

Erinnern und Vergessen

Wechselwirkungen in der Kammermusik Nicolaus A. Hubers

von Gordon Kampe

Wer, so möchte der neugierige Autor unbedingt in Erfahrung bringen, wer hat am 20. April 2007 während eines Konzerts der Wittener Tage für Neue Kammermusik eigentlich gehustet? Jedenfalls muss der Huster so stark gewesen sein, dass Nicolaus A. Huber der Erinnerung an dieses kurze Ereignis die erste Nummer eines aus insgesamt fünf kurzen Stücken bestehenden Werks für Violoncello solo – „Wechselwirkung“ (2007) – gewidmet hat: Innerhalb einer siebenunddreißig Sekunden dauernden Strecke verteilt Huber darin sieben äußerst kurze Klänge. Die intensivsten Momente stecken zugleich auch den Rahmen der Strecke ab, beginnend mit einem Gemisch aus stimmhaftem Huster und dem Klang der mit einem Stein gezupften Saite, endend mit dem Geräusch auf den Boden geworfener Steine. Intensiver noch als diese Momente wirkt der unmittelbare Beginn, an dem der Interpret (die Uraufführung spielte der Widmungsträger, Hans-Peter Jahn) die Augen zunächst geschlossen hat, um sie dann, einem visuellen Sforzato gleich, zum „Blick“ zu öffnen. Die Erinnerung an jenes „Lungeneignis“ des Publikums wird zu einem „Augeneignis“ in die Gegenwart transformiert und einem neuen Publikum zurückgegeben. Diese siebenunddreißig Sekunden zeigen in nuce Hubers Umgang mit Gedächtnis und Erinnerung auf: Erscheint in einem Werk die Erinnerung an ein „Etwas“, das kann eine Geste, eine Musik, ein Klang, ein Bild, ein Text, ein Moment, ein Ereignis, ein Blick oder eben jener Huster sein, dann wird diese Erinnerung selten direkt zitiert und, etwa als Fremdkörper, in ein Werk hineingeschnitten. Vielmehr wird das Erinnerte so verwendet, dass es – wie im angeführten Beispiel – wechselwirken kann. Das erinnerte „Etwas“ setzt mithin nicht allein Erinnerungen frei, sondern gibt Auskunft über die Mechanik des Erinnerns und lädt die Rezipienten zudem zu freien Assoziationen ein, durch die „fest etablierte Zusammenhänge“ getrennt betrachtet werden können, um „aus ihnen andere, oftmals abenteuerliche Verbindungen zum Vorschein treten zu lassen.“¹

Notenbeispiel Wittener Husten

Einfachere Erinnerungsmechaniken, die sich eindeutiger auf vorgefundene musikalische Objekte beziehen, treten in Hubers Werk bereits sehr viel früher in unterschiedlichen Deutlichkeitsgraden zu Tage. Das Orches-

terwerk „Parusie. Annäherung und Entfernung“ (1967) etwa basiert auf einer Skala, die – vielleicht ähnlich den Sprach-Verständlichkeitsgraden in Karlheinz Stockhausens „Gesang der Jünglinge im Feuerofen“ (1955) –, unterschiedliche Deutlichkeitsgrade vom „echten Zitat bis zur bloßen Analogie“² ordnet. Das im gleichen Jahr komponierte Duo für Klavier und Schlagzeug „Traummechanik“ trägt, wie auch das Orchesterstück „Modell im Rückspiegel“ (1998), das Interesse für vielfältige Erinnerungsprozesse schon im Titel, und viele andere Werke beziehen ihr Material darüber hinaus aus dem analytisch-sezierenden Umgang mit historischem Material. Solostücke wie beispielsweise „First play Mozart“ (1993), „Vor und zurück“ (1981) oder auch das Trio „Als eine Aussicht weit“ (1996) untersuchen Gestalten und Gesten aus Partituren von Wolfgang Amadeus Mozart oder Ludwig van Beethoven.

Komplexere und in den Assoziationen freier gestaltete Wechselwirkungen unterschiedlicher Erinnerungsebenen finden sich auf kleinstem Raum zum Beispiel in der „Erinnerungs-Coda“ des Trios „leggiero mit weissglut“ (2007), in der Bassflöte und Schlagzeug in den vergehenden Resonanzraumklang des Klaviers hinein die Essenz der vorhergehenden fünfzehn Minuten durch drei winzige Instrumentaltupfer zusammenfassen und außerdem – paradigmatisch – im Fagottsolo „Mit Erinnerung“ (1996). Huber weist im Werkkommentar darauf hin, dass der Anfangsgedanke des Stücks sowohl vom Spiel als auch von der Musik eines kirgisischen Maultrommelspielers inspiriert wurde.³ Ohne diese Musik hier direkt zu zitieren oder nachzuahmen, ahnt man im Verlauf der ersten Minuten die Herkunft der Inspirationsquelle insbesondere am Ende einer Entwicklung, in der sich die zunächst raumgreifend springenden und pulsierenden Achtelbewegungen des Anfangs sukzessive in rhythmische Zwerchfellstöße auf einem Ton verwandelt haben, die wiederum in rauhe und unterblasene Mehrklänge münden. Einige Minuten später (ab Ziffer 33) geht Huber einen Schritt weiter und arbeitet nicht mehr allein mit der Erinnerung an eine konkrete Musik, sondern mit den Erfahrungen und Erinnerungen, die der Interpret mit ganz anderer Musik gemacht hat, um diese wiederum auf die Interpretation des eigenen Werks zu übertragen: Der Interpret möge, so der Hinweis in der Partitur, „die innere Ausdrucksvorstellung der beginnenden Todesstarre und des Todes von So-

1 Jean-Bertrand Pontalis, *Ce temps qui ne passe pas*, Paris: Gallimard, 1997, 102. Vergleiche dazu auch: Marc Augé, *Die Formen des Vergessens*, Berlin: Matthes & Seitz, 2013, 28.

2 Nicolaus A. Huber, *Durchleuchtungen*, Wiesbaden, Breitkopf & Härtel, 2000, 343.

3 Ebenda, 381.

krates haben (dazu die entsprechende Musik aus Socrate III von Erik Satie.)“ Durchaus möglich, dass überdies bestimmte Materialbausteine, etwa rhythmische Elemente, den Weg von Saties in Hubers Partitur gefunden haben. Entscheidend ist hingegen, dass ein Stück in Erinnerung an ein anderes Stück gespielt werden soll, und es auch hier ohne konkrete und eindeutige Übernahmen zu unterschiedlichen Wechselwirkungen kommt, einer „Erinnerungstransplantation“ gleich.

Notenbeispiel Mit Erinnerung

Neben dem kirgisischen Maultrommelspieler und Satie führt Huber obendrein John Cage an, an den das Stück ebenso als einen „sanften Menschen“ erinnere. Ferner trägt selbst die Notation eines Solostücks auf mehreren Systemen, bei der bereits auf den ersten Blick gelegentlich bis zu vier unterschiedliche polyphone Ebenen ausgemacht werden können, Erinnerung an historische Vorläufer⁴ in sich, ohne diese dabei zu zitieren. Während die Informationen über das Erinnerte in der Arbeit mit Zitaten oder Allusionen lediglich überschrieben würden, nimmt die Informationsdichte in dieser Art von Erinnerungsmechanik eher zu, denn die freieren Assoziationen bringen jeweils Neues und Unerwartetes von außen mit sich. In einem Text über Musik und Erinnerung führt Helga de la Motte-Haber,⁵ allerdings aus einem ganz anderem Blickwinkel heraus, Diego Velázquez' berühmtes Gemälde „Las Meninas“ als ein mögliches „Paradebeispiel“ an, in dessen Spiegel sich vermutlich Menschen und Dinge spiegeln, die eigentlich gar nicht im Bild sind: Würde Huber mit bloßen Zitaten arbeiten, sie spiegeln sich selbst und nähmen unterdessen lediglich an Schärfe und Größe ab.

Neben den hier skizzierten Möglichkeiten einer Mechanik des Erinnerns zeugen einige Werke Hubers auch von der Arbeit mit der anderen Seite der Medaille: dem Vergessen. Seit geraumer Zeit verwendet er vermehrt Begrifflichkeiten aus dem Bereich der Quantenmechanik, um kompositorische und ästhetische Erfordernisse zu verbalisieren.⁶ Hannes Seidl hat diesbezüglich bereits die Idee des Begriffs der „Reichweiten“ bestimmter Elemente, um den es Huber immer wieder geht, aufgegriffen und dabei eingehend untersucht, wie sich etwa die erinnerte Wiederholung im Klavierstück „Beds and Brackets“ (1991) auf die Erinnerung des Ausführenden auswirkt. Daran

anschließend seien exemplarisch auf den ersten Blick nebensächlich erscheinende Elemente aus dem vom Splatter-Klassiker „From Dusk Till Dawn“ (1996) inspirierten Duo „Titty Twister“ (2009) für Viola und Akkordeon erwähnt, in denen das Ende jener Reichweiten erkennbar ist und Elemente (ähnlich der Vampire im Film) absichtlich dem Vergessen anheim gegeben werden. Womöglich sieht Huber das Vergessen überdies ähnlich positiv wie der Ethnologe Mark Augé: „Alles in allem ist das Vergessen die lebendige Kraft des Gedächtnisses und die Erinnerung ihr Produkt.“⁷

In „Titty Twister“ erscheint in der Akkordeonstimme (Takt 70) unvermittelt eine beiläufige, huschende und „sprechend“ zu spielende Zweiunddreißigstel-Figur, die durch ihren klaren tonalen Rahmen (d-Moll) wie ein Fremdkörper in tonal entkernter Umgebung wirkt. Ist diese Geste ein geschwätziger Zombie, ist sie die mit einer Schlange tanzende Selma Hayek, ist sie das „Tote – immer wieder aufwachend“, das Huber im Werkkommentar beschwört oder ist sie einfach nur ein D-Moll-Ausschnitt? Wann immer diese Geste erneut erscheint, werden ihr einerseits Chromatik und andererseits rhythmische Ausfransungen beigemischt, bis sie schließlich so weit transformiert ist, dass nur noch Materialruinen vorhanden sind, die ihrerseits das Fundament für neues Material bilden (etwa Takt 140). Um diesen aktiven Prozess des Vergessens zu verdeutlichen, wendet Huber es auf besonders hervorstechendes, fremdes Material an. So hat die sprechende, fast geschwätzige Geste schließlich ausgedient und ganz nebenbei ihren Text vergessen. Weniger offensichtlich komponiertes Vergessen findet in „Titty Twister“ auch auf engstem Raum statt: Noch in der Eröffnungspassage (Takt 18/19) haucht ein schlichtes, von einem gezupften *d* gerahmtes *e* sein kurzes Leben aus. Nach der folgenden Generalpause wird das *e* in dreifachem Piano nochmals aufgenommen und wiederum vom gezupften *d* gerahmt. Sodann erfährt der Ton in dreifachem Forte sein jähes Ende, rutscht einen Viertelton nach oben und erscheint im ganzen Stück nie wieder. Hier wird in einem mikrotheatralischen Akt ein Ton „erledigt“ und vergessen – im Folgenden erscheint das *e* nurmehr als Vierteltonzombie. Ganz am Ende des Stücks, in einer für Huber typischen Coda, fauchen sich die Interpreten gefährlich an. Tonlos wird die Spannung des Fauchens gehalten, in der folgenden Generalpause wird das Zwerchfell entspannt, bevor die Interpreten 2,3 bis drei Sekunden lang laut loslachen sollen. Verlachen sie das vergessene *e* oder verschwindet das ganze Stück in der lachenden Fermate und vergisst sich gar selbst darüber?

Notenbeispiel(e) Titty Twister

4 Vergleiche zum Beispiel die Chaconne aus der Partita d-Moll von Johann Sebastian Bach (BWV 1004).

5 Vergleiche: Helga de la Motte-Haber, Musik über Musik, in: Musik als Medium der Erinnerung. Gedächtnis – Geschichte – Gegenwart, herausgegeben von Lena Nieper und Julian Schmitz, Bielefeld: transcript, 2016, 63–77, hier: 73.

6 Hannes Seidl, „Wie weit können wir gehen?“, in: Nicolaus A. Huber, Musik-Konzepte 168/169, herausgegeben von Ulrich Tadday, München: text + kritik, 44–63, hier: 50.

7 Augé, Die Formen des Vergessens, siehe Anmerkung 1, 25.

Die eingehende Auseinandersetzung mit der Bedeutung der durch Hubers Cudas oftmals herbeigeführten „Perspektivwechsel“⁸ ist ein eigenes, noch zu schreibendes Kapitel. Werden in der traditionellen Coda Erinnerungen an verarbeitetes Material eher verdichtet und überhöht, so führt Huber (bei Robert Schumann sind ähnliche Verfahren gelegentlich zu beobachten) häufig gänzlich neue, und bisweilen – wie im fauchenden Beispiel von „Titty Twister“ – auch verstörende Elemente ein. Eines der eindrucklichsten Beispiele ist sicherlich die Coda des ebenfalls in Witten uraufgeführten Ensemblestücks „Werden Fische je das Wasser leid? Musik mit Neglect-Syndrom“⁹ (2003). Während einer Aufführung der etwa achtzehnminütigen Partitur werden die Rezipienten die links und rechts vom Ensemble auffällig aufgebauten Plastikmaterialien nicht weiter beachten und vielleicht längst vergessen haben.¹⁰ Erst nach dem eigentlichen Stück, wenn Sängerin und Dirigent/in lauten Schritts auf dem Plastikmüll abgehen, wird einem die Mechanik des eigenen Vergessens – das hier eine zutiefst politische Dimension erhält –, schlagartig bewusst. Erinnern und Vergessen fallen in eins und fordern, bleibt man optimistisch, Wechselwirkungen mit der Gegenwart ein.

Erstveröffentlichung im Programmheft der Wittener Tage für neue Kammermusik 2017, **Seitenzahlen?**

8 Vergleiche dazu: Seidl, „Wie weit können wir gehen?“, siehe Anmerkung 6, 49.

9 Neglect-Syndrom ist die Bezeichnung für ein Nichtbeachten in der linken beziehungsweise rechten Raumhälfte.

10 Vergleiche dazu auch: Gordon Kampe, „Alles weg!“, in: Musik-Konzepte 168/169, siehe Anmerkung 6, 75.