue Zürcher Zeitung*, 17.06.1962, Sonntagsausgabe, Blatt 6r/v.
- Müller, Paul: *Die Flucht [Erstes Libretto]*. Zentralbibliothek Zürich, Nachlass Wladimir Vogel, Mus NL 116:29:8c.
- Müller, Paul: *Ich wanderte und wandere noch. Das Leben Robert Walsers in Selbstzeugnissen und Texten*. Feature vom 27. Dezember 1963, Radio Beromünster. Digitalisat in der Phonotheek von Radio SRF.
- Müller, Thomas David: *Beiseit* (2020). Manuskript. Im Besitz des Komponisten.
- Müller, Thomas David: *Drei Lieder* (2001) nach Robert Walser für eine Frauenstimme (Mezzosopran) und Klavier. Manuskript. BFH – HKB Musikbibliothek, Bern, Signatur: BEMU DA 2104 MüllT: Lie.
- Müller, Wilhelm: *Gedichte aus den hinterlassenen Papieren eines reisenden Waldhornisten. Zweites Bändchen*. Dessau: Ackermann 1824.
- Muralt, Marlise: *Ambivalenzen und Provokationen in Robert Walsers »Die Rose«*. *Sprachkünstlerische Grenzgänge*. Basel: Schwabe 2020.
- Neidhöfer, Christoph: *Vier Lieder auf Texte von Robert Walser für Sopran und Violoncello* (1995). Karlsruhe: Tre Media 2001.
- Neukom, Philipp: *Bierszene* (2001). Manuskript. BFH – HKB Musikbibliothek, Bern Signatur: BEMU DA 2104 NeukoP: Bie.

- Noiré, Ludwig: *Das Werkzeug und seine Bedeutung für die Entwicklungsgeschichte der Menschheit*. Mainz: J. Diemer 1880.
- Nonnenmann, Rainer: »Muss selbst den Weg mir weisen, in dieser Dunkelheit«. Die Winterreise (1992) als »dramatische Szene« nach Gedichten Robert Walsers von Reinhard Febel. In: ders.: »Winterreisen«. *Komponierte Wege von und zu Franz Schuberts Liederzyklus aus zwei Jahrhunderten*. Wilhelmshaven: Noetzel 2006, S. 335–369.
- Nonnenmann, Rainer: *Mediales Klangschattenspiel. Der Komponist Jörg Mainka*. In: *MusikTexte* 128 (Februar 2011), S. 25–37.
- Nørgård, Per: *Det guddommelige Tivoli* [dt. Titel: *Der göttliche Tivoli*; engl. Titel: *The Divine Circus*]. Kopenhagen: Hansen 1982.
- Nyffeler, Max: *Helwacher Geist. Zum Tod von Hans Zender*. In: *MusikTexte* 163 (November 2019), S. 78f.
- Oehring, Helmut: *Coma für Orchester* (1991). Berlin: Bote & Bock 1999.
- Oehring, Helmut: *Do you wanna blow job* für Saxophonquartett (1988). Berlin: Timescraper 1995.
- Oehring, Helmut: *Gunten. Eine Tagebuch-Musik für Oktett und drei Schauspieler nach Robert Walsers Roman Jacob von Gunten*. Konzeption und Libretto Stefanie Wördemann. London/New York/Berlin: Boosey & Hawkes 2008.
- Oehring, Helmut: *Mit anderen Augen – vom Kind gehörloser Eltern zum Komponisten*. München: btb 2011.
- Oehring, Helmut: *Nr. 1 (aus »Koma«)*, Fassung für zwei Gitarren (1988). Berlin: Bote & Bock 1999.
- Oesch, Hans: *Waldimir Vogel. Sein Weg zu einer neuen musikalischen Wirklichkeit*. Bern/München: Francke 1967.
- Oesch, Hans: *Zürich. Musikalisches Porträt des Dichters Robert Walser*. In: *Melos. Zeitschrift für neue Musik* 33, 12 (1966), S. 427f.
- Oldemeyer, Klaus: *In meinen Ohren ... Kleiner Lieder-Zyklus nach Robert Walser* (2001). Manuskript. Im Besitz des Komponisten.
- Olewnick, Brian: *Jürg Frey Interviewed*, 2015. Online unter: www.anothertimbre.com/freygrizzana.html.
- Olshausen, Cécile: *Ein Stückchen weit. Drei Spaziergänge mit Heinz Holliger in Rom*, Feature Schweizer Radio SRF 2 Kultur 2009. Digitalisat in der Phonotheek von Radio SRF.
- Olshausen, Cécile: *Heinz Holliger und die Literatur*. Feature Schweizer Radio SRF 2 Kultur 2019. Digitalisat in der Phonotheek von Radio SRF.
- OMaClac: *Mathias Steinauer ... Es kommt mich ...*, 12.05.2012. Online unter: www.youtube.com/watch?v=a2pO3QN_cg4.
- Omeltshuk, Oxana: *Musik und Sprache, literarische Aspekte in den Kompositionen von Johannes Fritsch*. In: *Feedback Papers* 45 (2008), S. 3–46.
- Oulipo: *Contraintes*, [o. J.]. Online unter: www.oulipo.net/fr/contraintes.

- Partl, Stephan/Pfuhmann, Bruno/Jabs, Burkhard/Stöber, Gerald: »*Meine Krankheit ist eine Kopfkrankheit, die schwer zu definieren ist*«. Robert Walser (1878–1956) in seiner psychischen Erkrankung. In: *Der Nervenarzt* 82, 1 (2011), S. 67–78. <http://doi.org/10.1007/s00115-009-2914-y>.
- Partsch, Erich Wolfgang: »*Ich bin der Welt abhanden gekommen*«. Zu Mahlers sublimer Inszenierung eines Rückzuges. In: »*Lyrik aus erster Hand*«. Mahler und Rückert. Hg. v. Hans-Joachim Hinrichsen, Erich Partsch u. Ivana Rentsch. Würzburg: Königshausen & Neumann 2015, S. 101–114.
- Pauly, Ulrich: *Yosano Akiko – Dichterin und Gesellschaftskritikerin*. In: *OAG Notizen* 05/2010 [Deutsche Gesellschaft für Natur und Völkerkunde Ostasiens], S. 12–41.
- Petzold, Aja: *Brief vom 11. November 1966 an Wladimir Vogel*. Zentralbibliothek Zürich, Nachlass Wladimir Vogel, Mus NL 116:29:8.
- Pfibigan, Alfred: *Holzfällen. Männliche Homosexualität der Bernhardschen Prosa*, in: *Die Musik, das Leben und der Irrtum. Thomas Bernhard und die Musik*. Hg. v. Otto Kolleritsch. Wien: Universal Edition 2000 (Studien zur Wertungsforschung; 37), S. 169–189.
- Piccardi, Carlo: *Le sotterranee convergenze politiche di Wladimir Vogel*. In: *La Svizzera: Terra d'Asilo – Die Schweiz als Asylland (Atti – Kongressbericht – Ascona 1998)*. Bern: Lang 1998, S. 107–127.
- Piencikowski, Robert: *Ein pädagogisches Experiment. Die Meisterkurse für Komposition an der Musik-Akademie Basel Anfang der sechziger Jahre*. In: »*Entre Denges et Denez...*«. *Dokumente zur Schweizer Musikgeschichte 1900–2000*. Hg. v. Ulrich Mosch u. Matthias Kassel. Mainz: Schott 2000, S. 262–269.
- Pöhlmann, Egert/West, Martin Litchfield: *Documents of Ancient Greek Music. The Extant Melodies and Fragments*. Oxford: Clarendon 2001.
- Powell, Kit: *Abelian Form*, [o. J.]. Online unter: www.kitpowell.ch/themes/abelianform/.
- Powell, Kit: *Scheint denn die Sonne heut nicht?* Vertonungen von neun frühen Gedichten von Robert Walser, Nr. 99 (2001). Manuskript. BFH – HKB Musikbibliothek, Bern, Signatur: BEMU DA 2104 PowellK: Sch.
- Puhlmann, Albrecht: *Ins Innerste der Klänge. Anmerkungen zum Komponieren von Ruedi Häusermann*. In: *Umwege zum Konzert. Ruedi Häusermann – eine Werkschau. Mit Klangspur*. Hg. v. Judith Gerstenberg. Berlin: Theater der Zeit 2015, S. 255–259.
- Racine, Philippe: *3 Lieder pour voix et piano sur des textes de Robert Walser* (2001). Manuskript. BFH – HKB Musikbibliothek, Bern, Signatur: BEMU DA 2104 Racine: Lie.
- Racine, Philippe: *3 Lieder pour voix et piano*. Aufnahme mit Ruben Drole, Bariton; Jens Fuhr, Klavier. In: *Works. Philippe Racine, Komponist, Flötist*. Genuin 11206 (2011), Tracks 16–18.
- Ramos Triano, Gloria Isabel: *21 Gedichte von Robert Walser* (1996). Manuskript. BFH – HKB Musikbibliothek, Bern, Signatur: BEMU DA 2104 RamosT: Ged (1+2).

- Rebstock, Matthias: »Ça devient du théâtre, mais ça vient de la musique«. *The Music Theatre of Georges Aperghis*. In: *Composed Theatre. Aesthetics, Practice, Processes*. Hg. v. Matthias Rebstock u. David Roesner. Bristol: Intellect 2012, S. 223–242.
- Rebstock, Matthias: *Das Murmeln bei Ruedi Häusermann. Inszenieren an den Rändern der Wahrnehmung*. In: *Sound und Performance, Positionen, Methoden, Analysen*. Hg. v. Wolf-Dieter Ernst, Nora Niethammer, Berenika Szymanski-Düll u. Anno Mungen. Würzburg: Königshausen & Neumann 2015, S. 419–425.
- Rebstock, Matthias/Roesner, David (Hg.): *Composed Theatre. Aesthetics, Practices, Processes*. Bristol: Intellect 2012.
- [Reich, Willi] W. R.: *Einführung in die »Flucht«*. In: *Neue Zürcher Zeitung*, 04.11.1966.
- [Reiter, Sabine] SR: *mica-Interview mit Dieter Kaufmann*. In: *mica – music austria*, 05.06.2008. Online unter: www.musicaustria.at/mica-interview-mit-dieter-kaufmann-2/.
- Renfer, Anna: *44 Lieder für Klavier und Singstimme*. [Bern]: [Selbstverlag] [o. J.].
- Renfer, Anna: *Brief vom 28.05.1981 an Wladimir Vogel*. Zentralbibliothek Zürich, Nachlass Wladimir Vogel, Mus_NL_116: As 372.
- Renfer, Anna: *Pax. Weihnachtskantate für Soli, gemischten Chor und kleines Orchester*. Bern: [Selbstverlag] 1971.
- [Renfer] Spoerri-Renfer A[nna]. M.: *Oster-Kantate* für Solostimmen und [gem.] Chor [und Orchester]. (No 1.) Op. 40. Bern: [Selbstverlag] 1969.
- [Renfer] Spoerri-Renfer, Anna: *Psalm 23* für Sopran, Bass und Orgel [op. 41]. [Bern]: [Selbstverlag] 1970.
- Reudenbach, Michael: *Indem man geht. Verstreute Sätze von Robert Walser* für Singstimme, Flöte, Gitarre und Handtrommel (1996). Karlsruhe: Tre Media 1996. [Das Werk wurde vom Komponisten zurückgezogen.]
- Reuß, Roland: *Ein anderes gleiches. Zu Goethes »ein gleiches«, seinem tatsächlichen Erstdruck und Kleists Gegengedicht*. In: *Brandenburger Kleist-Blätter* 17 (2005), S. 31–71.
- Ricardo, Hannie: *Gebet. James Simon*, 14.03.2011. Online unter: www.youtube.com/watch?v=CVC09GXXKyo.
- Richter, Elisabeth: *Viel Platz für Phantasie. Peter Eötvös »Angels in America« und Johannes Harneits »Räuber« in Hamburg*, Deutschlandfunk, 25.06.2005. Online unter: www.deutschlandfunk.de/viel-platz-fuer-phantasie.691.de.html?dram:article_id=48849.
- Rilke, Rainer Maria: *Das große Lesebuch*. Hg. v. Michael Lentz. Frankfurt: Fischer 2011.
- Rilke, Rainer Maria: *Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden*. Hg. v. Manfred Engel, Ulrich Fülleborn u. Horst Nalewski. Frankfurt: Insel 1996–2003.
- Ringger, Rolf Urs: *Die lange Flucht. Zur Uraufführung von Wladimir Vogels Robert-Walser-Oratorium »Flucht« in der Zürcher Tonhalle*. In: *Die Weltwoche*, 18.11.1966.
- Ringli, Dieter/Rühl, Johannes: *Die neue Volksmusik – siebzehn Gespräche und eine Spurensuche*. Zürich: Chronos 2015.

- Ritter, Wilhelm (Hg.): *TonFilmführer. Das Handbuch der Filmschaffenden*, 5. Ausgabe (März 1932). Berlin: Theater und Film Verlagsgesellschaft 1932.
- Rock, Christa Maria/Brückner, Hans: *Judentum und Musik. Mit dem ABC jüdischer und nichtarischer Musikbeflissener*, 2. verb. u. erw. Auflage. München: Hans Brückner 1936.
- Roesner, David: *Musicality in Theatre. Music as Model, Method and Metaphor in Theatre-Making*. Farnham: Ashgate 2014.
- Roesner, David: *Ribible Riddle. Motivik und musikalische Form im Theater Christoph Marthalers*. In: *Theater als Paradigma der Moderne? Positionen zwischen historischer Avantgarde und Medienzeitalter*. Hg. v. Christopher Balme, Erika Fischer-Lichte u. Stephan Grätzel. Tübingen: Francke 2003, S. 365–374.
- Roesner, David: *Theatermusik. Analysen und Gespräche*. Berlin: Theater der Zeit 2019.
- Rögl, Heinz: *Fuge – Unfug – e (Dieter Kaufmann) und What Next? (Elliott Carter) in der Wiener Kammeroper*. In: *music austria*, 04.12.2008. Online unter: www.musicaustria.at/fuge-unfug-e-dieter-kaufmann-und-what-next-elliott-carter-in-der-wiener-kammeroper/.
- Roth, Michel: *Der Spaziergang für zwei Baritone und Orchester nach zwei Textfassungen des »Spaziergangs« von Robert Walser* (2008). Berlin: Ricordi [o. J.].
- Roth, Michel: *Der Spaziergang für zwei Baritone und Orchester*. Aufnahme mit Thomas Gropper, Bariton; Christian Ebert, Bariton; Orchester des Bayerischen Rundfunks, Leitung: Martin Brabbins. In: *Michel Roth*. MGB CTS-M 136 (2012), Track 9.
- Roth, Michel: *Räuber-Fragmente für Erzähler/Schauspieler, improvisierender Solist, Sopransaxophon, Gitarre und Kontrabass. Nach dem Räuber-Roman von Robert Walser* (2011). [Berlin]: Ricordi [o. J.].
- Roth, Michel: *Räuber-Fragmente nach Robert Walsers »Räuber«-Roman für Sprecher, improvisierender Solist, Gitarre Saxophon und Kontrabass*. Aufnahme mit Peter Schweiger, Erzähler/Schauspieler; Urs Leimgruber, Saxophon; Rico Gubler, Saxophon, Mats Scheidegger, Gitarre, Uli Fussenegger, Kontrabass. In: *Grammont Selection 5. Uraufführungen aus dem Jahr 2011*. MGB CTS-M 137 (2012), Track 2.3.
- Rousseau, Jean-Jacques/Coignet, Horace: *Pygmalion – scène lyrique*. Hg. v. Jacqueline Waeber. Genève: Université – Conservatoire de musique 1998.
- Royal College of Music: *Interview with Alexander Goehr*, 30.04.2015. Online unter: www.youtube.com/watch?v=7Qpyp40Qing.
- Rückert, Friedrich: *Liebesfrühling*. Leipzig: Minerva 1900.
- Sakabe, Yukiko: *Die Bibliothek von Guido Adler*. In: *Mitteilungen der Alfred Klahr Gesellschaft* 2007, Nr. 1 (März), S. 10–13. Online unter: https://www.klahrgesellschaft.at/Mitteilungen/Sakabe_1_07.pdf.
- Sakabe, Yukiko: *Erich Schenk und der Fall Adler-Bibliothek*. In: *Musik-Wissenschaft an ihren Grenzen. Manfred Angerer zum 50. Geburtstag*. Hg. v. Dominik Schweiger, Michael Staudinger u. Nikolaus Urbanek. Frankfurt: Lang 2004, S. 383–392.

- Sandner, Wolfgang: *Philharmonische Misstöne und ein ungeliebter Intendant. Zum Aufblakern des Konflikts zwischen Herbert von Karajan und seinem Berliner Orchester*. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 28.05.1984.
- Schacher, Thomas: *Getrennte Welten*. In: *Neue Zürcher Zeitung*, 22.10.2012, S. 13.
- Schebera, Jürgen: *Hanns Eislers »Deutsche Symphonie«*. *Der lange Weg zur Uraufführung in Ost-Berlin 1959 und zur britischen Erstaufführung 1962 in London*. In: *Kultur und Musik nach 1945. Ästhetik im Zeichen des Kalten Krieges. Kongressbericht Hambacher Schloss 11.–12. März 2013*. Hg. v. Ulrich J. Blomann. Saarbrücken: Pfau 2015, S. 266–278.
- Schebera, Jürgen: *Hanns Eisler, Walter Goehr and Alexander Goehr. The Long Road to the Deutsche Symphonie in London, January 1962*. In: *Eisler in England. Proceedings of the International Hanns Eisler Conference. London 2010*. Hg. v. Oliver Dahin u. Eric Levi. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 2014, S. 107–116.
- Schibli, Sigfried: *Der Abkömmling. Helmut Oehrigs »Jakob von Gunten«*. In: *Basler Zeitung, Kulturmagazin*, 18.10.2008, S. 7.
- Schibli, Sigfried: *Mit Walser liegt man immer richtig, nicht wahr? Lieb und beschaulich. »Unterricht in der Kunst, die Fröhlichkeit nicht einzubüssen« von Ruedi Häusermann am Theater Basel*. In: *Basler Zeitung*, 05.02.2004, S. 33.
- Schiess, Christophe: *»... hinaus in die Winternacht.«* (2013/14). Luzern: Schweizer Musikedition [o. J.].
- Schiess, Christophe: *Hibernation* (2011/12). Luzern: Schweizer Musikedition [o. J.].
- Schiess, Christophe: *Once estaciones pour voix, flûte à bec et violon* (2014). Luzern: Schweizer Musikedition [o. J.].
- Schmeling, Manfred: *Der labyrinthische Diskurs. Vom Mythos zum Erzählmodell*. Frankfurt: Athenäum 1987.
- Schmid, Jimmy T.: *Heinz Wehrle. Organist, Komponist, Radiomitarbeiter*. 8.3.1921–21.7.2012. In: *jazzletter* 27 (März 2013), S. 12.
- Schmucki, Annette: *am fenster* für Sopran und Akkordeon (1996). Manuskript. BFH – HKB Musikbibliothek, Bern, Signatur: BEMU DA 4100 SchmuckA: AmF.
- Schmucki, Annette: *am fenster zwei* für elf Stimmen (1996). Manuskript. Im Besitz der Komponistin.
- [Schneider, Peter Otto] ohr: *Wladimir Vogels Walser-Oratorium*. In: *Die Tat*, 12.11.1966, S. 7.
- Schneider, Urs Peter: *Chorbuch*. 12 Lieder auf 12 Texte von Robert Walser (1925) für 8 Singstimmen (1966–77). Bern: aart [o. J.].
- Schneider, Urs Peter: *Chorbuch* für 8 Stimmen. Aufnahme mit dem Zürcher Ad Hoc Chor; Leitung: Karl Scheuber. In: *Urs Peter Schneider*. MGB CTS-M 34 (1997), Track 2.
- Schneider, Urs Peter: *Dieselben*. Vier Stücke für Carrilloklaviere (2009/10). Bern: aart [o. J.].

- Schneider, Urs Peter: *Komponieren 1955 bis 1988*. Red. Ludger von Diedrichsfeld. Bern: Zytglogge 1989.
- Schneider, Urs Peter: *Liederbuch*. 35 Lieder auf 10 Texte deutscher Dichter (1075–1975) für 1 Singstimme und Klavier (1955–79). Bern: aart [o. J.].
- Schneider, Urs Peter: *Liederbuch – Beiseit I und Beiseit II* für Sopran und Klavier. Aufnahme mit Erika Radermacher, Sopran; Urs Peter Schneider, Klavier. In: *Robert Walser in der Schweizer Musik*. MGB CD 6231 (2006), Track 1.
- Schneider, Urs Peter: *Motto* für vier Musiker. Bern: aart [o. J.].
- Schneider, Urs Peter: *Orchesterbuch*. 8 Zeremonien auf 8 Texte von Robert Walser (1925) für 8 Holzbläser und Streicher (1974–81). Bern: aart [o. J.].
- Schneider, Urs Peter: *Orchesterbuch* für 8 Holzbläser und Streicher. Aufnahme mit dem Berner Kammerorchester; Leitung: Jean-Pierre Moeckli. In: *Urs Peter Schneider*. MGB CTS-M 34 (1997), Track 4.
- Schneider, Urs Peter: *Robert Walser Trilogie I.1: »Die schöne Frau von Thun«*. *Sechs Lebensbilder für drei Paare von (Streich- und/oder Blas-)Instrumenten*. Luzern: Schweizer Musikedition [o. J.].
- Schneider, Urs Peter: *Robert Walser Trilogie I.2 »Tobold«*, *Szenen der Demut für Chorstimmen und Orchestergruppen*. Luzern: Schweizer Musikedition [o. J.].
- Schneider, Urs Peter: *Robert Walser Trilogie I.3 »Das Mädchen mit den schönen Augen«*. *Zwei Albumblätter für Oboe und Trompete (oder zwei andere, aber leicht verschiedene Instrumente)*. Luzern: Schweizer Musikedition [o. J.].
- Schneider, Urs Peter: *Robert Walser Trilogie I*. Drei Vertonungen für verschiedene Besetzungen. Aufnahme mit Liliane Schnyder, Sopran; Jörg Dinglinger, Tenor; Christine Lüthi, Oboe; Christian Müller, Klarinette; Marc Kilchenmann, Fagott; Carlo Jannuzzo, Horn; Mona Seda, Trompete; Jutta Kühnel, Violine; Matthias Hofmann, Viola; Cécile Olshausen, Violoncello; Thomas Gorbach, Dirigent; Urs Peter Schneider, Leitung. In: *Robert Walser in der Schweizer Musik*, MGB CD 6231 (2006), Track 8–10.
- Schneider, Urs Peter: *Robert Walser Trilogie II.1: Studie 2 für Sprecher oder Saxophon solo (et al)*. Luzern: Schweizer Musikedition [o. J.].
- Schneider, Urs Peter: *Robert Walser Trilogie II.2: Studien über den Adel* (1995/96), Skizzen. Im Besitz des Komponisten.
- Schneider, Urs Peter: *Robert Walser Trilogie II.2: Studien über den Adel*. Luzern: Schweizer Musikedition [o. J.].
- Schneider, Urs Peter: *Robert Walser Trilogie II.3: Studie 3 für Sprecherin oder Harfe solo (et al)*. Luzern: Schweizer Musikedition [o. J.].
- Schneider, Urs Peter: *Robert Walser Trilogie III.1: »Die Liebe in den leichten Worten«*. *Zwei Albumblätter für Fiedel und Gambe (oder zwei andere, aber leicht verschiedene Instrumente)*. Luzern: Schweizer Musikedition [o. J.].

- Schneider, Urs Peter: *Robert Walser Trilogie III.2: »Kanal«. Szenen der Anmut für Sprechstimme und Kammerensemble*. Luzern: Schweizer Musikedition [o. J.].
- Schneider, Urs Peter: *Robert Walser Trilogie III.3: »Das leichte End in Bern«. Sechs Lebensbilder für drei Paare von (Zupf- und/oder Schlag-)Instrumenten*. Luzern: Schweizer Musikedition [o. J.].
- Schneider, Urs Peter: *Schriften I bis V 1955–2015. Texte für als mit zur Musik*. Biel: Die Brotsuppe 2016.
- Schneider, Urs Peter: *»Seitab« für Celestaklänge (1–6 SpielerInnen)*. Bern: aart [o. J.].
- Schneider, Urs Peter: *Teich mit zwei Schwänen. Ein zarter Abschied für Klaviertrio* (2016). Bern: aart [o. J.].
- Schneider, Urs Peter: *Zeremonienbuch*. 25 Zeremonien auf 6 Texte deutscher Dichter (1475–1975) für 1 Holzblasinstrument (1960–82). Bern: aart [o. J.].
- Schneider, Urs Peter: *Zeremonienbuch für ein Holzblasinstrument*. Aufnahme mit Conrad Steinmann, Blockflöte. In: *Urs Peter Schneider* [LP]. Jecklin Disco D-591 [LP] (1984).
- Scholz, Robert: *Kunstgötzen stürzen*. In: *Deutsche Kulturwacht* 2, 10 (1933). Zit. n. Joseph Wulf: *Die bildenden Künste im Dritten Reich. Eine Dokumentation*. Frankfurt: Ullstein 1989, S. 51–54.
- Schönberg, Arnold: [Pierrot lunaire]. *Dreimal sieben Gedichte aus Arnold Girauds Pierrot lunaire* für Sprechstimme, Klavier, Flöte (auch Piccolo), Klarinette (auch Baß-Klarinette), Geige (auch Bratsche) und Violoncello, op. 21 (1912). In: ders.: *Melodramen und Lieder mit Instrumenten*. Hg. v. Reinhold Brinkmann. Mainz/Wien: Schott/Universal Edition 1996, S. 11–96.
- Schönberg, Arnold: *Klavierstücke*, op. 11 (1909, rev. 1924). [Wien]: Universal Edition 1989.
- [Schuh, Willi] -uh: *Monteverdis letzte Oper*. In: *Neue Zürcher Zeitung*, 12.10.1955, Blatt 1 und 3 [S. 1, 2, 9].
- Schuh, Willi: *Die Musik in der alemannischen Schweiz 1900–1950. Ein Überblick über die Schaffenden*. In: *Der Schweizerische Tonkünstlerverein im zweiten Vierteljahrhundert seines Bestehens. Festschrift zur Feier des 50 jährigen Jubiläums, 1900–1950*. Hg. v. Hans Ehinger, Henri Gagnebin, Wilhelm Merian, Edgar Refardt, Willi Schuh, Adolf Streuli u. Carl Vogler. Zürich: Atlantis 1950, S. 185–248.
- Schuh, Willi/Ehinger, Hans/Meylan, Pierre/Schanzlin, Hans Peter (Hg.): *Schweizer Musiker-Lexikon*, Zürich: Atlantis 1963.
- Schulz, Tom R.: *Tugend aus Noten gemacht. Der Komponist ersetzt Orchester*. In: *Die Welt*, 20.06.2005. Online unter: www.welt.de/print-welt/article677207/Tugend-aus-Noten-gemacht-Komponist-ersetzt-Orchester.html.
- Schumann, Robert: *Thema mit Variationen. »Geistervariationen«* (1854). München: Henle 1995.

- Schütter, Meinrad: *Aus den Weihnachtsbriefen an Frieda Mermet* für Sprecher, Flöte und Streichquartett und Klavier (1996). Manuskript. Zentralbibliothek Zürich, Musikabteilung, Signatur: Mus NL 2: I: Bab 2.1–2.4.
- Schütter, Meinrad: *Aus den Weihnachtsbriefen an Frieda Mermet* für Sprecher, Flöte und Klavier (1998). Aarau: Nepomuk 2001.
- Schütter, Meinrad: *Reisen* für Sopran und Klavier (1991). In: ders.: *Lieder für mittlere/hohe Stimme*, Heft 5. Aarau: Nepomuk 1991.
- Schütter, Meinrad: *Reisen* für Sopran und Klavier. Aufnahme mit Karin Ott, Sopran; Janka Wyttenbach, Klavier. In: *Meinrad Schütter Lieder*. Uranus 602 (1997), Track 19.
- Schwehr, Cornelius: *aus den kamalattanischen liedern* für Akkordeon (1991/92). Wiesbaden: Breitkopf & Härtel [o. J.].
- Schweitzer Benjamin: *Jakob von Gunten. Kammeroper nach Robert Walser (Libretto vom Komponisten)* (1998–2000) [Partitur]. Mainz: Schott 2000.
- Schweitzer, Benjamin: *Und ging. Halbszenische Collage nach Texten von Robert Walser und Carl Seelig* (1997). Manuskript. Im Besitz des Komponisten.
- Schwertsik, Kurt: ... *in keltischer Manier*. Alphornkonzert op. 27 (1975). London/Berlin: Boosey & Hawkes [o. J.].
- Schwertsik, Kurt: *Das Leben* für Mezzosopran und keltisches Urhorn op. 52 (1986). London/Berlin: Boosey & Hawkes [o. J.].
- Schwertsik, Kurt: *Draculas Haus- und Hofmusik* op. 18 (1968). Wien: Doblinger 2006.
- Schwertsik, Kurt: *Starckdeutsche Lieder und Tänze* op. 44 (1980–1982). London/Berlin: Boosey & Hawkes [o. J.].
- Scrawitch: *Frédéric Diart. »Geistervariationen« (aux vaincus)*, [o. J.]. Online unter: <https://scrawitch.naimaeditons.com/frederic-diart-geistervariationen>.
- Sebald, W. G.: ›*Le promeneur solitaire*.‹ *Zur Erinnerung an Robert Walser*. In: ders.: *Logis in einem Landhaus. Über Gottfried Keller, Johann Peter Hebel, Robert Walser und andere*. München/Wien: Hanser 1998, S. 127–168.
- Seedorf, Thomas: *Improvisation. V. 18. und 19. Jahrhundert. 1. Improvisation und Komposition*. In: *Musik in Geschichte und Gegenwart*, zweite, neubearbeitete Ausgabe. Hg. v. Ludwig Finscher. Sachteil, Bd. 4. Kassel: Bärenreiter 1996, Sp. 569–573.
- [Seelig, Carl] SC: *Robert Walser gestorben*. In: *Neue Zürcher Zeitung*, 27.12.1956, S. c5.
- Seelig, Carl: *Wanderungen mit Robert Walser*. Hg. v. Lukas Gloor, Reto Sorg u. Peter Utz. Berlin: Suhrkamp 2021.
- Seelmann-Eggebert, Ulrich: *Tonhalle-Gesellschaft Zürich. Wladimir Vogel. Die Flucht*. In: *Triersche Landeszeitung*, 30.12.1966.
- Seelmann-Eggebert, Ulrich: *Tonhalle-Gesellschaft Zürich. Wladimir Vogel. Die Flucht*. In: *Neue Zeitschrift für Musik* 127, 12 (1966), S. 498f.
- Seiffert, Wolf-Dieter: *Vorwort*. In: Robert Schumann: *Thema mit Variationen. »Geistervariationen«*. München: Henle 1995, S. II–IV.

- Sidler, Natalia: *Die Dame am Klavier* für Mezzosopran und Klavier (2001). Manuskript. BFH – HKB Musikbibliothek, Bern, Signatur: BEMU DA 2104 Sidler: Dam.
- Sidler, Natalia: *Die kleinen Dinge* für Bariton und Klavier. Melodram (2001). Manuskript. BFH – HKB Musikbibliothek, Bern, Signatur: BEMU DA 2104 Sidler: Mel.
- Silver, Phillip/Aders, Carine: *James Simon*, [o. J.]. Online unter: www.forbiddenmusicregained.org/search/composer/id/102025.
- Simon, James: *[Fünf] Lieder* op. 6 (1912). Berlin: Simrock 1912.
- Simon, James: *Abt Voglers kompositorisches Wirken mit besonderer Berücksichtigung der romantischen Momente*. Berlin: Schade 1904.
- Simon, James: *Angst. Unheimliche Erregung. Unruhe*, Piano Direction, Instrumentation von Hans Joseph Vieth. Mainz: Schott 1929 (Domesticum Film-Serie; 1023).
- Simon, James: *Brief vom 06.09.1921 an Ferruccio Busoni*. Staatsbibliothek Berlin, Musikabteilung, Signatur: Mus Nachl. F. Busoni B II, 4754.
- Simon, James: *Brief vom 23.03.1916 an Ferruccio Busoni*. Staatsbibliothek Berlin, Musikabteilung. Signatur: Mus. Nachl. F. Busoni B II, 4753.
- Simon, James: *Brief vom 23.09.1940 an Kurt Singer*. Akademie der Künste Berlin, Kurt-Singer-Archiv 1.55-135.
- Simon, James: *Brief vom 24.10.1929 an Max Butting*. Akademie der Künste Berlin, Max-Butting-Archiv 328.
- Simon, James: *Brief vom 29.12.1924 an Eduard Erdmann*. Akademie der Künste Berlin, Eduard-Erdmann-Archiv 303.
- Simon, James: *Busoni*. In: *Feuer. Monatszeitschrift für Kunst und künstlerische Kultur* 2 (November 1920), S. 155–161.
- Simon, James: *Busonis Opern* [Kritik von *Turandot* und *Arlecchino* von Ferruccio Busoni vom 19. Mai 1920 in der Berliner Staatsoper]. In: *Feuer. Monatszeitschrift für Kunst und künstlerische Kultur* 2 (Juni/Juli 1921), S. 652f.
- Simon, James: *Eine Glocke läutet im Grund. 3 Kriegslieder für eine Singstimme und Klavier*. Jena: Diederichs 1915 (Kriegsflugblatt; 23/24).
- Simon, James: *Faust in der Musik*. Berlin: Bard-Marquardt 1906 (Musik; 21).
- Simon, James: *Frau im Stein*. Oper in drei Aufzügen op. 30. Dichtung von Rudolf Lauckner. Klavierauszug mit Text. Wien: Universal Edition 1926.
- Simon, James: *Freiheit* (Text: Bartolomeo Vanzetti) für gemischten Chor und Orgel. Berlin: Hoffmann [o. J.].
- Simon, James: *Präludium*. Leo Baeck Institute, Center for Jewish History, New York: James Simon Collection, Box 1, Folder 11.
- Simon, James: *Sechs Lieder* op. 17. Berlin: Harmonie 1914.
- Simon, James: *Vier Kriegslieder* op. 11. Berlin: Harmonie 1914.
- Simontowitz, Ulrich: *Regie*, [o. J.]. Online unter: www.ulrich-simontowitz.de/regie/.
- Sonderegger, Ronald: *Opera Factory Zürich: Der Vorhang fällt. Der Stadtrat versetzt der innovativsten Form des Schweizer Musiktheaters den Todesstoss*. In: *Sonntagszeitung*, 18.06.1995, S. 45.

- Sorg, Reto: *Abschied von Europa? »Kulturentrückung« bei Robert Walser*. In: *Utopie und Apokalypse in der Moderne*. Hg. v. Reto Sorg u. Stefan Bodo Würffel. München: Fink 2010, S. 161–178.
- Sorg, Reto/Würffel, Stefan Bodo (Hg.): *Utopie und Apokalypse in der Moderne*. München: Fink 2010.
- Sparberg, Andreas: *Benjamin Schweitzers Oper Jakob von Gunten – musikalisch-dramaturgische Analyse*. Magisterarbeit im Fachbereich Musikwissenschaften der Technischen Universität Berlin [2001].
- Spoerri, Elka: *Adolf Wölfli. Schreiber, Dichter, Zeichner, Componist*. Übersicht über Adolf Wölfli's Leben und Werk. In: *Adolf Wölfli: Schreiber, Dichter, Zeichner, Componist*. Hg. v. d. Adolf-Wölfli-Stiftung Kunstmuseum Bern, Basel: Wiese 1996, S. 5–93.
- Staub, Ueli: *Zwei Wegbereiter der Zürcher Jazzszene. Johnny Simmen: Der Chronist. Heinz Wehrle: Ein Kirchenmusiker als Jazzschrittmacher*. In: *Neue Zürcher Zeitung*, 19.01.1999, S. 54.
- Steinauer, Mathias: »Es kommt mich ...« für Singstimme (Sopran), Hammer und Flügel, op. 19/2b. Corticiasca: Adesso 2001.
- Steinauer, Mathias: *Es kommt mich ...* für Altus, Hammer und Klavier. Aufnahme mit Kai Wessel, Altus; Roman Digion, Klavier. In: *Mathias Steinauer*. MGB CTS-M 113 (2008), Track 27.
- Stengel, Theo/Gerigk, Herbert: *Lexikon der Juden in der Musik. Mit einem Titelverzeichnis jüdischer Werke*. Zusammengestellt im Auftrage der Reichsltg. der NSDAP auf Grund behördl., parteiamtl. geprüfter Unterlagen. Berlin: Bernhard Hahnfeld 1940.
- Stenzl, Jürg: »Wahn, alles Wahn ...!«. *Heinz Holligers Robert Walser-Oper* Schneewittchen. In: *Holligers Walser. Der Komponist und sein Dichter*. Hg. v. Heidy Zimmermann. Basel: Paul Sacher Stiftung 2014, S. 71–88.
- Stenzl, Tanja: *Zürcher Werkbühne, Zürich ZH*. In: *Theaterlexikon der Schweiz*. Hg. v. Andreas Kotte. Zürich: Chronos 2005, Bd. 3, S. 2164f.
- Stocker, Peter: *Adressierungsambivalenzen in Robert Walsers Briefen an Therese Breitbach (1926)*. In: *Walsers Ambivalenzen*. Hg. v. Kurt Lüscher, Reto Sorg, Bernd Stiegler u. Peter Stocker. Paderborn: Fink 2019 (Robert Walser-Studien; 3), S. 131–141.
- Stockhausen, Karlheinz: *Für kommende Zeiten. 17 Texte für Intuitive Musik (1968–70)*. In: *ders.: Texte zur Musik, Bd. 4*. Hg. v. Christoph von Blumröder. Köln: DuMont 1978, S. 167–169.
- Stockhausen, Karlheinz: *Originale – musikalisches Theater* [Werk] Nr. 12 2/3 (1961). London: Universal Edition 1981.
- Stoecklin, Ute: *Meinrad Schütter 1910–2006. Lebenswerk Musik oder »Die Kunst, sich nicht stören zu lassen«*. Bern: Müller & Schade 2010.
- Straschek, Günter Peter: [Unterlagen zu James Simon]. Deutsche Nationalbibliothek. Deutsches Exilarchiv 1933–1945, Frankfurt am Main. Archiv Günter Peter Straschek, Signatur: EB 2012/153-D.01.2888.
- Strauss, Richard: *Vier letzte Lieder* (1948). London: Boosey & Hawkes 1950.

- Stuart, D[onald].: *Uraufführung: James Simons »Frau im Stein« in Stuttgart*. In: *Signale für die musikalischen Welt* 83, 10 (11.03.1925), S. 367f.
- Stuckenschmidt, Hans Heinz: *Musik bei den Berliner Festwochen II*. In: *Neue Zürcher Zeitung*, 17.10.1957, Blatt 10.
- Suter, Robert: *Brief vom 11.11.1966 an Wladimir Vogel*. Zentralbibliothek Zürich, Nachlass Wladimir Vogel, Mus NL 116:29:8.
- Tanner, Simone: *Als Strawinsky Biel schockte*. In: *Bieler Tagblatt*, 19.02.2015, S. 22.
- Timaeus, Wolfgang: *Brief vom 13.01.1969 an Wladimir Vogel*. Archiv des Bärenreiter-Verlags, Kassel.
- Timaeus, Wolfgang: *Brief vom 19.05.1969 an Wladimir Vogel*. Archiv des Bärenreiter-Verlags, Kassel.
- Torres, Claude: *James Simon*, [o. J.]. Online unter: www.musiques-regenerees.fr/Terezin/AutresCompositeurs/SimonJames.html.
- Tosi, Franco: *Mutlos für Bariton (oder Mezzosopran), Altflöte, Violine und Violoncello* (1996). Manuskript. Im Besitz des Komponisten.
- Triau, Christoph/Dumont, Isabelle (Hg.): *Théâtre – musique. Variations contemporaines*. Bruxelles: Alternatives théâtrales 2018.
- Trubert, Jean-François: *Fragments de geste dans le théâtre musical expérimental et dans »Jactations« de Georges Aperghis*. In: *Loxias* 41 (2013), S. 1–34. Online unter: <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=7488>.
- Trubert, Jean-François: *Théâtre musical et théâtre instrumental*. In: *Théories de la composition musicale au XX^e siècle*. Hg. v. Nicolas Donin u. Laurent Feneyrou. Lyon: Symétrie 2013, Bd. 2, S. 1269–1295.
- Uchtenhagen, Ulrich (Direktor der Suisa): *Brief vom 06.09.1967 an Franz Tischhauser, Musikproduzent bei Radio Zürich*. Archiv des Bärenreiter-Verlags, Kassel.
- Ulrich, Dieter: *Umwege zum Konzert. Ruedi Häusermann als Musiker*. In: *Umwege zum Konzert. Ruedi Häusermann – eine Werkschau. Mit Klangspur*. Hg. v. Judith Gerstenberg. Berlin: Theater der Zeit 2015, S. 268–275.
- Ungureanu, Marius: *Robert Walser. Eine Hommage in Wort und Klang* [CD-Booklet]. München: Buñuel Grünwald – Wort & Musik Hörbücher 2006.
- Utz, Peter: *Tanz auf den Rändern. Robert Walsers »Jetztzeitstil«*. Frankfurt: Suhrkamp 1998.
- Uzor, Charles: *Walser-Zauber. Contrapunkt. Im St. Galler Pfalz Keller wurden Bruno Karrers »Walser-Zyklen« uraufgeführt*. In: *Sankt Galler Tagblatt*, 30.11.2009, S. 10.
- Vila-Matas Enrique: *Doctor Pasavento*. Barcelona: Anagrama 2005.
- Vila-Matas, Enrique: *Bartleby y compañía*. Barcelona: Anagrama 2001.
- Vila-Matas, Enrique: *El mal de Montano*. Barcelona: Anagrama 2002.
- Vogel, Wladimir: *»Die Flucht«. Tagebuch einer Komposition*. Typskript datiert: 22. Oktober 1964, Herisau AR. Musikabteilung der ZB Zürich, Mus NL 116:29:4.

- Vogel, Wladimir: *Alla Memoria di Giovanni Battista Pergolesi. Recitativo ed Epitaffio*, für Tenor und Streichorchester (1958, VWV 4). Milano: Ricordi 1958.
- Vogel, Wladimir: *Brief [Durchschlag] vom 06.06.1981 an Anna Renfer*. Zentralbibliothek Zürich, Nachlass Wladimir Vogel, Mus_NL_116: Ls 77.
- Vogel, Wladimir: *Brief vom 10.08.1966 an Werner Weber*. Zentralbibliothek Zürich, Nachlass Wladimir Vogel, Mus NL 116:Lw14.
- Vogel, Wladimir: *Brief vom 12.04.1984 an Aline Valangin*. Zentralbibliothek Zürich, Nachlass Wladimir Vogel, Mus NL 116:Lv13:122:148.
- Vogel, Wladimir: *Brief vom 14.11.1966 an Jacques Wildberger*. Nachlass Jacques Wildberger, Abteilung Handschriften der Universitätsbibliothek Basel.
- Vogel, Wladimir: *Brief vom 17.01.1969 an Wolfgang Timaeus*. Archiv des Bärenreiter-Verlags, Kassel.
- Vogel, Wladimir: *Brief vom 19.03.1984 an Bálint András Varga*. Zentralbibliothek Zürich, Nachlass Wladimir Vogel, Mus NL 116: Lv17.
- Vogel, Wladimir: *Brief vom 25.10.1965 an Martin Walser*. Zentralbibliothek Zürich, Nachlass Wladimir Vogel, Mus NL 116:Lw6.
- Vogel, Wladimir: *Der heimliche Aufmarsch gegen die Sowjetunion*, für Sprechstimme, Unisono-Chor und Klavier (1929, VWV 35). Moskau: [o. V.] 1931.
- Vogel, Wladimir: *Die Flucht* [Aufnahme]. Digitalisat in der Phonotheke von Radio SRF.
- Vogel, Wladimir: *Die Flucht* [diverse Libretto-Versionen]. Zentralbibliothek Zürich, Nachlass Wladimir Vogel, Mus NL 116:29:8c.
- Vogel, Wladimir: *Die Flucht* [Textbuch] (1962–1964). Kassel: Bärenreiter [1966].
- Vogel, Wladimir: *Die Flucht. Drame-Oratorio für 4 Sprech- und 4 Gesangsstimmen, Sprechchor und Orchester* [Partitur] (1962–1964). Kassel: Bärenreiter [1966].
- Vogel, Wladimir: *Einführungsvortrag zum Drame-Oratorio »Flucht«*. Durchschlag des Typoskripts. Zentralbibliothek Zürich, Nachlass Wladimir Vogel, Mus NL 116:29:8b.
- Vogel, Wladimir: Fotos aus dem Nachlass, Zentralbibliothek Zürich, Nachlass Wladimir Vogel, Mus NL 116, H 8.
- Vogel, Wladimir: *Hommage à Alex Sadkowsky. Wort-Splitter – Wortspiele – Assonanzen – Assoziationen*. Für gemischten Sprechchor (1983, VWV 39). [Zürich]: [Selbstverlag] 1983.
- Vogel, Wladimir: *Hörformen für grosses Orchester* (1967–1969, VWV 38). [Zürich]: [Selbstverlag] 1969.
- Vogel, Wladimir: *Jona ging doch nach Ninive*, für Bariton, Sprechchor, gemischten Chor und Orchester (1957, VWV 46). Berlin: Bote & Bock, 1958.
- Vogel, Wladimir: Libretto-Collage zu *Flucht*. Nachlass von Wladimir Vogel; Zentralbibliothek Zürich, Nachlass Wladimir Vogel, Mus NL 116:29:4.
- Vogel, Wladimir: Materialien zur Berliner Aufführung. Zentralbibliothek Zürich; Nachlass Wladimir Vogel, Mus NL 116:122:2:5a.

- Vogel, Wladimir: *Meditazione sulla maschera di Modigliani*, Kantate für 4 Soli, Sprechstimme, gemischten Chor und grosses Orchester (1960, VWV 65). Milano: Ricordi 1960.
- Vogel, Wladimir: *Nachwort zur Uraufführung der »Flucht«*. Die Bedeutung und der Anteil des gesprochenen Wortes und der Musik. In: *Schweizerische Musikzeitung* 107, 2 (März/April 1967), S. 90–94.
- Vogel, Wladimir: *Rückkehr und Folge* für Sopran, Flöte, Violine und Violoncello (1984, VWV 86). [Zürich]: [Selbstverlag] 1984.
- Vogel, Wladimir: *Schriften und Aufzeichnungen über Musik*. »Innerhalb – ausserhalb«. Hg. v. Walter Labhart. Zürich: Atlantis 1977.
- Vogel, Wladimir: *Thyl Claes* (1938/1945, VWV 100). Milano: Ricordi [1952].
- Vogel, Wladimir: *Wagadu's Untergang durch die Eitelkeit* (1930, VWV 122). Milano: Ricordi 1954.
- Von der Weid, Jean-Noël: *Entretiens avec Giacinto Scelsi*. In: *Dissonanz* 43 (Februar 1995), S. 4–10.
- Von Greyerz, Otto: *Das alte Guggisberg Lied*. Vortrag, gehalten an der Jahresversammlung der Schweiz Gesellschaft für Volkskunde in Schaffhausen, den 12. Mai 1912. In: *Schweizerisches Archiv für Volkskunde* 16 (1912), S. 193–213. Online unter: www.e-periodica.ch/digbib/view?pid=sav-001:1912:16::337#208.
- Von Tavel, Gamaliel: *Walser-Fantasie über Hölderlin* für Alphorn, Knabenstimme, Bariton und Sprecherin oder Sprecher (2020). Manuskript. Im Besitz des Komponisten.
- Vulpus, Melchior: *Hinunter ist der Sonne Schein* (1609). Stuttgart: Carus [o. J.].
- Wäch, Peter: *Ermüdende Wortsuche*. In: *Berner Zeitung*, 11.09.2017, S. 4.
- [Walder, Martin] mw: *Höflich sei der Mensch, warm und gut*. Ruedi Häusermanns musikalische Walser-Collage des Theaters Neumarkt. In: *Neue Zürcher Zeitung*, 03.04.1994, S. 28.
- Walser, Fanny: Brief-Beilage vom 26.09.1958 an Carl Seelig. Robert Walser-Zentrum. Nachlass Carl Seelig, Signatur B-4-WALS-a-67.
- Walser, Martin: *Alleinstehender Dichter. Über Robert Walser*. In: ders.: *Erfahrungen und Leseerfahrungen*. Frankfurt: Suhrkamp 1965, S. 148–154.
- Walser, Martin: *Dr. Martin Walser spricht über den Dichter Robert Walser*. Einleitung: Bruno Schärer. Digitalisat in der Phonotheek von Radio SRF.
- Walser, Robert: »Das Beste, was ich über Musik zu sagen weiß«. Hg. v. Roman Brotbeck u. Reto Sorg. Berlin: Insel 2015.
- Walser, Robert: *À l'écart*, übers. v. Fernand Cambon, in: *europa. revue littéraire mensuelle*. Robert Walser, écrivains de Birmanie et du Cambodge 81, 889 (Mai 2003), S. 152f.
- Walser, Robert: *À l'écart*, übers. v. Jacques Lasserre. In: [Booklet zur CD] Heinz Holliger: *Beiseit. Zwölf Lieder nach Gedichten von Robert Walser; Alb-Chehr. Geischter- und Älplermüsig fer d Oberwalliser Spillit*. [Gräfelfing]: ECM Records 1540 (1995).

- Walser, Robert: *À l'écart*. In: Robert Walser: *Au bureau. Poèmes de 1909*. Übers. v. Marion Graf. Carouge-Genève: Zoé 2009, S. 79.
- Walser, Robert: *A Village Tale*. In: *The Walk*. Übers. v. Christopher Middleton u. Susan Bernofsky. London: Serpent's Tail 1992, S. 167f.
- Walser, Robert: *Der Räuber. Roman*, Faksimileausgabe, Transkription des Faksimiles, Faksimileblätter. Hg. v. Bernhard Echte u. Werner Morlang, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1986.
- Walser, Robert: *Der Teich. Szenen*. Aus dem Schweizerdeutschen von Händl Klaus und Raphael Urweider; mit sieben Holzschnitten von Christian Thanhäuser. Hg. und mit einem Nachw. versehen von Reto Sorg. Berlin: Insel 2014.
- Walser, Robert: *Gedichte. Helle. Zu philosophisch. Enttäuschung. Und gieng. Leicht gesagt. Trug. Müdigkeit. Spruch*. In: *Wiener Rundschau* 3, 18 (01.08.1899), S. 422f.
- Walser, Robert: *Gedichte*. Mit Radierungen von Karl Walser, neu hg. v. Carl Seelig. Basel: Schwabe 1944.
- Walser, Robert: *Gedichte*. Mit Radierungen von Karl Walser und einem Nachwort von Carl Seelig. Frankfurt am Main: Insel 1984.
- Walser, Robert: *Gedichte 1909/1919. Die Gedichte*. Hg. v. Wolfram Groddeck, Barbara von Reibnitz u. Matthias Sprünglin. Basel: Stroemfeld/Schwabe 2021 (Kritische Ausgabe sämtlicher Drucke und Manuskripte; I.10.1).
- Walser, Robert: *Horse and Bear*. In: *Masquerade and other stories*. Übers. v. Susan Bernofsky. Baltimore [etc.]: Johns Hopkins University Press 1990, S. 158.
- Walser, Robert: *Kleine Auslese*. Hg. v. Paul Müller. Herisau: Schläpfer + Co 1962.
- Walser, Robert: *l'écriture miniature. Microgrammes de Robert Walser*. Übers. v. Marion Graf. Carouge-Genève: Zoé 2004.
- Walser, Robert: *L'étang*. Übers. v. Gilbert Musy. Carouge-Genève: Zoé 1999.
- Walser, Robert: *Music*. In: *Masquerade and other stories*. Übers. v. Susan Bernofsky. Baltimore [etc.]: Johns Hopkins University Press 1990, S. 9f.
- Walser, Robert: *Nouvelles du jour. Proses brèves, II*. Übers. v. Marion Graf. Carouge-Genève: Zoé 2000.
- Walser, Robert: *Porcelaine – scènes dialoguées II*. Übers. v. Marion Graf. Carouge-Genève: Zoé 2000.
- Walser, Robert: *Rêveries et autres petites proses*. Übers. v. Julien Hervier. Nantes: Le Passeur/Cecofop 1996.
- Walser, Robert: *Scènes dialoguées*. Übers. v. Marion Graf. Carouge-Genève: Zoé 2000.
- Walser, Robert: *Spruch*. In: *Deutscher Almanach auf das Jahr 1907*. Leipzig: Zeitler 1907, S. 74.
- Walt, Christian: *Improvisation und Interpretation. Robert Walsers Mikrogramme lesen*. Frankfurt a. M.: Stroemfeld 2014.
- [Weber, Werner] Wb: *Aus Dankbarkeit*. In: *Neue Zürcher Zeitung*, 22.12.1956, S. a1.
- [Weber, Werner] Wb: *Robert Walser †*. In: *Neue Zürcher Zeitung*, 29.12.1956, S. a1–a2.

- Webern, Anton: *Der Weg zur Neuen Musik*. In: *Der Weg zur Neuen Musik*. Hg. v. Willi Reich. Wien: Universal Edition 1960, S. 9–44.
- Wedderkop, Hermann von: *Paul Klee*. Leipzig: Klinkhardt & Biermann 1920 (Junge Kunst; 13).
- Wedekind, Frank: *Erdgeist. Eine Tragödie*. Paris/Leipzig: Langen 1895.
- Wedekind, Frank: *Die Büchse der Pandora: Tragödie in drei Aufzügen*. In: *Die Insel* 10 (1902), S. 19–104.
- Wedekind, Frank: *Frühlings Erwachen. Eine Kindertragödie*. Frankfurt: Insel 2005.
- Wedekind, Frank: *Musik. Sittengemälde in vier Bildern*. München: Langen 1908.
- Wehrle, Josef: *Alle Rätsel gelöst. Ein Gespräch zwischen Catherine Sauvat und Josef Wehrle*. In: *Du, Zeitschrift für Kultur* 730 (Oktober 2002: Robert Walser. Aus dem Bleistiftgebiet), S. 54f.
- [Welti, Jakob] wti.: *Aus dem Zürcher Kunsthau*. In: *Neue Zürcher Zeitung*, 19.02.1940, Abendausgabe, Blatt 7.
- [Welti, Jakob] wti.: *Aus dem Zürcher Kunsthau*. In: *Neue Zürcher Zeitung*, 30.03.1940, Morgenausgabe, Blatt 2.
- Wendler, Max: *Wölfl und Walser – eine Abschweifung über Kongruenzen im Unvergleichlichen*. In: Adolf Wölfl: *Schreiber, Dichter, Zeichner, Componist*. Hg. v. d. Adolf Wölfl-Stiftung Kunstmuseum Bern. Basel: Wiese 1996, S. 207–210.
- Werckmeister, Otto Karl: *Drei Versuche über Klee*. Frankfurt: Syndikat 1981.
- Werckmeister, Otto Karl: *Klees »kindliche« Kunst*. In: ders. *Drei Versuche über Klee*. Frankfurt: Syndikat 1981, S. 124–178.
- Wettstein, Peter: *Die Göttin*. Lied für Männerstimme und Klavier (2001). Zürich: Jecklin 2001.
- Weymann, Ansgar: *Interaktion, Sozialstruktur und Gesellschaft*. In: *Lehrbuch der Soziologie*. Hg. v. Hans Joas. Frankfurt: Campus 2003, S. 93–121.
- Wikipedia: *Paul Klee*, [o. J.]. Online unter: https://de.wikipedia.org/wiki/Paul_Klee.
- Wildberger, Jacques: *Brief vom 12.12.1966 an Wladimir Vogel*. Zentralbibliothek Zürich, Nachlass Wladimir Vogel, Mus ML 116:Kw216.
- Wildberger, Jacques: *Brief vom 9.11.1966 an Wladimir Vogel*. Zentralbibliothek Zürich, Nachlass Wladimir Vogel, Mus NL 116:29:8.
- Wirth, Andrzej: *Vom Dialog zum Diskurs. Versuch einer Synthese der nachbrechtschen Theaterkonzepte*. In: *Theater heute* 21, 1 (1980), S. 16–19. Neu abgedruckt in *Dramaturgie*. Hg. v. Bernd Stegemann. Berlin: Theater der Zeit 2009, S. 338–340.
- Wisser, Richard: *Kein Mensch ist einerlei. Spektrum und Aspekte »kritisch-krisischer Anthropologie«*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1997.
- Wistinghausen, Martin: *Beiseit* für Frauenstimme und Klavier (2015/16). Karlsruhe: edition 13oder14 [o. J.].
- Wistinghausen, Martin: *Beiseit* für Männerstimme und Ensemble (2010). Manuskript. Im Besitz des Komponisten.

- Wistinghausen, Martin: *Beiseit* für Männerstimme und Klavier (2015/16). Karlsruhe: edition 13oder14 [o. J.].
- Wistinghausen, Martin: *Spuren* für Männerstimme und Violoncello (2010/11). Manuskript. Im Besitz des Komponisten.
- Witzeling, Klaus: *Torsten Beyer: Ein integrierter Theatermann ist tot. Nachruf*. In: *Hamburger Abendblatt*, 03.01.2006. Online unter: www.abendblatt.de/kultur-live/article107073541/Torsten-Beyer-Ein-integrierter-Theatermann-ist-tot.html.
- Wohnlich, David: »Oberwalliser Spillit«. *Alpenmelodram*. In: *Basler Zeitung*, 21.01.1997, S. 37.
- Wolfinger, Kai: *Ambivalenzreduktion in Carl Seeligs Wanderungen mit Robert Walser* (1957). In: *Walters Ambivalenzen*. Hg. v. Kurt Lüscher, Reto Sorg, Bernd Stiegler u. Peter Stocker. Paderborn: Fink 2019 (Robert Walser-Studien; 3), S. 211–223.
- Wölfli & Musik: *Kompositionen zu Wölfli*, [o. J.]. Online unter: <https://woelfliundmusik.ch/kompositionen-zu-woelfli/>.
- Wölfli, Adolf: *Schreiber, Dichter, Zeichner, Componist*. Hg. v. d. Adolf-Wölfli-Stiftung, Kunstmuseum Bern. Basel: Wiese 1996.
- Wölfli, Adolf: *Von der Wiege bis zum Graab. Oder, Durch arbeiten und schwitzen, leiden, und Drangsal bettend zum Fluch*. *Schriften 1908–1912*. Hg. v. d. Adolf-Wölfli-Stiftung, Kunstmuseum Bern. Frankfurt: Fischer 1985.
- Wondratschek, Wolf: *Weder Schrei noch Lächeln. Robert Walser und Franz Kafka*. In: *Robert Walser*. Hg. v. Heinz Ludwig Arnold. Aachen: Georgi 1965 (Text + Kritik, H. 12), S. 17–21.
- Woolrich, John: *A Dramolet*, [o. J.]. Online unter: www.johnwoolrich.com/works-a-dramolet.
- Woolrich, John: *A Dramolet*. Clarinet, piano, violoncello (2008). London: Faber [o. J.].
- Woolrich, John: *It is midnight, Dr Schweitzer*. String Ensemble (1992). London: Faber [o. J.].
- Woolrich, John: *Little Walserings*. For SATB chorus and strings (1999). London: Faber [o. J.].
- Woolrich, John: *Quiddities (Lake Greifen)*. Cor anglais and string sextet (2008). London: Faber [o. J.].
- Wördehoff, Thomas: *Lauter leise, linde Brisen. Wie spiessig ist eigentlich die »Neue Musik«? Heinz Holligers »Schneewittchen« gibt beredte Antwort*. In: *Die Weltwoche*, 22.10.1998, S. 47.
- Wulf, Joseph: *Die bildenden Künste im Dritten Reich. Eine Dokumentation*. Frankfurt: Ullstein 1989.
- Wunderlich, Dieter: *Sprachen der Welt. Warum sie so verschieden sind und sich doch alle gleichen*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2015.
- Wüthrich, Hans: *Das Glashaus für 6 Sprecher, Sopran, Schlagzeug und Tonband* (1974/75). Berlin: Forberg 1989.

- Wüthrich, Hans: *Happy Hour für 13 SängerInnen/SprecherInnen und Schlagzeug* (1995/96). Karlsruhe: Tre Media 1998.
- Wüthrich, Hans: *Leve. 16 Szenen mit 3 Frauen, 3 Männern und Objekten* (1992). Karlsruhe: Tre Media 1994.
- Wüthrich, Hans: *walser arabien* für Sopran/Mezzosopran und Klavier. [Karlsruhe]: Tre Media 2013.
- Wytenbach, Jürg: *Streichquartett (Exécution ajournée)* (1970). Mainz: Ars Viva 1971.
- Zenck, Martin: *Am Abgrund. Heinz Holligers »Schneewittchen« und Helmut Lachenmanns »Mädchen mit den Schwefelhölzern«*, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 167, 1 (2006), S. 42–50.
- Zenck, Martin: *Musikalische Rezeption*. In: *Celan-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Hg. v. Markus May, Peter Gossens u. Jürgen Lehmann. Stuttgart: Metzler 2012, S. 402–406.
- Zender, Hans: *»Denn wiederkommen«*. *Hölderlin lesen III* für Streichquartett und Sprecher (1991). Wiesbaden: Breitkopf & Härtel [o. J.].
- Zender, Hans: [Kompositionsskizze zu *Musik* aus *Fritz Kochers Aufsätze*]. Akademie der Künste Berlin, Hans-Zender-Archiv 10071.
- Zender, Hans: *Dubliner Nachtszenen*. Suite Nr. 1 aus *Stephen Climax* (1989). Wiesbaden: Breitkopf & Härtel [o. J.].
- Zender, Hans: *Ein Wandersmann ... zornig. Hölderlin lesen V* für Akkordeon (mit Sprechtext) (2012). Wiesbaden: Breitkopf & Härtel [o. J.].
- Zender, Hans: *Hölderlin II* für Sprechstimme, Viola und Live-Elektronik (1987). Wiesbaden: Breitkopf & Härtel [o. J.].
- Zender, Hans: *Hölderlin lesen* für Streichquartett mit Sprechstimme ad libitum (1979). Wiesbaden: Bote & Bock 1980.
- Zender, Hans: *Mnemosyne. Hölderlin lesen IV* für Frauenstimme und Streichquartett (2000). Wiesbaden: Breitkopf & Härtel [o. J.].
- Zender, Hans: *Schuberts »Winterreise«*. *Eine komponierte Interpretation für Tenor und Orchester* (1993). Wiesbaden: Breitkopf & Härtel [o. J.].
- Zender, Hans: *Stephen Climax*. Oper in 3 Akten (1976–1984). Wiesbaden: Breitkopf & Härtel [o. J.].
- Ziegler, Michelle: *Entzauberter Romanheld. »Jakob von Gunten« als Oper in St. Gallen*. In: *Neue Zürcher Zeitung*, 20.04.2010, S. 53.
- Zimmerlin, Alfred: *Die Strasse*. Materialien zur Hörspielproduktion. Zentralbibliothek Zürich, Vorlass Alfred Zimmerlin, Mus NL 148: A 87: 1–5.
- Zimmerlin, Alfred: *Ein Einzelgänger. Zum Tod des Komponisten Meinrad Schütter*. In: *Neue Zürcher Zeitung*, 14.01.2006, S. 56.
- Zimmerlin, Alfred: *Unerwartete Illumination. Ein Robert-Walser-Liederbuch*. In: *Neue Zürcher Zeitung*, 20.03.2002, S. 44.

- Zimmermann, Bernd Alois: *Musique pour les soupers du Roi Ubu. Ballet noir en sept parties et une entrée* (1966). Kassel: Bärenreiter 1967.
- Zimmermann, Heidy (Hg.): *Holligers Walser. Der Komponist und sein Dichter*. Basel: Paul Sacher Stiftung 2014.
- Zimmermann, Heidy: *Äußerste Absichtslosigkeit und höchste Absicht. Heinz Holligers kompositorische Auseinandersetzung mit Robert Walser*. In: *Holligers Walser. Der Komponist und sein Dichter*. Hg. v. Heidy Zimmermann. Basel: Paul Sacher Stiftung 2014, S. 9–14.
- Zimmermann, Heidy/Ziegler, Michelle/Brotbeck, Roman (Hg.): *Mondrian-Musik. Die graphischen Welten des Komponisten Hermann Meier*. Zürich: Chronos 2017.
- Zürcher Hochschule der Künste: *Schweizer Filmexperimente 1950–1988*, [o. J.]. Online unter: www.zhdk.ch/forschung/ipf/filmwissen/schweizer-filmexperimente-1950-1988-1681.

Verzeichnisse der CDs, Filme, Theater- und Konzertproduktionen sowie Hörspiele

CDs/DVDs

- Aperghis, Georges: *Wölfli-Kantata*. Aufnahme mit Neue Vokalsolisten Stuttgart; SWR Vokalensemble Stuttgart; Leitung: Marcus Creed. Cypres 5625 (2014).
- Aperghis, Georges: *Zeugen* [Auszug]. Aufnahme mit Salome Kammer, Stimme (Sopran); Christopher Widauer, Puppenspieler/Sprecher; Marcus Weiss, Altsaxophon; Ernesto Molinari, Bassklarinette; Teodoro Anzellotti, Akkordeon; Françoise Rivalland, Cymbalom; Mathilde Hoursiangu, Klavier; Leitung: Zolt Nagy. In: *Wittener Tage für neue Kammermusik* 2007. WDR 3 (2007) [ohne Nummer], Track 1.7.
- Brennan, John Wolf: *Moskau-Petuschki. Wenedikt Jerofejew. Felix-Szenen. Robert Walser*. Aufnahme mit Marion Namestnik, Violine; Lars Lindvall, Flügelhorn, Trompete; John Wolf Brennan, Klavier, Melodica; Daniele Patumi, Kontrabass. Weggis: c&p Leo Records Laboratory (1997), Tracks 23–35.
- Frey, Jürg: *Lachen und Lächeln* für Sopran, Geige, Klarinette, Horn und Klavier. Aufnahme mit Chiharu Sato, Sopran; Renata Michalek, Violine; Andrzej Godek, Klarinette; Wojciech Kamionka, Horn; Janina Werner, Klavier. In: *Robert Walser in der Schweizer Musik*. MGB CD 6231 (2006), Track 2.
- Frey, Jürg: *Lachen und Lächeln* [Auszüge], Aufnahme mit Erika Radermacher, Sopran; Matthias Bruppacher, Flöte; Niklaus Sitter, Klarinette; Elisabeth Grimm, Violine; Urs Peter Schneider, Klavier. In: *Ensemble Neue Horizonte Bern – Historische Aufnahmen*. MGB CTS-M76 (2002), Tracks 1.6 und 2.5.
- Frey, Jürg: *Sachen* [Auszug]. Aufnahme mit Urs Peter Schneider, Klavier. In: *Ensemble Neue Horizonte Bern – Historische Aufnahmen*. MGB CTS-M76 (2002), Track 2.6.
- Fueter, Daniel: *Tanzfragmente* für Violoncello und Klavier. Aufnahme mit Jürg Eichenberger, Violoncello; Eriko Kagawa, Klavier. In: *Daniel Fueter*. MBG CTS-M 134 (2012), Track 2.1.
- Fueter, Daniel: *fort und fort* für Männerchor und Volksmusikensemble. Aufnahme mit Schmaz und Ils Fränzlis da Tschlin. In: *fascht dihei*. Zytglogge (2011), Track 9.
- Gabryś, Aleksander: *Da ich ein Knabe war* für Sopran, Horn, Klarinette, Geige, Violoncello und Klavier. Aufnahme mit Chiharu Sato, Sopran; Andrzej Godek, Klarinette; Wojciech Kamionka, Horn; Renata Michalek, Violine; Beata Urbanek, Violoncello; Janina Werner, Klavier; Janusz Pater, Akkordeon. In: *Robert Walser in der Schweizer Musik*. MGB CD 6231 (2006), Track 7.
- Glaus, Daniel: *Sechs Lieder nach frühen Gedichten* für Sopran und Klavier. Aufnahme mit Chiharu Sato, Sopran; Julia Werner, Klavier. In: *Robert Walser in der Schweizer Musik*. MGB CD 6231 (2006), Track 6.

- Gubler, Rico: *Streif(f)lichter einer Morgenstunde*. Aufnahme mit Egidius Streiff, Violine. In: Rico Gubler. MGB CTS-M 148 (2016), Track 19.
- Haubensak, Edu: *Sechs Walserminiaturen* für Sopran und Violine. Aufnahme mit Sylvia Nopper, Sopran, Jürg Dähler, Violine. In: Edu Haubensak. MGB CTS-M 118 (2009), Tracks 12–17.
- Haubensak, Edu: *Sechs Walserminiaturen* für Sopran und Violine. Aufnahme mit Chiharu Sato, Sopran; Renata Michalek, Violine. In: Robert Walser in der Schweizer Musik. MGB CD 6231 (2005), Track 4.
- Henking, Christian: *Keine Zeit ist zeitig mit der Sehnsucht Zeit* für Mezzosopran, Bariton und Ensemble. Aufnahme mit Liliane Glanzmann, Mezzosopran; Christian Hilz, Bariton; Ensemble Proton Bern. In: Grammont Selection 5. Uraufführungen aus dem Jahr 2011. MGB CTS-M 137 (2012), Track 1.5.
- Holliger, Heinz: *Beiseit. Zwölf Lieder nach Gedichten von Robert Walser; Alb-Chehr. Geischter- und Älplermüsiggfer d Oberwalliser Spillit*. München: ECM 1540 (1995).
- Holliger, Heinz: *Scardanelli-Zyklus*. München: ECM 1472/73 (1993).
- Holliger, Heinz: *Schneewittchen*. München: ECM 1715/16 (2000).
- Kaufmann, Dieter: *Lui comme elle (Er wie Sie)*. Monodrame acousmatique nach Fragmenten aus dem Stück »er nicht als er« (zu, mit Robert Walser) von Elfriede Jelinek [2010]. Hörstück. Mitwirkende: Gunda König, Sprecherin; Renate Slepicka, Posaune. CD Motus M 310014 / 2010. UPC/EAN 3566123100142 [die CD enthält auch die *Symphonie acousmatique* (1969–2007) von Dieter Kaufmann, 57'49"].
- Lechner, Otto/Bennent, Anne: *Gwundrig. Geschichten von Robert Walser* [CD], [Wien]: [Extraplatte] (2001).
- Neidhöfer, Christoph: *Vier Lieder nach Robert Walser* für Sopran und Violoncello. Aufnahme mit Chiharu Sato, Sopran; Barbara Łypik, Violoncello. In: Robert Walser in der Schweizer Musik. MGB CD 6231 (2005), Track 5.
- Racine, Philippe: *3 Lieder pour voix et piano*. Aufnahme mit Ruben Drole, Bariton; Jens Fuhr, Klavier. In: Works. Philippe Racine, Komponist, Flötist. Genuin 11206, Tracks 16–18.
- Roth, Michel: *Der Spaziergang* für zwei Baritone und Orchester. Aufnahme mit Thomas Gropper, Bariton; Christian Ebert, Bariton; Orchester des Bayerischen Rundfunks, Leitung: Martin Brabbins. In: Michel Roth. MGB CTS-M 136 (2012), Track 9.
- Roth, Michel: *Räuber-Fragmente* nach Robert Walsers »Räuber«-Roman für Sprecher, improvisierender Solist, Gitarre Saxophon und Kontrabass. Aufnahme mit Peter Schweiger, Sprecher; Urs Leimgruber, Saxophon; Rico Gubler, Saxophon; Mats Scheidegger, Gitarre; Uli Fussenegger, Kontrabass. In: Grammont Selection 5. Uraufführungen aus dem Jahr 2011. MGB CTS-M 137 (2012), Track 2.3.
- Schmucki, Annette: *Am Fenster* für Sängerin und Akkordeon. Aufnahme mit Chiharu Sato, Sopran; Janusz Pater, Akkordeon. In: Robert Walser in der Schweizer Musik. MGB CD 6231 (2006), Track 3.

- Schneider, Urs Peter: *Chorbuch* für 8 Stimmen. Aufnahme mit dem Zürcher Ad Hoc Chor; Leitung: Karl Scheuber. In: *Urs Peter Schneider*. MGB CTS-M 34 (1997), Track 2.
- Schneider, Urs Peter: *Liederbuch – Beiseit I* und *Beiseit II* für Sopran und Klavier. Aufnahme mit Erika Radermacher, Sopran; Urs Peter Schneider, Klavier. In: *Robert Walser in der Schweizer Musik*. MGB CD 6231 (2006), Track 1.
- Schneider, Urs Peter: *Orchesterbuch* für 8 Holzbläser und Streicher. Aufnahme mit dem Berner Kammerorchester; Leitung: Jean-Pierre Moeckli. In: *Urs Peter Schneider*. MGB CTS-M 34 (1997), Track 4.
- Schneider, Urs Peter: *Robert Walser Trilogie I*. Drei Vertonungen für verschiedene Besetzungen. Aufnahme mit Liliane Schnyder, Sopran; Jörg Dinglinger, Tenor; Christine Lüthi, Oboe; Christian Müller, Klarinette; Marc Kilchenmann, Fagott; Carlo Jannuzzo, Horn; Mona Seda, Trompete; Jutta Kühnel, Violine; Matthias Hofmann, Viola; Cécile Olshausen, Violoncello; Thomas Gorbach, Dirigent; Urs Peter Schneider, Leitung. In: *Robert Walser in der Schweizer Musik*, MGB CD 6231 (2006), Track 8–10.
- Schneider, Urs Peter: [*Robert Walser Trilogie I.1*]. *Die schöne Frau von Thun*. Aufnahme mit dem Kammerorchester Serenata Basel; Leitung: Oliver Cuendet. In: *Urs Peter Schneider, Kompositionen 1955–1988*. Zytglogge 4282 (1990), Track 22.
- Schneider, Urs Peter: [*Robert Walser Trilogie I.3*]. *Das Mädchen mit den schönen Augen*. Aufnahme mit Ueli Häsler, Oboe; Adrian von Steiger, Trompete. In: *Urs Peter Schneider, Kompositionen 1955–1988*. Zytglogge 4282 (1990), Track 23.
- Schneider, Urs Peter: *Zeremonienbuch* für ein Holzblasinstrument. Aufnahme mit Conrad Steinmann, Blockflöte. In: *Urs Peter Schneider* [LP]. Jecklin Disco D-591 (1984).
- Schütter, Meinrad: *Reisen* für Sopran und Klavier. Aufnahme mit Karin Ott, Sopran; Janka Wyttenbach, Klavier. In: *Meinrad Schütter Lieder*. Uranus 602 (1997), Track 19.
- Steinauer, Mathias: *Es kommt mich ...* für Altus, Hammer und Klavier. Aufnahme mit Kai Wessel, Altus; Roman Digion, Klavier. In: *Mathias Steinauer*. MGB CTS-M 113 (2008), Track 27.

Für weitere Aufnahmen verweisen wir auf <https://neo.mx3.ch/robertwalser> sowie auf die Online-Datenbank www.hkb-interpretation.ch/walser.

Filme in chronologischer Reihenfolge

Robert Walser. Regie: Roy Oppenheim [mit Statements von Tilla Durieux, Hermann Hubacher, Heinrich Künzler, Jochen Greven, Peter Bichsel, Martin Walser, Robert Tessen] (CH: SRF 1967).

Jakob von Gunten. Regie: Peter Lilienthal (BRD: ZDF 1971).

Der Gehülfe. Regie: Thomas Koerfer (CH: Thomas Koerfer Film AG 1975).

»Robert Walser« – ein Filmexperiment. Regie: [Hans Helmut] Klaus Schoenherr (CH: Nemo, Schoenherr 1978).

Der Vormund und sein Dichter. Regie: Percy Adlon (BRD: BR, Pelelele Film 1978).

Wald. Regie: Friedrich Kappeler (CH: SRF 1989).

The Comb. Regie: Stephen Quay, Timothy Quay (GB/F: Koninck Studios, Channel Four, La Sept 1990).

Simon Tanner. Regie: Joël Jouanneau (F: INA Films, La Sept, TSR, Unité de programmes fictions Pierre Chevalier 1992).

Institut Benjamenta or This Dream People Call Human Life. Regie: Stephen Quay, Timothy Quay (D/J/GB: Channel Four Television Corporation, Koninck Studios 1995).

Branca de Neve. Regie: João César Monteiro (P: Madragoa Filmes, RTP – Radiotevisão Portuguesa, ICAM – Instituto do Cinema 2000).

Er, der Hut, sitzt auf ihm, dem Kopf. Robert Walser-Geschichten. Ein Sehbuch. Regie: Walo Deuber (CH: Doc Productions 2006).

All This Can Happen. Regie: Siobhan Davies, David Hinton (GB: Siobhan Davies Dance 2012).

Erwähnte Theater- und Konzertproduktionen in chronologischer Reihenfolge

Robert Walser: *Aschenbrödel. Zürcher Werkbühne spielt und liest aus dem Werk von Robert Walser*. Zürich: Kunsthhaus, 13.10.1967.

Robert Walser: *Familienszenen*. Regie: Felix Prader; Bühnenbild: Manfred Dittrich, Karl Ernst Herrmann; Kostüme: Dagmar Niefind; Musik: Johannes Schmölling. Mit: Paul Burian, Tina Engel, Peter Fitz, Michael König, Udo Samel, Gerd Wameling. (Texte: »Felix«-Szenen [13, 18, 19], *Brief eines Vaters an seinen Sohn*, *Der Teich*, Ausschnitte aus *Der »Räuber«-Roman*, *Märchen*, *Schneewittchen*). Berlin: Schaubühne am Halleschen Ufer, Premiere: 23.10.1979.

Robert Walser: *Die Knaben / Dichter – zwei Dramolette mit anderen Texten von Robert Walser zu einem Stück gefügt*. Regie: Ulrich Simontowitz. Mit: Nela Bartsch, Sabine Vitua, Victor Scheffé, Roland Strehlke und Ulrich Simontowitz. Berlin: Transform Theater, Premiere: 21.04.1988.

Robert Walser: *Les Enfants Tanner*. Regie: Joël Jouanneau; Ausstattung: Jacques Gabel; Licht: Franck Thévenon. Simon Tanner: Philippe Demarle; l'altiste: Virginie Michaud; Klaus Tanner, le libraire, le Gérant ...: David Warrilow; Klara, la directrice de la société de tolérance: Yvette Théraulaz; Kaspar Tanner: Christian Ruché. Paris: Théâtre de la Bastille (Festival d'Automne), Premiere: 20.09.1990.

Robert Walser: *Schneewittchen/Dornröschen*. Regie: Ulrich Simontowitz; Musik: Jan Tilman Schade. Mit: Eva Mannschott, Nela Bartsch, Oliver Marlo und Roland Strehlke. Berlin: übü Theater, Premiere: 16.02.1991.

Franz Kafka/Robert Walser: *Dialog auf dem Weg*. Gestalterische Inszenierung mit Prosatexten von Franz Kafka und Robert Walser. Marianne Mettler: Textauswahl, Dramaturgie, Inszenierung, Raumkonzept, Malerei; Markus Eichenberger: Komposition und Musik; Christian Weisskirchner: Lichtkonzept; Nika Brettschneiderova: Sprecherin Kafka-Texte; Renate Olarova, Sprecherin Walser-Texte. Schweizer Beitrag zur Quadriennale Prag '91. Eröffnung 10.06 1991 Kulturpalast Prag.

Jürg Amann: »*Liebe Frau Mermet*« – nach *Briefen von Robert Walser*. Regie: Ulrich Simontowitz; Musik: Jan Tilman Schade. Mit: Andreja Schneider und Jürgen Wink. Berlin: Transform Theater, Premiere: 04.07.1992.

Ruedi Häusermann: *Weshalb Forellen in Rapperswil essen, wenn wir im Appenzellerland Speck haben können*. Mit Texten von Robert Walser. Regie, Musik: Ruedi Häusermann; Raum, Kostüme: Emilio Paroni; Dramaturgie: Stephan Müller; Regieassistent: Ann-Marie Arioli; Toninstallation: Jürg Breitschmied; Metallkonstruktionen: Christiano Remo; Licht: Franz Windlin. Mit: Zbigniew Bryczkowski, Michael Neuenschwander; Violinen: Monika Camenzind, Christian Strässle; Bratsche: Daniel Thomas; Violoncello: Martin Birnstiel. Zürich: Theater Neumarkt, Probebühne Werdinsel, Premiere: 30.09.1994.

Straub, Rudolph: *Ich bin der Liebling meiner selbst*. Mit Texten von Robert Walser. Regie und Texteinrichtung: Rudolph Straub; Musik: John Wolf Brennan; Bühnenbild: Daniel Brandely; Kostüme: Lilo Kuhn; Licht: Philippe Andrieux. Mit: Alexandra Prusa, Roswitha Dost, Silke Geertz, Martin Huber, Jean-Michel Räber, Ernesto Süss, Kaspar Weiss; Violine: Marion Namestnik; Flügelhorn, Trompete: Lars Lindvall; Klavier, Melodica: John Wolf Brennan; Kontrabass: Daniele Patumi. Zürich: Schauspielakademie-Theater, Premiere: 25.08.1995 (Zürcher Theater-Spektakel).

Marthaler, Christoph/Carb, Stefanie: *Stunde Null oder die Kunst des Servierens. Ein Gedenktraining für Führungskräfte*. Regie: Christoph Marthaler; Bühne und Kostüme: Anna Viebrock; Dramaturgie: Stefanie Carb. Frau Stunde Null: Eva Brumby; Führungskräfte: Jean-Pierre Cornu, André Jung, Klaus Mertens, Josef Ostendorf, Martin Pawlowsky, Siggie Schwientek; ein heimatloser Allierter: Graham F. Valentine; Saalpianist: Clemens Sienknecht; Saaldiener: Wilfried Hauri. Hamburg: Deutsches Schauspielhaus, Premiere: 20.10.1995.

Anne-Marie Fijal: *Le Baiser. Lied nocturne en six mouvements pour Baryton et 8 instruments*. Libretto nach Robert Walser (Auftrag des frz. Staats, 1998). Musikalische Leitung: Philippe Nahon; Regie: Hans Engel; Ausstattung: Gavin Semple; Licht: Linda Babins. Mel Braun (Bariton), Marc Feldman (Fagott), Peter Parthun (Violoncello), Maya Kyoko de Forest, Daryl Strain, Ralitzia Tcholakova (Violine), Trish Beret, Scott Fethorn, Peter Pavlovsky (Kontrabass). Banff (Canada): Banff Center of the Arts (Festival de musique contemporaine), Uraufführung: August 1998.

- Jürg Amann: »*Liebe Frau Mermet*« – nach Briefen von Robert Walser. Kollektivkomposition des Ensembles girafe bleu mit Jürg Amann, Sprecher; Eva Nievergelt, Stimme; Rico Gubler, Saxophone; Tobias Moster, Cello; Jürg Luchsinger, Akkordeon; Christoph Brunner, Schlagzeug. Wettingen: Altes Casino (Schweizerisches Tonkünstlerfest), Uraufführung: 29. Mai 1999.
- Robert Walser: *Schneewittchen*. Regie: Rudolph Straub; Musik: Giovanna Marini; Bühnenbild: Pawel Dobrzycki; Schlagzeug: Florian Volkmann. Mit: Sasha Rau, Schneewittchen; Alexandra Prusa, Königin; Yves Raeber, Prinz; Christian Heller, Jäger. Zürich: Theaterspektakel, Premiere: 02.09.1999.
- Ruedi Häusermann: *Unterricht in der Kunst, die Fröhlichkeit nicht zu verlieren – Keinakter*. Mit Texten von Robert Walser. Regie: Ruedi Häusermann; Dramaturgie: Judith Gerstenberg; Musik: Erik Satie, Ruedi Häusermann, Weshalb Forellen Quartett; Bühne: Karin Süss, Ruedi Häusermann; Kostüme: Barbara Maier; Licht: Thomas Giger. Mit: Johanna Bantzer, Thomas Douglas, Iris Erdmann, Rahel Hubacher, Martin Hug, Urs Jucker, Katja Reinke; Violinen: Monika Camenzind, Christian Strässle; Bratsche: Daniel Thomas; Violoncello: Martin Birnstiel. Basel: Theater Basel, Kleine Bühne, Premiere: 03.02.2004.
- ROBERT WALSER – MIKROGRAMME – DAS KLEINE WELTHEATER. Regie: Christian Bertram; Musik: Hans Peter Kuhn; Bühne: Max Dudler; Dramaturgie: Simone Bernet; Kostüme: Gisela Pestalozzi-Storch. Berlin: Probabühne Cuvrystraße Berlin, Premiere: 14.04.2005.
- Robert Walser: *Schneewittchen*. Regie: Thorsten Lensing, Jan Hein; Musik: Willi Kellers; Bühnenbild: Klaus Ebeling; Kostüme: Annette Guthier. Mit: Ursina Lardi/Francesca Lardi, Schneewittchen; Martina Krauel, Königin; Alexander Speck, Prinz; Francesca Lardi, Prinz [als Jugendlicher]; Matthias Habich, Jäger; Willi Kellers, König. Münster: Theater im Pumphaus, Premiere 04.09.2005. Eine Koproduktion mit Theater Neumarkt Zürich (Premiere: 13.10.2005) und Sophiensäle Berlin (Premiere: 17.10.2005).
- Kaufmann, Dieter: »FUGE – UNFUG – E«. Monodrama für Sprecherin, Posaune und Orchester nach Elfriede Jelineks Stück »*er nicht als er*« (zu, mit Robert Walser) op. 108. Regie: Johannes Erath; Ausstattung: Katrin Connan; Lichtdesign: Christian Weißkircher. Frau: Gunda König; Mann: Bili Baumgartner; Amadeus-Ensemble Wien. Musikalische Leitung: Walter Kobéra. Wien: Kammeroper, Premiere: 03.12.2008.
- Kaufmann, Dieter: *Lui comme elle* (Er wie sie). Monodrame acousmatique nach Fragmenten aus dem Stück »*er nicht als er*« (zu, mit Robert Walser) von Elfriede Jelinek. Mit: Gunda König, Sprecherin; Renate Slepicka, Posaune; Jonathan Prager, Acousmonium Motus. Paris: Maison Radio France, Uraufführung: 06.12.2009.
- Kaufmann, Dieter: *KLANG.RAUM.FRAU. Symphonie pour une femme seule*. Video: Ulrich Kaufmann; Stimme: Gunda König; Acousmonium Motus: Jonathan Prager. Paris: Maison de la poésie, Uraufführung: 30.05.2010.

Franui: *Schau lange in den dunklen Himmel*. Geistervariationen für Schauspieler, Sänger und Musicbanda. Musiktheater nach Robert Schumann und Robert Walser. Komposition/Musikalische Bearbeitung: Andreas Schett, Markus Kraller; Texte: Robert Walser; Liedtexte: Heinrich Heine, Friedrich Hebbel, Robert Schumann, Johann Wolfgang von Goethe, Heinz Janisch. Regie: Corinna von Rad; Musikalische Leitung: Andreas Schett; Bühne: Ralf Käselau; Kostüme: Sabine Blickenstorfer; Dramaturgie: Bettina Auer, Andri Hardmeier. Mit: Otto Katzameier, Bariton; Daniel Christensen, Schauspieler, Musicbanda Franui. Hannover: KunstFestSpiele Herrenhausen, 10.06.2012.

Lars-Ole Walburg: *Das Wirtshaus im Spessart – Eine Angstexpertise von Wilhelm Hauff*, Staatsschauspiel Hannover. Regie: Lars-Ole Walburg; Bühne: Robert Schweer; Kostüm: Nina Gundlach; Musik: Alain Croubalian; Dramaturgie: Judith Gerstenberg. Mit: Alain Croubalian, Beatrice Frey, Katja Gaudard, Janko Kahle, Christoph Müller, Daniel Nerlich, Rainer Süßmilch, Sandro Tajouri. Schauspiel Hannover: Premiere 07.09.2013.

Ruedi Häusermann: *Robert Walser – musiktheatralische Durchwanderung*. Komposition und Regie: Ruedi Häusermann; Dramaturgie: Katja Hagedorn; Bühne: Bettina Meyer; Kostüme: Barbara Maier; Tonaufnahmen/Mischung/Mastering: Holger Wendt, Christoph Finé Renfer; Licht: Frank Bittermann; Regieassistentz: Sophia Bodamer; Bühnenbildassistentz: Regula Zuber; Kostümassistentz: Noelle Brühwiler; Inspizienz: Aleksandar Sascha Dinevski. Mit: Klaus Brömmelmeier, Michael Neuenschwander, Herwig Ursin; Violine: Sara Hubrich; Bratschen: Josa Gerhard, Benedikt Bindewald; Violoncello: Christoph Hampe. Zürich: Schauspielhaus, Premiere 15.03.2014.

Astride Schlaefli: *Jakob von Gunten – ein Musiktheater*. Astride Schlaefli: Konzept, Komposition und Regie; Christian Kuntner: pädagogische Betreuung, Ton und Licht. Aarau: Alte Reithalle, Premiere 23.08.2014.

Kaufmann, Dieter/Jelinek, Elfriede: *Lampedusa. 16 Textfragmente aus »Die Schutzbefohlenen«* für Vokalensemble, Akkordeon und Schlagwerk. Wien: Bezirksmuseum Mariahilf, 07.06.2015.

Hörspiele in chronologischer Reihenfolge

Werner Wüthrich: *Wanderungen*. Regie: Amido Hoffmann. Erstausstrahlung 17.09.1972 (SRF)

Urs Peter Schneider: *Spazieren mit Robert Walser. Ein radiophonisches Portrait*. Erstausstrahlung 12.10.1977 (SRF).

Fritz Hirzel: *Robert Walser in Herisau – ein Poet, der verstummte*. [Statements von Arthur Stixenberger, ehem. Oberpfleger Heil- und Pfllegeanstalt Herisau; Ida Stucki,

- ehemalige Krankenschwester Heil- und Pflegeanstalt Herisau; Martha Dubs, Sozialhelferin Heil- und Pflegeanstalt Herisau]. Erstaussstrahlung 23.03.1978 (SRF).
- Robert Walser: *Das Christkind*. Regie: Robert Bichler; Musik: Hans Moeckel, Erstaussstrahlung 04.12.1980 (SRF).
- Gert Hofmann: *Der Austritt des Dichters Robert Walser aus dem Literarischen Verein*. Regie: Horst H. Vollmer, Erstaussstrahlung 20.11.1980 (Hessischer Rundfunk/Radio Bremen u. a. 1980).
- Gert Hofmann: *Die Brautschau des Dichters Robert Walser im Hof der Anstaltswäscherei von Bellelay, Kanton Bern*. Regie: Hans Rosenhauer, Erstaussstrahlung 22.05.1982 (NDR).
- Robert Walser: *Aus dem Bleistiftgebiet. Dramatische Szenen aus den Mikrogrammen 1924/1925*. Regie: Hans Jedlitschka, Erstaussstrahlung 25.02.1986 (SRF).
- Robert Walser: *Aus dem Bleistiftgebiet*. Regie: Götz Fritsch, Erstaussstrahlung 12.10.1986 (ORF-W).
- Robert Walser: *Jakob von Gunten*. Regie: Christian Jauslin, Erstaussstrahlung 09.06.1987 (SRF).
- Robert Walser: *Fantasien über die Liebe. Aus den Bleistiftnotizen von Robert Walser*. Regie: Günter Bommert, Erstaussstrahlung 23.05.1988 (WDR 1987).
- Robert Walser: *Felix-Szenen*. Regie: Hans Jedlitschka, Erstaussstrahlung 10.10.1989 (SRF).
- Jürg Amann: *Verirren oder Das plötzliche Schweigen des Robert Walser*. Regie: Fritz Göhler, Erstaussstrahlung 18.05.1991 (Rundfunk der DDR).
- Ruedi Häusermann: *Weshalb Forellen in Rapperswil essen, wenn wir im Appenzellerland Speck haben können? Eine Wanderung mit Robert Walser*. Regie: Ruedi Häusermann/Martin Bopp, Erstaussstrahlung 23.03.1994 (SRF).
- Gerold Späth: *Walser Seelig Koch. Ein Mädchen wird ermordet*. Regie: Barbara Schlumpf, Erstaussstrahlung 03.06.1995 (SRF).
- Robert Walser: *Kleines Theater des Lebens*. Regie: Christian Jauslin, Erstaussstrahlung 20.01.1996 (SRF).
- Robert Walser: *Die Strasse*. Regie/Texteinrichtung: Stephan Heilmann; Musik: Alfred Zimmerlin; Stimmen: Robert Hunger-Bühler, Bettina Stucky, Klaus Brömmelmeier, Katja Reinke; Violine: Karel Boeschoten; Bassklarinette: Shamel El-Salhy; Technik: Jack Jakob. Erstaussstrahlung 24.09.2005 (SRF).
- Robert Walser: *Für die Katz – ein erfundener Tag im Leben des Schriftstellers Robert Walser*. Hörspiel aus Texten von Robert Walser. Regie: Stephan Heilmann; Texteinrichtung: Boris Pfeiffer; Wort und Musik: Andreas Krämer; Technik: Jack Jakob. Erstaussstrahlung 28.12.2005 (SRF).
- Marius Ungureanu: *Robert Walser. Eine Hommage in Wort und Klang*. Gesprochen von Hans-Rudolf Twerenbold und Peter Fricke. Mit: Marius Ungureanu, Komposition, Bratsche, Gesang, Klänge; Irina Ungureanu, Gesang; Max Gehring, E-Gitarre; Toni

Vacariu, Panflöte; Eva Piringer, Querflöte. Mit Texten von RW, Walter Benjamin, Elias Canetti, W. G. Sebald und Interview mit Catherine Sauvat und Josef Wehrle (Pfleger in Herisau). Literarische Klangwanderungen No. 4. [CD-Produktion, München: Buñuel Grünwald – Wort & Musik Hörbücher 2006].

Robert Walser: *Jakob von Gunten*. Regie: Kai Grehm. Mit den Singstimmen der Choreografen Dan Pelleg und Marko E. Weigert sowie der Schauspielerin Jule Böwe. Erstausstrahlung 20.02.2008 (NDR 2007)

Dieter Kaufmann/Elfriede Jelinek: *Lui comme elle (Er wie sie)*. Monodrame acousmatique nach Fragmenten aus dem Stück »Er nicht als er (zu, mit Robert Walser)« von Elfriede Jelinek. Groupe de recherches musicales (INA-GRM) Paris: Salle Olivier Messiaen, Maison de la Radio, akusmatisches Konzert: 06.12.2009.

Katalog der Kompositionen

Dieser Katalog ist unter www.hkb-interpretation.ch/walser in einer ausführlicheren und durchsuchbaren Online-Version zugänglich, in der etwa die Uraufführungsbesetzungen und die Verweise zu den Texten von Robert Walser einsehbar sind.

Name, Vorname (Lebensdaten)	Land	Titel	Kompositions- jahr	Uraufführungs- datum und Ort
Andres, Daniel (1937)	CH	<i>Winternacht. Sechs Lieder nach Robert Walser für tiefe Stimme und Klavier</i>	2000	10.03.2002, Biel
Aperghis, Georges (1945)	GR/FR	<i>Zeugen. Spectacle musical avec des textes de Robert Walser et 7 reproductions de marionnettes de Paul Klee pour soprano, marionnettiste- narrateur, clarinette basse, saxophone alto, accordéon, cymbalum, piano et vidéo live</i>	2006	20.04.2007, Witten
Arbenz, Wilhelm (1899–1969)	CH	<i>Drei Lieder für Sopran mit Klavierbegleitung. Gedichte von Robert Walser</i>	1939	01.06.1941, Locarno
Armbruster, René (1931–1991)	CH	<i>Drei Stücke für Violine allein (Aschenbrödel/ Walser)</i>	ca. 1980	Nicht eruierbar
Ayres, Richard (1966)	GB	<i>No. 46 (Twenty-three thoughts about Robert Walser) for orchestra</i>	2010/11	04.06.2011, Amsterdam
Bachlund, Gary (1947)	US/DE	<i>Overly philosophic for medium voice and piano (translation: Bertram Kottmann)</i>	2012	Nicht eruierbar

Name, Vorname (Lebensdaten)	Land	Titel	Kompositions- jahr	Uraufführungs- datum und Ort
Balleys (alias Jerrycan), Christophe (1977)	CH	<i>Par égard</i>	2009	2012, Album <i>Pampa !</i>
Balleys (alias Jerrycan), Christophe (1977)	CH	<i>Vaste monde</i>	2013	2015, Album <i>Vivant – partie I</i>
Bauckholt, Carola (1959)	DE	<i>Laute nach der gleich- namigen Geschichte von Robert Walser für Schlagzeug und Zuspielungen</i>	2021	19.09.2021, Wald AR
Beckschäfer, Max (1952)	DE	<i>Schwendimann. Melo- dram für Sprecher und Klavier nach einem Text von Robert Walser</i>	1985	29.09.1985, München
Beidler, Lilian (1982)	CH	<i>wandelnd. Skulptur mit bewegten Klängen</i>	2021	19.09.2021, Wald AR
Bellmont, André (1962)	CH	<i>Gelassenheit. Jazz- Ballade für Sopran und Klavier</i>	2001	18.03.2002, Zürich
Berge, Nicolas (1992)/Kilger, Lucia (?)	DE	<i>insertions. Audiowalk für Klarinette, Violine, Viola, Schlagwerk und mobiles Zuspil</i>	2021	19.09.2021, Rehetobel AR
Bhagwati, Sandeep (1963)	DE/CA	<i>Serenade für Sopran und Klaviertrio auf Texte von Gottfried Keller und Robert Walser</i>	1986	06.04.1991, Darmstadt
Bhagwati, Sandeep (1963)	DE/CA	<i>Sonate für Violoncello und Klavier</i>	1990	22.11.1990, München

Name, Vorname (Lebensdaten)	Land	Titel	Kompositions- jahr	Uraufführungs- datum und Ort
Biehl, Claes Jasper (1979)	DE	<i>Beiseit</i>	2017	07.10.2017, Düsseldorf
Bodin, Frank (1962)	CH	<i>Göttin der Dicht- kunst, aber bitte, bitte. Vertonungen aus den Mikrogrammen Robert Walsers für Solo-Sopran und Klavier</i>	1985	1985, Baden
Brunner, Gabrielle (1963)	CH	<i>Stunde für grosses Ensemble, Mezzo- sopran und Bariton</i>	2011	17.09.2011, Bern
Buhles, Günter (1943)	DE	<i>Vier Walser-Lieder für Singstimme und Holzblasinstrument</i>	1987	10.03.1996, Ulm
Corajod, Mathieu (1989)	CH/FR	<i>Holz für Violine und Live-Elektronik I. Ein Zittern, II. Knorrige Stämme, III. Urweltsprache, IV. So raunte das Laub</i>	2021	18.09.2021, Teufen
Croubalian, Alain (1964–2021)	CA/CH	<i>Angst Version 1</i>	2013	07.09.2013, Hannover
Croubalian, Alain (1964–2021)	CA/CH	<i>Angst Version 2</i>	2013	14.09.2013, Moskau
Dayer, Xavier (1972)	CH	<i>In hellem stillem Zimmer</i>	1996	15.12.1996, Biel
Derungs, Martin (1943)	CH	<i>Aschenbrödel, op. 60. Musiktheater nach Robert Walsers Dramolett »Aschen- brödel« (1901)</i>	1996	14.03.1997, Zürich

Name, Vorname (Lebensdaten)	Land	Titel	Kompositions- jahr	Uraufführungs- datum und Ort
Derungs, Martin (1943)	CH	<i>Zwei neue Szenen zu Robert Walsers »Aschenbrödel« op. 78</i>	2001	04.10.2003, Zürich
Dünki, Jean- Jacques (1948)	CH	<i>Drei Szenen für einen Bariton und Heckelphon</i>	1989	08.02.1989, Basel
Dusapin, Pascal (1955)	FR	<i>Microgrammes. Sept pièces pour trio à cordes</i>	2011	08.05.2011, Witten
Eichenberger, Markus (1957)	CH	<i>Dialog auf dem Weg</i>	1991	10.06.1991, Prag
Febel, Reinhard (1952)	DE/AT	<i>Winterreise nach Gedichten von Robert Walser für Altstimme solo</i>	1992	28.01.1993, Hannover
Fijal, Anne- Marie Françoise (1945)	FR	<i>Le Baiser. Lied nocturne en six mouvements pour Baryton et 8 instruments</i>	1998	08.1998, Banff (CA)
Fischer, André (1966)	CH	<i>Ein Landschaftchen für Bariton und Klavier zu 6 Händen</i>	2001	18.03.2002, Zürich
FRANUI	AT	<i>Schau lange in den dunklen Himmel. Geistervariationen für Schauspieler, Sänger und Musicbanda. Musiktheater nach Robert Schumann und Robert Walser</i>	2012	16.06.2012, Hannover
Frey, Jürg (1953)	CH	<i>Lachen und Lächeln. Nach einem Gedicht von Robert Walser für Sopran, Klavier, Violine, Klarinette und Horn</i>	1978	27.05.1979, Genève

Name, Vorname (Lebensdaten)	Land	Titel	Kompositions- jahr	Uraufführungs- datum und Ort
Frey, Jürg (1953)	CH	<i>Sachen für Ensemble</i>	1979/80	02.12.1995, Bern
Frey, Jürg (1953)	CH	<i>Und ging I für Sing- stimme, Geige und Schlagzeug</i>	1996/97	07.09.1997, Münsterlingen
Frey, Jürg (1953)	CH	<i>Und ging II für Singstimme</i>	1997/98	13.10.1998, Zionskirche Berlin
Fritsch, Johannes (1941–2010)	DE	<i>Nachtstück für Streichquartett</i>	1986–2008	02.07.2011, Köln
Fritsch, Johannes (1941–2010)	DE	<i>Aschenbrödel. Oper in zwei Akten nach dem Märchen von Robert Walser</i>	1989–1995	Nicht aufgeführt
Fritsch, Johannes (1941–2010)	DE	<i>Litanei für einen Schauspieler mit großer Trommel und Tonband</i>	1994	1994, Köln
Froleyks, Stephan (1962)	DE	<i>WalserWald. 78 Übungen. Klang- installation mit Stimmen, Blasinstrumenten und zwei Klaviertorsi</i>	2021	18.09.2021, Trogen
Fueter, Daniel (1949)	CH	<i>Tanzfragmente für Violoncello und Klavier. Nach Erzählungen von Robert Walser</i>	2006	Nicht eruierbar
Fueter, Daniel (1949)	CH	<i>fort und fort. 3 Lieder für Männerchor und 5 Instrumente auf Texte von Robert Walser, Werner Lutz und Thomas Hürlimann</i>	2008	07.11.2008, Zürich

Name, Vorname (Lebensdaten)	Land	Titel	Kompositions- jahr	Uraufführungs- datum und Ort
Fueter, Daniel (1949)	CH	<i>Drei Robert Walser- Geschichten für Sprecher, Violoncello und Klavier</i>	2013	20.01.2013, Winterthur
Fueter, Daniel (1949)	CH	<i>Bekenntnisse. Lieder- zyklus für Frauen- stimme und Klavier auf Texte von Robert Walser, Rose Aus- länder, Gottfried Benn, Wisława Szymborska und Hannah Kost</i>	2019	Nicht aufgeführt
Gabryś, Alexander (1974)	PL/CH	<i>Da ich ein Knabe war, in memoriam Robert Walser nach Worten von Friedrich Hölderlin</i>	2003	14.06.2003, Kraukau
Giger, Paul (1952)/ Bosshard, Andres (1955)	CH	<i>Labyrinth. Klang- installation mit Live-Bespielung</i>	2021	19.09.2021, Rehetobel AR
Girod, Dominique (1975)	CH	<i>Unter grauem Himmel für Sopran und Klavier</i>	2002	18.03.2002, Zürich
Girod, Dominique (1975)	CH	<i>Fünf Lieder nach Gedichten von Robert Walser für Sopran und Klavier</i>	2003	2003, Zürich
Glaus, Daniel (1957)	CH	<i>Sechs Lieder nach frühen Gedichten von Robert Walser für Sopran und Klavier</i>	1977	12.1996, Biel
Glaus, Daniel (1957)	CH	<i>Beiseit für mittlere Stimme und Klavier</i>	1980	18.09.2021, Herisau

Name, Vorname (Lebensdaten)	Land	Titel	Kompositions- jahr	Uraufführungs- datum und Ort
Goehr, Alexander (1932)	GB	<i>Verswindendes Wort für Mezzosopran, Tenor und Ensemble</i>	2015	22.01.2016, New York
Gottschick, Sebastian (1959)	DE	<i>Drei Gedichte und ein Dramolett von Robert Walser für Stimme und Ensemble</i>	2015–2017	14.06.2015, Zürich (I–III); 24.11.2020, Berlin (IV)
Gubler, Rico (1972)	CH/DE	<i>Streif(f)lichter einer Morgenstunde über einen Text von Robert Walser für Violine solo</i>	1996	15.12.1996, Biel
Guralumi, Sebastian (1958)	AL/CH	<i>Gelassenheit für Sopran und Klavier</i>	2002	18.03.2002, Zürich
Guralumi, Sebastian (1958)	AL/CH	<i>Im Walde für Sopran und Klavier</i>	2003	Nicht aufgeführt
Harkeit, Johannes (1963)	DE	<i>Robert-Walser Lieder für Frauen- und Männerstimme und Klavier (weitere Instrumente ad lib)</i>	1991	21.03.1995, Zürich
Harkeit, Johannes (1963)	DE	<i>Schnee. Kantate für Knabenstimme, Mezzosopran, Bass und kleines Orchester nach Texten und Taten von August Stramm, Robert Walser, James Joyce, Konrad Bayer, John Cage und Aleksandr Brenner</i>	1999	03.1999, Berlin
Harkeit, Johannes (1963)	DE	<i>Kanons nach Robert Walser für Sing- stimmen und Klavier</i>	2003	09.2003, Hannover

Name, Vorname (Lebensdaten)	Land	Titel	Kompositions- jahr	Uraufführungs- datum und Ort
Harneit, Johannes (1963)	DE	<i>Räuber. Musik- theater von Torsten Beyer nach Robert Walser für Sopran, Klavier, Tänzerin und Zuspielband</i>	2005	24.06.2005, Hamburg
Haubensak, Edu (1954)	CH	<i>Sechs Walserminiaturen für Sopran und Violine</i>	1996	15.12.1996, Biel
Häusermann, Ruedi (1948)	CH	<i>Weshalb Forellen in Rapperswil essen, wenn wir im Appen- zellerland Speck haben können nach Texten von Robert Walser</i>	1994	30.09.1994, Zürich
Häusermann, Ruedi (1948)	CH	<i>Unterricht in der Kunst, die Fröhlichkeit nicht einzubüßen – Keinakter mit Texten von Robert Walser</i>	2004	03.02.2004, Basel
Häusermann, Ruedi (1948)	CH	<i>Robert Walser – musiktheatralische Durchwanderung</i>	2014	15.03.2014, Zürich
Häusermann, Ruedi (1948)	CH	<i>Unterricht in der Kunst, die Fröh- lichkeit nicht ein- zubüßen. Fünf schlanke Zehnminüter für Sprecher und Ensemble mit Texten von Robert Walser</i>	2021	18.09.2021, Teufen
Heisch, Michael (1963)	CH	<i>6 Serifen für Sopran und Piano nach Texten von Robert Walser</i>	2001	18.03.2002, Zürich

Name, Vorname (Lebensdaten)	Land	Titel	Kompositions- jahr	Uraufführungs- datum und Ort
Henking, Christian (1961)	CH	»Keine Zeit ist zeitig mit der Sehnsucht Zeit«. Für Mezzo- sopran, Bariton und Ensemble	2011	17.09.2011, Bern
Hermann, Erich S. (1977)	DE	Schneien. Bassstimme, Klavier, Umblätterer	2011	19.05.2012, Heidelberg
Holliger, Heinz (1939)	CH	Beiseit. 12 Lieder nach Gedichten von Robert Walser für Countertenor (oder Alt), Klarinette in B (auch Bassklarinette in B), Akkordeon und Kontrabass	1990/91	28.04.1991, Witten
Holliger, Heinz (1939)	CH	Ein Klar- und bassklar-i-nettliches Zwiegesängelchen für Sabine und Elmar	1996	21.12.1996, Zürich; Melodram: 18.09.2021, Herisau
Holliger, Heinz (1939)	CH	Schneewittchen. Oper in fünf Szenen, einem Prolog und einem Epilog nach Robert Walser	1997/98	17.10.1998, Zürich
Hörni, Hans (1945)	CH	Welt für Mezzosopran und Klavier	2001	18.03.2002, Zürich
Houben, Eva Maria (1955)	DE	mittagspause (nach robert walser). ensemble	2004	15.05.2005, Düsseldorf
Houben, Eva Maria (1955)	DE	vor schlafengehen (robert walser). piano	2005	27.07.2007, Düsseldorf

Name, Vorname (Lebensdaten)	Land	Titel	Kompositions- jahr	Uraufführungs- datum und Ort
Houben, Eva Maria (1955)	DE	<i>vier geschichten von robert walser. ein zyklus für klarinette/ bassklarinette und violoncello</i>	2005	19.01.2006, Aarau
Houben, Eva Maria (1955)	DE	<i>langezeit (robert walser). ensemble</i>	2005	05.06.2006, Düsseldorf
Houben, Eva Maria (1955)	DE	<i>wiegen (robert walser). violoncello, gitarre</i>	2005	Nicht aufgeführt
Houben, Eva Maria (1955)	DE	<i>walser lesen für ensemble</i>	2007	18.09.2021, Stein AR (Teil 1)
Houben, Eva Maria (1955)	DE	<i>ein schlummer. flöte(n) und orgel</i>	2013	14.07.2013, Dübendorf ZH
Huber, Ernst (1957)	AT	<i>Mond für Gesang und Gitarre</i>	2007	2007, Album <i>Vom Rand der Welt</i>
Janson, Erik (1967)	DE	<i>Abendlied für tiefe Stimme und Klavier</i>	1995, rev. 2017	07.10.2017, Düsseldorf
Janson, Erik (1967)	DE	<i>Wiegen für tiefe Stimme und Klavier</i>	1995, rev. 2017	07.10.2017, Düsseldorf
Jung, Eunshin (1976)	KR	<i>»Musik« für Sprecher, Ensemble und elektronische Klänge</i>	2005	14.12.2005, Köln
Karrer, Bruno (1956)	CH	<i>Walser I: »Das Alles«. Acht Miniaturen für Stimme und Akkordeon</i>	2006	06.01.2007, St. Gallen 27.09.2007, Zürich (Version nur mit Sopran)
Karrer, Bruno (1956)	CH	<i>Walser II: »Abend- schnee«. Acht Miniaturen für Stimme, Violine und Akkordeon</i>	2006	06.01.2007, St. Gallen 27.09.2007, Zürich (Version nur mit Sopran)

Name, Vorname (Lebensdaten)	Land	Titel	Kompositions- jahr	Uraufführungs- datum und Ort
Karrer, Bruno (1956)	CH	<i>Walser III: »So durch die Bäume fällt«. Sieben Miniaturen für Stimme und Violine</i>	2006	06.01.2007, St. Gallen 27.09.2007, Zürich (Version nur mit Sopran)
Karrer, Bruno (1956)	CH	<i>Walser-Fantasie für Klavier</i>	2009	27.11.2009, St. Gallen
Käser, Mischa (1957)	CH	<i>Nettchen. Ein mikrodramatisches Singspiel nach Robert Walser für die Ober- walliser Spillit, zwei Schauspielerinnen, einen Schauspieler, Sopran und Tenor</i>	1996	14.12.1996, Biel (Voraufführung) 04.01.1997, Zürich (UA)
Kaufmann, Dieter (1941)	AT	<i>»FUGE – UNFUG – E«. Monodram für Sprecherin, Posaune und Orchester nach Elfriede Jelineks Stück »er nicht als er (zu, mit Robert Walser)« op. 108a</i>	2007	03.12.2008, Wien
Kaufmann, Dieter (1941)	AT	<i>»FUGE – UNFUG – E«. 12 Variationen für Posaune und Orchester, op. 108</i>	2007	07.05.2009, Pazardžik (Bulgarien)
Kaufmann, Dieter (1941)	AT	<i>Lui comme elle (Er wie sie). Monodrame acousmatique nach Fragmenten aus dem Stück »er nicht als er (zu, mit Robert Walser)« von Elfriede Jelinek</i>	2009	06.12.2009, Paris

Name, Vorname (Lebensdaten)	Land	Titel	Kompositions- jahr	Uraufführungs- datum und Ort
Kaufmann, Dieter (1941)	AT	<i>KLANG.RAUM. FRAU – symphonie pour une femme seule.</i>	2010	30.05.2010, Paris
Kessler, Patrick (1967)	CH	<i>Der Makrograph: Volume 1 – Mikro- gramm 400. Eine Konzertinstallation des Chuchchepati Orchestra</i>	2021	18.09.2021, Stein AR
Kikoutchi, Ezko (1968)	JP/CH	<i>Der Teich für Sopran, Flöte, Klarinette, Violine, Violoncello, Klavier und Tonband</i>	2012	15.06.2012, Bern
Kikoutchi, Ezko (1968)	JP/CH	<i>Der Teich für Sopran, Flöte, Klarinette, Violine, Violoncello, Klavier und Tonband. Szenische Fassung</i>	2014	30.10.2014, Biel
Killmayer, Wilhelm (1927–2017)	DE	<i>Klavialbum mit Sphinxen für Schumann und Walser</i>	1999	11.07.1999, Witten
Kim, Younghee (1982)	KR/DE	<i>Der Winter für Sopran und Streichquartett</i>	2019	Nicht aufgeführt
Kinzler, Burkhard (1963)	DE/CH	<i>»Langizit«. Sechs Lieder nach Robert Walser für Bariton, Geige, Bratsche und Kontrabass</i>	1996	15.12.1996, Biel (Teil-UA) 12.01.2003, Bremen (UA vollst. Fassung)
Kinzler, Burkhard (1963)	DE/CH	<i>Trug für 12 Stimmen oder Kammerchor</i>	1996	Nicht aufgeführt
Kinzler, Burkhard (1963)	DE/CH	<i>winterreisen. Kantate nach Robert Walser für Chor, Soli und Orchester</i>	2008	05.04.2008, Heidenheim an der Brenz

Name, Vorname (Lebensdaten)	Land	Titel	Kompositions- jahr	Uraufführungs- datum und Ort
Kryeziu, Anda (1993)	XK	<i>Tobold: Ein MusikTheaterAbend über Robert Walser für 2 Sänger:innen, 2 Schauspieler:innen und Live-Elektronik auf frühe Texte von Robert Walser</i>	2021	19.09.2021, Heiden AR
Lampersberg, Gerhard (1928–2002)	AT	<i>Dornröschen. Musikdramolett nach Robert Walser</i>	1978	25.10.1978, Berlin
Laufer, Norbert (1960)	DE	<i>Zwei Lieder für Bass und Klavier nach Gedichten von Robert Walser</i>	2017	07.10.2017, Düsseldorf
Lechner, Otto (1964)	AT	<i>Gwundrig. Aus dem Bleistiftgebiet für Stimme und Akkordeon</i>	2000	09.04.2000, Wien
Linde, Hans-Martin (1930)	DE/CH	<i>5 Lieder für Sopran, Bass und Klavier</i>	2010	16.11.2015, Basel
Mäder, Urban (1955)/Gisa Frank (1960)	CH	<i>Es cho + es go. Eine Performance am Weg durch Rehetobel mit einem Haufen Bläserinnen und Bläser und Akteurinnen und Akteuren</i>	2021	19.09.2021, Rehetobel AR
Mainka, Jörg (1962)	DE	<i>Zeichenstunde. Ein Text und Musik nach Robert Walser für Flöte, Violine, Violoncello, Klavier, Schlagzeug und einen Sprecher</i>	1987	26.11.1987, Karlsruhe

Name, Vorname (Lebensdaten)	Land	Titel	Kompositions- jahr	Uraufführungs- datum und Ort
Mainka, Jörg (1962)	DE	»Die inzwischen Wirklichkeit gewordene Nacht wies irgendwie Hand- harfenklangform auf« für Blockflöte, Flöte, Violoncello, Klavier, Keyboard, Sprecher, Audio- und Videozuspielband	1991	26.06.1991, Karlsruhe
Mense, René (1969)	DE	Vier Lieder für mittlere Stimme und Klavier nach Gedichten von Rainer Maria Rilke und Robert Walser	1997	12.04.2009, Berlin
Moeckel, Hans (1923–1983)	CH	Das Christkind	1980	04.12.1980 (Erstsendung, SRF)
Mohl, Bernhard (1962)	DE	Der Schnee für Gesang und Klavier (oder Gitarre oder Akkordeon)	2012	31.01.2013, Tübingen
Mohl, Bernhard (1962)	DE	Herbst für Gesang und Gitarre	2017	Nicht aufgeführt
Mohl, Bernhard (1962)	DE	Wie immer für Gesang und Gitarre	2017	Nicht aufgeführt
Mohl, Bernhard (1962)	DE	Es zeichnet sich der Winter dadurch aus für Gesang und Gitarre	2017	Nicht aufgeführt
Mohl, Bernhard (1962)	DE	Will eine Frau man sein für Gesang und Gitarre	2017	Nicht aufgeführt

Name, Vorname (Lebensdaten)	Land	Titel	Kompositions- jahr	Uraufführungs- datum und Ort
Mohl, Bernhard (1962)	DE	<i>Allein für Gesang und Gitarre</i>	2017	Nicht aufgeführt
Mohl, Bernhard (1962)	DE	<i>Ritterromantik für Gesang und Gitarre</i>	2017	Nicht aufgeführt
Mohl, Bernhard (1962)	DE	<i>Beschaulichkeit für Gesang und Gitarre</i>	2017	Nicht aufgeführt
Mohl, Bernhard (1962)	DE	<i>Ich reiße mir zum Zeitvertreib diverse Haare aus für Gesang und Gitarre</i>	2017	Nicht aufgeführt
Mohl, Bernhard (1962)	DE	<i>Man wird von einer Hand für Sprech- stimme und Gitarre</i>	2017	Nicht aufgeführt
Mohl, Bernhard (1962)	DE	<i>Couplet für Sprech- gesang und Bodypercussion</i>	2017	Nicht aufgeführt
Moser, Roland (1943)	CH	<i>Walser-Liedchen für Mezzosopran</i>	1996	02.12.2009, Bern
Moser, Roland (1943)	CH	<i>Die Europäerin. Musiktheater nach einem Mikrogramm von Robert Walser</i>	2020	21.08.2021, Rondchâtel/Péry- La Heutte
Moser, Roland (1943)	CH	<i>Der Lerchen/ Lärchen helle Äste für Mezzosopran</i>	2021	18.09.2021, Herisau
Müller, Thomas David (1953)	CH	<i>Drei Lieder nach Robert Walser für eine Frauenstimme (Mezzosopran) und Klavier</i>	2001	18.03.2002, Zürich
Müller, Thomas David (1953)	CH	<i>Morgenstern für Klavier</i>	2001	04.11.2001, Ittigen b. Bern (Teil-UA)

Name, Vorname (Lebensdaten)	Land	Titel	Kompositions- jahr	Uraufführungs- datum und Ort
Müller, Thomas David (1953)	CH	<i>Beiseit für Sopran und Klavier</i>	2020	18.09.2021, Herisau
Muntendorf, Brigitta (1982)	DE/AT	<i>Guesswork. Für Chor und Elektronik nach einem Mikrogramm von Robert Walser</i>	2021	18.09.2021, Teufen
Neidhöfer, Christoph (1967)	CH/CA	<i>4 Lieder nach Robert Walser für Mezzosopran und Violoncello</i>	1995	11.05.1995, Boston, Massachusetts
Neukom, Philipp (1973)	CH	<i>Bierszene für Mezzo- sopran und Klavier</i>	2001	18.03.2002, Zürich
Nick, Andreas (1953)	CH	<i>Die ersehnte Insel für Mezzosopran und Klavier</i>	2001	18.03.2002, Zürich
Obieta, Francisco (1957)/Kessler, Patrick (1967)	CH	<i>Gradus ad Kaienspitzen. Schritt um Schritt zum Gipfel mit Robert Walser</i>	2021	19.09.2021, Rehetobel AR
Oehring, Helmut (1961)	DE	<i>Gunten. Eine Tagebuch-Musik für Oktett und drei Schau- spieler nach Robert Walsers Roman Jakob von Gunten</i>	2008	16.10.2008, Basel
Oldemeyer, Klaus (1941)	DE	<i>»In meinen Ohren...« Kleiner Liederzyklus nach Gedichten von Robert Walser für Bassstimme und Klavier</i>	2001	14.12.2001, Köln
Oldemeyer, Klaus (1941)	DE	<i>Drei-Lieder-Zyklus für Bassstimme und Klavier</i>	2006	16.12.2006, Köln

Name, Vorname (Lebensdaten)	Land	Titel	Kompositions- jahr	Uraufführungs- datum und Ort
Ott, Daniel (1960)	CH/DE	<i>Seestück nach Robert Walser für Akkordeon, Hackbretter, Trompeten, Posaunen und Schlagzeug</i>	2021	19.09.2021, Heiden AR
Powell, Kit (1937)	NZ/CH	»Scheint denn die Sonne heut' nicht?« <i>Für Sopran und Klavier (9 Ver- tonungen von Robert Walser)</i>	2001	18.03.2002, Zürich (Teil-UA)
Quint, Johannes (1963)	DE	<i>Das Leben für Sopran und acht Instrumentalisten</i>	1991	1991, Frankfurt
Racine, Philippe (1958)	CH	<i>3 Lieder pour voix et piano sur des textes de Robert Walser</i>	2001	18.03.2002, Zürich
Ramos Triano, Gloria Isabel (1964)	ES/CH	<i>21 Gedichte von Robert Walser für Sopran und Klavier</i>	1996	15.12.1996, Biel (Teil-UA)
Renfer, Anna (1896–1984)	CH	<i>Langezeit für Gesang und Klavier</i>	verm. nach 1942	18.09.2021, Herisau
Reudenbach, Michael (1956)	DE	<i>Indem man geht. Verstreute Sätze von Robert Walser für Singstimme, Flöte, Gitarre und Handtrommel [vom Komponisten zurückgezogen]</i>	1996	31.05.1996, Hamburg
Roth, Michael (1976)	CH	<i>Der Spaziergang. Für 2 Baritone und Orchester. Nach zwei Textfassungen des »Spaziergangs« von Robert Walser</i>	2007	03.07.2009, München

Name, Vorname (Lebensdaten)	Land	Titel	Kompositions- jahr	Uraufführungs- datum und Ort
Roth, Michael (1976)	CH	<i>Räuber-Fragmente. Für Erzähler/ Schauspieler, improvisierender Solist, Sopran- saxophon, Gitarre und Kontrabass. Nach dem Räuber-Roman von Robert Walser</i>	2010/11	02.12.2012, Zürich
Rutz, Oliver (1998)	CH	<i>Sonst zieh' ich immer erst einen Prosastückkittel an. Musikalischer Rundgang für eine Frauenstimme, zwei Männerstimmen und Akkordeon</i>	2020	17.09.2021, Herisau
Schiess, Christophe (1974)	CH	<i>Hibernation pour flûte, clarinette, violon, alto, violoncelle et piano</i>	2011/12	25.03.2012, Basel
Schiess, Christophe (1974)	CH	<i>»...hinaus in die Winternacht.« pour soprano et septuor</i>	2013/14	21.03.2014, Biel
Schiller, Christoph (1963)	DE/CH	<i>An den Schlaf. Fünf Lieder nach Texten von Robert Walser für Singstimme und Klavier</i>	2000	05.02.2006, Zürich
Schlaefli, Astride (1978)	CH	<i>Jakob von Gunten. Musiktheater für Kinder und Jugendliche</i>	2014	23.08.2014, Aarau
Schmucki, Annette (1968)	CH	<i>»am fenster« für eine sängerin (hohe lage / sprechstimme) und akkordeon</i>	1996	15.12.1996, Biel

Name, Vorname (Lebensdaten)	Land	Titel	Kompositions- jahr	Uraufführungs- datum und Ort
Schmucki, Annette (1968)	CH	»am fenster. zwei« für 11 stimmen	1996	07.03.1997, Zürich
Schneider, Urs Peter (1939)	CH	Die vier Bücher: 1. »Liederbuch« für 1 Singstimme und Klavier	1955–1979	13.03.1980, Mailand
Schneider, Urs Peter (1939)	CH	Die vier Bücher: 3. »Zeremonienbuch« für einen Holzbläser	1960–1982	10.06.1982, Zürich
Schneider, Urs Peter (1939)	CH	Die vier Bücher: 2. »Chorbuch«. 12 Lieder auf 12 Texte von Robert Walser (1925) für 8 Singstimmen	1966–1977	14.12.1985, Bern
Schneider, Urs Peter (1939)	CH	Motto für vier Musiker (Sopran, Sprecher, Klavier, große Trommel)	1973	07.09.1973, Laupen
Schneider, Urs Peter (1939)	CH	Die vier Bücher: 4. »Orchesterbuch«. 8 Zeremonien auf 8 Texte von Robert Walser (1925) für 8 Holzbläser und Streicher	1974–1981	14.09.1982, Bern
Schneider, Urs Peter (1939)	CH	Spazieren mit Robert Walser. Ein Radiophonisches Portrait	1975/76	12.10.1977 (Erst- ausstrahlung, SRF)
Schneider, Urs Peter (1939)	CH	Robert Walser Trilogie I.1 »Die schönen Frau von Thun«. Sechs Lebensbilder für drei Paare von (Streich- und/oder Blas-) Instrumenten	1987	12.10.1988, Genève

Name, Vorname (Lebensdaten)	Land	Titel	Kompositions- jahr	Uraufführungs- datum und Ort
Schneider, Urs Peter (1939)	CH	<i>Robert Walser Tri- logie I.2 »Tobold«, Szenen der Demut für Chorstimmen und Orchestergruppen</i>	1987/88	10.09.1993, Basel
Schneider, Urs Peter (1939)	CH	<i>Robert Walser Trilogie I.3 »Das Mädchen mit den schönen Augen«. Zwei Album- blätter für Oboe und Trompete (oder zwei andere, aber leicht verschiedene Instrumente)</i>	1988	17.02.1989, Bern
Schneider, Urs Peter (1939)	CH	<i>Robert Walser Trilogie II.1: »Studje 2« für Sprecher oder Saxo- phon solo (et al)</i>	1995	17.12.2006, Biel
Schneider, Urs Peter (1939)	CH	<i>Robert Walser Trilogie II.2: »Studien über den Adel« für vier Ausführende (Multi- mediales Werk)</i>	1995/96	09.12.1996, Biel
Schneider, Urs Peter (1939)	CH	<i>Robert Walser Trilogie II.3: »Studje 3« für Sprecherin oder Harfe solo (et al)</i>	1996	Nicht aufgeführt
Schneider, Urs Peter (1939)	CH	<i>Robert Walser Tri- logie III.1: »Die Liebe in den leichten Worten«. Zwei Album- blätter für Fiedel und Gambe (oder zwei andere, aber leicht verschiedene Instrumente)</i>	2003	12.06.2005, Biberist

Name, Vorname (Lebensdaten)	Land	Titel	Kompositions- jahr	Uraufführungs- datum und Ort
Schneider, Urs Peter (1939)	CH	<i>Robert Walser Tri- logie III.2: »Kanal«. Szenen der Anmut für Sprechstimme und Kammerensemble</i>	2003/04	23.10.2004, Nidau
Schneider, Urs Peter (1939)	CH	<i>Robert Walser Trilogie III.3: »Das leichte End in Bern«. Sechs Lebensbilder für drei Paare von (Zupf- und/oder Schlag-) Instrumenten</i>	2004	20.10.2006, Bern
Schneider, Urs Peter (1939)	CH	<i>»Seitab« für Celestaklänge (1–6 SpielerInnen) zu Robert Walsers 50. Todestag Robert Walser in memoriam</i>	2006	17.12.2006, Biel
Schneider, Urs Peter (1939)	CH	<i>»Teich mit zwei Schwänen« für Klaviertrio (zu Robert Walsers 60. Todestag)</i>	2016	07.05.2017, Plovdiv 18.05.2017, Bern (SEA)
Schütter, Meinrad (1910–2008)	CH	<i>Reisen für Sopran und Klavier</i>	1991	Nicht eruierbar
Schütter, Meinrad (1910–2008)	CH	<i>Aus den Weihnachts- briefen an Frieda Mermet, Fassung für Sprecher, Flöte und Klavier</i>	1996–1998	24.01.1999, Binningen BL
Schütter, Meinrad (1910–2008)	CH	<i>Aus den Weihnachts- briefen an Frieda Mermet für Sprecher, Flöte, Streichquartett und Klavier</i>	1998	Nicht aufgeführt

Name, Vorname (Lebensdaten)	Land	Titel	Kompositions- jahr	Uraufführungs- datum und Ort
Schweitzer, Benjamin (1973)	DE	<i>Jakob von Gunten. Kammeroper nach Robert Walser</i>	1996–1998	09.10.2000, Meissen
Schweitzer, Benjamin (1973)	DE	<i>Und ging. Halb- szenische Collage nach Texten von Robert Walser und Carl Seelig für Bariton, Sprecher, Violine, Horn und Schlagzeug</i>	1997	06.12.1997, Dresden
Schwertsik, Kurt (1935)	AT	<i>Das Leben op. 52. Acht Lieder für Mezzo- sopran und keltisches Urhorn auf Gedichte von Robert Walser</i>	1986	21.08.1986, Bregenz
Sidler, Natalia (1968)	CH	<i>Melodram – Die kleinen Dinge</i>	2001	18.03.2002, Zürich
Sidler, Natalia (1968)	CH	<i>Die Dame am Klavier für Mezzosopran und Klavier</i>	2001	18.03.2002, Zürich
Simon, James (1880–1944)	DE/NL	<i>Lieder für mittlere Stimme und Klavier op. 6</i>	1912	10.2010, Tel Aviv
Simon, James (1880–1944)	DE/NL	<i>Lieder für mittlere Stimme und Klavier op. 17</i>	1914	17.09.2021, Herisau
Steinauer, Mathias (1959)	CH	<i>»Es kommt mich...« op. 19.2 für Sopran oder Altus und Klavier (mit grossem Schlägel)</i>	2001	18.03.2002, Zürich
Tosi, Franco (1965)	CH	<i>Mutlos für Bariton (oder Mezzosopran), Altflöte, Violine, Violoncello</i>	1996	15.12.1996, Biel

Name, Vorname (Lebensdaten)	Land	Titel	Kompositions- jahr	Uraufführungs- datum und Ort
Ungureanu, Marius (1962)	RO/CH/ DK	<i>Robert Walser. Eine Hommage in Wort und Klang</i>	2006	2006 (publiziert)
Uzor, Charles (1961)	CH	<i>Hier in diesem zierl'chen Prunk- gebäude. Musik für Chor, Gehende und Klangschalen nach Robert Walser</i>	2021	19.09.2021, Rehetobel AR
Van Eck, Cathy (1979)	NL/BE/ CH	<i>What we keep</i>	2021	02.09.2021– 12.09.2021, Gais AR
Vogel, Wladimir (1896–1984)	RU/DE/ CH	<i>Flucht. Drama- Oratorio für 4 Sprech- und 4 Gesangsstimmen, Sprechchor und Orchester. Textaus- wahl aus den Werken von Robert Walser und Dokumentation von Paul Müller</i>	1962–1964	08.11.1966, Zürich
Von Tavel, Gamaliel (1968)	CH/DE	<i>Walser-Fantasie über Hölderlin für Alphorn, Bariton, Knaben- stimme (oder Mezzo- sopran), Sprecher oder Sprecherin</i>	2020	Nicht aufgeführt
Walter, Hannah (1989)/ Torche, Robert (1989)	DE/CH	<i>Schnüre Verlesen für einen Performer und Tonbandmaschinen</i>	2021	16.09.2021, Appenzell AI

Name, Vorname (Lebensdaten)	Land	Titel	Kompositions- jahr	Uraufführungs- datum und Ort
Walter, Hannah (1989)/ Torche, Robert (1989)	DE/CH	<i>Abschreiben im Telemaskengebiet. Telematische Performance mit Rückkoppelung für 4 entfernte Räume, Violine, Violoncello, Kontrabass, Per- former, Elektronik</i>	2021	16.09.2021, Appenzell AI
Walter, Hannah (1989)/ Torche, Robert (1989)	DE/CH	<i>Social Distant Thing. Interaktive Multi- media-Installation</i>	2021	16.09.2021, Appenzell AI
Wehrle, Heinz (1921–2012)/ Wolfensberger, Marie-Louise (1932?–2015?)	CH	<i>Improvisationen zu Gedichten von Robert Walser für Sopran und Klavier</i>	1962	07./08.03.1962 (Aufnahme) 21.01.1964 (Erstsendung)
Wettstein, Peter (1939)	CH	<i>Die Göttin. Lied für Männerstimme (mittlere Lage) und Klavier</i>	2001	18.03.2002, Zürich
Wistinghausen, Martin (1979)	DE	<i>Beiseit für Bassstimme und Ensemble</i>	2010	15.10.2010, Gaugrehweiler
Wistinghausen, Martin (1979)	DE	<i>Spuren für Basstimme und Violoncello</i>	2010/11	20.03.2011, Krefeld-Oppum
Wistinghausen, Martin (1979)	DE	<i>Beiseit für Bassstimme und Klavier</i>	2015/16	20.05.2015, Frankfurt
Wistinghausen, Martin (1979)	DE	<i>Beiseit für Mezzo- sopran und Klavier</i>	2015/16	30.05.2016, Tarcento
Wolfensberger, Marie-Louise (1932?–2015?)/ Wehrle, Heinz (1921–2012)	CH	<i>Improvisationen zu Gedichten von Robert Walser für Sopran und Klavier</i>	1962	07./08.03.1962 (Aufnahme) 21.01.1964 (Erstsendung)

Name, Vorname (Lebensdaten)	Land	Titel	Kompositions- jahr	Uraufführungs- datum und Ort
Woolrich, John (1954)	GB	<i>Little Walserings: for SATB chorus and strings</i>	1999	19.11.1999, London
Woolrich, John (1954)	GB	<i>Quiddities for cor anglais and string sextet. [Alternativer Titel: Lake Greifen]</i>	2005	11.10.2005, Cambridge
Woolrich, John (1954)	GB	<i>A Dramolet for chamber ensemble of 3 players</i>	2008	13.10.2008, Stratford
Wüthrich, Hans (1937–2019)	CH	<i>walser arabien für Sopran/Mezzosopran und Klavier</i>	2002	18.03.2002, Zürich
Zimmerlin, Alfred (1955)	CH	<i>Die Strasse</i>	2005	24.09.2005 (Erstsendung)
Zwicker, Alfons Karl (1952)	CH	<i>R.W's Blick auf »JUPITER und PEGASUS« für Frauenchor, Bariton, Schlagzeug und Akkordeon</i>	2021	18.09.2021, Trogen
Zwicker, Alfons Karl (1952)	CH	<i>Barken voller Lust und Musik für Frauen- chor, Schlaghölzer, Klangschalen und Bassklarinette</i>	2021	19.09.2021, Wald AR
Zytyńska, Sylwia (1963)	PL/CH	<i>Hinweg. Ein Klan- gebiet am Wegrand</i>	2021	19.09.2021, Wald AR

Namen-, Werk- und Ortsregister

- [Anon.]
Alle meine Entlein 381
Bruder Jakob 298f.
Guggisberglied 299
- Aachen 409
Aarau 258, 400
Abel, Niels Henrik 461
Adler, Guido 296
Adlon, Percy 221, 339
Der Vormund und sein Dichter 221, 339
Adorno, Theodor W. 67, 93, 138, 213, 259,
297, 541
Aerni, Heinrich 62, 80
Aeschbacher, Adrian 52, 388
Aeschbacher, Carl 64
Alain, Jehan 328
Alders, Carine 26, 37
Altdorf 310
Altenberg, Peter 25
Altmann, Wilhelm 38
Amann, Jürg 84, 217f., 232
Liebe Frau Mermet 217f.
Verirren oder Das plötzliche
Schweigen ... 232
Amrein, Markus 114
Amsterdam 26, 36–38, 40f., 483
Andersen, Hans Christian
Das Mädchen mit den
Schwefelhöfern 153
Des Kaisers neue Kleider 176
Andres, Daniel 54, 448–453, 486
Alptraumsegen (nocturne alpestre) 449
Konzert für Klarinette und
Schlagzeug 448
Sambhoga-Kaya 452
Violinkonzert Nr. 1 452
Winternacht 448–453
Ansorge, Conrad 28f.
Apel, Hans 36
Apel, Willi 36
Aperghis, Georges xii, xiv, xvi, 3, 108, 169f.,
172, 179–198, 200–212, 230, 417
Wölfl-Kantata 144, 170, 183–196, 202
Zeugen xi, xvi, 89, 168, 170, 196–198,
201–212, 230
Zwielicht 196
- Appelbaum, Toni 26, 36, 40
Appia, Adolphe 194, 216
Arbenz, Wilhelm vii, xv, 51–60, 142, 391, 441
Drei Lieder 51f., 55–60, 441
Jugend im Schnee 60
Arcueil 244
Arens, Peter 230
Arhus 184
Armbruster, René 249
Drei Stücke (Aschenbrödel) 249
Arnold, Heinz Ludwig 521
Aronson, Arnold 235–237
Arp, Jean 271
Artaud, Antonin 216
Artmann, Hans Carl 117f., 120, 122–125
Arx, Cäsar von 214f.
Ascona 67
Askin, Ali N. 496
Auckle, Anton 390
Auer, Barbara 513
Auschwitz 25, 41f.
Autenrieth, Johann Hermann Heinrich
Ferdinand von 140f.
Avenarius, Richard 390
Ayres, Richard xii
- Baader, Johannes 303
Babbitt, Milton 373
Bach, Carl Philipp Emanuel 92
Bach, Johann Sebastian 40, 191, 513
Johannes-Passion 159
Musikalisches Opfer 513
Weihnachtsoratorium 516
Bachauer, Walter 121f.
Bachlund, Gary 385
Overly philosophic 385
Bachmann, Ingeborg 366f., 372f.
Ihr Worte, auf! 372
Schatten Rosen Schatten 366f.
Von einem Land 373
Baden 218
Bagier, Guido 31
Bagnolet 180f.
Baier, Lothar 521
Ball, Hugo 541f.
Balleys, Christophe (Jerrycan) 385f.

- Par égard* 385
Vaste monde 385f.
 Balmer, Lorenz 69
 Band, Heinrich 509f.
 Banff 264
 Bänninger, Hans 70
 Barcelona 349
 Barlow, Clarence (Klarenz) 377
 Bartók, Béla 143, 255, 452
 Mikrokosmos 381
 Bartolozzi, Bruno 97
 Bartsch, Rudolf Hans 242
 Schwammerl 242
 Bartusch, Ulrike 304
 Basel 59, 62f., 80, 120, 139, 142, 144, 166–168,
 173, 194, 238f., 243f., 293, 310, 371, 388,
 412, 418, 421, 425, 434, 446, 463, 467,
 476, 503, 512, 521
 Baßler, Moritz 4–6, 13f., 22
 Bauckholt, Carola xvi
 Bauer, Wolfgang 117f., 128
 Bauernfeind, Winfried 122
 Baumann, Andreas 290
 Baumann, Daniel 184, 194
 Baumgartner, Bili 515
 Bayer, Konrad 117
 Bayle, François 514
 Bayreuth 194
 Beatles
 The Fool on a Hill 518
 Beauvoir, Simone de 218
 Becher, Carl J. 79
 Bechert, Ernst 265
 Becker, Günter 409
 Beckett, Samuel vii, 154, 526, 538
 Happy Days 526
 That Time 533
 Beckschäfer, Max 496–499
 Schwendimann 327, 496–499
 Beethoven, Ludwig van 6f., 41, 263, 305f.,
 502f.
 Fidelio 6
 Sinfonie Nr. 5 c-Moll 502f.
 Trio B-Dur op. 11
 (»Gassenhauser-Trio«) 441
 Violinsonate op. 24 F-Dur
 (»Frühlingssonate«) 41
 Behmer, Marcus xvii
 Beidler, Lilian xvi
 Beilharz, Manfred 537
 Bellelay 507
 Bellmont, André 453, 457
 Gelassenheit 457
 Belmont (MA) 36
 Bender, Paul 31
 Benjamin, Walter 198, 234, 400f.
 Bennent, Anne 508f.
 Benning, Achim 226
 Bensheim-Auerbach a. d. Bergstraße 519
 Beretti, Michel 194
 Berg, Alban xii, 22, 25, 34, 145, 149, 162, 265,
 271, 357
 Lulu 162
 Wozzeck 131, 145, 159f., 271, 357, 535
 Berge, Nicolas xvi
 Bergengruen, Werner 390
 Berghaus, Ruth 167
 Berlin 25–28, 31f., 34–37, 50, 64f., 67, 69f.,
 82, 84, 117, 121–123, 144, 213, 215–219,
 229, 245, 293f., 305, 370f., 429, 490, 499,
 505, 516, 522
 Berlioz, Hector 28
 La damnation de Faust 28
 Bern 5, 16, 53f., 59, 69f., 84, 91f., 114, 142–144,
 169f., 175f., 179, 184, 191, 194, 196, 241,
 269, 296, 336, 349, 388f., 391, 396, 402,
 417, 429, 448f., 479, 481f.
 Bernet, Simone 218
 Bernhard, Thomas xv, 117–122, 124f., 131,
 135f.
 Gartenspiel ... 119
 Holzfüllen 117, 119–121, 135f.
 Berté, Heinrich 242
 Dreimäderlhaus 242
 Bertram, Christian 218f.
 Robert Walser – Mikrogramme 218f.
 Bethge, Hans 36, 42
 Beyer, Torsten 304f.
 Bhagwati, Sandeep x, xii, 384
 Cellosonate 384
 Serenade 384
 Bichler, Robert 230f.
 Das Christkind 230f.
 Bichsel, Peter 221, 240

- Bie, Oskar (Oscar) 27
 Biehl, Claes Jasper 377–379
 Beiseit 365, 377–379
 Biel viif., xv, 1f., 51–55, 60, 69f., 82, 88,
 91, 93, 114, 139, 144, 164, 172, 218, 245,
 291f., 349, 388f., 391, 396, 416, 434,
 448f., 487
 Bierbaum, Otto Julius 42, 46f.
 Singe, meine liebe Seele 47
 Biermann, Wolf 386
 Bill, Max 173
 Bindewald, Benedikt 245
 Birnstiel, Martin 245
 Birk 65
 Birtwistle, Harrison 371
 Bisinger, Gerald 120
 Blacher, Boris 67
 Blank, William 269
 Blersch, Claudia 254
 Bliggenstorfer, Martin 479, 483
 Bloch, David 26, 34, 37
 Bluntschli, Rudolf 328
 Bode, Georg Martin 295
 Bodin, Frank 383f., 411
 Göttin der Dichtkunst 383f.
 Bodmer, Hans 245
 Boeschoten, Karel 232
 Boese, Carl 229
 Hallo Janine 229
 Böhme, Jakob 372f.
 Der Baum 372
 Boller, Bettina 114
 Bommert, Günter 231
 Fantasien über die Liebe 231
 Bondy, Luc 218
 Bonn 27, 135, 306, 409, 537, 541
 Bopp, Martin 243
 Bosch, Wobine 304
 Böschenstein, Bernhard 141
 Bosshard, Andres xvi
 Bothe, Markus 295
 Boulez, Pierre 67, 77, 139, 180, 417, 541
 Bovet, Martina 226
 Böwe, Jule 232
 Brahms, Johannes 29, 441, 513
 Trio a-Moll op. 14 441
 Brand, Olga 390
 Braun, Otto 370
 Brecht, Bertolt 63, 71, 214, 229
 Breitbach, Joseph 488
 Breitbach, Therese 488
 Brenk, Kathrin 226
 Brennan, John Wolf 220
 Felix-Szenen 220
 Moskau-petuschki 220
 Brentano, Clemens 4, 434
 Brettschneider, Nika 236
 Breyvogel, Tim 300
 Britten, Benjamin 67, 142, 443
 Brömmelmeier, Klaus 232
 Brobeck, Kurt vii
 Bruch, Max 28–30, 34
 Bruckner, Anton 118
 Brückner, Hans 37
 Brun, Alphonse 51
 Brunner, Gabrielle 479–481
 Stunde 479–481
 Brüssel 64
 Bryczkowski, Zbigniew 243
 Büchner, Georg 271, 535
 Lenz 278
 Leonce und Lena 482
 Woyzeck 271, 535
 Budapest 65
 Buenos Aires 40
 Buhles, Günter 338–340, 357
 Die Judenbuche 338
 Essay für Orchester 338
 Konzert für Orchester 338
 Prisma 338
 Walser-Lieder 338–340
 Bukowski, Charles 496
 Burgdorf 141
 Burger, Hermann 310
 Busch, Wilhelm 385
 Busoni, Ferruccio 31–33, 40
 Arlecchino 32f.
 Turandot 32
 Bustamante, Leonor 16f.
 Butting, Max 35f.
 Vier Klavierstücke op. 31 36
 Cacciari, Massimo xv
 Dallo Steinhof xv

- Cage, John 92, 238, 263, 406, 476
Water Walk 238
- Calvino, Italo 219
- Cambon, Fernand 325
- Camenzind, Monika 245
- Canetti, Elias 234
- Carter, Elliott 373
- Caruso, Enrico 221
- Casella, Leopoldo 59
- Cassirer, Bruno 70
- Castagnaud, Emile 142
- Castellani, Luisa 60
- Castenstein, Constantin von 278
- Caviezel, Gelgia xv, xvii, 18, 73, 325, 488
- Cecilie Auguste Marie zu Mecklenburg 28
- Celan, Paul x, 118, 140f., 366f., 373, 383, 467
Fadensonnen 367
- Cerha, Friedrich 118f., 406, 495
Mikrogramme 406
- Chaissac, Gaston 537f.
- Chamberlain, Houston Stewart 194
- Charms, Daniil 218, 240
- Chemnitz 278
- Chenot-Arbenz, Denise 54
- Cherbuliez, Antoine-Elisée 388
- Chopin, Frédéric 138, 263f., 511
Revolutionsetude op. 10/12 264
Walzer e-Moll op. posth. 511
- Christensen, Daniel 257
- Chur 54
- Cimarosa, Domenico
Oboenkonzert 142
- Coburger, Christoph 516
- Cohen, Aaron I. 388
- Comologno 64
- Coppola, Francis Ford 121
Koyaanisqatsi 121
- Corajod, Mathieu xvi
- Córdoba 349
- Corridori, Lucia 59f.
- Coster, Charles de
Ulenspiegel 65
- Couperin, François
Le rossignol en amour 159
- Cromwell, Oliver 70, 73
- Croubalian, Alain 387
Angst 387
- Dähler, Samuel 416
- D'Amico, Alessandro 440
- Dante Alighieri 40
- Darmstadt 525
- Däubler, Theodor 4
- Dauthendey, Max 42
- David, Karl Heinrich 59f.
- Davies, Peter Maxwell 371
- Davies, Siobhan 223
All this can happen 223
- Dayer, Xavier xii, 269, 416–418
In hellem stillem Zimmer 416–418, 479
- Debussy, Claude 487f., 532, 536
Des pas sur la neige (Préludes I, 6) 379, 487f.
Pelléas et Mélisande 532
- Deckarm, Joachim 297
- Degersheim 513
- Dehmel, Richard 25, 31
- De la Motte, Diether 86, 518, 541
- Del Monaco, Giancarlo 135
- Demierre, Jacques 239
- Denissow, Edison 481
- Derungs, Martin 239, 248–256, 523f.
Aschenbrödel 144, 248–255, 523f.
Vistas chi's müdan 362
- Dessau 177
- Dessoir, Max 27
- Deuber, Waldo 225–227
Er, der Hut, sitzt auf ihm, dem Kopf 225–227
- Diart, Frédéric xv, 107
- Dick, Leo 237f., 240, 247
- Diedrichsfeld, Ludger von 96f.
- Dietiker, Walter 390
- Digion, Roman 456
- Dilthey, Wilhelm 27
- Distler, Hugo 328
- Donaueschingen xi
- Donizetti, Gaetano 32
- Dortmund 471
- Dostojewski, Fjodor Michailowitsch 70, 78
- Drajschenfleygh, Margot Erdmute von 96
- Dresden 278, 290
- Droste-Hülshoff, Annette von 338
Die Judenbuche 338
- Drouet, Jean-Pierre 180

- Dudler, Max 218
 Düggelein, Werner 226
 Düнки, Jean-Jacques xii, 412, 503–506
 Drei Szenen 503–506
 Dürhammer, Ilija 118–120
 Durieux, Tilla 221
 Dürrenmatt, Friedrich 218, 240, 372
 Dusapin, Pascal
 Microgrammes xi
 Düsseldorf 105, 169, 172, 365, 377, 409

 Ebeling, Klaus 216
 Ebert, Friedrich 34
 Ebner, Jeannie 120
 Echte, Bernhard 137f., 416, 490
 Ecke, Jürgen 231f.
 Ecublens 269
 Eichenberger, Jürg 225
 Eichenberger, Markus 235–237
 Eichendorff, Joseph von 42, 149, 373, 442
 Mondnacht 149
 Eichenwald, Philipp 238
 Absolutes Gehör 238
 Eidenbenz, Michael 254
 Einstein, Alfred 36
 Einstein, Carl 4f.
 Der Snobb 5
 Eisenlohr, Ulrich 365
 Eisler, Hanns xii, 66, 264
 Deutsche Sinfonie 371
 Vorwärts und nicht vergessen 63
 Eke, Norbert Otto 213
 Elisabeth I. von England 155
 El-Salhy, Shamel 232
 Éluard, Paul 271
 L'enfance 271
 Endenich b. Bonn 267, 269
 Engel, Titus 290
 Enking, Ottomar 46f.
 Schlummerlied 46f.
 Ensslin, Gudrun 153
 Enz, Susanna 104f.
 Eppelheim, Benedict 483
 Erb, Ingrid 440
 Erhardt, Otto 34
 Eschenbacher, Wolfgang 432
 Estermann, Josef 248

 Etter, Philipp 69
 Evilard 2

 Fährndrich, Walter 232
 Falke, Gustav 46f., 390
 Rosen 46f.
 Falkner, Felix 453
 Fallowfield, Ellen 114
 Fasoletti, Dorette 13f.
 Faustus, Johann 96f.
 Favre, Pierre 92
 Febel, Reinhard 259–263, 266, 412, 441
 Winterreise 259–263, 412, 441
 Feldman, Morton 520, 523, 536
 Feller, Harald 496
 Fellini, Federico 220, 224
 Fernyhough, Brian 416f., 528
 Feuerthalen 52
 Fialik, Maria 124
 Fijal, Anne-Marie 263–265
 Le Baiser 263–265
 Firenze (Florenz) 418
 Fischer, André 441, 453, 456
 Ein Landschäftchen 441, 456
 Fischer, Edwin 388
 Fischer, Karel 41
 Fleischer, Oskar 27
 Flimm, Jürgen 520, 536
 Fontane, Theodor 496
 Fortner, Wolfgang 86
 Frank, Dorothee 406
 Frank, Gisa xvi
 Frankfurt 411, 413
 Franui 257f.
 Doch ich bin nirgend, ach! zu Haus 257f.
 Schau lange in den dunklen
 Himmel 257f.
 Frauchiger, Kathrin 349
 Freeman, David 248
 Freiberg, Gottfried von 406
 Freiburg i. Br. 429
 Freisitzer, Roland 514
 Freud, Sigmund 155
 Freude, Sabine 300
 Frey, Barbara 276
 Frey, Jürg x, xii, 400–405, 441, 471
 Lachen und Lächeln 400–402

- Sächelchen* 402
Sachen 400, 402
Und ging I 400, 402–405, 441
Und ging II 400, 405, 441
 Frey, Stefan 174
 Frey, Walter 51
 Freyer, Achim 166–168.
 Fricke, Peter 233f.
 Fried, Erich 371
 Fried, Samuel 479
 Friedländer, Ludwig 27
 Friedmann, Reto 429
 Friedrich II. (der Große) von Preußen 514
 Friedrich Wilhelm von Preußen 28
 Frisch, Max 218, 240
 Frishberg, Dave 457
 Fritsch, Götz 230
 Aus dem Bleistiftgebiet 230
 Fritsch, Ingrid 521
 Fritsch, Johannes x–xii, 153, 163, 251, 509,
 511, 519–541
 Aschenbrödel xiv, 144, 153, 163, 519,
 523–537, 541
 Bewegungen II 44'27 520, 536
 Damals 533, 538
 Filigranfalter 523
 Litanei 537–541
 Nachtstück 522f., 541
 Testament Vivier 539
 Fritsch, Lena 539
 Fröhlich, Elio 82
 Frohmeyer, Ida 390
 Froleys, Stephan xvi
 Fuchs, Barbara 257
 Fuchs, Walther 174
 Fueter, Daniel 225–228, 362–364, 453
 Aufstand der Schwingbesen 226
 Bekenntnisse 228
 Drei Robert Walser-Geschichten 227f.,
 496
 fort und fort 228, 362–364
 Tanzfragmente 225–228
 Fuhrer, Eva 106
 Fujiwara no Yoshitsune 476

 Gabryś, Aleksander 295, 467–470
 Da ich ein Knabe war 467–470

 Gabryś, Ryszard 467f.
 Gamet, Pierre 222
 Gamper, Herbert 119
 Ganghofer, Ludwig 434
 Ganz, Bruno 226
 Garbo, Greta 6
 Gattiker, Hermann 92
 Gaudibert, Eric 416
 Gehlhaar, Rolf 520f.
 Geiger, Friedrich 63f., 66, 68, 72f.
 Geiger, Ludwig 27
 Genève (Genf) 54, 142, 387, 416
 Genova (Genua) 218
 George, Stefan 25, 36, 201
 Gerhard, Josa 245
 Gerigk, Herbert 38, 296
 Gerstenberg, Judith 240, 387
 Gerster, Etelka 28
 Gerster, Judith 114
 Gerstl, Elfriede 120
 Gerteis, Mario 79
 Gertschen, Sabine 164–166
 Geyer, Stefi 51
 Gianotti, Gian 248, 250f., 254
 Gießen 14, 16f.
 Giger, Paul xvi
 Girard, Alain 504
 Girndt, Otto 46f.
 Ich habe keine Heimat mehr 46f.
 Girod, Dominique 441, 453, 457–460
 Fünf Lieder 441, 457–460
 Gisi, Lucas Marco 16, 340
 Glanzmann, Liliane 479
 Glarus 54
 Glass, Philip 121
 Koyaanisqatsi 121
 Glaus, Daniel xvi, 183, 336–338, 396–400,
 441, 479
 Beiseit 336–338, 396
 De Angelis 300
 Sechs Lieder 396–400, 441
 Sola quae cantat ... 399
 Glauser, Friedrich 172
 Globokar, Vinko 255
 Gloger, Daniel 183
 Gnädinger, Mathias 223
 Godard, Jean-Luc 222

- Goebbels, Heiner 247
 Goehr, Alexander xii, 366, 370–376, 417
 Das Gesetz der Quadrille 371
 In Theresienstadt 371
 To These Dark Steps 371
 TurmMusik 371f.
 Verschwindendes Wort 366, 370–376
 Warngedichte 371
 Goehr, Walter 370, 372
 Goethe, Johann Wolfgang von 13, 42, 196,
 307f., 373, 390
 Ein gleiches [*Wanderers Nachtlied*] 305,
 307f.
 Sprichwörtlich (darin *Ich nicht*) 305, 309
 Goffman, Erving xiv, 169f., 175, 177, 191, 277,
 526
 Göhler, Fritz 232
 Goldmann, Friedrich 293
 Gologangi → Loewenson, Erwin
 Gonten 232
 Gottschick, Sebastian 516–518
 Drei Gedichte und ein Dramolett 516–518
 Zuhoean 516
 Gottwald, Clytus 296
 Gould, Glenn 17
 Grack, Günther 215
 Graf, Marion 325
 Graz 121, 519, 541
 Grehm, Kai 232
 Jakob von Gunten 232
 Greven, Jochen 67, 81–85, 221, 519, 522
 Grimm, Gebrüder 155f., 249, 429
 Grohmann, Will 177
 Groom, Winston 524
 Forrest Gump 524
 Gruber, H[einz] K[arl] 406
 Gruner, Veit 428
 Grütze, Johannes 122
 Gstaad 388
 Gubler, Rico 418–420
 Streif(f)lichter einer
 Morgenstunde 418–420
 Guisan, Henri 51
 Gundolf, Friedrich 36
 Guralumi, Sebastian 453, 457
 Gelassenheit 457
 Im Wald 457
 Gurtner, Heinrich 336
 Guthier, Anette 216
 Gwerder, Alexander Xaver 140
 Gyeongosan 509
 Haag, Amely Joana 276
 Haas, Georg Friedrich 487
 Haas, Lorenz 516
 Habjan, Nikolaus 257f.
 Haft, Maximilian 479
 Hagen, Nina 518
 Hägni, Rudolf 390
 Halfter, Cristóbal 481
 Halter, Peter 390
 Hamburg 153, 265, 303f., 413, 446, 516, 536
 Hamel, Peter-Michael 121
 Hampe, Christoph 245
 Händel, Georg Friedrich
 Sonate g-Moll 142
 Handke, Peter 118
 Hannover 387
 Hanson, Lars 6
 Harneit, Johannes x, 183, 275, 303–310,
 344–349
 III. Kantate 303
 Beethoven-Skizzen 305f.
 Ichundich 303
 Kanons 303
 Räuber 303–309
 Robert-Walser-Lieder 303, 344–349
 Schnee 303
 Hartmann, Karl Amadeus 86
 Hasler, Etrit 513f.
 Haubensak, Edu 420–424, 462
 Sechs Walserminiaturen 420–424
 Hauptmann, Gerhart 390
 Reiterlied 30
 Häusermann, Ruedi x, xvi, 89, 154, 223,
 239–248, 257f., 260, 491
 3 Tomtom up ... 247
 36Ä 247
 Ad Wölfl 240
 Albumblatt 13 A/7 247
 Der Hodler 240
 Der Schritt ins Jenseits 240
 Es ist gefährlich ... 240
 Früher war ich sehr ruhig ... 240

- Gang zum Patentamt* 240
Gewähltes Profil lautlos 245
 Robert Walser 239, 241f., 245–248
Tonhalle 245
Unterricht in der Kunst ... 239, 241–244, 247f.
Vielzahl leiser Pfeiffe 240f.
Wenn eine Dolores heisst ... 240
Weshalb Forellen ... 239–243, 247f., 260
 Haydn, Joseph 41
 Hebbel, Friedrich
 Die Weihe der Nacht 43
 Heckel, Wilhelm 504
 Heidegger, Martin 19
 Heidenheim a. d. Brenz 428
 Heile, Björn 237
 Heilmann, Stephan 232f.
 Die Strasse 232f.
 Für die Katz 232
 Heim, Werner 67
 Hein, Jan 216
 Heine, Heinrich 42, 434, 504–506
 Doppelgänger 260
 Epilog 505f.
 Heininen, Paavo 278
 Heinze, Walter 505
 Heisch, Michael 453, 462f.
 6 Serifen 462f.
 Helsinki 278
 Hendrix, Jimmy 467
 Henking, Christian 183, 438, 441, 481–487
 Keine Zeit ist zeitig mit der Sehnsucht
 Zeit 441, 479, 481–487
 Leonce und Lena 482
 Henneberger, Jürg 295f., 299
 Henschke, Alfred → Klabund
 Henze, Hans Werner 349
 Herchet, Jörg 278
 Herisau ix, xvi, 16, 25, 50, 67–69, 88, 144, 153, 160, 169, 221, 232, 269, 280, 291, 323
 Hermann, Erich S. viii, 265–269, 365, 441
 Schneien 265–269, 365
 Shift 265
 So oder ähnlich 265
 Herrmann, Hugo 432
 Herrmann, Karl 42
 Hervier, Julien 264
 Hess, Roman 248
 Hesse, Hermann 25, 31, 55, 517
 Frühling 517
 Unterm Rad 397
 Hesse, Volker 240
 Heuss, Theodor 69
 Heusser, Armin 194
 Heydel, Renate 106
 Heym, Georg 305f.
 Meine Seele 305f.
 Hille, Peter xiv, 366f.
 Nacht 367
 Hilz, Christian 479
 Hindemith, Paul xii, 25, 34, 67
 Hinrichsen, Otto 16, 232
 Hinton, David 223
 Hirsbrunner, Theo 336, 481
 Hirsch, Vera Consuelo 40
 Hirschhorn, Thomas x, 1, 223, 448
 Hitchcock, Alfred 224
 Hitler, Adolf 51, 64
 Hō Chūzaburō 270f.
 Hodler, Ferdinand 240
 Hoerni, Hans 453, 457
 Welt 457
 Hoffmann, Amido 228
 Hofmann, Gert 84, 231f.
 Der Austritt des Dichters Robert
 Walser ... 231
 Die Brautschau des Dichters ... 232
 Hölderlin, Friedrich x, xivf., 4, 42f., 67, 84, 105, 140f., 143, 373, 434, 467–469
 Da ich ein Knabe war ... 468f.
 Herbst 146
 Höller, York 377
 Holliger, Erich 142, 238
 Holliger, Heinz viii, x, xiif., xvi, 91, 93, 96, 105, 137–168, 188, 224, 238, 249, 255, 326f., 338, 340–344, 397, 416f., 425, 430, 433, 441, 481, 535
 Albchehr 145, 256
 Beiseit viii, xi, 105, 137, 140f., 143–152, 158, 326f., 338, 340–344, 377, 397, 425, 441
 Cardiophonie 96, 139, 146, 154, 238
 Come and go 154
 Der magische Tänzer 154
 Ein Klar- und bassklar-i-nettliches
 Zwiegesängeln xvi, 164–166, 343
 Kreis 238

- Lunea* 140, 166
Not I 154
Scardanelli-Zyklus 140f., 143, 145–148, 160, 162
Schmetterling 153, 159
Schneewittchen viii, 137, 140, 152–164, 166–168, 188, 249, 258, 487, 535f.
Streichquartett Nr. 1 140, 145
Studie über Mehrklänge 96
What Where 154
Holliger, Ursula 138
Hölszky, Adriana 365
Holzapfel, Rainer 291
Homoki, Andreas 166
Honeck, Manfred 349
Hopfengart, Christine 198–201
Hotz, Martina 389
Houben, Eva-Maria xvi, 471–476
 ein schlummer 471
 langezeit 471f., 475
 mittagspause 471f.
 vier geschichten von robert walser 471, 474f.
 vor schlafengehen 471–474
 walser lesen 471f., 475f.
 wiegen 471, 474f.
Hrdlicka, Alfred 538
 Gekreuzigter Torso 538
Hubacher, Hermann 221
Huber, Ernst 386f.
 Mond 386f.
Huber, Jürg 291f.
Huber, Klaus 527
Hubermann, Angela 4
Hubrich, Sara 245
Hug, Dodo 226
Hug, Theo 51
Huggenberger, Alfred 390
Humlebæk 184
Humpert, Hans Ulrich 509
Hunger-Bühler, Robert 232
Hürlimann, Thomas 226, 228, 362f.
 Der letzte Gast 362f.
Ibsen, Henrik
 Gespenster 52
Illig, Rolf 221
Innervillgraten 257
Ionesco, Eugène vii
Ives, Charles 520
 The Unanswered Question 446
Jabs, Burkhard 14–16
Jäger, Steffen 300
Jagus, Walter 38
Jakob, Jack 232
Jamek, Hermann 127
 Lendliche Langeweile 128
James, David viii
Janáček, Leoš 155, 541f.
Jandl, Ernst 120, 366f.
 vor der grossen stille 366
 zur bewältigung der stille 367
Janke, Pia 119
Jankowski, Lech 222
Janson, Erik
 Abendlied 365
 Wiegen 365
Jaques-Dalcroze, Émile 54
Jauslin, Christian 230, 232
 Jakob von Gunten 232
 Kleines Theater des Lebens 230
Jawlensky, Alexej von 200
Jedlitschka, Hans 230
 Aus dem Bleistiftgebiet 230
 Felix-Szenen 230
Jelinek, Elfriede 515
 Er nicht als er 515
Jerofejew, Wenedikt 220
Jerusalem 40
Johnson, David C. 520f.
Johnson, Tom 527
Jonke, Gert 118
Jouanneau, Joël 222f.
 Simon Tanner 222f.
Joyce, James 541f.
Jung, Carl Gustav 68, 72, 80f., 297
Jung, Eunshin vii, 493, 509–512, 519f., 524
 Musik 509–512
Juon, Luzius 54
Kafka, Franz 19, 67, 196, 236, 310, 371f., 412, 476, 521f.
 Die Verwandlung 19
Kagawa, Eriko 225

- Kagel, Mauricio 108, 181, 238, 406
Sur scène 238
- Kägi, Walter 52
- Kaiser, Franziska 291
- Kaiser, Katja 34
- Kandinsky, Wassily 177
- Kappeler, Friedrich 223, 242, 260
Wald xii, 223, 242, 260
- Karlsruhe 413, 499
- Karrer, Bruno 357–362, 441
Walser I – Das alles 357–362, 441
Walser II – Abendschnee 357–359, 362
Walser III – So durch die Bäume fällt 357–359, 362
Walser-Fantasie 362
- Käser, Mischa xii, 206, 239, 248, 255–257
Nettchen 89, 164, 166, 206, 248, 255–257
- Kast, Patrick 85f.
- Kattowitz (Katowice) 467
- Katzameier, Otto 257
- Katzer, Georg 293f.
- Kaufmann, Dieter 514–516
Fuge – Unfug – e 514–516
Klang.Raum.Frau 515f.
Lui et elle 515f.
Symphonie acousmatique 515
- Kaufmann, Ulrich 515f.
- Kedves, Alexandra 216
- Kehrli, Otto Jakob 175
- Keiper, Gerhard 37
- Keller, Gottfried ix, 142, 256, 390, 442
Kleider machen Leute 256
- Kellers, Willi 216
- Kelterborn, Rudolf 412
- Kerr, Katharina 339
- Kessler, Patrick xvi
- Kessler, Thomas 421
- Kienberger, Jürg 440
- Kikoutchi, Ezko vii, xiv, 183, 269–273, 324, 327, 493
Der Teich 269–273, 324, 327
- Kilger, Lucia xvi
- Killmayer, Wilhelm 496, 499
- Killy, Walter
Ein deutsches Lesebuch vii
- Kim, Yonghee vii, 490–493
Das Ruheplätzchen 490f., 493
Der Winter 490–493
- Kind, Silvia 51f.
- Kinzler, Burkhard 425–429, 441
Langizit 425–428
Trug 425, 428
winterreisen 425, 428, 441
- Klabund (Alfred Henschke) 42
- Klagenfurt 118–120
- Klaus, Händl 140, 196
- Klee, Felix 170, 196, 198–200
- Klee, Hans 176
- Klee, Mathilde 176
- Klee, Paul xiv, 5, 169f., 172–179, 196–200, 206f.
[Handpuppen] 170, 196–202, 206f.
- Kleist, Heinrich von xiv, 4, 307f., 441, 524f.
Amphitryon 527
Der Prinz von Homburg 525
[Du auch] 305, 307f.
- Klessinger, Hannah 214
- Klingental 510
- Klingler, Kurt 120
- Kluttig, Christian 278, 290
- Knapp, Hans-Jürg 309
- Knauer, Mathias 222
- Knobel, Beatrice 68
- Knutti, Jean-Jacques 257
- Koch, Anna 232
- Kodály, Zoltán 255
- Koenig, Gottfried Michael 407
- Koerfer, Thomas 221f.
Der Gehülfe 221f.
- Kohlschmidt, Kai-Uwe 232
- Koito, Kei 269
- Köln 91, 304, 353, 365, 407, 409, 509, 516, 519–521, 537
- Kölz, Ernst 128
- König, Gunda 515
- Konold, Wulf 536
- Kontarsky, Bernhard 411
- Körner, Ewald 349
- Korrodi, Eduard 4
- Kost, Hannah 228
Elfchen 228
- Kost, Niklaus 440

- Kost, Rea Claudia 228
 Kottmann, Bertram 385
 Krämer, Andreas 232
 Kratzenstein, Christian Gottlieb 509
 Krätzschmar, Wilfried 278
 Kraus, Karl 495
 Kraus, Michael S. 291
 Krefeld 365, 510
 Křenek, Ernst xii
 Kreuder, Peter 229
 Kronach 483
 Kroyer, Theodor 27
 Kryeziu, Anda xvi
 Kuhn, Hans Peter 218
 Kuhn, Matthias 479
 Kunz, Angela 230
 Kunz, David 63
 Kunze, Reiner 496
 Künzler, Heinrich 221
 Kurtág, György 143, 481f.
 Kyoto 122

 Labhart, Walter 26, 36f., 63f., 87, 389
 Lachenmann, Helmut
 Das Mädchen mit den
 Schwefelhölzern 153, 163, 166f., 536
 Lagerlöf, Selma 6
 Lambrecht, Tobias 215
 Lampersberg, Gerhard xv, 117–136
 Der Knabe mit dem Brokat 124
 Diarium 136
 Die Rosen der Einöde 135
 Dornröschen 117, 121–135
 Köpfe 119
 Perturbation 136
 Stallo 122f.
 Lampersberg, Maja (geb. Weis-
 Ostborn) 117–120, 129, 136
 Lang, Walter 59, 91
 Langenthal 139, 153
 Langevoort, Louwrens 304
 Lanz, Doris 66, 389
 La Roche, Meta 174f.
 Lasker-Schüler, Else 36, 303
 Ichundich 303
 Lasserre, Jacques 325
 Lauckner, Rolf 34f.
 Laufer, Norbert
 Zwei Lieder 365

 Lausanne 269, 469
 Lavant, Christine 118
 Lechner, Otto 508f.
 gwundrig 508f.
 Lefébure, Yvonne 142
 Lehmann, Hans-Ulrich 139
 Leibniz, Gottfried Wilhelm 40
 Leibowitz, René 514
 Leifert, Arnold 95
 Abruf 95
 Le Lionnais, François 462
 Lenau, Nikolaus 140
 Lensing, Thorsten 216
 Lentz, Michael 306
 Lenz, Jakob Michael Reinhold 535
 Die Soldaten 535
 Leonhardt, Carl 34
 Leuthold, Heinrich 143
 Levy, Ernst 52, 388, 391
 Cantate IX (Liedercantate) 391
 Er hielt in seiner Hand 391
 Hymnus symphonicus 391
 Wie der Blitz 391
 Lévy-Strauss, Claude 334
 Leyendecker, Ulrich viii, 265, 365,
 441
 Leyh, Marion 96, 106, 113
 Li Bai 42
 Lichtenhahn, Fritz 217
 Liebermann, Rolf 64, 524
 Liegnitz (Legnica) 31
 Lienert, Meinrad 390
 Ligeti, György 143, 527
 Lilienthal, Peter 221f.
 Jakob von Gunten 221f.
 Linde, Hans-Martin 476–478, 504
 Fünf Lieder 476–478
 Lipps, Theodor 27
 Liszt, Franz 29, 138
 Soirée de Vienne Nr. 6 a-Moll 29
 Locarno 59
 Loewenson, Erwin (Gologangi) 305
 Logothetis, Anestis 118
 London 37f., 64, 120, 377
 Loosli, Carl Albert 172, 390
 Lötscher, Mirjam 479
 Lübeck 184, 278, 418
 Lugano 59
 Lutosławski, Witold 417

- Lutz, Rudolf 512–514
Gedichte von Robert Walser 512–514
Walser-Soirée 512f.
- Lutz, Werner 228, 362f.
Gebetchen 363
- Luzern 59, 310, 363, 389
- Machado, Antonio 489
Crepúsculo 489
Soledad 489
- Macke, August 199
- Mäder, Urban xvi
- Maeterlinck, Maurice 215
- Mager, Jörg 35
Russischer Rotgardistenmarsch 35
- Maggingen 2, 508
- Magny, Colette 263f.
- Mahler, Alma 25
- Mahler, Gustav 41, 43, 257, 296–298, 514, 520, 541
Ich bin der Welt abhanden gekommen 296f., 299
Sinfonie Nr. 1 298
- Maiguashca, Mesías 429
- Mainka, Jörg 499–503
Die inzwischen Wirklichkeit ... 499–503
Voyeur 500
Zeichenstunde 499–502
- Majakowskij, Vladimir 4
- Malewitsch, Kasimir 224
- Malkmus, Bernhard 278
- Mandelstam, Ossip 372f.
Das Wort bleibt ungesagt 372
- Mannheim 265, 365
- Man Ray 271
- Maracay 349
- Marburg 278
- Marc, Franz 199
- Marc, Maria 199
- Margoni, Anja 226
- Maria Saal 118f., 123
- Mariétan, Pierre 139
- Marini, Giovanna 219f.
- Markus, Stefan 214
- Marthaler, Christoph 246f., 303
Stunde Null 247
- Marti, Andreas 196
- Martini, Giovanni Battista 41
- Marx, Joseph 406
- Matter, Mani (Hans Peter) 386
- Mayer, Hans 67
- Mayr, Eric 428
- Mayröcker, Friederike 120
- Meienberg, Niklaus 225
- Meier, Ernst 25
- Meier, Hermann 106, 506
- Meilen 328
- Meili, Max 371
- Meisner, Joachim 538
- Meißen 290
- Mendelssohn, Felix 29, 41, 43, 105
- Mennekes, Friedhelm 538
- Mense, René viii, 441–443
Vier Lieder 441–443
- Mermet, Frieda 217, 507
- Merz, Klaus 436
- Messiaen, Olivier 372, 410, 514, 527
Un vitrail et des oiseaux 541
- Mettler, Marianne 235–237
Dialog auf dem Weg 235–237
- Mey, Reinhard 386
- Meyer, Conrad Ferdinand 42, 142f., 390
Der Schuss von der Kanzel 301
Jetzt rede du! 43
- Meyer, E. Y. (Peter) 84
- Meyer, Krzysztof 509
- Meyer, Richard Moritz 27
- Meyer, Sabine 505
- Meyer, Thomas 400f.
- Meyerbeer, Giacomo 37f.
- Meyerhold, Vsevolod 216
- Meyrink, Gustav 496
- Michaud, Virginie 222f.
- Michelangelo Buonarroti 40
- Micol, Philippe 92
- Mieg, Peter 64
- Miranda, Marcello 16f.
- Modigliani, Amedeo 67, 80
- Moeckel, Hans 230f.
- Moeschlin, Felix ix
- Mohl, Bernhard 386
Der Schnee 386
- Moissi, Alexander 52, 495
- Moll, Kurt 365
- Möller, Hans 85

- Mondshine, Clara → Bachauer, Walter
 Monteiro, João César 223f.
 Branca de Neve 223f.
 Monteverdi, Claudio 371, 443
 L'incoronazione di Poppea 371, 373, 376
 Montreal 384, 387, 412
 Moosmüller, Silvan 512
 Morgenstern, Christian 36, 61, 69f., 73, 78, 88, 159
 Schmetterling 153
 Morlang, Werner 137f., 323–326
 Mortier, Gérard 515
 Moser, Hans Rudolf 434
 Moser, Roland xii, xvi, 91, 93, 183, 310, 412, 425, 434–441, 487
 Alrune 436
 Brentanophantasien 436
 Der Lerchen/Lärchen helle Äste 435
 Die Europäerin 434, 440f.
 Kleines Exercitium 436
 Walser-Liedchen 434, 436–441
 Musik zu Pontormo 436
 Vielleicht wäre der Schnee 434f.
 Moskau 39, 65, 387
 Mouthon, Daniel 248
 Air à l'en verre 248
 Mozart, Wolfgang Amadeus 10, 28f., 41, 92, 135, 148f., 154, 162, 443, 513
 Die Entführung aus dem Serail 134, 154
 Don Giovanni 28, 311
 Müller, Ernst 60
 Müller, Hans Bernd 217
 Müller, Johannes Friedrich (Maler) 372f.
 Adams erstes Erwachen 372
 Müller, Patrick 256f.
 Müller, Paul 61, 68–74, 82, 85, 221
 Müller, Stefan 240
 Müller, Thomas David xvi, 379–382, 438, 453, 464–467
 Beiseit 379–382, 467
 Drei Lieder 379, 381, 464–467
 Müller, Wilhelm 488
 Erstarrung 488f.
 Müller-Drossaart, Hanspeter 513
 Müller-Siemens, Detlev 310
 München 27, 39, 198–200, 310, 483, 496, 537
 Muncker, Franz 27
- Münster 216
 Muntendorf, Brigitta xvi
 Münzer, Kurt
 Vor der Schlacht 30
 Murail, Tristan 416
 Muralt, Marlise 4, 445
 Muschg, Adolf 225
 Musil, Robert 87
 Der Mann ohne Eigenschaften 87
 Mussorgsky, Modest 156f.
 Boris Godunow 156f.
 Muthspiel, Christian 406
- Nagel, Ivan 515
 Nancy 196
 Nanterre-Amandiers 181
 Neidhöfer, Christoph 412f.
 Vier Lieder 412f.
 Neuchâtel (Neuenburg) 53
 Neuenschwander, Michael 243
 Neukom, Philipp 453, 455
 Bierszene 455
 New York 26
 Nichols, Maggie 92
 Nicolet, Aurèle 147
 Nick, Andreas 453, 457
 Die ersehnte Insel 457
 Nickler, Reto 166f.
 Niniveh 441
 Nizon, Paul 67
 Noiré, Ludwig 2
 Nonnenmann, Rainer 260, 262
 Nono, Luigi xv, 67, 406, 527
 Io, frammento dal Prometeo xv
 Nørgård, Per 184
 Der göttliche Tivoli (Det guddommelige tivoli) 184
 Sinfonie Nr. 4, Hommage à Adolf Wölfli 184
 Wie ein Kind 184
- Obieta, Francisco xvi
 Oehring, Helmut 275, 293–301, 467
 Coma I 297
 Do you wanna blow job 295
 Gunten 293, 295–301, 467
 Koma 297
 Oesch, Hans 63, 65, 79f., 85

- Ogdon, John 371
 Offenbach, Jacques 126
 Orphée aux Enfers 126
 Olarova, Renate 236
 Oldemeyer, Klaus 353–357, 365, 367
 Drei-Lieder-Zyklus 353, 365
 In meinen Ohren ... 353–357, 365
 Olewnick, Brian 405
 Oliveira, Manoel de 223
 Omeltschuk, Oxana 533
 Oppenheim, Roy 221
 Robert Walser 221
 Orkin, Evgeni 265
 Osaka 520, 525
 Ott, Daniel xvi, 239

 Paganini, Niccolò 138
 Palikarov, Grigor 514
 Palm, Siegfried 122
 Papen, Franz von 370
 Paris xii, 64, 142, 172, 177, 180f., 190, 222f.,
 263, 367, 391, 416f., 514f., 539
 Partch, Harry 521, 523
 Partl, Stephan 14–16
 Pasolini, Pier Paolo 219
 Paul, Hermann 27
 Paulsen, Friedrich 27
 Pazardžik 514
 Peer, Andri 476
 Pelleg, Dan 232
 Pembaur, Josef d. J. 388
 Pereira, Alexander 536
 Pérez, Carolina 16f.
 Pergolesi, Giovanni Battista 67, 80
 Perifanova, Stefka 114
 Péry-La Heutte 440
 Pessoa, Fernando 218
 Pestalozza-Storch, Gisela 218
 Petzold, Aja 62
 Petzold, Alfons
 Kriegsspruch 30
 Peymann, Claus 120, 218
 Pfibigan, Alfred 119
 Pfister, Leila 440
 Pfuhlmann, Bruno 14–16
 Picasso, Pablo 164, 538
 Piccardi, Carlo 64, 78

 Pierlot, Pierre 142
 Piernay, Rudolf 365
 Plovdiv 114
 Port Arthur 271
 Potter, Peter → Simon, James (Musiker)
 Pousseur, Henri 91
 Powell, Kit 453, 461f.
 Scheint denn die Sonne heut' nicht? 461f.
 Prader, Felix 215
 Familiengeschichten 215
 Prag 65, 235–237
 Prager, Jonathan 515
 Proust, Marcel 87
 A la recherche du temps perdu 87
 Puccini, Giacomo 536
 Puhlmann, Albrecht 246
 Purcell, Henry 516
 Fantasy upon one note 516

 Quartucci, Carlo 218
 Il Fiorino 218
 Quay, Stephen 222
 Quay, Timothy 222
 The Comb 222
 Institut Benjamenta 222
 Queneau, Raymond 462
 Quint, Johannes 409–412, 519
 Das Leben 409–412

 Racine, Philippe 453, 455
 3 Lieder pour voix 455
 Radermacher, Erika 91
 Ramler, Wilhelm 96f.
 Ramos Triano, Gloria Isabel 349–353, 416,
 438
 21 Gedichte von Robert Walser 349–353
 Raspe, Horst 221
 Rath, Hans Wolfgang 43
 Dämmerung 43
 Rathenau, Walther 302
 Ravel, Maurice 488
 Raymond, Stéphane 504
 Rebstock, Matthias 179, 237f., 240f.
 Reger, Max 29, 40, 43, 507, 541
 Reichmann, Wolfgang 70, 230
 Reigersfeld, Daniel von 96f.
 Reimann, Aribert 349

- Reinhart, Josef 388
 Reinke, Katja 232
 Renfer (Spoerri-Renfer), Anna Margaretha
 viif., xvi, 388–396
 8 *Reinhart-Lieder* 388
 44 *Lieder* (darin *Langezeit*) vii, 388,
 390–396
 Cellosonate c-Moll 388
 Klavierstudien für die linke
 Hand 388–390
 Magnificat 388
 Psalm 23 389
 Skizzen für Klavier 389
 Small variations 388
 Reudenbach, Michael 413–416
 Indem man geht 413–416
 Reuß, Roland 307f.
 Rhyn, Hans 390
 Ricardo, Hannie 26
 Richter, Caspar 122
 Richter, Elisabeth 309
 Riedl, Fritz 120
 Rihm, Wolfgang 259
 Rilke, Rainer Maria 25, 305f., 308, 372f., 442
 Das sind die Stunden 43
 Das Testament 305f.
 Die Bettler 441
 Sonette an Orpheus 372
 Vorfrühling 442
 Ringger, Rolf Urs 79
 Rivalland, Françoise 179
 Robbe-Grillet, Alain 500
 Rock, Christa Maria 37
 Roda Roda → Rosenfeld, Sándor
 Roesner, David 216, 237f., 246f.
 Ronner, Petra 429
 Rosbaud, Hans 506, 541
 Rosé, Alma 41
 Rosé, Robert 41
 Rosenbaum, Wladimir 65
 Rosenberg, Pamela 536
 Rosenfeld, Sándor Friedrich (Roda
 Roda) 30
 Rosenhauer, Hans 232
 Rossini, Gioacchino 224
 La Cenerentola 535
 Rössner, Lucas 483
 Roth, Michel viii, 17, 275, 303, 310–321, 417
 Der Spaziergang 17, 310–315
 Die künstliche Mutter 310
 Im Bau 310
 Räuber-Fragmente viii, 310, 315–321
 Rothmüller, Gabriele 223
 Rouget de Lisle, Claude Joseph
 Marseillaise 2
 Roveredo 434
 Rückert, Friedrich 297
 Rühm, Gerhard 118
 Rummel, Florian 226
 Rutz, Oliver xvi
 Ruzicka, Peter 153, 537
 Rychner, Max 163f.
 Rzewski, Frederic 91
 Sacher, Paul 64, 139, 142
 Sachs, Nelly 154
 Sage, Peter 232
 Saint-Sulpice 269
 Salomon-Lindberg, Paula 40
 Salzburg 117, 365
 Salzmann, Amadé 255
 Samel, Udo 215
 Sandberger, Adolf Wilhelm 27
 San Francisco 222
 Sankt Gallen (St. Gallen) 184, 291f., 357
 Sankt Petersburg 509
 Sankt Veit 128
 Santa Cruz de Tenerife 349
 Satie, Erik 10, 230, 244f., 406, 536
 Embryons desséchés 10
 Sauvat, Catherine 234
 Savoff, Sava 142
 Scarlatti, Domenico 41
 Scelsi, Giacinto 469
 Hymnos 541
 Schacher, Thomas 522
 Schade, Jan Tilman 217f.
 Schaeffer, Pierre 514
 Schaffner, Jakob ix
 Schafroth, Heinz 416
 Schärer, Bruno 214
 Scheerbart, Paul vii, 3, 240
 Schenk, Erich 296
 Scherchen, Hermann 52, 54, 65, 388

- Scherz-Meister, Elsa 59
 Scheuber, Karl 228, 362
 Scheyer, Emmy »Galka« 199f.
 Schibli, Emil 390
 Schibli, Sigfried 243f., 295, 300
 Schiess, Christophe 487–490
 Hibernation 379, 381, 487–490
 »... hinaus in die Winternacht.« 275,
 487–490
 Once estaciones 489
 Schiller, Christoph 446–448
 An den Schlaf 446–448
 Schiller, Friedrich 129
 Die Räuber 129
 Schillings, Max von 32
 Schiske, Karl 406
 Schlaefli, Astride 258f.
 Jakob von Gunten 258f.
 Schlumpf, Barbara 232
 Schmeling, Manfred 316
 Schmid, Elmar 164–166, 255
 Schmid, Erich 54
 Schmid, Johannes 291
 Schmid, Judith 254
 Schmidt, Erich 27
 Schmölling, Johannes 215
 Schmucki, Annette 183, 429–433
 am fenster 429–433
 am fenster zwei 429, 433
 Frucht & Durst 429
 Schneider, Andreja 217f.
 Schneider, Peter Otto 80f.
 Schneider, Stephan Marc 265
 Schneider, Urs Peter viii, x, 3, 91–115, 327,
 330–332, 344, 358, 396, 402, 441
 Dieselben 114
 Die vier Bücher 94–105, 107, 113f.
 – *Chorbuch* 93f., 96, 99, 102–104
 – *Sinken* 102–104
 – *Liederbuch* 94–96
 – *Beiseit I* x, 93–95, 327, 330–335
 – *Beiseit II* x, 93–95, 327, 330, 332, 334f.
 – *Orchesterbuch* 94, 96, 99–102
 – *Fabrik* 99–102
 – *Inhalt* 105, 114
 – *Zeremonienbuch* 94–99, 441
 – *Kummer* 97–99
 3 *Hölderlin-Trilogien* 105
 Motto für vier Musiker 330, 335f.
 Robert Walser Trilogie I 94, 105–108, 113
 – *Die schöne Frau von Thun* 106f.
 – *Tobold* 106
 – *Das Mädchen mit den schönen*
 Augen 106f.
 Robert Walser Trilogie II 105–108, 113
 – *Studje zwei* 106
 – *Studien über den Adel* 106–113
 – *Studje drej* 106
 Robert Walser Trilogie III 105–108, 113
 – *Die Liebe in den leichten Worten* 106f.
 – *Kanal* 106
 – *Das leichte End in Bern* 106f.
 3 *Sauschneider-Trilogien* 105
 Sechs Etuden aus dem Zyklus
 »Meilensteine« 362
 Seitab 113
 Spazieren mit Robert Walser 104, 113
 Teich mit zwei Schwänen 94, 114f.
 Schneiter, Erwin 390
 Schnider, Vera 479
 Schnitzler, Arthur vii
 Schoeck, Othmar 25
 Schoenherr, Hans Helmut Klaus 223–226
 Robert Walser 224f.
 Scholz, Robert 172f., 177
 Schönberg, Arnold 8, 20, 22, 25, 34, 43, 63,
 66, 162, 208, 266, 271, 279, 370, 442, 467,
 495f.
 Drei Klavierstücke op. 11 8, 20f.
 Moses und Aron 279, 506
 Pierrot lunaire 208, 259, 266, 271, 487,
 495f.
 Schönfeld, Christine 294
 Schöni, Susanne 106
 Schreiber, Ulrich 135
 Schroeter, Renate 230
 Schubert, Franz xiif., 29, 41, 47, 95, 105, 149,
 152, 223, 242, 244, 257f., 260f., 344, 377,
 397, 428f., 465, 467, 489f., 511, 513, 520,
 541
 An die Musik D 547 511
 Der Hochzeitsbraten D 930 223
 Grosse Fantasie C-Dur D 934 41
 Impromptu c-Moll D 899 29
 Moment musical f-Moll D 780 29
 Schwanengesang D 957 260
 Sonate B-Dur D 960 29
 Sonate G-Dur D 894 223

- Streichquartett a-Moll D 804*
 (»Rosamunde«) 242
Viola D 786 223
Winterreise D 911 xii, 258, 260, 365, 429,
 438, 465, 467, 488–490, 541
 Schuh, Willi 60
 Schulhoff, Erwin xii
 Schuller, Gunther 373
 Schulz, Tom R. 304
 Schulzki, Stefan 265
 Schumann, Christian 291
 Schumann, Clara 105
 Schumann, Robert xiii, 28, 43, 47, 105, 140,
 148f., 152, 257f., 263f., 267, 279, 513
Geistervariationen 105, 267, 269
Genoveva 159
Liederkreis op. 39 (darin Mondnacht)
 149, 152
Märchenbilder 159
Romanzen op. 95 143
Szenen aus Goethes Faust 28
 Schütter, Meinrad 506–508
Aus den Weihnachtsbriefen an Frieda
Mermet 506–508
Fuge 506
Porcorum causa 506
Reisen 506f.
Szenische Kantate
(Medizinal-Kantate) 506
Zitate 506
 Schutter, Thiemo 479
 Schütz, Armin 139
 Schwehr, Cornelius 429, 432
aus den kamalattanischen liedern 432
 Schweiger, Peter 226
 Schweinitz, Wolfgang von 259
 Schweitzer, Benjamin 275, 278–293, 297f.,
 301, 441, 483
Jakob von Gunten 275, 278f., 282–293,
 301, 483
Südseetulpen 278
Und ging 279–281, 283, 441
 Schweizer, Babette 106
 Schweizer, Irène 92
 Schweizer, Walter 390
 Schwenk, Fredrik 496
 Schwertsik, Christa 407
 Schwertsik, Kurt xii, 406–409, 441
4 Kinder-Toten-Lieder 406
Das Leben 406–409, 441
Draculas Haus- und Hofmusik 406f.
... in keltischer Manier 407
Starckdeutsche Lieder und Tänze 407
 Schwitters, Kurt 107f.
 Sciarrino, Salvatore 224, 418
 Scob, Édith 180
 Sczuka, Karl 231
 Sebald, Winfried Georg 234, 302f., 319
 Seelig, Carl ix, xvii, 52, 69, 85, 221, 228f.,
 232, 239, 280, 305, 328, 388, 390–393,
 442, 488
Er hielt in seiner Hand 391
Unser Weg 388
Wanderungen mit Robert Walser ix, 17,
 228f., 279f.
Wie der Blitz 391
 Segovia, Andrés 219
 Seidlhofer, Bruno 91
 Seikilos 376
 Seligsohn, Bertha 39f.
 Seoul 490
 Sepsi, Orsolya 114
 Serkin, Rudolf 388
 Shakespeare, William 114, 215, 462, 524f.
Othello 462
Was ihr wollt 534
 Shewring, Chu-Li 222f.
 Sibiu (Hermannstadt) 233f.
 Sidler, Natalia 453, 455
Die Dame am Klavier 455
Melodram – Die kleinen Dinge 455, 496
 Silver, Philip 26, 37
 Sils-Maria 513
 Simmel, Georg 27
 Simon, Anna (geb. Levy) 30, 37–39
 Simon, James (Musiker) vii, xvf., 25–50, 53,
 64, 370, 391
Angst 35
Eine Glocke läutet im Grund 31
Faust in der Musik 27
Frau im Stein 33–35
Freiheit 35
Lieder op. 6 (darin Gebet) 26, 42–47
Lieder op. 17 (darin Gelassenheit) 42f.,
 46–50
Präludium 36
Psalm 126 41
Psalm 137 41

- Sechs Lieder nach Dauthendey* 31
Symphonische Tänze 41
Vier Kriegslieder op. 11 30
 Simon, James (Unternehmer) 37
 Simon, Jörn Martin 30, 38f.
 Simon, Martin 38, 40
 Simon, Rosa (geb. Steintal) 38, 40
 Simon, Ulrich Ernst 30, 37–39
 Simontowitz, Ulrich 217–219
 Singer, Kurt 40f.
 Skamletz, Martin 86
 Skorianz, Heidi 129
 Skrijabin, Aleksandr 63, 65f., 77, 377, 452
 Slepicka, Renate 514
 Sorg, Reto xiv, 276–278
 Soutter, Louis 140
 Spahlinger, Mathias 429, 527
 Sparberg, Andreas 288–290
 Späth, Gerold 232
 Walser Seelig Koch 232
 Spitteler, Carl 390
 Spoerri, Bruno 106
 Spoerri-Renfer, Anna → Renfer, Anna
 Stadler, Andreas 223
 Staiger, Emil 70
 Steffen, Albert ix
 Steiger, Renate 257
 Steinauer, Mathias 453, 456
 Lachen und Lächeln 144, 456
 Steinke, Greg 504
 Sketches from Twelfth Night 504
 Steinmann, Conrad 94, 440
 Stengel, Theo 38
 Stenz, Markus 535
 Sternfeld, Richard 27
 Sternfeld, Allen 26
 Stiller, Mauritz 6
 Gösta Berling 6
 Stirnemann, Stefan 513
 Stöber, Gerald 14–16
 Stockhausen, Karlheinz 77, 91f., 94, 230,
 238, 406, 519f., 527, 533, 537
 Hymnen 519
 Mittwoch aus Licht 537
 Originale 238
 Storm, Theodor 390
 Strasciek, Günter Peter 37
 Strässle, Christian 245
 Straub, Rudolph 219f.
 Ich bin der Liebling meiner selbst 220
 Strauss, Richard 27, 29, 296, 517
 Vier letzte Lieder 517
 Strawinsky, Igor 93, 527
 Streiff, Egidius 418
 Strzelewicz, Boleslaw
 Gruss an den 1. Mai 35
 Ihr Frauen, aufgewacht! 35
 Proletariemädchen 35
 Stuart, Maria 155
 Stucky, Bettina 232
 Sturzenegger, Richard 52
 Stuttgart 34, 536
 Sublet, Pierre 60, 106, 416, 440
 Suhr, Werner 27
 Suter, Robert 62, 421
 Sutter, Barbara 254
 Tachikawa, Akira 254
 Takiguchi Shüzō 271
 Tanner, Alain 222
 Taeuber, Sophie 271
 Täuffelen 271
 Tavel, Gamaliel von 407, 468
 Walser-Fantasie über Hölderlin 407, 468
 Tel Aviv 39f.
 Terzakis, Dimitri 481
 Theresienstadt 41f., 371
 Thomas, Daniel 245
 Thun 107
 Thürer, Georg 60, 390
 Thüring, Hubert 442
 Timaeus, Wolfgang 85
 Tinguely, Jean 267, 269, 443
 Tirana 457
 Tischhauser, Franz 82
 Torche, Robert xvi
 Torres, Claude 26
 Tosi, Franco 433f.
 Mutlos 433f.
 Trakl, Georg 140
 Trauffer, Anna 516
 Travis, Francis 61
 Treuchtlingen, Sänger von 96f.
 Trinca, Franco 291

- Trog, Hans 245
 Trojahn, Manfred 259
 Trossingen 432, 510
 Trubert, Jean-François 179, 237f.
 Trümpy, Balz 418
 Truninger, Fred 225
 Tschaikowsky, Peter Iljitsch 33
 Tübingen 140f., 143
 Turrini, Peter 118
 Twerenbold, Hans-Rudolf 233f.
 Twichaus, Frauke 520

 Uchtenhagen, Ulrich 82
 Ulm 338
 Ulrich, Dieter 241, 248
 Umberg, Gerd-Theo 525
 Ungureanu, Irina 235
 Ungureanu, Marius 233–235
 Robert Walser. Eine Hommage ...
 233–235
 Unseld, Siegfried 135
 Urspruch, Christine 295, 300
 Urweider, Raphael 196, 271, 273
 Uttwil 513
 Utz, Peter viii, 227, 302, 316, 527
 Uzor, Charles xvi, 358

 Vacariu, Toni 234
 Valengin, Aline 64f., 67f., 87
 Van Eck, Cathy xvi
 Vanzetti, Bartolomeo 35
 Varga, Bálint András 65
 Venezia (Venedig) 196
 Vennekamp, Johannes 124
 Verdi, Giuseppe 462
 Veress, Sándor 91, 93, 142f., 147, 336, 448,
 452, 481
 Verlaine, Paul 36
 Vezia b. Lugano 327f.
 Viebrock, Anna 303, 516
 Geschwister Tanner 303
 Vila-Matas, Enrique 16
 Vivier, Claude 539
 Vogel, Idmarie (ehem. Knobel-
 Tschudi) 66–68, 81
 Vogel, Wladimir xi, 37, 61–89, 124f., 224f.,
 370, 389f., 396, 467, 519, 524

Alla Memoria di Giovanni Battista
 Pergolesi 67
Der heimliche Aufmarsch 63f.
Flucht 61–63, 66–89, 124, 221, 224, 229,
 275, 297, 467, 519
Hommage à Alex Sadkowsky 78
Hörformen für Orchester 86, 541
Jona ging doch nach Ninive 72
Meditazione sulla maschera di
 Modigliani 67
Thyl Claes 64f., 67, 78, 80, 524
Wagadus Untergang 67, 80
 Vogler, Georg Joseph (Abbé) 26f.
 Vogt, Harry xi
 Volkmann, Christine 106
 Vollmer, Horst. H. 231
 Vuataz, Roger 52
 Vulpius, Melchior 516
 Hinunter ist der Sonne Schein 516

 Wächter, Roland 230
 Wagner, Richard 29, 35, 154, 163, 194,
 208, 240, 247, 385, 504, 510f., 513,
 517f.
 Der Ring des Nibelungen 208, 517f.
 - *Siegfried* 208f., 517f.
 Lohengrin 208f.
 Tannhäuser 32f., 208f., 513
 Tristan und Isolde 510f.
 Walder, Martin 243
 Walser, Adolf 88, 507
 Walser, Elisa (geb. Marti) 72, 88
 Walser, Fanny 434, 488
 Walser, Karl xvii, 50, 69, 129, 142, 146, 339,
 487
 Walser, Lisa 88, 143
 Walser, Martin 66f., 70, 221, 292
 Walser, Robert
 Abend (I) (SW 13, 8) 147, 538
 Abendlied (SW 13, 42) 365
 Allerlei (SW 3, 134–140) 18
 Alles Nacht (SW 13, 37f.) 450–452, 486
 Am Fenster (II) (SW 13, 33) 429f.
 Angst (I) (SW 13, 15f.) 147f., 260f., 339,
 387, 412, 426, 538
 Angst (II) (SW 13, 38) 417f.
 Arabien (SW 13, 248f.) 463f.

- Aschenbrödel* (SW 14, 29–73) 124f., 153, 214, 227, 248–251, 325, 523–537
Auf der Terrasse (SW 16, 12f.) 475
Auf meine Sinne (SW 13, 45) 365, 465, 484–486
Aufrichtigkeit ist banal (AdB 2, 318) 436–440
Aus Rücksicht (SW 13, 215) 385
Bangen (SW 13, 26) 146, 328, 479, 481
Bedenkliche Geschichte (SW 15, 32–34) 504–506
Beiseit (SW 13, 22) x, xiv, 95f., 145, 228, 270, 297, 323–382, 538
Beschaulichkeit (SW 13, 228) 209
Bierszene (SW 13, 44) 7–12, 409, 455
 »Blonde Bestie, stör' mich nicht« (AdB 4, 311) 441
Brentano (I) (SW 3, 97–102) 84
Das Christkind (SW 14, 177–189) 230
Das Konzert (SW 20, 132f.) 7
Das Leben (SW 13, 260) 407, 409–411
Das Ruheplätzchen (FEUER, 102) 490–493
Das Zimmerstück (BA 15, 97f.) 226f.
Der Arbeiter (BA 15, 103–107) 19
Der Dichter (SW 4, 84f.) 205, 217, 325
Der Felsen (SW 4, 154–156) 205
Der Handharfer (SW 13, 53f.) 205, 429
Der Gehülfe (SW 10) 70, 221f., 275
Der Greifensee (SW 2, 32–34) 443f.
Der Jüngling in den Alpen (SW 17, 427–429) 203f., 209–212
Der Kuss (I) (SW 4, 24–26) 264
Der Lärchen helle Äste (AdB 4, 265f.) 435
Der Pole (SW 4, 112–114) 205
Der Schnee (SW 13, 147) 386, 484–486
Der Schurke Robert (SW 17, 208–210) xviii.
Der Schuß. Eine Pantomime (FEUER, 11–16) 226
Der schwarze Peter (SW 17, 457–461) 242
Der Spaziergang (BA 14) 12–14, 17–20, 223, 310–315, 479–481
Der Spaziergang (2. Fassung) (SW 7, 83–151) 13f., 18, 310–315
Der Teich (SW 14, 119–132) 114, 196, 215, 242f., 269–273, 324
Der tolle Haßberg (SW 19, 427–429) 501–503
Der Wanderer (SW 17, 422–424) 208f.
Der Winter (FEUER, 104f.) 490–493
Die Blumen (SW 16, 404f.) 475
Die Dame am Klavier (SW 13, 257) 455
Die Einladung (SW 4, 79f.) 226
Die ersehnte Insel (SW 13, 90f.) 457
Die Europäerin, Ihr Freund, Ihr Begleiter (AdB 4, 364–366) 441
Die fünf Vokale (SW 13, 167) 516
Die Göttin (SW 4, 11f.) 453f.
Die Handharfe (SW 4, 139) 205, 299
Die Jungfrau, Der Befreier (AdB 2, 457–459) 516–518
Die Kapelle (SW 4, 98f.) 299
Die keusche Nacht (SW 17, 334–336) 226
Die kleinen Dinge (SW 13, 227f.) 455
Die kleine Schneelandschaft (SW 4, 90f.) ix
Die Knaben (SW 14, 7–17) 196f., 201, 209, 212, 217
Die Rose (SW 8) 4, 96, 99, 102
Diesen Aufsatz über Frank Wedekind (AdB 4, 221–224) vii
Die Stadt im Schnee (SW 13, 148) 514
Die Straße (I) (SW 16, 53–55) 414–416
Don Juan (SW 3, 50–53) 10
Dorfgeschichte (SW 18, 320–322) 444–446
Dornröschen (SW 14, 167–176) 117, 122–128, 134f., 217, 537
Drückendes Licht (SW 13, 25) 148, 441
Eine Stadt (II) (SW 17, 95–98) 522
Ein Landschaftchen (SW 13, 20) 407, 429, 441, 456
Ein Schauspieler (I) (SW 15, 112f.) 18
Empfindung (SW 13, 94f.) xv
Enttäuschung (SW 13, 24) 51, 55–58, 441
Entwurf zu Theaterraufsatz aus Potpourri (AdB 4, 378–380) 441, 524f.
Es ist Nacht (SW 13, 30) 164–166
Faul, will sagen, planlos flanierte ich gestern nachmittag (AdB 4, 11f.) 23

Frauen sind in Gemächern (AdB 4, 311f.)
 441
Fritz Kocher's Aufsätze (BA 4) 170, 339,
 509, 541, 543
Gebet (SW 13, 10) 43–46, 328
Gelassenheit (SW 13, 28f.) 46–50, 457
Geschwister Tanner (SW 9) 88, 147, 222f.,
 234, 275, 303, 414, 416, 487, 489
Gestern wohnte ich einem Fest nicht bei
 (AdB 4, 16–20) xv
Glück → Welt (I)
Göttin der Dichtkunst, bitte, bitte!
 (AdB 1, 85–90) 15
Habersack, eine Krammetsvögelgeschichte
 (AdB 1, 188–190) 6
Helle (SW 13, 12) 441f.
Herr Krüger (SW 16, 184–189) 18f.
Hölderlin (BA 15, 108–111) 468
Ich brauche mich nicht lange zu besinnen
 (AdB 2, 334–336) xv
Ich dachte über den Stolz und über die
Liebe nach (AdB 4, 167–171) 7
Ich kann von einem Knaben erzählen
 (AdB 1, 175f.) xv
Ich nannte mich Tannhäuser
 (SW 17, 45–48) 209, 513
Ich schaute den Neunte Symphonie-
Dirigenten ... sehr eingehend an
 (AdB 5, 70f.) 7
Ich wanderte (SW 4, [6]) 412
Ich wollt', ich hätte (SW 13, 213) 517
Im Bureau (SW 13, 7) 386
Im Mondschein (SW 13, 19f.) 144, 148,
 397, 425, 428f., 538
Im Wald (SW 13, 108) 457
Im Wald (SW 16, 13f.) 475
In dem Reisekorb oder Wäschekorb
 (AdB 2, 338) 516
In was für Differenziertheiten wage ich
mich da? (AdB 1, 141–143) 15
Jakob von Gunten (SW 11) xii, 69, 72, 75,
 80, 82, 84, 88, 221f., 232, 258f., 275–278,
 282–293, 295–301, 397, 490
Klavier (SW 2, 9f.) 226–228
Kleist in Thun (SW 2, 70–81) xv
Knabenliebe (SW 13, 23f.) 441
Lachen und Lächeln (SW 13, 51) 401f.,
 456

Lady, Lord, Straßenfegerin (Nettchen),
Der Seesoldat (AdB 2, 427–433) 206,
 255–257
Lampe, Papier und Handschuhe
 (BA 13, 32–34) 475
Langezeit (SW 13, 7f.) 388, 392–396,
 425, 475
Laute (SW 2, 8f.) 11
Lenz (SW 3, 109–114) 307
Liebe kleine Schwalbe (SW 16, 396f.) 475
Literatursituation (SW 19, 268–270) xv
Lohengrin (SW 17, 425f.) 209
Maler, Dichter und Sängerin
 (SW 16, 90f.) 202
Man steht am Morgen zeitig auf
 (AdB 6, 491) 228
Martin Weibel (SW 16, 208–213) 209
Minotauros (SW 19, 191–193) 522
Moissi in Biel (SW 16, 318–320) 495
Morgenstern (SW 13, 10) 467
Morgenstunde (SW 16, 10f.) 418–420
Mozart, so hieß ein Musikus
 (AdB 6, 388f.) xv, 10
Müdigkeit (SW 13, 28) 280, 412
Musik (BA 4, 38–40) 444–446, 509–512,
 519, 541–546
Mutlos (SW 13, 52) 402, 433, 514
Nachtstück (SW 16, 93–95) 19, 522, 529
Nein, zu spät wird es nie (AdB 2, 307) 344
Neues (SW 17, 26–29) 208
Neueste Nachricht (SW 17, 7f.) 385f.
Nicht? (SW 13, 13f.) 349
Notizen (SW 16, 386–392) 19
Nutzen des Redens (SW 13, 128) 464f.
Pferd und Bär (SW 8, 22f.) 444f.
Phantasieren (SW 16, 97–99) 19
Porzellan (SW 17, 382f.) 198, 203, 208f.
»Räuber«-Roman (SW 12; AdB 3, 9–150)
 208, 275f., 301–309, 315–321
Rede an einen Knopf (BA 15, 101f.) 19
Rede an einen Ofen (BA 15, 99f.) 19
Reisen (SW 13, 109f.) 507
Rilke (SW 13, 181f.) 308, 441
Sätze (SW 19, 231f.) 420–424, 462
Schäferstunde (SW 13, 16f.) 339
Schlaf wohl (SW 13, 123) 446–448
Schnee (SW 4, 146f.) 475
Schnee (I) (SW 13, 15) 145f., 328, 514

- Schneewittchen* (SW 14, 74–115) 124f.,
 137, 153–156, 158–160, 162, 167, 215–217,
 219f., 223f.
Schneien (BA 13, 37–39) xv, 265–269,
 414, 475f.
Schwendimann (BA 12, 48–50) 438,
 496–499
Seeland (SW 7) 13f., 310, 339
Seht ihr (SW 13, 26f.) 425, 428
Simon. Eine Liebesgeschichte
 (SW 2, 15–22) 226
Skizze (I) (SW 15, 75f.) 226f.
So durch die Bäume fällt (SW 13, 36) 262
Sonntag auf dem Land (SW 16, 66–69)
 242
Spruch 270, 323–325
Staublappenmensch (SW 19, 133–136)
 208
Stille (SW 13, 17f.) 365, 397–400, 426
Stimmen (SW 13, 38f.) 418
Stück ohne Titel (II) (SW 19, 303–306)
 6, 517
Studie über den Adel → *Tobold (II)*
Stunde (SW 13, 27f.) 479, 481
Table d'hôte (SW 17, 412–414) 201, 203,
 206f., 212
Theodor-Roman 275
Tiefer Winter (SW 13, 14f.) 441
Tobold (II) (darin *Studie über den Adel*)
 (BA 13, 96–123) 107, 109, 208
Tobold-Roman 275
Trug (SW 13, 28) xvii, 51, 55–58, 146, 262,
 408f., 412, 428, 455, 462, 538
Über das russische Ballet (SW 15, 69–73)
 208
Und ging (SW 13, 27) 96–98, 148, 260,
 279, 403–405, 441, 538
Unter grauem Himmel (SW 13, 41) 457
Vielleicht wäre der Schnee (AdB 4, 276f.)
 435
Vor Schlafengehen (SW 13, 23) 472
Warum auch (SW 13, 9) 471
Was braucht es zu einem Kleist-Darsteller?
 (SW 15, 23–26) 208
Weihnacht (SW 16, 24–26) 507
Weihnachtsgeschichte I (SW 19, 438–441)
 507
Weiter (SW 13, 18) 147, 260, 425
Welt (I) (urspr. *Glück*) (SW 13, 11) 441f.,
 457
Wiegen (SW 13, 12) 260, 353, 365, 474
Wie ich ein Blatt fallen sah (SW 13, 97f.)
 235, 476–478
Wie immer (SW 13, 14) 146, 339, 455, 514
Wie kann man Stimmung machen?
 (AdB 1, 79–81) 19–22, 508
Winter (SW 16, 373–375) 489
Wintersonne (SW 13, 8f.) 51, 55, 58f.,
 425
Worte über Mozarts »Zauberflöte«
 (SW 19, 306–309) 10
Würzburg (BA 15, 36–47) 149
Zeichenstunde (SW 15, 90f.) 500
Zeit (SW 13, 31f.) 280
Zu Frau Kappeler sprach in hellstem
Morgenlicht Frau Rese
 (AdB 1, 121–124) 434
Zu philosophisch (SW 13, 23) 147, 385
Zwei Männer (SW 16, 194–204) 19
 Walter, HannaH xvi, 259
 Wälterlin, Oskar 194
 Warschau 196
 Weber, Werner ix, 67, 70
 Webern, Anton 22, 34, 104, 118, 121, 131, 336,
 338, 412, 442, 527
 Weckerle, Rudolf 390
 Wedderkop, Hermann von 177
 Wedekind, Frank vii, 25, 162
Erdgeist 162, 500
Frühlings Erwachen 297
Musik vii
 Wegmann, Judith 114
 Wehrle, Heinz vii, 327–329
 [Improvisationen] 327–329
 Wehrle, Josef 234
 Weibel, Samuel 26
 Weiger, Edith 292
 Weigert, Marko E. 232
 Weilenmann, Matthias 254
 Weimar 199f.
 Weingartner, Felix 54
 Weiss, Marcus 204
 Weissberg, Daniel 239
 Welti, Jakob 173f.

- Wenzinger, August 371
 Wessel, Kai 456
 Westerbork 40f.
 Westermann, Kay 496
 Wettstein, Peter 453f.
 Die Göttin 453f.
 Widmann, Ellen 61, 85
 Widmann, Josef Viktor 55, 61, 72, 79
 Maikäfer-Komödie 79
 Widmer, Kurt 503f.
 Widmer, Urs 84
 Wieland, Christian Martin 13
 Wien 22, 26, 86, 91, 120f., 135, 235f., 296,
 300, 406f., 508, 515
 Wilamowitz-Moellendorf, Ulrich von 27
 Wildberger, Jacques 62, 68, 77, 80f., 467
 Wildenauer, Ingold 230
 Wilson, Robert 218
 Wink, Jürgen 217
 Winkler, Josef 118
 Winter, Gerhard 257
 Winter, Tania 257
 Winterthur 65, 429, 453
 Wirth, Andrzej 214
 Wistinghausen, Martin viii, xiv, 265, 353,
 365–370, 377, 441
 Beiseit 365f., 377
 Spuren 365–370
 Witten xi, 196
 Wittgenstein, Ludwig 17, 500
 Wöhrle, Oskar 31
 Wolf, Guntram 483
 Wolf, Hugo 349
 Wolfensberger, Marie-Louise (Boschetti-
 Bluntschli?) vii, 327–329
 [Improvisationen] 327–329
 Wolfinger, Kai 229
 Wölfl, Adolf xiv, 143, 169–172, 175, 182–196,
 240, 303
 Von der Wiege bis zum Graab 194f.
 Wondratschek, Wolf 521f.
 Woolrich, John xii, 443–446, 509, 542
 A Dramolet 444
 It is midnight, Dr Schweitzer 443
 Little Walserings 443–446, 542
 Quiddities (Lake Greifen) 443f.
 That long journey 443
 Würdehoff, Thomas 137
 Wörnemann, Stefanie 298
 Würzburg 143, 198
 Wüthrich, Hans xii, 108, 238, 453, 462–464
 Das Glashaus 238f.
 Happy Hour 239
 Leve 239
 walser arabien 463f.
 Wüthrich, Werner 228f.
 Wanderungen 228f.
 Wytttenbach, Jürg 91, 93, 238f., 255
 Exécution ajournée 238
 Xenakis, Iannis 180
 Yarim Tepe 441
 Yersin, Luc 222
 Yoo, Byung-Eun 490
 Yosano Akiko xiv, 270f.
 Kimi shinitamō koto nakare 271
 Young, Simone 304
 Zadek, Peter 218
 Zagreb 139
 Zahner, Monica 249
 Zehelein, Klaus 153, 536
 Zemeckis, Robert
 Forrest Gump 524
 Zenck, Martin 153, 383
 Zender, Gertrud 542
 Zender, Hans xif., xiv, 87, 409, 509, 519,
 541–546
 Dubliner Nachtszenen 541f.
 Hölderlin lesen I–V 475, 542f.
 Musik (Skizze) 519, 541–546
 Schuberts »Winterreise« 541
 Stephen Climax 541
 Zermatt 218
 Ziegel, Peter 225
 Ziegler, Michelle 291f.
 Zimmer, Ernst 141
 Zimmerlin, Alfred 232f., 463, 507
 Zimmermann, Bernd Alois xi, 156, 519f.,
 527, 533, 536, 541
 Die Soldaten 159, 535
 Ekklesiastische Aktion 541
 Musique pour les soupers du roi Ubu 516

Zimmermann, Heidi 137, 168
 Zimmermann, Walter 490
 Zorn, John 92
 Zürcher, Lionel 52
 Zürich viii, 31, 36–38, 52, 59, 61–63,
 66–68, 82, 87, 120, 135, 144, 164,
 166, 173, 214, 216, 226, 239f., 245,
 248f., 254, 276, 303, 306, 317, 362,
 371, 381, 396, 425, 453–467, 506,
 516, 536

Zürn, Ulrike 428
 Zschocke, Matthias 218
 Zwetkoff, Peter 231
 Zwicker, Alfons Karl xvi
 Zykan, Otto M[atthäus] 118, 406
 Zytynska, Sylwia xvi