

Roland Mosers

«Brentanophantasien»

Sieben Jahre (1988–95) komponierte Roland Moser an den im November 1995 uraufgeführten «Brentanophantasien», dem vorläufig letzten Teil seines Romantikprojekts. Vorausgegangen war die Beschäftigung mit Hölderlin im «Lebenslauf» (1980/85), mit Heine in den «Heine-Liedern» (seit 1970) und gleichsam als Einstimmung in die «Brentanophantasien» jene mit Gedichten aus «Des Knaben Wunderhorn» in «Nach deutschen Volksliedern» (1984/90). Bezüge zu anderen Künsten kommen in Mosers Schaffen immer wieder vor. Wohl noch nie hat er aber ein dermassen elaboriertes Bezugssystem aufgebaut wie hier mit dem Bildzyklus «Zeiten» von Runge, den Texten von Brentano und diversen anderen Materialien, die zu einem farbenreichen und vor allem im harmonischen Bereich spannungsvollen Gesamtkunstwerk verschmolzen werden.

Les «Brentanophantasien»
de Roland Moser

Il aura fallu sept ans (1988–95) à Roland Moser pour achever ses «Brentanophantasien», données en première audition en novembre 1995, et dernière partie provisoire du cycle romantique qu'il avait entamé avec Heine dans ses «Heine-Lieder» (dès 1970), poursuivi avec Hölderlin dans «Lebenslauf» (Biographie, 1980–85) et complété d'une sorte d'introduction aux «Knaben Wunderhorn» sous le titre «Nach deutschen Volksliedern» (D'après des chants populaires allemands, 1984–90). L'œuvre de Moser abonde déjà en références aux autres arts, mais l'auteur n'a jamais créé jusqu'ici de réseau aussi élaboré que cette composition, qui associe le cycle de tableaux de Runge, «Zeiten», des textes de Brentano et divers autres matériaux – assemblage dont il tire un «Gesamtkunstwerk» bigarré et tendu, surtout dans le domaine harmonique.

von Roman Brotbeck

**Philipp Otto Runge
(1777–1810)**

Von Runge sind fast nur Konzepte erhalten. Und die wenigen Bilder, die der grosse Wegbereiter romantischer Malerei vollendet hatte, sind häufig als Vorstudien, als Weg zu einer grossen symbolträchtigen Darstellung pantheistischer Weltanschauung hin zu verstehen: nämlich zu den «Vier Tages-(Jahres-, Lebens-)Zeiten». Wegen seines frühen Todes sind von diesem Gesamtkunstwerk, das er mit einer speziellen Farben- und Lichtlehre untermauerte und das schliesslich in einem eigens dazu entworfenen gotischen Gebäude ausgestellt und von Dichter- und Musiklesungen begleitet hätte werden sollen, nur gerade vier Umrisszeichnungen (1802/1803) sowie die entsprechenden Ornamentstiche (1807) und ein kleines Ölbild vom «Morgen» vollendet worden. Der 1808 bis 1810 gemalte endgültige «Morgen» wurde 1890 von Runges Erben zerschnitten und später als Fragment wieder zusammengesetzt. Darstellung und Dargestelltes sind in diesen hochdeterminierten Bildern aus den gleichen Ordnungsprinzipien heraus entwickelt und unauflösbar aufeinander bezogen.

**Clemens Brentano (1778–1842)
und Runge**

Am 21. Januar 1810 feilte Clemens Brentano in Berlin an einem seit einem

Monat geplanten Brief an den in Hamburg lebenden Maler Philipp Otto Runge. Er wollte ihn bitten, seine «Romanzen vom Rosenkranz» zu illustrieren: «Mein Wunsch nun war, diese Lieder, die ich mit Begeisterung und Ernst geschrieben, möchten Ihnen so wohl gefallen, dass Sie gern jede Romanze mit einer Randzeichnung, so wie die Dürerschen, im Steindruck vorhandenen, des Münchener Gebetbuchs, abbildend und in der Verzierung überphantasierend umgäben.»

In diesem Moment trifft bei Brentano seinerseits ein Brief von Runge ein, der mit ihm in Verbindung zu treten wünscht. Und Brentanos Brief weitet sich zu einem autobiographischen Selbstbekenntnis aus: «Ich habe überhaupt auf der Welt noch nichts gethan, als dass ich schon oft sich fremde Menschen zusammengeführt, die sich viel geworden, und damit bescheide ich mich als der geringste Brückenbauer, Pontifex minimus.»

Trotz dieser geradezu telepathisch anmutenden Verkreuzung der Briefe ist es zu keiner Begegnung, geschweige denn einer Zusammenarbeit zwischen Runge und Brentano, der sonst nahezu jeden wichtigeren Zeitgenossen getroffen hat, mehr gekommen. Runge war wegen seines schlechten Gesundheitszustandes nicht einmal mehr fähig, Brentanos «Romanzen vom Rosenkranz» über-

haupt zu lesen. Er starb am 2. Dezember 1810.

26 Jahre später, im November 1836 – Brentano ist inzwischen «korrespondierendes Mitglied der katholischen Propaganda» (Heinrich Heine) geworden und hat nach den Visionen des stigmatisierten Mediums Anna Katharina Emmerick in einem mehrere Tausend Seiten umfassenden Monumentalwerk nahezu jeden Tag aus dem Leben von Jesus Christus rekonstruiert –, bittet Brentano den Frankfurter Buchhändler und Verleger Johannes Schmerber ihm «ein Exemplar von Runges Jahreszeiten» zu beschaffen. Brentano wollte Runges Drucke gemäss dessen Farbtheorie illuminieren lassen; am 15. Januar 1837 bittet er deshalb Johann Friedrich Boehmer, mit Karl Sieveking in Hamburg Verbindung aufzunehmen, da er von dem Maler Theodor Rehbenitz gehört habe, «es befänden sich vier Jahreszeiten Runges in Hamburg» in Sieveking's Haus «auf Stubenwände gemalt». Wenn es möglich wäre, von diesen Fassungen farbige Kopien zu erhalten, «so hätte man doch des Meisters Intention als einen Leitfaden, um die Blätter illuminieren zu lassen».

Roland Moser (*1943), Brentano und Runge

Bei den Zyklen über Heine und Hölderlin hatte sich Moser im grossformalen Ablauf wesentlich an der Biographie der beiden Dichter orientiert, was sich im Falle von Hölderlin schon im Werk *Lebenslauf* niederschlägt. Obwohl Runges und Brentanos Biographien geradezu gegensätzlich verlaufen, musste Moser bei den *Brentanophantasien nach den «Zeiten»* von Philipp Otto Runge von einem solchen biographischen Bezug absehen. Runges Leben ist dermassen monoman nur auf jenes Gesamtkunstwerk hin ausgerichtet, das er wohl auch dann nicht vollendet hätte, wenn er achtzig Jahre alt geworden wäre, dass die Differenzen, welche das Spannende im Leben von Hölderlin und Heine ausmachen, ausbleiben. Brentanos Leben umgekehrt ist so «differenziert», so abenteuerlich vielfältig, so überall und doch nirgends verankert, so voller «Überreiztheit» und «Geschwätzigkeit», dass sein ständiges Suchen nach der Differenz ins Gleichförmige umschlägt. So wählte Moser hier einen andern Weg: Die beiden Lebens- und natürlich auch Schaffenskonzepte von Runge und Brentano erscheinen in der Komposition als gegensätzliche musikalische Formkräfte. Brentano ist das dilatierende, Runge das konzentrierende Prinzip.

Brentano ist ein Schriftsteller, der den Schluss von dem, was er schreibt, nicht zu kennen scheint, der kaum auf Pointen hinarbeitet und dem deshalb alles zur Fortsetzung gerät. Weil er keine Schlüsse zieht und einen mal gewählten Sprachfluss in einer frühen Form von *écriture automatique* nicht unterbricht, stösst Brentano auch in literarisches Neuland vor, das zuweilen an experimentelle Literatur erinnert. Das so-

genannt Notwendige, das im klassischen Sinne Schlüssige, gibt es für ihn auch im Leben nicht: Gedichte schreibt er in späteren Jahren – wie ein Freizeitschriftsteller – fast nur noch, wenn wieder eine neue Verehrerin in sein Leben tritt. Er liest lieber Ausschnitte aus seinen Texten in privaten und halbprivaten Kreisen vor, als dass er sie publiziert.



Luise Duttenhofer: Brentano als Schmetterling

Auf die Anforderungen des Literaturbetriebs kann er und muss er sich wegen seiner begüterten Herkunft auch nicht einstellen.

Roland Moser hat sich dieser Dilatation und der damit verbundenen Schwierigkeit, Brentanos Wortschwall musikalisch und formal beherrschen zu können, wirklich gestellt. Das kommt bereits im dicken Textbuch zum Ausdruck, das im Umfang eher an ein Opernlibretto denn einen Liederzyklus erinnert. Das «Geschwätzige» von Brentano wurde also nicht mit einem rigiden System von Fragmentierungen abgeblockt, sondern mit einer überbordenden Textmenge angemessen dokumentiert. Moser wählte dabei nicht nur aus allen Genres und aus allen Lebensabschnitten Brentanos Texte aus, er bezog auch Brentano als Textsammler und Liebhaber literarischer und anderer Verschrobenheiten mit ein. So kommen auch Texte aus «Des Knaben Wunderhorn» und das Sonett «Auf den Tod des Malers Runge» von Brentanos Freund und Schwager Achim von Arnim vor; und der vierte Teil ist fast gänzlich aus Brentanos fingierter bzw. Mosers realer Bibliothek gespeist: Denn als Autoren tauchen hier Paul Flemming (1609–1640), Quirinus Kuhlmann (1651–1689), Barthold Hinrich Brockes (1680–1747), Jean Paul (1763–1825) und sogar Nachgeborene wie Hans Arp (1887–1966) und Paul Celan (1920–1970) auf.

Um dieser dilatierenden und in alle Himmelsrichtungen verweisenden Textsammlung einen formenden Rahmen zu geben, griff Moser auf die «Zeiten» von Runge zurück. Gegen aussen wie stark

ornamentierte, manierierte und ins Kitschige tendierende Motivbildchen wirkend, sind diese in ihrer extremen Bildkontrolle, in der Überlagerung von Zentral- und Spiegelsymmetrien, in der Elimination alles Zufälligen, in ihrem Streben nach absoluter Notwendigkeit – was Runge auch immer wieder im Konzeptuellen verharren liess – ein echtes Antidot zu Brentano, der scheinbar aus dem Zufälligen gar nie heraustritt.

Der Morgen

Entsprechend zu den vier Bildern ordnete Moser seinen Zyklus in vier Teilen an. Der erste Teil ist zuletzt entstanden und hat ihm am meisten Kopfzerbrechen bereitet. Auf dem Bild von Runge sind nur puttenhafte Kindlein und Blumen zu sehen. Die allegorische Frauengestalt, welche die andern Bilder dominiert, fehlt hier noch; aber die grossformale Bildkomposition ist bereits exponiert. Diese Formidee, wo das Wichtigste fehlt und doch schon exponiert ist, hat Moser umgesetzt, indem er den *Morgen*-Teil ohne Sänger als eine *Phantasie über den Introitus Quasimodo geniti infantes [wie neugeborene Kindlein] für Klavier allein (mit einem Nachwort des Sängers)* gestaltete. Dieses Klavierstück ist in sehr weiten Lagen komponiert. Moser benützt dazu wechselnde nicht-oktavierende Tonräume (Quarten-, Quinten- oder Sextenzirkel), die aus den verschiedenen Umfang-Intervallen des gregorianischen Chorals abgeleitet sind. Da diese nicht-oktavierenden Tonräume nicht – wie z. B. bei Ivan Wyschnegradsky – mit grossen Septimen oder kleinen Nonen gestaltet, sondern aus einem diatonischen Material abgeleitet sind, kann Moser die zyklische Schichtung mit einer Art von tonaler Bedeutung überformen, was den weiten Klängen zu einer zusätzlichen Spannung verhilft: Je höher die Lage, desto stärker nimmt der Kreuz-Charakter zu, je tiefer desto deutlicher wird der B-Bereich oder umgekehrt.

In diesem statischen Dispositiv erklingt immer wieder Hochartikulierte: schnelle, quasi flüsternde und sprechende Partien – etwas Drängendes, das doch nie richtig zur Oberfläche vorstösst. Wer die Partitur kennt, weiss woran es liegt: Moser hat – neben rezitativen *parlando*-Stellen mit zahlreichen Repetitionen – gewisse Melodien rein instrumental gesetzt (siehe *Beispiel 1*), wobei der Umfang dieser Melodien die Möglichkeiten der beiden Sänger aus-

Beispiel 1

die Glock schlägt sechs, steh auf, steh auf, du faule tier, zum Bäckerlauf, ein Wecklein kauf, die Glock schlägt

schreitet und zugleich vorbereitet, indem er vom tiefen Bariton bis zum hohen Mezzosopran reicht. Wer das Werk im Konzert hört und von diesen stummen Liedern mit Worten nichts ahnt, bekommt am Schluss dieses *Morgen*-Teiles die Erklärung für diese drängenden Artikulationsversuche: Der Bariton singt «(sitzend, wie zu sich selbst)» aus Brentanos «Der Sänger»:
*Ich trage weit, weit
 Herüber ein Leid,
 Ich soll es verkünden
 Und kann doch die Worte nicht finden.*

Der Tag

Runges Bild zeigt eine Frau, die ein Kind an der Brust stillt, umgeben von sieben weiteren Kindern. Der Himmel ist quasi leer und unbevölkert.

Dieser Teil – Moser nennt ihn *Scherzo für zwei Stimmen und Klavier mit tausend Wörtern aus Brentano und Wunderhorn* – ist grossformatig der einfachste und in der (mit einer Ausnahme auf dem Adjektiv «herzliebsten») durchgehend syllabischen und quasi im Sprechtempo vorgetragenen Deklamation der atemloseste und «geschwätzigste». Die Klavierbegleitung orientiert sich an einfachen puls betonten Begleitfiguren – wie sie in Brentanos Zeit üblich waren und wie sie auch seine Schwester Bettina fast immer schrieb. Allerdings sind diese Begleitungen bei Moser bis ins Detail von Zahlencodes durchdrungen. Vor allem der Bariton ist aber über weite Strecken dazu in Quintolen, Quartolen etc. geführt, d.h. er muss schneller singen als der Puls des Klaviers. Das verstärkt diesen atemlosen und verhetzten Aspekt. Der Sänger kommt kaum zur Ruhe; an ein Ausgestalten der vielen lyrischen Bilder ist gar nicht zu denken; höchstens mit einem Lagenwechsel können Bilder und Worte wie «Venus' Berg», «Keuschlamm» etc. etwas hervorgehoben werden. Jedenfalls bekommt man den Eindruck, dass hier einer – gleichsam in einer Kompensation seines Schweigens im ersten Teil – verzweifelt singt und parliert, um nicht wieder schweigen zu müssen.

Die Scherzoform (mit zwei Trios) wird immer wieder von Recitativo-Stellen, wo das Klavier jene Melismen legato «singen» sollte, die in den Gesangspartien gerade fehlen, unterbrochen (siehe *Beispiel 2*). Hier allerdings fragt es sich, ob die Tendenz zum Konzeptuellen, die diesem Werk von Roland Moser in sei-

Beispiel 2

Beispiel 3

ner ganzen Anlage eigen ist, die Grenze des sinnlich noch Nachvollziehbaren nicht überschreitet.

Die Einheitlichkeit dieses zweiten Teiles hat den Grund auch im Text, der zu grossen Teilen aus Brentanos «Der Jäger an den Hirten» stammt. Dominierend ist eine verkrampte Heiterkeit: «Liebe singt, was Leid gelitten / Schwere Herz hat leichten Sinn.» Ständig wird das Repertoire lyrischer und erotischer Affirmationen zitiert und deformiert, um eine durchgehende Einsam-

keit und Melancholie zu überdecken. Oder wie es in einer von Moser ebenfalls vertonten Briefstelle Brentanos heisst: «Darum [...] spreche [ich] mir immer Wiegenlieder vor, damit das weinende Kind in meinem Herzen endlich schweige.»

Der Abend

Runges Bild erscheint wie eine Umkehrung des *Morgens*. Der aufstrebende Blumenkelch ist nun am Untergehen und die allegorische Frauenfigur schwebt in der oberen Bildhälfte, umgeben von einer muschelförmigen Mandorla. Während oben höchste Erfüllung ausstrahlt wird, scheint sich unten aufgrund der geneigten Pflanzen und zerstaunten Haare der Putten ein Wirbelsturm anzukünden.

Dieser mit *Lieder, Duette und ein Intermezzo* überschriebene Teil nimmt sich in diesem Zyklus wie die Experimentierküche aus. Moser greift hier auf die späten Texte Brentanos zurück, die zum Teil erst vor wenigen Jahren überhaupt veröffentlicht wurden. Jedes Gedicht und jedes Lied scheint in diesem Teil ein anderes kompositorisches bzw. lite-

rarisches Problem lösen oder andeuten zu wollen. So kommen hier denn auch die einzigen Lieder ohne Klavierbegleitung vor, einmal als Monodie und einmal als Duett. Wegen der starken Wirkung, die gerade von diesen Liedern ausgeht, mag man es bedauern, dass Moser so selten auf diese Möglichkeit zurückgriff. Aber vielleicht verhält es sich hier wie im Zyklus «Szenen aus einem Roman» von György Kurtág, wo die kurze Monodie deshalb so eindrücklich bleibt, weil sie nur ein einziges Mal vorkommt. Mosers Monodie ist eine enharmonische Studie (siehe *Beispiel 3*), bei der die Oktave ausgeschritten wird, um hörbar zu machen, dass es eigentlich keine Oktave ist. Moser benützt dazu das einfache Grundgerüst des Tetrachordes, das er in Ganztönen sinken lässt, wobei sich durch die Kombination von sinkender Melodie und sinkendem Modulationsgang (siehe Tonhöhenschema) eine zusätzliche Beschleunigung ergibt – so wie wenn man auf einer Rolltreppe noch hinunterschreitet.

c	b	as	g	a	b
bas	ges	f	g	as	
as	ges	fes	es	f	ges
ges	fes	eses	des	es	f
fes	eses	deses	ces	des	eses
(e)	(d)	(c)	(h)	(cis)	(d)
eses	deses	ceses	heses	ces	deses
(d)	(c)	(b)	(a)	(h)	(c)

Zufälle gibt es in diesem dritten Teil wenige. Auch hier nicht: Wo Moser enharmonisch umzudeuten beginnt, setzt er – wie ein *trompe-l'oreille* – den einzigen Ton, der aus dem Schema ausbricht, bezeichnenderweise zu den Worten «sucht Lieb, die sie kann *lieben*». In den letzten beiden Zeilen, wo Brentano nur zusammenhangslos Wörter aus einem lyrischen Stichwortverzeichnis addiert, dreht Moser sein Tetrachord-Zahnrad weiter, jetzt allerdings ohne Tonrepetitionen und in verschiedene Lagen auseinandergerissen. Ohne enharmonische Verwechslung müssten die letzten Töne dieser Monodie als *asasas*, *geseses*, *feseses*, *eseses* und *feses* geschrieben werden. Wer sich die Mühe nimmt, diese mäandrische Schlaufe auch in der weitlägigen Version zu verfolgen, wird erkennen, dass Moser – ganz am Schluss – mit der Repetition des notierten *es'* genau dort abbricht, wo er beim ersten Durchgang jenes ausscherende *f* setzt, welches die Trägheit dieser Schlaufe, die bis in die «Ewigkeit» weiterdrehen könnte, mit der enharmonischen Verwechslung auf jenes Terrain bringt, das wir verstehen und «lieben» können. So besehen ist die drastische und unvermittelt einsetzende Melismatik auf der ersten Silbe des Wortes «Ewigkeit» nicht etwa die akquisitorische Einlösung eines sinnerfüllten Wort-Ton-Bezugs, sondern vielmehr das Gegenteil: nämlich die anfänglich verzweifelt ausschlagende und dann auf dem *es'* resigniert anhaltende Erkenntnis, dass diese «Ewigkeit» mit

unsern einfachen und enharmonisch verwechselnden Ohren, die aus der mäandrischen Schlaufe immer gleich ein Mühlrad machen, einfach nicht zu erfahren ist.

Roland Moser komponiert in diesem dritten Teil ganz generell auf Pointen hin, auch dort, wo sie in den Gedichten nicht unbedingt ersichtlich sind. Er arbeitet mit formalen Redundanzen, die dann im letzten Moment – oft nur mit der Modifikation eines Teilparameters – in verblüffender Weise enttäuscht werden.

Die Nacht

Die allegorische Frauenfigur auf Runges Stich wirkt müde. Sie zieht mit den Händen die Kleider zusammen, als müsste sie sich gegen Kälte schützen. Die acht auch hier nackten Putten jedoch sind zu selbstsicheren Planeten geworden, die am Himmel freudig winken oder Kuschhändchen machen. Im unteren Bildteil sind die Blumen welk oder verdorrt, und die Puttenliebespärgelchen suchen Schutz in Laubhütten.

Moser nennt diesen letzten Teil seines Zyklus *Fragmente für Klavier und zwei Stimmen mit Texten aus vielen Zeiten*. Auf der einen Seite fällt hier, wo – wie gesagt – kaum noch Brentano vertont ist, alles auseinander, zumal die von Moser ausgewählten Texte noch fremdartiger sind als jene von Brentano, z. B.: «Je schwärzer A.L.L.S je weisser weisst mein Sam» (Quirinus Kuhlmann). Auch musikalisch dominiert das Fragmentarische, vieles wird bloss angetippt; die kalkulierten Formgerüste des dritten Teils sind abhanden gekommen.

Auf der andern Seite lässt Moser mit den neuen, durchwegs enigmatischen Texten, die häufig das Licht, das Dunkel, die Farben und ganz allgemein Visuelles umkreisen, den Bezug zu Runge und seinen Licht- und Farbtheorien hervortreten. Um diese «Rungephantasie» perspektivisch einzuleiten, plazierte Moser zwischen den dritten und vierten Teil ein Intermezzo mit dem Sonett von Achim von Arnim auf Runges Tod, das direkt in diesen *Nacht*-Teil hineinführt («Die Tage werden kurz, die Nächte lang»).

Ganz zum Schluss beantwortet Moser mit Brentano indirekt auch jene Frage, die dem geneigten Leser schon aufgestossen sein mag, nämlich, ob denn bei all diesem Fremdbezug und in diesem bildungsbürgerlichen Steinbruch, wo Moser sich als Komponist ständig aufzuhalten scheint, – ob bei diesem skrupulösen Streben nach einer absoluten Sprache, die nie nach naheliegenden Rezepturen spielt, – ob denn hier unter solchen Zwängen überhaupt Eigenes noch zu finden ist:

Und kannst du die Sprache nicht finden:

So wird sich's verkünden,

So kömmt es zu Tage,

In eigener Sprache.

Innerhalb des gesamten Werkes bildet dieser Ausschnitt aus Brentanos «Der Sänger» in mehrfacher Hinsicht eine gewaltige Schlussklammer: Zum einen korrespondiert diese vom Mezzosopran

gesungene Stelle mit dem ersten Einsatz des Baritons ganz zum Schluss des ersten Teiles («und kann doch die Worte nicht finden»), zum andern kommentiert in solcher Collage Brentano das Fragment gebliebene Schaffen Runges, der die Sprache im Singular suchte und daran scheiterte; zum dritten ist Brentano auch hier – wie im ganzen Werk – wieder die sinnliche Füllung und zugleich die explikative Besänftigung jener Konstruktionsgerüste und Determinanten, in denen Runge sein Eigenes suchte.

Ein Gesamtkunstwerk

Man mag es beim Öffnen der Partitur als etwas gar borniert empfinden, dass Moser gleich als erstes die ausschrittweise Aufführung dieser Lieder ausdrücklich verbietet; wenn man aber genauer betrachtet, in welchem Masse die einzelnen Teile hier aufeinander bezogen sind, versteht man diese skrupulöse Haltung: Der durch die abwesende Frauenfigur in Runges Bild begründete «stumme» erste Teil korrespondiert mit dem letzten, wo Runges Fragmentierung kommentiert und komponiert wird; die Mittelteile zeigen erst den überhitzt produzierenden und sein Schweigen überredenden und dann den experimentierenden Brentano; der erste und dritte Teil sind von einer vertrackten Formkontrolle dominiert, während der zweite und der vierte Teil in je verschiedener Weise zur Gleichförmigkeit und Einheitlichkeit neigen.

Mit andern Worten: Die *Brentanophantastien* sind ein echtes Gesamtkunstwerk, bei dem die aussermusikalischen Bezüge bis ins Detail der musikalischen Faktur eingearbeitet sind und bei dem mit solchen Verweisen nicht einfach so ein bisschen assoziativ herumgespielt und -geflunkert wird.

Die Uraufführung

Dieses bisher längste Werk von Moser wurde am 6. November in Zürich, am 7. November in Basel und am 11. November in Bern von Sylvia Nopper (Mezzosopran), Kurt Widmer (Bariton) und Gertrud Schneider (Klavier) uraufgeführt. Wie diese drei Interpreten bei einem Werk, das durchaus spröde Partien hat, die Spannung über 60 Minuten halten konnten, war sehr eindrücklich. Alle drei wagten auch, die vielen riskanten Stellen (z. B. hohe Falsett-Töne beim Bariton) ganz auszusingen bzw. auszuspielen. Dass dadurch gerade in der schwierigen und sehr langen Baritonpartie gewisse Abstriche bei der Präzision im Rhythmischen und in der Intonation zu machen waren, nahm man gerne in Kauf.

Roman Brotbeck

PS: Die Ausschnitte der Gedichte sind nach den Textblättern zur Partitur zitiert. Die Zitate aus Brentanos Briefen stammen aus der *Brentano-Chronik. Daten zu Leben und Werk*, zusammengestellt von Konrad Feilchenfeldt (München/Wien 1978) und sind bei den entsprechenden Daten nachzuschlagen.