

"Der ganze Sinn des hellen Bildes lebet als wie ein Bild..." : zu Nicolaus A. Hubers Hölderlin-Trio für Flöte, Viola und Harfe

Autor(en): **Strässle, Thomas**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Dissonanz**

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

Heft 70

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-927961>

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.

«DER GANZE SINN DES HELLEN BILDES LEBET ALS WIE EIN BILD...»

VON THOMAS STRÄSSLE

Zu Nicolaus A. Hubers Hölderlin-Trio für Flöte, Viola und Harfe

Es gehört zum Schicksal der Flötisten, dass sich die Anzahl der Werke für ihr Instrument, die auch über die engeren Grenzen der eigenen Literatur hinaus als Meisterwerke gelten können, an den Fingern einer Hand ablesen lässt. Zu ihnen zählt sicherlich auch Claude Debussys Triosonate für Flöte, Viola und Harfe, die schon allein in bezug auf ihre Besetzung eine musikgeschichtliche Innovation ersten Ranges darstellt: Ein Stück für Flöte, Viola und Harfe hatte es bis dahin nie gegeben, einzig Mozarts Konzert für Flöte, Harfe und Orchester kann als eine Art historische Antizipation aufgefasst werden. Bereits der Titel der Stückesammlung, der Debussys Komposition entstammt, gibt den Charakter einer gattungstypologischen Versuchsanordnung zu erkennen, erscheint doch das Trio im Zusammenhang der *Six sonates pour divers instruments*. Auf den Gedanken, diese drei Instrumente zu einem kammermusikalischen Ensemble zu formieren, ist indes auch Debussy nicht auf Antrieb verfallen, war es doch anfänglich seine Absicht, statt der Flöte eine Oboe zu verwenden (was allerdings nicht minder ungewöhnlich gewesen wäre). Die kühne Neuerung, die Debussys Stück darstellt, scheint noch nachzuwirken in der Verwirrung des ansonsten zutreffend unterrichteten Thomas Mann, der in seinem *Doktor Faustus* die Protagonisten «auf neueste Musik zu sprechen» kommen und dabei die Figur Rudolf «mit grosser Reinheit etwas aus Falla's «Nächten in spanischen Gärten» und aus Debussy's Sonate für Flöte, Violine und Harfe» pfeifen lässt.¹

Nicht jede kammermusikalische Kombination hat sich in der Musikgeschichte zu einem Traditionszusammenhang verdichtet, aus dem eine feststehende Gattung sich hätte herausbilden können, und auch auf die Formation Flöte, Viola und Harfe ist nur mit grossem Vorbehalt ein fester Gattungsbegriff anwendbar, vergleicht man diese etwa mit historisch etablierten und über lange Zeitspannen kontinuierlichen Besetzungen wie Flötenquartett, Klaviertrio, Streichquintett oder ähnlichem. Dennoch hat Debussy mit seiner Triosonate von 1915/16 ein Paradigma geschaffen, das gattungsgeschichtliche Konsequenzen nach sich zog, die allerdings erst in neuerer Zeit wirklich zum Tragen gekommen sind. Dabei war der Engländer Arnold Bax wohl der erste gewesen, der sich in seinem *Elegiac trio* noch in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts von Debussys Besetzung hatte inspirieren lassen. Selbst die Sprengung der Gattungstypologien spätestens in den Entwicklungen nach 1945, die mithin dazu geführt hat, dass – wie etwa im Falle von Luciano Berios Komposition *Différences* für Flöte, Klarinette, Harfe, Viola, Violoncello und Tonband – die genannten Instrumente in erweitertem kammermusikalischem Kontext zusammengebracht wurden, hat einige und mitunter namhafte Komponisten nicht daran gehindert, auf die Urform

Debussys zurückzugreifen. André Jolivets *Petite suite*, Toru Takemitsus *And then I knew 'twas wind* oder Rudolf Kelterborns *Monodie II* gehören ebenso in diese Tradition wie auch neuere und neueste Werke von Hilary Tann, Harald Genzmer, Trevor Baca, Julie Mandel, Walter Piston, Samuel Adler, Donald Crockett, Stephen Jaffe, Fred Lerdahl und anderen.

NAHBEREICH UND INNENWELTEN

Damit ist der von einem historisch leicht identifizierbaren und, was nicht unbedingt zusammenfallen muss, qualitativ erstrangigen Archetypus begründete Gattungshintergrund skizziert, vor den auch Nicolaus A. Hubers Trio *Als eine Aussicht weit..* aus dem Jahr 1996 zu stehen kommt, das im Titel eine gekürzte Verszeile aus einem von Hölderlins späten Gedichten, die den Titel *Der Herbst* tragen, zitiert. Aus der Klangsprache, deren sich das Stück stellenweise, vor allem in der Harfenstimme, bedient, sowie auch aus dem Werkkommentar, mit dem er seine Komposition im Band *Durchleuchtungen* versehen hat, wird deutlich, dass Hubers Stück nicht nur durch die Wahl seiner Besetzung, die vor allem mit der Harfe, mehr noch als mit der Flöte, ein Instrument einschliesst, dem im Umfeld des Impressionismus – und zumal bei Debussy – geradezu Symbolcharakter zugesprochen werden kann, an Vorstellungswelten appelliert, die mit dem Etikett *impressionistisch* vorläufig versehen werden können, insofern man diesen an sich bedenklichen stilkundlichen Terminus in einem erweiterten, typologischen Sinn gelten lassen will als Bezeichnung für die Tendenz, Intimität vor Extroversion zu stellen, Eindruck vor Ausdruck, Rückzug vor Ausbruch, Stimmung und Atmosphäre vor Dynamik und Bekenntnis, letztlich auch Privates vor Politisches. Gerade solcher Privatisierung, die ja vor dem Hintergrund des früheren dezidierten politischen Aktionismus auch mit Rücksicht auf Hubers intellektuelle Biographie von Bedeutung ist, scheint der innerste Antrieb von Hubers Komposition zu entspringen. Er schreibt: «Wenn Aussenwelt manipulierbar, Realität simulier- und ersetzbar ist, Krisen die Öffentlichkeit verwüsten, intensivieren sich die Werte des Privaten, möchte man Nahbereich und Innenwelten nicht der Antastbarkeit preisgeben. Das Ich bleibt gern im Übersichtlichen, entfernt sich höchstens eine Aussicht weit.»² Die Sicherstellung dessen, was jeglicher äusserer Beeinflussung entzogen werden soll, bedeutet dabei nicht, dass Aussenwelt als solche preisgegeben würde, geradeso wie auch Impressionismus als typologischer Begriff implizit ein Referenzobjekt, traditionellerweise *Natur*, aufweisen muss. Mithin meint Privatisierung in diesem Fall nicht zugleich auch Entpolitisierung. Die Bewegung, die hier umschrieben wird, hat vielmehr

1. Thomas Mann: *Doktor Faustus*. Hrsg. von Peter de Mendelssohn. Frankfurt am Main 1980, S. 468f. (Hervorhebung des Verfassers).

2. Nicolaus A. Huber: *Durchleuchtungen*. Texte zur Musik 1964-1999. Hrsg. von Josef Häusler. Wiesbaden 2000, S. 381.

Das Gedicht.
Das Pflanzen der Natur
in diesem Zusammenhang,
Als sich der Zug nicht in dem
Kontexte endet,
Es ist der Fall, der sich nicht
beenden will, und
das Innere sich nicht
Planung vermissen.
Der Kontext der Natur ist
mit sich selbst verbunden,
In der Welt der Natur ist die
die Natur der Natur, die
Als wir die Natur nicht, die in der
Welt,
Die Natur der Natur ist die Natur
die Natur der Natur ist die Natur
die Natur der Natur ist die Natur

die Aussparung dessen in Aussicht, was nicht willkürlicher Konstruktion unterliegt, zum Zwecke der Etablierung eines im emphatischen Sinne authentischen Ortes, von dem aus Mechanismen der Manipulation und Simulation überhaupt erst wahrnehmbar werden. Schliesslich stürzt sich das solcherweise entrückte Ich nicht in Eskapismus, sondern behält als Aussicht bewahrendes sein Interesse an dem, was es unmittelbar umgibt. Es bleibt denn auch, in den Worten Hubers, *gern in der Übersichtlichkeit* und entfernt sich *höchstens* eine Aussicht weit. In diesem Zusammenhang ist es überdies aufschlussreich daran zu erinnern, dass dieses Absetzungsmanöver, das hier für Huber reklamiert werden soll, von Thomas Mann auch für Debussy implizit in Anspruch genommen wird. Thomas Mann stellt seine Erwähnung des Trios von Debussy vor einen sorgsam inszenierten Hintergrund, der allerdings hier weniger gesellschaftspolitisch, medien- oder öffentlichkeitskritisch, als vielmehr realpolitisch ausfällt, wenn er es wie folgt einführt: «Man streifte die abenteuerliche politische Lage, die Kämpfe in der Reichshauptstadt, kam dann auf neueste Musik zu sprechen, und Rudolf piff mit grosser Reinheit etwas aus Falla's «Nächten in spanischen Gärten» und aus Debussy's Sonate für Flöte, Violine und Harfe.»³ Auch der Assoziationspielraum übrigens, den der sprechende Titel von Fallas Stück evoziert, fügt sich ein in das Arrangement, das hier errichtet wird. Der Kunstgriff einer Überblendung dessen, was im Hintergrund bedrohlich rumort und in den Vordergrund durchzuschlagen droht, lässt sich aber in gewissem Sinne der Technik vergleichen, mit der Huber das seinem Trio für Flöte, Viola und Harfe zugrundeliegende Konzept zur künstlerischen Gestalt zu formieren versucht.

Huber hat dieses Konzept nicht nur in verschiedenen Kompositionen umgesetzt, sondern auch in mehreren Texten zur Sprache gebracht und erörtert, am nachdrücklichsten wohl in seinem ausführlichen Kommentar zur Komposition *Beds and Brackets* aus dem Jahr 1990. Darin leitet er mit Blick auf Baudrillards Analyse von Vernetzung, Verbreitung und Zirkulation, von Simulation, Manipulation und Akzeleration, die schliesslich – bei Baudrillard – in die allgegenwärtige These vom Ende der Geschichte mündet, einen Gegenbereich her, der sich gerade solchen Mechanismen zu entziehen oder sich von ihnen abzusetzen sucht, und lässt ihn aus der Sehnsucht hervorgehen, einen privaten Freiraum zu umgrenzen, «wo eigenes Leben noch wuchern kann, wo Identitäten, gewachsene Subjekt-Echtheiten sich noch ausbilden, zumindest festmachen lassen.»⁴ Gerade die mangelnde Authentizität medial produzierter bzw. projizierter und mit den Mitteln der Telekommunikation unumschränkt expandierender Wirklichkeit, die letzten Endes in der Inszenierung von Authentizität selbst kulminiert, schlägt darin um in das

Postulat einer existenziell begründeten, individuell erfahr- und überblickbaren Wirklichkeit, in der das Subjekt sich seine Geschichtlichkeit bewahrt. Huber nennt diesen Bereich, der sich in Absetzung von Baudrillards Begriff vom «Hyperraum der Simulation»⁵ als «Innenraum des Authentischen» bezeichnen liesse, den *Nahbereich*, dessen es sich zu versichern gelte, diesbezüglich übrigens in mancherlei Hinsicht in Bezug zu setzen zu Martin Heideggers schon sehr früh vorgebrachter und später mithin in der Auseinandersetzung mit Hölderlin formulierter These von der wesentlichen Tendenz des Daseins auf umsichtige Nähe, die gerade von der Technik unterlaufen und bedrängt wird. Viele der Momente, die Huber in seiner Auseinandersetzung mit Baudrillard beschäftigen, sind schon in *Sein und Zeit* angesprochen, wenn Heidegger schreibt: «Im Dasein liegt eine *wesenhafte Tendenz auf Nähe*. Alle Arten der Steigerung der Geschwindigkeit, die wir heute [sc. 1927] mehr oder minder gezwungen mitmachen, drängen auf Überwindung der Entfernung. Mit dem «Rundfunk» zum Beispiel vollzieht das Dasein heute eine in ihrem Daseinssinn noch nicht übersehbare Entfernung der «Welt» auf dem Wege einer Erweiterung und Zerstörung der alltäglichen Umwelt.»⁶ Vor dieser Zudringlichkeit der Technik soll dem Dasein ein Raum offengehalten werden, darin es vertraut und besorgend, d.h. nicht manipuliert und nicht simuliert, umgehen kann. Auch Huber verwendet in diesem Zusammenhang übrigens wiederholt den Begriff des *Alltags*.⁷ Zur Definition dieses Bezirkes, innerhalb dessen sich Existenzialität überhaupt erst ereignen kann, schreibt er: «Diesen Bereich der Überschau- und Bestimmbarkeit mit so wenig «TELE-» wie möglich habe ich «Nahbereich» genannt.»⁸

3. Thomas Mann, a.a.O., S. 468f.
4. Huber, a.a.O., S. 280.
5. Jean Baudrillard: *Das Jahr 2000 findet nicht statt*. Übers. von Peter Geble und Marianne Karbe. Berlin 1990, S. 10 et passim.
6. Martin Heidegger: *Sein und Zeit*. Tübingen 1971/1993, S. 105. – Vgl. in diesem Zusammenhang vor allem auch die späten Schriften Heideggers zur Frage nach der Technik.
7. Vgl. dazu etwa: Huber, a.a.O., S. 281 und S. 323.
8. Ebd., S. 281.

GEDANKEN ZUM UMFELD DER TONALITÄT

Aus der Emphase, die dieser Bereich zur Behauptung seiner selbst aufbieten muss, wird zugleich auch deutlich, wie sehr der Ausdruck *Impressionismus*, der zuvor mit Hubers Konzept in Verbindung zu bringen versucht wurde, hier nicht mehr zureicht, insofern nämlich, als jener in Opposition zu einer programmatisch expressiven Geistesart zu stehen kommt. Es ist bezeichnend für den Theoretiker Huber, dass seine Überlegungen zur medial gestifteten und überhöhten Realität unmittelbar übersetzt werden in eine kompositorische Einstellung, wie sie auch in seinem Trio auszumachen ist: «Ich vermeine, hier eine Ursache zu sehen für das neuerliche Bedürfnis nach Expressivität, Lust am Vibrato, Intensität des Augenblicks [...]»⁹ Es erstaunt daher nicht, dass sein Theorem von der *Versicherung des Nahbereichs* von Huber an anderer Stelle «als neue Definition von Tonalität»¹⁰ ausgegeben wird – wobei *Tonalität* hier wohl weniger bloss ein musikalisches Organisationsprinzip meint, als in ihr vielmehr ein elementarer Ausdruckswille sich bekundet, der auf ein authentisches Kommunizieren aus ist und gerade die Freiheit von der Norm zelebriert. Emphatisches kommt darin vor Systematischem, Naturales vor Medialem, folglich auch Materiales vor Digitalem zu stehen – was besonders im Zusammenhang mit Hubers Trio von Bedeutung ist. Mitunter lässt sich dieses Verständnis von Tonalität in Beziehung setzen zu Hubers «Programm intensiveren Kommunikations- und Kontaktbedürfnisses»¹¹, wie er es in seiner Studie «Gedanken zum Umfeld der Tonalität» reflektiert hat. Mit Blick auf Dieter Schnebel spricht er gar von einer Musik, die *zum klingenden Menschen wird* und gerade darin wesentlich nach einem Adressaten sucht. Die Restituierung bzw. Konstituierung des unmanipulierbaren Nahbereichs, der der simulierten Wirklichkeit abgetrotzt werden soll und darin sich die Gleichgültigkeit in die Intensität des Subjektiven umsetzt, erhält insofern unmittelbare musikalische Relevanz.

In seiner Tendenz auf Nähe ist das Dasein verwiesen auf Umsicht, Übersicht – Aussicht ins überblickbare Umfeld. Auf diese existenzielle Befindlichkeit spielt der Titel *Als eine Aussicht weit..* an, den das Trio für Flöte, Viola und Harfe trägt. Er entstammt einem Gedicht, das von Huber auch im Zusammenhang anderer Kompositionen zitiert wird, in *Herbstfestival* für vier Schlagzeuger von 1989 und im Stück *ACH, DAS ERHABENE... betäubte fragmente* für zwei verschränkte Chöre à 36 Stimmen von 1999, wo der Text Hölderlins mit Texten Gottfried Benns konfrontiert wird. Diese Komposition wird übrigens, dies nur zur nachträglichen Rechtfertigung der Erwähnung Heideggers, von Huber in seinem Werkkommentar ganz wesentlich anhand der Begriffe *Geworfenheit* und *Existentialismus* besprochen. Mit dem Titel seines Trios zitiert Huber indes weit mehr als nur ein beliebiges Versfragment aus einem Gedicht Hölderlins, das entgegen der von Hölderlin selbst stammenden fiktiven Datierung auf das Jahr 1759 in die Dichtung nach 1806 fällt, also in die Zeit von Hölderlins mutmasslicher Umnachtung. Zumal der Ausdruck *Aussicht*, durch den Hubers Titel dominiert wird, kann nicht nur als ein Topos der späten Dichtung Hölderlins gelten, sondern evoziert wie kaum ein anderer das Bild des in sich versunken aus seinem Zimmer Ausschau haltenden Dichters im Tübinger Turm. Dies ist auch dokumentarisch belegt, sowohl im Tagebuch Waiblingers als auch in demjenigen Schwabs, nicht aber in den Briefen Zimmers. Waiblinger hält nach einem Besuch bei Hölderlin im Jahr 1822 fest: «Das Einzig-Verständige, was er [sc. Hölderlin] sprach, war eine Antwort auf Wurms [sc. des Begleiters Waiblingers, eines Tübinger Stiftlers und späteren Professors der Geschichte] Worte, er habe in seinem Zimmer eine gar

angenehme Aussicht ins freye [sic], worauf er antwortete, Ja, ja, Eure Majestät, schön, schön!»¹² Und im darauffolgenden Jahr hebt er die beruhigende Wirkung hervor, die die Aussicht auf Hölderlin gehabt haben muss, nun allerdings diejenige aus Waiblingers eigenem Gartenhaus: «Es ist schrecklich, wie sich dieser einst so grosse Geist nun in leeren Wortformeln umdreht. Man hört ewig nur: Eure Majestät, Eure Heiligkeit, Euer Gnaden, Euer Excellenz, der Herr Pater! Sehr gnädig, bezeuge meine Unterthänigkeit! Ich bracht' ihn dazu, dass er in mein Pantheon gieng. Die Aussicht, der herrliche Frühlingmorgen, schienen doch auf ihn zu wirken.»¹³ Auch Schwab ergeht es fast zwei Jahrzehnte später ähnlich wie einst Waiblinger, als er Hölderlins Kammer betritt und ihm als erstes die herrliche Aussicht auffällt: «Endlich wagt' ich, ihn zu bitten, dass er mich auf sein Zimmer führe, wozu er sich gleich bereit zeigte, er machte die Thüren auf: «Spazieren euer königliche Majestät nur zu; ich trat hinein und lobte die Aussicht, womit er einverstanden schien.»¹⁴

Vor dem Hintergrund dieser dokumentarischen Zeugnisse erstaunt es nicht, dass sich in Hölderlins Spätwerk, gerade auch im Kontext der omnipräsenten Jahreszeithematik, zahlreiche Gedichte finden, die mehr oder weniger ausdrücklich auf Aussicht aus sind. Im Zusammenhang mit Hubers Trio ist diesem sowohl thematisch als auch poetologisch relevanten Komplex insbesondere deshalb nachzugehen, da in sein Stück, das keine Textvertonung im herkömmlichen Sinn darstellt, das Gedicht Hölderlins nicht durch eine singende oder sprechende Stimme einbezogen ist, auch nicht als Kommentar in der Partitur wie bei Nono. Hölderlins fragmentarisierter Text erscheint vielmehr nur als das Zitat im Titel und erfüllt daher die Funktion einer Spiel- bzw. Hörvorgabe, er ist bloss Skizzierung der Vorstellungswelt, die von der Komposition erst noch entworfen wird.

Die Aussicht auf eine meist zur Ruhe gekommene und nur selten von Menschen durchkreuzte Landschaft in verschiedener jahreszeitlicher Prägung kann als ein immerwiederkehrendes und bestimmendes Moment in Hölderlins Dichtung nach 1806 gelten. Die Aussicht ist insofern als ein poetologischer Habitus in den allermeisten Gedichten der Spätphase zumindest untergründig am Werk. In drei Gedichten wird dieser Modus dichterischen Vorstellens gar im Titel benannt. Sie heissen (*Die*) *Aussicht*. Darin scheint an einer Stelle erneut auf, was schon das dokumentarische Material vor Augen geführt hatte, wenn es heisst:

*Die Aussicht scheint Ermunterung, der Mensch erfreuet
Am Nutzen sich, mit Tagen dann erneuet
Sich sein Geschäft, und um das Gute waltet
Die Vorsicht gut, zu Dank, der nicht veraltet.*¹⁵

An anderer Stelle wird klar, dass die Aussicht auf das Umgebende ganz wesentlich auf dessen Bildhaftigkeit bezogen ist. Die Landschaft, und darauf richtet sich die Aussicht beim späten Hölderlin immer, wird nicht unmittelbar erlebt, sondern stellt sich dem Aussehenden als ein Bild vor Augen. Sie zeigt sich, indem sie sich formiert. So etwa im zweiten Gedicht mit dem Titel *Aussicht*:

*Der offene Tag ist Menschen hell mit Bildern,
Wenn sich das Grün aus ebner Ferne zeigt,
Noch eh' des Abends Licht zur Dämmerung sich neiget,
Und Schimmer sanft den Glanz des Tages mildern.*¹⁶

Noch deutlicher erweist sich dies im Gedicht *Winter*:

*Es ist die Ruhe der Natur, des Feldes Schweigen
Ist wie des Menschen Geistigkeit, und höher zeigen
Die Unterschiede sich, dass sich zu hohem Bilde
Sich zeigt die Natur, statt mit des Frühlings Milde.*¹⁷

9. Ebd., S. 280.

10. Ebd., S. 281.

11. Ebd., S. 234.

12. Friedrich Hölderlin: *Sämtliche Werke und Briefe*. Hrsg. von Michael Knaupp. 3 Bde. München/Wien 1992f., Bd. III, S. 656.

13. Ebd., S. 660.

14. Ebd., S. 667.

15. Hölderlin, a.a.O., Bd. I, S. 924.

16. Ebd., S. 931.

17. Ebd., S. 929.

Notenbeispiel 1

Ludwig van
Beethoven,
Klaviersonate
op. 54, 1. Satz,
T. 137–154

Die Bildhaftigkeit des solcherart Wahrgenommenen birgt mehrere Implikate in sich, die sich bei Hölderlin ebenso finden, wie sie sich bei Huber kompositorisch nachzuzeichnen versuchen lassen. Bildhaftigkeit ist implizit das Resultat einer Absetzungsbewegung, die in verschiedener Form erfolgen kann, etwa als Absetzung von einem Hintergrund, der aus dem Bild ausgeschlossen wird, oder aber als eine Umgrenzung bzw. Umschliessung dessen, was das Bild ausmacht. Bei Hölderlin wird die Konstituierung des Bildlichen, das sich der Aussicht ergibt, namentlich durch das Verb *umkränzen* angezeigt, so etwa, metaphorisch gespiegelt, im dritten Gedicht mit dem Titel *Aussicht*:

*Dass die Natur ergänzt das Bild der Zeiten,
Dass die verweilt, sie schnell vorübergleiten,
Ist aus Vollkommenheit, des Himmels Höhe glänzt
Dem Menschen dann, wie Bäume Blüth' umkränzt.*¹⁸

Ähnliches ist im Gedicht *Der Winter* zu beobachten, in dem sich die Einheit des Bildes erst aus seiner kontrastiven Umgrenzung durch die Helligkeit herstellt:

*Das Feld ist kahl, auf ferner Höhe glänzt
Der blaue Himmel nur, und wie die Pfade gehen
Erscheinet die Natur, als Einerlei, das Wehen
Ist frisch, und die Natur von Helle nur umkränzt.*¹⁹

Es liesse sich an weiteren Beispielen nachweisen, dass *Bild* eines der Hauptwörter im Spätwerk Hölderlins darstellt und die bezeichnete Technik der Bilderkonstituierung eines seiner wesentlichsten poetologischen Mittel.²⁰

Mit Blick auf Huber ist nun aber insbesondere von Bedeutung, dass in dem Gedicht, das der Titel seines Trios zitiert, die Bildhaftigkeit *als solche* mitsamt deren Konstitution – hier für einmal statt mit *umkränzen* mit *umschweben* angezeigt – wie nirgends sonst beim späten Hölderlin zur Sprache gebracht wird. Es heisst darin an dessen Ende:

*Der ganze Sinn des hellen Bildes lebet
Als wie ein Bild, das goldne Pracht umschwebet.*²¹

Huber hat diese Zeilen auch in seinem Werkkommentar zu *Als eine Aussicht weit..* angeführt und sie gar mit einem Ausrufezeichen hervorgehoben. Es fragt sich daher, ob und wie die Technik der Bilderkonstituierung Hölderlins in Hubers Komposition Eingang findet, die in ihrem programmatischen Impetus gleichermassen eine Absetzungsbewegung beschreibt. Dabei muss sich der Blick insbesondere auf die *Umkränzung* seines Stücks richten, das ein Bild im Sinne von Hölderlins *Aussehen* zu errichten beansprucht, indem in seinem Stück die Aussichtsnahe die Koordinaten eines übersichtlichen, auf die Weite der Aussicht hin in seiner äussersten Extension begrenzten Raumes erstellt, darin der *Nahbereich* sich eröffnet.²² Es ergibt sich daraus eine durch die Überblendung von Musikalität und Visualität entstehende Klanglandschaft, wie sie Huber im Zusammenhang mit Hölderlin auch in den Stücken *Herbstfestival* (1989) und *Offenes Fragment* (1991) in Szene gesetzt hat. Konkret richtet sich also das Augenmerk vor allem auf Anfang und Schluss der Komposition.

ANFANGEN UND SCHLIESSEN

Ganz zu Anfang seines Stücks findet sich eine erstaunliche Bemerkung Hubers, von der schwer zu beurteilen ist, ob sie als ironisch – in bezug auf Beethoven wohlgermerkt – zu gelten habe oder nicht. Huber schreibt: «Ich danke Herrn Ludwig van Beethoven für die Takte 148-150 seiner Sonate op. 54, 1. Satz [...]»²³ Natürlich steht nach dieser Ankündigung zu erwarten, dass die fragliche Stelle bei Beethoven ein kompositorisches Juwel erster Güte darstelle. Tatsächlich enttäuscht sie aber alle Erwartung, handelt es sich doch bei den genannten Takten um das Ende des ersten Satzes einer der eher unbedeutenderen Klaviersonaten Beethovens, in der sich eine harmonisch wenig spektakuläre, geradezu stereotype Schlusswendung findet (Notenbeispiel 1). Macht man sich auf die Suche nach Anklängen daran in Hubers Trio, wird man verwiesen auf den unmittelbaren Anfang des

18. Ebd., S. 938.

19. Ebd., S. 929.

20. Vgl. dazu etwa die Gedichte *Der Herbst* (ebd., S. 924), *Der Sommer* (ebd., S. 932) oder *Der Winter* (ebd., S. 933).

21. Ebd., S. 928.

22. Auf die Begrenzung, die der Nahbereich in seiner Extension durch die Weite der Aussicht erfährt, sollen – nach der Auskunft des Komponisten – schon die zwei Punkte im Titel von Hubers Stück anspielen. Ein Punkt würde die Aussicht gleichsam der Bedingung ihrer Möglichkeit, nämlich der Räumlichkeit, benehmen, während drei Punkte sie ins Unbegrenzte hinauslaufen lassen würden. Dagegen halten die zwei Punkte im Titel die Schwebe zwischen der Unausgedehtheit und dem Zerfliessen ins Unendliche, dazwischen sich der Nahbereich aufspannt.

23. Vgl. dazu die erste Seite der Studienpartitur von *Als eine Aussicht weit..* (Breitkopf & Härtel, Kammermusik-Bibliothek 2468).

Notenbeispiel 2

Nicolaus A. Huber,
«Als eine Aussicht
weit..», Zeilen 1–2
(Breitkopf &
Härtel)

*e² etwas leiser spielen als die beiden höheren Töne

Stücks, der einzig in bezug auf den Rhythmus Beethoven zitiert (Notenbeispiel 2). Es ist dies eine Praxis des Zitierens, wie sie Huber auch an anderer Stelle geübt hat, so etwa im *Statement* zu einem Faustschlag Nonos, einem Stück im Stück aus *Beds and Brackets*, darin Huber einen Rhythmus aus dem ersten Satz von Beethovens *Appassionata* zitiert und in verschiedenen zerlegten Versionen benützt.²⁴ Bei der besagten rhythmischen Wendung in *Als eine Aussicht weit..* handelt es sich um einen allmählich sich beruhigenden Puls aus Triolen und Duolen, der ausserdem, dies führt nun von Beethoven weg, durch ein *ritardando* zum Stillstand gebracht wird. Hubers Anfang zitiert somit implizit, mit Blick auf Beethovens Schlusswendung gesprochen, ein Ende und inszeniert dieses zusätzlich durch Verlangsamung. Sein Stück kommt demnach wesentlich *her von etwas* und beginnt gleichsam nach dem Ende einer Geschichte. Erst danach setzt es mit einer impressionistisch anmutenden Bewegung zur eigenen Darstellung an und lässt in deren Verlauf ein Bild entstehen, in dem eine gleichmütige Grundstimmung mit Augenblicken hoher Intensität und Expressivität durchsetzt ist, symbolhaft, wie Huber selbst schreibt, hinsichtlich Hölderlins «stundenlange[n] Verweilen[s] vor der immer gleichen Landschaft, die doch ununterbrochen sich ändert»²⁵, wobei die Statik der Wahrnehmung durch oftmaliges *glissando* in Viola und Harfe unterminiert wird. Mit Blick auf Hölderlins Technik der *Umkränzung* lässt sich Hubers Anfang, der eigentlich ein Ende ist, nunmehr verstehen als eine Bewegung der Absetzung, durch die das Stück in einen künstlich arrangierten, der temporalen Verlaufsstruktur – zwangsläufigerweise natürlich nur scheinbar –

enthobenen Raum versetzt wird, darin die Bildhaftigkeit des Bildes sich überhaupt erst begründet.

Im Fortgang seines Stückes lässt Huber die herkömmlichen Klangmöglichkeiten der Instrumente, die er zu einer Trioformation zusammengefügt hat, allmählich zurück. Die Gegenstände, die Hölderlins Alltag, auch nach Auskunft des dokumentarischen Materials, im Turm bestimmen, werden in die Komposition eingeflochten und lassen das Stück gegen Ende zu einer Inszenierung des Materials werden (Notenbeispiel 3). Die Flöte greift zum Papier, davon, nach dem Zeugnis Waiblingers, Hölderlin alles, «das er zur Hand bekommen konnte, voll mit einem schaudervollen Unsinn [schrieb], der aber dann und wann einen unendlich sonderbaren Scheinsinn hat.»²⁶ Das heftige Zusammenknüllen des Transparentpapiers, das Huber der Flöte gebietet, ebenso wie das «sehr heftige» Umstossen des Holznotenpultes oder des Holzstuhls – «möglichst mit Nachpoltern» –, das die Viola betreibt, sowie schliesslich die 7 Steine unterschiedlicher Grösse – wohl symbolhaft hinsichtlich des Gemäuers, in dem der Aussehende sich aufhält –, die die Harfe «mit Nachdruck» in Bleicheimer und Keramikbehälter fallen zu lassen hat – wobei übrigens die Zahl 7 nach Vorgabe der Zahlensymbolik, die ja für Huber immer von Bedeutung ist, eine heilige Zahl darstellt, nach deren Heiligkeit das Verhältnis der sieben Töne der Tonleiter den Sphären der sieben Planeten entspricht, in der Makrokosmos und Mikrokosmos korrespondieren, und die schliesslich die Ordnung der Natur, so wie sie sein sollte, bestimmt²⁷ –, stellen, in Analogie zur Einbeziehung des Körpers in *Beds and Brackets*, einen Einbezug des Materials her, dadurch eine Verwirrung der

24. Vgl. dazu: Huber, a.a.O., S. 286.

25. Ebd., S. 381.

26. Hölderlin, a.a.O.: Bd. 3, S. 656.

27. Die Relevanz, die die Zahlensymbolik für ihn besitzt, hat Huber in vielen Texten hervorgehoben. Die Zahl 7 scheint gerade in Hinblick auf die Harfe für ihn von Bedeutung zu sein (vgl. dazu den Werkkommentar zu *Turmgewächse* für Harfe von 1982/83 [Huber, a.a.O.: S. 359]).

Notenbeispiel 3

Nicolaus A. Huber,
«Als eine Aussicht
weit..», T. 170–186
(Breitkopf &
Härtel)

170

5 3 6 5

pizz. gliss. arco sul D p < > pp pp† f† sub. pp† pp pp†

in Stegnähe s. vib.

179 3 = 72 2

♩ = 46 TRANSPARENTPAPIERBÖGEN ~ 21" 4 = 60 ~ 8cm

ff PPP†

7" 14" Viola kann in der Fermate Scordatur der C-Saite vornehmen

pp ff mp ff

1. Blecheimer (Kübel/Dose) Keramikbehälter

sub. fffz Plötzlich sehr heftig mit Fuß Holznotenpult oder Holzstuhl etc. umstoßen (möglichst mit Nachpoltern)

1. Stein mit Nachdruck fallen lassen 2. Stein mit Nachdruck fallen lassen

14" 7"

fffz 5 Steine (= 3.-7.) auf einmal in 2. Blechkübel (oder Tamtam) werfen

Nahbereichswahrnehmung gestiftet wird, in welcher der «zum Schauen bestellte» Hölderlin auf den Standort seiner Aussicht verwiesen wird. Versetzte somit der Anfang des Stückes, der zugleich ein Ende ist, die Komposition in einen künstlich hergestellten Raum, so wird an deren Ende dieser Raum aus seiner Entrücktheit wieder hinausbefördert und auf seine materiale Bedingtheit zurückgeworfen. Durch diese *Umkränzung* nach beiderlei Richtungen aber reflektiert das Stück Hubers das *Bild als Bild* selbst, von dem Hölderlin spricht.

Allein das Stück ist damit noch nicht ganz an sein Ende gelangt. Im Stile einer Coda, die nur noch aus lang ausgehaltenen und zumeist sehr leisen Tönen besteht, klingt die Heftigkeit der Materialinszenierung ab, wobei die Ausgewogenheit der Stimmung nur noch an einer Stelle von kollektiven Expressivitätsschüben erschüttert wird. Die milde Leere, die in dieser Coda zum Klingen kommt, nimmt mithin noch einmal das Bild auf, das nach Hölderlins Herbstgedicht in der Aussicht entworfen wurde und das sich somit letztlich bewahrt, ein Bild freilich, in dem nur selten «Der Schall durchs offene Feld (lärmert)» und in dem «mit Leere sich die Felder dann vertauschen»²⁸. In der Tat hat sich am Ende des Stückes das *Bild, das goldne Pracht umschwebet*, in dem die *Felder als eine Aussicht weit stehen*, wie die Felder selbst *vertauscht mit der Leere*, durch deren Offenheit der Schall nur selten lärmert – streng genommen bloss noch ein einziges Mal.

28. Hölderlin, a.a.O.,
Bd. 1, S. 928.