

# "Ich bin jetzt voll Abschieds" : Tonalität in Nicolaus A. Hubers Ensemblestück "An Hölderlins Umnachtung" (1992)

Autor(en): **Torra-Mattenklott, Caroline**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Dissonanz**

Band (Jahr): - **(2001)**

Heft 70

PDF erstellt am: **05.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-927960>

## **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.

# «ICH BIN JETZT VOLL ABSCHIEDS» VON CAROLINE TORRA-MATTENKLOTT

*Tonalität in Nicolaus A. Hubers Ensemblestück «An Hölderlins Umnachtung» (1992)*



*Zeichnung von  
J.G. Schreiner,  
«Hölderlin  
mit 55 Jahren».  
Vorlage für das  
«Akustik-Portraits»  
in Hubers  
«An Hölderlins  
Umnachtung»*

Nicolaus A. Hubers Stück *An Hölderlins Umnachtung* (1992) für Kammerensemble ist keine Gedichtvertonung. Vielmehr entwirft Huber ein musikalisches Portrait des Dichters Friedrich Hölderlin, das sich, ähnlich einer biographischen Studie, nicht in erster Linie auf literarische Texte stützt, sondern auf sekundäre Quellen. Kurz vor dem Ende der Komposition, gefolgt nur noch von einer knapp minutenlangen Coda, werden diese Quellen zitiert, in der Partitur auch nachgewiesen: Eine von Huber geringfügig abgewandelte Textpassage aus Ulrich Häussermanns Hölderlin-Biographie, die ihrerseits Formulierungen Hölderlins und seines zeitgenössischen Biographen Wilhelm Friedrich Waiblinger aufgreift, sowie eine Portraitzeichnung des 55jährigen Hölderlin von Georg Schreiner (Abb. 1). Der Text ist von einem der Musiker laut zu lesen. Das Portrait soll durch einen oder drei Spieler mit Bleistift hörbar nachgezeichnet werden, und zwar so, dass «ein analoges, rein akustisch übertragendes Umnachtungsportrait» entsteht<sup>1</sup> – ich werde darauf noch zurückkommen. Vorerst möchte ich einen Blick auf Häussermanns Text werfen, der – gleichsam eine erläuternde *subscriptio* – Hinweise darauf bietet, wie Hubers kompositorisches Hölderlin-Bild gelesen werden kann.

*«Ich bin jetzt voll Abschieds» [Pause mit Fermate]  
(mit veränderter Stimme:)*

*Es ist ein langer Todesprozess. Die einzelnen Schichten seiner Persönlichkeit treten auseinander. Das Genialische gerät ins Schweben, verliert die zentrierende Bindung. Die gemüthafte und körperliche Materie bleibt verwirrt und führunglos zurück. Der Verstand hält nicht mehr zusammen, zerspringt.*

*Sein Leben ist ein ganz inneres.<sup>2</sup>*

Die erste Zeile «Ich bin jetzt voll Abschieds» ist vom übrigen Text in mehrfacher Hinsicht abgehoben. Während die nachfolgenden Sätze, Formulierungen Häussermanns und Waiblingers, Hölderlins Todesprozess von aussen her als einen Zerfall des Ichs beschreiben, spricht im ersten Satz Hölderlin selbst. Das Zitat stammt aus einem Brief an den Freund Casimir Ulrich Böhlendorff von 1801, geschrieben einige Tage vor der Reise nach Bordeaux, von wo der Dichter ein halbes Jahr später, so sein Biograph Christoph Schwab, «mit verwirrten Mienen und tobenden Gebärden, im Zustande des verzweifeltsten Irrsinnes»<sup>3</sup> zurückkehren sollte. Hölderlins Abschied ist also nicht nur im wörtlichen Sinne das Lebewohl vor einer grossen Reise. Für die meisten Biographen bildet der Brief eines der letzten Dokumente vor dem Einsetzen der Geisteskrankheit; Häussermann glaubt aus Hölderlins Worten eine Vorahnung des späteren

Zustands herauslesen zu können.<sup>4</sup> Wie dem auch sei: Dass die Abschiedsworte neben der geographischen auch eine mentale Entfernung vom Gewohnten und Alltäglichen thematisieren, ist offensichtlich. Mitgemeint ist ein spiritueller Weg, die innere Reise auf der Suche nach Gott – eine religiöse Erfahrung, die den Suchenden zu überfordern droht, nicht zuletzt, weil sie ihn mit seiner eigenen Sterblichkeit konfrontiert. Die Briefstelle lautet im Zusammenhang:

*O Freund! die Welt liegt heller vor mir, als sonst, und ernster. Ja! es gefällt mir, wie es zugeht, gefällt mir, wie wenn im Sommer «der alte heilige Vater mit gelassener Hand aus röhlichen Wolken seegnende Blitze schüttelt». Denn unter allem, was ich schauen kann von Gott, ist dieses Zeichen mir das auserkorene geworden. Sonst konnt' ich jauchzen über eine neue Wahrheit, eine bessere Ansicht dess, das über uns und um uns ist, jetzt fürcht' ich, dass es mir nicht geh' am Ende, wie dem alten Tantalus, dem mehr von Göttern ward, als er verdauen konnte.*

*Aber ich thue, was ich kann, so gut ichs kann, und denke, wenn ich sehe, wie ich auf meinem Wege auch dahin muss wie die andern, dass es gottlos ist und rasend, einen Weg zu suchen, der vor allem Anfall sicher wäre, und dass für den Tod kein Kraut gewachsen ist.*

*Und nun leb wohl, mein Teurer! bis auf weiteres.  
Ich bin jetzt voll Abschieds.<sup>5</sup>*

Indem Huber unmittelbar nach den Hölderlinschen Abschiedsworten «mit veränderter Stimme» die Sätze der Biographen vortragen lässt, die den Umnachtungsprozess als Rückzug nach innen und als Dissoziation des Ichs interpretieren, inszeniert er die Briefstelle als letzte sprachliche Manifestation eines Subjekts, das sich verabschiedet und dann zerfällt. Wie sich ein solcher Zerfall als langsamer Prozess denken lässt, welche Persönlichkeitsschichten also das integrale Subjekt des Aussagens noch eine gute Weile – in Hölderlins Fall ein halbes Leben lang – überdauern können, ist eine Frage, die uns noch beschäftigen wird. Zunächst möchte ich auf den Beginn von Hubers Komposition eingehen, der, so meine These, Hölderlins Abschiedsworte in eine musikalische Chiffre übersetzt.

## EINE MUSIKALISCHE CHIFFRE DES ABSCHIEDS

Die Tatsache, dass sich Huber explizit auf die Stimmen zeitgenössischer und moderner Biographen sowie auf den Blick und Gestus eines zeitgenössischen Portraitisten beruft, zeugt vom Bewusstsein einer historischen Distanz – trotz der iden-

1. Nicolaus A. Huber, *An Hölderlins Umnachtung für Kammerensemble*, Studienpartitur, Wiesbaden/Leipzig/Paris: Breitkopf & Härtel (= Partitur-Bibliothek 5414), S. 28.

2. Anmerkungen von Huber: «freie Formulierung nach einem Zitat von Ulrich Häussermann in: Hölderlin, rororo Hamburg 1961 S. 139/40 und 150», «Der Text soll immer in der jeweiligen Landessprache gesprochen werden.» Huber, *An Hölderlins Umnachtung*, Studienpartitur, S. 27.

3. Ulrich Häussermann, *Friedrich Hölderlin in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1961 (= rowohlts monographien 53), S. 139.

4. Ebd., S. 136.

5. Friedrich Hölderlin, *Sämtliche Werke (Grosse Stuttgarter Ausgabe)*, hrsg. von Friedrich Beissner, Bd. 6.1: *Briefe*, hrsg. von Adolf Beck, Stuttgart: W. Kohlhammer Verlag, 1954, S. 427.

Notenbeispiel 1

Nicolaus A. Huber, «An Hölderlins Umnachtung», Anfang (Breitkopf & Härtel)

tifikatorischen Züge, die Hubers Verhältnis zu Hölderlin kennzeichnen mögen. Auch das zu Beginn des Stücks bemühte musikalische Idiom reflektiert diese Distanz: Huber lässt den Dichter seine Abschiedsworte und ihre Implikationen in der Musiksprache seiner Zeit artikulieren, verschlüsselt, wie es Hölderlins poetischer Diktion entspricht.

Die ersten Takte des Stücks (Notenbeispiel 1) sind fast vollständig im mehrfachen Pianissimo gehalten. Nach einem zarten Beckenschlag erklingt, erst accellerierend, dann wieder langsamer, in einer Folge von zwölf Achteltriole der Ton *b*, im Inneren des Flügels angeschlagen – «mit Finger angegebene Saite zwischen Dämpfer und Agraffen senkrecht tupfen bzw. schlagen», heisst die Spielanweisung

– und pedaliert durch das stumme Drücken der entsprechenden Klaviaturtaste. Darauf folgen, wiederum im Anschluss an einen leisen Beckenschlag, sechs Pizzicato-Töne der Violine, die sich in der Tongebung kaum vom Klavierklang unterscheiden. Das Klavierpedal, das noch vor dem Beckeneinsatz gedrückt wird und den *b*-Nachklang kaum wahrnehmbar verlängert, sorgt hier und im Folgenden dafür, dass sich die verschiedenen Ensembleinstrumente zu einem einzigen Klang-Körper verbinden. Ähnlich nutzt der erste Schlagzeuger in den Takten 8 bis 9 den Flügel als Resonanzraum, indem er seine Beckenschläge im Inneren des Flügels ausführt.

Die beschriebene Klanglichkeit – Pianissimo, getupft, «im Inneren» – stellt eine Atmosphäre der konzentrierten,

Notenbeispiel 2

«Abschieds-  
septime»  
in Beethovens  
Klaviersonate  
op. 81a

Das Lebewohl (Les Adieux)<sup>\*)</sup>  
Adagio

Abschied von der Erde

Melodram  
A. von Pratohevera

Notenbeispiel 3

«Abschieds-  
septime»  
in Schuberts  
Melodram  
«Abschied von  
der Erde»

433. Langsam, con Pedale, appassionato

durch die vorwärtsdrängenden Tonrepetitionen in Unruhe versetzten Innerlichkeit her. Sie bildet den Rahmen für die harmonische Chiffre, die sich in der Tonkonstellation der Klavier- und Violintöne abzeichnet: Begreift man das *b* des Klaviers im traditionellen Sinn als Grundton der Tonika, so lassen sich die nachfolgenden vier Töne der Violine (*as-f-d-b*) als Zwischendominante der Subdominante lesen, d.h. als Dominantseptakkord auf *b*. Die beiden nächsten Töne *fis* und *es* (zu den mikrotonalen Alterationen komme ich später) wären dann zunächst zu lesen als *ges* und *es*, d.h. als Terz und Grundton von *es*-Moll. Im nachhinein motiviert allerdings das *h* des Klaviers in T. 6 auch die Deutung der beiden Töne als *fis* und *dis*, d.h. als Terz und Quinte von *H*-Dur. Bezogen auf den vorangehenden Dominantseptakkord ist *es*-Moll Subdominante und *H*-Dur alias *Ces*-Dur ein Trugschluss.

Wohin führt nun diese traditionelle tonale Lektüre? Wie der Musiktheoretiker und Komponist Heinrich Poos anhand zahlreicher Belege von Bach bis Hugo Wolf zeigen konnte, ist die beschriebene subdominantische Wendung ein musikalischer Topos. Da er u.a. als formpsychologisches Signal eingesetzt wird, das den Hörer kurz vor dem Ende eines Stücks auf den letzten, ausleitenden Teil vorbereiten soll<sup>6</sup>, hat Poos der Septime, die aus der Tonika die Zwischendominante zur Subdominante macht – in unserem Falle *as* –, den Namen «Abschiedsseptime» gegeben. Als Exordialtopos, so Poos, dient die Figur bei Bach zur Darstellung eines pietistischen Gedankenkomplexes, dessen Kern die *humilitas Christi*, die Erlösung des gläubigen Christen durch das Leiden und Sterben des menschengewordenen Gottes ist.<sup>7</sup>

Wir brauchen die pietistischen Implikationen des Topos nicht im einzelnen auf Hölderlin zu übertragen. Festzuhalten ist, dass diese frühe Bedeutungsschicht mit der pietistischen Religiosität Hölderlins und wohl auch mit seiner Konzeption des Todes als Wiedergeburt übereinstimmt. Ganz allgemein bleibt die Wendung in die subdominantische Region bis ins frühe 20. Jahrhundert hinein mit Passion und Tod assoziiert, steht aber auch für das Dunkle, für den Traum, für den Weg ins Innere der Seele.<sup>8</sup> Selbst wenn man sich also auf die Theorie der Abschiedsseptime nicht einlassen möchte, behält die Wendung, die in Hubers Umnachtungsportrait sogar

in die allertiefste Region des Quintenzirkels führt, ihren ikonographischen Gehalt. Gleichwohl sei erwähnt, dass die exordiale Abschiedsseptime zu Lebzeiten Hölderlins – bei Beethoven und Schubert – auch ganz speziell mit dem Abschiednehmen in Verbindung gebracht wurde, nämlich in der langsamen Einleitung zu Beethovens Klaviersonate *Les adieux* (*Das Lebewohl*) und in Schuberts Melodram *Abschied von der Erde* (Notenbeispiele 2 und 3).

Wie schon angedeutet, verbindet sich bei Huber der Topos der Abschiedsseptime mit den Konnotationen der absoluten zyklischen Tiefe. Die Tonart *es*-Moll ist die tiefste Moll-Tonart im Quintenzirkel; sie markiert den Zirkelschluss, den Umschlagpunkt von den *b*- zu den Kreuztonarten, unter denen sie, enharmonisch verwechselt zu *dis*-Moll, zugleich den obersten Platz einnimmt. Deshalb gilt sie seit Bachs *Wohltemperiertem Klavier* als janusköpfig: Bach stellte seinem Präludium in *es*-Moll eine Fuge in *dis*-Moll zur Seite.<sup>9</sup> In der Matthäuspassion (Rezitativ Nr. 61a) markiert *es*-Moll die Kulmination der Leiden Christi, die Sonnenfinsternis im Augenblick der Kreuzigung und das Gefühl der Gottverlassenheit – in pietistischer Sicht ebenfalls ein Wendepunkt, denn der Finsternis ist das Licht, dem Tod die Auferstehung eingeschrieben. Bei Schubert ist *dis*-Moll dann die Tonart des Doppelgängers und der Spiegelung. Auch Huber spielt mit der Doppeldeutigkeit des Tons *es*, lässt aber nicht die Tonart *dis*-Moll, sondern deren Medianten *H*-Dur erklingen. Denkbar ist, dass sich hinter den Tonbuchstaben *H* und *es* die Initialen von Hölderlin und Scardanelli verbergen. Die Trugschlusswendung wäre dann Ausdruck einer Persönlichkeitsspaltung. Um es mit Häussermann auszudrücken: Das Genialische (das Ich des Hymnendichters Hölderlin) gerät ins Schweben (nach oben, in die zyklische Höhe der Tonart *H*-Dur); die gemüthafte und körperliche Materie (das Krisen-Ich der Umnachtungsperiode, Scardanelli) bleibt verwirrt und führungslos zurück (unten, in der zyklischen Tiefe *es*-Moll).

Indessen geht der Auflösungsprozess, dem Huber in seiner Komposition zur Darstellung verhilft, über die bloße Persönlichkeitsspaltung und folglich auch über die beschriebene harmonisch-tonale Figur weit hinaus. Die Auflösung des Ich, in Hölderlins Sicht ein Prozess der Wiedergeburt, wird musi-

6. Vgl. Heinrich Poos, «Kreuz und Krone sind verbunden. Sinnbild und Bildsinn im geistlichen Vokalwerk J.S. Bachs. Eine ikonographische Studie», in: *Musik-Konzepte* 50/51 (1986): Johann Sebastian Bach: Die Passionen, S. 3-85, hier S. 43.

7. Ebd., S. 43-55.

8. Vgl. Poos, «Kreuz und Krone sind verbunden»; ders., «Beethovens ars poetica. Die Bagatelle op. 119,7», in: *Musik-Konzepte* 56 (1987): Beethoven. *Analecta varia*, S. 3-45, hier S. 30f. sowie vor allem ders., «Hugo Wolfs Klavierlied 'An den Schlaf. Eine ikonographische Studie», in: *Musik-Konzepte* 75 (1992): Hugo Wolf, S. 3-36.

9. Vgl. zur «Doppeltönart» *dis*-Moll/*es*-Moll Poos, «Hugo Wolfs Klavierlied 'An den Schlaf», S. 18f.

kalisch realisiert in der Auflösung – anders ausgedrückt, in einer erweiternden Neubestimmung – der Tonalität selbst. Bevor ich am Notentext erläutere, was hiermit gemeint ist, will ich versuchen, Hubers Verständnis von Tonalität in wenigen Worten zu skizzieren. Ich beziehe mit dabei vor allem auf drei Aufsätze Hubers, «Darabukka – ein Versuch über Bedeutung» (1976/1997), «Gedanken zum Umfeld der Tonalität» (1984) und «Vom körperlichen Grund in *Beds and Brackets*» (1990/1995).

## KONZEPTE DER TONALITÄT BEI HUBER UND HÖLDERLIN

In den «Gedanken zum Umfeld der Tonalität» nennt Huber zwei Quellen für seinen Tonalitätsbegriff. Zunächst bestimmt er in Anlehnung an eine Definition von Joseph-François Fétis «alles, was mit Tonbeziehungen arbeitet» als tonal.<sup>10</sup> Traditionellerweise (z.B. bei Fétis) sind damit die Tonhöhen der temperierten Zwölftonskala und ihre Beziehungen im Rahmen des Dur-Moll-Systems angesprochen. Dies gilt auch für das Tonalitätsverständnis des anthroposophischen Musiktheoretikers Hermann Pfrogner (geb. 1911), den Huber im Kontext seiner Überlegungen zur Tonalität wiederholt zitiert. Pfrogner hat der Frage nach dem Schicksal der Tonalität seit der zweiten Wiener Schule zahlreiche Aufsätze gewidmet, die den Tonalitätsbegriff in Abgrenzung zum Begriff der Atonalität entwickeln und gegen das Prinzip der zwölf abstrakten Tonorte eine Erneuerung des tonalen Denkens im Rückgriff auf Konzepte der Diatonik bei Bartók, Hindemith und Rudolf Steiner postulieren.<sup>11</sup> Inbegriff des Tonalen ist für Pfrogner das Prinzip der Enharmonik, d.h. «die Bejahung von *c, his und deses*» als differente Tonwerte.<sup>12</sup> In Hubers Worten: «Tonal ist alles, was mit Tonbeziehungen arbeitet. Dies bedeutet, ein Ton ist entweder *gis* oder *as* beziehungsweise sowohl *gis* als auch *as* im Sinne einer enharmonischen Integration. Atonal wäre demnach ein akustischer Ton, der weder *gis* noch *as* ist.»<sup>13</sup>

Ein wichtiger Aspekt dieser Definition von Tonalität, die sehr präzise das Funktionieren der enharmonischen Wendung am Anfang von *An Hölderlins Umnachtung* beschreibt, ist für Huber wie für Pfrogner die Ausdifferenzierung der Prim als Metapher für das Ich und seine Innenwelt. Die funktionale Vielfalt der Prim innerhalb der Dur-Moll-Tonalität führt dazu, dass der scheinbar selbe Ton gleichsam in unterschiedlicher Beleuchtung erscheinen kann (so z.B. bei Schubert) und auf diese Weise, im übertragenen Sinne, verschiedene Facetten des Subjekts zur Anschauung bringt. Tonrepetitionen – etwa das *b* in T. 2 von *An Hölderlins Umnachtung* – sind daher für Huber und Pfrogner keine schlichten Wiederholungen, sondern stehen für die Vielfalt in der Einheit, sie verweisen auf das Mit-sich-selbst-Vermittelte des Einen und des Ichs – auf die Nicht-Identität des Identischen.<sup>14</sup>

Huber hat dieses Prinzip vom System der Dur-Moll-Tonalität auf andere musikalische Parameter übertragen und den Begriff der Tonalität dahingehend ausgeweitet, dass er auf wesentliche Bereiche postseriellen Komponierens anwendbar ist. Dazu gehört die Aufspaltung des Einzeltons in divergierende Klangfarben (etwa bei Webern), die Zusammenstellung äquivalenter Wertigkeiten in den Bereichen Dynamik und Artikulation (z.B. bei Lachenmann) und die mikrotonale Ausdifferenzierung der Tonhöhen.<sup>15</sup>

In einem dritten Schritt – dies ist, soweit ich sehe, der jüngste Stand – hat Huber sein Konzept der Tonalität vom musikalischen Ton gelöst und auf eine psycho-physische Erfahrungsdimension bezogen, die er «Nahbereich» nennt.<sup>16</sup> Mit Bezug auf sein Klavierstück *Beds and Brackets* (1990)

hat Huber das Inventar eines solchen kompositorisch gestalteten Nahbereichs zusammengestellt:

*Das Nahbereichsmodell in Beds and Brackets hat mehrere Konstituenten: die Reichweite beider Arme, das Paarige, das Alleinige, die Entsprechung von R(rechts) = hoch und L(links) = tief sowie deren Vertauschung, die Abmessungen der Flügelklaviatur, die in etwa der praktikaliblen pianistischen Reichweite entspricht (die Mitte der 88-Tasten-Klaviatur liegt exakt zwischen e<sup>1</sup> und e<sup>2</sup> vor dem Körper), die Schwere der spielenden Organe (Arm, Hand, Finger) und ihre Art des Durchmessens des Tastenraumes, die Transformierung der Raumidee in musikalische Erlebnisräume und Distanzräume verschiedenster Art.<sup>17</sup>*

Tonalität, so könnte man sagen, hat etwas mit Spannungs- und Distanzempfindungen zu tun – egal, ob sich der Begriff auf Tonhöhen, Körpererfahrungen oder imaginäre Räume bezieht. Organisationsprinzipien, die sich in einem dieser Bereiche bewährt haben, lassen sich folglich auf andere übertragen; Analogien zwischen verschiedenen Sphären der menschlichen Wahrnehmung können für multimediale, aber nach einheitlichen Kriterien strukturierte Kompositionen genutzt werden. In diesem Sinne erläutert Huber seine Bestrebungen der 70er Jahre:

*In dem Moment, wo ich sage: Tonalität ist eine Sache des Menschen überhaupt, alles, aus was er besteht, ist sozusagen tonal durchdrungen, dann muss ich natürlich auch mit allem arbeiten können, je nachdem, wie der thematische Aspekt ist. Es war jedenfalls nicht dieses oberflächliche Multimedia [...], sondern es war der Versuch, von einem ganzheitlichen Menschenbild auszugehen, aber eben die Musik betreffend.<sup>18</sup>*

In einem ähnlich umfassenden und ganzheitlichen Sinn begegnet der Begriff des Tons, abgeleitet vom lateinischen *tonus* (Spannung) auch bei Hölderlin. Die «Lehre vom Wechsel der Töne», die Hölderlin zwischen 1796 und 1800 in diversen theoretischen Fragmenten skizziert hat, beschreibt drei energetische Zustände, das Naive, das Heroische und das Idealische, die auf den verschiedensten Ebenen des Lebens und Dichtens empfunden und künstlerisch realisiert werden können. Ihr dialektisches Ineinanderwirken ist Gegenstand eines «gesetzlichen Kalküls», einer eigenen Logik, die laut Hölderlin der Verfahrensweise des poetischen Geistes zugrundeliegt und dergestalt das Prinzip einer anthropologischen Poetik bildet.<sup>19</sup> Ulrich Gaier hat gezeigt, dass diese Poetik wahrscheinlich in wesentlichen Punkten von Wilhelm Heineses Musikästhetik angeregt wurde – eine umfassende, ganzheitliche Theorie der Tonalität auch sie.<sup>20</sup>

Ob und wie Hölderlins Lehre vom Wechsel der Töne sich in Hubers Kompositionen ausprägt, kann hier nur als Frage aufgeworfen werden. Statt ihr nachzugehen, will ich mich nun wieder dem Stück *An Hölderlins Umnachtung* zuwenden, das nicht nur Tonqualitäten und energetische Zustände, sondern auch verschiedene Konzepte von Tonalität miteinander in Beziehung setzt.

## CHROMATIK, MIKROTONALITÄT, KLANGFARBE

In den Takten 1–10 fungieren die Tonrepetitionen auf *b* und *h* als Ausgangs- und Endpunkte einer harmonischen Figur, die Hubers Komposition wie ein Motto vorangestellt ist – ein Motto jedoch, das im Moment seines Erklings bereits in Zerfall übergeht. Die ersten Schritte hin zur Auflösung des integralen, aber multifunktionalen Einzeltons, dem Grund-

10. Huber, «Gedanken zum Umfeld der Tonalität», in: *Durchleuchtungen. Texte zur Musik 1964-1999*, hrsg. u. m. einem Vorwort versehen von Josef Häusler, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 2000, S. 225-235, hier S. 225.

11. Vgl. zu Bartók und Steiner u.a.: Hermann Pfrogner, «Hat Diatonik Zukunft?», in: ders., *Zeitwende der Musik. Rückblicke – Ausblicke*, München, Wien: Langen Müller 1986, S. 268-292; «All-Konsonanz und Ich-Konsonanz», ebd., S. 292-311 sowie «Rudolf Steiner und die Musik», ebd., S. 322-340.

12. Pfrogner, «Vom Sinn der 'Zwölf' in der Musik», ebd., S. 46-92, hier S. 52.

13. Huber, «Gedanken zum Umfeld der Tonalität», S. 225.

14. Ebd., 225-228 sowie ders., «Darabukka – ein Versuch über Bedeutung», in: *Durchleuchtungen*, S. 300-311, hier S. 303-307.

15. Vgl. u.a.: ders., «Gedanken zum Umfeld der Tonalität», S. 227-229, ders., «Kerne und Streuungen in Luigi Nonos *A Carlo Scarpa, architetto ai suoi infiniti possibili*», in: *Durchleuchtungen*, S. 287-299, hier S. 292f.

16. Ders., «Vom körperlichen Grund in *Beds and Brackets*», in: *Durchleuchtungen*, S. 280-286, hier S. 281.

17. Ebd., 282.

18. Ders., «Hören – eine vernachlässigte Kunst? Gespräch mit Karl-Heinz Blomann und Frank Sielecki», in: *Durchleuchtungen*, S. 327-341, hier S. 335f.

19. Vgl. hierzu Ulrich Gaier, «Ein Empfindungssystem, der ganze Mensch». Grundlagen von Hölderlins poetologischer Anthropologie im 18. Jahrhundert», in: Hans-Jürgen Schings (Hrsg.), *Der ganze Mensch. Anthropologie und Literatur im 18. Jahrhundert*, DFG-Symposium 1992, Stuttgart/Weimar: Metzler 1994 (= Germanistische Symposien. Berichtsbände 15), S. 724-746, zum Begriff des *tonus* in Anwendung auf die drei «Spannungszustände» naiv, heroisch und idealisch S. 736-738.

20. Ders., «Mein ehrlich Meister: Hölderlin im Gespräch mit Heinese», in: Gert Theile (Hrsg.): *Das Mass des Bacchanten. Wilhelm Heineses Über-Lebenskunst*, München: Fink, 1998, S. 25-54.

Huber,  
«An Hölderlins  
Umnachtung»,  
T. 42–48  
(Breitkopf &  
Härtel)

45

element des harmonisch-tonalen Denkens, ziehen die Chiffre des Abschieds – den Dominantseptakkord auf *b* und den unvollständigen es-Moll-Akkord – selbst in Mitleidenschaft. Schon bei seinem ersten Erklären in der Violine ist der Ton *b* einen Viertelton höher als anfangs im Klavier; er nähert sich dem *h*, das aus dem Dominantseptakkord einen weniger eindeutig interpretierbaren verminderten Septakkord machen würde. Der Ton *fis* alias *ges* ist dann einen Viertelton, das folgende *es* einen Achtelton zu tief. Als Alternative zu den Dur-Moll-tonalen Strukturen, deren Konsistenz sie unterlaufen, führen diese Tonhöhenalterationen ein Verfahren der – im erweiterten Sinne – tonalen Ausdifferenzierung ein, das den ganzen ersten Teil der Komposition (T. 1-48) bestimmt. Auch die Töne *b* und *h* in T. 2 und 6 erweisen sich im nachhinein als Träger dieser Struktur: Mit ihnen beginnt ein chromatischer Oktavgang, dessen Stufen, stets als Tonrepetitionen, das Gerüst für eine Folge kurzer, in sich unterschiedlich organisierter Abschnitte bilden.<sup>21</sup> Die Stufen *b*, *h*, *c* und *des* (T. 2, T. 6, T. 12, T. 16) erklingen isoliert im solistisch agierenden Klavier, die folgenden Stufen werden dann zu kleinen Clustern kombiniert (T. 37: *cis-d-es*, T. 40: *eis-fis* bzw. T. 44: *eis-fis-g*) bzw. auf mehrere Instrumente verteilt (T. 38: *efes*, T. 45f.: *as*, T. 46-48: *a*). Der in den

ersten Takten begonnene Dissoziationsprozess setzt sich also mit anderen Mitteln fort. Auf immer neue Weise wird der Einzelton, hier als Tonstufe der chromatischen Tonleiter, in Teilaspekten zerspalten. Die Tonrepetition, die durch changierende Dynamik und Agogik auf horizontaler Ebene den Intervallcharakter der Prime zu Bewusstsein bringt, wird ergänzt durch vertikale (chromatische und mikrotonale) sowie durch klangfarbliche Techniken der Ausdifferenzierung. So erklingt etwa die Tonstufe *e* in T. 38 simultan in Kontrabass, Pedalpauke und Harfe. Zu hören ist jedoch kein reines *e*, sondern eine geräuschhafte Kontamination aus kurzen, einen Halb- bzw. einen Viertelton über *e* beginnenden Glissandi in Harfe (*f-fes*) und Pauke (*e-e*) sowie aus einem gleichzeitig *col legno* und *crini* gestrichenen, um einen Viertelton erniedrigten *e* im Kontrabass. Ähnlich wird die Tonstufe *gis* in den Takten 44 bis 46 auf verschiedene Holz- und Blechbläser verteilt, die sukzessive einsetzen und dabei den Tonraum zwischen *g* und *a* in Vierteltonschritten durchmessen (Notenbeispiel 4). Ausdifferenziert, d.h. in verschiedene Klangfarben und mikrotonal alterierte Tonhöhen zergliedert wird hier nicht nur der Einzelton *gis*, sondern auch das Prinzip der chromatischen Fortschreitung selbst.

21. Auf diese Abschnitte lässt sich leicht applizieren, was Huber über *An Hölderlins Umnachtung* im Ganzen schreibt: «Bei der kompositorischen Arbeit [...] bin ich von Klangproduktionsfeldern ausgegangen. Das heißt: Gleiche Merkmale lassen Verschiedenartiges als Glieder von Ketten erscheinen. Zum Beispiel das Produktionsfeld «tupfen» bringt Pizzicato, Bleistiftpunkte, Becken *pp*, Klaviersaiten *getupft* hervor. Diese können durch Pedal nachklängen. «Nachklängen» führt zu Bleistiftstrichen, zu Tonpunkteglissandi der Harfe, zu langen Akkorden [...] etc.» Huber, «An Hölderlins Umnachtung» für Ensemble (1992), in: *Durchleuchtungen*, S. 374f., hier S. 374.



## KOMPONIEREN MIT SAITEN UND FINGERN: EIN ARTIKULATIONSKANON

Die strukturelle Dominanz des chromatischen Oktavgangs und die fortschreitende Desintegration seiner Tonstufen im ersten Teil der Komposition lassen rückblickend erkennen, dass die harmonisch-tonale Figur der ersten sechs Takte tatsächlich eine Abschiedsgeste ist: Das altertümliche musikalische Idiom, auf dem sie basiert, ist für den Fortgang des Stücks nicht mehr von Belang, und im Kontext der chromatischen Skala betrachtet, verlieren selbst die Rahmentöne *b* und *h/ces* (T. 2 bzw. T. 6) ihre tonale Funktion. Diesem Auflösungsprozess entspricht ein analoger Vorgang auf der Ebene der Artikulation. Den mikrotonalen Alterationen in den Takten 4 und 5 korrespondieren bereits in T. 6 Schwankungen im Bereich der Dynamik und Agogik: Im Vergleich zur ersten Tonrepetition auf *b* verstärkt sich auf dem Klavier-ton *h* die pulsierende Unruhe; die Linearität von Crescendo und Decrescendo, Accelerando und Ritardando in T. 2 weicht in T. 6 einer komplizierten und unregelmässigen Folge von langsameren und schnelleren, an- und abschwellenden Tongruppen. Dabei erhält jeder Ton eine individuelle rhythmische und dynamische Gestalt, die in der Wahrnehmung des Hörers den Eindruck der gleichbleibenden Tonhöhe durchaus überwiegen kann.

Schliesslich werden die Pizzicato-Takte der Violine zum Ausgangsmodell eines pointillistischen Klangfeldes, dessen zentrales Ordnungsprinzip nicht mehr die Tonhöhen, sondern die Klangproduktion organisiert. Das Violinpizzicato in T. 4 berührt der Reihe nach alle vier Violinsaiten, die – von unten nach oben – mit dem ersten, zweiten, dritten und vierten Finger der linken Hand gegriffen werden. Durch den Akkordwechsel in T. 5 verschiebt sich dieser Griff nur minimal, bleibt während der folgenden Takte stumm gehalten (übrigens analog zum Klavierpedal und zu den stumm gedrückten Klaviertasten) und wird in T. 10 erst stufenweise, dann kontinuierlich bis ans Ende des Griffbretts verschoben.

Mit veränderten Intervallen, aber identischem Fingersatz geschieht das Gleiche in Bratsche und Cello. Zum Klingeln gelangt dabei nur eine Auswahl der gegriffenen Töne: In der Partitur sind die Saiten angegeben, die an mehr oder weniger präzise markierten Positionen gezupft, präziser gesagt, «getupft» werden sollen. Bei genauerem Hinsehen zeigt sich, dass die Reihenfolge der getupften Saiten einer konsequenten Ordnung (mit Hölderlin gesprochen: einem Kalkül) unterliegt – man könnte von einem Artikulationskanon sprechen. Jeder Instrumentalist hat an zwölf unterschiedlichen Positionen der linken Hand insgesamt 28 Pizzicati auszuführen, davon sieben auf jeder Saite. In Violine und Cello ist die Abfolge der getupften Saiten und ihre Zuordnung zu den Positionen der Greifhand bis auf zwei geringfügige Abweichungen identisch. Für die Bratschenstimme wurde dieselbe Greif- und Tupfformung in zwei Abschnitte geteilt, die in umgekehrter Reihenfolge notiert sind; die Saitenkonstellationen des zweiten Abschnitts werden überdies im Krebsgang durchlaufen.

Vl. 4321 32 14 21 34 134 32 21 432 43 21 41  
a b c d e f

Va. 134 32 21 43 243 21 41 34 21 14 23 4321  
f' e d c b' a

Vc. 4321 23 14 21 34 134 32 21 43 243 21 41  
a b' c d e f'

Saiten (T. 4/5 bzw. T. 10)

(Leerschritte zwischen Zahlengruppen bezeichnen Lagenwechsel)

Das Prinzip der Reihe und ihrer Permutation ist hier also auf die spieltechnischen Relationen von Hand und Saite übertragen worden. Während sich die rhythmische und diastematische Struktur durch Mikrointervallik, Pointillismus, Mehrstimmigkeit und Kontrollverzicht der hörenden Wahrnehmung ebenso entzieht wie der Analyse («die Intervalle verzerren sich» durch das Weitergleiten; der Rhythmus





ten Klang in der Klavierstimme bzw., um die Töne *d* und *cis* ergänzt, den achten Klang der Bläser bildet und überdies dreimal als Wendepunkt der Harfenlinie dient.

Von T. 60 an lichtet sich der Tonsatz, und die Schichten des dicht gefügten Themenblocks werden in ihrer Individualität hörbar. Von T. 60 bis T. 72 erklingen, teilweise versetzt und teilweise in veränderter Reihenfolge, die Klavier- und Bläserakkorde in der bewährten Instrumentation. Der Einzelton *es* wird dabei ausgespart; er wird dafür ab T. 72 Träger eines ostinaten Rhythmus im Klavier, der schliesslich (in T. 97) zurück zu den zarten Tonrepetitionen des Anfangs führt. Von T. 75 bis T. 90 exponieren die Streicher nacheinander ihre Reihen; einzelne Reihentöne werden dabei von den Bläsern verdoppelt bzw. durch mikrotonale Alterationen «ausdifferenziert». Von T. 91 bis T. 102 erklingt «schattenhaft» (so die Vortragsanweisung) die Glissando-Linie der Harfe im Krebs – und abermals, von T. 139 bis T. 153, «wie ein Hauch» in der Grundgestalt. Huber selbst hat über diese flüchtigen Klanggesten gesagt, sie repräsentierten den umnachteten Hölderlin, der am Ende «nur noch ein Schatten seiner selbst» gewesen sei.<sup>22</sup> Ebenso schemenhaft und noch abstrakter sind die elf Takte, die folgen (T. 155-165): Was hier an Thematischem übrigbleibt, ist die Reihe der Taktarten von T. 49 bis T. 59, markiert durch Tamtam- und Beckenschläge in wechselnden Klangqualitäten.

## KLINGENDE GESTIK: EIN HÖLDERLIN-PORTRAIT

An verschiedenen exponierten Stellen der Komposition, so liesse sich resümieren, werden musikalische Sinnzusammenhänge, die auf Tonhöhenrelationen beruhen, in rhythmisch-artikulatorische Strukturen überführt, denen ein «Kalkül», eine Zahlenreihe oder ein kombinatorisches Prinzip zugrundeliegt. Den genannten Beispielen lässt sich ein weiteres hinzufügen: das graphische Umnachtungsportrait im Anschluss an die gesprochenen Hölderlin- und Häussermann-Zitate. Auch hier nämlich folgt auf das traditionelle Verfahren der sprachlichen (biographischen) Sinnkonstitution eine neuartige Technik des Portraitierens, die sich den Vorgang der Bildproduktion mit seinen klanglichen Spuren zunutze macht. Nicht die visuelle Gestalt der Zeichnung, sondern die Gesten ihrer Artikulation treten ins Bewusstsein des Rezipienten. Auf diesem Wege müssen sich, so die implizite Prämisse, gewisse Charakterzüge oder habituelle Eigenheiten des späten Hölderlin vermitteln lassen, die der Zeichner in seine persönliche Strichführung übersetzen konnte. Verstehen wir das graphische Umnachtungsportrait genau wie das verbale als einen erhellenden Kommentar zur Komposition, dann müssen wir danach fragen, welche Züge des Dichters sich in Hubers artikulatorischem Kalkül manifestieren.

Pierre Bertaux hat in seiner grossen Hölderlin-Monographie versucht, den Dichter über seinen psycho-physischen Bewegungshaushalt zu charakterisieren: über seine motorische Unruhe, die langen Wanderungen und Spaziergänge, das Ausschreiten und Taktieren der Versrhythmen, das freie Fantasieren auf dem Klavier im Tübinger Turm, über seine Handschrift.<sup>23</sup> Die kalkulierte Rhythmik der lyrischen Sprache (die schwer von dem zu trennen ist, was die musikalische Terminologie unter den Begriff der Artikulation rubriziert) wird dabei kenntlich als eine primäre und besonders dauerhafte Schicht von Hölderlins dichterischer Persönlichkeit, hinter der die Bereitschaft und Fähigkeit zur verbalen Kommunikation weit zurücksteht. Dazu passt die Behandlung des Rhythmischen und Artikulatorischen in Hubers Komposition. Das Verklingen der Abschieds-Chiffre, einem

Lebewohl im konventionellen musikalischen Idiom der Dur-Moll-Tonalität, gibt Raum für eine unruhige, motorische und doch kalkulierte Struktur aus langen und kurzen, schwingenden und abgedämpften, betonten und unbetonten, weichen und harten, stummen und tönenden Klanggesten, nur hier und da durchzogen von schemenhaften Andeutungen harmonisch-tonaler Zusammenhänge.

Dass Huber (wie hier nur angedeutet werden konnte) für dieses Sujet nicht die Form einer linearen, eindimensionalen Entwicklung wählte, sondern eine Bogenform, die, wie sich zeigen liesse, sogar gewisse Züge sonatenhafter Dialektik trägt, hat vielleicht mit einer anderen Charakteristik von Hölderlins späten Gedichten zu tun: Sie imaginieren das Leben als einen Kreis, Symbol der Vollkommenheit, und realisieren auf ganz schlichte Weise – im «naiven» Grundton – das dialektische Schema vom Wechsel der Töne. Bereits Jahre vor der Umnachtungszeit, in der Mitte seines Lebens, schrieb Hölderlin den folgenden *Lebenslauf* (1797 oder 1798):

*Hoch auf strebte mein Geist, aber die Liebe zog  
Schön ihn nieder; das Laid beugt ihn gewaltiger;  
So durchlauf ich des Lebens  
Bogen und kehre, woher ich kam.*<sup>24</sup>

22. In einem mündlichen Beitrag zum Symposium über Hölderlin-Vertonungen am 1.12.2000 im Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Zürich.

23. Pierre Bertaux, *Friedrich Hölderlin*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1978 (= st 686), bes. S. 268-287, S. 345-356.

24. Hölderlin, *Grosse Stuttgarter Ausgabe*, Bd. 1.1: *Gedichte bis 1800*, hrsg. von Friedrich Beissner, Stuttgart: J.G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger, 1943, S. 247.

