

Gordon Kampe (Hamburg)

Gestenspeicher. Gedanken zu Enno Poppes Zyklus *Speicher*

Mitunter sind Enno Poppes bereits oft beschriebene Titel etwas gemein: Geben die in der Regel kurzen, knackigen und ob ihrer lakonischen Poetik klar kommunizierenden Substantive wirklich Auskunft über das erklingende Werk oder verwirren sie vielmehr und führen gar auf falsche Spuren? Immerhin sollte man Komponisten generell nicht allzu sehr trauen. Im Falle des großformatig angelegten Ensemble-Zyklus' *Speicher* (2008-2013) allerdings, der 2013 anlässlich der Donaueschinger Musiktage erstmals komplett erklang, gab Poppe im Gespräch mit Armin Köhler dennoch einige flankierende Gedanken preis, die zu meinem Ausgangspunkt wurden und nicht nur ein spezifisches Werk, sondern vielmehr ein kulturelles Phänomen beschreiben: »Speicher ist ein Ordnungssystem, das mir erlaubt, die verschiedensten Ideen, die im Verlaufe eines langen Erarbeitungsprozesses auf mich einströmen, miteinander zu verzahnen und in eine große Form zu gießen.«¹ Julia Kursell² wies bereits darauf hin, dass *Speicher* hier sowohl die Funktion eines Computers beschreibt als auch den Ort einer Wohnung, an dem Dinge abgelegt werden, die in der konkreten Gegenwart einerseits nicht gebraucht werden und die andererseits auch in Unordnung geraten können. Enno Poppe legt in seinem Ensemblewerk allerdings nicht nur die für seine Musik so typischen kurzen und sich stets in Veränderung und Entwicklung befindlichen Motive in einer Art kompositorischem Zwischenspeicher ab, oftmals überschreibt und negiert er sie gleich nach ihrem Entstehen wieder und komponiert das Verblassen der Erinnerung gleich mit. Über das grundlegende Prinzip, es findet sich gleich zu Beginn, gab der Komponist bereits Auskunft und ein Blick in die Partitur führt es sehr deutlich vor: *Speicher I* beginnt mit der leeren C-Saite der Viola. Dieser Ton wird im Verlauf einiger Takte unentwegt anders eingefärbt, sowohl durch die Veränderung der Kontaktstellen (*poco pont.*, *pont.*, *ord.*, *tasto*) als auch durch die zeitliche bzw. metrische Positionierung innerhalb des Taktes. Später treten die für Poppe so typischen Glissandi hinzu, Vorschläge, weitere Klangfarben. Der Ton mag hier das Objekt sein, das Thema der Passage allerdings ist die Verwandlung bzw. das unentwegte Verblassen des Objekts während seines Eingangs in den Speicher. Folgt man der Autorin Judith Schalansky, so wird – überträgt man ihre Idee auf die Musik – der Ton erst durch sein allmähliches

¹ Armin Köhler und Enno Poppe, *Speicher für großes Ensemble*, Gespräch, in: Donaueschinger Musiktage 2013, CD-Booklet, Neos11411-14, S. 8-11, hier: S. 8.

² Julia Kursell, *Mit dem Hören komponieren*, in: *Enno Poppe*, Musik-Konzepte 175, hrsg. v. Ulrich Tadday, 2/2017, S. 113-126, hier: S. 123.

Verschwinden wieder bedeutungsvoll: »Alles zu vergessen, ist gewiss schlimm. Noch schlimmer ist, nichts zu vergessen, wird doch jedes Wissen erst durch Vergessen erzeugt. Wenn alles unterschiedslos gespeichert ist, wie auf den elektrische Energie verbrauchenden Datenspeichern, verliert er seine Bedeutung und wird zu einer ungeordneten Ansammlung unbrauchbarer Information.«³ In der Gedächtnisforschung, so Aleida Assmann, ist mittlerweile seit über zehn Jahren eine »diskursive Wende« eingetreten, die »vom Erinnern aufs Vergessen umstellt«⁴, denn »Erinnern ist ja gerade nicht (wie das die Mnemotechnik anstrebt) mit einem direkten Zugriff auf Wissen gleichzusetzen, sondern entspricht eher der Figur einer Wiederholung oder Wiedererkennung über zeitliche Intervalle hinweg.«⁵ Und so scheint Enno Poppes kurzes Statement zu *Speicher*, musikalisch verstanden, in eine ganz ähnliche Richtung zu gehen, wenn er nämlich schreibt: »Wiedererkennbar kann alles sein, ein einzelner Klang wie ein ganzer Formteil. Es ist also viel weniger nötig, dauernd neue Ideen in ein Stück hineinzuwurfen, als ein unvorhersehbares Netz aus Ableitungen zu erfinden. Die nächste Stufe wäre, dass man vorhersehen kann, was als nächstes geschieht: Dann wäre ein aktiver Zustand des Hörens hergestellt.«⁶ Poppes *Speicher* ist also offenbar weitaus mehr, als ein lediglich passiver Speicherort, an dem man dem Komponisten beim Ablegen und Sortieren musikalischer Objekte zuhören kann, es ist vielleicht eher ein Ort, an dem er mit dem musikalischen Objekt in eine Interaktion mit den Rezipient*innen zu treten versucht. Die in den Speicher eingehenden Objekte sind allerdings nicht immer so knapp, spärlich und präzise wie das eröffnende Bratschen-C. Poppes Partitur platzt geradezu vor einer kaum überschaubaren Menge musikalischer Gestalten, die der Komponist gewissermaßen selbst einem anderen Speicher entnommen zu haben scheint, nämlich der Tradition europäischer Kunstmusik. Allerdings – und eben dies ist das Wesen des Stückes – wird hier keinesfalls zitiert und amalgamiert, vielmehr wird dem Verblässen jener Gestalten und Topoi zugesehen und zugehört. Einige konkrete Beispiele und Stichproben mögen diese Idee unterstreichen: Poppe arbeitet in zahlreichen Passagen mit typischen und häufig beinahe idiomatischen Instrumentalgesten. Verhältnismäßig unscheinbar etwa eine Fagottmelodie (*Speicher I*, T. 244), die aus der Ferne an die Eröffnung von Igor Strawinskis *Sacre du Printemps* erinnern könnte – allerdings bereits verebbt ist, bevor man sich überhaupt erinnern kann. Deutlicher

³ Judith Schalansky, *Verzeichnis einiger Verluste*, Berlin 2018, S. 16.

⁴ Aleida Assmann, *Formen des Vergessens*, Göttingen 2017, S. 13.

⁵ Ebd., S. 16.

⁶ Enno Poppe über *Speicher*, in: <https://www.klangforum.at/projekt-detail/enno-poppe-speicher.html>, letzter Aufruf: 10.11.2019

wird Poppe in manchem Streicherarpeggio: So entlädt sich die in mehreren Anläufen immer weiter aufgestaute Energie in zahlreichen in ihrer Bewegungsrichtung typisch gehaltenen Arpeggien (*Speicher V*, T. 198), wie sie in großer Zahl in der klassischen Streicherliteratur zu finden wären. Allerdings schichtet Poppe diese Arpeggien so dicht in unterschiedlichen Dichtegraden übereinander, dass nur mehr gestische Reste hör- und sichtbar sind. Eine andere Strategie findet sich in einem ausgedehnten Posaunensolo (*Speicher I*, T. 388), das eine Nähe zu manchem Jazz-Idiom hat. Hier wird allerdings nichts schnell abgebrochen oder Deutliches mit sich selbst überlagert, hier verschwindet die Gestalt gleichsam mit ihrem Instrument, da der Posaune nach und nach andere Dämpfer vorgeschrieben sind und so die Klangfarbe in steter Veränderung ist, während der Gestus beibehalten wird. In T. 388 spielt die Posaune offen, in T. 392 mit einem Wa-Wa, in T. 396 mit einem Straight-Mute. Beim vorerst letzten und kürzesten Erscheinen der Gestalt (T. 432), abermals mit Wa-Wa-Mute, ist das Öffnen- und Schließen allerdings variabel: die Posaune wird – auch gestisch – undeutlicher und verliert sich in Holzbläserakkorden. Weitaus näher am Jazzidiom – natürlich insbesondere durch das »sehr grob, unsauber« zu spielende Saxophon – ist ein ausladendes Solo im fünften Satz (T. 225): Skalenausschnitte, in der Regel nach oben »abschmierende« Glissandi und beinahe »unkultivierte« Einzeltöne werden nach und nach vom Ensemble regelrecht aufgesaugt und eingeebnet, bis das Solo nicht mehr recht durchkommen will. – Und erinnert das Solo der Piccolo-Trompete im gleichen Satz (T. 216), das in einem fortissimo-tutti verschwindet, nicht eigentlich an entsprechende Soli aus barocken Kantaten oder Trompetenkonzerten – und sind die »espressivo« und »vibrato« zu spielenden Linien, die oft von kurzen Akkorden in Akkordeon, Klavier und Harfe gestört und perforiert werden, in erster und zweiter Violine vielleicht Anleihen an Violingestalten, wie sie in Sinfonien eines Gustav Mahler zu finden sind? So zeigt auch ein Blick auf die anderen Instrumentengruppen ein ähnliches Vorgehen: Ab T. 414 (*Speicher I*) stellt Poppe das Klavier beispielsweise sehr deutlich als Solo-Instrument aus, beinahe wie in einem Miniatur-Klavierkonzert. Virtuose Läufe in linker und rechter Hand werden von zarten Akkorden in den Streichern und einigen »Girlanden« in den Holzbläsern begleitet. Das Klaviersolo beginnt mehrfach vollgriffig (z. B. T. 414, T. 417, T. 427), nur um nach wenigen Takten in jeweils höchstem bzw. tiefstem Register wieder zu entschwinden. Neben diesen eher instrumentenspezifischen Beispielen, gibt es weitere musikalische Ebenen, auf der Poppe mit gespeicherten Topoi spielt. Zahlreiche Passagen instrumentiert Poppe fast blockhaft und trennt sehr klar zwischen den Instrumentalgruppen, damit die dadurch erzielte

Transparenz solistischen Einwüfen keine Aufmerksamkeit entzieht: So wird das ausufernde Englischhornsolo (*Speicher I*, T. 181) von Akkordblöcken begleitet, die in Holz, Blech und Streichern aufgespalten sind. Das von Tuttischlägen begleitete bzw. »perforierte« Solo ist ebenfalls ein satztechnischer Topos, der in zahlreichen Instrumentalkonzerten zu finden ist. Hier allerdings ist die rhythmische Disposition stets so frei, changierend und unvorhersehbar, dass die eigentlich klare Geste abermals sukzessive verblasst. Selbst ein solch offenbar verbrauchter Satztypus wie ein Antiphon – beispielsweise zu Beginn des zweiten Satzes –, eine traditionelle Climax-Rhetorik (zudem mit melodischen Spuren einer d-Moll-Melodie) oder plötzlich fast tänzerische Momente (etwa eine Art höchst merkwürdiger »Polka«, *Speicher V*, T. 153) gehen in Poppes riesigen *Speicher* ein, werden abgelegt, verarbeitet und zu einer neuerlichen Nutzung erkundet: »Was im Archiv gelandet ist, kann im Falle einer Umwertung und Neudeutung grundsätzlich wieder in den Kanon aufsteigen, was unter der Erde materiell noch erhalten ist, können Archäologen und Prähistoriker noch einmal ins Museum zurückholen.«⁷ All diese teilweise nur kurzen Gesten, instrumentalen Topoi und Satztypen im Zwischenspeicher sind Ausdruck von Poppes Strategie, das eingangs zitierte »aktive Hören« herbeizuführen. Die kommunikative Idee wird insbesondere durch den oftmals gestischen Charakter von Poppes Musik unterstützt, denn die Geste ist »immer auch ein produktives Phänomen, das auf gegebene kulturelle Versatzstücke nicht nur zurückgreift und sie reproduziert, sondern sie auch neu kombiniert und verändert.«⁸ In diesem Sinne könnte auch Enno Poppes signifikanteste musikalische Gestalt, das zumeist kurze Glissando in vielfältigsten Ausprägungen und Erscheinungsformen, als eine solche Geste verstanden werden, die gerade durch ihre oftmals unklare Begrenzung einerseits und ihr in der Bewegung eingeschriebenem Verschwinden andererseits, ein »aktives Hören« einfordert. – In François Rabelais' *Gargantua und Pantagruel* findet sich eine, wie ich finde, poetische Entsprechung von Enno Poppes gestischer Speicheridee. Dort werden Geräusche im Eis gespeichert – und gelegentlich, wenn die Witterung es zulässt, tritt das gespeicherte Material wieder zu Tage: »Da sind die Worte und das Geschrei der Männer und Weiber, die Kolbenstöße, der Panzer und des Roßgeschmeides Klirren, das Pferdewieher und aller andre Kriegslärm in den Lüften zu Eis

⁷ Aleida Assmann, *Formen des Vergessens*, S. 19f.

⁸ Alexander Kuba, *Geste/Gestus*, in: *Theatertheorie*, hrsg. v. Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch, Matthias Warstat, Stuttgart 2014, S. 136-142, hier: S. 142.

gefroren. Jetzt, da der strenge Winter zur Neige geht und die Witterung wieder lau und schön wird, zerschmelzen sie und werden gehört.«⁹

⁹ François Rabelais' *Gargantua und Pantagruel*, Kap. 44 (»Wie Pantagruel unter den gefrorenen Worten auch etliche Zötlein fand«, übers. v. Ulrich Rauscher München 1960.