

Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 77 (1997)
Heft: 12-1

Artikel: Siebenmal Kirchberg : Roland Mosers Vertonung von Klaus Merz'
Gedicht "Kirchberg" : als Erstdruck in den "Schweizer Monatsheften"
Autor: Moser, Roland
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-165707>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 29.04.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Roland Moser,

1943 in Bern geboren, studierte Komposition in Bern bei Sándor Veress und in Freiburg i. Br. bei Wolfgang Fortner sowie ein Jahr am Studio für Elektronische Musik der Kölner Musikhochschule. Seit 1984 unterrichtet er Komposition und Musiktheorie am Konservatorium der Musikakademie Basel. 1990–1995 war er Vorstandsmitglied des Schweizerischen Tonkünstlervereins (STV). Als Mitglied des «Ensemble Neue Horizonte Bern» hat er seit 1969 an zahlreichen Veranstaltungen verschiedenster Art mit experimenteller Musik mitgewirkt.

SIEBENMAL KIRCHBERG

Roland Mosers Vertonungen von Klaus Merz' Gedicht «Kirchberg» – als Erstdruck in den «Schweizer Monatsheften»

An sieben aufeinander folgenden Tagen hat der Basler Komponist Roland Moser im März 1996 «Kirchberg» in Musik gesetzt – an jedem Tag mit einem anderen Ansatz. Mit dem nötigen Abstand, ein halbes Jahr später, schrieb Moser aufgrund der Protokolle und analytischen Notizen einen Bericht über sein kleines Exercitium mit Sprache und Musik.

I
Was geschieht, wenn Sprache zu Musik kommt, Musik zu Sprache? Wie wirken Klang, Rhythmus und Form der Sprache innerhalb von Musik, die diese Felder selbst dezidiert zu besetzen pflegt? Was vermag Musik zum Sinn eines poetischen Textes beizutragen? Wo dient sie der Diktion, wo verdeckt sie diese? Wo beginnt die Musik Interpretation zu sein? Wie selbständig vermag sie neben dem Wort zu bleiben? Die folgenden Ausführungen sind zu knapp, um bündige Antworten zu geben. Sie sind zudem aus dem persönlichen Blickwinkel eines Komponisten geschrieben. Trotzdem seien vorher drei Beispiele aus der Musikgeschichte kurz skizziert, damit der eigene Standort ersichtlich wird.

Wie die meisten Komponisten im Gefolge der humanistischen Aufwertung von Sprache ordnet *Bach* wichtigen Einzelwörtern gern bestimmte musikalische Figuren zu, die in seiner Zeit weit über persönliche Interpretation hinaus allgemeinverständliche Sinnträger waren. Das Verfahren steht in enger Beziehung zu den streng rationalen Prinzipien der antiken Rhetorik. Der Sinn eines Textes erhält seine Deutung im musikalischen Satz durch ganz bestimmte Auswahl, Kombination und Verarbeitung bedeutungsvoller Figuren und Affekte.

Bei den Romantikern, vor allem seit *Schumann*, ist das konkrete Wort nicht mehr so wichtig. Die Musik verweist oft auch nicht mehr direkt auf Metaphern und Bilder des Textes, sondern auf das Unnennbare, das hinter ihnen steht. «Aus der Heimat hinter den Blitzen rot/da kommen

die Wolken her»: In der Musik gibt es weder Wolken noch Blitze, sogar die Artikulation scheint bisweilen missachtet, etwa wenn *Schumann* «Bliizen» komponiert. Die Einebnung der Wörter und Bilder in einen litaneiartigen Gesang über einer ruhigen, unablässigen Wellenbewegung des Klaviers evoziert nicht Wellenschläge oder fromme Lieder, sondern eine fast stechende Sehnsucht nach Ferne und Aufhebung von Zeit. In den zwanziger Jahren unseres Jahrhunderts versuchen Komponisten wie *Hindemith* und *Eisler*, die Bachsche Objektivität zurückzuerlangen, allerdings ohne dessen präzises rhetorisches Vokabular. Wortillustration ist nun verpönt, gilt als tautologisch. Die Musik gehorcht eigenen Gesetzen; aus ihrem Widerstand zur Sprache, nicht selten im Gegensatz zu ihr, gewinnt sie ihre Aussagekraft.

Meine eigenen Versuche mit Musik und Sprache, die in den letzten dreissig Jahren den wichtigsten Teil meiner Arbeit ausmachen («Heineliieder», «Lebenslauf – fünf Sätze über Hölderlin», «Nach deutschen Volksliedern», «Brentanophantasien», «Wortabend», «Vor dem Gesetz», «...über das Gras und Erinnern und Wind...») sind auf dem Weg einer zunehmenden Sprachlichkeit von Musik zu verstehen. Diese Dimension scheint mir in den letzten Jahrzehnten, in denen das allgemeine Interesse mehr der Klangfarbe galt, etwas aus dem Blickfeld geraten zu sein. Dabei verfolge ich kein starres Prinzip. Gerade in der Fülle von Beziehungen, vorder- und hintergründigen, sowohl intuitiv fassbaren wie verschiedenartig zu interpretierenden, liegt der Sinn dieser Musik-Sprache.

II

Um nicht im Allgemeinen steckenzubleiben, habe ich für die folgenden Ausführungen eine Art Selbstversuch angestellt: ein kurzes Gedicht an sieben aufeinanderfolgenden Tagen stets erneut in Musik gesetzt, jedesmal mit einem anderen Ansatz. Damit die *fontes inventionis* nicht vorzeitig austrocknen, wurden Protokolle und analytische Notizen erst einige Tage nach dem Abschluss der Übung aufgezeichnet. Den vorliegenden Text schreibe ich gar ein halbes Jahr nach dem Experiment. Erinnerung an damalige Absichten und spätere Analysen des Resultats durchdringen sich nun in einem mir nicht mehr auflösbaren Knäuel. Aber soviel weiss ich: Das meiste habe ich erst nachträglich gemerkt.

Für mein Exercitium wählte ich ein Gedicht von *Klaus Merz* aus seinem neusten Gedichtband «Kurze Durchsage» (Haymon-Verlag, Innsbruck 1995). Es hatte mich schon beim ersten Lesen angesprochen. Auch nach den kleinen Strapazen meiner Übung ist es für mich so frisch geblieben wie bei der ersten Begegnung.

Kirchberg

Eine Kuh legt
der andern Kuh
den Kopf ans Euter.
Die Glocken läuten.

Aus dem Schwingbesen
der Gastgeberin steigen
Singvögel auf.

Zuerst sei stichwortartig die Lektüre skizziert als ein Vorgang, der schliesslich zum Versuch führt, das Gedicht zu singen, oder vielleicht auch: Musik den Versen anzuprobieren.

Verblüffung auf den ersten Blick: Diese Evidenz – aber wieso? Das anrührende Bild, die Sanftheit in den ersten drei Versen; plötzlich der Glockenklang, der den Raum weitert, und unmittelbar danach der Umschlag: drei Verse in einer einzigen, sich aufschwingenden Bewegung – und weg die Vögel, die Verse. Dieser schnelle Schluss. Das Anfangsbild scheint länger nach ...

Wiederlesen. Nun schon etwas achtsamer, zum Beispiel auf die Folge der Tempi. Wie langsam der erste Vers: ... Kúh

.....
*Ihr virtuosos
Zwitschern
verbindet sich
mit den hellen,
zielstrebigen
Schlägen des
Schwingbesens.*
.....

légt, wie gemächlich der zweite und dritte. Geheimnisvoll der vierte, äusserlich dem Klang und Rhythmus des dritten nachgebildet, wirkt er doch ganz anders, wie schwebend. Ich ertappe mich dabei, beim ersten Lesen Kirchenglocken gehört zu haben. Hat mich der Titel beeinflusst? Oder die leise Feierlichkeit des zarten Bildes? Wahrscheinlich werden doch Kuhglocken gemeint sein, aber der erste Klang lässt sich nun nicht mehr ganz verscheuchen. Nach der Fermate zwischen den Strophen plötzlich das frische Tempo: wie von einem Windstoss gepackt, die Ordnung von Hebungen und Senkungen durcheinanderschüttelnd. Und in diesen paar Sekunden gleich drei Neuigkeiten; sie folgen sich so überraschend wie mühelos. Wie geht das zu? Nochmals diese Schluss-Strophe: Der Schwingbesen, deftiger Helvetismus, lässt sich nun mühelos mit dem glockentragenden Schweizer-Vieh assoziieren. Und natürlich schlägt die Gastgeberin damit in flottem Tempo den Rahm, die Nidle ihrer Kühe – wie konnte mir das beim ersten Lesen, in der ersten Verblüffung entgehen? Nah sind sich auch Läuten und Schwingen, Euter und Glocken, Assoziationen, gewiss, aber den üblichen immer um die entscheidende Nasenlänge voraus, was das Lesen so genussvoll macht. Dann die Gastgeberin: Mit diesem einen Wort gibt's auch einen Gast, vermutlich den Betrachter – der sich sonst heraushält – und den Ort, wohl die Küche eines Bauernhauses in Kirchberg, aus deren offenem Fenster sich das Idyll darbietet. Zwar sind die Singvögel, die zu dem ganzen Glück noch obendrauf kommen, nicht so pedantisch herleitbar, aber wozu auch? Sie haben wohl schon die ganze Zeit gesungen, und der Betrachter wird ihrer in seiner Freude erst jetzt gewahr. Ihr virtuosos Zwitschern verbindet sich mit den hellen, zielstrebigen Schlägen des Schwingbesens.

Bei Nachsinnen über dieses kleine (?) Gedicht ist die Verblüffung allmählich einfacher Bewunderung gewichen. Ein kleines Idyll? Und das in den neunziger Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts, das uns beibringen wollte, dass «*ein Gespräch über Bäume fast ein Verbrechen ist/weil es ein Schweigen über so viele Untaten einschliesst*»? Ich versuche mich zu erinnern, wo es so etwas zum letztenmal gegeben haben mag. Bei *Matthias Claudius*? Oder bei

Gerhard Meier: Wie weit ist's eigentlich von Kirchberg zu ihm nach Niederbipp? Drei Ausfahrten auf der N1, eine Viertelstunde, oder etwa sechs Stunden zu Fuss, im Tempo *Hölderlins* und *Walsers* bloss vier.

III

Herausfinden, was für Musik dieses Gedicht provozieren könnte, die Lust darauf ist gross, und die Bedenken sind auch gleich zur Stelle. Musikalische Aufladungen könnten den lakonischen Ton der Sprache, das Beste, zerstören. Deshalb Reduktion in jedem Stück auf einen Ansatzpunkt. Ein Schlüsselwort soll jeweils als eine Art Katalysator wirken.

Samstag, 9. März. Langsam, mit einiger Gelassenheit. Ausgehend vom Wort «*das Euter*». Die Melodie wäre gern einfach gewesen, wie in einem Volkslied. Aber der erste Einfall, vier Töne, bringt bereits die erste Alteration von h nach b. Die Alten nannten es b moll. Der Gang zu immer weichen b setzt sich fort, bis es zur «enharmonischen Verwechslung» kommt: fes-e, im Gedicht die Verwandlung vom Bild zum Klang. Der Rhythmus der Schlussstrophe sieht komplizierter aus, als er ist. Ein auskomponiertes Tempo rubato soll aus den Takt-Furchen herausführen, abheben.

Sonntag, 10. März. In ruhiger Bewegung, schaukelnd. Schlüsselwort ist «*Schwingbesen*». Nach den weitschweifenden harmonischen Wanderungen des Vortags nochmals ein einfacher Anfang, mit dem d-moll-Dreiklang weit zurückgreifend: zum «*primus tonus*» der Alten. Die Pause nach dem dritten Ton ist gegen den Vers gesetzt, bekräftigt aber diesen atavistischen Ansatz. Die Tonart hält nicht ganz bis zum Doppelstrich, im zweiten Teil kommt es gar zu dreifacher Alteration: des-d-dis-disis. Der Rhythmus mit seinem sturen Festhalten an Achteln ist etwas sperrig, wenig schmiegsam zur Sprache.

Montag, 11. März. Einfach, innig. Ohne Takt- und Tempowechsel. Schlüsselwort ist «*andere Kuh*». Im engsten Klangraum entstehen stets neue harmonische Bezugfelder; dabei spielen Alterationen und enharmonische Verwechslungen eine besondere Rolle (*vacca altera*). Fallende und steigende Figuren – die alten Rhetoriker sprachen von Katabasis und Anabasis –

.....
In den zwanziger
Jahren versuchen
Komponisten wie
Hindemith und
Eisler, die
Bachsche Objek-
tivität zurück-
zuerlangen,
allerdings ohne
dessen präzises
rhetorisches
Vokabular.
.....

entsprechen in schlichtester Weise den Worten.

Dienstag, 12. März. In Art einer undurchschaubaren Gesetzmässigkeit (Kanon). Der etwas kryptische Titel verweist auf das Resultat eines achtfachen Kanons. Gesungen wird aber nicht von acht Stimmen, es bleibt bei der einen, die zudem mit bloss drei Tönen auskommt. Im Gegensatz zu alten Rätselkanons, bei denen es aus der einstimmigen Vorlage den viestimmigen Satz zu finden galt, ist hier das Resultat gegeben. Wer mag, kann die Kanonstruktur suchen. Dabei ist zu berücksichtigen, dass «Stimmen» nicht nur Pausen und Töne sind, sondern auch als Lautstärken, Artikulationen, Wechsel und Repetitionen aufgefasst werden können. Wer nicht rätseln mag, hört einfach den drei Glöckchen zu. Schlüsselwort ist natürlich «*Glocken*», aber es ist zu bedenken, dass für diesen krudesten Naturalismus die komplexeste kompositorische Struktur bemüht wurde.

Mittwoch, 13. März. Im Ton eines Volkslieds, etwas bewegt. Nach gewagten Spekulationen also Rückkehr zum Volkslied, diesmal zu einem richtigen: wer kennt es noch?, zur «*Gastgeberin*» (Schlüsselwort), der wundermilden Wirtin, vielleicht. Drei Motive sind aus dem direkten Melodiezitat (bei «a tempo») abgeleitet, gedreht und gewendet (die Alten des zwanzigsten Jahrhunderts sprachen zum Beispiel von Krebsumkehrungen). Zum erstenmal gelingt es, im diatonischen Rahmen zu bleiben. Der Sprachrhythmus wird durch die autonome musikalische Form zwar ein bisschen strapaziert, ist aber nie ganz aufgegeben.

Donnerstag, 14. März. Gemessen (Pausen mit gedachten Wörtern). Stichwort «*Kuh*». Zu hören sind nur noch einsilbige Wörter. Die für das Ende des Gedichts so charakteristischen Langwörter erzeugen deshalb lange Pausen. Die Töne entstehen, wenn man Halbe für Halbe vierunddreissigmal am alten Quintenzirkel dreht, bei jedem Vers in der Tiefe ansetzend, beginnend mit f (stumm). Natürlich bedarf es auch hier enharmonischer Verwechslungen, aber die Pausen lenken davon ab.

Freitag, 15. März. Sehr ruhig, allmählich erwachend. Beim letzten Stück, das den «*Singvögeln*» gilt, wird auf einmal das Bedürfnis wach, endlich die Stimme sich

Kleines Exercitium

siebenmal „Kirchberg“ (Klaus Merz) für Mezzosopran solo

Roland Moser

langsam, mit einiger Gelassenheit
(♩ = ca. 36)

mf *ten.* *pp* *(sostenuto)* **A**

Eine Kuh legt der andern Kuh den Kopf ans Eu-ter. Die Glocken läu-ten.

etwas bewegter (♩ = ca. 42) *mp* *f* *sfp* *f* *s:4*

Aus dem Schwingbesen der Gast-ge-berin stei-gen Singvögel auf. **Samstag 9. III**

in ruhiger Bewegung, schaukelnd
(♩ = ca. 63) *pp* *(poco sost.)* **A**

Ei-ne Kuh legt der an-der Kuh den Kopf ans Eu-ter. Die Glocken läuten.

etwas bewegter (♩ = ca. 72) *mp* *poco cresc* *f*

Aus dem Schwingbesen der Gastge-be-rin stei-gen Sing-vö-gel auf. **Sonntag 10. III**

einfach, innig
(♩ = ca. 84)

Ei-ne Kuh legt der an-der Kuh den Kopf ans Eu-ter. Die Glocken läu-ten.

4:3 *4:3*

Aus dem Schwingbe-sen der Gast-ge-be-rin steigen Sing-vö-gel auf. **Montag 11. III**

in Art einer undurchschaubaren Gesetzmässigkeit (Kanon)
(♩ = ca. 72) *mf* *mp* *mf* *p*

Ei-ne Kuh legt der an-der Kuh den Kopf ans Eu-ter. Die Glocken läu-ten.

mf *mp* *mf* *mp*

Aus dem Schwingbesen der Gastge-be-rin stei-gen Singvö-gel auf. **Dienstag 12. III**

im Ton eines Volkslieds, etwas bewegt
(♩ = ca. 56) *rit.*

Ei-ne Kuh legt der andern Kuh den Kopf ans Eu-ter. Die Glocken läu-ten.

a tempo

Aus dem Schwingbesen der Gastge-be-rin stei-gen Sing-vö-gel auf. **Mittwoch 13. III**

gemessen (Pausen mit gedachten Wörtern)
(♩ = ca. 62)

(Ei-ne) Kuh legt der (an-der) Kuh den Kopf ans (Eu-ter). Die (Glu-cken) läu-ten.

Aus dem (Schwing-be-sen) der (Gast-ge-be-rin stei-gen Sing-vö-gel) auf. **Donnerstag 14. III**

sehr ruhig, allmählich erwachend
(♩ = ca. 36) *mp* *U* *A* *0* *5:4* *pp* *(umfano)*

fp *etwas bewegter (♩ = ca. 42)* *f* *(f)* *mp* *pp* *tempo primo*

A *5:4* *A* *0* *A (umfärben)* *0* **Freitag 15. III 96**

auszingen zu lassen. Vom Text – wir kennen ihn inzwischen auswendig – sind nur ein paar Vokale geblieben. Er hätte freilich seinen Platz unter den Noten, man mag ihn mitdenken. Anklänge an Vogelgesang werden tunlichst vermieden: es geht gleichsam um kreatürliches Singen, um eine Empfindung, nicht um eine Illustration.

IV

Dass die Übung mit den siebenten Versuch zu Ende sein würde, war schon vorbestimmt. Bis zum sechsten Versuch unterlag die Abfolge keiner «grossformalen» Strategie. Ohne die gesetzte Grenze hätten die Versuche noch über etliche Tage weitergeführt werden können. Aber das Wissen um das Ende provozierte, ohne dass dies beabsichtigt war, für den «Schluss» doch eine veränderte Arbeitshaltung, die plötzlich das Ganze in den Blick rückte. Da wurde wohl unbewusst ein Reflex des Einholens, der Sammlung wirksam. Trotzdem oder gerade deshalb scheint sich mir jetzt diese «Schlussmelodie» etwas fremd im Ganzen auszunehmen. Vielleicht wäre es besser gewesen, die Übung durch einen von aussen kommenden Zufall abbrechen zu lassen oder bis zur Erschöpfung des Stoffs (!) weiterzumachen.

Eine andere Frage: Gibt es einen besonders gelungenen Versuch, der die anderen überflüssig machen würde? Es ist ja nicht

üblich, einen Text siebenmal zu komponieren, es sei denn, ein unglücklicher Tonsetzer stände unter dem Zwang, seinen Papierkorb füllen zu müssen. Im vorliegenden Fall scheinen mir indessen mit Ausnahme des siebenten Versuchs alle besser im Verein mit den andern als allein. Am fünften etwa gefällt mir, wie er aus der Reihe tanzt, am dritten die Kondensierung der ersten beiden. Also doch eine Grossform? Vielleicht, aber das muss hier nicht bewiesen sein.

Was diese kleinen Tonsätzchen vom Gedicht profitiert haben, ist wortreich genug ausgeführt. Bleibt die Frage, ob auch dem Gedicht durch die Musik etwas zugewachsen sei oder ob es den musikalischen Ballast einfach mal besser, mal weniger gut getragen hat: «...musst es eben leiden...» Goethe jedenfalls mochte die Tonsetzer nicht.

Wer mir bis hier gefolgt ist und ob all der Methoden und Verfahrensweisen sich wieder einmal bestärkt fühlen mag, «Neue Musik» sei doch eine reine Sache des Intellekts, lese von *Edgar Allan Poe* den berühmten Aufsatz «The Philosophy of Composition». Dabei sei jedoch bedacht, dass auch Poe seine Methode erst geraume Zeit nach der Niederschrift des Gedichts «The Raven» offengelegt hat, dass also vermutlich auch er gern ein bisschen phantasierte beim Theoretisieren. ♦

SPLITTER

Die Streitfrage ob Musik Bestimmtes darzustellen vermöge oder nur Spiel tönend bewegter Formen sei, verfehlt wohl das Phänomen. Es verhält sich damit viel eher wie im Traum, dessen Form die Musik, wie die Romantik wohl wusste, in vielem so nahe steht.

aus: THEODOR W. ADORNO, *Beethoven. Philosophie der Musik*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1993, S. 27