

ein-grenzen als ent-grenzen

Beobachtungen an *Don't fence me in* von Nicolaus A. Huber

Cornelius Schwehr (2005)

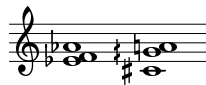
(...) in der Musik, wo die automatisierten Assoziationen wie die Wölfe lauern (Hanns Eisler)

1 Eine falsche Fährte

Es gibt, aus den 30er Jahren des vorigen Jahrhunderts, ein Cole Porter Stück mit dem Titel "Don't fence me in". Die Musik ist, wie man sie von Cole Porter kennt (und liebt, oder eben nicht) - der Text (ebenfalls von Cole Porter) ist "*schwer in Ordnung*", wie man sich's vom Titel her schon gedacht haben mag.

Hubers Holzbläsertrio "Don't fence me in" (für Flöte, Oboe und Klarinette) von 1994 beginnt mit mehreren (weitgehend) stabilen Akkorden.

Die zwei ersten



öffnen jedem auch nur einigermaßen sensiblen Ohr¹ weite historische und harmonische Horizonte, und natürlich ist es überhaupt kein Problem in einem Jazzstück der ersten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts Bezugsstellen zu diesen harmonischen Erscheinungen nachzuweisen. Um es kurz zu machen: - die möglichen Bezugsstellen erweisen sich als unbrauchbar, es scheint keine unmittelbare Beziehung zwischen den Stücken, vom Titel einmal abgesehen, zu geben. Eine klassische *falsche Fährte* also: - ja, schon, nur...: Was ist eine *falsche Fährte*? Und was genau ist falsch an der *falschen Fährte*? Liegt der Fehler an der Interpretation (der Fährte), oder hat das Fährte hinterlassende Subjekt seiner Fährte ein Täuschung hervorrufendes Aussehen verliehen? D.h.: Um im Handwerk des Waidmannes weiter zu wildern: Ist eine Fuchsspur als Luchsspur mißdeutet worden oder hat der Fuchs seiner Spur das Aussehen einer Luchsspur gegeben? Wahrhaft ein (im Wortsinne) bedeutender Unterschied.

Die Frage braucht in diesem Falle auch nicht entschieden zu werden, sie ist sich selbst schon Antwort genug. Die Unterscheidung, einmal getroffen, bringt einen weiter und verändert, läßt man sich darauf ein und macht man damit Ernst, die Wahrnehmung durchaus grundlegend. Denn tatsächlich führt diese *falsche Fährte* nicht in die Irre.

Die Wurzeln für beide, für das Porter wie für das Huber Stück, das wird bei näherer Betrachtung schnell deutlich, liegen nur viel, viel früher - in der traditionellen funktionalen

¹Die um einen Viertelton erhöhte Septime, die den Klang gewissermaßen denaturiert - ein Viertelton zu tief wäre demonstrierte Naturnähe gewesen - böte angemessenen Anlaß über die Funktion von Mikrintervallen in Kontexten mit harmonischem Traditionsbezug nachzudenken, dies jedoch ist hier nicht das Thema.

Kadenzharmonik nämlich; bei Porter eine schiere Selbstverständlichkeit, bei Huber aber gebraucht wie eine Folie, vor und auf deren Hintergrund er seine Arbeit macht.² Ein kleiner Umweg scheint angebracht.

2 Lasz sehn, ob ich auf der rechten Fährte bin (Fr. Müller)

Im März 2005 in Seoul, als Einführung ins eigene und ins europäische Denken, hat Huber eine kurze Geschichte der "Einsperrungen" entfaltet und diese an zwei Schubert Beispielen initialisiert. (Das setzte sich fort über Wagner und Debussy bis zu Nono, von "Letzte Hoffnung" bis zum "Canto sospeso" also.) "Einsperrung" scheint eine terminologische Konstruktion Hubers zu sein (als geübter Dialektiker koppelt er die Begriffskombination, die ja auch "Aus-sperrung" konnotiert, flugs an "Berstung" und "Entgleisung"). Gemeint ist damit das melodische und harmonische Eingrenzen ("Umzingeln") von Tönen und deren mögliche "Befreiung". Entsetzung wäre in diesem Zusammenhang vielleicht auch keine schlechte Wortwahl. Die Erscheinungsformen können dabei sehr variieren. Sie reichen vom "Einfangen" oder Festhalten eines Tones in enharmonisch unterschiedenen Zuständen (das "ces" und das "h" in "Letzte Hoffnung" zum Beispiel, die zwar als Frequenzen identisch, dafür sorgt schon das Klavier, als Tonhöhen aber durchaus verschieden wahrgenommen werden müssen) über das Überdehnen eines Tones durch "Zerren" an dessen Oktavierung (im Doppelgänger zum Beispiel, wo in der Liedmitte die Oktave des melodischen Zentraltones auf die kleine None gespannt wird und auf diese Weise die Oktavidentität eine nochlige Bestätigung erhält³, insofern also das Gegenstück zur enharmonischen Umdeutung als sich die Frequenz ändert, die Tonhöhe aber dieselbe bleibt⁴ - eine in tonalen Kontexten durchaus sinnvolle Variante), bis hin zu Spiegel und Krebsformen von melodischen oder harmonischen Erscheinungen, die ja ihrer Definition nach schon um- und dadurch eingrenzen.

Der Komponist hatte, seiner Programmnotiz zufolge, während der Arbeit an seinem Trio noch verschiedene andere Titel in Erwägung gezogen: "Vom Bleiben im Klang", "Entgleisung" und schließlich "Don't fence me in". Es ist dies eine schöne Reihe möglicher Überschriften, immer geboren aus einem Gedanken: zuerst positiv gewendet, dann negativ und am Ende aufgehoben und eingebettet in einen größeren Zusammenhang.

Huber verweist (in seinen bereits zitierten Ausführungen in Seoul) auch noch auf eine weitere wichtige "Einsperrung" in der Musikgeschichte: den Beginn des Vorspiels zur Oper "Tristan und Isolde" von Richard Wagner nämlich. An diesem Beginn demonstriert er, daß die beiden beteiligten Akkorde Spiegelformen voneinander sind, daß also der Mollseptakkord mit verminderter Quinte (was das sonst noch so alles sein kann spielt hier keine Rolle) und der folgende Dominantseptakkord in Hinsicht auf ihre intervallische Struktur, Spiegelformen sind. Dies bedeutet (und unter sträflicher Auslassung der wesentlichen

²Dies ist keine Selbstverständlichkeit bei ihm. Wohl ist die Tatsache des expliziten Traditionsbezugs nichts Neues in seinem Werk, immer wieder tauchen auch harmonische und/oder melodische "Versatzstücke" aus tonalen Kontexten auf. Dies sind aber in der Regel eher Chiffren, häufig Zitate gewesen, die auf ihre eigene Identität verwiesen und dafür instanden. Hier, an dieser Stelle handelt es sich um harmonische Phänomene die auf ihre Struktur zeigen und damit auf ihr historisches Gewordensein.

³Auch in "Don't fence me in" spielt die Oktavidentität eine gewichtige Rolle und auch das ist, in der Neuen Musik, alles andere als eine Selbstverständlichkeit. Huber nutzt die erweiterten Möglichkeiten, die sich gerade durch die Verwendung der Mikrointervallik hier bieten, auch durchaus aus.

⁴Wenn es denn tatsächlich eine überdehnte Oktave ist - .

harmonischen Implikationen), daß die Subdominante (und damit also auch bestimmte alterierte Doppeldominantformen) und die Dominante (strukturell) antipodisch aufeinander bezogen sind.⁵

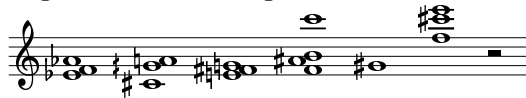
Damit bin ich wieder bei den beiden Ausgangsakkorden, mit denen Huber den Hörer in sein Stück hineingeführt hat. Der erste, Teil eines Mollseptakkordes, der zweite, Teil eines Dominantseptakkordes (mikrotonal verfremdet) - nur jeweils die Quinte fehlt⁶. Mit diesen beiden und durch diese beiden Akkorde kommt der Aspekt der tonalen Tradition in den Blick - der, einmal geöffnet, wesentlich für das gesamte Stück bleibt und eine Vielzahl verschiedener Erscheinungen in seinen Horizont einsperrt.⁷

3 Überall folgen Spuren unserer Fährte (Fr. Müller)

Ich möchte beispielhaft diese Bewegung verdeutlichen in die das harmonische Geschehen dadurch gerät, daß strukturelle Verfahren auf traditionell vorgeformte Gebilde angewandt werden.

Im vorliegenden Falle ist das sehr schlicht.

Die erste Formebene des Stückes entsteht dadurch, daß in einer einleitenden 10taktigen Phrase eine Folge von 5 dreistimmigen Akkorden (plus eines gehaltenen Einzeltones und einer abschließenden Pause, - insgesamt also 7 Ereignisse⁸) exponiert wird und das Stück in seinem Verlauf viermal auf diese Folge (mehr oder weniger stark variiert) zurückkommt⁹. Diese 7 Ereignisse sind die folgenden¹⁰:



Strukturell ist das eine einfache Angelegenheit¹¹. Es handelt sich in allen Fällen um eine

⁵Hier wäre wieder ein längerer Einschub angebracht, der sich mit dem Zusammenhang von Historischem und Logischem in der Entwicklung der Kadenzharmonik beschäftigt, aber auch dafür fehlt an dieser Stelle der Platz - ich erwähne das trotzdem, um wenigstens etwas dazu beizutragen zu verhindern, daß dies, vor allem in Analysen spätromantischer Musik, beständig durcheinandergerät. Denn ohne dieses Verhältnis mitzudenken sind die obigen und alle vergleichbaren Erkenntnisse, zumindest für die Analyse, vollkommen unbrauchbar (für den kompositorischen Gebrauch allerdings gilt diese Feststellung nicht).

⁶Ein Ton *muß* ja fehlen, bei einem Bläsertrio, und das weiß auch schon ein Tonsatzerstsemester, daß im Zweifelsfalle *der* Ton ausgelassen wird, der zur Akkordcharakterisierung am wenigsten beiträgt, die Quinte also, in der Regel.

⁷Bei dieser Menge an Einsperrungen kommt mir der Witz vom Betrunkenen in den Sinn, der, nachdem er mehrmals um eine Litfass-Säule getorkelt ist, vor-sich-hin-murmelt: "Schrecklich!, *eingemauert*". Diesem Schicksal sollte zu entkommen sein.

⁸Die 7 nimmt als Maßzahl eine stark hervorgehobene Stellung in diesem Stück ein. So sind sämtliche Tempi Zahlen der 7er Reihe (von 42 bis 140), die Sekundendauern folgen dieser Reihe, die Takt- und Tondauern entstehen vielfach daraus (5+2 und 3+4) und der dem Stück zentrale Metrum/Tempo-Spiegel: Viertel=63 zu doppelt-punktiertem Viertel= 36, wird in die Taktart 7/4 und 4/4.. also 7x4 Sechzehntel und 4x7 Sechzehntel eingebunden. Wer mag kann auch dieser Fährte weiter folgen.

⁹Eine Art Rondoform also, - und auch hier, entsteht ein Konflikt zwischen dem historischen und dem logischen Aspekt des Begriffes. Nicht alles, was strukturell an ein Rondo gemahnt, ist auch eines.

¹⁰Die (scheinbare) Vierstimmigkeit des vierten Akkordes erklärt sich dadurch, daß das ais-h in der Mitte, als Spaltklang der Oboe erzeugt wird.

¹¹Ich sage das mit aller Vorsicht, weil auch der Strukturaspekt zumindest 2 Seiten hat: die, "wie's gemacht ist" also der tatsächliche Vorgang im kompositorischen Prozeß, und die, "wie sich's beschreiben läßt", das fällt nicht selten deutlich auseinander und welcher Seite in so einem Falle der Vorzug zu geben ist, ist keinesfalls von vorneherein ausgemacht.

Kombination aus Terz und Sekunde (eventuell oktaviert):

- 1.- 2+ und 3- (addiert)
- 2.- 2+ und 3+ (addiert und cis oktaviert)
- 3.- 2+ und 3- (die Terz als Rahmen)
- 4.- 3üb. und 2- (addiert) und 2- und 3verm. (Terz als Rahmen, c oktaviert)
- 5.- 3- und 2- (addiert und f oktaviert)

Auf diese Weise entsteht ein Reservoir aus Akkorden, die unter dem Aspekt ihrer Intervallstruktur miteinander verbunden sind, unter dem Aspekt ihrer historischen Konnotationen jedoch in denkbar verschiedene Richtungen weisen. Zwischen dem vierten und fünften Akkord, nach *dem* Akkord also, der versucht, mehr als drei Stimmen zu haben und vor dem abschließenden Klang, der, schon allein durch seine Lage eine Sonderstellung zugewiesen bekommen hat, ist ein einzelner Ton, ein *gis*¹, sehr leise, wie ein Nachhall, eingeschoben. Der vorangehende Akkord, der vierte, funktioniert wie eine Weiche. Durch den Spaltklang in der Oboe, hält der untere Teil des Klanges an der Lage der vorangegangenen Akkorde fest, erscheint das *c*³ (in der Klarinette) wie ein Teilton, eine “Oktavierung” des Oboenklanges; dann jedoch wird die Akkordreihe unterbrochen, dem “falschen Teilton” folgt ein “falscher Nachhall” (der Nachhallton ist im vorangegangenen Akkord ja nicht enthalten). Erst der fünfte Akkord übernimmt die Fortführung der Akkordreihe, nun allerdings nicht mehr am *gis*¹ orientiert sondern am registerbestimmenden *c*³. Dieses *gis*¹ (der Einzelton an fünfter Stelle) führt nicht nur weiter (zum vorletzten Ereignis der Phrase, die Funktion des Abschlusses kommt der Pause zu), sondern auch wieder zurück zum Beginn, zum *as*¹, seinem enharmonischen Vertreter. Der beiden Anfangsakkorden eingeschriebene traditionelle harmonische Aspekt erscheint so gleichsam entfaltet, denn man kann den Beginn (diese ersten zwei Akkorde) auch folgendermaßen lesen (und hören):

Den ersten Akkord melodisch aufgelöst: *as*¹-*f*¹-*es*¹ und dann, als Abschluß, das muss so sein, das *des*¹. Dieses *des*¹ (der Grundton der Phrase¹²) enharmonisch verwechselt zum *cis*¹, wird Terz des folgenden Akkordes¹³, moduliert auf diese Weise tonal um eine kleine Sekunde nach oben. Wer würde dabei nicht auch an die unzähligen Schlagerstückchen denken müßen, die allesamt vergeblich, über diese (hier nur angedeutete) Modulation, ihrer Schlußstrophe noch etwas mehr standartisierten Glanz zu verleihen versuchen. Und nun das Ganze noch einmal zum Mitsingen:



Möglicherweise bin ich jetzt etwas weit gegangen, aber das kann in solchen Zusammenhängen nicht schaden - im Gegenteil, es scheint mir die einzige Möglichkeit zu sein, mich hier präziser zu positionieren.

Das soeben (an den beiden ersten Akkorden) demonstrierte Verfahren erfährt eine deutliche Bestätigung im zweiten Durchlauf der Akkordfolge. Hier wird der letzte Akkord so behandelt wie ich es gerade am ersten dargestellt habe - er wird in die Horizontale gekippt und um 2 Oktaven nach unten versetzt. Zunächst einmal die Struktur dieses zweiten Durchgangs (T.38 - T.49 in der Partitur):

¹²Auf diese Melodie können sie jetzt die Textzeile: “Don’t fence me in” singen - es ist tatsächlich eine Refrainphrase des Cole-Porter-Songs, doch auch das ist kein hinreichender Grund hier eine Verwandtschaft zu konstruieren.

¹³Schubert moduliert in den Seitensatz seines C-Dur-Quintetts exakt mit demselben Mittel, faßt allerdings die Terz dann nicht leittonig auf.



Die schwarzen Noten markieren eine Übergangspassage in der die Akkordtöne nicht synchron sondern zeitlich verschoben in den Instrumenten wechseln. Dies erzeugt ein Geflecht aus Vorhalten läßt die Passage zu einem einzigen Klang verschmelzen, der (gruppiert in 3+2 Akkorde), durch die übergeordnete absteigende chromatische Linie in der Oberstimme zusätzlich verklammert ist. Die "melodische Schlußwendung" ($f^1-e^1-cis^1$) visiert wieder das "d" an (sperrt es ein) so, wie die beiden Akkorde des Anfangs dieses "d" umzingeln. Zur bereits beschriebenen harmonischen Charakteristik des Anfangs kommt noch hinzu, daß der erste Akkord vertikal (subdominantisch in seiner harmonischen Bedeutung) nach "es", horizontal, von seiner melodischen Richtung jedoch nach "des" gerichtet ist. Auch dies ist eine Umzingelungstechnik. Das umzäunte "d" ist auffälligerweise auch der einzige Ton, der in den beiden beschriebenen Passagen nicht vorkommt¹⁴. Ich unterbreche hier den Gang der Beschreibung.

4 Fährten also

Ausgehend von den beiden Anfangsakkorden sind es drei Kategorien der traditionellen Kadenzharmonik, auf die ich hier, angeregt durch den Beginn des Stückes explizit Bezug genommen habe¹⁵. Zum einen die harmonischen Implikationen der verwendeten Akkorde - darüber habe ich mich bereits, gewissermaßen pars pro toto (nicht alles ist zu entfalten), deutlich ausgelassen - das Stück legt das auch sehr nahe, läßt einen buchstäblich darüber stolpern; zum zweiten die Verwendung der Oktave, die betonte Setzung ihrer Identität und ihr harmonischer Gebrauch, durch die die Bezüge zur Tradition ergänzt und erweitert werden; und zum dritten der Aspekt der Enharmonik der hier, reicher noch als die beiden anderen ist und verstärkt (das liegt in der Natur der Sache und war auch im 19.Jhdt. kaum anders) tonale Wahrnehmungen erzwingt oder doch zumindest nahe legt. Ich meine natürlich nicht (das sollte deutlich geworden sein), daß es möglich wäre mit einer ausschließlich traditionellen harmonischen und formalen Analyse (im Hinblick auf eine an Vollständigkeit orientierten analytischen Bemühung) hier zu befriedigenden oder auch nur angemessenen Ergebnissen zu kommen - soetwas würde nur versuchen, wer von der Tradition noch weniger versteht als von der Neuen Musik. Ich meine aber, daß hier eine Ebene zu entdecken, ein Teilaspekt zu entfalten ist, der eine Annäherung an den Gegenstand und dessen Wahrnehmung ermöglicht, die auf andere Weise nicht hergestellt werden kann.

Wir sind umzingelt von längst abgestorbenen Resten der musikalischen (und damit auch tonalen) Tradition. Es gilt, sich davon nicht dummmachen zu lassen, weder durch den Glauben, dem wäre einfach zu entkommen, noch durch den hilflosen Versuch, diese Untoten wiederzubeleben¹⁶.

¹⁴Was einem da, zwischen Schumann und Wagner, so alles dazu einfallen könnte...

¹⁵Das ist sicher nicht mehr als *ein* möglicher Aspekt des analytischen Zugriffs, aber es *ist* einer!

¹⁶Von den anderen Möglichkeiten, die es hier auch noch gibt, möchte ich, aus hygienischen Gründen gerne schweigen.