

«BEIFÜGEN KÖNNTE ICH, DASS ...»

VON MICHAEL KUNKEL

Behauptungen oder Mutmassungen über Michel Roths Komposition «Der Spaziergang» nach Robert Walser

« Je pourrais ajouter que... » — Affirmations ou suppositions sur la composition « Der Spaziergang » de Michel Roth d'après Robert Walser.

L'auteur de ce texte a eu la possibilité d'assister, le 3 juillet dernier dans la Salle des Hercules de la Résidence de Munich, à la création de « Der Spaziergang » pour deux barytons et orchestre (2007) de Michel Roth. L'Orchestre Symphonique de la Radiodiffusion bavaroise était alors placé sous la direction de Martyn Brabbins, avec Thomas Gropper et Christian Eberl en solistes. L'œuvre, décorée du prix de composition BMW, sera reprise à la Salle Paderewski de Lausanne le 18 septembre prochain par l'Orchestre de Chambre de Lausanne dirigé par Jost Meier, avec les barytons Robert Koller et Javier Hagen. Le présent article propose quelques impressions et réflexions spontanées sur la pièce de Michel Roth.

Seine Vorliebe für (zumal schweizerische) Literatur ist kaum zu übersehen: Michel Roth (geb. 1976) setzt sich in seiner Musik auseinander mit Autoren wie Fernando Pessoa, Robert Walser, Hermann Burger, Peter Weber – Autoren, von denen oft gesagt wird, dass ihre Texte eine überaus «musikalische» Qualität besäßen. Naturgemäss ist es schwer, eine ohnehin vorhandene grosse Musikalität noch musikalischer zu machen. Deshalb raten Experten, zumal um die grossen Gesänge der Literatur einen Bogen zu machen und lieber (wie ja selbst Mahler) minderwertige Textware zu behandeln, um als originärer Tonkünstler besser dazustehen. Was dabei manchmal vergessen wird: Der Tonkünstler ist oft Textkünstler; er muss sich vorhandener «grosser» Dichtung dabei nicht immer als Klangillustrator unterordnen, sondern kann auch ganz souverän gedichtete Worte und Klänge in ein neues inniges Verhältnis bringen; im Fall von Roth liesse sich sogar sagen: Er stellt mittels Musik Texte her, die in der Literatur unmöglich sind.

Einige Beispiele: In *Die auf dich zurückgreifende Zeit* (2004-06) schafft Roth einen grossen Vokalzyklus, indem er die Ton- und Sinnspuren von Peter Webers Roman *Silber und Salbader* in musikalisch definierte Verhältnisse setzt und dabei in die Textordnung der «Vorlage» zum Teil stark eingreift¹; in *Pessoa* (2007/08) lässt er eine grosse Anzahl von durch den titelgebenden Dichter erdichteten Dichtern musikalisch interagieren²; auch die Grundidee von *Der Spaziergang* für 2 Baritone und Orchester (2007) beruht darauf, mehrere verschiedene Texte gleichzeitig zu lesen: Die Baritone tragen Teile des Werks simultan in zwei verschiedenen Fassungen vor. In allen Fällen entstehen Kunstwelten in der Entwicklung einer kompositorischen Schreib- oder Hörweise, die sich vor allem mit literarischen Bruch- oder Schnittstellen zwischen Klang und Bedeutung, Gelenken von Vieldeutigkeit beschäftigt.

Natürlich: Es liessen sich allerlei Experimente denken, eine Gleichzeitigkeit von Texten auch ganz ohne Musik herzustellen. So eindrücklich zum Beispiel die Simultanlesungen der einzelnen Schichten von Arno Schmidts monumentalem *Zettels Traum* sein mögen, die die Arno Schmidt-Gesellschaft manchmal veranstaltet, so deutlich wird dabei auch, dass es sich bei der Performance eher um ein Sekundärereignis handelt, in der dem Werk Schmidts auf interessante Weise gehuldigt wird, ohne dass das Klangereignis dem vorhandenen komplexen System verschlungener Sinn- und Lautpfade in allen Punkten gerecht würde. In der Literaturwissenschaft gibt es schon aus editionstechnischer Verpflichtung besonders viele Methoden, mit verschiedenen Fassungen eines Textes umzugehen; die Ergebnisse der Forschung zeitigen freilich kein primär sinnliches Ereignis, sondern sind (zum Glück)

angewiesen auf die erprobten diskursiven Darstellungsformen, um Nachvollziehbarkeit oder Vergleichbarkeit zu gewährleisten.

Solchen Zwängen unterliegt ein Komponist wie Michel Roth nicht. Im *Spaziergang* versucht er erst gar nicht, alles sauberlich auseinander zu dividieren, sondern im Medium des Klangs verschiedene Texte unauflöslich ineinander zu verstricken und unter Spannung zu setzen, um dadurch «Musik» in einem Zwischenbereich, als empfindliche Interferenz zu erzeugen. Es ist diese bei einer Simultanlesung kaum erreichbare Textempfindlichkeit, die beim Hören gleich auffällt – zumal wenn, wie in der Münchner Uraufführung³, der enorme Beziehungsreichtum des Stücks nicht in aufdringlichem Gestus demonstriert, sondern von einem hochentwickelten künstlichen Klangsprachorgan in leichter Transparenz dargeboten wird.

«ICH STAND (SO) UND HORCHTE»

Der Anfang der Erzählung lautet in den verschiedenen Fassungen:

«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.»⁴

«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.»⁵

Wie man sieht, wird in beiden Fassungen das Gleiche erzählt, aber nicht auf die gleiche Weise. Es ist genau diese Frage der Differenz im «Wie», die für Roth im Mittelpunkt steht: Die verschiedenen Sprechhaltungen der Fassungen werden in unterschiedlichen, stets wechselnden Vortragsweisen oder Tonfällen konkretisiert. Musikalischer Ausdruck besitzt keinerlei Selbstzweck, sondern steht zur Disposition. Am Anfang etwa formieren sich ein «förmliches» Sprechen und ein «spielerischer Gesang» zu einer neuen, in sich kontrastgesättigten Stimme (Abbildung 1). Diese konfliktträchtige Doppelstimme löst im Orchester zunächst punktuelle Abstrahlungen aus, die sich auf ganz verschiedene Art am Vokalen entzünden: Es erscheinen instrumentale Verdeutlichungen und Überformungen von Sprachartikulation, Instrumentalsprachklänge als deutliche (oftmals tonal exakte) Echos und Vorechos, wie auch als geisterhafte Klangschatten,

1. Vgl. auch Michael Kunkel, *Neu gesagte Geschichten des Tönens. Kompositorische Sprechakte von Michel Roth, Mischa Käser und Annette Schmucki*, in: Claudia Emmenegger, Elisabeth Schwind, Olivier Senn (Hrsg.), *Musik Wahrnehmung Sprache*, Zürich: Chronos 2008, 115-151, bes. 117-122.

2. Ein Mitschnitt der Uraufführung wird demnächst veröffentlicht in der CD-Sammlung *Grammont Sélection 2*.

3. Das Stück wurde am 3. Juli 2009 in der Reihe *musica viva* von dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, den Bariton Thomas Gropper und Christian Eberl unter der Leitung von Martyn Brabbins im Herkulesaal uraufgeführt. Die Schweizer Erstaufführung erfolgt am 18. September 2009 in Lausanne, 20 Uhr, im Paderewski-Saal mit dem Orchester de Chambre de Lausanne, den Bariton Robert Koller und Javier Hagen, unter der Leitung von Jost Meier.

4. 1. Fassung von 1916, zitiert nach: Robert Walser, *Der Spaziergang* (= sämtliche Werke in Einzelausgaben, hrsg. von Jochen Greven, Band 5), Frankfurt am Main: Suhrkamp 1985, S. 7.

5. 2. Fassung von 1917/18, zitiert nach: Robert Walser, *See-land* (= sämtliche Werke in Einzelausgaben, hrsg. von Jochen Greven, Band 7), Frankfurt am Main: Suhrkamp 1986, S. 83.

Abbildung 1:
 «Der Spaziergang»
 für zwei Baritone
 und Orchester (2007),
 1. Partiturseite.
 © Tre Media Edition,
 Karlsruhe

aber auch Gegenaktionen. Prägend für das ganze Stück ist die seltsame Fast-Doppelgänger-Situation der Fassungen und Protagonisten: Es gibt kein Ereignis, das nicht mindestens doppelt erschiene, ohne dass jemals etwas genau wiederholt würde. Zentral für die Komposition ist das verwirrende Spiel mit fast gleichen Personen, Ereignissen, Gedanken und sich immer verändernden Tonfällen.

In einer guten Aufführung (wie in München) verschmelzen alle Sprachpartikel der Partitur zu einem in sich vielfach ausdifferenzierenden musikalischen Sprechakt. Roth betont, dass hier nicht ein echter «Dialog» stattfindet, sondern eher

ein übergreifender Sprachkomplex aus einer Vielzahl von vokalen/instrumentalen Ableitungen entstehen solle. Man könnte behaupten, dass Walsers Fassungen verschiedene Ausformungen eines dichterischen Gedankens repräsentieren; bei Roth wird daraus wieder *eine* Sprache. Die Unterschiede zwischen den beiden Fassungen sind nicht riesig, sie liegen in (gleichwohl bedeutsamen) Nuancen; in der Komposition geht es darum, diese sich in Nuancen manifestierenden Unterschiede zum Klingen zu bringen. *Der Spaziergang* ist ein Versuch, mittels Musik auszusprechen, was zwischen zwei fast gleichen Fassungen liegt.

«HIER HABE ICH MICH (WIEDER MAL) NEU ZU ORIENTIEREN»

Über die Arbeit an der Doppelfassung hat Roth einen musikalischen Lektüremodus oder eine Klangtextherstellungsmethode gefunden, mit dem oder der er sich innerhalb eines Musiklebens, das von übermächtigen Walser-Musikern (Heinz Holliger, Urs Peter Schneider) ebenso geprägt ist wie vom übermässigen Walser-Verschleiss belastet, erstaunlich frisch oder eigenständig positionieren kann. Die musikalische Sprache, die dabei entsteht, ist eine der vielfachen Flüchtigkeit oder Flexibilität: Roth folgt den Walserschen Abschweifungen, indem er eine Vielzahl von Klanggrammatiken ins Spiel bringt, ohne dass sich eine als verbindlich etablieren könnte; der Komponist ruft sich selber immer wieder «zur Ordnung», um sich dann immer wieder neu zu verzetteln. Hier Orientierung zu finden, ist schon deshalb nicht einfach, weil in der zu Beginn fast basslosen Musik die Einzelereignisse durch keinerlei Klangfundament geerdet sind. Die formale Koordination des Geschehens ähnelt dem Bewusstseinsmodell des Spaziergangs: Eine Kontinuität verschiedenster Einzelereignisse ist allein dadurch gegeben, dass sie während ein und desselben Spaziergangs widerfahren, der bestimmt ist durch eine fortwährende eigenartige Osmose zwischen vor allem beiläufigen Sinneseindrücken verschiedenster Herkunft und Art. So ist es auch in Roths Stück: Einzelne, an bestimmte Textabschnitte gebundene Episoden sind in einen fließenden Zeitverlauf integriert; Kontinuität entsteht nicht nur durch die Sololinien, die sich oft versteckt durch das ganze Stück ziehen, sondern auch durch fortwährende lokale Diskontinuitäten (kleine Einzelsignale der Bläser etwa), die von Anfang bis Ende vernehmbar sind. Die unstete Identität der beiden in ständiger Verwandlung begriffenen Doppeltänzer sucht Roth auf den Tonort c – er erklingt reflexhaft immer auf «ich», «mich», «mein» etc. – festzunageln.

In Walsers Erzählung gibt es vor allem Nebensächlichkeiten, die teilweise mit ziemlich übertriebenem sprachlichem Aufwand dargestellt werden (man denke an die Buchladenepisode). Auf Roths *Spaziergang* bleibt diese ironische Fallhöhe zwischen Inhalt und Ausdruck unter Ausschöpfung des zur Verfügung stehenden grossen vokal-symphonischen Apparats bestehen: Obwohl es scheinbar nur Unwesentliches zu erzählen gibt, werden alle Register vom gewöhnlichen (nicht kunstfertigen) Sprechen bis zur vokalen Entsemantisierung von Sprachklang gezogen und sehr viele Arten, Vokales und Instrumentales ineinander zu setzen (bis hin zur echtzeitigen instrumentalen Textdeklamation ab Takt 73, wo jedem Bariton ein eigenes Sprechstreichensemble zugeordnet ist, vgl. Abbildung 2), realisiert. Wie bei Walser folgt aus der Vielfalt an Mitteln kein Tumult, es entsteht fast nie ein Tutti, das Klangbild bleibt immer transparent. Es ist aufschlussreich zu beobachten, wie Roth seine Klangmittel anwendet: Die Episode um Professor Meili («Meilis Nase war eine scharfe, gebieterische, strenge, harte Habichts- oder Adlernase») evoziert eine «Vokalpassacaglia», in der gesprochene Vokale an bestimmte Töne gebunden sind, was mit «wissenschaftlicher Strenge» durchgehalten wird (Takt 73ff., Abbildungen 2 und 3); jener «gewisse Ernst», den der (oder die) Spaziergänger «als Klang» noch hinter sich «lebhaft» spürt (oder spüren), materialisiert sich ziemlich harmlos als schwacher Pfeifklang, der dem gedankenlos zerstreuten Pfeifen auf Spaziergängen nachempfunden ist (Takt 55f.); die Erwähnung von «prahlerischen Goldbuchstaben» löst einen Blechbläsersatz aus (Takt 106ff.), usw.

Obschon diese Art von Klangfiguren oder Klangreflexen sich auf recht hohem Sublimierungsniveau zeigen, wirkt hier eine Kategorie, von der gesagt wird, dass sie in der «Neuen Musik» immer vernachlässigt würde: Humor. Diese für Walsers Text sofort als dominierend erkennbare Eigenschaft spielt auch für Roth eine massgebliche Rolle – nicht so sehr im Sinne der sofort zündenden Pointe oder als Kalauer,

Bar. 1
Bis T. 98: Stimmen: natürliche, leicht überzeichnete Prosodie, jedoch genau im notierten Rhythmus
immer im Vordergrund
ge - hai - me Herr - scher sind die stol - zes - ten und här - tes - ten

Bar. 2
immer im Vordergrund
Sein Hut gleich ei - nem un - ab - setz - ba - ren Herr - scher

VI. I
Rubato parlando (♩=ca.66)
Dämpfer ab
mf
Tutti
fp
vibr. accel.
pizz.
sfz

Vla. I
Dämpfer ab
mf
Tutti
fp
vibr. accel.
pizz.
sfz

Vc. I
Dämpfer ab
mf
Tutti
fp
vibr. accel.
pizz.
sfz

Kb. I
mf
Tutti
pizz.
arco flaut.
pp
sfz

VI. II
Tutti
pizz.
pp
sfz

Vla. II
Tutti
pizz.
pp
sfz

Vc. II
Tutti flaut. fv
pp
pizz.
pp
sfz

Kb. II
flaut.
pizz.
pp
sfz

Bis T. 98: Alle Streicher: ständiger, unkoordinierter Wechsel zwischen sul tasto und sul ponticello, quasi sprechend, artikulierend

Abbildung 2:
«Der Spaziergang»
für zwei Baritone
und Orchester
(2007), Baritone,
Streicher,
Takt 73-76.
© Tre Media
Edition,
Karlsruhe

Professor Meilis Nase war eine strenge, gebieterische, scharfe Adler- oder Habichtsnase, und der Mund war juristisch zugeklemmt und zugekniffen.

Meilis Nase war eine scharfe, gebieterische, strenge, harte Habichtsnase- oder Adlernase. Der Mund war juristisch zugeklemmt und zugekniffen.

Sein Hut glich einem unabsetzbaren Herrscher. Geheime Herrscher sind die stolzesten und härtesten. Im ganzen genommen betrug sich jedoch Professor Meili ganz milde, so, als wenn er in keiner Hinsicht nötig gehabt hätte, merken zu lassen, welche Summen von Macht und Gewicht er personifizierte, und seine Gestalt erschien mir trotz aller Unerbittlichkeit und Härte sympathisch, weil ich mir sagen durfte, dass die, die nicht auf süsse und schöne Art lächeln, ehrlich und zuverlässig sind. Gibt es ja bekamtlich Schurken, die die Lieben und Guten spielen, die das schreckliche Talent haben, zu den Untaten, die sie begehen, verbindlich und artig zu lächeln.

Sein Hut glich einem unabsetzbaren Herrscher. Im ganzen genommen betrug sich jedoch Herr Professor Meili ganz milde, so, als habe er in keiner Hinsicht nötig, merken zu lassen, welche Summe von Macht und Gewicht er personifiziere. Da ich mir sagen durfte, dass diejenigen, die nicht auf süsse Art lächeln, immerhin ehrlich und zuverlässig sind, so erschien er mir trotz aller Unerbittlichkeit sympathisch. Gibt es ja bekamtlich Leute, die ihre Untaten ausgezeichnet hinter gewinnendem, verblindlichem Benehmen zu verstecken wissen.

hat - Episode
→ Teil 2
→ Teil 3

Volksmusik

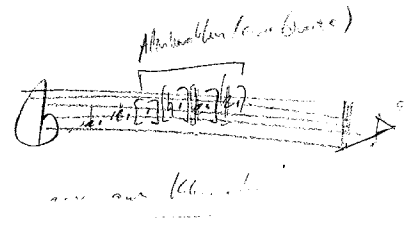
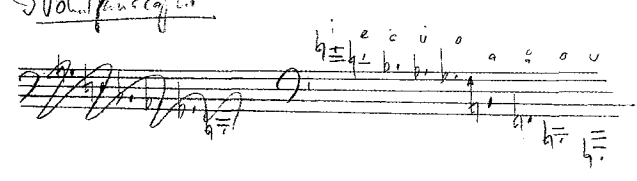


Abbildung 3: «Der Spaziergang» für zwei Baritone und Orchester (2007), Skizze zur «Meili-Episode», Takt 75 ff. © Michel Roth, Luzern

sondern eher als distanzierte Haltung, die erforderlich ist, um Dinge, die nicht ganz zusammen passen und sich ständig verändern, mit Vergnügen zu verbinden und spielen zu lassen. Man könnte auch sagen: Bei Roth resultiert das Spiel mit Nicht- oder Fast-Identitäten kaum aus einer grellen Verzweigung angesichts der aporetischen Natur der *conditio humana* oder der Selbst-Entfremdung des Menschen von heute – und wenn doch, ist zumindest nicht auszumachen, dass der Komponist ihr völlig hilflos ausgeliefert wäre.

«EIN GRAB IM WALD ZU HABEN, WÄRE SCHÖN»

Zum Einsatz kommen bei Roth manchmal emblematische Klangerzeuger, die irgendwo zwischen Vokalität und Instrumentalem angesiedelt sind: War es in *Die auf dich zurückgreifende Zeit* die Maultrommel als das Zungenschlaginstrument des *poetus musicus* Peter Weber, sind es im *Spaziergang* zwei Megaphone. Die kommen zwar bei Walser nicht vor, sondern werden von Roth eigens eingeführt, um zunächst die Selbstzurechtweisungen des Spaziergängers im Polizeiton zu überspitzen. Darüber hinaus ist das Megaphon ein Instrument, das die Stimme von der Persönlichkeit des Sprechers ablöst und objektiviert. Am Ende der Komposition ist der Punkt erreicht, an dem die beiden Protagonisten in einer Todesvision beginnen, unterschiedslos zu werden (Takt 212ff., hier stimmen die beiden Fassungen erstmals ganz genau überein: «Töne aus der Vorwelt kamen, von ich weiß nicht woher, an mein Ohr») und mit Hilfe der Megaphone hohe, quasi instrumentale Monotöne von sich geben – die aber, da in sich bewegende Megaphone hinein gesungen werden soll, dank Dopplereffekt (*nomen est omen*) eine letzte Differenz bringen.

Eine Todesvision am Ende eines auskomponierten Walser-Spaziergangs: Wer könnte hier nicht an das reale Lebensende von Robert Walser denken, der Weihnachten 1956 in der Nähe seiner Heilanstalt in Herisau auf einem Spaziergang verstarb? Natürlich ist dieser Aspekt im etwas entrückten Schluss, in dem das flüchtige Partikelgestöber endlich etwas gebannt ist, irgendwie enthalten; gleichzeitig ist charakteristisch für Roth, dass er selbst hier die (humorvolle?) Distanz zu seinem literarischen Gegenüber nicht aufgibt: Die finale Ruhe bleibt nicht ganz ungestört, denn die allerletzte Bemerkung beweist, dass es sich bloss um eine weitere, nun dunklere Abschweifung handelte und der Spaziergang problemlos weitergehen könnte: «(etwas gleichgültig) Bald trat

ich jedoch wieder ins Leben, ins helle Freie hinaus.» Roth belässt es dabei. Er folgt Walser eben nur ein Stückchen weit⁶ und behält die Position eines Künstlers, der ein gegebenes Textmaterial für seine eigenen Zwecke instrumentalisiert, um ein neues, autonomes Kunstwerk zu artikulieren – freilich steht diese Haltung eines aus einer gewissen Distanz heraus erfolgenden, gleichwohl empathischen Manipulierens irgendwie im Einklang mit Walser.

Schon vor der ironisierenden Nachbemerkung liesse sich der Ernst der Grabepisode anzweifeln, nämlich spätestens dann, wenn man sieht, wie hinten im Orchester während des Tubasolos der Schlagzeuger mit seinem Becken sich am Schalltrichter der Tuba zu schaffen macht: Als weiteres seltsam ungleiches Paar modulieren die beiden den Instrumentalklang sprachähnlich in einer kleinen Szene, an deren Ende das letzte klingende Instrument des Stücks durchaus unfeierlich versiegelt wird. Hier offenbart sich endgültig die Doppelbödigkeit, das szenisch-komische Potential des Stücks (auch die Megaphone werden manchmal als Requisiten eingesetzt), das ja auch sonst hauptsächlich aus der musikalischen Präzisierung oder Ausformung von Sprech- und Spielhaltungen oder, sehr überspitzt gesagt, quasi aus auskomponierten Regieanweisungen besteht. Durch den Kunstgriff der Doppelfassung wird aus der solipsistischen Welt Walsers eine «komische» Paarkonstellation gewonnen, die sich auf vielen verschiedenen Ebenen der Musik konkretisiert. Gerade die affektive Spannung, die in Gegenüberstellung der den verschiedenen Fassungen zugeordneten Tonfällen entsteht («förmlich» vs. «spielerisch», «etwas umständlich» vs. «ausdrucksvoll», «schwer» vs. «leicht» etc.), ist eine eminent szenische – gleichzeitig sind vor allem die beiden Protagonisten sehr davor zu warnen, die angedeuteten Konflikte als Einladung zum übertriebenen Theatralisieren und Gestikulieren aufzufassen. Es gibt keinerlei eigenständige szenische Ebene, die darzustellen wäre, da sich alle Ereignisse des Stücks dem Drama, besser: der Komödie des Sprechens unterordnen, die sich ausgehend von Walser zur Bildung eines neuen Kunstklangredeorgans abspielt. Roths *Spaziergang* steht vielleicht in der Tradition gewisser Mono- und Pluridramen (*L'enfant et les sortilèges*, *Pierrot lunaire*, *Erwartung*, *Aventures & Nouvelles Aventures*) und gehört zu einem aktuellen Genre, in dem die imaginäre theatralische Perspektive vor der übermächtigen Bühnenpräsenz immer den Vorzug genießt.⁷

6. Wobei am Ende der Wortlaut der ersten Fassung – «Bald trat ich wieder ins helle Freie hinaus und ins Leben» – ganz fehlt und der erste Bariton plötzlich schweigt: Ist die eine Doppelgängerhälfte doch im Wald geblieben?

7. Auch die anderen «Literaturstücke» *Die auf dich zurückgreifende Zeit* und *Pessoa* implizieren auf ähnliche Art Szenisches; im Moment arbeitet Michel Roth an seiner ersten expliziten Bühnenmusik nach Hermann Burgers Roman *Die Künstliche Mutter*.