

"Die Zeit ist buchstabengenau und allbarmherzig". Teil 1, Zu Hölderlin in meinen Kompositionen

Autor(en): **Huber, Nicolaus A.**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Dissonanz**

Band (Jahr): - **(2002)**

Heft 76

PDF erstellt am: **11.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-927912>

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.

«DIE ZEIT IST BUCHSTABENGENAU UND ALLBARMHERZIG»¹

VON NICOLAUS A. HUBER

Zu Hölderlin in meinen Kompositionen

Dozent/Dozentin

für Historische Tasteninstrumente
Gitarrenflügel, Cembalo, Clavichord
Pensum 2 - 12 h / Woche

Themen

Das Thema wird im Rahmen der Vorlesung für die Instrumentalisten
„Gitarrenflügel, Cembalo und Clavichord für Historische Tasteninstrumente“
des Hauptstudienjahres 1. Semester, Hauptstudienjahr 1. Semester
und 2. Semester

Die Vorlesung ist bis Ende September 2022 mit

Musik-Konzepte

1.2 / 1.3

Arnold
Schönbergs

„Der Tonar

Schüler

Heft 11/2019

Arnold Schönbergs

„Der Tonar

aus 116 Seiten

ca. 4,- € (inkl. MwSt.)

ISBN 978-3-7777-7153-3



Der Bitte, über dieses Thema, Hölderlin in meinen Kompositionen, zu schreiben, folge ich nur zögerlich. Immerhin sind es elf meiner Stücke, die sich auf Hölderlin beziehen. Weder bin ich ein Hölderlinfachmann, noch kann ich eine dezidierte Hölderlin-Huber-Entwicklung feststellen. Die Zeitspanne reicht von 1969 bis 2000. Durch die Möglichkeit, diese elf Stücke in Behandlungsgruppen zusammenzufassen, ergeben sich vier übersichtliche Felder mit Stücken aus ziemlich unterschiedlichen Entstehungsjahren.

Als ausgesprochener Gegner von querlesendem Herausfischen irgendwelcher Behandlungstechniken möchte ich auch hier beim musikalischen Denken, je spezifisch im einzelnen Werk als unverwechselbarer Ganzheit, bleiben. Das hat den Vorteil, dass der Leser sowohl etwas überspringen kann, als auch umgekehrt die Möglichkeit zu vertiefender Beschäftigung hat, auch wenn der Aspekt «Hölderlin» die Grundperspektive bleibt.

STRUKTURELLE EINPASSUNG

Lange vor Nonos Streichquartett oder gar der Hölderlin-Mode datiert meine erste, hier in Frage kommende Komposition. Sie gehört zum Behandlungsschwerpunkt *Strukturelle Einpassung* eines Hölderlintextes als Teil des Grundgedankens eines Stückes. Diese erste Komposition ist *VERSUCH ÜBER SPRACHE* aus dem Jahr 1969 (für 16 Solostimmen, Hammondorgel, Kontrabass/verstärkt/mit Hall und 2 obligate Lautsprecherkanäle).²

Ihr Ausgangspunkt zielte auf die Kommunikationsstruktur der Sprache selbst und unserer – wie ich damals fand – reichlich manipulativen Anbindung an sie. Bei diesem frühen Versuch «kritischen Komponierens»³, in dem Struktur im wesentlichen Auskunft über Struktur sein sollte, kam mir das Buch von Werner Kaegi, *Was ist elektronische Musik*⁴, zu Hilfe. In ihm werden zwei Sprachzustandssachverhalte gegenübergestellt: die logische Information, verbunden mit einem grösseren Anteil von Geräusch- und Impulssignalen, Aperiodizität und Asymmetrie der zeitlichen Ordnung der Nulldurchgänge, und emotionale, lyrische, poetische Information, verbunden mit harmonischen Signalen (Vokale), reich modulierten Spektren der Signale, Periodizität, sich wiederholenden Zeitsymmetrien. Das Atemgeräusch selbst kann natürlich auch «vokalisiert» werden. Sprachausdruck erfährt seinen Reichtum eben aus dem Reichtum der Mischungen dieser beiden Extrembereiche und aus Kombinationsanordnungen, mit denen unsere Aufmerksamkeit gelenkt und zum Empfang einer differenziert abgestuften Ganzheit gelockt und befähigt wird.

Zur Absicht solcher Blosslegung der Wurzeln unserer Hardware gehörte natürlich auch der Terror der Infamie einer impliziten Undeutlichkeit derartiger Metamusik, die durch eine universale Redundanz mit dem Allgemeinen, dem Üblichen zustande kommt. Wir lassen uns innerhalb der Hardware-Norm gerne zu dem verleiten und verführen, was wir eh schon sind. Das kritische Hören ins eigene Funktionieren bedarf einer intensiven Bereitschaft, sich allein auf jene scharfen Kanten des Widerspruchs zwischen so-sein und ganz-anders-werden-wollen zu begeben, emanzipatorisch gedoppelt, die Struktur als Musik (direkte «normale» Wirkung) zu hören und dieselbe Struktur *durch* ihre Elemente (indirekt, metasprachlich) gleichzeitig als Fliehkraft von eben dieser Musik weg wahrzunehmen.

Um zu diesem schmalen Bereich der Deckungsgleichheit zu kommen, auf dem man sozusagen stets zum dialektischen Sprung ansetzt ohne je zu springen, habe ich dem Stück ein Abtastsystem von vier Texten⁵ zugrunde gelegt. Sie haben eine Bandbreite vom lyrisch einlullenden, volksliedhaften Gedicht Goethes *Sah ein Knab ein Röslein stehn*, zum lyrisch hymnischen Gedicht Hölderlins *Hyperions Schicksalslied* (erste Strophe), zu einem griechischen, herberen Lyrikfragment (Sappho oder Alkaios, nicht gesichert) bis zur logisch-philosophischen Klangstruktur eines Textzitats aus Karl Marxens *Kapital*.

Sah ein

Knab ein

Röslein

stehn

zeigt die äusserst sorgfältige, dem Lyrischen adäquate Behandlung der Vokale als Wiederholung und behutsame Weiterführung zum «e» in «stehn» – noch dazu eingebettet in die verschwimmend periodische Wiederholung des einfachen Versfusses.

Der Text von Marx zeigt auf der logisch-informativen Seite dagegen eine, wiederum der Logik adäquate, äusserst nachlässige Behandlung des Vokals «e» und eine stärkere Betonung der Geräusch- und Impulssignale sowie des Aperiodischen im stossartigen Klangrhythmus: «Der Teil des Arbeitstages, der bloss ein Äquivalent für den vom Kapital gezahlten Wert der Arbeitskraft produziert...»

Hölderlins Text steht etwa in der Mitte dieser Bandbreite. Innerhalb eines ausgesprochen prächtigen, lyrisch-hymnischen Klanges wird etwas verkündet, Gedankliches verlaublich. Reime fehlen, der Versfuss ist unregelmässig, die Zeilen verschieden lang, die Vokalstruktur von fließend herber Schönheit:

1. Zitat aus dem 61. und letzten Brief Hölderlins an seine Mutter, zitiert nach Friedrich Hölderlin, *Turmgedichte*, mit einem Vorwort von D.E. Sattler, München 1991, S. 10.

2. *VERSUCH ÜBER SPRACHE*, Partitur Bärenreiter 6049, Schallplatte DGG avantgarde vol. VI.

3. Nicolaus A. Huber, «Kritisches Komponieren», in: Huber, *Durchleuchtungen. Texte zur Musik*, hrsg. v. Josef Häusler, Wiesbaden 2000, S. 40–42.

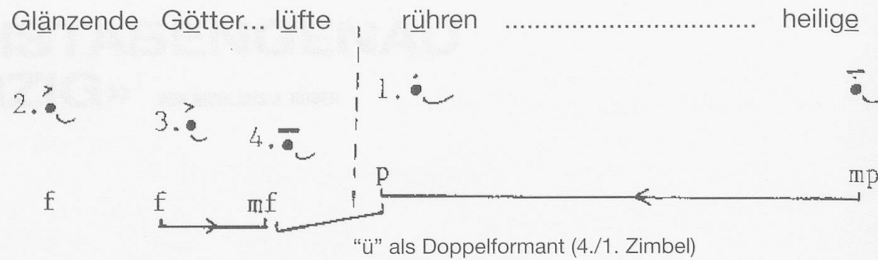
4. Werner Kaegi, *Was ist elektronische Musik*, Zürich 1967, S. 114ff.

5. Texte vollständig abgedruckt in Huber, *Durchleuchtungen*, S. 346.

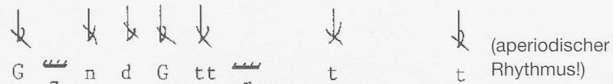
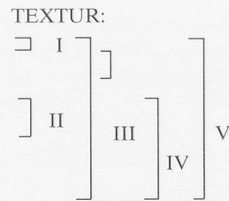
Abbildung 1:

Versuch über
Sprache,
Textur IV

Zeilen 3-6:



Ihr wandelt droben im Licht
Auf weichem Boden, selige Genien!
Glänzende Götterlüfte
Rühren euch leicht,
Wie die Finger der Künstlerin
Heilige Saiten.



6. Paul J. Moses, «Musikalische Elemente in der Stimme des Neurotikers», in: H.R. Teirich (hrsg.), *Musik in der Medizin*, Stuttgart 1958, S. 151-171.

Die Texte sind jedoch nicht nur nach den oben erwähnten akustischen Aufdeckungen Kaegis und den damit auch antithetisch möglichen Gehalts-Abtastungen musikalisch strukturiert. Eine weitere kompositorische Behandlungsschicht klangfarblicher Art ist dem Ganzen wie eine Maske übergestülpt. Sie bezieht ihr Material aus dem Sprechen selbst, und zwar aus emotionalisierten pathologischen Stimmverhaltensweisen. Die Pathographie lieferte Paul J. Moses⁶. Sie betrifft den Atem, Expiration, inspiratorisches Flüstern, Flachatmung, Nasenresonanz, Halsengen, Volumina der Brust-Kopf-Resonanzen, hermaphroditische Stimmregister und einiges mehr – «Klangfarben», die in Neurosen in zahlreichen Schwankungen an die körperliche Widerspiegelung grundlegender ich-mir, ich-dir (u.ä.) Kommunikationsbeziehungen geknüpft sind. Der Körper ist hier sozusagen zu einem Farbzwang verschaltet, dessen Äusserungen als «Klangfarben», zumindest meiner damaligen Meinung nach, in (neuer) Musik zu einer Scheinfreiheit emanzipiert sind. Insofern ist dieses Stück weder eine Vertonung noch im Material avantgardistisch, sondern ein VERSUCH über Sprache.

Jeder der erwähnten vier Textschichten werden in der Komposition je fünf TEXTUREN zugeordnet. Innerhalb der insgesamt 19 hoquetusartig verschränkten TEXTUREN (der Marx-Schicht fehlt die 10^{te}-TEXTUR) hat der Hölderlintext die folgenden Ordnungsnummern und Zeiten:

TEXTUR:	I	II	III	IV	V
Ordnungs-Nr.	2	9	10	17	19
Länge:	40"	55"	85"	10"	20"
Stückzeit:	1'25"- 2'05"	5'45"- 6'40"	6'50"- 8'15"	13'10"- 13'20"	13'30"- 13'50"

Die einzelnen TEXTUR-Längen und ihre Summe von 210" gelten gleichberechtigt für alle vier Textschichten. Die römischen Zahlen mit den jeweiligen Klammern am rechten Rand der abgedruckten Hölderlintrophe bezeichnen die TEXTUREN und die dazu gehörigen Textmengen (Zeilen).

TEXTUR II verstärkt in einem 16-stimmigen Chortutti im ppp (Soprane 1-4 singen davon abweichend dieselben Töne wie die Bässe 1-4 zwei Oktaven (!) höher, diese somit aufhellend und durch crescendi bis zum f spektral dynamisierend) die Vokalstruktur der 3./4. Zeile mittels reiner Vokalmulationen von den verschiedenen Dunkelstufen aus zu «e», am Ende zum hellen «i»:

ä → e ö → e ü → e ü → e eu/ei → i
Mit neun Impulsereignissen konsonantisiert der Kontrabass die fünf Schübe der reinen Vokalisierung im Chor:

Die drei «1» in beiden Zeilen werden auf cis² von der Hammondorgel (!) klanglich simuliert. Die akustische Entfaltung geht vom Grundton als 1. Naturton aus und nähert sich mit der < f- und nachfolgenden < mp-Beimischung des 2. und 3. Naturtons dem akustischen «1»-Spektrum.

TEXTUR IV zeigt sozusagen die Schönheit des Vokalrhythmus mittels vier verschieden hoher Zimbeln, die während des stummen Sprechens («für sich, in lyrischem Tonfall») an entsprechender Stelle anzuschlagen sind (vgl. Abbildung 1).

In der kurz darauf folgenden TEXTUR V wird dieses analytische, rhythmische Klangprinzip auf die gesamte erste Strophe ausgedehnt. Der Text wird diesmal «lyrisch-hymnisch» stumm von sechs Choristen gesprochen. Jedem ist ein bestimmter Sprachklang zugeordnet, der an ein bestimmtes Instrument gekoppelt ist:

- s = Maraca, mit Finger getupft (3 Anschläge) >
- d = Triangel, mit Fingernagel (4 Anschläge) >
- e = hohe Zimbel (18 Anschläge)]
- i = sehr hohe Zimbel (10 Anschläge)]
- l = persische Handglocke mittel (8 Anschläge) >
- r = Almglocke mittel, mit Stricknadel (8 Anschläge) >

Dieses helle rhythmische Klangnetz zeigt die Hauptstruktur, in der «e» zusammen mit «i» = 28 Anschläge den Zentralklang bildet. Die kürzeren Klangpunktgruppen an den Tabellenrändern (s/r, d/l = ähnliche Zungenstellung) sind die gleichsam davon wegspringenden Klangverzweigungen. Periodisches und Aperiodisches ist ausgewogen gemischt.

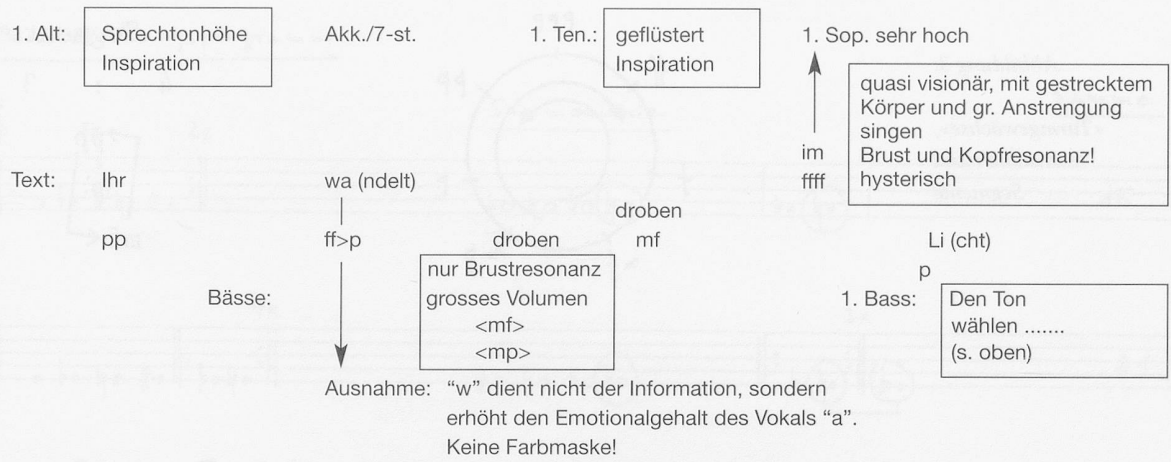
Von da an wird das Klingeln in die beiden Extreme gerissen: in das weisse Rauschen ff > pp, das alle Informationen enthält, und in den Sinuston < fff, der fast keine Information enthält.

Dieser Zuspiegelung des Sinustones vom Band entspricht in TEXTUR III die Tonbandeinspielung der gesamten ersten Strophe, zwar gelesen, aber so hoch transponiert, dass ein sehr hohes, «glänzendes» Sprachband entsteht, in dem alle Impuls- und Geräuschanteile der Wörter sich in einen reich modulierten Klang (!) verwandelt haben.

Der Sinuston wiederum (in Wirklichkeit eine aus dem Sägezahnspektrum herausgefilterte Sinusoktave!) weist auf TEXTUR I zurück. Wenige Sekunden davor wird er zum ersten Mal eingebledet: zum Tutti-Atemhauch des Chores mit der Vokalstellung «a» (aus Goethes Heiden), dessen Frequenzbestandteil er gleichzeitig ist: 1244,5 Hz (ppppp) und 2489 Hz (ppppppp). Dieser Frequenz entspricht, drei Oktaven nach unten gelegt, die menschliche Sprechtonhöhe auf es/es¹. Diese wird in etwa bei «Li(cht)» erreicht (1. Bass). Die beigefügte Vorschrift lautet: «Den Ton wählen, bei dem sich die Stimme (p) am natürlichsten entfaltet. Der eigenen

Abbildung 2:

«Versuch über Sprache»,
Textur I



Stimme lauschen!» Diese Vorschrift für das letzte Wort von TEXTUR I wiederum ist Identitätspunkt für die vorausgegangene Pathologisierung der Klangfarben als übergestülpte Masken (vgl. Abbildung 2).

Am Ende von Hölderlin V enthüllt die Sinus-Schlussoktave nach einer langen Dauer von 146,6", dass in ihr das kleinstmögliche Spektrum (nämlich die Oktave) angelegt war. Der obere Ton springt plötzlich nach unten auf 1257,2 Hz und bildet für 93,4" mit den bleibenden 1244,5 Hz eine Schluss-Schwung schlingernden Charakters. Bei der Uraufführung in Darmstadt sprang ein Feuerwehrmann auf die Bühne. Er dachte, es wäre ein Alarmsignal. Aber die lange Sinusoktave ist Informationsverweigerung, das Umkippen in die Schwung isolierte Information. Einer meiner schönsten langen Töne!

Viele Jahre später, erst 1982/83 entstand das Solostück *TURMGEWÄCHSE*⁷ für Harfe. Inzwischen, nämlich 1980, hatte die Uraufführung von Nonos Streichquartett stattgefunden und es läge nahe, meine zweite Komposition «mit Hölderlin» darauf zurückzuführen. Aber gerade dieses Streichquartett und seine Hölderlinbenutzung hatten im damaligen politischen Umfeld auf mich nur geringe Ausstrahlungskraft. Eher empfing ich durch Peter Härtlings Buch «Hölderlin» von 1976 (!) Anregung und durch eine breitere Feuilletondiskussion über die politische Wahrheit von Hölderlins Jakobinerum. Oft wurden Vermutungen angestellt, die Biographie, besonders die geistige Umnachtung gedeutet. Rückblickend glaube ich sagen zu können, dass in den siebziger Jahren Hölderlin in dem Masse interessanter und mehr diskutiert wurde als die politisch-ideologischen Abgrenzungen unschärfer zu werden begannen. Mit Einseitigkeiten, welcher Art auch immer, waren die wirklichen Bewegungen in der konkreten Realität immer weniger zu bewältigen. Die Friedensbewegung um die früheren achtziger Jahre war zwar *die* Bewegung der politischen Linken. Sie war aber auf eine so breite Basis eines zielorientierten Bündnisses mit Christen, Intellektuellen, Kommunisten, Pazifisten, Sozialdemokraten, Gewerkschaftern, Künstlern u.a. gestellt, dass höchstens noch die CDU/CSU von «Linken» sprechen konnte. Hölderlin war in diesem Umfeld eine geheimnisvolle und zugleich markante Gestalt, gewachsen aus undogmatischen Auseinandersetzungen mit allen wichtigen Bewegungen seiner Zeit (Aufklärung, Antike, Französische Revolution, Schiller, Fichte, Schelling, Hegel...), ein Feind alles Beengenden, Orthodoxen, ein Sehender und Wissender, eine kraftvolle unangepasste philosophisch-poetische Stimme, mit einer knallharten, aber geheimnisdurchdrungenen Lebensgestaltung.

TURMGEWÄCHSE gehören zur damaligen politischen Friedensbewegung. Es sollte, wie ich in Skizzen wiederfand,

ein Stück «gegen die Kälte» sein. Das Gedicht *Hälfte des Lebens* hatte ich in der *Deutschen Volkszeitung*, einer Wochenzeitung der kulturell interessierten Linken, zufällig gesehen und für meine Arbeit herausgeschnitten. Nicht nur ich selbst befand mich damals in der Hälfte des Lebens. Leben als solches war das Thema des Friedens und «Turm» eines seiner Bewegungen: sich im Turm schützen? sich im Turm vergraben? im (elfenbeinernen) Turm gefangen sein? oder doch zumindest als «Türmer» «zum Sehen geboren, zum Schauen bestellt» (Goethe, *Faust*) zu sein? wenn nicht gar aus Einsicht politisch-praktisch mitzuhandeln?!

Hälfte des Lebens

Mit gelben Birnen hänget
Und voll mit wilden Rosen
Das Land in den See,
Ihr holden Schwäne,
Und trunken von Küssen
Tunkt ihr das Haupt
Ins heilignüchterne Wasser.

Weh mir, wo nehm ich, wenn
Es Winter ist, die Blumen, und wo
Den Sonnenschein,
Und Schatten der Erde?
Die Mauern stehn
Sprachlos und kalt, im Winde
Klirren die Fahnen.

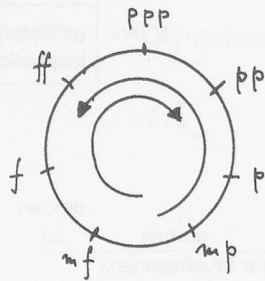
Die beiden Strophen schienen mir wie geschaffen für die damalige politische Zeit, für mein Alter *und* die Harfe selbst, mit ihrem goldenen Klang, ihrer Möglichkeit zur Schärfe und ihrer instrumentalen Baustruktur. Denn die Zeilenordnung des Gedichtes, je sieben Zeilen, zweimal gleich geteilt in vier (Schwäne/Erde?) und drei Zeilen, in sich selbst wiederum in zwei gegensätzliche, aber zusammengehörige Hälften (= je eine Strophe) gegliedert, konnte auch quantitativ thematisch ohne weiteres auf die Instrumentenstruktur übertragen werden: 7 Zeilen = 7 Saiten (pro Oktave), 3 Pedalstellungen pro Saite (und Oktaven), 4 Saitenabstände (ohne unisono) als weiteste Möglichkeit der Wegbewegung zweier benachbarter Saiten: 2°, 2+, 3°, 3+, z.B. *ges-ais*.

Als kompositorisches Material wählte ich 3 einfache Charakteristiken: Ton/Intervall/Akkord in 4 (3 + 4 = 7) möglichen konzeptionellen Bewegungsäusserungen: glissando/Skala/Figur/Linie (Melodie). Die Siebenerbewegung konnte auch in einen Lautstärkekreis (ohne Anfang und Ende) von 7 dynamischen Werten eingeschrieben werden. Dabei werden von ppp bis ff je 3 Lautstärken so zu einem

7. *Turmgewächse* für Harfe, Breitkopf & Härtel 8370, 1984, mehrere Rundfunkproduktionen, nicht auf CD erschienen.

Abbildung 3:

«Turmgewächse»,
Intensitäten und
Segmente



Segmente:

4 : 3

4 : 3

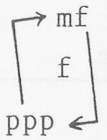
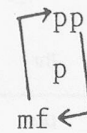


Abbildung 4:

«Turmgewächse»,
Ausschnitt
(mit freundlicher
Genehmigung
von Breitkopf
und Härtel)



Set geordnet, dass immer die Proportion 3:4, bei wandelnden Ausgangswerten (= 7 Stationen), die Segmentabstände bestimmt. Z.B. heissen die Lautstärken des ersten Taktes p mf pp und ppp f mf. Zwei Intensitäten davon sind immer benachbart: p pp und f mf. Die dritte Intensität überspringt ein Segment: p (mp) mf und f (ff) ppp (der Kreis ist unendlich) (vgl. Abbildung 3).

Hölderlin fühlte sich in jenen Zeiten bedeutender Unruhe (um 1800) «oft wie Eis». Aber die erste Strophe ist eine Hymne an das Wunderbare und an die erfüllte Ausgewogenheit des «Einigentgegengesetzten» (Hölderlin). Zu diesem Verschlungenen, «trunken»-Gewächshaften und Heilignüchtern gehören Klang und Musik der Harfenkomposition. Dafür setzen sich an die 109 harmonischen Veränderungen in verschlungener Weise aus 7 einzelnen Pedalstellungsprogrammen zusammen. Diese beziehen sich zu 3 und 4 (= 2 zu 2) aufeinander und gelangen an einer Stelle, nach dem Hölderlinterext, gestalthaft als zusammenfassende Summenlinie an die musikalische Oberfläche. Sie bilden eine 28-tönige (4 x 7) unisono-Melodie, wobei der 28. Ton (= g¹) wieder in 7 Anschläge ausläuft (vgl. Abbildung 4). Das Pedalprogramm für das gesamte Stück ist in Abbildung 5 zu sehen.

Die Ähnlichkeit der Figuren der von 1, 2, 3, 5 und 6 als Krebs und von 4 zu 7 als Krebsumkehrung, sowie die Summenlinien von 1, 2, 3 und 6, 7 im Krebsumkehrungs-Verhältnis untereinander und Krebsumkehrung bzw. Umkehrung zu 1/2/3 und 4, 5 mit ihrem Knick der grossen Sekunde, ist leicht ablesbar. Die letzten Noten der Summenlinien kehren, bis auf Pedalschicht 7, zur Ausgangsstellung zurück. Die allerletzte Pedalkombination verknüpft in 1, 3, 4, 7 (= 4 Saiten) die Anfangsposition mit Position 2 in 2, 5, 6 (= 3 Saiten). Diese Rückkehr ist im Sinne der Dramaturgie sehr wichtig, da ja die «Musik» die sublimierte Schönheit der ersten Strophe widerspiegeln soll.

Kurz vor dem Auftauchen der Summenlinie als «Musik» nähern sich Ces- und B-Saite (= 4/5) als c² und his¹ bis zum enharmonischen Unisono an. «Bewegung» hört auf. In 7 Blöcken, die sich nach und nach verkürzen, wird eine Art gefrorener Trommelwirbel, ff und «starr» (Angabe in der Partitur), als eisiges Bispigliando gespielt. Auch die mediale Welt verwandelt sich: der Text der zweiten Strophe wird gesprochen (in 4 und 3 Zeilen getrennt), erst mp, dann mf. Ausschliesslich für diese Hölderlinstelle verändert sich die Anschlagetechnik der Harfe in Knacke, die nur auf der

Abbildung 5:

«Turmgewächse»,
Pedalstellungs-
programm

Pedalstellungsprogramm

Summenlinie Summe

1 3x 2x 15

2 4x 2x 21

3 2x 3x 18

4 2x 3x 17
Hölderlin (2./3. Mal)

5 2x 2x 17
Hölderlin (1./2. Mal)

6 2x 2x 21

7 2x 2x 2x 19

15	17	18	19	21	21
		17			

 3 : 4

Abbildung 6:

«Turmgewächse»,
Rhythmisierung
des Textes

1. Hälfte, 4 Zeilen:
♩ = 76

Weh mir wo nehm ich, wenn es Winter ist, die Blumen und wo den
Sonnenschein, und Schatten der Erde? p.d.l. chevillès (7 + 7 + 7 + 2 = 23)

2. Hälfte, 3 Zeilen:

c²-Saite entlang (sozusagen ohne Ausweg!) gespielt werden. Für die erste Hälfte sind es 16 Impulse vom unteren Saitenende bis p.d.l. chevillès am oberen Ende für die rechte Hand. Die linke Hand dämpft dabei diese Saite mit «gespresstem» Druck. Für die zweite Texthälfte fährt die linke Hand, die die

Saite mit zwei Fingern fest umfasst, in 5 Stadien die Saite entlang. Die rechte Hand schlägt an, die Resultate sind mikrintervallisch: 16 + 5 = 21 (= 3 x 7). Der Textvortrag schwimmt, genau rhythmisiert, in stossweiser Diktion auf thematischen Zeitlängen (vgl. Abbildung 6).

Abbildung 7:

«Turmgewächse»,
Komposition des
Rhythmus

Abbildung 8:

«Turmgewächse»,
Ausschnitt
(mit freundlicher
Genehmigung
von Breitkopf
und Härtel)

Alle vier Fragezeichen in der zweiten Texthälfte sind von mir hinzugefügt. Sie sollen sagen: «ja wirklich?!» 7 Artikulationsformen werden gebraucht: ord. • > - / ≥ ≥ (= 4 + 3). Zwischen beiden Sprechabschnitten steht ein «stürmisches» Musikintermezzo mit 5 appellhaften Fermaten auf 7 verschiedenen Tönen der Dichte $\frac{1}{2} \frac{2}{1} \frac{1}{2} \frac{1}{1}$, symmetrisch im Verhältnis 4 : 3 strukturiert. Die Saiten werden ff > pp heftig, fast verzerrend angeschlagen.

Nach den beiden Sprechabschnitten stehen zwei wichtige Harfen-Takte, die erst in gleichen Vierteln (c^2 und his^1) «Bewegung» neu entfachen und diese dann in den punktierten Kampfrhythmus, der damals noch verstehbar war, fortführen (vgl. Abbildung 7).

Die Ausdruckskraft der Harfe fast überfordernd, zieht die Musik die Wehklage wieder aus sich heraus. Neben den Stadien gleiche Dauern/punktierter Rhythmus sind noch folgende Lautstärken wichtig: mp für die erste Texthälfte, mf für die zweite Texthälfte, ff > pp für das Kurzintermezzo. Innerhalb der erwähnten Dramaturgie der interpretativen Rückkehr zur Ausgangsharmonik werden in einem zweiten Schub, sich steigernd, in einer gross angelegten «rhythmischen Modulation»⁸ ebendiese Lautstärken als mp < ff > mf-, mp < ff- und mf < ff-Verläufe auf die enharmonische grosse Sexte als des^1-b^1 und cis^1-ais^1 so aufmoduliert, dass nach den Anschlägen in gleichen (!) Dauern während des crescendo-Abschnitts dann im folgenden ff-Abschnitt der punktierte Rhythmus, jetzt allerdings zum Spiegelrhythmus verdoppelt,

aus der Gleichheit der Anschläge herausmoduliert wird:

Schmachten und Jammern verflüchtigen sich (vgl. Abbildung 8).

Der lyrische Schlussteil ist wieder auf der Sonnenseite des Lebens. Alle 5 Lautstärken, pp und ppp als Endstufen der beiden decrescendi, sind nun in seine äussere und innere Bewegtheit integriert, «einigentgegengesetzt»:

Bei Bukowski heisst das so: «Sie kamen aus dem Gebäude und gingen den Boulevard hinunter. Jorg in seinem übelriechenden zerfledderten Mantel und mit seinem weissen Krückstock aus Elfenbein, seinem angegrauten roten Bart, den kaputten gelben Zähnen und dem schlechten Atem, violetten Ohren und verängstigten Augen. Wenn er sich richtig mies fühlte, ging es ihm immer am besten: «Scheisse», sagte er. «Alles scheisst, bis es stirbt.»

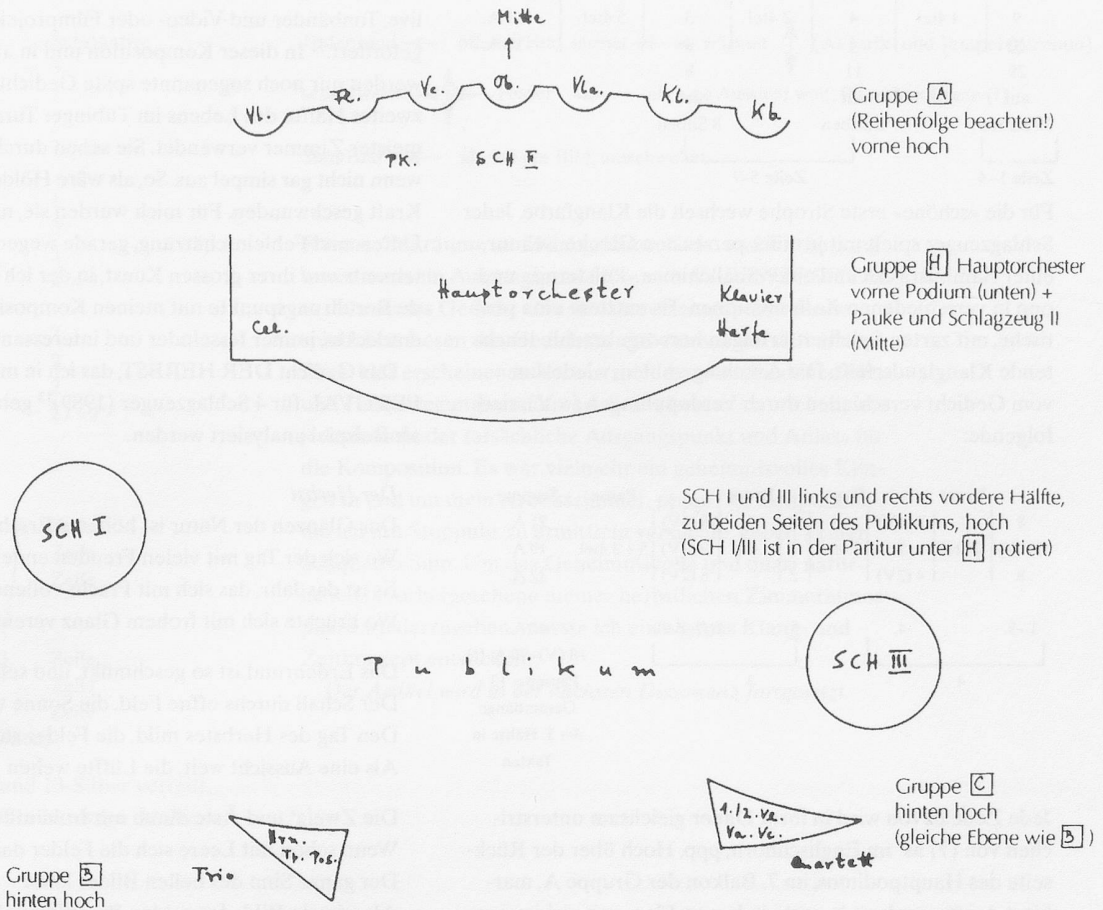
Arlene liess ihren Hintern schlingern, ohne ein Geheimnis daraus zu machen, und Jorg liess seinen Krückstock auf Pflaster knallen, und sogar die Sonne wurde stutzig und sagte o-ho. Schliesslich erreichten sie das alte verwahrloste Hotel, in dem Serge wohnte.»⁹

8. Huber, «Politische Musik – Rhythmus Durchleuchtungen», S. 223/4.

9. Charles Bukowski, «Die Heuschreckenplage», in: Hot water Music, Köln 1988, S. 12.

Abbildung 9:

«Go ahead»,
Aufstellungsplan



Eventuell sind Dirigier-Monitoren notwendig.

Die angegebene Raumdisposition ist integrierter Bestandteil der Komposition und darf auf keinen Fall zu einer normalen Orchesterdisposition vereinfacht werden. Je nach Möglichkeiten des vorhandenen Raums können die Winkel und Abstände der Instrumentalgruppen verändert werden.

Besetzung:

- Gruppe **A** Flöte, Oboe, Klarinette in B, Violine, Viola, Violoncello, Kontrabaß (7 Spieler)
- B** Horn in F, Trompete in B, Posaune (3 Spieler)
- C** 1. Violine, 2. Violine, Viola, Violoncello (4 Spieler)

In meinem Orchesterstück *GO AHEAD*¹⁰ wird etwa fünf Jahre später (1988) dasselbe Gedicht noch einmal verwendet. Das Orchester ist in verschiedene Gruppen geteilt. Wieder war die Zahl 7 dafür thematisch massgebend, gleichzeitig der Raumstruktur der Kölner Philharmonie folgend (vgl. Abbildung 9).

Hölderlins Gedicht ist hier allerdings an den Schluss gestellt. Und um das «Weitergehen», nicht in ein «verwahrlostes Hotel», sondern in ein schönes und besseres Leben als «Prinzip Hoffnung» noch mehr zu betonen, habe ich die beiden Strophen von *Hälfte des Lebens* vertauscht. Innerhalb eines Strukturprozesses

a x a' x' a''...

steht also die

prächtige erste Strophe an der gewichtigen Schlussposition des Stückes. Die Darstellungsmethode für den Text ist allerdings anders. In beiden Hälften (durch eine Zwischenmusik getrennt) sind für die Silben des Gedichtes SCH(lagzeug) I und III links und rechts auf hohen Balkonen über dem

Publikum und SCH II vorne unten auf dem Hauptpodium die zuständigen Klanggeber. Das Dreieck, das die Abstrahlungsorte bildet, schliesst das Publikum etwa zur Hälfte ein, so, dass Beobachtung und Freiraum in einer ausgewogenen Balance stehen und durch die grosse Entfernung der Musiker sowohl ihre eigenen Anschlagsschichten als auch die möglichen Verdoppelungen (I-II, II-I, II-III) als Schenkel dieses Klangdreiecks deutlich wahrgenommen werden können. Alle drei Schlagzeuger peitschen «mit grösster Anstrengung» mit je einem, ca. einem Meter langen dünnen Bambusstab im fff die genau rhythmisierten Silben in die Luft und, wie in der Tradition des Karnevals, gleichzeitig das «Weh» heraus.

Innerhalb einer Zeitstruktur von 24 Vierteln / 4 Vierteln Pause / 7 Vierteln / 2 Vierteln Pause / 7 Vierteln / 5 Vierteln Pause = 49 Viertel (= 7 x 7 auf 13 Takte) sind die Anschläge in ihrer Zahl, durch Verdoppelungen nicht mit der Silbenzahl des Gedichtes kongruent, thematisch aus den 16 Silben der Zeilen fünf bis sieben der zweiten Strophe genommen:

10. *GO AHEAD*, Breitkopf & Härtel 5413; CD Koch Schwann 3-5037-4, Andere Welten/Gegenwelten, CD 8 der Kasette.

	Pause		Pause		Pause	Summe
10		3		3		16 A.
9	4 4tel	4	2 4tel	3	5 4tel	16 A.
10		4		2		16 A.
29		11		8		
auf	auf	auf				
25 Silben	8 Silben	8 Silben				
Zeile 1-4		Zeile 5-7				

Für die «schöne» erste Strophe wechselt die Klangfarbe. Jeder Schlagzeuger spielt mit je einer persischen Glockenschnur, einer Bambusrassel und einer Shellchimes «knisternd» und ppp in verschiedenen Kombinationen. Es entsteht eine poetische, mit zarten Spielberührungen hervorgebrachte leuchtende Klanglandschaft. Die Anschlagzahlen, wiederum vom Gedicht verschieden durch Verdopplungen (= V), sind folgende:

	Pause		Pause		Pause	Summe
8		3 (1V)		2	8 (1V)	21 A.
6 (1V)	2 4tel	2	2 4tel	2	1 4tel	9 (1V)
8		4 (2V)		2	8 (2V)	5 + 3 4tel
						19 A.
						22 A.
1.-3.	4.	5.	6./7. Zeile			62 A.
4		3				+8 (V)=70 A. (!)
						Pausen = 13 =
						Gesamtlänge
						der 1. Hälfte in
						Takten

Jede Zeile davon wird in ihrer Dauer gleichsam unterstrichen von (7) as¹ im Englischhorn, ppp. Hoch über der Rückseite des Hauptpodiums, im 7. Balkon der Gruppe A, markiert der Kontrabass in real pitch, non-Flag., mit gis¹ im ppp crescendo/decrescendo und mit einer Dauer von 7 Sechzehnteln den Kopf des poetischen Englischhorn-Klangs. Diese Raumhöhe korrespondiert mit der Balkonhöhe von SCH I/III. Tonregister und Instrument hatten für mich auch einen Konnotationswert aus dem b¹ (real pitch) des Kontrabasses in Richard Strauss' *Salome* (Enthauptung des Jochanaan), durch dessen Klage ein Erinnerungsrest des «Weh» aus der «gepeitschten» ersten Klangtexthälfte in diese Schlusszene gebracht wird. Weil aber dieser Kontrabasskopf bis zum Schluss immer wieder in das gis¹ (als Flageolett) der Violoncello-Gruppe mündet, unten auf dem Hauptpodium, im zarresten ppppp und im allerletzten Takt der Violoncello-Klang ins niente verschwebt, dreht sich der Ausdruck immer wieder und immer mehr zur poetischen Seite des Lebens.¹¹

Diese Methode, über die Silbenzahl sowie den Betonungs- und Versfussrhythmus Klangedichte herzustellen, rührt von meiner Technik der «sprechenden Rhythmen» innerhalb der «Rhythmuskomposition» her. Dabei sind die Parameter der klanglichen Darstellung, wie Dynamik, Wahl der Registerhöhe, der Klangfarbe und formale Stellung im Stückverlauf, Montageteilchen im Sinne der Eisensteinschen Filmtechnik. Art und Auswahl der Details geben die Haltung des Autors wieder, der dadurch den Text interpretiert, obwohl die eigentliche Textinformation in den unhörbaren Subbereich verlagert ist. Ein solch semantisierende Verwendung von Klangfarbe ist zwar elementar, hat aber auf Grund ihrer vokabelartigen Anbindung an Konkretheit gar nichts zu tun mit der (historisch notwendigen) Abstraktion von Klangfarben im Umfeld der seriellen Avantgarde und ihrer utopischen Sehnsucht nach einem möglichen Kontinuum, wie etwa die Skalen von 60 Instrumentalkombinationen durch Karlheinz Stockhausen für *INORI* suggerieren. An die Stelle apparativer Analysen von Klangfarben tritt das nicht minder elementare Herausnehmen von «Intonationen» aus dem neu emanzipiert erfahrenen Diskontinuum vielfältiger Lebensbeziehungen.

Ein solches Hören ist auch für die Hölderlinschicht in *ERÖFFNUNG UND ZERTRÜMMERUNG* für Ensemble live, Tonbänder und Video- oder Filmprojektionen (1992) gefordert.¹² In dieser Komposition und in allen folgenden werden nur noch sogenannte späte Gedichte aus Hölderlins zweiter Hälfte des Lebens im Tübinger Turm bei Schreinermeister Zimmer verwendet. Sie sehen durchweg einfach, wenn nicht gar simpel aus. So, als wäre Hölderlins dichterische Kraft geschwunden. Für mich wurden sie, nach langjähriger Unter- und Fehleinschätzung, gerade wegen ihres Understatements und ihrer grossen Kunst, in der ich viele verblüffende Berührungspunkte mit meinen Kompositionstechniken entdeckte, immer fesselnder und interessanter.

Das Gedicht *DER HERBST*, das ich in meinem *HERBST-FESTIVAL* für 4 Schlagzeuger (1989)¹³ gebrauchte, soll hier als Beispiel analysiert werden.

Der Herbst

Das Glänzen der Natur ist höheres Erscheinen,
Wo sich der Tag mit vielen Freuden endet,
Es ist das Jahr, das sich mit Pracht vollendet,
Wo Früchte sich mit frohem Glanz vereinen.

Das Erdenrund ist so geschmückt, und selten lärmert
Der Schall durchs offene Feld, die Sonne wärmet
Den Tag des Herbstes mild, die Felder stehen
Als eine Aussicht weit, die Lüfte wehen

Die Zweig' und Äste durch mit frohem Rauschen
Wenn schon mit Leere sich die Felder dann vertauschen,
Der ganze Sinn des hellen Bildes lebet
Als wie ein Bild, das goldne Pracht umschwebet.

d. 15ten Nov. 1759.

Das Gedicht gibt sich betont einfach. Aber im Inneren der drei Strophen «bewegt» es sich. Diese Bewegungen haben feste Bühnen. Wie in manchen anderen Gedichten dieser Zeit benützt Hölderlin 11-Silber und – sehr ungewöhnlich – den darüber hinausgreifenden 13-Silber. Jede Strophe hat immer zwei sich reimende Zeilen. Ihre Anordnung gehorcht dem System der Silbenordnung pro Strophe, aber versetzt zugeordnet: Silbenordnung: 1. und 2. Strophe gleich, 3. Strophe verschieden. Reimordnung: 1. Strophe verschieden, 2. und 3. Strophe gleich. Die Reime indessen haben durch das ganze Gedicht eine paarige Klangähnlichkeit der Endungen, entweder auf «-en» oder auf «-et». Mittels dieser Klangrundungen kann Innenbewegung komponiert werden. Der Klangprozess der vorletzten Silben geht von «ei-»/«en-» in der 1. Strophe bis «är-»/«eh-» in der 2. und «au-»/«e-» in der 3. Strophe. Das Gedicht selbst ist so als Ganzes eine Klang«aussicht weit» gerundet. Die Substantive fügen als inhaltliche Besonderheiten neue Bewegung dazu. Sogar die Adjektive und Adverbien bilden als nähere Bestimmungen der Substantive einen offenen Bogen:

1.	höheres	1	
2.	vielen	1	
3.	-----	0	3
4.	frohem	1	
			(selten
			offene
			mild
			weit
1.	frohem	1	
2.	-----	0	
3.	ganze hellen	2	4
4.	goldne	1	
			= Summe 11(!)

11. Eine ausführliche Analyse von GO AHEAD lieferte Sascha Jouini, *Eine analytische Studie zu Go Ahead. Musik für Orchester und Shrug* von Nicolaus A. Huber, Giessen 2001, Ms., 51 S.

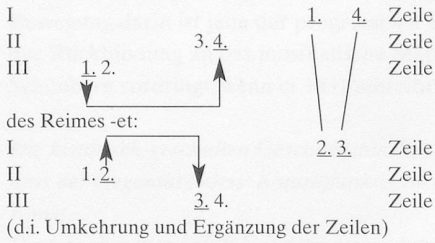
12. ERÖFFNUNG UND ZERTRÜMMERUNG, Breitkopf & Härtel; CD Dokumentation Wittener Tage für neue Kammermusik 1993 mit Videoakustik; CD Telos Records TEL 018 ohne Videoakustik (= Partitur). Vgl. auch Nicolaus A. Huber, «Über einige Beziehungen zu J.S. Bach. Plaudereien und Beobachtungen», in: Hans-Joachim Hinrichsen und Martin Heine mann (Hg.), *Bach und die Nachwelt*, Bd. 4, Laaber, noch nicht erschienen.

13. HERBSTFESTIVAL, Breitkopf & Härtel 2409, CD BVHAAS 9407, Amsterdam.

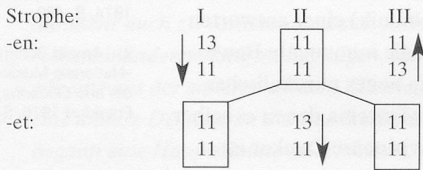
Die Übersicht über die Bewegungsverhältnisse der Silben, Reime und Substantive sieht so aus:

Silben	Reime	Substantive
13	a -en	3
11	b -et	2
11	b -et	2
11 / =46 (2x23)	a -en	2 / =9
13	a -et	1
11	a -et	3
11	b -en	3
11	b -en	2 / =9
11	a -en	3
13	a -en	2
11	b -et	2
11	b -et	2 / =9

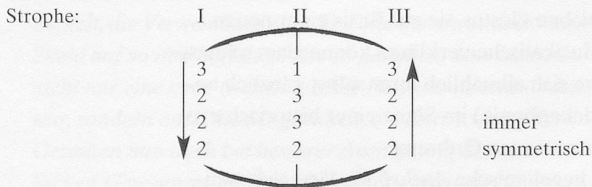
Anordnung des Reimes -en:



Nun ist das Reim-Bild auf die 11- und 13-Silber verteilt, wobei diese Silbenzahlen *nicht* die Reihenfolge der Verszeilen wiedergeben:



Das Substantiv-Bild:



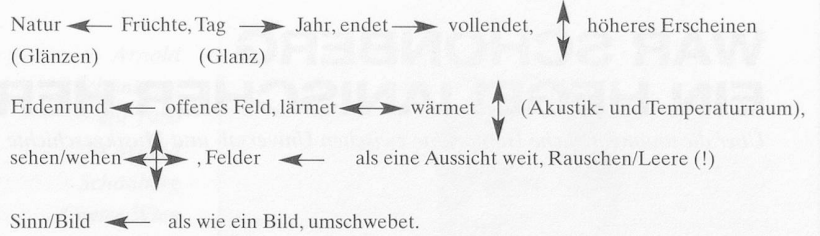
Von den insgesamt 27 Substantiven – je Strophe immer 9 – werden 5 Wörter wiederholt:

Strophe:	I	II	I/II	II/III	III	I/III
	Glänzen	Feld	Tag	(Felder)	Bildes	Pracht
	Glanz	Felder	Tag	Felder	Bild	Pracht
Zeilen:	(1.4.)	(2.3.)	(2.3.)	(3.2.)	(3.4.)	(3.4.)

Das ergibt 11(!) Wiederholungen und eine Rundung von 1. zu 3. Strophe («Pracht»). Die Reime in der 11er- und 13er-Zeilen zeigen wiederum ein Gleichgewicht, bei unregelmäßiger Verteilung im Leserverlauf:

13er-Zeilen	3xa-Reim
11er-Zeilen	3xb-Reim
11er-Zeilen	6xb-Reim

Obwohl das Herbst-«Bild» «als eine Aussicht weit» begrenzt ist und die verblüffenden Mengenzuordnungen und aperiodischen Verschiebungen *in* dieser Begrenztheit sich gleichsam zueinander bewegen, denke ich doch, dass in diesem Gedicht auffallend mit Nähen und Fernen, also zusätzlichen Strecken und Reichweiten gearbeitet wird. Grenzen können sich dadurch in jedem Augenblick zusammenziehen oder ausdehnen und dabei das Medium dessen, was sie begrenzen, wechseln. Zum Beispiel:



Räume, Zeiträume und Klangräume, Nähe und Entfernung waren auch ein Ausgangspunkt für mein *HERBSTFESTIVAL*, in dem dieses Gedicht eine strukturell eingepasste Rolle spielt. Das Lesen des Gedichtes und das nur auf den ersten Blick klar erscheinende Verwirrspiel der verschiedenen Hin- und Herbewegungen während dieses Lesens zu erleben, war jedoch nicht der tatsächliche Ausgangspunkt und Anlass für die Komposition. Es war vielmehr ein geheimnisvolles Klingen in und um mein Arbeitszimmer, pppp. Die Zeitpunkte, die ich mit Stoppuhr zu ermitteln versuchte, gaben keinen adäquaten Sinn. Um das Geheimnisvolle und quasi natürliche Unvorhergesehene meiner herbstlichen Zimmeratmosphäre wiederzugeben, musste ich ein eigenes Klang- und Zeitkonzept entwickeln.

Der Artikel wird in der nächsten Dissonanz fortgesetzt.