

Sonderdruck aus:

**Musik-Konzepte**  
**Neue Folge**  
**Heft 168–169**

**Nicolaus A. Huber**

Herausgegeben von  
Ulrich Tadday  
2015

edition text + kritik

MUSIK-KONZEPTE Neue Folge  
Die Reihe über Komponisten  
Herausgegeben von Ulrich Tadday

Heft 168/169  
Nicolaus A. Huber  
Herausgegeben von Ulrich Tadday  
Mai 2015

Wissenschaftlicher Beirat:  
Ludger Engels (Aachen, Regisseur)  
Detlev Glanert (Berlin, Komponist)  
Jörn Peter Hiekel (HfM Dresden/ZHdK Zürich)  
Birgit Lodes (Universität Wien)  
Laurenz Lütteken (Universität Zürich)  
Georg Mohr (Universität Bremen)  
Wolfgang Rathert (Universität München)

ISSN 0931-3311  
ISBN 978-3-86916-394-9

Der Abdruck der Notenbeispiele bzw. Abbildungen sowie der Zeittafel erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Verlags Breitkopf & Härtel, Wiesbaden.

Umschlaggestaltung: Thomas Scheer  
Umschlagabbildung: Porträt Nicolaus A. Huber, Foto: Charlotte Oswald

Die Reihe »Musik-Konzepte« erscheint mit vier Nummern im Jahr. Die Hefte können einzeln, im vergünstigten Jahresabonnement für € 59,- oder im UN!-Abo für € 39,- durch jede Buch-, Musikalienhandlung oder über den Verlag bezogen werden. Die Kündigung des Abonnements ist bis zum Oktober eines jeden Jahres für den folgenden Jahrgang möglich. Zusätzlich erhalten Abonnenten den jährlich erscheinenden Sonderband zum ermäßigten Preis mit Rückgaberecht.

Preis für dieses Heft € 34,-

Die Hefte 1–122 und die Sonderbände dieses Zeitraums wurden von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn herausgegeben.

*Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek*  
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über [www.dnb.de](http://www.dnb.de) abrufbar.

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlags. Dies gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag GmbH & Co KG, München 2015  
Levelingstraße 6a, 81673 München  
[www.etk-muenchen.de](http://www.etk-muenchen.de)

Satz: Dörr + Schiller GmbH, Curiestraße 4, 70563 Stuttgart  
Druck und Buchbinder: Beltz Bad Langensalza, Neustädter Straße 1–4,  
99947 Bad Langensalza

# Musik-Konzepte Neue Folge 168/169

## Nicolaus A. Huber

|   |     |
|---|-----|
| Vorwort   | 3   |
| <i>Rainer Nonnenmann</i><br>Vom Menschen in der Musik<br>Nicolaus A. Hubers kompositorische Welterschließungen  | 5   |
| <i>Jörn Peter Hiekel</i><br><i>Don't fence me in</i><br>Zur Ästhetik der Werke von Nicolaus A. Huber  | 27  |
| <i>Hannes Seidl</i><br>Wie weit können wir gehen?<br>Reichweiten in den Kompositionen Nicolaus A. Hubers  | 44  |
| <i>Gordon Kampe</i><br>»Alles weg!«<br>Über das Verschwinden im Werk Nicolaus A. Hubers   | 64  |
| <i>mathias spablinger</i><br>am beispiel der <i>clash music</i><br>metrische bestimmtheit als das Gegenteil ihrer selbst in<br>nicolaus a. hubers rhythmuskomposition | 80  |
| <i>Frank Hilberg</i><br>Aspekte der Instrumentation in den Orchesterwerken<br>Nicolaus A. Hubers  | 104 |

*Wolfgang Rüdiger*

Komponierte Paradoxa und Konfrontationen mit sich selbst

Nicolaus A. Hubers *Konzert für naturmodulierte Soli und Ensemble*

(2008) als »art totale instrumentale«

124

*Jörg Birkenkötter*

Keine Kleinigkeiten: *Bagatellen, Shrugs, Statement ...*

Kurze Stücke im Werk Nicolaus A. Hubers

153

Abstracts

176

Bibliografische Hinweise

180

Zeittafel

183

Autoren

185

# Vorwort

Wer »kritisches Komponieren« als ästhetische Konstante im musikalischen Denken und Handeln von Nicolaus A. Huber bezeichnet, muss wohl nicht mit Widerspruch rechnen. Aber was ist »kritisches Komponieren« eigentlich? Oder genauer gefragt: Wie gestaltet es sich über einen Zeitraum von einem halben Jahrhundert hinweg, wenn sich der Gegenstand des »kritischen Komponierens«, das ist die Gesellschaft, verändert sowie das musikalische »Material«, mit und in dem der Komponist denkt und handelt? Die Autoren des Bandes beschäftigen sich am Beispiel ausgewählter Werke mit der zentralen Frage, wie Nicolaus A. Huber »kritisches Komponieren« im Wandel der Zeit als Anspruch an eine sich verändernde gesellschaftliche Wirklichkeit musikalisch reflektiert.

Dies geschieht im vorliegenden Band in einem gedanklich großen Bogen, der vom Allgemeinen zum Besonderen geschlagen wird: Nach Rainer Nonnenmanns Einleitung in Nicolaus A. Hubers Schaffen als kompositorische Welterschließung legt Jörn Peter Hiekel das Fundament der Ästhetik Nicolaus A. Hubers frei. Hannes Seidl wendet sich anschließend der Frage zu, wie Nicolaus A. Huber in Werken wie *Beds and Brackets*, *Zum Beispiel: wogende Äste* oder *doux et scintillant* eine Analogie von physikalischer Theorie und musikalischer Praxis zu schließen versucht, während Gordon Kampe das eigentümliche Phänomen des »Verschwindens« in der Musik Nicolaus A. Hubers seit den 1980er Jahren fokussiert. Mathias Spahlinger untersucht die Emanzipation des Rhythmus in Nicolaus A. Hubers Kompositionen bzw. dessen Konzept der Rhythmus-Komposition im Spannungsfeld der Ordnung von Konstruktion und Dekonstruktion, und Frank Hilberg verfolgt die teilweise damit einhergehenden Wandlungen der Instrumentation in den Orchesterwerken. Schließlich führen Wolfgang Rüdiger und Jörg Birkenkötter den politischen wie gesellschaftskritischen Komponisten sowohl der großen Form als auch der kleinen Formen abschließenden Betrachtungen zu, die den Band abrunden.

Ulrich Tadday



## »Alles weg!«

Über das Verschwinden im Werk Nicolaus A. Hubers

Ein siebenköpfiges Ensemble sitzt räumlich verteilt um das Publikum herum. Vor den Musikerinnen und Musikern befinden sich Tische mit Ablagen, auf ihnen jeweils zwei Transparentpapiere. Mit Schweizer Taschenmessern schaben und kratzen die Ensemblemitglieder auf den Transparenten herum, sie pusten und wischen den fein aufgewirbelten Transparentpapier-Staub fort und befreien die Papiere über eine Dauer von sechs Minuten ganz offensichtlich von Unnötigem. Die skizzierte Szenerie ist der zweite, mit *Liebesradierung* überschriebene Teil des Ensemblestückes *An die Musik*, das Nicolaus A. Huber 2009 für ein Projekt<sup>1</sup> des *ensemble recherche* komponierte, das sich der Frage nach der Möglichkeit von Liebesliedern in der Gegenwart stellte. Auf den Transparentpapieren befinden sich insgesamt 20 unterschiedlichste Notationsfragmente: Teile einer Phrase, der Ausschnitt eines Akkordes, vereinzelte Tonpunkte, vermeintlich zusammenhangslose Anweisungen zu Dynamik oder Artikulation oder notenkopflöse Hilfslinien, Versetzungszeichen, Fermaten und auch eindeutig aus anderen, älteren Stücken entnommene Partikel: So kann – beispielsweise – das 14. Fragment dem Ensemblewerk *Dort links gings in die Stadt* (2005) zugeordnet werden, während die Fragmente sechs und neun aus *Covered with music* (1997) stammen, einem Werk, das sich auf Marcel Duchamps *The Bride Stripped Bare by her Bachelors, Even* (*The Large Glass*) (1915–1923) bezieht und im Hinblick auf die *Liebesradierung* eine weitere Verweisschicht innerhalb Hubers Werk eröffnet. Die Etablierung dieser Verweisschichten konstituiert wesentlich jene »Kunst des Verschwindens«<sup>2</sup>, die sich in einer »Zone des Zwischen-Seins – zwischen Sein und Schein, Anwesenheit und Abwesenheit«<sup>3</sup> befindet und die Huber performativ auf die Spitze treibt, denn sämtliche Notationsfragmente sind, darauf wird deutlich hingewiesen, fehlerhaft: Mal ist ein Taktstrich zu lang geraten, mal ist eine Linie unsauber gezeichnet, ein anderes Mal sind es Vorzeichen, Tempi oder Winkel, die nun vom Ensemble<sup>4</sup> mit dem Messer ent-

1 Vgl. ensemble recherche, *liebeslieder/love songs*, CD Wergo 67922, 2014.

2 Jean Baudrillard, *Warum ist nicht alles schon verschwunden?*, Berlin 2008, S. 6.

3 Ulrike Lehmann, »Ästhetik der Absenz«, in: *Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst*, hrsg. von Hubertus Butin, Köln 2014, S. 35–39, hier S. 36.

4 Für Informationen über Szenerie und Probenarbeit mit dem Komponisten danke ich herzlich dem Flötisten des *ensemble recherche*, Martin Fahlenbock.

fernt und korrigiert werden müssen: »Alles weg!« lautet folglich die klare Anweisung.<sup>5</sup>

Huber gewährt während der Aufführung Einblick in seine eigene Werkstatt und stellt einen haptischen und durchaus auch handwerklichen Aspekt des Komponierens heraus: Fehler müssen verschwinden, und das Verschwinden ist ein hör-, sicht- und fühlbarer Prozess. Freilich bedarf es auch keiner weiteren, absichtlichen Musikalisierung, da einerseits jeder Musiker in jeweils eigenem Tempo, an jeweils anderer Stelle schaben wird und es andererseits zu unterschiedlich dichten Schabe- und Kratzgeräuschen und Gesten kommen muss, da die Korrekturen ebenso unterschiedlich intensive Bewegungen erfordern werden. So ist die *Liebesradierung* auch als konzeptuelle Liebeserklärung an den Beruf und die private Arbeitsatmosphäre lesbar und spielt womöglich auch auf den von Huber geprägten Begriff des »Nahbereichs« an, der sich durch »Überschau- und Bestimmbarkeit mit so wenig Teleologie wie möglich«<sup>6</sup> auszeichnet: »Derzeit bleibt nur das Zuhause übrig, der Nahbereich, und natürlich der Versuch, in diesem Nahbereich so klug wie möglich, so frisch wie möglich etwas zu machen.«<sup>7</sup> Zugleich wird jener Nahbereich wiederum durch Fremdes verunsichert und erweitert, denn die intime *Liebesradierung* bleibt Teil einer öffentlichen Aufführung und dem Verwehen des fehlerhaften, pulverisierten Materials kann zugesehen werden: Es verwandelt sich in staubige Präsenz und hinterlässt feinste Materials Spuren im Raum. – Ein ähnlich flüchtiges Material hatte Huber bereits in seinem Werk *Aion* (1968–1972) verwendet. Hier waren es verschiedenste Gerüche, die »wie musikalische Ereignisse« und verstärkbar wie eine »Crescendo und Decrescendo-Wirkung«<sup>8</sup> eingesetzt werden sollten.

Dass zum einen das Verschwinden und zum anderen die Abwesenheit, die als ein Zielpunkt des Verschwindens eines »etwas« betrachtet werden könnte, gerade in der Zeitkunst Musik vielfach und auf unterschiedlichste Art und Weise thematisiert wurde, liegt auf der Hand.<sup>9</sup> Bei einem Blick in Hubers Werkkatalog fällt jedoch auf, dass er sich sehr intensiv und nicht erst seit der *Liebesradierung* kompositorisch mit der Idee des Verschwindens als einer

5 Dass auch in der von Breitkopf & Härtel herausgegebenen Original-Partitur genau jene Passage, die es in der *Liebesradierung* zu korrigieren gilt, eine Tempo-Angabe mit Tipp-Ex korrigiert werden musste, ist vermutlich Zufall – kann aber auch Teil eines immer tiefer reichenden Austauschs zwischen den Werk- und Verweisschichten sein. Ebenso spekulativ sei angemerkt, dass sich der erste Teil von *An die Musik*, der mit *Poem* überschrieben ist, auf die *Trois Poèmes d'amour* von Erik Satie beziehen könnte, der ebenso wie Marcel Duchamp immer wieder eine Bezugsgröße für den Komponisten darstellt.

6 Nicolaus A. Huber, »Vom körperlichen Grund in *Beds and Brackets*«, in: ders., *Durchleuchtungen*, hrsg. von Josef Häusler, Wiesbaden 2000, S. 280–286, hier S. 281.

7 Stefan Amzoll, »Ich bin ein Bewunderer des Seins – Über Geschichte und kritisches Komponieren im Werk Nicolaus A. Hubers«, in: *MusikTexte* 108 (2006), S. 27–33, hier S. 33.

8 Nicolaus A. Huber, »Zu *Aion*«, in: *Durchleuchtungen* (s. Anm. 6), S. 50–56, hier S. 52.

9 Vgl. dazu u. a. Andreas Jacob, »Vom Abwesenden in der Musik«, in: *Musik – Transfer – Kultur. Festschrift für Horst Weber*, hrsg. von Stefan Drees, Andreas Jacob und Stefan Orgass, Hildesheim 2009 (= *Folkwang Studien* 8), S. 476–489; Stefan Drees, »Ästhetik der Abwesenheit. Vom Verschwinden des Körpers aus dem Musiktheater«, in: *Seiltanz* 9 (2014), S. 29–39; Heiner Goebbels, *Ästhetik der Abwesenheit – Texte zum Theater*, Berlin 2012 (= *Recherchen* 96).

Notenbeispiel 1: *Lieberadierung aus: An die Musik*, © 2009 by Breitkopf & Härtel, Wiesbaden

ebenso musikalischen wie politischen Bewegungsrichtung auseinandersetzt, die sich – wie geschildert – eben nicht ausschließlich auf musikimmanente Vorgänge, etwa auf einen »Paradigmenwechsel von Klang zur Stille«<sup>10</sup> bezieht, sondern sich zugleich als konkrete, haptische Arbeit am Verschwinden im Werk niederschlägt und außerdem das widerständige und magische Potenzial heraufbeschwören kann, wie es Erik Satie treffend bemerkte: »Die Polizei hat etwas gegen das Verschwinden; sie hat kein Verständnis für die Magie.«<sup>11</sup> Hinzu kommt, dass ein Komponist, der auf eine sich stets in Veränderung befindliche Welt künstlerisch zu reagieren sich vorgenommen hat, immer mit Verwandlungen, dem Erscheinen und dem Verschwinden in Dialog treten wird: »Das Alte vergeht und das Neue kommt. Verwandlung erzeugt also Abwesenheit. Die Ästhetik der Absenz begleitet eine Ära der Absenz, die umso fundamentaler werden wird, je radikaler die Welt sich wandelt.«<sup>12</sup>

So eröffnen denn auch bereits frühere Werktitel, unter dem Aspekt des Verschwindens und der Abwesenheit betrachtet, einen weiten Assoziationsraum. Zu ihnen gehören beispielsweise *Parusie – Annäherung und Entfernung* (1967), *Anerkennung und Aufhebung* (1971–1972), aber auch *Annäherung an ein Wollknäuel mit Abschied der kleinen Trommel und Kommentar des Atmers*<sup>13</sup> (1990–1991), *An Hölderlins Umnachtung* (1992), *ohne Hölderlin* (1992), *Disappearances* (1995), *Covered with Music* (1997), *in die Stille* (1998), *Weißer Radierung* (2006). Schließlich lassen sich auch die von Huber so bezeichnete Sehnsuchtstrilogie<sup>14</sup> (*Póthos* (2010), *Himeros* (2011), *Erosfragmente* (2012)

10 Martin Zenck, »Dal niente – Vom Verlöschen der Musik. Zum Paradigmenwechsel vom Klang zur Stille in der Musik des neunzehnten und zwanzigsten Jahrhunderts«, in: *MusikTexte* 55 (1994), S. 9–14, hier S. 10.

11 Erik Satie, »Verschwinden«, in: *Erik Satie – Schriften*, hrsg. von Ornella Volta, Hofheim 3 1997, S. 215.

12 Peter Weibel, »Ära der Absenz«, in: *Ästhetik der Absenz – Bilder zwischen Anwesenheit und Abwesenheit*, hrsg. von Ulrike Lehmann und Peter Weibel, München 1994, S. 10–26, hier S. 26.

13 Das ist der erste Satz aus: *Drei Stücke für Orchester mit Atmer/Sänger und obligatem Klavier* (1990–1991).

14 Nicolaus A. Huber, »Programmnotiz zu Himeros«, in: *Programmheft 40 Jahre Freiburger Schlagzeugensemble*, hrsg. von der Hochschule für Musik Freiburg 2013, S. 33.

sowie eines der jüngsten Werke, *L'inframince – extended* (2014), dazuzählen. Bezieht man Rätselhaftes mit ein, bei dem es um stetes Changieren zwischen verschiedenen Deutlichkeitsstufen geht, so könnte selbst ein Werk wie *Air mit Sphinxes* (1987) noch hinzugezogen werden.

## I Weiße Radierung

Spätestens seitdem Robert Rauschenberg 1953 eine Zeichnung Willem de Koonings nahezu vollständig ausradierte, anschließend rahmte und mit dem Titel *Erased de Kooning Drawing* versah, ist das Nachdenken über verschiedene, auch radikale Formen des Verschwindens in der bildenden Kunst virulent.<sup>15</sup> Wenn Huber 50 Jahre später ein Orchesterwerk *Weiße Radierung* nennt, wird Rauschenbergs Radierung sicherlich als Andeutung immer mitgedacht werden. Allerdings steht in Hubers Werk weniger die aggressive Seite des Verschwindens im Mittelpunkt, als vielmehr ein brutal und liebevoll zugleich vollzogener Akt des Freilegens von Verschüttetem. Den Arbeitsprozess verglich der Komponist mit dem handwerklichen Vorgehen bei der Anfertigung einer Ätzradierung, bei der sich »Motive und Figuren«<sup>16</sup> in das Metall hineinfressen. Björn Gottstein wies unter diesem Aspekt bereits darauf hin, dass der zunächst rein musikalisch verstandene und tradierte Begriff des Ausdrucks durch den Hinweis auf Ätzradierungen zu einem fast wörtlich zu verstehenden »Aus-Druck« bzw. »Ab-Druck« hin erweitert wird und dass das »Weiß« im Titel obendrein auf eine »Ausdrucksverweigerung« verweist, die Huber bei Stéphane Mallarmé oder Erik Satie ausmachte: »Die Farbe Weiß stand für das Nichtgrimmassieren, also für eine Musik, die nicht dauernd Ausdrucksgrimassen schneidet.«<sup>17</sup>

Bereits bei einem Blick auf die ersten Partiturseiten fällt auf, dass sich insbesondere Punkte und Linien in die Struktur hineingefressen haben. Sie können im Sinne einer Ästhetik der Absenz als Spuren eines weitgehend verschwundenen Materials, die sich nun als Notate in der Partitur wiederfinden, gelesen werden. So unterstreicht auch der Kunsttheoretiker Peter Weibel die wesentliche Bedeutung von Spuren in Kunstwerken: »Das Sichauflösen, Verschieben, Verweisen als Momente der Dynamik der Spur, als Prozessualität der Spur, bilden sicherlich Strategien (der Spur), die zum Kanon einer Ästhetik der Absenz gehören.«<sup>18</sup> Übertragen auf musikalische Strategien könnte dies auch für zahlreiche Werke Hubers in unterschiedlichster Art und Weise gelten.

15 Vgl. dazu: Lehmann, »Ästhetik der Absenz« (s. Anm. 3), S. 37.

16 Björn Gottstein, »Dasselbe ist fast nie dasselbe«, in: *CD-Booklet Nicolaus A. Huber*, Coviello Classics COV 61003, S. 3–10, hier S. 5.

17 Ebenda, S. 5.

18 Weibel, »Ära der Absenz« (s. Anm. 12), S. 25.

In *Weisse Radierung* bilden offenbar Punkte und Linien zwei klar voneinander unterscheidbare Elemente, die – und davon zeugt z. B. der Hinweis in der Partitur, dass die erste Linie in den ersten Violinen so gespielt werden soll, als gehöre sie nicht recht zum klingenden Umfeld dazu (T. 2–8) – ein hohes Maß an Selbstständigkeit aufzuweisen scheinen. Punkte zeigen sich in vielfältigsten Gestalten: kurze, trocken auszuführende Fortissimo-Akzente (z. B. T. 2 = Violinen 1 und 2 oder T. 2 = 3 Becken) oder ihre leise und nachklingend auszuführenden Pendants (z. B. T. 8 und 22 = Schlagzeug oder T. 24 f. = Klavier), die in den allermeisten Fällen jeweils einer Instrumentengruppe vorgeschrieben sind und nur in wenigen Fällen auf verschiedene Instrumentengruppen verteilt werden können (z. B. ein Kleincluster um *E* in Streichern, Akkordeon, Blechbläsern und Fagotten; T. 78). Um eine sehr große Variationsvielfalt herzustellen, kann jede Punktgestalt mit jeder anderen Punktgestalt verbunden und vermischt werden, sodass sich trocken gespielten Punkten, leisen ebenso wie lauten, ein Nachhall beimischen lässt. In T. 25 – dies sei lediglich als *pars pro toto* herausgegriffen – spielt das Akkordeon *secco* den Ton *Es*, der durch ein Paukenecho gewissermaßen verlängert wird. Ähnlich vielfältig und wiederum in ihren Erscheinungsformen untereinander kombinierbar zeigen sich auch die Linien, die entweder deutlich als melodische Strecke erkennbar einem Einzelinstrument (z. B. die Melodie in T. 2–8 in den ersten Violinen) oder einer Instrumentenkombination (z. B. T. 228–234 = Celesta und erste Violinen) zugeordnet werden können. Darüber hinaus können Linienzüge aber auch auf mehrere Instrumente verteilt und dadurch stets unterschiedlich eingefärbt sein, wie etwa die Linie in den Takten 39–50, die mit einem *cis*<sup>2</sup> in der ersten Klarinette beginnt und stets mikrotonal eingefärbt wird, bevor sie zunächst im Resonanzraum des Klaviers und schließlich in einer Generalpause (T. 51) verschwindet.

Bei einem näheren Blick auf den oben erwähnten Linienzug in Celesta und den ersten Violinen (T. 228–234) offenbart sich jedoch noch ein anderes Verhältnis zwischen Punkten und Linien, das paradigmatisch für das gesamte Stück stehen könnte: Den einzelnen Tönen der *molto legato* zu spielenden Linie sind nämlich synchrone Punkte (*pizz.* + *sforzatissimo* in den zweiten Violinen) hinzugefügt: Die Linie ist also entweder der auskomponierte Nachhall der Punkte, oder die Punkte sind ebenfalls eine Linie, deren Zusammenhang zwar radiert wurde, der aber dennoch stets vorhanden ist.

Aus diesem Blickwinkel heraus betrachtet kommt einem mit »Kratzfassade« überschriebenen Abschnitt (T. 180–221) des Werkes zentrale Bedeutung zu: Sämtliche Streicher haben dort auf ihren Instrumenten in äußerstem Fortissimo und mit breitem möglichem Frequenzspektrum einen kratzenden Klang hervorzubringen. Das Resultat ist von derartiger Aggression, dass das übrige Orchester nahezu vergeblich dagegen anzupspielen scheint. Nach und nach verwandelt sich, beginnend mit zwei Beckenpaaren (T. 195–200), die eher statische Fläche in eine Abfolge repetierter Klänge (T. 205–210). Aus erneutem Kratzen der Streicher (T. 222) wird ein sich stets ausdünnender Klang

238

Cel. *pppp*

1. *molto legato*

VI. 1 *ppp*

pizz. *8va*

VI. 2 *sfff secco* *sfff secco* *sim.*

241

Cel.

VI. 1

VI. 2 *loco*

Notenbeispiel 2: *Weiße Radierung*, T. 228–234, © 2006 by Breitkopf & Härtel, Wiesbaden

des Akkordeons gefiltert, der schließlich in die oben beschriebene Linie mündet. Die Kratzfassade kann so als jener Moment beschrieben werden, der den Prozess des Ätzens hörbar verdeutlicht und offenbart, dass auch die provisorisch als Punkte beschriebenen Gestalten Linienreste einer tieferen, zu großen Teilen aber verschwundenen Schicht sind, die sich der direkten Wahrnehmung entzieht. Dem absichtsvollen Entzug von Zusammenhang einerseits und ebenso tradiertem wie fetischisiertem Ausdruck andererseits ist ein widerständiger Gestus zu eigen, gerade weil Spuren und Reste vergangener Präsenz erkennbar sind.

Auf die mit dem Verschwinden einhergehende ästhetische und politische Widerständigkeit wies in Bezug auf Performance-Kunst der Theater- und Tanzwissenschaftler Gerald Siegmund hin. Für ihn kann nicht nur Präsenz widerständig sein, sondern insbesondere »die Reste, die sich um deren Abwesenheit gruppieren (...)«. <sup>19</sup> Variiert und stets re-formuliert trifft dies sicherlich auch auf viele Partituren Hubers zu, die sich der Idee des Verschwindens widmen: »Es liegt alles in der Kunst des Verschwindens. Nur das, was durch

19 Gerald Siegmund, *Abwesenheit. Eine performative Ästhetik des Tanzes*, Bielefeld 2006, S. 68.

das Verschwinden zustande kommt, ist wirklich anders – sofern das Verschwinden Spuren hinterläßt, daß es der Ort ist, wo ›der Andere‹, die Welt, das Objekt, erscheinen.«<sup>20</sup>

## II *Disappearances*

War in *Liebesradierung* und in *Weißer Radierung* das haptische und zuweilen brutale Ausradieren von Fehlern, Klängen oder von überkommenen Ausdrucks-Gesten die wesentliche Methode, um das Verschwinden von »etwas« zu thematisieren, so ging Huber in seinem Klavierstück *Disappearances* einige Jahre zuvor einen ganz anderen Weg, den er selbst in einem kurzen Text beschrieb:

»Verschwinden braucht Empfindlichkeit für Zwischenzeiten als lebhaft gefühlte, als bewußte Dauer. Jeder einzelne Klavierklang hat seine natürliche oder rhythmisch zudiktierte oder auskomponierte Klangverlaufsgestalt. Jeder Klavierklang hat aber auch ein Klangleben im ganzen Stück. ›Verschwinden‹ heißt also fragen, fragen nach dem ersten Klingen, nach der Struktur des Verschwindens – des Untertauchens, des Wiederauftauchens, des Wiederaufgerufenwerdens, des letzten Erscheinens, fragen nach den inneren Geschwindigkeiten.«<sup>21</sup>

Dass sich Huber mit dieser Bemerkung auf »Jede(n) Klavierklang« bezieht, muss in Bezug auf *Disappearances* wörtlich verstanden werden. Da das rechte Pedal des Klaviers nahezu ununterbrochen zu treten ist, kann dem immer wieder unterschiedlich gestalteten Verschwinden von annähernd jeder Aktion, jedem Impuls und jeder Figur sehr deutlich zugehört werden. Das Pedal erfüllt hier nicht die Funktion des Amalgamierens von Klängen oder des akustischen Weichzeichners, sondern fungiert eher als eine Apparatur, die dem endgültigen Verschwinden Aufschub gewährt und es so letzten Endes noch verstärkt.

Exemplarisch sei eine Passage (T. 39–56) des Werkes herausgegriffen, die in ihrer vermeintlichen Schlichtheit das Verschwinden der Töne explizit verdeutlichen kann, ist doch das Verschwinden eines jeden der insgesamt 15 Anschläge anders geformt: Beginnend mit einem einfachen melodischen Tritonus-Schritt, dessen Zielton (*H*) etwas leiser als der Anfangston (*Es*) zu spielen ist, enthält der dritte Anschlag drei Töne, denen je eine andere, etwas kräftigere Dynamik vorgeschrieben ist, wodurch die beiden vorhergehenden und durch das Pedal noch resonierenden Töne gleichsam aufgesaugt werden.

20 Jean Baudrillard, »Denn die Illusion steht nicht im Widerspruch zur Realität«, in: *Fotografien/ Photographies/ Photographs 1985–1998*, hrsg. von Peter Weibel, Graz 1998, S. 20–35, hier S. 23.

21 Huber, »*Disappearances*«, in: *Durchleuchtungen* (s. Anm. 6), S. 378–379, hier S. 378.



»äußerste menschliche und politische Bitterkeit. Eine rezitativisch angelegte Trillerstimme intoniert litaneartig Wortrhythmen aus Paul Celans Gedicht *TENEBRAE*. Menschen, die in Unmenschlichkeit, Folter, Konzentrationslagern, Gaskammern verschwinden, erbittern sich zu blasphemischer Aggressivität.«<sup>23</sup>

Huber hatte den bewegenden Text des Gedichts bereits 1965 für ein gleichnamiges A-cappella-Chorwerk verwendet und für den Beginn, einem topischen Seufzer-Gestus ähnlich, die Sekundschriffe *E-F* und *G-Ges* gewählt. Das Intervall der kleinen Sekunde übernimmt Huber, häufig gerahmt durch aggressive Cluster, auch für *Disappearances* und transponiert es hier auf die Töne *G* und *As*, die stets in mittlerer Lage fast stotternd auf jenen Celan-Worten insistieren, als könnten sie nicht mehr zur Sprache finden.<sup>24</sup> Da Huber in der Analyse zu Luigi Nonos *Il Canto sospeso* (1956) selbst auf dessen Verwendung von Tonsymbolik hinwies – dort werden die Töne *Es-Es* und *Es-A* just an jener Stelle verwendet, an der es im Text »Da sind unsere Mörder« heißt –, kann die semantische Umdeutung des so exzessiv verwendete Tonschrittes *G-As* kaum mehr zufällig sein, geht er doch in seinem einführenden Text unmissverständlich auf das Verschwinden der Menschen in Gaskammern ein. »Äußerste menschliche und politische Bitterkeit« – anders wird unter diesen Aspekten die Coda von *Disappearances* nicht mehr gehört werden können. In ihr verschwindet so auch alles, was zuvor erklang.

### III *Abschied von der kleinen Trommel*

Mit einer ganz anderen, außermusikalischen, Form des Verschwindens haben die *Drei Stücke für Orchester mit Atmer und obligatem Klavier* (1990–1991) zu tun. Insbesondere der erste Teil gibt im Titel *Annäherung an ein Wollknäuel mit Abschied von der kleinen Trommel und Kommentar des Atmers* den Hinweis, dass die kompositorische Erarbeitung von Entfernungen ein zentrales Thema des Werkes darstellt. Angeregt durch die Lektüre *Die fraktale Geometrie der Natur* des Mathematikers Benoît Mandelbrot, untersucht Huber die »musikalisch-kompositorische Entfaltung der Gestaltbeziehungen« innerhalb der Musik, »die als Zeitkunst Notwendigkeit und Freiheit gibt, dem Beobachter seine Entfernung zu diktieren, ihm dem immer gleich weit entfernten, Approximationen und Auflösungsgrade vorzugeben«.<sup>25</sup> Huber erwähnt in seinem einführenden Text zudem, dass er während des Kompositionspro-

23 Huber, »*Disappearances*«, in: *Durchleuchtungen* (s. Anm. 6), S. 378–379, hier S. 379.

24 Stefan Drees wies bereits darauf hin, dass Huber u. a. in *Go Ahead. Musik für Orchester mit Shrugs* (1988) innerhalb eines instrumentalen Rezitativs einen Gedicht-Text (Friedrich Hölderlin) in den Notentext versenkt hat. Vgl. dazu Stefan Drees, *Vom Sprechen der Instrumente*, Frankfurt/M. 2007, S. 347.

25 Nicolaus A. Huber, »*Drei Stücke für Orchester mit Atmer/Sänger und obligatem Klavier*«, in: *Durchleuchtungen* (s. Anm. 6), S. 269.

zesses versuchte, inmitten von »Dimensions- und Erkenntnistremoli« Klarheit über die »gesellschaftlichen Macht- und Wertebewegungen« zu bekommen. Eines jener »Erkenntnistremoli« tritt in etwa in der Hälfte des ersten Stückes (ab T. 83) sehr deutlich zunächst in den Streicherpartien hervor: Auf einer Strecke von insgesamt 38 Vierteln (bei Viertel = 40) komponiert Huber eine tremolierende Fläche, deren (Tremolo-)Anschlagszahlen sich linear stetig verringern, bis das Tremolo schließlich in Einzeltöne mündet. Zwar setzt wieder ein sehr schnelles Tremolo ein, doch diesmal wird es nicht mit einem metrischen Gefüge in Verbindung gebracht, da nur Sekundenangaben gemacht werden und so das Zeitgefühl von Ausführenden und Rezipienten zugleich moduliert wird. Kurz darauf wiederum, nämlich mit dem nächsten Einsatz, setzt Huber das metrische Gefüge erneut in Kraft, nur um die Tremoli kurz darauf wieder aus diesem zu entlassen. So könnte hier auch, Hubers Begrifflichkeit paraphrasierend, von einer Erkenntnismodulation die Rede sein. Jedes Umschlagen der Tremoli hat zwar plötzlich, aber – und so steht es über annähernd jeder Aktion – »ohne Ausdruck« stattzufinden: Die Erkenntnis, was die unterschiedlichen Tremoli etwa für die Dimension Zeit bedeuten, darf also keinesfalls mit tradiertem Ausdruck übertüncht werden, ist doch gerade das Tremolo anfällig für die Darstellung plumper Erregungszustände oder metaphysischen Waberns. Denkbar, dass Erik Satie auch diesmal mit Hubers Vorgehen, insbesondere mit der Einführung von Erkenntnistremoli, ganz »einverstanden« wäre:

»Der ›neue Geist‹ lehrt, sich der emotionalen Schlichtheit zuzuwenden, der Bestimmtheit des Ausdrucks – einer klaren Durchsetzung von Klanglichkeit und Rhythmus (mit festen Konturen akzentuiert – voller Selbstverleugnung und Verzicht) ... Ich spreche von der Musik.«<sup>26</sup>

Zentrale Erkenntnis, der Titel *Abschied von der kleinen Trommel* gibt darüber beredt Auskunft, war, dass der Niedergang sozialistischer Systeme zur Zeit der Komposition der *Drei Stücke* unaufhaltsam voranschritt. Huber hat selbst darauf hingewiesen, dass er, der einst auch im Bereich der linken »Agitprop«-Szene tätig war, diese politische Entwicklung als Verlust erlebt hat, der mit einem Rückzug ins eher Innermusikalische einherging, sodass für ihn dieser »Abschied vom dezidiert politischen Komponieren, wie auch immer das ausgesehen hat«<sup>27</sup>, zugleich auch ein »Abschied von der Moderne« bedeutete. Diesen Abschied vollzieht Huber ganz konkret, indem er die kleine Trommel, die ihm immer als Symbol für Kampf und Fortschritt galt, mit einem großen Solo aus den Partituren – zumindest für einige Jahre – gänzlich verschwinden

26 Erik Satie, »Die Ewiggestrigen«, in: *Erik Satie – Schriften* (s. Anm. 11), S. 187–189, hier S. 187.

27 Nicolaus A. Huber im Gespräch mit Karl-Heinz Blomann und Frank Sielecki, »Hören – eine vernachlässigte Kunst?«, in: *Durchleuchtungen* (s. Anm. 6), S. 327–341, hier S. 338.

lässt und durch dieses Verschwinden überdies einen Strich unter einen wesentlichen Abschnitt seines künstlerischen Schaffens zieht:

»An die Stelle des Trommlers von Politbotschaften und agitatorischen Proklamationen mittels Spruchbändern, Titeln, Texten, Widmungen während der sechziger, siebziger und achtziger Jahre trat nach 1990 ein Komponist, der durch Aufzeigen innermusikalischer Abhängigkeitsverhältnisse und Emanzipationsmöglichkeiten allenfalls indirekt analoge außermusikalische Strukturen zu beleuchten sucht.«<sup>28</sup>

*Der Abschied von der kleinen Trommel* wird eingeleitet durch eine »mit drängender Heftigkeit« überschriebene Passage. Während den Holz- und Blechbläsern sowie den hohen Streichern wesentlich triolisch herausfahrende Gesten vorgeschrieben sind, wiederholen ein Kwängwari<sup>29</sup>, Klavier (als Perkussionsinstrument verwendet) und tiefe Streicher unablässig unterschiedlich lange Quintolenmodelle in vierfachem Forte. Vor dieser klanglich brutalen Oberfläche beginnen nun zwei kleine Trommeln rhythmische Modelle des sogenannten *Dachau-Liedes* in einem anderen Tempo (Viertel = 104) zu spielen. Jenseits weniger, im Original nicht vorhandener Störungen des Metrums entspricht die Trommelpartie zunächst der rhythmischen Struktur des Liedes:

Stacheldraht, mit Tod geladen/  
Ist um unsre Welt gespannt./  
Drauf ein Himmel ohne Gnaden/  
Sendet Frost und Sonnenbrand./  
Fern von uns sind alle Freuden,/  
Fern die Heimat und die Frau,/  
Wenn wir stumm zur Arbeit schreiten,/  
Tausende im Morgengraun.<sup>30</sup>

Einzelne rhythmische Elemente, insbesondere der typische Auftakt-Impuls (punktierter Achtelnote + Sechzehntelnote), machen sich sukzessive selbstständig und insistieren vehement, bis das Trommel-Solo schließlich in dreifachem Piano verklingt und die kleine Trommel im Klang des ebenfalls verklingenden Quintolenmodells verschwindet.

Spätestens seit dem letzten Irak-Krieg ist mit der Trommel, wenn auch deutlich verwandelt, das konkret Politische in Hubers Werk wieder lauter geworden. Und auch dort, beispielsweise im Ensemblestück *Werden Fische je das Wasser leid – Musik mit Neglect-Syndrom* (2003), dem eine Kompilation

28 Rainer Nonnenmann, »Von der guten Verwirrung«, in: *MusikTexte* 108 (2006), S. 3–7, hier S. 4.

29 Kwängwari = Koreanischer Gong.

30 Text: Jura Soyfer, Musik: Herbert Zipper.

kl. Tr.  $\text{♩} = 104$

kl. Tr.  $\text{ff}$

(Sta-chel-draht mit Tod be-la-den Ist um un-sre Welt ge-spannt

kl. Tr.  $\text{mp}$

Drauf ein Him-mel oh-ne Gna-den Sen-det

kl. Tr.  $\text{mf}$

Frost und -Son-nen-brand...)

$\text{fff}$   $\text{mp}$

Notenbeispiel 4: *Annäherung an ein Wollknäuel mit Abschied der kleinen Trommel* aus: *3 Stücke*, © 1991 by Breitkopf & Härtel, Wiesbaden

aus insgesamt zwölf Textfragmenten von Gottfried Benn, Rainer Maria Rilke, Friedrich Hölderlin, Georg Trakl, Charles Bukowski und Nicolaus A. Huber zugrunde liegt, werden zentrale Aspekte transportiert, in denen Huber an der Kunst des Verschwindens arbeitet. Deutlich wird das in diesem Falle erst nach dem eigentlichen Stück: Außerhalb der Bühne ist ein »hartes, knackiges Plastikmaterial wie eine Weg-Brücke« zu legen, die in das Auditorium hineinragt. Die Solisten (Stimme und musikalische Leitung) gehen nach dem Applaus auf dieser Weg-Brücke ab und werden folglich dabei mit dem Plastikmaterial lärmern. Zwar hat der Zuschauer die Plastikmaterialien längst gesehen, doch da sie innerhalb des »eigentlichen« Stückes keine Rolle spielen, werden sie in der Regel an dieser Stelle aus dem Wahrnehmungsfeld längst verschwunden sein. Erst beim Darüberlaufen der Interpreten kommen die Materialien wieder ins Bewusstsein und verdeutlichen schlagartig ihr vorangegangenes Verschwinden. Mit dieser szenischen Aktion spielt Huber auf das im Titel erwähnte Neglect-Syndrom an, das »eine Bezeichnung für das Nichtbeachten von Gegenständen oder Ereignissen in der linken bzw. rechten Raumhälfte«<sup>31</sup> ist. Die sich anschließende plötzliche Bewusstwerdung des Verschwundenen kann als jener »entscheidende Schlag« gedeutet werden, den, so Huber, »die Bush-amerikanische Kriegspolitik« der »Ruhe und Gemütlichkeit der Postmoderne« versetzt hat:

»Das Denken selbst ist seiner Schutzhülle beraubt. Sogar *Der heimliche Aufmarsch* von Eisler gewinnt Aktualität zurück. Ich muss gestehen: es war schwer für mich, die Musik beim Komponieren dieser Unruhe von außen ausgesetzt zu sehen, einer Unruhe, die kein Fünk-

31 Nicolaus A. Huber, Programmnotiz zu *Werden Fische je das Wasser leid – Musik mit Neglect-Syndrom*, online unter: <https://www.breitkopf.com/work/8341/werden-fische-je-das-wasser-leid> [letzter Zugriff: 17.3.2015].

chen Aufklärung in sich birgt, aber ihre einschneidende Brutalität voll entfaltet.«<sup>32</sup>

#### IV Analyse

In einem seiner meist zitierten Aufsätze – »Kritisches Komponieren«<sup>33</sup> – geht Huber ausführlich darauf ein, dass Analyse in der Gegenwart mehr leisten müsse, als lediglich musikalische Elemente, »ihren Zusammenhang untereinander und ihre Ausbreitung in der Zeit« oder deren »Logik und Struktur in ihren Einzelbereichen« herauszustellen. »Heute«, so Huber, »bedeutet kritisches Komponieren analytisches Komponieren, das nicht einfach Musik herstellt, sondern über Musik Auskunft gibt.«<sup>34</sup> Ein Diktum, das, obwohl 1972 verfasst, sicherlich auch gegenwärtig nichts an seiner Gültigkeit für den Komponisten verloren hat. Die Nähe und Verwandtschaft von Analyse und Komposition wird in der Vergegenwärtigung der ursprünglichen Bedeutungen, nämlich »Auflösung, Zergliederung, Untersuchung«<sup>35</sup> auf der einen und »Zusammenstellen bzw. Zusammensetzen«<sup>36</sup> auf der anderen Seite deutlich. Wenn in Hubers Werken andere Musik erscheint, dann weniger als Zitat, sondern vielmehr als Sichtbarmachung des unter bestimmten Gesichtspunkten analysierten Gegenstandes. Vielfach wird Fremdes analysiert und entkernt, um schließlich im eigenen Werk verwandelt wieder zu erscheinen. Der ursprüngliche Werk-Zusammenhang ist dann zwar verschwunden, aber man kann über Funktionsweisen des anverwandelten kompositorischen Materials Neues entdecken, sodass auch in dieser Hinsicht das Verschwinden als Modulator von Erkenntnis wirksam werden kann. Der analytische Umgang mit fremdem Material bedeutet meines Erachtens jedoch weit mehr als bloße Dekonstruktion, denn indem Huber Auskunft über das Verschwundene erteilt, wird die Aufmerksamkeit des Rezipienten auch für das Fehlende, für das Umgewandelte, also für die Spuren des Verschwundenen sensibilisiert. Der Hörer wird aufgefordert, seine »Wahrnehmungsmuster zu überprüfen und der Kunst wieder eine größere Bedeutung zuzugestehen«.<sup>37</sup>

Die »Kunst des Verschwindens«<sup>38</sup>, wie Jean Baudrillard sie untersuchte und beschrieb, gehört mithin zu den wesentlichen Konstanten in Hubers Werk, auch dann, wenn sie nicht ausdrücklich erwähnt wird. Abschließend sei daher *Nocturnes*, ein *Stück für Orchester mit zwei Bagatellen* (1984), kurso-

32 Ebenda.

33 Nicolaus A. Huber, »Kritisches Komponieren«, in: *Durchleuchtungen* (s. Anm. 6), S. 40–42, hier S. 40.

34 Ebenda.

35 Schlagwort »Analyse«, in: *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen*, hrsg. von Wolfgang Pfeifer, München 72004.

36 Schlagwort »Komponieren«, in: ebenda.

37 Lehmann, »Ästhetik der Absenz« (s. Anm. 3), S. 39.

38 Baudrillard, *Warum ist nicht alles schon verschwunden?* (s. Anm. 2), S. 6.

risch erörtert, da hier die Aneignung fremden Materials nicht in bloßer Integration oder Analyse besteht, sondern darüber hinaus die kompositorische Faktur des eigenen Werkes maßgeblich bestimmt. In einer Programmnotiz gibt Huber darüber Auskunft, dass das melodische Material der eröffnenden Bagatelle aus dem gesamten Tonmaterial der ersten Bagatelle aus Weberns Op. 9 besteht, allerdings »gereiht vom höchsten bis zum tiefsten Ton«. <sup>39</sup> Bei einem Vergleich der beiden Partituren ist dieser Vorgang in der Tat leicht nachzuvollziehen, und schnell wird klar, dass sich die Kenntnis über Weberns Umgang mit Tonhöhen im gleichen Maße verstärkt, wie der Gestus und die typische Klanglichkeit des Webern-Stückes verschwindet.

Der zweiten Bagatelle, die das Werk abschließt, liegen zwei brasilianische Tanzrhythmus-Modelle zugrunde, die Huber als »Atemstöße in nach außen gehender música popular« <sup>40</sup> bezeichnete. Während das erste, aus lediglich zwei Anschlägen bestehende knappe Rhythmus-Modell den ersten, zweiten und letzten Teil der insgesamt dreiteiligen Bagatelle prägt, ist das zweite Modell, es besteht aus acht Sechzehnteln, lediglich im dritten Teil präsent. Herausgefordert durch den Titel eines Aufsatzes aus jüngerer Zeit, »Alles korrespondiert mit allem. Debussy ... und Schönberg und Satie« <sup>41</sup>, suchte der Autor dieser Zeilen nach weiteren Zusammenhängen innerhalb der Bagatelle, etwa nach thematischen Zahlen, bis sich die Analyse gewissermaßen selbst aufzulösen begann.

Ein Einblick in den Auflösungsprozess: Die Bagatelle besteht, wie bereits erwähnt, aus drei Teilen. Teil 1 und Teil 2 (= Z. A) umfassen jeweils sechs Takte (= zwölf Takte). Auf halber Strecke des zweiten Teils (nach drei Takten) bricht das zweite Rhythmus-Modell mit großer Intensität und neuem Tempo herein (Viertel = 66). Der letzte Teil (ab Z. B) besteht aus acht Takten, die Bagatelle insgesamt folglich aus 20 Takten. Löst man das Denken in Takten auf und zählt allein die verwendeten Viertelnoten, so kommt man auf eine Summe von insgesamt 66 Vierteln (Teil 1 = 20 Viertel, Teil 2 = 22 Viertel, aufgeteilt in  $2 \times 11$ , Teil 3 = 24 Viertel). Zoomt man weiter in die Bagatelle hinein, stellt man fest, dass das erste Rhythmusmodell in Teil 1 sechs Mal erscheint (= zwölf Anschläge), gerahmt von insgesamt zwölf Akkordanschlägen des Orchesters, bevor es eine rhythmische Modifikation erfährt. Die Zahl 6 findet sich auch in T. 18 wieder, nach dem letzten Anschlag des ersten Rhythmusmodells: Dort leiten sechs Anschläge in Schlagzeug und Harfe das nur mehr gepfiffene Ende der Bagatelle ein. Wir zoomen weiter und lassen allmählich das Wahrnehmbare verschwinden: Summiert man lediglich die Akzente der Anschläge innerhalb des zweiten Rhythmusmodells nicht nur horizontal, sondern nimmt jeden Musiker individuell mit in die Rechnung

39 Nicolaus A. Huber, »Nocturnes. Stück für Orchester mit zwei Bagatellen«, in: *Durchleuchtungen* (s. Anm. 6), S. 361.

40 Ebenda.

41 Nicolaus A. Huber, »Alles korrespondiert mit allem. Debussy ... und Schönberg und Satie«, in: *MusikTexte* 137 (2013), S. 17–18.

auf, ergeben sich  $3 \times 17$  Akzente = 51 Akzente. Die Quersumme daraus ergäbe wieder die sechs – und zählt man sämtliche Tutti-Aktionen zusammen, läge man bei der Zahl 33 – die Quersumme ergäbe abermals sechs ...

Weder sind diese Zahlenspiele in Form homöopathischer Analyse deutlich wahrnehmbar, noch wird Huber das Stück genau so konstruiert haben, erscheint etwa das Ableiten thematischer Zahlen aus der Quersumme des Tempos (Viertel = 66; die Quersumme beträgt 12) nicht wirklich als gängige kompositorische Praxis. Und dennoch sind diese Zusammenhänge da, mag die konkrete Absicht dahinter auch verschwunden sein und der »Code«, um dessen Dechiffrierung es in einer Analyse ja eben nicht geht, im Dunkel des Privaten verborgen bleiben. Vielleicht kann an dieser Stelle Paul Virilios Ausspruch Geltung beanspruchen, wonach »in der Ästhetik des Verschwindens (...) die Dinge desto präsenter (sind), je mehr sie uns entgleiten«. <sup>42</sup>

## Epilog

Die Idee des Verschwindens in Hubers Werk, hier konnten nur Ausschnitte kursorisch erörtert werden, ist eminent vielfältig. Neben konkreten, performativen Handlungen stehen sich politisches oder – etwa im Fall des Klavierstücks *Disappearances* – menschlich kaum fassbares Verschwinden gegenüber. Musikimmanentes Verschwinden sämtlicher kompositorischer Parameter, geht oft einher mit analytischem, auflösendem Verschwinden, das den Rezipienten über Musik und ihre Mechanismen aufzuklären trachtet. Verschwinden ist darüber hinaus natürlich auch ein Prozess, der mit dem Alltag eines jeden Menschen zu tun hat und sowohl mit unaufhaltsam körperlichen als auch mit institutionellen Realitäten des Lebens korrespondiert: Bevor Nicolaus A. Huber als Professor an der damaligen Folkwang Hochschule in Essen in die Pensionierung verschwand, gab er den Studierenden seiner letzten Kompositionsklasse den Rat – so heißt es jedenfalls in einer häufig kolportierten Überlieferung –, sich zukünftig mit Haaren zu beschäftigen: »Lernen Sie von Haaren! Die gehören zu einem, benehmen sich aber manchmal nicht so.« <sup>43</sup> Erst Jahre später wird deutlich, dass Huber sein Verschwinden aus der Institution mit einer kaum verdeckten Anspielung auf Erik Satie kommentierte, der dem Haar in einer beeindruckenden Haartheorie die Rolle eines Parasiten zuwies,

»(...) der auf dem Kopf des Menschen wohnt. Er hat die Form eines langen, sehr dünnen Wurmes. Von überraschender Gefräßigkeit, ist jener Parasit eine der Ursachen der Kahlköpfigkeit: durch beständiges

42 Fred Forest und Paul Virilio im Gespräch, »Die Ästhetik des Verschwindens«, in: *Digitaler Schein*, Frankfurt/M. 1991, S. 339–340, hier S. 339.

43 Vgl. dazu auch Gordon Kampe, »Haarakiri«, in: *Neue Musik Zeitung* 4 (2012).

Saugen absorbiert er den von der Kopfhaut eingeschlossenen Haarsaft & legt diese unwiderruflich frei, indem er sich selbst dabei zu Tode bringt. Binnen kurzer Zeit wird der Mensch kahl, befreit von einem unfreundlichen & widerlichen Gast. Er ist geheilt: jeder Rückfall ist ausgeschlossen.«<sup>44</sup>

44 Erik Satie, »Die Haare sind außer Gefahr«, in: *Erik Satie – Schriften* (s. Anm. 11), S. 320.

Bisher sind in der Reihe Musik-Konzepte erschienen:

**Claude Debussy**  
(1/2) 2. Aufl., 144 Seiten  
ISBN 978-3-921402-56-6

**Mozart**  
**Ist die Zauberflöte ein  
Machwerk?**  
(3) – vergriffen –

**Alban Berg**  
**Kammermusik I**  
(4) 2. Aufl., 76 Seiten  
ISBN 978-3-88377-069-7

**Richard Wagner**  
**Wie antisemitisch darf ein  
Künstler sein?**  
(5) 3. Aufl., 112 Seiten  
ISBN 978-3-921402-67-2

**Edgard Varèse**  
**Rückblick auf die Zukunft**  
(6) 2. Aufl., 130 Seiten  
ISBN 978-3-88377-150-2

**Leoš Janáček**  
(7) 2. Aufl., 156 Seiten  
ISBN 978-3-86916-387-1

**Beethoven**  
**Das Problem  
der Interpretation**  
(8) 2. Aufl., 111 Seiten  
ISBN 978-3-88377-202-8

**Alban Berg**  
**Kammermusik II**  
(9) 2. Aufl., 104 Seiten  
ISBN 978-3-88377-015-4

**Giuseppe Verdi**  
(10) 2. Aufl., 127 Seiten  
ISBN 978-3-88377-661-3

**Erik Satie**  
(11) 3. Auflage, 119 Seiten  
ISBN 978-3-86916-388-8

**Franz Liszt**  
(12) 127 Seiten  
ISBN 978-3-88377-047-5

**Jacques Offenbach**  
(13) 115 Seiten  
ISBN 978-3-88377-048-2

**Felix Mendelssohn  
Bartholdy**  
(14/15) 176 Seiten  
ISBN 978-3-88377-055-0

**Dieter Schnebel**  
(16) 138 Seiten  
ISBN 978-3-88377-056-7

**J.S. Bach**  
**Das spekulative Spätwerk**  
(17/18) 2. Aufl., 132 Seiten  
ISBN 978-3-88377-057-4

**Karlheinz Stockhausen**  
**... wie die Zeit verging ...**  
(19) 96 Seiten  
ISBN 978-3-88377-084-0

**Luigi Nono**  
(20) 128 Seiten  
ISBN 978-3-88377-072-7

**Modest Musorgskij**  
**Aspekte des Opernwerks**  
(21) 110 Seiten  
ISBN 978-3-88377-093-2

**Béla Bartók**  
(22) 153 Seiten  
ISBN 978-3-88377-088-8

**Anton Bruckner**  
(23/24) 163 Seiten  
ISBN 978-3-88377-100-7

**Richard Wagner**  
**Parsifal**  
(25) – vergriffen –

**Josquin des Prés**  
(26/27) 143 Seiten  
ISBN 978-3-88377-130-4

**Olivier Messiaen**  
(28) – vergriffen –

**Rudolf Kolisch**  
**Zur Theorie der Aufführung**  
(29/30) 130 Seiten  
ISBN 978-3-88377-133-5

**Giacinto Scelsi**  
(31) 2. Aufl., 143 Seiten  
ISBN 978-3-86916-389-5

**Aleksandr Skrjabin und die  
Skrjabinisten**  
(32/33) 190 Seiten  
ISBN 978-3-88377-149-6

**Igor Strawinsky**  
(34/35) 136 Seiten  
ISBN 978-3-88377-137-3

**Schönbergs Verein für  
musikalische Privatauf-  
führungen**  
(36) 118 Seiten  
ISBN 978-3-88377-170-0

**Aleksandr Skrjabin und  
die Skrjabinisten  
II**  
(37/38) 182 Seiten  
ISBN 978-3-88377-171-7

**Ernst Křenek**  
(39/40) 176 Seiten  
ISBN 978-3-88377-185-4

**Joseph Haydn**  
(41) 97 Seiten  
ISBN 978-3-88377-186-1

**J.S. Bach**  
**»Goldberg-Variationen«**  
(42) 106 Seiten  
ISBN 978-3-88377-197-7

**Franco Evangelisti**  
(43/44) 173 Seiten  
ISBN 978-3-88377-212-7

**Fryderyk Chopin**  
(45) 108 Seiten  
ISBN 978-3-88377-198-4

**Vincenzo Bellini**  
(46) 120 Seiten  
ISBN 978-3-88377-213-4

**Domenico Scarlatti**  
(47) 121 Seiten  
ISBN 978-3-88377-229-5

**Morton Feldman**  
(48/49) – vergriffen –

**Johann Sebastian Bach**  
**Die Passionen**  
(50/51) 139 Seiten  
ISBN 978-3-88377-238-7

**Carl Maria von Weber**  
(52) 85 Seiten  
ISBN 978-3-88377-240-0

**György Ligeti**  
(53) – vergriffen –

**Iannis Xenakis**  
(54/55) – vergriffen –

Bisher sind in der Reihe Musik-Konzepte erschienen:

|   |  |   |
|---|--|---|
| <p><b>Ludwig van Beethoven</b><br/> <b>Analecta Varia</b><br/>           (56) 112 Seiten<br/>           ISBN 978-3-88377-268-4</p>                  | <p><b>Hugo Wolf</b><br/>           (75) 139 Seiten<br/>           ISBN 978-3-88377-411-4</p>   | <p><b>Gustav Mahler</b><br/> <b>Der unbekannte Bekannte</b><br/>           (91) 116 Seiten<br/>           ISBN 978-3-88377-521-0</p>                              |
| <p><b>Richard Wagner</b><br/> <b>Tristan und Isolde</b><br/>           (57/58) 153 Seiten<br/>           ISBN 978-3-88377-269-1</p>                 | <p><b>Rudolf Kolisch</b><br/> <b>Tempo und Charakter in Beethovens Musik</b><br/>           (76/77) – vergriffen –</p>   | <p><b>Alexander Zemlinsky</b><br/> <b>Der König Kandaules</b><br/>           (92/93/94) 259 Seiten<br/>           ISBN 978-3-88377-546-3</p>                      |
| <p><b>Richard Wagner</b><br/> <b>Zwischen Beethoven und Schönberg</b><br/>           (59) 114 Seiten<br/>           ISBN 978-3-88377-280-6</p>      | <p><b>José Luis de Delás</b><br/>           (78) 116 Seiten<br/>           ISBN 978-3-88377-431-2</p>  | <p><b>Schumann und Eichendorff</b><br/>           (95) 89 Seiten<br/>           ISBN 978-3-88377-522-7</p>  |
| <p><b>Guillaume Dufay</b><br/>           (60) 118 Seiten<br/>           ISBN 978-3-88377-281-3</p>  | <p><b>Bach gegen seine Interpreten verteidigt</b><br/>           (79/80) 171 Seiten<br/>           ISBN 978-3-88377-437-4</p>                                  | <p><b>Pierre Boulez II</b><br/>           (96) 97 Seiten<br/>           ISBN 978-3-88377-558-6</p>  |
| <p><b>Helmut Lachenmann</b><br/>           (61/62) – vergriffen –</p>   | <p><b>Autoren-Musik</b><br/> <b>Sprache im Grenzbereich der Künste</b><br/>           (81) 114 Seiten<br/>           ISBN 978-3-88377-448-0</p>                | <p><b>Franz Schubert</b><br/> <b>»Todesmusik«</b><br/>           (97/98) 194 Seiten<br/>           ISBN 978-3-88377-572-2</p>                                     |
| <p><b>Theodor W. Adorno</b><br/> <b>Der Komponist</b><br/>           (63/64) 146 Seiten<br/>           ISBN 978-3-88377-310-0</p>                   | <p><b>Jean Barraqué</b><br/>           (82) 113 Seiten<br/>           ISBN 978-3-88377-449-7</p>   | <p><b>W. A. Mozart</b><br/> <b>Innovation und Praxis</b><br/> <b>Zum Quintett KV 452</b><br/>           (99) 126 Seiten<br/>           ISBN 978-3-88377-578-4</p> |
| <p><b>Aimez-vous Brahms</b><br/> <b>»the progressive«?</b><br/>           (65) 85 Seiten<br/>           ISBN 978-3-88377-311-7</p>                  | <p><b>Claudio Monteverdi</b><br/> <b>Vom Madrigal zur Monodie</b><br/>           (83/84) 186 Seiten<br/>           ISBN 978-3-88377-450-3</p>                  | <p><b>Was heißt Fortschritt?</b><br/>           (100) 157 Seiten<br/>           ISBN 978-3-88377-579-1</p>  |
| <p><b>Gottfried Michael Koenig</b><br/>           (66) 108 Seiten<br/>           ISBN 978-3-88377-352-0</p>   | <p><b>Erich Itor Kahn</b><br/>           (85) 111 Seiten<br/>           ISBN 978-3-88377-481-7</p>   | <p><b>Kurt Weill</b><br/> <b>Die frühen Jahre</b><br/> <b>1916–1928</b><br/>           (101/102) 171 Seiten<br/>           ISBN 978-3-88377-590-6</p>             |
| <p><b>Beethoven</b><br/> <b>Formale Strategien der späten Quartette</b><br/>           (67/68) 179 Seiten<br/>           ISBN 978-3-88377-361-2</p> | <p><b>Palestrina</b><br/> <b>Zwischen Démontage und Rettung</b><br/>           (86) 83 Seiten<br/>           ISBN 978-3-88377-482-4</p>                        | <p><b>Hans Rott</b><br/> <b>Der Begründer der neuen Symphonie</b><br/>           (103/104) 173 Seiten<br/>           ISBN 978-3-88377-608-8</p>                   |
| <p><b>Henri Pousseur</b><br/>           (69) 97 Seiten<br/>           ISBN 978-3-88377-376-6</p>  | <p><b>Johann Sebastian Bach</b><br/> <b>Der Choralatz als musikalisches Kunstwerk</b><br/>           (87) 112 Seiten<br/>           ISBN 978-3-88377-494-7</p> | <p><b>Giovanni Gabrieli</b><br/> <b>Quantus vir</b><br/>           (105) 125 Seiten<br/>           ISBN 978-3-88377-618-7</p>                                     |
| <p><b>Johannes Brahms</b><br/> <b>Die Zweite Symphonie</b><br/>           (70) 123 Seiten<br/>           ISBN 978-3-88377-377-3</p>                 | <p><b>Claudio Monteverdi</b><br/> <b>Um die Geburt der Oper</b><br/>           (88) 111 Seiten<br/>           ISBN 978-3-88377-495-4</p>                       | <p><b>Gustav Mahler</b><br/> <b>Durchgesetzt?</b><br/>           (106) 122 Seiten<br/>           ISBN 978-3-88377-619-4</p>                                       |
| <p><b>Witold Lutoslawski</b><br/>           (71/72/73) 223 Seiten<br/>           ISBN 978-3-88377-384-1</p>   | <p><b>Pierre Boulez</b><br/>           (89/90) 170 Seiten<br/>           ISBN 978-3-88377-506-7</p>  | <p><b>Perotinus Magnus</b><br/>           (107) 109 Seiten<br/>           ISBN 978-3-88377-629-3</p>  |
| <p><b>Musik und Traum</b><br/>           (74) 121 Seiten<br/>           ISBN 978-3-88377-396-4</p>  | <p><b>Pierre Boulez</b><br/>           (89/90) 170 Seiten<br/>           ISBN 978-3-88377-506-7</p>  | <p><b>Perotinus Magnus</b><br/>           (107) 109 Seiten<br/>           ISBN 978-3-88377-629-3</p>  |

Bisher sind in der Reihe Musik-Konzepte erschienen:

**Hector Berlioz**  
**Autopsie des Künstlers**  
 (108) 128 Seiten  
 ISBN 978-3-88377-630-9

**Isang Yun**  
**Die fünf Symphonien**  
 (109/110) 174 Seiten  
 ISBN 978-3-88377-644-6

**Hans G Helms**  
**Musik zwischen Geschäft  
 und Unwahrheit**  
 (111) 150 Seiten  
 ISBN 978-3-88377-659-0

**Schönberg und der  
 Sprechgesang**  
 (112/113) 186 Seiten  
 ISBN 978-3-88377-660-6

**Franz Schubert**  
**Das Zeitmaß in seinem  
 Klavierwerk**  
 (114) 140 Seiten  
 ISBN 978-3-88377-673-6

**Max Reger**  
**Zum Orgelwerk**  
 (115) 82 Seiten  
 ISBN 978-3-88377-700-9

**Haydns Streichquartette**  
**Eine moderne Gattung**  
 (116) 85 Seiten  
 ISBN 978-3-88377-701-6

**Arnold Schönbergs**  
**»Berliner Schule«**  
 (117/118) 178 Seiten  
 ISBN 978-3-88377-715-3

**J.S. Bach**  
**Was heißt »Klang=Rede«?**  
 (119) 138 Seiten  
 ISBN 978-3-88377-731-3

**Bruckners Neunte**  
**im Fegefeuer der Rezeption**  
 (120/121/122) 245 Seiten  
 ISBN 978-3-88377-738-2

**Charles Ives**  
 (123) 130 Seiten  
 ISBN 978-3-88377-760-3

**Mauricio Kagel**  
 (124) 111 Seiten  
 ISBN 978-3-88377-761-0

**Der späte Hindemith**  
 (125/126) 187 Seiten  
 ISBN 978-3-88377-781-8

**Edvard Grieg**  
 (127) 147 Seiten  
 ISBN 978-3-88377-783-2

**Luciano Berio**  
 (128) 116 Seiten  
 ISBN 978-3-88377-784-9

**Richard Strauss**  
**Der griechische Germane**  
 (129/130) 146 Seiten  
 ISBN 978-3-88377-809-9

**Händel unter Deutschen**  
 (131) 114 Seiten  
 ISBN 978-3-88377-829-7

**Hans Werner Henze**  
**Musik und Sprache**  
 (132) 128 Seiten  
 ISBN 978-3-88377-830-3

**Im weißen Rössl**  
**Zwischen Kunst  
 und Kommerz**  
 (133/134) 192 Seiten  
 ISBN 978-3-88377-841-9

**Arthur Honegger**  
 (135) 122 Seiten  
 ISBN 978-3-88377-855-6

**Gustav Mahler: Lieder**  
 (136) 120 Seiten  
 ISBN 978-3-88377-856-3

**Klaus Huber**  
 (137/138) 181 Seiten  
 ISBN 978-3-88377-888-4

**Aribert Reimann**  
 (139) 125 Seiten  
 ISBN 978-3-88377-917-1

**Brian Ferneyhough**  
 (140) 110 Seiten  
 ISBN 978-3-88377-918-8

**Frederick Delius**  
 (141/142) 207 Seiten  
 ISBN 978-3-88377-952-2

**Galina Ustwolskaja**  
 (143) 98 Seiten  
 ISBN 978-3-88377-999-7

**Wilhelm Killmayer**  
 (144/145) 167 Seiten  
 ISBN 978-3-86916-000-9

**Helmut Lachenmann**  
 (146) 124 Seiten  
 ISBN 978-3-86916-016-0

**Karl Amadeus Hartmann**  
**Simplicius Simplicissimus**  
 (147) 138 Seiten  
 ISBN 978-3-86916-055-9

**Heinrich Isaac**  
 (148/149) 178 Seiten  
 ISBN 978-3-86916-056-6

**Stefan Wolpe I**  
 (150) 129 Seiten  
 ISBN 978-3-86916-087-0

**Arthur Sullivan**  
 (151) 114 Seiten  
 ISBN 978-3-86916-103-7

**Stefan Wolpe II**  
 (152/153) 194 Seiten  
 ISBN 978-3-86916-104-4

**Maurice Ravel**  
 (154) 129 Seiten  
 ISBN 978-3-86916-156-3

**Mathias Spahlinger**  
 (155) 142 Seiten  
 ISBN 978-3-86916-174-7

**Paul Dukas**  
 (156/157) 189 Seiten  
 ISBN 978-3-86916-175-4

**Luigi Dallapiccola**  
 (158) 123 Seiten  
 ISBN 978-3-86916-216-4

**Edward Elgar**  
 (159) 130 Seiten  
 ISBN 978-3-86916-236-2

**Adriana Hölszky**  
 (160/161) 188 Seiten  
 ISBN 978-3-86916-237-9

**Allan Pettersson**  
 (162) 114 Seiten  
 ISBN 978-3-86916-275-1

**Albéric Magnard**  
 (163) 129 Seiten  
 ISBN 978-3-86916-331-4

**Bisher sind in der Reihe Musik-Konzepte erschienen:**

|   |  |  |
|---|--|--|
| <p><b>Luca Lombardi</b><br/>(164/165) 193 Seiten<br/>ISBN 978-3-86916-332-1</p> <p><b>Jörg Widmann</b><br/>(166) 99 Seiten<br/>ISBN 978-3-86916-355-0</p> <p><b>Mark Andre</b><br/>(167) 114 Seiten<br/>ISBN 978-3-86916-393-2</p> <p><b>Nicolaus A. Huber</b><br/>(168/169) 187 Seiten<br/>ISBN 978-3-86916-394-9</p> <p><b>Sonderbände</b></p> <p><b>Alban Berg, Wozzeck</b><br/>306 Seiten<br/>ISBN 978-3-88377-214-1</p> <p><b>Walter Braunfels</b><br/>203 Seiten<br/>ISBN 978-3-86916-356-7</p> <p><b>John Cage I</b><br/>2. Aufl., 162 Seiten<br/>ISBN 978-3-88377-296-7</p> <p><b>John Cage II</b><br/>2. Aufl., 361 Seiten<br/>ISBN 978-3-88377-315-5</p> <p><b>Darmstadt-Dokumente I</b><br/>363 Seiten<br/>ISBN 978-3-88377-487-9</p> <p><b>Hanns Eisler</b><br/><b>Angewandte Musik</b><br/>223 Seiten<br/>ISBN 978-3-86916-217-1</p> <p><b>Geschichte der<br/>Musik als Gegenwart.</b><br/><b>Hans Heinrich Eggebrecht<br/>und Mathias Spahlinger<br/>im Gespräch</b><br/>141 Seiten<br/>ISBN 978-3-88377-655-2</p> <p><b>Klangkunst</b><br/>199 Seiten<br/>ISBN 978-3-88377-953-9</p> <p><b>Gustav Mahler</b><br/>362 Seiten<br/>ISBN 978-3-88377-241-7</p> | <p><b>Bohuslav Martinů</b><br/>160 Seiten<br/>ISBN 978-3-86916-017-7</p> <p><b>Mozart</b><br/><b>Die Da Ponte-Opern</b><br/>360 Seiten<br/>ISBN 978-3-88377-397-1</p> <p><b>Isabel Mundry</b><br/>197 Seiten<br/>ISBN 978-3-86916-157-0</p> <p><b>Musik der anderen Tradition</b><br/><b>Mikrotonale Tonwelten</b><br/>297 Seiten<br/>ISBN 978-3-88377-702-3</p> <p><b>Musikphilosophie</b><br/>213 Seiten<br/>ISBN 978-3-88377-889-1</p> <p><b>Philosophie des<br/>Kontrapunkts</b><br/>256 Seiten<br/>ISBN 978-3-86916-088-7</p> <p><b>Wolfgang Rihm</b><br/>163 Seiten<br/>ISBN 978-3-88377-782-5</p> <p><b>Arnold Schönberg</b><br/>– vergriffen –</p> <p><b>Franz Schubert</b><br/>305 Seiten<br/>ISBN 978-3-88377-019-2</p> <p><b>Robert Schumann I</b><br/>346 Seiten<br/>ISBN 978-3-88377-070-3</p> <p><b>Robert Schumann II</b><br/>390 Seiten<br/>ISBN 978-3-88377-102-1</p> <p><b>Der späte Schumann</b><br/>223 Seiten<br/>ISBN 978-3-88377-842-6</p> <p><b>Anton Webern I</b><br/>315 Seiten<br/>ISBN 978-3-88377-151-9</p> <p><b>Anton Webern II</b><br/>427 Seiten<br/>ISBN 978-3-88377-187-8</p> <p><b>Hans Zender</b><br/>168 Seiten<br/>ISBN 978-3-86916-276-8</p> | <p><b>Bernd Alois Zimmermann</b><br/>183 Seiten<br/>ISBN 978-3-88377-808-2</p> |
|---|--|--|