

**Nicolaus A. Huber:**  
**An Hölderlins Umnachtung**  
**Ein Radioessay von Cornelius Schwehr**

Musikbeispiel 1 (T.221-232)

**Eins: Motto (eine Situation)**

Ziemlich gegen Ende des Stückes gibt es diese Stelle, deren Beginn als rein akustische Nachricht nicht zu entschlüsseln ist. Sie ist das Ergebnis eines Zeichenvorgangs. Ein oder drei (nicht zwei) Spieler erstellen ein *Akustik Portrait* – sie fertigen eine Skizze Hölderlins nach einer, der Partitur angehängten Beispielvorlage:

*mit Bleistift auf Papier deutlich hörbar zeichnen.*

*sehr dicht, mit einigen sehr schnellen Strichfeldern, quasi rasend, aber bestimmt (auf ein Bildergebnis hin!) nicht abmalen, sondern ein analoges, sich akustisch übertragendes Akustikportrait.*

Musikbeispiel 2 (T.221/222)

Ein oder drei, nicht zwei Spieler sind es, die dieses Akustikportrait verfertigen sollen. Die Gründe hierfür dürften dieselben sein, die auch in der traditionellen Instrumentationslehre z.B. kein Unisono zweier Violinen zulassen. Das hat mit der Wahrnehmung einer Differenz zu tun, die sich im Falle der Verdoppelung vor den Gegenstand schiebt.

Musikbeispiel 3 (T.221/222)

Und man hört, daß man das was man hört nicht versteht, daß das, was getan wird seinen Sinn nicht im klingenden Ergebnis hat. Es bietet sich dem Hörer auch keine Möglichkeit den Vorgang zu entschlüsseln; d.h.: das Bildergebnis von dieser akustischen Seite aus zu imaginieren.

Das was sich hier in absurder Zuspitzung ereignet, das Sich-selbst-Fremdwerden dessen was klingt, mag dem Stück als Motto dienen.

**Zwei: Erste Bewegung**

Zwei Stellen im Stück bereiten die akustische Situation des Akustikportraits vor. In Takt 136/(11'36") setzt ein gerade geführter Strich mit Bleistift auf Papier eine Aktion des Streichertutti fort (auf dem Steg tonlos gestrichen, piano, decrescendo al niente).

Musikbeispiel 4 (T.134-137)

Und in Takt 168f/(13'13"-13'21") werden, rhythmisch noch präzise bestimmt, verschiedene Bleistiftstriche auf ein Papier gezeichnet,

## Musikbeispiel 5 (T.168)

Diese Zeichenvorgänge erwachsen dem *Klangproduktionsfeld* "tonlos – gehalten" (zu diesem, vom Komponisten eingeführten Begriff später noch etwas mehr) und entwickeln sich in drei Stufen vom einfachen, nicht innenstrukturierten Klang über eine Folge von fünf Strichen unterschiedlicher Richtung und verschiedener Dauer bis hin zu dem oben beschriebenen Zeichenvorgang.

## Musikbeispiel 6 (T.134-137/168/221-222)

Zu Beginn dieser Entwicklung, in Takt 136 ist der Strich auf dem Papier noch Abfallprodukt einer vom Klang her gedachten Aktion; an deren Ende in Takt 222 hat sich dieses Verhältnis umgedreht, – der Klang ist Abfallprodukt eines Schreib- oder Zeichenvorgangs geworden.

Diese Art der Vermittlung zwischen ursprünglich verbundenen Ereignissen, die an den Rändern ihrer jeweiligen Entwicklungsprozesse angelangt, nichts mehr miteinander zu tun zu haben scheinen, führt zurück zum Ausgang meiner Überlegung, zum Motto: - das, was sich ereignet ist sich-selbst-fremd geworden, behält zwar, durch was es bestimmt ist, nämlich Bleistift auf Papier zu sein, meint jeweils aber etwas davon Verschiedenes.

**Drei: kurzer Exkurs**

Huber verweist in einem für die Uraufführung des Stückes verfassten Text auf zwei, für das Verständnis des Stückes zentrale biographische Quellen. Er zitiert aus den Erinnerungen von Theodor Schwab aus dem Jahr 1841:

*Heute war ich wieder bei ihm, einige Gedichte, die er gemacht hatte, abzuholen. Es waren zwei, unter denen keine Unterschrift war. Zimmers Tochter sagte mir, ich solle ihn bitten, den Namen H. drunterzuschreiben. Ich gieng zu ihm hinein und that es, da wurde er ganz rasend, rannte in der Stube herum, nahm den Sessel und setzte ihn ungestüm bald da- bald dorthin, schrie unverständliche Worte, worunter "Ich heiße Skardanelli" deutlich ausgesprochen war, endlich setzte er sich doch und schrieb in seiner Wuth den Namen Skardanelli darunter. Ich gieng nun gleich wieder und obgleich er mich mit den Händen heftig fortwinkte und dazu fluchte, machte ich, ohne mich aus der Fassung bringen zu lassen, anständige Verbeugungen.*

und aus einem Brief, den die Landgräfin Caroline von Hessen-Homburg an ihre Tochter, die Prinzessin Marianne von Preußen, nach Berlin schickte:

*Der arme Holterling' wurde heute morgen abgeholt, um zu seinen Eltern zurückgebracht zu werden; er hat alle Anstrengungen unternommen, sich aus dem Wagen zu stürzen, aber der Mann, der sich um ihn kümmern sollte, riß ihn zurück. Holterling' schrie, die Harschierer' würden ihn entführen und versuchte es noch einmal und kratzte dabei jenen Mann derart mit seinen enorm langen Fingernäeln, daß er ganz blutig war.*

Das hier geschilderte Schreiben und Kratzen mag willkommener Anlaß und Auslöser dafür gewesen sein, die chiffrierte Nachricht in gleichsam gegenständlicher Analogie aus

dem Stück herauswachsen zu lassen. Ihren Grund findet sie jedoch im Stück und in der Haltung des Komponisten zu dem, was er komponiert, selbst.

### **Vier: 2.Bewegung**

Unmittelbar vor dem Akustikportrait spricht einer der Musiker (eventuell über Mikrofon) über einen grundierenden Wirbel auf der großen Trommel zwei kurze Texte, es handelt sich dabei zunächst um ein Zitat Hölderlins:

Musikbeispiel 7 (T.219/220)

*(Ich bin jetzt voll Abschieds)*

und dann nach einer kurzen Fermate, um die freie Umformung eines Zitates aus der Hölderlinbiografie von Ulrich Häuserman:

Musikbeispiel 8 (T.221/222)

*(Es ist ein langer Todesprozeß. Die einzelnen Schichten seiner Persönlichkeit treten auseinander. Das Genialische gerät ins Schweben,verliert die zentrierende Bindung. Die gemüthafte und körperliche Materie bleibt verwirrt und führungslos zurück. Der Verstand hält nicht mehr zusammen, zerspringt. Sein Leben ist ein ganz inneres.)*

Der Komponist fordert, daß beide Texte von ein und demselben Musiker gesprochen werden, und daß dieser Musiker den zweiten Text mit veränderter Stimme spricht.

Kein ein Anderer also, sondern Derselbe anders. Was hier aufscheint ist (auf wiederum andere Weise) auch im anschließenden Akustikportrait präsent: Der Bleistiftstrich ist ja – wenn seine “Wahrheit”, wie bei seinem ersten Auftreten, akustischer Natur sein soll, für-sich schon mit-sich uneins; - für den Hörer wird er das spürbar aber erst, wenn er im Akt des Zeichenvorgangs wieder das wird, was er von seiner Bestimmung her immer schon gewesen ist.

Und hier sagt ein Sprecher durch die Stimmänderung: Ich bin ein Anderer, verstärkt noch dadurch, daß der zweite Text den Sprecher des ersten offensichtlich zum Gegenstand hat, er sich somit selbst kommentiert und den Vorgang des Ich-Verlustes zum Thema macht.

Musikbeispiel 9 (T.219-222)

Hubers Nähe zur Sprache ist quer durch sein gesamtes Œuvre evident. Ich möchte in diesem Zusammenhang nur auf den *Versuch über Sprache* von 1969 und die *Sechs Bagatellen* von 1981 hinweisen. Er bringt seine Stücke auch immer wieder in Situationen, in denen es ihm notwendig wird, der Sprachnachricht selbst Raum zu geben.

Wenn auch der Einsatz des gesprochenen Wortes in den einzelnen Stücken unterschiedlich motiviert scheint, so sind sie doch durch ein Gemeinsames verbunden: Das fundamentale Mißtrauen in die “Sprachlichkeit“ der Musik selbst. Das Bewußtsein darüber, daß Musik schon deshalb keine Sprache sein kann, weil sie nicht in der Lage dazu ist, eine Metasprache auszubilden (auch Musik über Musik ist keine Meta-Musik),

und weil, schon ihrer Natur nach Semantik und Pragmatik in ihr nicht auseinanderfallen können (eine Unterscheidung, die in der Musik keinerlei Entsprechung hat). Auf diese Weise beschwört die Musik in und mit der Sprache etwas, was sie selbst gerne wäre: nämlich "ein Ding, das gleichzeitig es selbst (Sprache) und ein anderes (nicht es selbst) ist" (nämlich "praktisches Bewußtsein").

Das Wort "Musik" ist ja ebensowenig Musik, wie das Wort "Tisch" ein Tisch ist.

Das hat Robert Schumann schon empfunden und nur von der anderen Seite aus beklagt: daß nämlich Sprache nicht Musik werden kann. So gewinnen seine wiederholten Versuche, die Texte aus der Musik hinauszudrängen auch von dieser Seite aus ein hohes Maß an Aktualität. Ohnehin scheint mir Hubers Nähe zu Schumann diejenige zu Hölderlin bei weitem zu überwiegen, und einer meiner Studenten hat, nach intensiver Lektüre der vorliegenden Partitur, den Verdacht geäußert, hier habe Schumanns Mondnacht Pate gestanden – eine Assoziation von der man sich, wenn sie sich denn einmal eingestellt hat, nur schwer wieder frei machen kann.

Hören Sie in diesem Zusammenhang das 12. Lied aus der Dichterliebe – ein frühes Musterbeispiel des sich-selbst-Fremdwerdens auf mehreren Ebenen der kompositorischen Gestaltung innerhalb eines einzigen Liedzusammenhangs:

Musikbeispiel 10 (Am leuchtenden Sommermorgen)

### **Fünf: Hauptstück (die Identität)**

"An Hölderlins Umnachtung" ist vor allem anders ein musikalischer Text, in dem der Komponist versucht, mit allen ihm zur Verfügung stehenden Mitteln die Ereignisse, die sich darin zutragen, nicht sie selbst sein zu lassen. So thematisiert und so versteht er Hölderlins "Umnachtung":

*Genau dies ist (...) Verrücktheit, Leben und Arbeiten Hölderlins im Tübinger Turm gewesen.*

Da keine Musik dies unmittelbar zu leisten in der Lage ist, konzentriert sich die Aufmerksamkeit sowohl des Komponisten als auch desjenigen, der hier nicht vorbeihören möchte auf die Ebene des jeweiligen Zusammenhangs, durch und in dem es der Musik gelingt: *ich bin ein anderer, ich bin ein anderes zu sagen.*

Die Strategien, dies zu leisten, seien hier im einzelnen an zwei für das Stück grundlegenden Aspekten verdeutlicht.

#### **a: Die Artikulation**

Der bereits erwähnte, von Huber eingeführte Begriff des "Klangproduktionsfeldes" meint folgendes:

*Gleiche Merkmale lassen Verschiedenartiges als Glieder von Ketten erscheinen. Zum Beispiel das Produktionsfeld "tupfen" bringt Pizzicato, Bleistiftpunkte, Becken pp, Klaviersaiten getupft hervor. Diese können durch Pedal nachklingen. Nachklingen führt zu Bleistiftstrichen, zu Tonpunktglissandi der Harfe, zu kurzen, zu langen Akkorden, zu Akkordketten, zu melodischen Tonaggregaten usw.*

*Dieses allgemeine, von der Linguistik angeregte Verfahren hat mich besonders dadurch gefesselt, daß es im Kontext des musikalischen Verlaufs immer ganz präzise und spezifizierte Gestalten hervorbringen läßt. Gleichzeitig zerrannen mir diese Gestalten, indem einzelne Töne, Melodien, Harmonik-Ketten, auch Verborgenes wie Spitzen- oder Tieftöne von Akkordfolgen usw. sich aus ihrem normalen Kontext herauslösten und in seltsam berührender Fremdheit wiederholten.*

Von zentraler Bedeutung für das Werk ist das kompositorische Verfahren, die artikulatorische Seite der instrumentalen Aktionen des Stückes in einem Zusammenhang zu denken und in einen Zusammenhang zu pressen. Dadurch erreicht Huber, daß alles, was artikulatorisch sich zuträgt zur gleichen Zeit etwas Bestimmtes, Distinktes ist und etwas davon Geschiedenes Anderes (offenbar jeweils ebenso Bestimmtes und Distinktes) meint.

Ich möchte das an einem Beispiel verdeutlichen, hören sie sich das zunächst einmal an.

#### Musikbeispiel 11 (T.1-17)

Das waren die ersten 17 Takte (bis 1'12"), und nun dasselbe einmal lediglich als Beschreibung dessen, was nacheinander zu hören ist, denn zu Beginn des Stückes passiert nichts gleichzeitig, und alles nacheinander:

Schlagzeug I: kleine balinesische Becken, *pp* gegeneinandergeschlagen, das eine gleich wieder abgedämpft, das andere klingt weiter über:

Klavier: eine durch stummen Tastendruck freigegebene Saite wird senkrecht in triolischen Rhythmen getupft bzw. geschlagen, die Saite schwingt nach 12 getupften Vierteln noch drei Viertel weiter, dann überlappend:

Schlagzeug II: kleine balinesische Becken *pp* gegeneinandergeschlagen, beide klingen weiter über:

Violine: je ein getupftes pizzicato auf den gegriffenen Saiten IV bis I (quasi arpeggio), dann, nach zwei Vierteln Pause nochmals die Saiten III und II, beide weniger als einen Halbton höher als beim ersten Mal (der Quadrupelgriff scheint etwas höher gerutscht zu sein) dann:

Klavier: wie bei 2. nur einen halben Ton höher und die Unterteilung der nun 13 Viertel ist nicht mehr nur triolisch sondern wechselt zwischen 5, 4, 3 und 2. Die Saite schwingt nach 13 Vierteln nun ins Pedal genommen wieder 3 Viertel lang weiter, dann:

Schlagzeug I+II: Vier kurze, synchrone Attacken mit den balinesischen Becken, die ersten drei (2mal *fff* und 1mal *mf*) sofort wieder abgedämpft, die vierte *pp* und die beiden Beckenpaare klingen weiter:

Klavier: quasi im Schatten der vierten Beckenaktion (wie eine asynchrone Verdopplung) ein Klavierflageolett *pp* das zusammen mit den Becken weiterklingt über:

Violine, Viola, Violoncello: je ein "Quadrupelgriff" der auf einer Dauer von 21 Sekunden asynchron und aperiodisch in je verschiedenen gezupften Arpeggien nach und nach in Richtung Griffbrettende verschoben wird (der Griff wird beibehalten, dadurch verzerrten sich natürlich die Intervalle), das Ganze ist auf ein crescendo (*pppp* bis *ff*) montiert und wird abgeschlossen durch:

Einen kurzen Akkord (*fff*, *secco*) in den 4 Holzbläsern, den 3 Blechbläsern, der Harfe und dem Kontrabass. Lediglich die Oboe und die Posaune halten ihren Ton (von *p* nach *ff* crescendierend) für die Dauer eines Viertels. Unmittelbar anschließend:

Klavier: wie bei 2. und 5. nur wieder anders unterteilt und wieder einen Halbton höher.

Daran schließen gehaltene Tutti-Akkorde an (wie bei 9. nur noch verstärkt durch Violine, Viola und Violoncello), die Harfe hat laute, kurze Akzente, die anderen Instrumente crescendieren zunächst, dann folgt wieder das Klavier (wie bei 2., 5. und 10.) anschließend wieder die kleinen Becken (wie bei 6. nur *fff*), dann ein Harfenbisbigliando zusammen mit dem Klavierflageolet aus 7. (das hängt noch an den Becken dran) ...

#### Musikbeispiel 12 (T.1-17)

Es sind bestimmte Eigenschaften bestimmter instrumentaler Aktionen, die die Ereignisse, die hier passieren geordnet erscheinen lassen.

Das wäre noch eine eigene Geschichte, sich mit Hilfe dieser Klangverwandlungen durch das Stück führen zu lassen. Doch es ist hier nicht der Ort, das explizit zu machen, was sich an der Oberfläche ereignet: also z.B. wie sich die Becken- wie die Klavier-Aktionen als Becken- bzw. Klavier-Aktionen entwickeln etc. Das alles ist unschwer aus der eben gegebenen Zusammenstellung herauszulesen und zu hören und dieser Aspekt fördert auch durchaus einige Erkenntnisse zutage: Darüber z.B. daß die getupfte Klavieraktion des Beginns auf eine chromatische Tonleiter montiert in verschieden großen Abständen immer wieder aufscheint, darüber, wie sich diese chromatische Tonleiter durch Oktavierungen verfremdet und durch Permutationen verbiegt, und darüber, daß dieses gleiche Merkmal, welches dieses Verschiedenartige je als Glied einer Kette erscheinen läßt, garnicht das "tupfen" sondern lediglich der – wie auch immer – repetierte Klavier-ton ist (das "tupfen" verliert sich im Verlauf dieser Kette).

Viel wesentlicher jedoch, als die Reisen, die man auf der Oberfläche der Ereignisse, z.B. auf dem Rücken des repetierten Klaviertons durch das Stück antreten kann (oder auch auf dem der kleinen balinesischen Becken, oder auf dem der Streicherarpeggien,...) sind die Bewegungen die zwischen den einzelnen Instrumenten und Instrumentengruppen sich beobachten lassen. Und dies braucht nun mit der Chronologie des Auftretens im Stück gar nichts mehr zu tun zu haben.

Zwei Stellen seien hier erläutert: In den Takten 127-130/(10'51"-11'16") klingt in der Klarinette ein crescendierendes *cis*" (*ppp* - *fff*). Die Oboe tritt in den Takten 129/130 verstärkend hinzu, außerdem partizipieren die anderen Instrumente (mit Ausnahme von Perc., Klav. und Hrf.) die dieses *cis*" mit Hilfe von staccato-Einwürfen die der crescendo-Dynamik angepasst sind quasi innenrhythmisieren.

## Musikbeispiel 13 (T.127-130)

In den Takten 131f/11'16"-11'25" wird dieses crescendo des cis" durch ein decrescendo in Horn und Streichern (fff - ppp) wieder zurückgenommen. Diesmal unterbleibt die Innenrhythmisierung und statt dessen findet eine Klangverwandlung statt: Im Hintergrund des Horns, welches vor allen anderen weggeht, hatte die Flöte eingesetzt.

## Musikbeispiel 14 (T.131-132)

In den Takten 133-137(11'25") wird nun von den beiden eben beschriebenen, aufeinander bezogenen Aktionen alles abgezogen außer den Kategorien: gehalten, crescendo – decrescendo und innenrhythmisiert: Zu hören ist zunächst ein Viertel Ratsche als accelerando – ritardando (was identisch ist mit crescendo – decrescendo). Auf die Ratsche folgt das Guiro, decrescendo (was identisch ist mit einem ritardando), dann dasselbe auf einer Wellpappe, dann mit dem Daumen an den Tastenrillen des Klaviers entlang, dann wird ein Stück Tesafilm von einer Rolle abgezogen, dann ein Tutti-Streichgeräusch auf dem Steg und dann ein Strich mit einem Bleistift auf Papier (pppp). Diesen Bleistiftstrich kennen sie schon aus einem anderen Zusammenhang.

## Musikbeispiel 15 (T.133-137)

Die dynamische Hüllkurve dieser Aktionen seit dem Einsatz der Ratsche ergibt ein großes, innenstrukturiertes und -rhythmisierendes decrescendo; und so ist nun nicht nur jede einzelne der Aktionen selbst schon jeweils Antwort auf die vorausgegangene, sondern die tonlosen Aktionen in den Takten 133-136/11'25"-11'41" sind auch als decrescendierende Gruppe Antwort auf das decrescendierende cis" an das sie angeschlossen haben.

## Musikbeispiel 16 (T.127-137)

In den Takten 203-209/(15'47"-16'11") wird das eben beschriebene *Resultat* (der Bleistiftstrich) wieder auf andere Weise *zurückgebaut*: Der Bleistiftstrich "entschieden auf Papier gezeichnet" bleibt Bleistift, wird aber getupfter Punkt auf einem Tempelblock, dies bleibt Punkt, wird aber als Ratschenakzent (nun *ff*) innenrhythmisiert, darauf antwortet unmittelbar ein staccato-Akkord (*fff*) in den Bläsern, Streichern und auf dem Klavier. Auf diese Weise wird der Ratschen-Akzent zum Vorschlag, und seine Innenstruktur nach außen geklappt. Dieser *fff*-Akkord bleibt als *fff*-Akkord in den Bläsern und Streichern erhalten, erscheint nur jetzt tenuto (als Achtel) und erhält einen Nachklang in der Oboe: Ein lange gehaltenes, decrescendierendes *gis*", *fff* – *ppp*. Hinzu kommt noch ein Luftgeräusch in den Blechbläsern und ein Streichgeräusch auf dem Steg. Das gehaltene *gis*" der Oboe wandert in die Klarinette, und das Stück ist wieder genau an der gleichen Stelle wie Takt 127 angekommen, nur eine Quinte höher.

## Musikbeispiel 17 (T.203-209)

**b: Die Harmonik**

Eine Schlüsselstelle des Stückes sind die 11 Takte 49 bis 59/(5'42"-6'16").

## Musikbeispiel 18 (T.49-59)

Es ist dies die dichteste Stelle des Stückes überhaupt, zwei metrische Schichten, die eine als Krebs der anderen (das Schlagzeug gegen das restliche Ensemble) machen ein geschlossenes System aus diesen Takten, in denen außerdem noch 7 dynamische Schichten, fünf Temposchichten und 2 harmonische Schichten sich überlagern. Ein klassisches *tutti* also, und das soll mir hier dazu dienen, die zwei, für das Stück grundlegenden harmonischen Felder etwas näher beschreiben zu können.

Da ist zum einen eine Folge von 5 Akkorden im Klavier – hören Sie eine Sequenzerpräparation der folgenden Musikstellen, die im Stück übereinander liegen und aus diesem Grunde nicht einzeln herauspräpariert werden können:

#### Musikbeispiel 19 (Sequenzer 1)

Diese 5 Akkorde (sie hörten sie hier, wie sie in der Klavierstimme in den Takten 49 bis 53 notiert sind) werden in unterschiedlichen Varianten in den Takten 54 bis 58 in permutierter Reihenfolge (2-1-5-4-3) wiederholt. Abgeschlossen wird diese Akkordreihe durch einen Akkord, der alle Tieftöne der aufgetretenen Akkorde (mit Ausnahme des b, welches auf andere Weise an dieser Stelle herausgehoben wird) vereint.

#### Musikbeispiel 20 (Sequenzer 2)

Diese Akkordreihe von  $2 \times 5 + 1$  Akkord wird in veränderter Reihenfolge in den Bläsern simultan mit dem Klavier gespielt. Die Streicher präsentieren - ebenfalls gleichzeitig - die Ränder dieser Akkordverläufe (den ersten und letzten Akkord des Klaviers zerlegt in melodische Bewegung) in 4 vom Grundtempo (Viertel=70) unterschiedenen Temposchichten (60, 80, 90 und 100). Hören sie noch einmal das *tutti*.

#### Musikbeispiel 21 (T.49-59)

Dieser äußerst dominierenden harmonischen Schicht (5 Akkorde in 3 Varianten) gegenüber, gewissermaßen als Hintergrund beige stellt ist die Harfe: Sie hat einen eigenen harmonischen Verlauf der dem anderen Geschehen gegenüber dynamisch stark zurückgesetzt ist und sich über ein rhythmisch innenstrukturiertes Glisando in 8 durch nur je 1 Ton unterschiedenen *Akkorden* entfaltet. Hören Sie auch hier wieder eine abstrahierte Darstellung:

#### Musikbeispiel 22 (Sequenzer 3)

Fasst man diese 1 Seite unter den genannten Aspekten zusammen, so haben wir 2 harmonische Schichten, die eine mit 5 Akkorden in 3 Varianten, die andere mit 8 Akkorden in 1 Erscheinungsform und demnach also die folgende Häufigkeitsverteilung: 1-1-2-3-5-8 und damit den Beginn der Fibonacci-Reihe. Dazu im nächsten Abschnitt noch ein paar Bemerkungen. Und nun ein drittes Mal das Ganze im Zusammenhang:

#### Musikbeispiel 23 (T. 49-59)

Diese zwei genannten Schichten prägen auf sehr unterschiedliche Weise die Harmonik des Stückes. Beispielhaft seien für jede der zwei Schichten zwei Stellen als Belege angeführt:



Die Harfenglissando-Harmonik erscheint in Takt 91-101/7'36"-8'08" verglichen mit den eben beschriebenen Takten nahezu identisch, im Krebs (und mit zwei kleineren akzidentuellen Varianten), nur leiser und nun, nachdem die überlappende Klavierrepetition ausgesetzt hat nicht mehr als Hintergrund, sondern als Vordergrund, angestoßen von einem Schlagzeugimpuls und begleitet von neu einsetzenden getupften Repetitionen des Klaviers (diese sind mittlerweile in der oben schon erwähnten permutierten und okavversetzten chromatischen Tonleiter bei Ton 6 und 7, also bei es und e angekommen).

#### Musikbeispiel 24 (T.91-101)

In den Takten 139-152/(11'45"-12'18") erscheint diese Harfenglissando-Harmonik als Nachhall eines Klavier-Clusters nocheinmal, nochmals deutlich leiser und wieder in der Reihenfolge der Takte 49 bis 59 und nur noch *begleitet* von einem einzelnen ausgehaltenen Ton (einem in der Mitte dieses Akkorddurchganges im Klang verwandelten d"). Der Verlauf dieses Harfenglissandos wird an drei Stellen für 2, 3 und 4 Viertel Pause unterbrochen.

#### Musikbeispiel 25 (T.138-152)

Was hier sich ereignet ist, wiederum auf andere Weise das, was ich bereits im Zusammenhang mit der Artikulation erläutert habe, das, daß dieses *dasselbe* sich selbst und dem der es wahrnimmt fremd wird. Dazu muß es wohl weitgehend *dasselbe* bleiben und nur anderswerden im Ausdruck durch den Kontext in dem es erscheint: So wie hier diese harmonischen Felder der Harfe, die zwar immer leiser, aber dennoch immer weiter in den Vordergrund gedrängt werden. Immer leiser, bis sie so leise sind, daß sie an ihren Hochtönen rhythmische Aussetzer – die erwähnten Pausen produzieren, so als würden diese Glissandi die Hochtöne unhörbar überschreiten und danach von oben wieder in den hörbaren Bereich eintauchen. - immer leiser und immer näher.

Es ist ein bißchen die Logik von Alpträumen, an die das Stück hier gemahnt.

Was die fünf Akkorde der zweiten harmonischen Schicht angeht, die ja bereits auf der Seite 7 in drei Varianten aufgetreten waren, so möchte ich hier noch auf die unmittelbar an Takt 59/6'16" anschließenden Takte hinweisen. In diesen wird die Überlagerung der Bläser- und der Klavierschicht weitgehend aufgehoben und es stellt sich der Eindruck einer antiphonischen Struktur ein (in deren Mitte sich auch die Streicher beteiligen), nur daß in dieser *Wechselrede* beide Beteiligten eben dasselbe sagen.

Daß dergleichen außerhalb der Musik häufiger anzutreffen ist, ist kein Argument dagegen, diese Stelle bemerkenswert zu finden – auch das ist wieder einmal nur eine Frage des Kontextes.

#### Musikbeispiel 26 (T.60-73)

Eine andere Erscheinungsform dieses harmonischen Feldes findet sich in den Takten 182-187/14'26"-14'40" als Klaviertremolo in einem unmittelbar benachbarten und simultanen Zusammenhang mit einer weiteren Erscheinungsform der Harfenglissando-Harmonik. Eine Situation, die die beiden vorgestellten Schichten, unter völlig veränderten Bedingungen wieder zusammenführt.

## Musikbeispiel 27 (T.182-187)

**Sechs: Beschluß**

Ich hatte bereits bei der Besprechung der Harmonik der Takte 49 bis 58 auf das Gerüst der Fibonacci-Reihe, die dort – möglicherweise - die Quantitäten regelt, hingewiesen.

Huber schreibt in seinem Programmtext zur Uraufführung, nachdem er seinen Gedanken einer *seltsam berührenden Fremdheit* kurz erläutert hat:

*Genau dies ist – übrigens innerhalb einer exakten Zahl - und Maßkalkulation – Verrücktheit, Leben und Arbeiten Hölderlins im Tübinger Turm gewesen.*

Ich selbst bin, was diese Dinge anlangt mittlerweile der Auffassung, daß sie zur Intimsphäre des Komponisten gehören und eigentlich keinen was angehen, es sei denn, sie sind ausdrücklich - und anders als im vorliegenden Stück - Zentrum der kompositorischen Bemühungen. Das hat im Übrigen nichts mit einer Geringschätzung dieser strukturstützenden Mittel meinerseits zu tun – ganz im Gegenteil. Im vorliegenden Fall scheint mir die Funktion einer solchen *exakten Zahl- und Maßkalkulation* ziemlich klar zu sein. Sie ermöglicht eine Distanz des Komponisten zu seiner Arbeit und diese Distanz ist die Bedingung der Möglichkeit der Entfremdungsprozesse, die dieses Stück vor allem anderen auszeichnen.

Hören sie nun zum Schluß noch einmal den Beginn des Stückes:

## Musikbeispiel 28 (T.1-17)

Cornelius Schwehr, Frühjahr 2005