Zeitschrift: Dissonanz

Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein

Band: - (2002)

Heft: 77

Artikel: "Die Zeit ist buchstabengenau und allbarmherzig". Teil 2, Zu Hölderlin in meinen Kompositionen

Autor: Huber, Nicolaus A.

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-927915

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 04.02.2026

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

«DIE ZEIT IST BUCHSTABENGENAU UND ALLBARMHERZIG»

VON NICOLAUS A. HUBER

Zu Hölderlin in meinen Kompositionen (2. Teil)

Hölderlin mit 72 Jahren. Bleistiftzeichnung von Louise Keller

1969, lange vor Nonos Streichquartett oder der Hölderlin-Mode, datiert Nicolaus A. Hubers Komposition «Versuch über Sprache». Erstmals verwendete Huber hier einen Text Friedrich Hölderlins, dem er Goethes «Sah ein Knab ein Röslein stehn» und Zitate aus Karl Marx' «Das Kapital» zur Seite stellte. «Turmgewächse» für Harfe solo, 1982/83 entstanden und der damaligen politischen Friedensbewegung zugehörig, beruht auf Hölderlins «Hälfte des Lebens». Mit dem Orchesterstück «Go Ahead» (1988) verwendete Huber das gleiche Gedicht noch einmal, als ein «Prinzip Hoffnung», ein «Weitergehen» in ein schöneres und besseres Leben. Auch «Eröffnung und Zertrümmerung» für Ensemble live, Tonbänder und Filmprojektionen (1992) enthält eine Hölderlinschicht, und in «Herbstfestival» für vier Schlagzeuger (1989) spielt das Gedicht «Der Herbst» eine strukturell eingepasste Rolle: Dabei war nicht in erster Linie das Lesen des Gedichts Anlass für die Komposition, sondern «ein geheimnisvolles Klingen in und um mein Arbeitszimmer», dessen Atmosphäre Nicolaus A. Huber in einem eigens entwickelten Klang- und Zeitkonzept wiederzugeben sucht. Über «Versuch über Sprache», «Turmgewächse», «Go Ahead», «Eröffnung und Zertrümmerung» äusserte sich der Komponist beschreibend und reflektierend in Dissonanz #76. Mit den Erläuterungen zu den Konzepten in «Herbstfestival» und zu weiteren Kompositionen, in denen Texte und Figur Friedrich Hölderlins eine Rolle spielen, findet der Text nun seinen Abschluss. (Red.)

Als Ausgangspunkt des Klang- und Zeitkonzeptes für *HERBSTFESTIVAL* hat jeder der vier Schlagzeuger ein *set* von 2 Klangfarben (Abb. 10). Das bedeutet 4x «reiben» (a, b, c, d), 4x «schütteln» (e, h 2x, f), 2x «schlagen» (e, g). Die Grundfarbe dieser 10 Spielweisen auf 8 *sets* bewegt sich von «Metall» (Becken, Kwänggwari, Rollschellen, Schellen am Tamburin [mit Fellglissando]) zu «Fell» (Tomtom, kleine Trommel, Bongo mit kurzem Schlagaufsatz / Trommelstock auf Trommelstock [Einzelimpuls]) zu den Impulsinstrumenten «Holz» (Clave, Bambus, Maraca). Die zugeordneten Grundlautstärken pppp–ppp steigern sich bei einigen *set*-Wiederholungen in den angegebenen Lautstärkemöglichkeiten.

Für diese Klangsets habe ich dann eine Zeitkette entwickelt. Die einzelnen Zeitabschnitte werden zunächst länger, wirken aber durch die gleichbleibende Addition von 2 Vierteln (Viertel = MM. 50) gebremst, und verkürzen sich um 3 Viertel, jetzt aber mit dramatischer Verengungswirkung auf knapp einen Viertel der Ausgangslänge.

Struktur	①	②	③	④	⑤	⑥	⑦	⑧
Länge	9 ♩	11 ♩	13 ♩	15 ♩	17 ♩	19 ♩	21 ♩	23 ♩
Klang	6	9	10	12	15	17	19	20
Endpause	3	2	3	3	2	2	2	3

Struktur	⑨	⑩	⑪	⑫	⑬	⑭	⑮
Länge	20 ♩	17 ♩	14 ♩	11 ♩	8 ♩	5 ♩	2 ♩
Klang	18	16	13	11	8	5	2
Endpause	2	1	1	0	0	0	1

Pausenverkürzung — ohne Pausen

Pro Struktur ① bis ⑧ setzt immer 1 neuer Klang des 8er-sets ein. Jeder bereits erschienene Klang bleibt erhalten. Dies bedeutet, dass nicht nur bis Struktur ⑧, sondern bis zur Endstruktur ⑮, der allerkürzesten, die Farben immer mehr zusammengepresst und polyphon überlagert werden. Die Reihenfolge der Buchstaben, als Farbzuordnungen zu den vier Spielern, bestimmt den Spielort, der entsprechend unvorhersehbar ist.

Die vier Instrumentalisten sind in einem nur wenig gekrümmten Halbkreis von links (= I) nach rechts (= IV) aufgestellt. Ab Struktur ⑨ tritt jedoch eine neue Klangfarbenstimmung in Kraft. Obwohl die Spieldichte 8 unangetastet bleibt, werden nach und nach die bekannten Klangfarben des 8er-*sets* ersetzt. Der Gesamtklang wird durchlöchert von

Abbildung 10: Klangfarbensets in «HERBSTFESTIVAL»

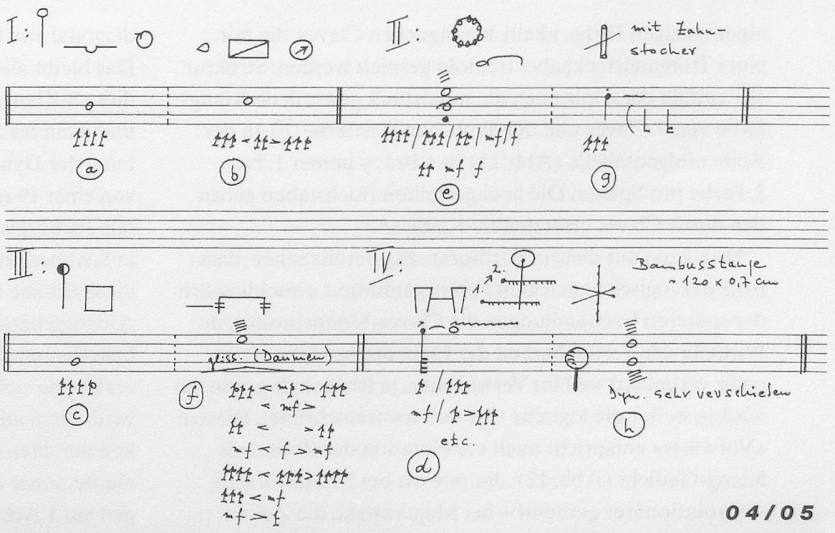


Abbildung 11:

Reihenfolgentabelle zu «HERBSTFESTIVAL»

1	a		
2	a b		
3	a b c		
4	c b a d		
5	e c b d a		
6	f e b d c a		
7	g a d c b e f	Krebs	
8	h f e b c d a g	Krebs	
9	g x^a d c b e f h		
10	d e/f x^a c y^b h g		
11	f x^a x^c g e h y^b d		
12	x^d e x^b x^a g x^c h f		
13	x^a/y b h x^c x^d f x^e g		
14	g y^f x^e h y^b x^d x^a x^c		
15	h x^g x^a x^d x^c y^b ye y		
16	Claves --------		

noch vorhandene sets:

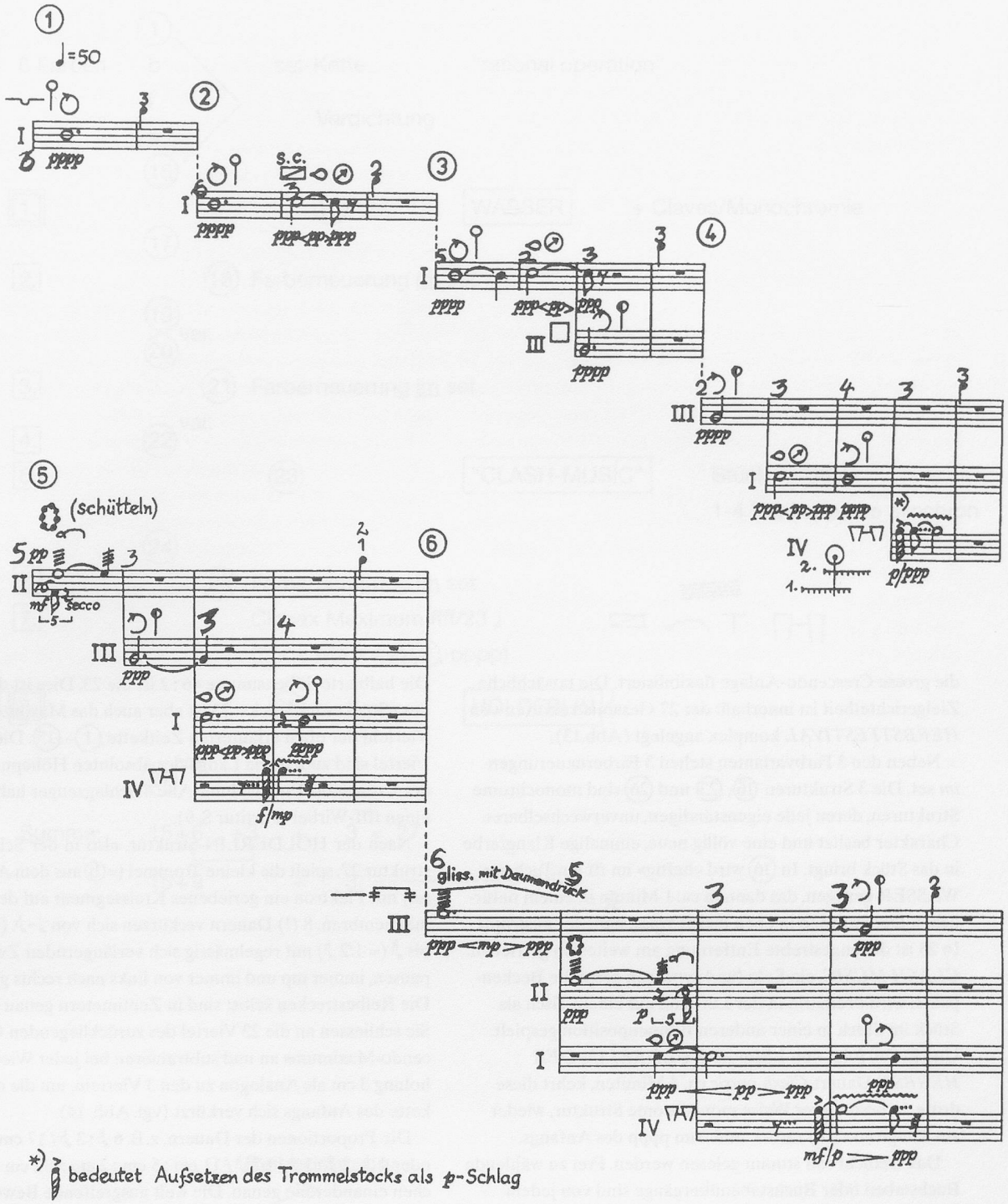
h f e b c d a g	
h f e b c d g	-a
h f e c d g	-b
h f e d g	-c
h f e g	-d
h f g	-e
h g	-f
h	-g
	-h

einer einzigen Farbe, nämlich hängenden Claves, die mit einer Trommelstockgabel tremolo gespielt werden. Struktur ⑮ enthält dann nur noch die monistisch gewordene Klangfarbe von 7 Claves und der ähnlichen Restfarbe ⓗ. In der Reihenfolgentabelle (Abb. 11) ist x bzw. y immer 1. bzw. 2. Farbe pro Spieler. Die hochgestellten Buchstaben geben den durch Claves ersetzten *set*-Klang an.

Man kann aus diesem Partiturauszug bereits sehen, dass trotz der logisch angelegten Farborganisation, einschliesslich der späteren Verwandlung in die Claves-Monochromie, die Wirkung der Verfolgbarkeit der Farbenreihenfolge desto mehr verunklart und ins Verwirrende, ja Irrationale getrieben wird, je weiter die logische Operation voranschreitet. Diesem «Vorwärts» entspricht auch die Notation der Zeilen als Klang-Gedicht (Abb. 12), die, wie oft bei Hölderlin und – revolutionärer gemeint – bei Majakowski, die Zeilen diagonal von links nach rechts verschoben angeordnet hat. Das bleibt allerdings nur für die Ausgangscharakteristik und diese 8-Klangsets. Denn aus der Verdichtung bis zu 8 Farben und dann bis zu 7 Claves + ⓗ und der allmählichen Anhebung der Dynamik bis zum ff wird eine Crescendo-Struktur von einer 19-minütigen Dauer entwickelt, der eine instrumentale Farborganisation so zugeordnet ist, dass das Crescendo in Schüben, in einer Art vor und zurück, erfolgt. Zwischen diese Schübe ist immer wieder eine Rekombination der Anfangscharakteristik (mit Diagonalnotation) eingeschoben. Bis zur alleinigen Endfarbe ⓑ am Schluss des Stückes verkürzen sich die permutierten *set*-Einschübe. Umgekehrt wird durch allmählich entwickelte neue Behandlungstechniken der alten *set*-Instrumente, durch neu eingeführte Instrumente, sowie eine rhythmische Verdichtung bis zu 6 Anschlägen auf 1 Achtel bei Tempo ♩ = 138 das Klangmaterial für

Abbildung 12:

«HERBST-FESTIVAL», Beginn (mit freundlicher Genehmigung von Breitkopf & Härtel)



die grosse Crescendo-Anlage flexibilisiert. Die tatsächliche Zielgerichtetheit ist innerhalb der 27 Gesamtstrukturen von *HERBSTFESTIVAL* komplex angelegt (Abb.13).

Neben den 3 Farbvarianten stehen 3 Farberneuerungen *im* set. Die 3 Strukturen (16), (23) und (26) sind monochrome Strukturen, deren jede eigenständigen, unverwechselbaren Charakter besitzt und eine völlig neue, einmalige Klangfarbe in das Stück bringt. In (16) wird «heftig» im fff ein Tuch aus WASSER gezogen, das dann in ca. 1 Minute in einem natürlichen Decrescendo in eben dieses Wasser wieder austropft. In 23 ist die angestrebte Entfernung am weitesten getrieben. *CLASH MUSIC*, ein Solo für 4 synchron gespielte Beckenpaare, wird ordinario in der Luft und auf einem Tisch als Stück im Stück in einer anderen Bühnenposition gespielt. Und in (26) folgt nun 1 Minute *HÖLDERLIN, DER HERBST*: Dauert *Clash music* ca. 4 Minuten, kehrt diese dritte, in besonderer Weise monochrome Struktur, wieder zur Länge von (16) zurück und zum pppp des Anfangs.

Das Gedicht soll stumm gelesen werden. Frei zu wählende Buchstaben oder Buchstabenübergänge sind von jedem Spieler, individuell unterschiedlich, für kurze Klangereignisse als zeitlich unregelmässige Impulsgeber auszusuchen. Allerdings ist die Menge der Klangpunkte pro Verszeile genau vorgeschrieben und für jeden Instrumentalisten absolut gleich. Es sind insgesamt 55 Klangpunkte (18+17+20). Die sorgfältig auszusuchenden, vorwiegend «hellen» secco-Klangfarben sollen sich zu einem «Schlagzeug-Läuten» summieren. Jeder Klang muss möglichst neu und einmalig sein. Das ergibt eine Summe von 220 (= 4x55) Punkten.

Dieses fein gesponnene pppp-Klangnetz wird durch 2 fff-Glockenschläge (cis[2]) unterbrochen. Die notierten Zeitpunkte sind rätselhaft zurückgreifend: 1. Glockenschlag: 15. Sekunde, generiert sich aus Struktur (15) / (16) WASSER (1. einmalige Farbe); 2. Glockenschlag: 38. Sekunde, generiert sich aus (22) / (23) *CLASH MUSIC* (2. einmalige Farbe), 38 = 60''–22.

Die Zahl 55 ergibt nicht nur 5 x 11 (!). Die Gesamtsumme von 220 + 2 = 222 Klangereignisse bezieht sich auf die, nicht minder geheimnisvolle zweite Hälfte des Lebens von Hölderlin von genau 36 Jahren und 222 Tagen.[1] Aus den 3 x 9 = 27 Substantiven des Gedichtes sind die 27 Strukturen von *HERBSTFESTIVAL* geworden. 9 Substantive und 46 Silben pro Strophe ergeben die 55 (= Klangpunkte in (26) = 2 x 13 [!]). Die halbierte Silbensumme 46 : 2 ist die 23. Dies ist die Zahl des «Stückes im Stück». 23 ist aber auch das Maximum in Vierteln der oben erläuterten Zeitkette (1)–(15). Diese 23 Viertel sind zudem die Länge des absoluten Höhepunktes der Crescendo-Entwicklung. Alle 4 Schlagzeuger haben einen ffff-Wirbel (Partitur S. 9).

Nach der HÖLDERLIN-Struktur, also in der Schlussstruktur 27, spielt die kleine Trommel (=(b) aus dem Anfangs-*set*) mit Plektron ein geriebenes Kreissegment auf der Trommelmembran. 8 (!) Dauern verkürzen sich von ♩⌒♪. (= 7 𝅘𝅥𝅯) bis 𝅘𝅥𝅰 (= 1/2 𝅘𝅥𝅯) mit regelmässig sich verlängernden Zwischenpausen, immer mp und immer von links nach rechts gerieben. Die Reibestrecken selbst sind in Zentimetern genau notiert. Sie schliessen an die 23 Viertel des zurückliegenden Crescendo-Maximums an und subtrahieren bei jeder Wiederholung 3 cm als Analogon zu den 3 Vierteln, um die die Zeitkette des Anfangs sich verkürzt (vgl. Abb. 14).

Die Proportionen der Dauern, z. B. 6 𝅘𝅥𝅯 : 3 𝅘𝅥𝅯 / 17 cm : 8 cm oder 4 𝅘𝅥𝅯 : 2 𝅘𝅥𝅯 : 1 𝅘𝅥𝅯 : 1/2 𝅘𝅥𝅯 / 11 cm : 5 cm : 2 cm : 1/2 cm entsprechen einander nie genau. Die weit ausgreifende Bewegung der Klangfarben in der Zeitkette (1)–(15) und in späteren analogen Strukturen beruhigt sich hier ins Monochrome von set-Klang b und der einheitlichen Zurückführung ins Minimum einer überschaubaren, jedoch geheimnisvoll übertragenen cm-Streckenverkürzung. Ebenso empfinde ich die grosse Zeitstrecke der Crescendo-Entwicklung vom pppp bis zum ffff als grosse Entfernung. Gleichzeitig liegt darin aber auch eine Rundung («Erdenrund»). Denn im weit entfernteren ffff rückt die Musik wieder ins Nahe, die Zeitlinie erscheint gekrümmt, «als eine Aussicht weit».[2]

In dieser Gruppe von 5 Kompositionen ist Hölderlin jeweils charakteristisch, strukturell verankert, aber immer nur ein Teil der gesamten Stückanlage. In den beiden nächsten Stücken sind die gewählten Texte durchgehend bestimmend und zwar in einer besonderen Form, nämlich als

TEXT-KONFRONTATION

In *OFFENES FRAGMENT* (für Sopran, Flöte, Gitarre, Schlagzeug 1991[3]), das mein Freund Prof. Dr. Wolfgang Rüdiger «implosives Musiktheater» genannt hat, benützte ich wieder ein spätes Gedicht von Hölderlin, *Der Winter*:

1. Friedrich Hölderlin, *Turmgedichte*, mit einem Vorwort von D.E. Sattler, München 1991, S. 9.

2. Die vielenn Zahlenanalogien zu Hölderlin ergaben sich während der Komposition nach und nach wie von selbst. Sie sind immer als Rhythmus oder allgemeiner als Bewegung in und mit Mengen zu begreifen.

3. *OFFENES FRAGMENT*, *Breitkopf & Härtel* 2426, CD *ARS MUSICI*, AM 1224-2.

Abbildung 13:

Gesamtstrukturen in «HERBST-FESTIVAL»

! 8 Farben b i s — set-Kette — Verdichtung — "rational operation"

1 … 15

1. — 16 — WASSER — + Claves/Monochromie

17

2. — 18 — Farberneuerung im set

19

var. 20

3. — 21 — Farberneuerung im set

var. 22

4.

5. — 23 — "CLASH-MUSIC" — Stück im Stück

1-4 Beckenpaare synchron

24

6. — 25 — Farberneuerung im set

7. — Climax Maximum ffff/23 ♩

(Ende wie T.4 in 2, pppp)

! 8. — 26 — HÖLDERLIN

var. 27

Summe: 15+6 +3 + 3 = 27

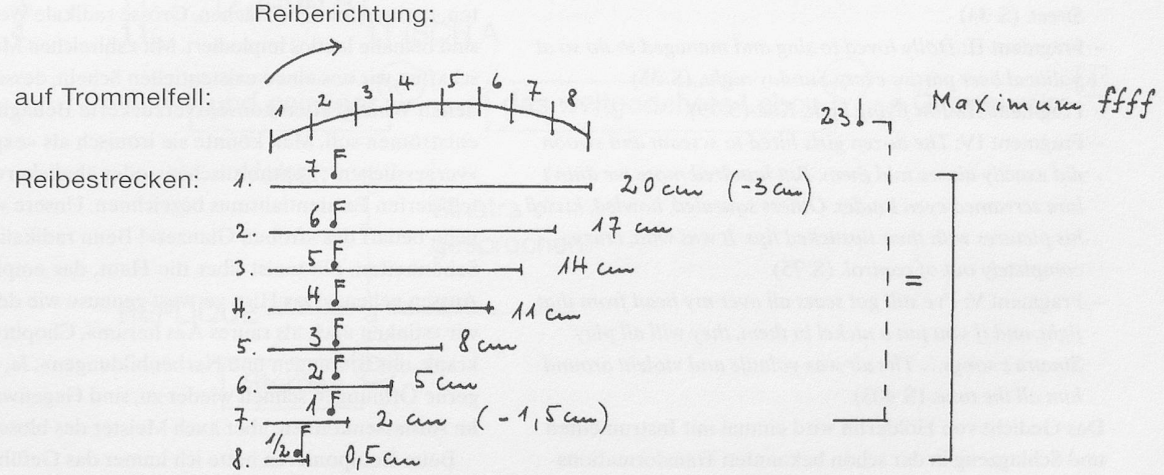
15+9 + 3 ⟶ 15-6

= 9

9-6=3

Abbildung 14:

Zeitkette in «HERBST-FESTIVAL»



Der Winter.

Das Feld ist kahl, auf ferner Höhe glänzet
Der blaue Himmel nur, und wie die Pfade gehen
Erscheinet die Natur, als Einerlei, das Wehn
Ist frisch, und die Natur von Helle nur umkränzet.

Der Erde Rund ist sichtbar von dem Himmel
Den ganzen Tag, in heller Nacht umgeben
Wenn hoch erscheint von Sternen das Gewimmel,
Und geistiger das weit gedehnte Leben.

Dieses Gedicht arbeitet strukturell mit Grundmassen wie sie uns schon bekannt sind. Sie sind jetzt nur schräger und unregelmässiger verteilt. Die 8 Zeilen teilen die 11er und 13er-Silben im goldenen Schnitt, 5 : 3 Zeilen. Die Substantive ordnen sich 2 2 3 2 / 3 2 2 1 komplizierter, gehorchen aber auch den Fibonacciproportionen 5 x 2, 2 x 3, 1 x 1. Umrahmender Reim und Kreuzreim vertauschen die Reimzuordnungen. Die Endsilbe «-en» in 2./3. und 6./8. Zeile lässt «glänzet/umkränzet» und «Himmel/Gewimmel» ausreichend Platz für ihren ins Helle gerichteten Vokalweg.

Für meine Komposition haben diese Mengenmasse, die ja gleichzeitig uralte musikalische Masse sind, eine strukturvereinheitlichende Rolle gespielt. Die Erhabenheit des Gedichtes, vor allem «und geistiger…», hat mich diesmal geärgert! Es handelt sich um Beobachtungen und Sehnsüchte eines Schauenden zwar. Aber im Gedicht selbst kommt kein Mensch vor! Nur in der Metaphernabhängigkeit der Natur ist das Subjekt erkennbar. Ich habe dem eine alltägliche Business-Natur, eine ziemlich unmenschliche, hässliche und verdorbene Natur gegenübergestellt. Die KONFRONTATION beider Texte ist die Aussage! Die Materialzuteilung zur Welt Frank Sinatras[4] und Hölderlins ist plastisch:

F. S.	*F. H.*
1/3-Ton-System	1/2-, 1/4-Ton-System
hässlicher Gesang +	Instrumente + Gesang
Flüstern / Schreien / Sprechen	mit absichtsvoller Schönheit, differenziert

Text Sinatra:

- Fragment I: *The shame that Frank carried over his mother's abortion business intensified when he moved to Garden Street.* (S. 34)
- Fragment II: *Dolly loved to sing and managed to do so at political beer parties every Sunday night.* (S. 35)
- Fragment III: *I'm flying high, Kid.* (S. 79)
- Fragment IV: *The dozen girls hired to scream and swoon did exactly als we told them. But hundred more we didn't hire screamed even louder. Others squealed, howled, kissed his pictures with their lipsticked lips. It was wild, crazy, completely out of control.* (S. 75)
- Fragment V: *I've still got scars all over my head from that fight, and if you put a nickel in them, they will all play Sinatra's songs… The air was volatile and violent around him all the time.* (S. 403)

Das Gedicht von Hölderlin wird einmal mit Instrumenten und Schlagzeug in der schon bekannten Transformationstechnik silbengenau und tonfallgetreu tonlich und klanglich gedeutet. Alle Silben werden benützt, der Sopran singt davon nur einige ausgewählte Textteile, ganz im Sinn der ersten Zeile: «Das Feld ist kahl, auf ferner Höhe glänzet», als herausleuchtendes offenes Fragment.

In der Übersichtsgraphik (Abb. 15) geben die Zahlen das (stumme) Klangrhythmus-Gedicht wieder. Umrandeter Text ist immer gesungen. Der dicke Punkt markiert einen vier Mal auftauchenden Gitarrenreim (ferner «Sirenengesang»). Weiter arbeitet das Stück mit drei verschiedenen Klangrhythmus-Grundfarben: poetisch zart (A), verkrampft / gekratzt (B) für Hölderlin und für Sinatra gewalttätig / geworfen (C):

Der Sopran singt 8 (!) Textfragmente aus Hölderlin, 8 x werden nur Phoneme benützt – meist als Vokalauszüge aus beiden Strophen (gleichsam als informationsverminderte Klangschönheit) – aus Sinatras *WAY* sind 5 (!) Textfragmente eingeschoben. Die vereinheitlichenden Fibonaccimasse proportionieren Widersprüchliches und manchmal sich Berührendes. Fragmente I und II handeln von Sinatras Mutter Dolly. Sie muss, laut Kelleys Biographie, eine ausserordentliche Frau gewesen sein, beliebt, hilfsbereit, politisch auf der richtigen Seite. Frank selbst, vor Mafiamethoden bis zu fingierten Autounfällen nie zurückschreckend, schämte sich für die Abtreibungshilfen seiner Mutter. Sie dienten ja auch nicht seiner Karriere!

Beide Textenden, nämlich «Garden Street» und «Sunday night», berühren die Hölderlinwelt, wenn man sie poetisch interpretiert. Und so moduliert im Stück der Sopran seine Melodie am Ende jeweils ins «Innigere» zu «Der blaue Himmel nur…» und zu «Erscheinet die Natur…» (= Zeile 2 und 3 der 1. Strophe). Fragment V ist ein Bericht seines häufigen Partners Sammy Davis, der vor Sinatra grosse Angst hatte. Sein wunderbares Bild, Kampfnarben als Schallplattenrillen und als Schlitz zum Münzeinwurf zu gebrauchen, um die Gewalt entlarvend als Sinatra-Songs identifizieren zu können, führt im Kompositionsverlauf über eine «geschlagene» REPLIQUE sämtlicher Töne der vorausgehenden Musik zurück zur Welt Hölderlins: «Sternen» singt der Sopran im innigen pp. Diese Anordnung der Musikfragmente der Hölderlinsphäre, Sinatras Fragmente «umkränzend», gibt, wie Eisenstein sagen würde, die Haltung des Autors wieder.

Zu diesem Themenkomplex gehört eine zweite Komposition: *«ACH, DAS ERHABENE…»* (G. Benn), «betäubte fragmente» für 2 verschränkte Chöre zu je 36 Stimmen (1999/2000).[5]

Einer Auswahl aus den späten Gedichten *Der Herbst* und *Der Winter* (bereits bekannt) stehen Fragmente aus Gottfried Benns *Chopin* und *Fleisch* gegenüber. Benns Gedichte sind zudem frühere Gedichte aus den 20er und 30er Jahren des 20. Jahrhunderts. Mit dieser zeitlich letzten Komposition der Huber/Hölderlin-Thematik sind wir in etwa auch in unserer jetzigen Gegenwart angelangt, einer Zeit der bewegten, ja rasenden Oberflächen. Grosse radikale Wertgefüge sind beinahe lautlos implodiert. Mit zahlreichen Minimalismen schaffen wir uns einen existentiellen Schein, dessen zuhandenen Winzigkeiten konsensverzuckerte Behaglichkeit entströmen soll. Man könnte sie ironisch als «expressiven», «vergesslichen», «optimistischen» oder ähnlicherweise bagatellisierten Existentialismus bezeichnen. Unsere «Geworfenheit» bedarf des «frohen Glanzes»! Benn radikalisiert unsere Schönheiten, die meist über die Haut, das empirische Aussen gehen. «Das Hirn verwest genauso wie der Arsch!», wir «stinken auch als saures Aas herum», Chopin ist «Brustkrank, mit Blutungen und Narbenbildungen». Ja, wir machen gerne Öffnungen schnell wieder zu, sind Gegenwartsmeister im Auslassenkönnen, aber auch Meister des blossen Soseins.

Beim Komponieren hatte ich immer das Gefühl, dass die Fragmente nicht offen gegeneinander sind. Die Radikalitäten beider Positionen standen wie «betäubt» zueinander. Die Komposition ist dadurch eine radikale «Zeige». Benn und Hölderlin sind als Ausgangspunkt zwei konträre Klangmaterialien zugeordnet, die im Verlauf des Chorstückes ihre Bindungen dramatisierend verändern.

Dem Gesang mit «normaler» Stimme steht eine Art Flüsterstimme gegenüber. Das Singen mit Hauchtönen ist eine Stimmtechnik, bei der Frauen- und Männerstimmen ohne

4. Texte aus: Kitty Kelley: *HIS WAY, THE UNAUTHORIZED BIOGRAPHY OF FRANK SINATRA*, New York 1986.

5. *Breitkopf & Härtel* Leihmaterial. Keine CD, Mitschnitte UA Köln WDR, UA mit Coda Stuttgart SWR.

Abbildung 15:

«OFFENES FRAGMENT», Strukturplan

Hölderlin
Strophe

I

Zeile: Silben:

1. 11: 9 + 3 (SCH lyrischer feiner Klang A)

F (1) glänzet (2) • Gitarrenreim [1]

Sinatra I
Gesang

(SCH gewalttätiger Klang C)

2. 13: 6 + 7

und (3)

Sinatra II
Gesang

3. 13: 13 (Fl./Git. verkrampft, scratched B)

4. 13: 6 + 5 • Gitarrenreim [2]

ist frisch (4)

Sinatra III
geflüstert

II INTERMEZZO Vokalstruktur a a a i u

Zeile:

1. 11: 11 (Klangmaterial aus C)

2. 11: 6 + 5 • Gitarrenreim [3]

Nacht (5)

Sinatra IV
geschrien

3. 11: 11 (SCH A)

4. 11: 11 (SCH A

und geistiger (6) das weitgedehnte Leben (7) • Gitarrenreim [4]

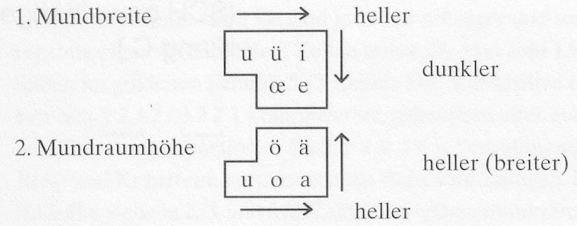
Vokal: a

Sinatra V
gesprochen

REPLIQUE —— a ——

Sternen (8)

Unterschied einen einzigen, völlig deckungsgleichen Stimmumfang haben. Er umfasst etwa 2 Oktaven. Tonhöhen und Tonfarben werden doppelt gesteuert:



Der gemeinsame, hier auch ambivalente Ausgangspunkt ist «u» («Erdenr*u*nd» / «Br*u*stkrank»). In der Verlaufsskizze (Abb. 16) ist «Flüsterstimme» gleich ◇———, «normale Stimme» gleich ●———. Der Text ist durchgehend miteingetragen und verdeutlicht die wechselnden Materialbindungen von Texten und Stimmtechniken.

In Zeile ① ist die Verknüpfung von Klangmaterial und Dichtersphären exponiert. Aber bereits in Zeile ② gibt es einen ersten Austausch von H. ◇ zu B. ◇. Danach bleibt die Musik in Benn und tauscht in Zeile ③ B. ●— zu H. ●—. Zwei Generalpausen umrahmen eine Art Abschnittschluss im Flüsterklang ◇——— mit aufwärts gehenden Endglissandi.

Ab Zeile ④ haben H. und B. gleiches Material. Der Materialtausch stockt bis «Leben» zu Beginn von Zeile ⑥. Ab den folgenden Takten 189–236 gerät die bisherige Komposition selbst in die Pathologie. Sie wird einer SKELETTIERUNG unterworfen: Chor I ist dabei der normale Stimmklang, Chor II der Flüsterklang zugeordnet. In diesen Materialunterschieden tasten beide Chöre das gesamte bisherige Stück ab, jedoch ausschliesslich als Rhythmus. Jedes vergangene Viertel ist nun zu 1 ♪ gestaucht. Die Akustik des Dauernskelettes ist neu, nämlich Aus- (▶) und Einatmen (◀) mit verschiedensten Mundstellungen und Halsverengungen. Der Rhythmusreplik liegt Benn zugrunde: «Das Hirn verwest genauso wie der Arsch!» Mit dem Atemhauch (Ein = Flüsterschicht, Aus = normaler Stimmklang) ist nicht nur Ähnlichkeit mit dem Flüsterklang beabsichtigt, sondern eine weitere Elementarisierung der menschlichen Natur als kreatürliche.

Drei neue Abtastungen folgen: 1. Replik der Generalpausen mit Material aus «*P*rach*t* umschwe*b*et, *lebet*». Mit dieser G.P.-Replik ist gleichzeitig auch die Hölderlin-Schicht beendet. Die G.P.(= 4 ♩, 5 ♩, 6 ♩, 12 ♩, 5 ♩, 6 ♩)-Replik 2.: Durch 5 neue «Schock- oder Katastrophenklänge» im *sfffz*. 3. Replik sämtlicher gebrauchten Tempi in gerichteter Verlangsamung mittels 11 geräuschhafter Striche (→, ←, ↗, ↙), analog zum ATEMÄHNLICHEN GERÄUSCH. Die Tempi sind: ♩ = 160 132 108 88 80 72 66 60 52 48 44 + 40 (End-G.P.). Das Reibegeräusch geht ab T. 261 wieder in den Flüsterklang (Intervall-Replik) über und nach den «Abtastungen» wieder ins Stück zurück.

Benn bleibt alleine über. Mit einem besonderen Text. In «Fleisch» spricht eine Kinderstimme im Grossraum der Pathologie: «… Noch diesen Streifen Licht! So gänzlich fort – so nimmermehr.» Wie ein Abschied vom Leben ins tote Kreatürliche wirkt der letzte Klangmaterialwechsel von ●——— zu ◇———. Dieser Hauchklang steht in totalem Kontrast zur Anfangsverknüpfung mit «Das Erdenrund ist so geschmückt.» Aber dadurch birgt er auch so viel anrührende Sehnsucht!

Dem Schluss kann eine CODA ad lib. folgen. Ein Esser, eigentlich ein Fresser, sitzt auf der Bühne, den Tisch vor ihm voll mit Verzehrbarem. Der Esser schlingt so, dass «der Körper vollständig eins mit seinen Innereien ist (Hirn / Lunge / Herz / Darm / Leber etc.)». Mit seiner Fresserei soll er dies zugleich «zeigen, die innere Physik nach Aussen stülpen». In einer Proportion 1 : 1 oder 2 : 1 steht dazu die Folgeszene. Sie ist reiner Kinoalltag! Zu fünft oder sechst im Publikum verteilt sitzen Chips- und Popcornesser. Sie kauen «ruhig, ungerührt» in einer Impulsgeschwindigkeit zwischen 72 und 108. Sie sind die eigentlichen Fresser, Repräsentanten eines vielleicht «gemütlichen» Existentialismus!

Eine frühere Komposition von 1992 bildet eine Ausnahme. In *AN HÖLDERLINS UMNACHTUNG* für Ensemble[6] gibt es gar keinen Text *von* Hölderlin, nur noch einen *über* ihn. Es ist

HÖLDERLIN ALS EIN IN MUSIK TRANSFORMIERTES MODELL.

Das Modell bezieht sich hauptsächlich auf Deutungen seiner Umnachtung als Verdeckung und Verschiebung. Im Stück lautet der Text, der gegen Ende als geheimes Kompositionsprogramm gesprochen werden soll: «Ich bin jetzt voll Abschieds. - - - - - Es ist ein langer Todesprozess. Die einzelnen Schichten seiner Persönlichkeit treten auseinander. Das Genialische gerät ins Schweben, verliert seine zentrierende Bindung. Die gemüthafte und körperliche Materie bleibt verwirrt und führungslos zurück. Der Verstand hält nicht mehr zusammen, zerspringt. Sein Leben ist ein ganz inneres.»[7] Darin liegt ein interessantes modernes Programm für ein emanzipatorisches, entwurzelndes Musikdenken. Verdecken und Verschieben regeln Hören und musikalischen Zusammenhang auf neue Art.

Innerhalb eines festen Rahmens von 12, letztendlich chromatisch zueinander strebenden Klavier-«Rhythmuszeilen» von je 52 Anschlägen, die in ihrem Inneren sehr verschieden zersetzt sind (mit Fingerkuppen wie Nervenstiche auf die Saite(n) geschlagen, ergibt einen heftigen aber objektiv äusserst leisen Klang), entgleiten sozusagen musikalische Teile. Sie entgleiten einerseits zeitlich im Sinne von gestreuten oder geworfenen Wiederholungen. Sie stehen an strategisch unwichtigen, überraschenden Positionen. Damit haben sie zwar Beziehung, aber wenig oder keinen Zusammenhang. Andererseits können sie als Teilstrukturen entgleiten, die aus komplexen Mischungen sehr unterschiedlicher Lautstärkeschichtungen (Verdeckungen!) kommen.

Eine Schicht hat immer ein charakteristisches Gepräge, kann aber ins Ganze so hineingemischt sein, dass höchstens eine akustische Beeinflussung des Gesamtklangs, jedoch keine hörend nachvollziehbare Kontur aufgrund irgendeiner vorhandenen Deutlichkeit erkennbar ist. Die zeitlich x-beliebig versetzbare Wiederholung solcher Teilstrukturen besitzt gerade dadurch, dass sie jetzt ohne die ehemals verdecken-

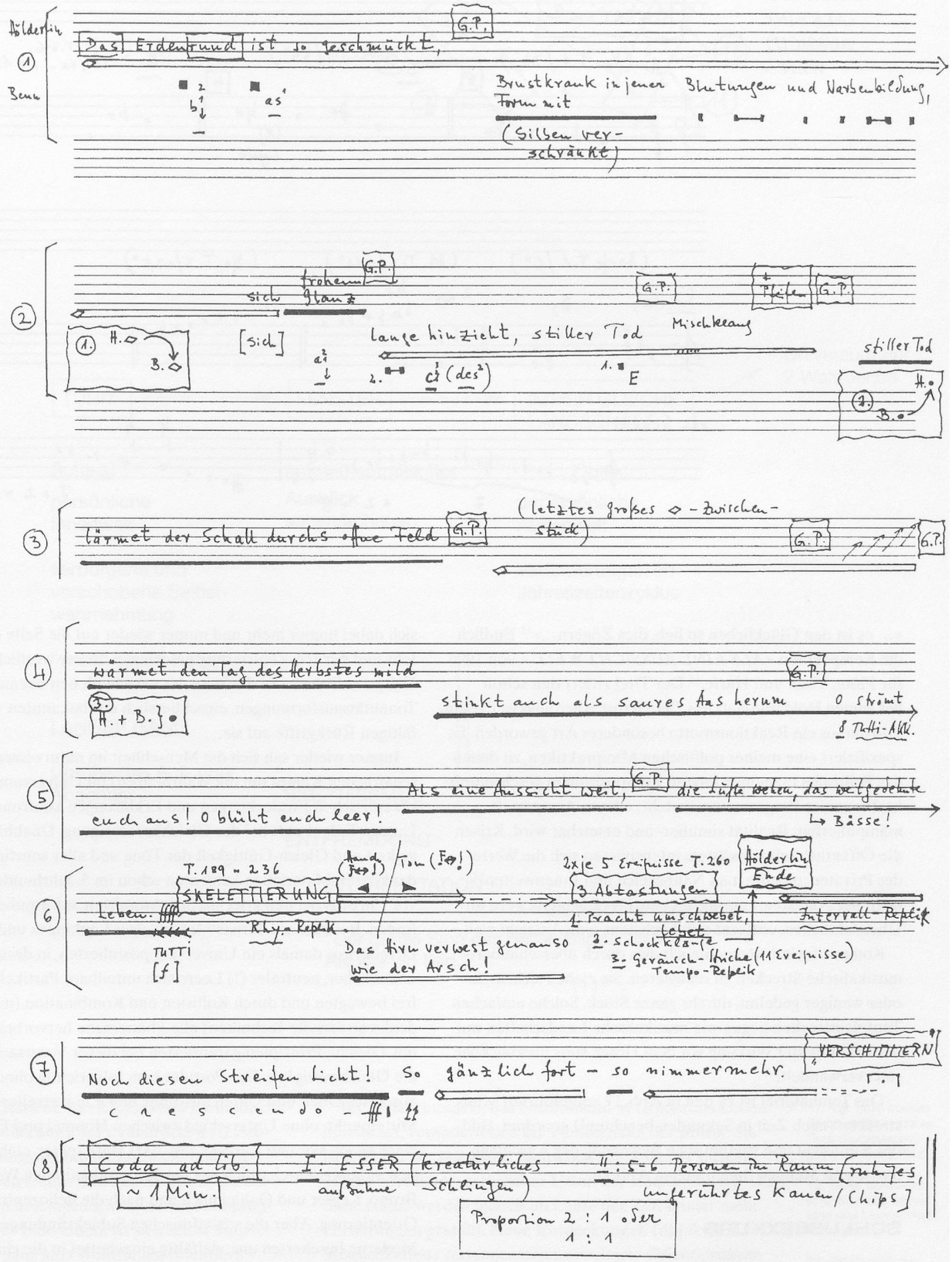
6. *AN HÖLDERLINS UMNACHTUNG*, *Breitkopf & Härtel* 5414, CD *cpo* 999 259-2.

7. Freie Formulierung nach einem Zitat von Ulrich Häussermann in: *Hölderlin*, Hamburg 1961, S. 139/40, 150.

8. Dazu auch umfangreiche Analysen von Caroline Torra-Mattenklott, «Ich bin jetzt voll Abschieds» in: *Dissonanz* 70/2001, S. 4–13, und Cornelius Schwehr, «Nicolaus A. Huber: ‹An Hölderlins Umnachtung›», erscheint 2002 in *Musik & Ästhetik*.

Abbildung 16:

Material-bindungen in «ACH, DAS ERHABENE...»



den, also stärkeren Strukturschichten auskommen muss, die faszinierende Zumutung einer profilierten Vollständigkeit. Ihr haften natürlich nur geringe Spuren von Erinnerungswerten an. Identitäten verwischen und verschieben sich. Die Selbstähnlichkeit hebt sich oft bis zur Nicht-Identifizierbarkeit auf. Derlei «Verschiebungen» schaffen ein neues Bewegungs- und Beziehungsgefüge der Musik. Die radikale Verweigerung alter Umfelder ist eine echte Hölderlinsche *Um*-Nachtung![8]

HÖLDERLIN-VERFLÜCHTIGUNG

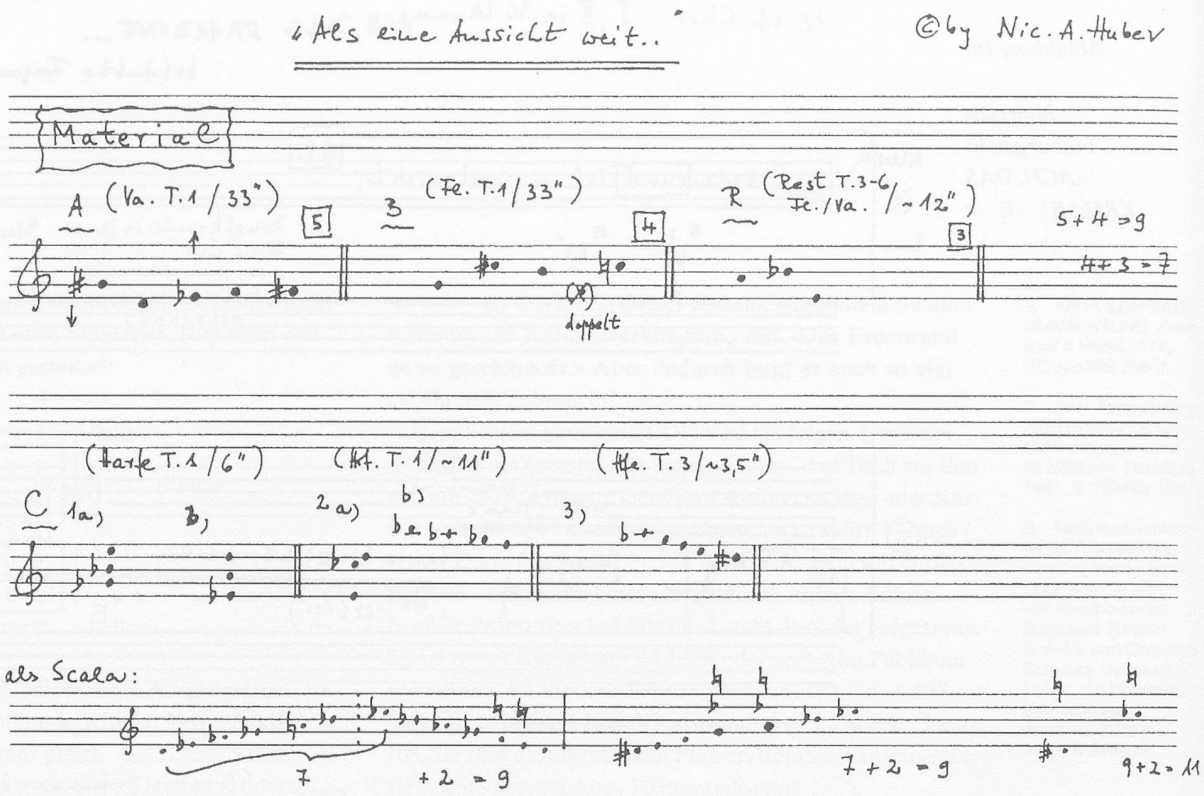
Das Stück *OHNE HÖLDERLIN* für Kontrabass und Klavier von 1993[9] kommt ganz ohne Hölderlin aus, richtet sich auch gegen die Hölderlin-Mode. 1994 entstand *DON'T FENCE ME IN* für Holzbläsertrio.[10] In meiner Programmeinführung wird Hölderlin nur noch als möglicher Titel zitiert: «Daran, rief ich, erkenne ich sie, die Seele der Natur, an diesem stillen Feuer, an diesem Zögern in ihrer mächtigen Eile.» Und:

9. *Breitkopf & Härtel* 9091, Rundfunkproduktionen, keine CD.

10. *Breitkopf & Härtel* 2455/LP.CH *ARS MUSICI* AM 1224-2.

Abbildung 17:

Tonmaterial in «ALS EINE AUSSICHT WEIT..»



«… es ist den Glücklichen so lieb, dies Zögern…»[11] Endlich die Komposition *«ALS EINE AUSSICHT WEIT..»* von 1996 für Flöte, Viola und Harfe.[12] Der Titel zitiert den schon bekannten Hölderlin-Satz aus *Der Herbst*. Allerdings ist diesem Trio daraus ein Reaktionsmotto besonderer Art geworden. Es spezifiziert eine meiner politischen Minipraktiken, zu denen das Politische in meinen letzten Kompositionen geschrumpft ist. In meiner Programmnotiz steht: «Wenn Aussenwelt manipulierbar, Realität simulier- und ersetzbar wird, Krisen die Öffentlichkeit verwüsten, intensivieren sich die Werte des Privaten, möchte man Nahbereich und Innenwelten[13] nicht der Antastbarkeit preisgeben. Das Ich bleibt gern im Übersichtlichen, entfernt sich höchstens eine Aussicht weit.»

Kompositorisch versuchte ich dies durch überschaubare musikalische Strecken zu realisieren. Sie ziehen sich, mehr oder weniger gedehnt, durchs ganze Stück. Solche einfachen Tonfolgestrecken liegen wie musikalische Landschaften mit nur halb-direkter Wirkung vor dem Hörer, stets überblickbar, stets verwandelt.[14]

Das Tonmaterial ist zu den in Abb. 17 aufgeführten Ministrecken (auch Zeit in Sekunden beachten!) geordnet. Bild der Rundsicht und rhythmische Bewegung der Anschlagsmasse und Mengen finden sich in Abb. 18.

SCHLUSSEXKURS

Meine mehrfach geäusserten, unterschiedlichen Definitionen von Tonalität[15] schöpfen ihre Differenzen daraus, dass sie sich immer auf Reste beziehen, deren innewohnende Tonalität noch nicht erkannt wurde. In diesem Sinne könnten solche «Aussichten» als noch und wieder nötige Tonalitätsgefüge gelten. Sie könnten als mediale Sinnesbeziehungen in beherrschbaren Nahbereichen, umgeben von globaler Simulierbarkeit definiert werden. Sichere Überschaubarkeit gegen unkontrollierbare Scheinrealitäten in verschiedenen Tele-Bereichen!

Jahrtausende währt der Konflikt zwischen Entdeckungen und unseren menschlichen Orientierungen auf sie. Musik hat sich dabei immer mehr und immer wieder auf die Seite des Ichs und der Ich-Zentrierung geschlagen. In der westlichen Kulturtradition ist es die Seite der verschiedenen bekannten Tonalitätsausformungen, einschliesslich der bekannten vielfältigen Rückgriffe auf sie.

Immer wieder sah sich die Menschheit im naturwissenschaftlichen Kampf um die Wahrheit(en) im Universum mit exzentrischen Entdeckungen und Erklärungen konfrontiert. Unsere Teilankunft bei der Gleichberechtigung, Unabhängigkeit und Gleich-Gültigkeit der Töne und aller sonstigen denkbaren Materialien kann man schon im 5. Jahrhundert vor Christus bei den griechischen Atomisten anformuliert finden. Bei Richard Tarnas[16] las ich, dass Leukippos und Demokritos damals ein Universum postulierten, in dessen unendlicher, neutraler (!) Leere sich unteilbare Partikelchen frei bewegten und durch Kollision und Kombination (man denke an serielle Techniken) alle Phänomene hervorbrächten. Gleiche Prinzipien garantierten bei dieser Verursachung die Gleich*wertigkeit*. Das Postulat kam folgerichtig ohne ein absolutes Oben und Unten aus, ohne einen universellen Mittelpunkt, ohne Unterschied zwischen Himmel und Erde. Nach vielen Vor und Zurücks, fast 2000 Jahre später, etablierte sich naturwissenschaftlich mit der Kopernikanischen Wende, Bruno, Kepler und Galilei nach und nach die heliozentrische Orientierung. Aber die schöpferischen Subjektfindungen der Moderne bescherten uns, vielfältig eingebettet in die christliche Ich-Kultur des Abendlandes, neue Ausweichmöglichkeiten ins nunmehr aufgeklärte Innere. Der *Musik* oblag das Beseelte, das Psychische, der Ausdruck – bis zum expressionistischen Schrei und zum säkularisierten umherirrenden Ich eines Winterreisenden, zur zaubertrankgeschüttelten Nacht- und Nachwelt Tristan und Isoldes. Die neuen Entdeckungen der seelischen Ich-Kräfte (natürlich auf Freud und Jung!) und Seelen*bewegungen* konnten sich geradezu in die Tonalität von Dur und Moll und ihr dominantisch-tonikales Energiesystem stürzen. Diese Tonalität besitzt wirklich wunderbar magische Widerspiegelungsfähigkeit mit ihren Eigenschaften des *komplexen* Elements (Dreiklang als

11. Beide zitate aus Hölderlin, *Hyperion*, II, 1.

12. *Breitkopf & Härtel* 2468, keine CD, Rundfunkmitschnitte.

13. Dazu auch Nicolaus A,. Huber: «Vom körperlichen Grund in BEDS AND BRACKETS» in: Huber, *Durchleuchtungen. Texte zur Musik*, hg. von Josef Häusler, Wiesbaden 2000, S. 280–286 sowie S. 368/69.

14. Dazu auch die Arbeit von Thomas Strässle: «Der ganze Sinn des hellen Bildes lebet als wie ein Bild…», in: *Dissonanz* 70/2001, S. 14–19.

15. Vgl. dazu Nicolaus A. Huber, «Gedanken zum Umfeld der Tonalität» in: Huber, *Durchleuchtungen*, S. 225–235.

16. Richard Tarnas, *Idee und Leidenschaft: Die Wege des westlichen Denkens*, München 1997, besonders S. 334ff., S. 361ff.

Abbildung 18:

Rundsicht und rhythmische Bewegung in «ALS EINE AUSSICHT WEIT..»

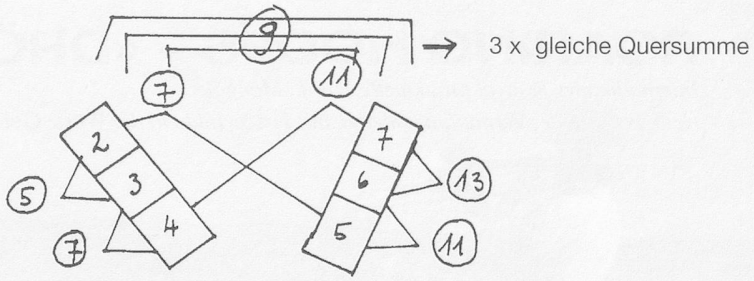
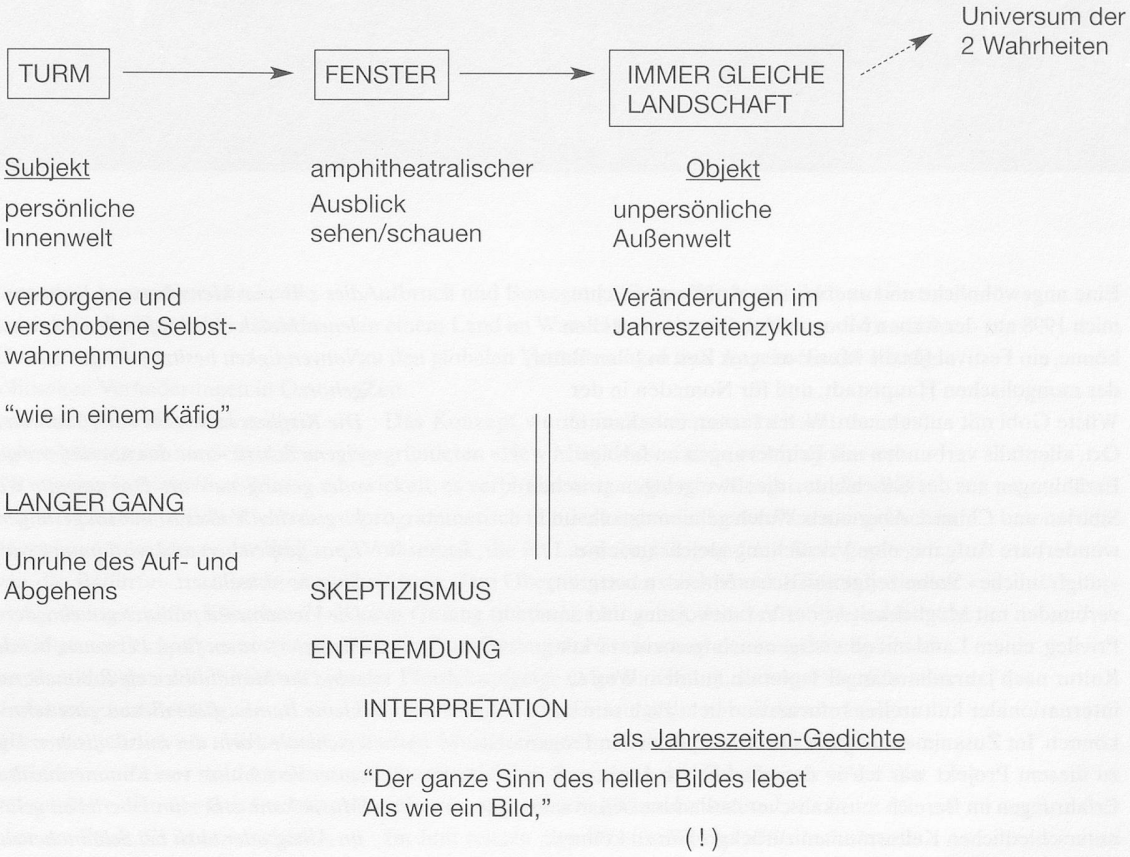


Abbildung 19:

Subjekt-Objekt-Opposition Hölderlins



elementarste Einheit, Kadenz als elementarste harmonische Zusammenhangsformulierung), der dynamischen (!) Zentrierung, der Umkreisungsspannung, der hoch- und tiefalterierten dramatischen Dehn- und Zerrkräfte, in die ein Tonkern alias Ich-Kern hineingedacht und herausempfunden werden kann.[17] Das Individuum ist sich selbst immer am individuellsten, so ganz aufs Wohlfühlen orientiert.

Innerhalb dieser angedeuteten Prozesse kann man die zweite Hälfte des Lebens von Friedrich Hölderlin als philosophisches Modell sehen. Das Subjekt ist aus dem einheitlichen Sein gefallen, gefallen in ein Universum, nunmehr *ohne* kohärente Konzeption. Seine (aussermenschliche) Natur wird mit rationalistischen, mathematisch-physikalischen Methoden erkundet. Es ist Objekt der Beobachtung. Die Erkenntnisse entbehren jeder subjektiven Gewissheit, sind unbegrenzt provisorisch.[18] Der Cartesianisch-Kantische Dualismus von objektiv-physikalischem Universum und subjektiv-menschlichem Bewusstsein ist radikal wie die herbe Subjekt-Objekt-Opposition Hölderlins (vgl. Abb. 19).

Im 18. Jahrhundert, das bestimmend in Hölderlins Leben hineinragt, verändern sich die Paradigmata der Musik. Sie ist jetzt «in der Natur des Menschen gegründet» (Sulzer), «Urlaut der Seele, natürlicher Urton der Empfindung».[19] An diese Natur werden jedoch im Laufe der Zeit immer mehr Forderungen gestellt. Neue Entdeckungen (objektiver Möglichkeiten) verlangen neue, erweiterte Orientierungen (subjektiver Bedürfnisse). Beim Flug ins Dezentrierte, ins Exzentrische kann das «Erdenrund», können Tonanordnungen «Als eine Aussicht weit..» nur noch vorübergehende Hilfe sein. Sie sind bestenfalls wohltuende Nähen am Rande schwindelerregend zentrifugal verlaufender Emanzipationsbahnen.

Diese Zeit ist buchstabenbedürftig und unbarmherzig, aber schön!!

17. Vgl. dazu meinen Text zu *AION* in: Huber, *Durchleuchtungen*, S. 50–56 und S. 345.

18. Diese Gedanken sind ebenfalls Tarnas, *Idee und Leidenschaft*, entnommen.

19. Zitiert nach aus Hans Heinrich Eggebrecht: «Das Ausdrucksprinzip im musikalischen Sturm und Drang» in: Eggebrecht, *Musikalisches Denken*, Wilhelmshaven 1977, S. 86–87.