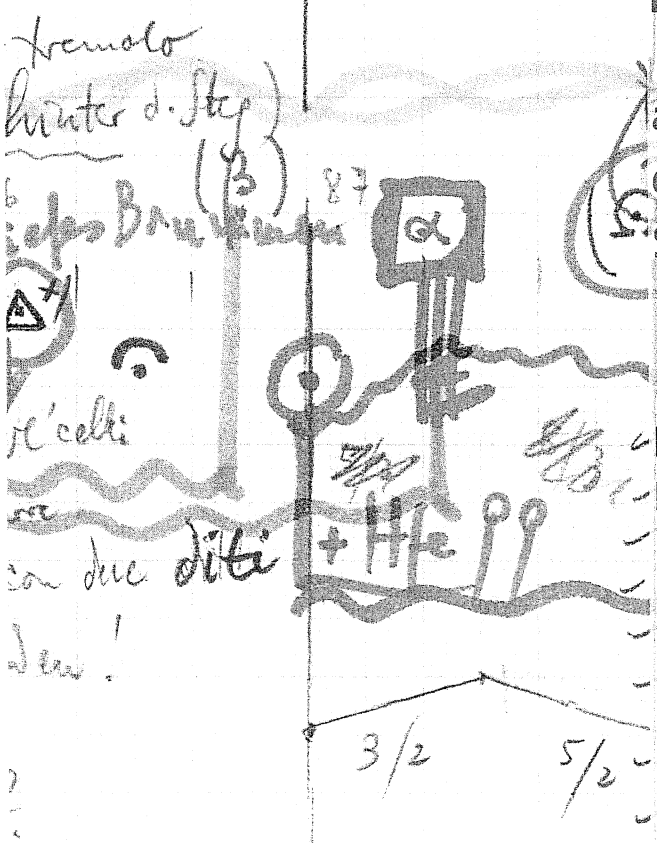
unterbrochene Zeichen

Klaus Huber

an der Hochschule für Musik
der Musik-Akademie der Stadt Basel
Schriften, Gespräche, Dokumente

herausgegeben von
Michael Kunkel



UNI BASEL
MUSIK-AKADEMIE DER STADT BASEL | HOCHSCHULE FÜR MUSIK
PFAU

Unterbrochene Zeichen

Klaus Huber an der Hochschule für Musik der
Musik-Akademie der Stadt Basel –
Schriften, Gespräche, Dokumente

herausgegeben von
Michael Kunkel

UNI BASEL
MUSIK-AKADEMIE DER STADT BASEL | HOCHSCHULE FÜR MUSIK
PFAU

ISBN 3-89727-304-7
© 2005 bei den Autoren und dem PFAU-Verlag, Saarbrücken
Alle Rechte vorbehalten.

Umschlaggestaltung: Sigrid Konrad
Umschlagabbildung: Klaus Huber, *Tempora* (1969). Skizze zum 3. Satz
mit freundlicher Genehmigung der Paul Sacher Stiftung, Basel
Satz: PFAU-Verlag
Printed in Germany

PFAU-Verlag · Postfach 102314 · D 66023 Saarbrücken
www.pfau-verlag.de · info@pfau-verlag.de

Hintergründe

Martin Kirnbauer
Guillaume Costeleys Chanson *Seigneur Dieu, ta pitié s'estende dessus moy* in Dritteltonstimmung 77

Renate Würsch
Orientalistische Anmerkungen zu Klaus Hubers Assemblage *Die Erde bewegt sich auf den Hörnern eines Ochsen* 99

Balz Trümpy
Innen und außen
Zu einer Theorie der sogenannten Mikrointervalle 109

Über Klaus Huber

Michael Kunkel
Figuren des Widerspruchs
Klaus Hubers *Zwei Sätze für sieben Blechbläser* (1957/58) 125

Roland Moser
Gedanken und ihre Werkzeuge
Zu einigen Arbeitsweisen Klaus Hubers 135

Heidy Zimmermann
„Ich zeichne lieber, als daß ich rechne."
Zeitgestaltung im Kompositionsprozeß bei Klaus Huber –
dargestellt anhand von Skizzen 149
Faksimiles 159

Kjell Keller
Klaus Huber und die arabische Musik
Begegnungen, Entgrenzungen, Berührungen 180

Gunnar Hindrichs
Anmerkungen zur Zeitgestaltung in Klaus Hubers
Kammerkonzert *„Die Seele muss vom Reittier steigen ..."* (2002) 194

Max Nyffeler
Utopie und Apokalypse
Engagement und Transzendenz im Werk von Klaus Huber 208

Claus-Steffen Mahnkopf
Klaus Huber. Ein kurzes Eingedenken 218

Jürg Wyttenbach
„erinnere dich ..."
Schattenblätter aus einem alten Album 223

Geister-Spiegel
Heinz Holliger im Gespräch mit Michael Kunkel 227

Claus-Steffen Mahnkopf

Klaus Huber. Ein kurzes Eingedenken

Klaus Huber besitzt ein der Polis sich verschreibendes, künstlerisches Ethos einer aufgeklärten, experimentierenden, humanistischen Musik der Öffnung. Ihm war und ist ein neues Werk ein Wagnis, ein Experiment, ein Neubeginn, eine Suche mit ungewissem Ausgang; ein Werk ein Eingriff in die Gesellschaft, wie sie ist, aber nicht sein sollte; ein Werk Ausdruck eines tiefen Vertrauens in die schöpferischen Möglichkeiten des Menschen; ein Werk veritable Neue Musik ohne jedwedes Augenzwinkern. Er ist ein Komponist der Freiheit.

Klaus Huber ist noch nicht jene breite Ehrung zuteil geworden, wie es in den achtziger Jahren mit Nono und in den neunziger Jahren mit Lachenmann geschah. Die Gründe sind nicht offensichtlich, aber benennbar. Im Falle Nonos freute man sich über einen veritablen Spätstil und darüber, daß von den drei serialistischen Matadoren wenigstens einer in Würde und als Künstler alterte; im Falle Lachenmanns darüber, daß Deutschland wenigstens einen „richtigen" Avantgardisten hat. Klaus Huber kann aber schwerlich als Nationalheld aufgebaut werden, dafür ist die Schweiz zu klein; auch gehört er keiner Gruppe an, als deren leuchtendes Mitglied er erschiene. Das ist der äußere Grund. Der innere führt in seine Auffassung von Komponieren. Während Nono und Lachenmann sich geradezu label-haft durch ein bestimmtes Klangbild definieren (mit dem sie dann identifiziert, ja sakralisiert werden können), besteht die Lebensleistung Klaus Hubers aus einer Breite unterschiedlichster musikalischer Gattungen und Genres, unterschiedlichster kompositorischer Techniken und Materialien, denen er sich zuwendet, ohne irgend postmodern oder eklektizistisch zu werden. Hubers Musik reicht von Sakralmusik zu großen, teils politischen Oratorien, von der Oper – so das späte Meisterwerk *Schwarzerde* (1997–2001) – zu intimer Kammermusik, von der Auseinandersetzung mit nicht-europäischen Musikkulturen zu der mit der eigenen Tradition.

Kurz: Klaus Huber schreibt gerade nicht immer das gleiche Stück, das sich von Jahr zu Jahr geringfügig modifiziert, sondern in Fünf- bis Siebenjahreszyklen immer anders.[1] Damit entzieht er sich jener Verdinglichungstendenz des Neue-Musik-Systems, das, ob es den betreffenden Komponisten bewußt ist oder nicht, solche favorisiert, die auf *einen* Begriff gebracht werden können. Die Rezeption der Neuen Musik erwartet, analog zur warenförmig organisierten hochkapitalistischen Gesellschaft des Westens, bei einem Komponisten *ein* Prinzip, mit dem alle Einzelwerke *identisch* sind; Ansätze, die sich bewußt nicht nur in der Geisteshaltung, sondern auch in der musikalischen Produktion offen verhalten, stehen eher am Rande (das ist beispielsweise das Schicksal eines Bernd Alois Zimmermann). Klaus Huber ist aber gerade darum erst voll zu entdekken: Im gleichen Alter wie Ligeti, den man mit dem Adorno-Preis glaubte ehren zu

1 Vgl. das Faksimile einer handschriftlichen Zusammenstellung der kompositorischen Entwicklung mit sieben Zyklen bis 1989 in: Klaus Huber, *Umgepflügte Zeit. Schriften und Gespräche*, hrsg. von Max Nyffeler, Köln: MusikTexte 1999 (= *Edition MusikTexte*, Bd. 6), S. 114.

müssen, hat Huber bis ins hohe Alter eine genuin moderne, kompromißlos experimentierfreudige und stets humanistisch ausgerichtete Musiksprache durchgehalten. Ja, es ist ihm im relativ hohen Alter gelungen, einen neuen Materialstand, den der Dritteltönigkeit, für sich zu entdecken und konsequent auszubauen. Von keinem der heute Achtzigjährigen kann das, Treue *und* Innovation, gesagt werden. Damit ist Klaus Huber zugleich, neben dem jüngst verstorbenen Xenakis, der wichtigste Komponist dieser Altersgruppe weltweit, und man wünschte sich, daß dies gebührend erkannt werde. Dazu müßte sich freilich der Neue-Musik-Diskurs paradigmatisch ändern und Lebensleistungen honorieren, anstatt den vorgeblich einmal gefundenen Rezeptionsschlüssel vereinheitlichend zu projizieren.

Klaus Huber ist ein überzeugt linksstehender Komponist, dabei Antifaschist und somit Gegner jenes Linksfaschismus, dem so mancher linke Komponist, mit zunehmender Verhärtung der politischen Lage und parallel dadurch seiner Seele, längst verfallen ist. Denn ihm geht es nicht um Dogmen, „richtiges Bewußtsein", Ideologie, Missionieren, sondern im ganzen ungeteilten Sinne um künstlerisches und menschliches Lebendigsein mit einer erklärten politischen Verantwortung, die sich durch den Stil der Musik zu beweisen hat. Solche Lebendigkeit eines kritischen, ja traurigen Bewußtseins gegenüber dem Weltzustand und der Musikkultur im besonderen weiß sich eins mit dem paradoxen Prinzip der Vision aus Zweifel, der Stärke aus Schwäche, des Wagnisses aus Notwendigkeit. Bei diesem Prinzip der Öffnung der Musik zu einem dieser noch Unbekannten geht es, mit Derrida gesprochen, um das „ganz und gar kärgliche Messianistische, das von allem entkleidet sein muß, [den] Glauben ohne Dogma, der sich in die Gefahr einer vollkommenen Nacht begibt, der sich umgeben von den Gefahren einer solchen Nacht vorwagt"[2] – mithin um das Gegenteil altlinker Präsuppositionen vom wahren Bewußtsein, das notfalls mit Gewalt dem Umfeld eingehämmert werden muß.

Die Leistung eines Komponisten hängt nicht nur von genuin musikalischen Fähigkeiten, sondern auch von menschlichen ab, von seiner emotional-kommunikativ-ethischen Kompetenz. Damit ist kein Gutmenschentum gemeint. Alle produktiven Künstler sind mehr oder weniger neurotisch, die originalen allemal. Die Neurose ist mehr als Motor der Freudschen Sublimation, sie ist Produktionsmittel im Marxschen Sinne. Daß Künstler dabei mitunter eitel, egozentrisch, verletzlich und verletzend sind, versteht sich von selbst. Nicht aber, ob solche Idiosynkrasien zurückweichen, wenn es um die Sache geht, wenn die Musik, die künstlerische Produktion und nicht zuletzt das in der Neuen Musik so komplizierte In-die-Welt-Bringen im Spiele sind. Ich stelle die These auf, daß erst dann, im Augenblick des Hintanstellens des eigenen Ego, sich die Größe eines Künstlers erweist, und zwar aus einem künstlerischen Grund, denn das Werk muß den „Kampf mit dem inneren Schweinehund" als vollständig überwunden zeigen und Souveränität ausstrahlen. Selbst Unerträgliche wie Beethoven, Wagner und Schönberg, selbst Machtmenschen wie Boulez bewiesen dies. Wehe aber, wenn umgekehrt stur-ideologische Verbohrtheit und akademische Besserwisserei von Altlinken, Pseudophilosophen und Möchtegernmarxisten überhand nehmen. Diesem Schicksal konnte Klaus Huber sich glücklich entziehen und so sein Werk vor der Erstarrung retten.

2 Jacques Derrida, *Glaube und Wissen. Die beiden Quellen der „Religion" an den Grenzen der bloßen Vernunft*, in: ders. und Gianni Vattimo, *Die Religion*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001, S. 33.

Und eben deswegen ist er auch Vorbild für Jüngere, der „Christ" und „Marxist" der „Theologie der Befreiung", der immerhin nicht nur über Jahrzehnte einer der besten Kompositionslehrer weltweit war, sondern als Leiter des Instituts für Neue Musik an der Musikhochschule Freiburg zwischen 1975 und 1990 dieses zu *dem* Zentrum des fortschrittlichen Denkens machte. Wer ihn dort erlebte – und wer war damals nicht wenigstens einmal Gast? –, weiß, daß er nicht der redeschnelle Intellektuelle Ferneyhough war, nicht der blitzgescheite Alleserklärer Stockhausen, nicht der effiziente Kulturmanager Boulez. Hubers vermeintliche Schwächen – Langsamkeit, eine gewisse Umständlichkeit und Halsstarrigkeit –, ‚Schwächen', die den heutigen Jet-set-Komponisten völlig abgehen, sind aber, das darf aus der Rückschau gesagt werden, genau seine Stärken. Huber, der immerhin wenigstens einen modernen Weltkomponisten zum Schüler hatte, besaß ein Gespür für die richtigen Leute. Man vergesse nicht, daß er den blutjungen Ferneyhough, der sich als der Lehre absolut unfähig glaubte, zum Kompositionslehrer machte, dessen Fama bald die Hubers zu überstrahlen schien; man vergesse nicht, daß er in André Richard, dem späteren Intimus von Nono und dem heutigen Leiter des Experimentalstudios der Heinrich-Strobel-Stiftung, eine weitere Persönlichkeit erkannte und ihm die Geschäftsführung des Instituts anvertraute. Wie hoch Hubers Leistung als Kompositionslehrer und Leiter des Instituts einzustufen ist, zeigt der Vergleich mit dem, was nach seiner Emeritierung geschah: Eine unglückliche Nachfolge führte dazu, daß in wenigen Jahren das Institut heruntergewirtschaftet wurde, so daß vom Geist der „Freiburger Schule" nichts mehr übrigblieb, der sich definierte durch Professionalität, Ernst in der Sache, Offenheit, Dialogbereitschaft, internationalen Diskurs, produktive Skepsis, Glauben an junge Menschen und einen langen Atem, kurz die Verbindung aus ästhetischer Reflexion als ethischem Wert und einem menschlich-kommunikativen Klima des Respekts vor jeder individuellen musikalischen und künstlerischen Position.

Während sich ein Nono, der sich als einen nur zufälligen Musiker bezeichnete, an einer gewissen Systematik der Kompositionstechnik desinteressiert zeigte und ein Lachenmann sich auf die Dekonstruktion der Klänge konzentrierte, ist die modernistische Neufassung von altehrwürdigen Techniken, wie der des Prolationskanons, bei Klaus Huber zentral. Es ist somit kein Wunder, wenn er Bedeutung über musikalische Technik zu stiften sucht, nicht über das gleichsam blinde Erkunden unbekannten Terrains oder über de-formierte Klanglichkeit. In seinem großen politischen Oratorium *Erniedrigt – geknechtet – verlassen – verachtet* ... (1975–82) arbeitet er mit dem, was „strukturelle Semantik" genannt wurde.[3] In Teil III *Gefangen, gefoltert (The Prison Letters of George Jackson)* findet sich eine Schicht aus „harten Orchesterschlägen", die einen „unentrinnbar geschlossenen ‚Zeitkäfig'" bilden, „dessen gesamtes Akkordmaterial ausnahmslos aus der patriotischen Hymne *O say! Can you see* ... abgeleitet ist",[4] um die Stimme des Strafgefangenen Jackson und die sogenannte Folterszene nach Texten von Ernesto Cardenal gleichsam zu zerhacken. Huber spiegelt die Töne jener US-Hymne und diminuiert die Intervalle, um Vierteltöne zu erhalten. Mit der eindeutigen Substitution der Hymnenakkordtöne erhält er entsprechende, jetzt vierteltönige Ak-

3 Vgl. Max Nyffeler, *Klaus Huber: „Erniedrigt – Geknechtet – Verlassen – Verachtet"*, in: *Melos* 46 (1984), Heft 1, S. 17ff.

4 Klaus Huber, zitiert ebd., S. 27.

korde in mittlerer Lage, die den ursprünglichen hinzugefügt werden. Solche Vierteltönigkeit verfeinert nicht, sondern verschmutzt, ja verhunzt die tonale Harmonik der Hymne. Daß die Akkorde nun – in raffinierter Instrumentation und dynamischer Balancierung – secco und staccato erscheinen, läßt das Original letztlich zur Gänze verschwinden. Die marschmäßige Hymne wird zu einer Reihe von brutalen Pflöcken, die in die Zeit gerammt werden und sie zu einem Käfig machen.
Klaus Huber ist ein Vorarbeiter des messianistischen Projekts in der Musik, für das sich erschreckenderweise unter seinen Schülern kaum einer finden will. Messianizität in der Musik[5] bedeutet die radikale Öffnung zu einer möglichen Zukunft der Menschheit hin, die eine befreitere, vielleicht eine befreite und somit zu sich gekommene sei. Dieses Prinzip ist ein Typus von Zukünftigkeit ohne alle rationale Kontrolle, Absicherung und Methodik.

> „Das Messianische, das Messianistische ohne Messianismus. Genannt ist damit eine Öffnung auf die Zukunft hin, auf das Kommen des anderen als widerfahrende Gerechtigkeit, ohne Erwartungshorizont, ohne prophetisches Vorbild, ohne prophetische Vorausdeutung und Voraussicht. Das Kommen des anderen kann nur dort als besonderes und einzigartiges Ereignis hervortreten, wo keine Vorwegnahme den anderen kommen sieht; nur dort, wo der andere, der Tod und das radikal Böse (uns) jederzeit überraschen können. [...] Das Messianische setzt sich der absoluten Überraschung aus. Diese Aussetzung mag sich stets in der phänomenalen Form des Friedens oder der Gerechtigkeit zu erkennen geben, dennoch muß das Messianische, das sich auf solche abstrakte Weise aussetzt, sowohl das Beste als auch das Schlimmste erwarten, da das eine niemals ohne die offen vorhandene Möglichkeit des anderen gegeben ist. Erwartung ohne sichernde Selbstreflexion. Es handelt sich dabei um eine ‚allgemeine Struktur der Erfahrung'. Die messianische Dimension hängt von keinem Messianismus ab, sie folgt keiner bestimmten Offenbarung, sie gehört keiner abrahamischen Religion eigentlich an".[6]

Dieses Zu-fallende suchten Klaus Huber mit dem *Senfkorn*, das in *Erniedrigt – geknechtet – verlassen – verachtet* ... als Insel des Friedens auferscheint, Nono mit der Cacciarischen Formel von „questa debole messianische Kraft" im *Prometeo* und der Lachenmann der späten sechziger und der frühen siebziger Jahre mit einem Neubeginn von Musik überhaupt, exemplarisch vorgeführt in *Gran Torso*. Allen dreien ging es nicht nur um veritable neue – also nicht-konservative, „fortschrittliche" – Musik, sondern um ein *anderes* Hören seitens *anderer* Hörer, somit um einen anderen Menschen, der freilich nicht ist und in concreto auch nicht ausgepinselt wird.
Dem steht die rechtsintellektuelle Theorie von den bewährten Ursprüngen entgegen, paradigmatisch ausgedrückt in dem paradigmatisch inszenierten Text aus dem Jahre 1983 von Botho Strauss, *Anschwellender Bocksgesang*, dessen Autor die Autorität der

5 Vgl. Claus-Steffen Mahnkopf, *Reflection, Critique, Utopia, Messianicity. Criteria of Modern Music. Or How Far Does the Notion of Musical Deconstruction Carry?*, in: *The Foundations of Contemporary Composition/Composing*, hrsg. von Claus-Steffen Mahnkopf, Hofheim: Wolke 2004 (= *New Music and Aesthetics in the 21st Century*, Bd. 3), und *Über das Messianische in der Musik*, in: *Ars (in)humana? Zur Position des Menschen in den Künsten unserer Zeit*, hrsg. von Claus-Steffen Mahnkopf und Younghi Pagh-Paan, Bremen: Hauschild 2004 (= *einwurf 03. Dialoge zwischen Kunst und Musik an der Hochschule für Künste Bremen*), S. 49ff.

6 Jacques Derrida, *Glaube und Wissen*, S. 32.

großen Menschheitstraditionen wichtiger ist als der kritische Bezug auf Zukunft. Allein, Erinnerung ist auch die an die Versprechen für die Zukunft, so an dasjenige, welches der jüdische Monotheismus der Menschheit gab[7] – daß nämlich die Rechte für alle und jeden ungeteilte sind; Erinnerung an dessen „populistische" Variante, das Christentum, das in seinen positiven Zügen menschliche Wärme in die Welt bringen wollte; an die Französische Revolution, die Egalité und Liberté mit Fraternité verband; an Beethovens C-Dur, das in der Fünften Symphonie und im *Fidelio* just diese Fraternité hörbar macht. Und solche „messianische" Erinnerung findet statt in der Musik von Klaus Huber, wenn er im *Senfkorn* Bach heraufbeschwört, oder in leisen, zaghaften dritteltönigen Passagen in seinem Spätwerk.

Die musikalische Zukunft läßt sich weder bestimmen noch herbeiwünschen. Denn sie gehört einer befreiten Menschheit an, der wir nicht zugehören und die um jenes Winzige ver-rückt sein wird, in dem die talmudische Tradition den Messias sieht, der alles andere als eine Person, ein Erlöser ist. Er wäre ein Ereignis, ein Widerfahrnis, die totale Überraschung, der wir dann ausgesetzt würden. Es ist aber eine Differenz, an der sich die Komponisten scheiden lassen – ob im Geiste einer solchen messianischen Perspektive an der Musik gearbeitet werde oder nicht; ob die Menschheit vorangebracht oder mit bloß schöner oder guter Musik versorgt werden möge; ob wir weiterkommen wollen oder stagnieren. Für Klaus Huber hat sich diese Frage niemals wirklich gestellt, und doch immer wieder geradezu täglich, weil das Realitätsprinzip der Kultur, wie sie ist, eine solche Frage nicht vorsieht.

7 Vgl. George Steiner, *Erratum. Bilanz eines Lebens*, München: dtv 1999, S. 67ff.