

Carolin Abeln

**Sprache und Neue Musik**  
Hölderlin-Rezeption bei  
Wilhelm Killmayer, Heinz Holliger,  
Wolfgang Rihm und Luigi Nono

Leseprobe  
(c) Rombach Verlag

**ROMBACH WISSENSCHAFTEN • REIHE LITTERAE**

herausgegeben von Gerhard Neumann, Günter Schnitzler,  
Max Bergengruen und Thomas Klinkert

**Band 226**

Leseprobe  
(c) Rombach Verlag

Carolin Abeln

# Sprache und Neue Musik

Hölderlin-Rezeption bei Wilhelm Killmayer,  
Heinz Holliger, Wolfgang Rihm und Luigi Nono

Leseprobe  
(c) Rombach Verlag

Auf dem Umschlag: Stuttgarter Foliobuch, Cod.poet.et.phil.fol.63,I,6;  
© Württembergische Landesbibliothek Stuttgart 2017

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der Geschwister Boehringer  
Ingelheim Stiftung für Geisteswissenschaften in Ingelheim am Rhein

**Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek**

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen  
Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet  
über <<http://dnb.d-nb.de>> abrufbar.

© 2017. Rombach Verlag KG, Freiburg i.Br./Berlin/Wien

1. Auflage. Alle Rechte vorbehalten

Umschlag: Bärbel Engler, Rombach Verlag KG, Freiburg i.Br./Berlin/Wien

Satz: rombach digitale manufaktur, Freiburg im Breisgau

Herstellung: Rombach Druck- und Verlagshaus GmbH & Co. KG, Freiburg im Breisgau

Printed in Germany

ISBN 978-3-7930-9880-5

# Inhalt

EINLEITUNG .....	9
Untersuchungsgegenstand und Fragestellung .....	9
1. Zielsetzung .....	13
2. Konzeption und methodisches Vorgehen .....	15
2.1. Rezeptionsgeschichtliche und ästhetische Kontextualisierung .....	15
2.2. Exemplarische Werkanalysen .....	16
2.3. Vergleich und interdisziplinäre Relevanz .....	18
3. Aufbau .....	20
3.1. Kontextualisierung .....	20
3.2. Analyse der Werkgruppen .....	21
3.3. Fazit und Vergleichsebene .....	22
4. Werkauswahl und Textbestand .....	23
4.1. Werkauswahl .....	23
4.2. Textbestand und Ausgaben .....	24
5. Zur Forschungslage .....	29
I. HÖLDERLIN UND DIE NEUE MUSIK: HISTORISCHE UND ÄSTHETISCHE VORAUSSETZUNGEN .....	35
1. Hölderlin-Bilder aus der Rezeptionsgeschichte .....	35
1.1. Der ›wahnsinnige‹ Hölderlin .....	37
1.2. Der progressive Hölderlin .....	39
1.3. Der philosophische Hölderlin .....	41
1.4. Der politische Hölderlin .....	43
2. Die Entdeckung des ›anderen Hölderlin‹ .....	45
2.1. Editionen .....	46
2.2. Wissenschaftliche Beiträge .....	49
2.3. Mediatisierungen .....	56
2.4. Sinn und ›Wahnsinn‹ .....	60

3. Hölderlin in der Musikgeschichte . . . . .	61
3.1. Vernachlässigung, Annäherungen und Vereinnahmung: Hölderlin-Vertonungen bis 1945 . . . . .	62
3.2. Tradition und Aufbruch: Rezeptionslinien der Nachkriegszeit und Einordnung der Werkgruppen . . . . .	67
4. Neue Hölderlin-Musik . . . . .	71
4.1. Umbrüche: Avantgarde und ›neue Subjektivität‹ im Untersuchungszeitraum . . . . .	72
4.2. Bezugspunkte: Der Diskurs zu Musik und Sprache . . . . .	77
4.3. Innovationspotenziale: Hölderlin und die ›Renaissance des Lieds‹ . . . . .	84
II. WERK UND ›WAHNSINN‹: DIE SCARDANELLI-MUSIK . . . . .	89
1. Perspektiven auf Hölderlins ›Wahnsinn‹ . . . . .	89
1.1. Traditionelle Deutungsangebote . . . . .	90
1.2. Mögliche Alternativen . . . . .	92
2. Wilhelm Killmayer: <i>Hölderlin-Lieder</i> (1982–93) . . . . .	98
2.1. Killmayer und Hölderlin: Ästhetische Ausgangspunkte . . . . .	98
2.2. Textauswahl . . . . .	107
2.3. Kompositorische Umsetzung . . . . .	112
2.4. Zusammenfassung . . . . .	129
3. Heinz Holliger: <i>Scardanelli-Zyklus</i> (1975–91/ <i>work in progress</i> ) . . . . .	131
3.1. Holliger und Hölderlin: Ästhetische Ausgangspunkte . . . . .	131
3.2. Textauswahl . . . . .	140
3.3. Kompositorische Umsetzung . . . . .	148
3.4. Zusammenfassung . . . . .	160
4. Biographische Inspiration und musikalische Interpretation: Killmayer und Holliger im Vergleich . . . . .	161
III. FORM UND INNOVATION: DIE <i>FRAGMENT-MUSIK</i> . . . . .	165
1. Die Ästhetik des Fragments . . . . .	165
1.1. Das Fragment in Literatur und Musik . . . . .	166
1.2. Das Fragment bei Hölderlin und seinen Zeitgenossen . . . . .	170
1.3. Das Fragment als ästhetische Idee . . . . .	172

2. Wolfgang Rihm: <i>Hölderlin-Fragmente</i> (1976/77) . . . . .	178
2.1. Rihm und Hölderlin: Ästhetische Ausgangspunkte . . . . .	179
2.2. Textauswahl . . . . .	184
2.3. Kompositorische Umsetzung . . . . .	190
2.4. Das musikalische Fragment bei Rihm . . . . .	208
3. Luigi Nono: <i>Fragmente – Stille, An Diotima</i> (1980) . . . . .	209
3.1. Ästhetische Ausgangspunkte . . . . .	209
3.2. Textauswahl . . . . .	216
3.3. Kompositorische Umsetzung . . . . .	232
3.4. Das musikalische Fragment bei Luigi Nono . . . . .	246
4. Spielarten fragmentarischer Ästhetik: Rihm und Nono im Vergleich . . . . .	247
FAZIT . . . . .	251
1. Zwischen Wahnsinn und Philosophie: Hölderlin-Bilder aus der Rezeptionsgeschichte . . . . .	251
2. Turm-Musiken und Fragment-Variationen: Die Werkgruppen im Vergleich . . . . .	252
2.1. Neue Perspektiven auf Hölderlin . . . . .	253
2.2. Veränderte Textauswahl . . . . .	254
2.3. Musikalische Innovationen . . . . .	256
3. Sprache und Neue Musik: Hölderlin und das textbezogene Komponieren nach 1970 . . . . .	257
BIBLIOGRAPHIE . . . . .	261
Verzeichnis der Siglen und Abkürzungen . . . . .	261
Notenausgaben und Tonträger zu den untersuchten Werken . . . . .	261
Verwendete Literatur . . . . .	262
DANKSAGUNG . . . . .	279

Leseprobe  
(c) Rombach Verlag



## Einleitung

Sei du, Gesang, mein freundlich Asyl<sup>1</sup>  
FRIEDRICH HÖLDERLIN

### Untersuchungsgegenstand und Fragestellung

»Wie Euer Heiligkeit befehlen! Soll ich über Griechenland, Frühling, Zeitgeist?«<sup>2</sup> soll Hölderlin seinen Dichterkollegen Johann Georg Fischer im April 1843 nach dem gewünschten Gedichtthema gefragt haben, als dieser ihn zum letzten Mal in Tübingen besucht und »um ein paar Strophen als Andenken«<sup>3</sup> bittet. Wie viele seiner Zeitgenossen ist Fischer von Hölderlins Leben im Turm fasziniert: Seit seiner Ankunft in Tübingen zieht es ihn zu Hölderlins Wohnung, die hoch über dem Neckar aufragt. Hölderlin lebt dort seit 1807 zur Pflege im Haushalt des Tischlers Zimmer; nur wenige Jahre hatten ihm die Ärzte nach einer Zwangsbehandlung im Tübinger Klinikum noch gegeben. Er gilt als geisteskrank, eine bedauernswerte Existenz, in deren kindlichen Zeilen allenfalls noch die Spuren einstiger dichterischer Möglichkeiten aufscheinen. »[B]ekleidet mit beblütem Damastschlafrock und Pantoffeln«<sup>4</sup> soll er Fischer empfangen und ihn und verschiedene andere Gäste korrigiert haben: Er heiße nicht Hölderlin, sondern »Skardanelli«,<sup>5</sup> »Rosetti«,<sup>6</sup> »Scaliger Rosa, oder so was«.<sup>7</sup> Aus den prognostizierten wenigen werden weit über 30 Jahre, die Hölderlin in der Abgeschiedenheit des Turms verbringt, aus dem Fenster blickend, dichtend, musizierend. Oft berücksichtigt er beim Schreiben die Wünsche seiner Gäste in Bezug auf die

---

<sup>1</sup> Aus Friedrich Hölderlins Gedicht *Mein Eigentum*, V. 41; zit. nach Bd. 1.1, S. 307 der *Großen Stuttgarter Ausgabe*: Hölderlin, Friedrich: *Sämtliche Werke*. Hg. von Friedrich Beißner. Stuttgart 1943–1985. Diese Werkausgabe wird künftig zitiert als StA mit entsprechender Bandnummer und Seitenzahl.

<sup>2</sup> Fischer, Johann Georg: »Aus Friedrich Hölderlins dunkeln Tagen«. In: *Deutsche Revue über das gesamte nationale Leben der Gegenwart* 14, III (1889), S. 88.

<sup>3</sup> Ebd.

<sup>4</sup> Ebd., S. 87. Fischer berichtet hier von einem früheren Besuch bei Hölderlin.

<sup>5</sup> Überliefert von Christoph Schwab in einem Tagebucheintrag vom 21. Januar 1841, abgedruckt in: StA 2.2, S. 912.

<sup>6</sup> Überliefert durch eine unbekannte Handschrift auf dem Gedichtmanuskript von *Der Sommer (Im Thale rinnt der Bach...)*, zit. nach: StA, 2. 2, S. 919.

<sup>7</sup> Fischer, Aus Friedrich Hölderlins dunklen Tagen, S. 88.

Themen der Gedichte: Fischer entscheidet sich bei seinem Besuch 1843 für Strophen über den Zeitgeist.

Während sich Fischer später beklagt, ein »wütender Autographensammler«<sup>8</sup> habe ihn um sein Gedichtmanuskript betrogen, geschah mit den meisten dieser Handschriften etwas viel Profaneres: Weil man die Texte für künstlerisch wertlos hielt, gingen sie verloren oder landeten schlicht im Abfall. Umso erstaunlicher ist, dass es die erhaltenen Gedichte gut ein Jahrhundert nach Hölderlins Tod in der Musik zu beachtlicher Prominenz brachten – und das in einer Zeit, in der das Lied fast totgeglaubt war.

Abgesehen von Goethe, Heine oder Eichendorff gibt es kaum einen Dichter, der im Repertoire textbezogener Kompositionen so häufig vertreten ist wie Friedrich Hölderlin. Doch anders als seine prominenten Kollegen, die einem großen Publikum in Vertonungen von Schubert, Schumann oder Wolf vertraut sind, hat Hölderlin vor allem in der Musik des 20. und 21. Jahrhunderts seinen Platz gefunden. Die 1960er Jahre bildeten den Ausgangspunkt für eine derart produktive Auseinandersetzung mit dem Dichter, dass in der Forschung sogar von einem »Hölderlin-Boom«<sup>9</sup> die Rede ist, der in den 1970er bis 1990er Jahren seinen Höhepunkt erreichte. Als eindrucksvollen Beleg für die Präsenz Hölderlins in der Neuen Musik<sup>10</sup> verzeichnet die *Internationale Hölderlin Bibliographie online* für die Zeit ab 1970 über 750 Musikdrucke.<sup>11</sup>

Während Hölderlins außergewöhnliche Biographie in der Rezeptionsgeschichte schon immer beliebt war, fällt auf, dass die Komponisten in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts einen »anderen« Hölderlin gerade auch anhand seiner vernachlässigten Werke für sich entdecken. Statt mehrheit-

<sup>8</sup> Ebd., S. 89.

<sup>9</sup> Meyer, Andreas: »Musikalische Lyrik im 20. Jahrhundert«. In: *Musikalische Lyrik. Vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Außereuropäische Perspektiven*. Hg. von Reinhold Brinkmann und Hermann Danuser. Laaber 2004, S. 286.

<sup>10</sup> Der Begriff »Neue Musik« ist zwar vage, hat sich aber seit seiner Prägung durch Paul Bekker im Jahr 1919 in der Forschung als Sammelbegriff durchgesetzt. Ich verwende ihn daher im Folgenden als solchen und werde jeweils präzisieren, von welchem zeitlichen Abschnitt und welcher Strömung die Rede ist (vgl. dazu insbesondere Kap. I.4.). Hermann Danuser definiert »Neue Musik« in der MGG »als eine umfassende – vieles, nicht alles umfassende – plurale Kategorie für die Musik und Musikgeschichte des 20. Jh.«: Danuser, Hermann: Art. »Neue Musik«. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. Hg. von Ludwig Finscher. Sachteil Bd. 7 (Mut–Que). Kassel/Basel 1997, Sp. 76.

<sup>11</sup> Verfügbar unter: <http://www.statistik-bw.de/Hoelderlin/maske.asp> (Stand 03.01.2017). Im Januar 2017 ergab die Suche 787 Treffer in der Kategorie Noten zwischen 1970 und 2017. Dies ist auch dann noch eine beachtliche Zahl, wenn man Nachdrucke und Ähnliches abzieht.

lich einzelne bekannte Hölderlin-Gedichte zu vertonen, wie es noch im 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts der Fall war, rücken Texte ins Zentrum des Interesses, die bislang sowohl in der künstlerischen Wahrnehmung als auch in der germanistischen Forschung marginalisiert wurden. Zwei Arten von Texten stehen bei der Auswahl klar im Vordergrund: die eingangs erwähnten Gedichte, die Hölderlin in der zweiten Hälfte seines Lebens im Turm geschrieben hat, und fragmentarische Formen, die mit Hölderlins überarbeitender Schreibpraxis und seinen zahlreichen Entwürfen in Zusammenhang stehen.

Dieser neue kompositorische Textbezug ist umso erstaunlicher, wenn man den historischen Kontext berücksichtigt, in den die Anfänge von Hölderlins Popularität in der Musik fallen. Die generelle Infragestellung einheitlicher Konzepte von Gattung und Autorschaft in den 1960er Jahren ließen nicht nur Lyrik und Lyrikvertonung als Ausdruck eines romantischen Subjektivismus grundsätzlich problematisch erscheinen;<sup>12</sup> auch die starke Materialorientierung der seriellen Musik führte nach 1945 tendenziell zu einer Sprachferne der kompositorischen Produktion.<sup>13</sup> Erst ab Mitte der 1970er Jahre ist eine Rückbesinnung auf das alte Lied durch eine junge Komponistengeneration zu beobachten, die sich vom Hintergrund der avantgardistischen Nachkriegsjahrzehnte so deutlich abhob, dass eine »Renaissance des Lieds«<sup>14</sup> ausgerufen wurde. Aus dieser Überkreuzung einer gravierenden Veränderung des kompositorischen Textbezugs im Allgemeinen und der erstaunlichen Präsenz Hölderlins in der Neuen Musik im Speziellen ergeben sich komplexe historische, ästhetische und systematische Fragen, denen die vorliegende Arbeit nachgehen möchte. Sie lassen sich in drei zentrale Analyseperspektiven bündeln:

Erstens stellt sich aus rezeptions- und kulturgeschichtlicher Perspektive die Frage nach den Ursachen für die plötzliche Beliebtheit des Dichters, die aufgrund der Vielzahl der Kompositionen geradezu als eine kulturelle Modeer-

---

<sup>12</sup> Vgl. dazu auch Andreas Meyer im *Handbuch der musikalischen Gattungen*: »Nie zuvor auch ist ein radikalerer Zweifel am Menschen als Subjekt seiner selbst formuliert worden – mit drastischen Konsequenzen für die, nach der Bestimmung des deutschen Idealismus, »subjektivste« aller Gattungen.« (Meyer, *Musikalische Lyrik im 20. Jahrhundert*, S. 225).

<sup>13</sup> Vgl. dazu Elisabeth Schmierer: »Die serielle Kompositionstechnik und die äußerste Verschlichung von Musik eigneten sich wenig für eine Gattung, die auf gesanglichem Melos und Ausdruck basierte.« (Schmierer, Elisabeth: *Geschichte des Liedes*. Laaber 2007, S. 269). Vgl. zu den musikgeschichtlichen und -ästhetischen Hintergründen Kap. I.3. und I.4.

<sup>14</sup> Vgl. zur Diskussion um »Krise« und »Renaissance« des Liedes: Meyer, *Musikalische Lyrik im 20. Jahrhundert*, S. 290–297.

scheinung beschrieben werden kann.<sup>15</sup> Weshalb setzen sich ab circa 1970 so viele Komponisten mit Hölderlin auseinander, statt sich (ausschließlich) auf zeitgenössische Autoren zu konzentrieren oder andere kanonische Dichter zu vertonen? Da die verwendeten Texte keineswegs zu den ›Klassikern‹ unter Hölderlins Gedichten zählen, ist in diesem Zusammenhang auch zu klären, in welchem Verhältnis die musikalische Hölderlin-Rezeption zur übrigen künstlerischen und wissenschaftlichen Rezeptionsgeschichte steht.

Zweitens muss – aufbauend auf den Voraussetzungen und Ursachen der Hölderlin-Begeisterung – die sprach- und literaturwissenschaftliche Dimension des Phänomens berücksichtigt werden. Ausgangspunkt ist dabei die spezifische Textauswahl der Komponisten, die mit den fragmentarischen und spätesten Gedichten auf weitgehend unbekannte Werke abzielt. Was interessierte sie jeweils konkret an diesen Texten, und welche unterschiedlichen ästhetischen Voraussetzungen bieten diese für die musikalische Umsetzung?

Drittens ergibt sich daraus eine musik- und medienwissenschaftliche Analyseperspektive: Um zu verstehen, wie im Umfeld des (dezidiert innovativen!) Serialismus<sup>16</sup> ausgerechnet ein Dichter des 18. und 19. Jahrhunderts Anteil an einer neuen Sprachbezogenheit in der Musik haben konnte, muss das Verhältnis der beteiligten Medien in den Kompositionen untersucht werden. In systematischer Hinsicht sind dabei insbesondere das dort zum Ausdruck kommende Verhältnis zur Musikgeschichte, der Umgang mit Gattungskonventionen sowie Ansätze zu einer Weiterentwicklung des textbezogenes Komponierens von Interesse.

---

<sup>15</sup> Meyer geht sogar so weit zu sagen, dass man ab Mitte der 1970er »mit Blick auf die Kombination von ›Hölderlin- und ›Fragmenten‹ schon beinahe von einer Art Gattung sprechen [möchte]«. Ebd., S. 86.

<sup>16</sup> Die serielle Musik ist in der Nachfolge von Arnold Schönbergs Zwölftontechnik primär auf die Organisation der musikalischen Parameter ausgerichtet und zeichnet sich grundsätzlich durch ihre starke Regelmäßigkeit aus, auch wenn im Einzelnen Freiräume für die kompositorische Gestaltung bestehen bleiben sollen. Damit unterscheidet sie sich radikal von älteren musikalischen Strukturprinzipien. Durch die Reihenbildung werden auch die Verwendungsmöglichkeiten und die Funktion von Text als ›Material‹ vor völlig neue Herausforderungen gestellt. Vgl. dazu Kap. I.4.1.

## 1. Zielsetzung

Ziel der Untersuchung ist es, die musikalische Hölderlin-Rezeption der 1970er bis 1990er Jahre als historisches, kulturelles und ästhetisches Phänomen zu erforschen. Es soll gezeigt werden, dass die Verwendung von lange marginalisierten Hölderlin-Texten in der Musik einerseits neue Perspektiven auf den Dichter eröffnet und andererseits einen wichtigen Ausgangspunkt für eine Neuformierung des textbezogenen Komponierens darstellt.

Anders als die meisten früheren Untersuchungen geht diese Arbeit nicht davon aus, dass die Präsenz Hölderlins in der Neuen Musik auf einen dominierenden Einzelaspekt zurückzuführen ist, sondern sich nur durch das Zusammenspiel von spezifischen historischen Voraussetzungen und komplexen zeitgenössischen Entwicklungen erklären lässt, die als Grundlage für eine umfassende Untersuchung zusammengetragen werden sollen.

Darauf aufbauend werden anhand von Kompositionen von Wilhelm Killmayer, Heinz Holliger, Wolfgang Rihm und Luigi Nono die beiden prägenden Tendenzen der jüngeren kompositorischen Produktion miteinander vergleichen, die sich zunächst ausgehend von den eingangs skizzierten Besonderheiten der Textauswahl grob unterscheiden lassen: Die erste vorherrschende Strömung ist die sogenannte *Scardanelli-Musik*,<sup>17</sup> die auf Gedichten aus dem Tübinger Turm beruht, die Hölderlin häufig mit dem Pseudonym »Scardanelli« signierte. Diese Gedichte sind auffallend regelmäßig geformt und behandeln ein begrenztes Inventar von Themen und Motiven; viele von ihnen sind Jahreszeiten-Gedichte.<sup>18</sup> Auch aufgrund dieser Differenzen zu früheren Werken werden sie traditionell im Zusammenhang mit Hölderlins Geisteskrankheit gelesen.<sup>19</sup> Die Analysen zu Killmayer und Holliger sollen zeigen, wie diese Gedichte in der Musik als künstlerisch und gesellschaftlich relevante Texte ernst genommen werden, ohne Hölderlins geistigen Zustand und seine problematischen Lebensumstände darüber auszublenden.<sup>20</sup> Die zweite wichtige Tendenz ist die *Fragment-Musik*, die das Fragmentari-

---

<sup>17</sup> Vgl. Enge, Håvard: *Music reading poetry. Hans Zender's musical reception of Hölderlin*. University of Oslo 2011, S. 91.

<sup>18</sup> Im sechsten Teilkapitel dieser Einleitung wird der Textbestand näher vorgestellt.

<sup>19</sup> Eine ausführliche Erörterung dieser Problematik wird daher in Kapitel II.1. geleistet.

<sup>20</sup> Inwiefern dies eine Besonderheit im Vergleich zur allgemeinen und wissenschaftlichen Rezeptionsgeschichte darstellt, wird in Kapitel II.1. erörtert.

sche als Kennzeichen von Hölderlins Dichtung reflektiert.<sup>21</sup> Viele Kompositionen aus dieser Werkgruppe tragen das Wort »Fragment« im Titel und berufen sich in unterschiedlicher Weise auf Kategorien wie Unabgeschlossenheit, Offenheit und Bruchstückhaftigkeit, die wiederum aus verschiedenen Gründen mit Hölderlin assoziiert werden.<sup>22</sup> In der Auseinandersetzung mit Werken von Rihm und Nono soll dargestellt werden, inwiefern beide Komponisten Hölderlin aufgrund von historischen, werkimmanenten und editionsphilologischen Ursachen als *work-in-progress*-Dichter verstehen und vor diesem Hintergrund zu unterschiedlichen Formen einer musikalischen Fragment-Ästhetik kommen.

Da die Werkgruppen von der Forschung bisher nur benannt und grob voneinander abgegrenzt wurden,<sup>23</sup> soll in dieser Arbeit mit einer vergleichenden Untersuchung exemplarisch ausgewählter Musikstücke aus beiden Werkgruppen eine Forschungslücke geschlossen und ein präziseres Verständnis der jüngeren musikalischen Hölderlin-Rezeption insgesamt ermöglicht werden. Ich möchte herausarbeiten, dass wesentliche Unterschiede zwischen den Rezeptionsinteressen der Komponisten bestehen, die sich jedoch nicht auf eine Opposition zwischen »Fragment-Mode« und »musikalischem Portrait« – im Sinne einer vornehmlich biographisch orientierten Arbeit ohne wirklichen Werkbezug – reduzieren lassen. Meine These ist vielmehr, dass die Gedichte aus der Turmzeit den Ausgangspunkt für heterogene Reflexionen des künstlerischen Schaffensprozesses und der Legitimierungsinstanzen von Kunst in der *Scardanelli-Musik* bilden, während in der *Fragment-Musik* werk- und gattungstheoretische Aspekte in den Vordergrund rücken, die zur Problematisierung der Möglichkeiten und Grenzen von traditionellen Vertonungsidealen, aber auch von Sprache und Kommunikation an sich führen.

---

<sup>21</sup> Vgl. ebd. Auf diese auffälligen Präferenzen wurde in der Literatur bereits an verschiedener Stelle hingewiesen; konkret baut die Arbeit hier aber auf der Kategorisierung und Nomenklatur von Håvard Enge auf, der bislang am ausführlichsten zu einer Unterscheidung der Werkgruppen beigetragen hat. Enges Ergebnisse werden in Kap. 6 dieser Einleitung näher vorgestellt.

<sup>22</sup> Dieser Beobachtung werde ich ausführlich in Kapitel III.1. und den daran anschließenden Analysen nachgehen. Hier soll geklärt werden, in welchem Sinne der Begriff des Fragments und die genannten Kategorien geeignet sind, um einen Zusammenhang innerhalb der Werkgruppe zu stiften.

<sup>23</sup> Vgl. insbesondere ebd., S. 91–94: Enge spricht hier in Bezug auf die wesentlichen Tendenzen der jüngeren musikalischen Hölderlin-Rezeption von »fragment music« und »Scardanelli music« (ebd., S. 91) und ist damit der Urheber der zentralen begrifflichen Unterscheidung, auf der dieser Arbeit aufbaut. Seine Definitionskriterien sollen im Verlauf der Untersuchung kritisch hinterfragt werden.

Schließlich soll gezeigt werden, dass es – trotz erheblicher Unterschiede zwischen den Werkgruppen – zu den Konstanten der jüngeren musikalischen Rezeption gehört, Hölderlin als progressiven Dichter zu interpretieren, der sich gerade in seiner Modernität an zentrale Aspekte des ästhetischen Diskurses der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts anschlussfähig erweist und so wichtigen Anteil an einer neuen Popularität des textbezogenen Komponierens hat.

## 2. Konzeption und methodisches Vorgehen

Um diesen Forschungsfragen nachzugehen, wird dem Gegenstand entsprechend ein interdisziplinäres Vorgehen gewählt und die Untersuchung in drei große Abschnitte gegliedert, die sich methodisch ergänzen. Rezeptionsgeschichte und Intermedialitätstheorie dienen dabei als Grundlage für exemplarische Werkanalysen, die schließlich einen Vergleich der beiden dominierenden Strömungen der musikalischen Hölderlin-Rezeption ermöglichen sollen. Im Folgenden werden die einzelnen Arbeitsschritte und das methodische Vorgehen aufgezeigt, aus denen sich anschließend der Aufbau der Arbeit ergibt.

### 2.1. Rezeptionsgeschichtliche und ästhetische Kontextualisierung

Um zu klären, wie es überhaupt zur Hölderlin-Begeisterung in der Neuen Musik kommen konnte, sollen in einem ersten Schritt der musikalische ›Hölderlin-Boom‹ und die entsprechenden Texte in einen historischen und ästhetischen Zusammenhang eingeordnet werden. Dabei werden zum einen die Leitlinien der Vorgeschichte des Untersuchungszeitraums bis etwa 1960 aus Sicht der Literatur und der Musik zusammengefasst, um zu klären, welche Anknüpfungspunkte sich aus der Tradition des 19. und frühen 20. Jahrhunderts ergeben. Zum anderen wird der unmittelbare Kontext des Untersuchungszeitraums im Detail erörtert, um ein möglichst vollständiges Bild von den Ursachen und Rahmenbedingungen der kompositorischen Produktion der 1970er bis 1990er Jahre zu erzielen. Außerdem soll der theoretische Diskurs um das Verhältnis von Sprache und Musik und seine (möglichen) Auswirkungen auf die Produktion, und die musiksystematische Beschreibung der Stücke berücksichtigt werden. Diese Kontextualisierung wird im ersten Teil der Arbeit (Kapitel I: *Historische und ästhetische Vorausset-*



zungen) vorgenommen, der die Grundlage für die darauffolgenden Analysen bildet.<sup>24</sup>

Methodisch erscheint dieses kontextorientierte Vorgehen hier insofern besonders angebracht, als das große kompositorische Interesse an den lange marginalisierten Texten eine einschneidende Veränderung in der Rezeptionsgeschichte darstellt, für die es keine einfache Erklärung gibt. Um der komplexen Ausgangssituation gerecht zu werden, trägt die Konzeption daher einerseits der Geschichtlichkeit von Literatur<sup>25</sup> Rechnung und berücksichtigt andererseits im Sinne einer kulturwissenschaftlich orientierten Musikwissenschaft den Einfluss anderer Medien und Texte auf die musikalische Rezeption. Die Bedeutung verschiedener historischer und kultureller Faktoren soll jedoch nicht gegen eine hermeneutische Analyse ausgespielt werden, sondern vielmehr in Wechselwirkung mit werkzentrierten Untersuchungen treten.

## 2.2. Exemplarische Werkanalysen

Diese exemplarischen Werkanalysen bilden den zweiten Schritt der Konzeption: Vier exemplarische Werkanalysen<sup>26</sup> sollen im zweiten und dritten Teil der Arbeit Aufschluss über die Hölderlin-Interpretationen und das Verhältnis von Sprache und Musik in den beiden Werkgruppen geben. Dabei ist sowohl der *Scardanelli-Musik* als auch der *Fragment-Musik* ein großes Kapitel gewidmet, in denen jeweils zwei kontrastierende Musikstücke einander gegenübergestellt werden.<sup>27</sup> Im Sinne der angewandten Intermedialitätsforschung wird dabei die eingangs formulierte sprach- und literaturwissenschaftliche Dimension der Fragestellung mit der musik- und medienwissenschaftlichen Perspektive verbunden.<sup>28</sup> In den Analysen soll dazu das Verhältnis der beteiligten Medien auf makro- und mikrostruktureller Ebene

---

<sup>24</sup> Zum Aufbau der einzelnen Teile im Detail vgl. das nachfolgende Kapitel 4.

<sup>25</sup> Eine Forderung, die spätestens seit Hans Robert Jauss und Wolfgang Iser ihren festen Platz in der Literaturwissenschaft hat; die einschlägigen Klassiker unter den Gründungstexten der Rezeptionsästhetik versammelt ein Reader von Rainer Warning: Warning, Rainer (Hg.): *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis*. München 1994.

<sup>26</sup> Die Auswahl der Kompositionen wird im fünften Teilkapitel dieser Einleitung vorgestellt und begründet.

<sup>27</sup> Auch für eine Vorschau auf die Teile II und III vgl. das nachfolgende Kapitel zum Aufbau der Arbeit.

<sup>28</sup> Zu dieser interdisziplinären Grundkonzeption der Fragestellung vgl. Kap. 1 dieser Einleitung.



erforscht und an die kompositorische Ästhetik der Künstler rückgebunden werden.

Methodisch werde ich dabei folgendermaßen vorgehen: Die Grundlage für die Einzeluntersuchungen bildet ein Überblick über die jeweiligen ästhetischen Ausgangspunkte der berücksichtigten Komponisten, die vor allem anhand ihrer relevanten schriftlichen Selbstpositionierungen ermittelt werden. Sie sollen Aufschluss über ihre Situierung im Umfeld der Neuen Musik und die individuellen Gründe für die Textauswahl geben und als Primärquellen kritisch in Bezug zu den Werkanalysen gesetzt werden. In den Analysen selbst soll auf großformaler Ebene zunächst der Aufbau der Kompositionen im Hinblick auf die Verwendung und Zusammenstellung der Texte erörtert werden. Dies geschieht auf Grundlage einer Übersicht über die ausgewählten Texte und deren Herkunft.

Für die Detailperspektive werden einzelne Teile oder Passagen aus den Werken herausgegriffen und einer genauen literatur- und musikwissenschaftlichen Betrachtung unterzogen. Bei der Untersuchung des Verhältnisses von Text und Musik wird zur Fundierung einer hermeneutischen Interpretation ein strukturiertes Analyseraster verwendet, das zunächst Gedichtinterpretationen der Bezugstexte entlang der Textkonstitutionsebenen Pragmatik, Semantik, Syntax und Lautebene gliedert. Die Befunde werden dann jeweils mit musikalischen Parametern in Bezug gesetzt und auf Wechselwirkungen, Parallelen und Diskrepanzen untersucht. Damit sollen Vergleichbarkeit und Stringenz der Analysen gewährleistet werden, ohne ein zu starres Raster zu etablieren, das der Individualität der Werke nicht gerecht werden kann.

Dieser Aufbau der Gedichtanalysen folgt einem Modell von Thomas Klinkert, das vor allem auf die Sichtbarmachung der »Interaktion der verschiedenen Textkonstitutionsebenen«<sup>29</sup> abzielt. Dieses Verfahren bietet sich im Hinblick auf die hier zu untersuchenden Hölderlin-Texte besonders an, da es Strategien zur Verfügung stellt, mit denen auch vergleichsweise inkohärente und ambivalente Werke textbasiert interpretiert werden können. So können etwa durch die Untersuchung der Sprechsituation<sup>30</sup> auf pragmatischer Ebene oder die Erörterung von Textverknüpfungen durch Isoto-

---

<sup>29</sup> Vgl. Klinkert, Thomas: *Einführung in die französische Literaturwissenschaft*. Berlin 2008, insbesondere S. 185–194.

<sup>30</sup> Klinkert beruft sich hier vor allem auf den französischen Linguisten Émile Benveniste (ebd., S. 185–187); für das Deutsche werde ich hier an entsprechender Stelle die Tempustheorie von Harald Weinrich einbeziehen: Weinrich, Harald: *Tempus. Besprochene und erzählte Welt*. Stuttgart 1971.

pien und Oppositionen auf der Ebene der Semantik<sup>31</sup> auch kausallogisch »schwierige« Werke analysiert und intuitive Leseindrücke systematisch am Text überprüft werden.

Um es dem interdisziplinären Forschungsgegenstand anzupassen, werde ich dieses Analyseraster in einer eigenen Erweiterung um eine musikanalytische Ebene ergänzen. Dabei werden grundsätzlich alle konstitutiven Elemente der musikalischen Analyse – wie Gattung, Besetzung, Länge, Tonart, Tonhöhe, Tondauer, Dynamik, Rhythmus, Melodieführung, Agogik, Klangfarbe – berücksichtigt und auf ihr Verhältnis zum sprachlichen Material untersucht. Geeignete Parameter werden dann direkt mit den Analyseergebnissen zu verschiedenen Ebenen der Texte in Bezug gesetzt – oder dezidiert als Brüche zwischen Text und Musik ausgewiesen.<sup>32</sup> Da die Beispiele aus der Neuen Musik sich nicht nur in Form und Besetzung deutlich unterscheiden, sondern teilweise auch traditionelle Gestaltungsspielräume bis an die Grenzen des Experimentellen ausweiten, muss die entsprechende Auswahl und Parallelführung jeweils im Einzelfall vorgenommen und begründet werden. Dabei stützt sich das Vorgehen, wenn nötig, auch auf eine Untersuchung der Werkgenese anhand von Archivmaterial, um den konkreten Kompositionsprozess so weit wie möglich zu berücksichtigen.<sup>33</sup> Entscheidend sind vor allem die Relationen zwischen den untersuchten Elementen – sowohl innerhalb der beteiligten Medien als auch im Wechselspiel von Sprache und Musik.

### 2.3. Vergleich und interdisziplinäre Relevanz

Schließlich soll – nach Kontextualisierung und Analyse – in einem dritten Schritt durch den Vergleich der Kompositionen sowohl innerhalb der Werkgruppen als auch zwischen diesen sichergestellt werden, dass ein möglichst umfassendes Bild der Grundtendenzen der musikalischen Hölderlin-

<sup>31</sup> Klinkert beruft sich dabei auf die Semiotiker Algirdas Julien Greimas und Joseph Courtés und den Literaturwissenschaftler Peter V. Zima: Greimas, Algirdas Julien: *Sémantique structurale*. Paris 1966; Greimas, Algirdas Julien/Courtés, Joseph: *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris 1979; Zima, Peter V.: *Literarische Ästhetik. Methoden und Modelle der Literaturwissenschaft*. Tübingen 1995; vgl. Klinkert, Einführung in die französische Literaturwissenschaft, S. 188–191.

<sup>32</sup> Vgl. zur Problematik der Erforschung des Verhältnisses von Sprache und Musik auch das theoretisch ausgerichtete Kap. I.4.2.

<sup>33</sup> Dies betrifft vor allem das Beispiel von Luigi Nono, das den traditionellen Rahmen der »Vertonung« am weitesten hinter sich lässt, vgl. dazu Kap. 5 dieser Einleitung und insbesondere Kap. III.3. zu Nono.