

Robert Suters Vertonung von Gedichten Thomas Bernhards = Robert Suter met Thomas Bernhard en musique

Autor(en): **Hirsbrunner, Theo**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Dissonanz : die neue schweizerische Musikzeitschrift =
Dissonance : la nouvelle revue musicale suisse**

Band (Jahr): - **(1992)**

Heft 33

PDF erstellt am: **15.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-928065>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Psalmen ausserhalb der Kirche – Zu Robert Suters Vertonung von Gedichten Thomas Bernhards
1986 vertonte der Basler Komponist Robert Suter neun Texte aus Thomas Bernhards schon 1957 erschienenem Gedichtband «Auf der Erde und in der Hölle». Suter, für dessen Entwicklung die Begegnung mit Schönbergs «Pierrot lunaire» wichtig war, der aber der Dodekaphonie und erst recht dem Serialismus reserviert gegenübersteht und sich auch in diesem Werk nicht als Avantgardisten betrachtet, unterwirft das Komponieren einer gewissen Systematik ohne tabellarische Vorarbeiten. Theo Hirsbrunner weist diese Systematik insbesondere in den Akkord- und Intervallstrukturen an verschiedenen Beispielen nach und fragt auch nach deren Sinngehalt.

Des psaumes non canoniques – Robert Suter et la poésie de Thomas Bernhard
En 1986, le compositeur bâlois Robert Suter mettait en musique neuf textes tirés d'un recueil de poèmes de Thomas Bernhard paru en 1957, «Auf der Erde und in der Hölle» (Sur terre et en enfer). Pour Suter, la découverte du «Pierrot lunaire» de Schoenberg a beaucoup compté, mais il est resté sur la réserve vis-à-vis du dodécaphonisme – et sur-tout du sérialisme. Sans vouloir passer pour un membre de l'avant-garde, il se soumet ici à une certaine systématique – quoique sans tabelles préparatoires – que Theo Hirsbrunner met en évidence, en particulier dans la structure des accords et des intervalles, par divers exemples dont il examine le sens.

Von Theo Hirsbrunner

Des österreichischen Schriftstellers Thomas Bernhard Gedichtband *Auf der Erde und in der Hölle* erschien schon 1957 im Otto Müller Verlag Salzburg. Erst 1986 vertonte aber Robert Suter neun Texte, deren repetitiver Charakter von den Psalmen des Alten Testaments beeinflusst erscheint. Doch nicht Lobpreisungen sind Bernhards Anliegen. In seinem Hass auf die (katholische) Kirche sucht er einen direkten Kontakt mit seinem Gott. Verzweiflung und Selbstanklage beherrschen ihn, wenn er im dritten von Suter komponierten Gedicht bekennt:

*Was ich tue, ist schlecht getan,
was ich singe, ist schlecht gesungen,
darum hast Du ein Recht
auf meine Hände
und auf meine Stimme.*

Da der Autor die Geborgenheit in den kirchlichen Institutionen ablehnt und dem scheinheiligen Frieden, den ihm die Absolution durch einen Priester gewähren könnte, gründlich misstraut, bleibt ihm nur der Hader mit einem Gott, den er sich aus eigenen Kräften aufbauen muss. Dadurch wird dieser auch in eine unauflösbare Abhängigkeit vom Menschen versetzt. Beide, der Rufende und der Angerufene bilden eine Einheit, was der Schluss des Zyklus ganz deutlich macht:

*Ich erwarte,
dass mich der Herr erwartet.*

Suter vertont die beiden Verse ganz leise, sie klingen aber doch wie ein strikter Befehl.

Kein Tagebuch

Man könnte annehmen, dass die Komposition nichts anderes als ein unter starkem inneren Zwang hingeschriebenes Bekenntniswerk darstelle. Die kurze Zeit der Entstehung würde dafür sprechen. Die Lieder sind vom 9. bis 22. März 1986 datiert, aber Suter dachte schon drei Jahre zuvor an diese Vertonung, die er schliesslich in Carona ausführte. Die Daten beziehen sich auch nur auf die Fertigstellung des jeweiligen Psalms, und zwischen dem dritten vom 11. März und dem vierten vom 15. desselben Monats klafft eine Lücke, da letzterer wegen seiner anspruchsvollen kontrapunktischen Arbeit einiger Tage der Reflexion bedurfte. Der fünfte und der sechste entstanden ausserdem gleichzeitig; der sechste und siebente sind chronologisch umgestellt.

Das Studium der in der *Paul Sacher Stiftung Basel* aufbewahrten Partitur gibt weitere Hinweise auf den Kompositionsprozess. Sie ist mit Bleistift geschrieben, die Paginierung beginnt mit jedem Gedicht von vorne, und ihre Numerierung wurde mit Rotstift nachträglich angebracht. Das alles würde darauf hindeuten, dass die Reihenfolge nicht von Anfang an feststand. Dennoch muss ein Vorbehalt gemacht werden: Die zwei ersten Psalmen sind auf Notenpapier mit 17 Systemen notiert und enthalten schon alle Vortragsbezeichnungen der Reinschrift mit Tinte. Die folgenden weisen aber viel spontanere Schriftzüge auf; Crescendo-

Gabeln, Sforzati, Bindebögen usw. fehlen, verstehen sich aber in den meisten Fällen von selbst. Die Überschriften sind auch knapper: Beim fünften Stück z.B. steht nur «Äusserst ruhig», während die Endfassung «mit einer Art feierlicher Ruhe» aufweist. Erstaunen mag, dass die Dauer der einzelnen Lieder schon genau in Minuten und Sekunden angegeben ist. Suter muss sich die Musik sofort nach ihrer Entstehung vorgespielt haben. Die freiere Schrift könnte bedeuten, dass er nach dem zweiten Stück erst richtig in Schwung kam und impulsiver komponierte. Eine andere, banale Erklärung drängt sich aber auf: Das Papier hat eine andere Farbe – es ist blassgelb – und enthält bei gleichem Format wie das vorher verwendete weisse nur 12 Systeme. Solche scheinbar nebensächliche Dinge spielen ohne Zweifel eine wichtige Rolle bei Dichtern und Komponisten; Schreibwerkzeuge und Papierblätter werden unweigerlich zu Mitspielern. Die rechte Hand kann sich in den breiteren Notensystemen freier bewegen und lässt beim schnelleren Arbeitsprozess alles vorerst Überflüssige weg. Der dritte Psalm zeigt auch eine um vieles lockerere Struktur als der zweite, im vierten kompliziert sich die Situation aber wieder. Skizzen haben sich aber nur zum Epilog des Klaviers am Ende des Werkes erhalten (davon später); alles übrige scheint nach vorangegangener, intensiver geistiger Konzentration direkt zu Papier gebracht worden zu sein.

Keine tabellarischen Vorarbeiten

Suter begeisterte sich nach dem Zweiten Weltkrieg für Arnold Schönbergs

Pierrot lunaire. Er versuchte, wie er im Gespräch mitteilte, «rücksichtslos atonal» zu komponieren, ein «Ausbruch mit Begeisterung für nicht-tonale Musik» habe ihn erfasst. Für seine Generation und auch noch für die um etliche Jahre Jüngeren wurden Schönbergs Melodramen zu einem Schlüssel-Erlebnis. Sie sind in frei-atonalem Stil komponiert, der noch viele tonale Reminiszenzen enthält. Einige Stücke weisen eine rigorose Konstruktion auf, andere sind auch noch heute schwierig zu analysieren, wenn man von der Vorstellung ausgeht, eine Analyse müsse eine einheitliche intervallische und rhythmische Grundsubstanz nachweisen. Schönberg hat die einzelnen Sätze jeweils auch in kurzer Zeit hingeschrieben und die Daten in seinem Manuskript vermerkt (s. Josef Rufer: *Das Werk Arnold Schönbergs*, Basel 1959, S. 19).

Der Dodekaphonie und erst recht dem Serialismus steht Suter aber reserviert gegenüber; dennoch gelte es, das Komponieren einer gewissen «Systematik» ohne «tabellarische Vorarbeiten» zu unterwerfen, was der Anfang des ersten Psalms deutlich beweist. Das Vorspiel des Klaviers (*Beispiel 1a*) enthält schon fast alle Akkorde, die auch später eine grosse Rolle spielen werden. Rechte und linke Hand sind deutlich getrennt, und zwar nicht nur durch Gegenbewegung, sondern auch durch ihre unterschiedliche (tonale) Herkunft. Es handelt sich um «des accords classés», wie sie Boulez nannte und seinen Studenten an der Musikakademie Basel zu vermeiden empfahl. Diese längst bekannten Akkorde bilden aber keine Bitonalität im Sinne von Darius Milhaud; sie zeigen nur, dass die Strukturen im

direkten Kontakt der Hände mit der Klaviatur entstanden sind. Durch die Gewöhnung entstehen so Dreiklänge, Septakkorde und Schichtungen von zwei Quarten oder Quinten. Auch die Topographie der weissen und schwarzen Tasten wird berücksichtigt (wie bei Igor Strawinsky von *Petruschka* bis zu dem letzten Lied *The Owl and the Pussycat*): Die Quarte $g' - c''$ kontrastiert gleich zu Beginn mit den Tönen $des'' - es'' - b'' - des''' - es'''$, ein Verfahren, das sich mit dem zweiten Aufschwung im dreifachen «forte» noch steigert: die Quarte $g' - c''$ wird um eine weitere Quarte ($c'' - f''$) bereichert; der durch eine Fermate ausgezeichnete Akkord auf den schwarzen Tasten steht nun deshalb auch eine Quarte höher und wird um das nachgeschlagene b'' im *sforzatissimo* verschärft. Die Tendenz, keinen Ton zu verdoppeln, findet sich vor allem in den Gruppen aus Duolen- und Triolenachteln. Sie weist gerade auf Schönbergs frei-atonale Phase hin (s. A. Schönberg: *Harmonielehre*, Wien 1922, S. 505. Dieser Passus geht aber auf das Jahr 1911 zurück, wo die Situation noch im Fluss war). Das Misstrauen, das Schönberg dort gegen die tonalen Akkorde äussert, wird aber oft durch seine kompositorische Praxis widerlegt.

Die Singstimme setzt im letzten Akkord des Vorspiels ein (siehe Schluss *Beispiel 1a*) und bleibt zunächst unbegleitet (*Beispiel 1b*). Im Gesangspart, der als «mitteltief» bezeichnet wird, aber eher sehr tief liegt, zeigt sich der Einfluss des Schönberg'schen Expressionismus noch deutlicher. Irène Pellmont, der das Werk gewidmet ist, sang auch die Rolle der Erda in Richard Wagners *Ring des Nibelungen*. Von

I frei, aber mit äusserster Aggressivität

Beispiel 1a

(erregt, aber sehr bestimmt! -)

Beispiel 1b

Ich will zor — nig sein, ich will al — les ver — ges — sen, ich will das Maul der Fi — sche ver — ges — sen,

II mässig bewegt (J ca. 60)

Jede Nacht führt mein Weg in die Schottergrube, in die Schottergrube

meiner Ver-zweif-lun-gen,

Beispiel 2

Schönberg, «der konservative Revolutionär», nicht verachtete.

Auf das Endresultat hin komponiert

In der Dodekaphonik und dem Serialismus wurde der Weg von den Reihen und Tabellen bis zum endgültigen Werk immer länger. Die Aufbereitung des Materials beanspruchte viel Zeit, und oft blieb der Komponist vorerst im Ungewissen, wohin der Weg führen werde. Dass sich aber gerade die grossen Musiker jener beiden Richtungen der «Fatalität», dem selbst auferlegten Zwang gegenüber ihre Freiheit der Entscheidung zu bewahren wussten, ist vollkommen gewiss.

Suter verfährt da nicht anders: er bleibt den im Vorspiel des ersten Psalmes exponierten Akkorden treu, ohne sich in der adäquaten und direkten Ausdeutung des Textes behindern zu lassen. Der Anfang des zweiten Stückes mag als Beispiel dienen (Beispiel 2). Die rechte Hand bringt denselben Akkord, mit dem das Vorspiel des Zyklus schloss (s. Beispiel 1), die linke aber

dort her können auch Anregungen gekommen sein, vor allem aus der Szene Erda – Wotan am Anfang des dritten Aufzuges von *Siegfried*. Der schon erwähnte repetitive Charakter des Textes führt zu genau kalkulierten Variationen der Gesangslinie: das dreimalige «ich will» wird immer durch eine kleine Terz wiedergegeben; auf *h-gis* und *f-d'* folgt mit *d'-h* quasi eine Synthese aus den zwei ersten Ter-

zen. Die Intervalle der Phrasenenden verengern sich immer mehr: *g-fis'*, *a-es'*, *b-c'*. Ausser *h* (als *h'*) und *c* in der dritten Phrase gibt es keine Tonwiederholungen innerhalb einer Phrase, was wiederum auf Schönberg hinweist, aber nicht als Systemzwang allgemeine Gültigkeit erlangt. Suter bezeichnet sich nicht als «Konstruktivist», schöpft aber aus den Erfahrungen des traditionellen Handwerks, das auch

Beispiel 3

Ich werde singen den Gesang — der ün-ter-ge-gan-genen Völ-ker

eine Quarte bzw. Quarte mit der darunterliegenden grossen Sexte, was nichts anderes darstellt als einen Verweis auf den Beginn jenes Vorspiels, wo die beiden Höhepunkte auf den schwarzen Tasten dieselbe Struktur, aber mit Tonverdoppelungen aufweisen. Aber hier wird durch die Rhythmik und Artikulation etwas anderes daraus, etwas Stockendes, Unheimliches, was mit der «Nacht» und der «Schottergrube», die im Gedicht erwähnt werden, zusammenhängt. Der Gesang selbst ist auch stockend und bewegt sich psalmodierend in einem engen Tonumfang. Fern liegt Suter jedoch ein wohlfeiler Anklang an frühchristliche Gesänge; denn mit den Worten «meiner Verzweigungen» bricht er aus diesem Rahmen aus. Der Akkord in der rechten Hand ist immer noch derselbe wie am Anfang, nur um eine kleine Terz nach oben transponiert, aber die Singstimme steigt auf d' , um mit dem typisch atonalen Intervall einer kleinen None auf cis' abzustürzen.

Spontane Entscheidungen sind in einer solchen Ordnung immer möglich. Im dritten Psalm spricht der Text, wahrscheinlich in freier Anlehnung an Georg Trakl, vom «Gesang der untergegangenen Völker», und die rechte Hand des Pianisten intoniert eine weit gespannte Melodie (Beispiel 3), wie sie auch in Schönbergs *Erwartung* kurz, wie ein Phantom, auftreten könnte. Die linke aber bringt in verschiedenen Transpositionen den Akkord, den wir auch im Vorspiel finden (als dritten der drei Achtel in der rechten Hand unmittelbar vor dem Höhepunkt im dreifachen «forte», s. *Beispiel 1*). Derselbe Akkord erscheint auch am Schluss des Zyklus, diesmal wieder in der rechten Hand. Er hat schon in der ganzen klassisch-romantischen Musik reichlich Verwendung gefunden; er klingt weich

Beispiel 4

Beispiel 5

und evoziert gerade dadurch die melancholische Atmosphäre des Textes. Immer gelingt es Suter, mit der Singstimme und ihrer Begleitung einen unmittelbaren Bezug zum Gedicht herzustellen. Verfremdungen und Brechungen sind keine anzutreffen; unverstellt drückt sich das lyrische Subjekt aus. Es ist eine Art «grosses Ich» –

nicht zu verwechseln mit dem empirischen Dichter oder Komponisten –, das sich eine noch höhere Instanz imaginiert, mit der es im Streit liegt.

Der schwierige Schluss

Für einen solchen Konflikt einen befriedigenden Abschluss zu finden, ist schwierig. Wie soll der Hörer glauben,

Beispiel 6

dass nach dem hochmütig und leise gesungenen «Ich erwarte, dass mich der Herr erwartet» noch eine Versöhnung stattfinden kann? Schon Robert Schumann stand in der *Dichterliebe* nach Heinrich Heine vor demselben Problem. Ein einzelner Akkord genügt da nicht mehr.

Nachdem Suter eine ganze, nur flüchtig geschriebene Seite durchgestrichen hatte, verfasste er einige Versionen, die als Übergang von der seelischen Erschütterung in die endgültige Ruhe hätten dienen sollen. Zwei davon seien hier noch wiedergegeben. Die erste (*Beispiel 4*) ist noch ziemlich rudimentär. Man bemerkt an den abstürzenden Sechzehnteln des zweiten, dritten und vierten Taktes, dass ein neuer «Ton» gesucht wird, ein Ton, der im ganzen Zyklus noch nie angeschlagen worden war: etwas Schwelgerisches oder zum mindesten Sinnliches. Der zweiten Version (*Beispiel 5*) gelingt schon ein vollerer Klang. Beide Male erfolgt aber der Übergang vom Doppelschlag des zweitletzten Taktes zum lange gehaltenen Akkord, der wieder auf das Vorspiel zurückweist, nicht in befriedigender Weise. Erst die endgültige Fassung (*Beispiel 6*) bringt die Lösung. Die abstürzenden Sechzehntel beginnen nun auf einem höheren Ton als der vorangehende Akkord und wirken dadurch emphatischer. Der Doppelschlag taucht zweimal auf. Er hat eine lange Geschichte, die man nicht ausklammern darf: Richard Wagner, Anton Bruckner und Gustav Mahler verwendeten ihn immer wieder in den Augenblicken höchsten Glücks. Auch hier ist er so gemeint; die Semantik bleibt sich gleich. Suter verlebte seine Jugend in St. Gallen, wo Othmar Schoeck wirkte. Die Musik von der Wiener Klassik bis zu Schoeck war sein «Jugendfutter», wie er leicht ironisch bemerkte. Diese frühen Eindrücke werden hier lebendig. Der Pianist ist nicht nur des Sängers untertäniger Begleiter, er will mit Tönen ohne Worte etwas sagen, was der Dichter mit der meinten Sprache nicht kann; denn sie bleibt rational eingeschränkt und trotz allen seelischen Erlebnissen der äusseren Welt verhaftet. In Schoecks Zyklus *Das stille Leuchten* nach Conrad Ferdinand Meyer singt der Sänger am Schluss «Lass mich lauschen», worauf das lange Nachspiel in ständiger Steigerung anhebt. Hier, bei Suter, finden wir etwas Analoges, wobei aber der Schluss leise verklingt. Das Akkordmaterial bleibt dasselbe wie in den vorangegangenen Psalmen, wird aber erst hier ohne Gesang im Klavier zum Singen gebracht.

Dass auch Thomas Bernhard trotz aller Bitterkeit eine solche Erlösung mitgedacht hat, wusste Suter nicht, doch sie ist im Text angelegt. Immer wieder ist von den Fischen und Fischern die Rede, was auf das Neue Testament verweist, auf Jesu Begegnungen mit den Fischern am See Genezareth. Das altgriechische Wort für «Fisch» lautet ausserdem «ichthys»; die Christen leiteten aus den

fünf Lauten die Worte Iesus, Christos, Theos, Hyios und Soter ab, was auf Deutsch Jesus, der Gesalbte, der Gott, der Sohn und der Retter (der Heiland) bedeutet.

Dass Künstler Aussenseiter der Gesellschaft sind, nicht nur der Kirchen, wäre im Zusammenhang mit Thomas Bernhards Werken und Leben eine zu harmlose Formulierung. Indem Robert Suter aber intuitiv die nicht anders als verzweifelt zu nennende Religiosität des Textes erfasst und zu einem sanften Ausklang führt, weist er die Musik ihrer eigentlichen Domäne zu. Denn, mögen die Worte noch so pessimistisch sein – ein Mensch, der singt, hat noch nicht alle Hoffnungen aufgegeben. Der Epilog des Pianisten kann davon eine kleine Vorahnung suggerieren. Er bleibt offen, andere Deutungen wären vielleicht auch möglich, doch beschliesst er ein kleines «drame de l'attente», wie es in der modernen Literatur und Musik immer gegenwärtig ist: *Pelléas et Mélisande*, *Erwartung*, *Wozzeck*, *En attendant Godot* ...

Die verpasste Begegnung

Bernhard und Suter sind sich nie begegnet. Schon im Jahre 1983 schrieb der Musiker an den Dichter, der am 1. September aus Ohlsdorf kurz antwortete:

Sehr geehrter Herr Suter, mein Gedichtband aus dem Jahre 57 ist nicht einmal mehr in meinem eigenen Besitz, was ich bedauere, aber ich weiss, dass die Verleger in jedem Fall ein Exemplar im Archiv zurückbehalten. Aus diesem könnten Sie ja die von Ihnen gewünschten «Psalmen» kopieren lassen. Punkt 2 Ihrer Anfrage beantworte ich mit Ja [Bernhard gab die Einwilligung zur Vertonung]. Die Umstände sind so, dass ich im Jahr nicht drei Briefe schreibe.

Mit besten Grüssen,
besten Wünschen für Ihre Arbeit
Ihr Thomas Bernhard

Nach dem Abschluss der Komposition schrieb Suter am 31. August 1986 aus Basel einen Brief an Bernhard, mit dem er ihm die fertige Partitur übersandte:

Sehr verehrter Herr Bernhard,
Vielleicht erinnern Sie sich noch: wir hatten vor fast genau drei Jahren einen kurzen Briefwechsel. [...] Sie gaben mir damals freundlicherweise Ihr Einverständnis sowohl für die Zustellung einer Fotokopie der vergriffenen Texte durch den Verlag, wie auch zur «Vertonung.» [...] Ich bin – das wäre in meinem Alter auch eher peinlich – nicht das, was man heutzutage mit gewisser Respekthaltung als Avantgardisten zu bezeichnen pflegt. Ihre Psalmentexte wären auch ein denkbar schlechtes Objekt für eitles Tongetändel. Ich habe mich ganz einfach (und so ganz einfach ist das nun wieder auch nicht!) bemüht, den Sinn und die Sprache Ihrer Texte mit meiner Musik möglichst nicht zu massakrieren. Wie gut mir das gelungen ist, na also ... Ihnen ist ja Musik keine fremde Sprache und Sie können ja auch Noten lesen! [...] Mit allen guten Wünschen für Sie, sehr verehrter Herr Bernhard, und recht herzlichen Grüssen
Ihr Robert Suter

Die Reinschrift der Partitur kam mit dem Vermerk «nicht abgeholt» zurück. Suter fragte wieder an, ob er sie noch einmal schicken dürfe. Keine Antwort. Bernhard hat die Lieder nie gehört. Suter befand sich im Februar 1989 in Wien und besuchte das Lokal, in dem sonst Bernhard verkehrte. Zurück im Hotel, vernahm er über ein Reiseradio, Bernhard sei tot.

Theo Hirsbrunner