

Während der Arbeit habe ich an folgende Möglichkeiten gedacht, dem Stück einen Titel zu geben:

Vom Bleiben der Klänge

Vom Bleiben in den Klängen

Vom Bleiben im Klang

›Daran, rief ich, erkenn' ich sie, die Seele der Natur, an diesem stillen Feuer, an diesem Zögern in ihrer mächtigen Eile.« (Hölderlin, *Hyperion*, II,1)

›[...] es ist den Glücklichen so lieb, dies Zögern [...]« (*Hyperion*, II,1)(...)¹

Ob sie es wollen oder nicht: Komponisten werden ins Wort gezwungen. Der Kulturbetrieb verlangt Stellungnahmen, »Übersetzungen« des Gemeinten ins Sagbare.² Vor und nach der (Ur-)Aufführung einer Komposition möchte der Hörer überdies Leser sein und im Programmbuch einen Kommentar vorfinden, der auch nach dem Verklingen der Musik wie ein Bodensatz derselben bestehen bleibt und sich nach Hause tragen lässt – »weil das Bedürfnis, etwas festhalten und archivieren zu wollen, unsterblich ist«, wie Hans-Peter Jahn mit dem unüberhörbaren Seufzer eines schreibenden Festivalleiters konstatiert.³

Doch der Wortzwang beginnt schon vor der Rezeption eines Stückes, nämlich in dem Moment, in dem eine Komposition zum ersten Mal »genannt« wird – sei es zur Kennzeichnung der Noten, im Gespräch mit einem Veranstalter, im Werkverzeichnis ihres Autors. Der Titel einer Komposition dient ihrer Identifikation und sofortigen Wiedererkennbarkeit. Spätestens mit der Auflösung traditioneller Formen und Stereotypen (*Symphonie Nr. 3, Sonate in C* zum Beispiel) steht damit auch vor der Benennung einer Musik der Anspruch an die Kreativität, genauer: an die das Unsprachliche einkleidende Wort-Gewandtheit ihres Komponisten. Der heutige Komponist ist, bevor überhaupt der erste seiner Töne gespielt wird, auf einem Gebiet gefordert, welches keineswegs sein eigentliches Betätigungsfeld bildet – im Grunde liegt es da nahe, in der literarischen Nachbardisziplin zu wildern und sich mit geliehenen Fragmenten eines Profischreibers aus der Affäre zu ziehen.

So einfach ist es allerdings wieder nicht. Denn die Affäre mit der literarischen Phantasie, die Turtelei mit dem Angedeuteten beginnt nun gerade erst. Allzuleicht läßt sich der Titel als Ariadnefaden im Labyrinth der Klänge verstehen, als direkter Draht zur sprachlichen Vernunft, als Zusammenfassung der Musik, als Anleitung zu ihrer Interpretation. Tatsächlich ist jedoch, betrachtet man verschiedene Kompositionen und ihre zugehörigen, der Literatur entliehenen Titel, die Reichweite eines Namens für die Musik ganz unterschiedlich –

Lydia Jeschke

Ohne Hölderlin nichts los?

Literarische Titel in der neuen Musik

er bewegt sich gleichsam zwischen den sprichwörtlichen Polen: Bald wird er als »Schall« hörbar, bald macht er als »Rauch« die Situation möglichst undurchsichtig und verweist nur vage darauf, daß irgendwo ein zugehöriges Feuer lodert.

Hölderlin – Vertonungen

Ob literarische Kompositionstitel eher zur Schall- oder zur Rauchseite tendieren, ob sie also auf die Musik verweisen oder aber dieselbe mystifizieren sollen, ist nicht zuletzt bestimmten Moden und Ideologien unterworfen. Am Beispiel der Titelanleihen bei Friedrich Hölderlin in neuerer und neuester Musik läßt sich dies leicht nachvollziehen. Eine kürzlich erschienene, ebenso akribische wie wohl umfassende Auflistung aller(!) kompositorischen Bezugnahmen auf Hölderlin bis 1999, die das Hölderlin-Archiv der Württembergischen Landesbibliothek herausgegeben hat, liefert gar den kompletten Überblick, anhand dessen sich die Beobachtungen prüfen lassen. (Im Zeitalter der Computer-Datenbanken wird es solche Bücher vermutlich bald nicht mehr geben. Gleichwohl ist die Publikation auf sechshundert Seiten ein umfassendes und gut handhabbares Nachschlagewerk, das beim Blättern gelegentliche Überraschungen bereithält. Die einzelnen Titel tauchen in mehrfacher Sortierung auf: alphabetisch nach Komponisten, chronologisch, alphabetisch nach Textzeilen. Namens- und Sachregister sowie Kurzbiografien der Komponisten komplettieren das ehrgeizige Unterfangen.⁴)

Hölderlins Texte haben zwar seine komponierenden Zeitgenossen offenbar wenig interessiert – ein paar Kompositionsskizzen von Bettina von Arnim zum Gedicht *Hälfte des Lebens* aus dem Jahr 1806 sind der einzige Fund aus dieser Zeit –, das 20. Jahrhundert hat sich aber umso begieriger seiner Dichtungen angenommen; in der ersten Jahrhunderthälfte fast ausschließlich in Form von Liedkompositionen auf Hölderlins Lyrik. Auch in den Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg dienten Hölderlins Verse vor allem als Textgrundlage für Klavierlieder, aber auch zum gemeinsamen Singen im Chor (Hugo Herrmann, *Sonnenuntergang* für vierstimmigen Männerchor, Ger-

1 Nicolaus A. Huber, Notiz zu *Don't fence me in*, in: ders., *Durchleuchtungen. Texte zur Musik*, Wiesbaden 2000, S. 378

2 Auf die Problematik der Verwendung verbaler Äußerungen zur Analyse und Interpretation von Musik gibt es selten Äußerungen. Eine Ausnahme sind Hartmut Möllers Überlegungen am Beispiel der politischen Äußerungen Luigi Nonos. Hartmut Möller, *Nonos La fabbrica illuminata heute. Veränderte Hörwinkel*, in: *Die Musik Luigi Nonos*, hrsg. von Otto Kolleritsch (Studien zur Wertungsforschung, Bd. 24), S. 205-256, hier S. 217f.

3 Hans-Peter Jahn, *Prolog*, in: *Eclat 2001. Programmbuch*, hrsg. von Musik der Jahrhunderte, Stuttgart 2001, S. 3.

4 *Musikalien und Tonträger zu Hölderlin 1806-1999*, hrsg. vom Hölderlin-Archiv, Stuttgart-Bad Cannstadt 2000.

hard Scholz, *Hymne an die Muse* für Männerchor mit Klavier und Orgel ad lib. (beide 1950 entstanden) und ähnliche mehr oder im Kanon, gesetzt von engagierten Musikpädagogen: Hans Kulla, *Der gute Glaube*, Kanon in der Unterquint für gleiche oder gemischte Stimmen, Hans Lang, *O heilig Herz der Völker*, Kanon zu vier Stimmen, Kurt Müller, *Uns ist gegeben...*, zu drei Stimmen im Sekundeinsatz mit freier Männerstimme (alle 1951). Alle diese Werke haben allerdings mit den kompositorischen Entwicklungen der Avantgarde jener Jahre nichts zu tun, ebensowenig dürften sie überregionale Aufmerksamkeit erlangt haben. Auch ist bei jenen Hölderlin-Vertonungen der Kompositionstitel nach erfolgter Wahl der Textgrundlage klar: Er entspricht dem Titel oder dem Anfang des Gedichts. Der Titel ist hier kaum mehr als ein klarer Verweis auf den verwandten Text – er fordert für sich genommen keine weiteren Überlegungen zur Komposition heraus. Kompositorisch Neuartigem verpflichtete Stücke derselben Zeit tragen – im Zuge des allgemeinen Bemühens um Sachlichkeit und Materialnähe nach dem Zweiten Weltkrieg – dagegen meist schlichte Titel, vermeiden poetische Konnotationen und Gewichtigkeiten, verweisen eher auf musikalisch-kompositionstechnische denn auf literarisch-philosophische Ideen (*Structures*, *Kreuzspiel*, *Polifonica-Monodia-Ritmica ...* um nur einige prominente Beispiele herauszugreifen).

5 Peter Weiss, *Hölderlin – Stück in 2 Akten*, Frankfurt, 1971; Pierre Berteaux, *Hölderlin und die französische Revolution*, Frankfurt, 1969, ders. *Friedrich Hölderlin*, Frankfurt, 1978, Peter Härtling, *Hölderlin: ein Roman*, Darmstadt 1976.

Hölderlin – ein Projekt

Bis heute reißen die Liedvertonungen nach Hölderlin (mit den Texten entsprechenden Kompositionstiteln) nicht ab. Darüber hinaus aber etablierte sich in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts mehr und mehr eine andere Art des kompositorischen Verweises auf den Dichter: Der verbale Hinweis auf Hölderlin, der ausschließlich oder fast ausschließlich im Titel auftaucht. Ein frühes und konzeptionell in vieler Hinsicht neuartiges Beispiel dafür sind verschiedene Teile aus Bruno Madernas *Hyperion*-Projekt (1960-69), einer in Zahl und Ablauf variablen Sammlung von teils textgebundenen, teils textlosen Kompositionen um Hölderlins Briefroman. Zu diesem Projekt gehört die Orchesterkomposition *Stele per Diotima: per orchestra* von 1966 – eine instrumentale Klage über den Tod Diotimas, der weiblichen Hauptfigur des *Hyperion*. Von Generalpausen durchsetzte Klangsäulen und in sich kreisende Bewegungen weichen darin zeitweise einzelnen Instrumentalstimmen mit melodiosen Fragmenten; man könnte gleichermaßen Wut und sehnsüchtige Trauer assoziieren. Die orchestralen Klangfarben und die

Gestik des Hervorbrechens oder Kreisens der Instrumentalklänge verweisen aber innerhalb des Kompositionskomplexes *Hyperion* auf den zentralen, textgebundenen Abschnitt *Aria* für Sopran und Orchester (»Wie eine lange entsetzliche Wüste lag die Vergangenheit da vor mir, und mit höllischem Grimme vertilgt'ich jeden Rest von dem, was einst mein Herz gelobt hatte und erhoben [...]«). Der spezifische, kreisend-klingelnde Einsatz des Schlagzeugs läßt sich überdies in der ersten Strophe von Madernas Vertonung des *Schicksalsliedes* für Chor und Orchester aus demselben Komplex wiederfinden, und zwar dort, wo das ewig-jenseitige Glück beschrieben wird (»Glänzende Götterlüfte / Rühren euch leicht [...]«). Im Rahmen des gesamten Projektes wird damit auch der Bezug der textlosen *Stele per Diotima* zur literarischen Vorlage hauptsächlich durch den Zusammenhang mit anderen Kompositionen des *Hyperion*-Projekts versteh- und entschlüsselbar, und diesen Zusammenhang vor allem zeigt der Titel an.

Hölderlin – im Innersten

Ab Ende der siebziger Jahre mehren sich die Titel-Allusionen an Hölderlin in instrumentalen, textlosen Kompositionen explosionsartig. Vorausgegangen war zum einen eine ideologische Rehabilitation des Dichters in der Literatur durch Peter Weiss, Pierre Berteaux und andere, die Hölderlins Dichtung in andere als versponnen-weltferne Kontexte rückten.⁵ Zum anderen aber schienen gerade die späten siebziger Jahre (als Zeit allgemein abnehmenden politischen Interesses in der Kunst und mit musikalischen Strömungen, die von »neuer Subjektivität« getragen wurden) jene poetischen Verrätselungen naheulegen. Literarische Kompositionstitel begannen nun, ein anfangs noch provozierendes, später allgemein akzeptiertes Eigenleben zu führen.

Das Ungewohnt-Befremdliche, das den ersten dieser eigendynamischen Literaturtitel anhaftete, rührt vielleicht auch von der damit verbundenen Rückkehr ins bürgerliche Bildungsgut her. Nach einer Phase erklärter kultureller Offenheiten in den sechziger Jahren apellierten die Titel nach Hölderlin und anderen Dichtern wieder an ein eher bildungsbürgerliches Wissen (und kündeten, was den Komponisten betrifft, zugleich von selbigem) – ansonsten blieben sie unverständlich (Raucheffekt). Kaum zufällig finden sich die ersten dieser Hölderlin-Instrumentaltitel in der traditionell (bildungs)bürgerlichen Gattung schlechthin: dem Streichquartett. Wolfgang Rihm, *Im Innersten* (1976), Hans Zender, *Hölderlin lesen* (1979), Luigi Nono, *Fragmente* –

Stille. An Diotima (1979/80) gehören zu diesen verbal verrästelten Quartetten.⁶

Wie offen derartige literarische Titelbezüge für Interpretationen verschiedenster Art sind, zeigen bisweilen schon die unterschiedlichen Erläuterungen des Komponisten selbst. Wolfgang Rihms Titel seines dritten Streichquartetts war seinerzeit offenbar nicht zuletzt als Provokation gedacht – und so funktionierte er auch: »Dieser Titel – *Im Innersten* – ist viel mißverstanden worden, und das ist gut so. Denn ich wählte ihn sicher nicht aus einer Sicherheit heraus. Wohl aber aus dem Bewußtsein, daß nur ein Sich-Einlassen auf das Mißverständliche zu dieser Zeit – 1976 – Ehrlichkeit bedeutet. So hat das alles auch etwas Kämpferisches, Aufgebrachtes, das mir heute lieb und verständlich ist: denn daran ist eigentlich nichts Mißverständliches. [...] Einen intimen Brief auszusingen war damals sicher unbotmäßig.«⁷ 1985 schrieb Rihm rückblickend einen Kompositionskommentar, aus dem auch die zitierte Passage stammt und in dessen weiterem Verlauf er sich auf Bertolt Brecht beruft: »Gern zitiere ich eine Notiz von Bertolt Brecht über das Sichtbarmachen des Innersten der Dinge. Bei der Erfindung einer Dramenfigur empfiehlt Brecht: »Krieche in deinen Mann hinein und mache dir's bequem drinnen. Versuche, ob du seine Haut spüren kannst und wie sie sich benimmt gegen die Unterschiede der Luft. Probiere sein Darmsystem, und sieh nach, was sein Herz aushält. Auch muß du ihn anstrengen und dann auf das Herz aufpassen. Laß seine Stimme trompeten, und vergiß nicht den Flüsterton.«⁸ Tatsächlich sind es zwei extreme Sprechweisen (Trompeten- und Flüsterton oder, bei Rihm: »con moto« und »adagio«), die die Komposition prägen. Die bereits erwähnte Musikalien- und Tonträger-Sammlung zu Hölderlin reklamiert diesen Ausdruck des Extremen in der Komposition *Im Innersten* offenbar aufgrund einer entsprechenden Bemerkung des Komponisten für Ihren Themenkreis: »Das Werk will die extremen Gemütszustände des kranken Dichters Friedrich Hölderlin wiedergeben.«⁹

1997 allerdings entdeckt Rihm »auf der Suche nach Bezug und Verweis durch die Bücher [...] blätternd ein Gedicht von Joseph von Eichendorff, eines der sechs Sonette aus dem *Sängerleben*; darin las ich das Wort ›im Innersten‹ mitten in der zweiten Strophe, und je weiter sich mir die Gestimmtheit vor, aus der heraus mir vor über zwanzig Jahren Musik erfindbar gewesen sein mochte: als hätte da einer das Vokabular vorausgeprägt, womit sich später ein junger Musiker seine Poetik erträumen wollte.«¹⁰ Brecht – Hölderlin – Eichendorff: Die Verschiedenartigkeit der möglichen

literarischen Bezüge des Streichquartetttitels spricht Bände, doch keineswegs gegen die Titelwahl selbst. In aller Offenheit dokumentiert Rihm die Suche des Komponisten nach Parallelen zwischen seiner (bereits komponierten) Musik und dem (dichterischen) Wort.

Hölderlin – komponierte Poesie

Mehr Anhaltspunkte zu einer bestimmten literarischen Vorlage für ihre Kompositionstitel geben Zender und Nono in ihren fast zeitgleich entstandenen Streichquartetten. Obgleich es sich bei den genannten Stücken keineswegs um »Vertonungen« im traditionellen Sinne handelt, liefern die Komponisten doch zu ihrer Musik den Text, auf den die Titel verweisen, mit: Als Eintragungen in den Notentext oder – in Zenders Komposition – sogar als »ad libitum« hörbar rezitierte Passagen, die den Stücktitel *Hölderlin lesen* dann zu einer direkt im Konzert eingelösten Vorgangsbeschreibung werden lassen. Stärker noch als der alleinige Titelverweis auf Literatur ist dieses Durchsetzen der Noten mit Textfragmenten dazu angetan, die Interpretation der Musik mehr oder minder direkt an den Text zu binden. Insbesondere die Rezeption der Nonoschen *Fragmente – Stille. An Diotima* zeigt dies in zahllosen Besprechungen und Analysen – bis hin zu Werner Lindens kryptisch-selbstgefälliger Dissertation, die auch die historischen Personen Hölderlin und Nono einander gegenüberstellt und deren Äußerungen in fiktive Dialoge zusammenführt.¹¹ Solche Engführungen von Musik und Text oder gar von Autor und Komponist – und die damit einhergehende Kanalisierung beziehungsweise Einengung des Musikverständnisses – sind der eine mögliche Extremeffekt der literarischen Kompositionstitel. Die nebulöse Öffnung ins Poetisch-Verschwommene durch eine hilflos-beliebige Anreicherung der Musik mit dem Dichterwort der andere. Letztendlich gelingt die Verbindung von Komposition und Titel in neuer Musik dort, wo sich Parallelen zwischen den literarischen und den musikalischen Intentionen im Titel andeuten. Und dies nicht im Sinne romantischer Programmusik, also weniger im Erzählen von etwas, sondern vielmehr in der Übereinstimmung einer gestischen Haltung, eines »Tons«. So läßt sich (um nur ein Hölderlin-Beispiel zu nennen) etwa das sich aus leisen Liegetönen erhebende, von Pausen durchsetzte heftige Spiel der Streicher im Mittelteil des 1983/84 entstandenen Klarinettenquartetts von Wolfgang Motz als Aufbruch ohne Zielvorgabe hören, beschrieben durch den Titel *Aufzubrechen... ins Offene...* Ähnlich

6 Einem Titelreflex auf Nono gleichen die Streichquartette von Richard Dünser, *Elegie. An Diotima* (1988) und Stefan Heucke, ...*das weißt du aber nicht...*, op. 6 (1983/84). Weitere Hölderlin-Quartette aus den achtziger Jahren: Manfred Trojahn, *Fragmente für Antigone* (1988), Henri Pousseur, *Mnemosyne (doublement) obstinée: deuxième ode pour quatuor à cordes avec mezzo-soprano ad libitum* (1988). Pousseur spielt dabei mit der möglichen Textgebunden- beziehungsweise -ungebundenheit der Komposition: Der Titel zeigt an, ob es sich bei einer Aufführung oder Aufnahme um die Version mit Sopran (*Mnemosyne doublement obstinée*) oder um diejenige nur für Streichquartett (*Mnemosyne obstinée*) handelt.

7 Wolfgang Rihm, *ausgesprochen. Schriften und Gespräche* Bd. 2, hrsg. von Ulrich Mosch, Winterthur 1997, S. 304.

11 Werner Linden, *Luigi Nonos Weg zum Streichquartett. Vergleichende Analysen*, Kassel 1989.

8 Ebd. Rihm bezieht sich auf eine Passage aus Bertolt Brecht, *Schriften zum Theater I* (Gesammelte Werke, Bd. 15), Frankfurt/a.M. 1967, S. 52 f.

9 *Musikalien und Tonträger zu Hölderlin*, a.a.O., S. 147

10 Wolfgang Rihm, *ausgesprochen*, Bd. 2, S. 305. Dort ist auch das vollständige Gedicht Eichendorffs wiedergegeben.

verhält es sich mit dem Gestus des Fragmentarischen der Musik, auf den auch der Titel verweist (wie bei Nonos Streichquartett) oder den Titelverweisen auf die Isolation und Geisteskrankheit des späten Hölderlin (unter anderem Heinz Holliger, *Turm-Musik*), der die musikalische Gestik korrespondiert.

Die Komponisten neuer Musik haben damit das Gewicht der beiden Künste (im Vergleich zu früheren literarischen Verweisen) zu Gunsten der Musik verschoben. Die Sprache erklärt nicht mehr die Musik, sie taucht sie andeutungsweise in eine poetische Farbe. Für den Hörer eröffnet sich im besten Fall ein eigener, aus der Literatur entlehnter Assoziationsraum, in dem die Musik erklingen und womöglich interessante, zusätzliche Resonanzen erzeugen kann. Anders als bei den traditionellen Vertonungen von Texten, bei denen die Literatur am Beginn der Komposition steht, geschieht die Wahl des literarischen Titels frühestens während, zumeist aber nach der Komposition der Musik. So wird in der Titelsuche notwendig die Sprache an der Musik gemessen, nicht umgekehrt.

Daß dies auch für die Rezeption und Interpretation der Kompositionen gelte, wäre zu wünschen. Und fraglos tut auch gelegentlich eine Musik wohl, die selbstbewußt ohne das Dichterwort auskommt. Nicolaus A. Huber sei Dank. (*Ohne Hölderlin* für Kontrabaß und Klavier und mindestens zwei Tische, 1992) ■