

Laudatio auf Klaus Huber
Claus-Steffen Mahnkopf

In den wenigen Jahren zwischen 1923 und 1928 wurden gleich zehn Komponisten geboren, die wir als Große bezeichnen dürfen: Luciano Berio, Pierre Boulez, Morton Feldman, Hans Werner Henze, Klaus Huber, György Kurtág, György Ligeti, Luigi Nono, Karlheinz Stockhausen und Iannis Xenakis. Unter den vier noch Lebenden ist Klaus Huber der älteste – und dennoch, was Anerkennung und Reputation betrifft, der letzte. Der neutestamentarische Spruch, die Letzten würden die Ersten sein, mag an dieser Stelle nicht überbewertet werden. Und dennoch erfüllt einen mit Genugtuung, daß ihm, dem mit Heinz Holliger bedeutendsten Schweizer Komponisten, der freilich kein Schweizer Komponist ist, nun das gezollt wird, was ihm gebührt.

Jene Komponisten standen an der Stunde Null, dem Beginn nach dem Zivilisationsbruch, den der europäische Faschismus, der Zweite Weltkrieg und die Shoah markierten, in einem Alter, in dem Begabung und Kraft sich einen Weg bahnen, und zugleich an einem historischen Ort, der günstiger kaum sein konnte. Die persönlichen Erfahrungen, so Nonos Resistenza, der Verlust eines Auges bei Xenakis, Ligetis spätere Flucht aus Ungarn, Kurtágs aufgenötigtes Überwintern ebendort, verhalfen zu der Motivation, musikhistorisch einen beispiellosen Neubeginn zu wagen, genauso wie die Generosität der transatlantischen Allianz, ausgerechnet im kapitalistischen Westen eine musikalische Avantgarde zuzulassen und zu fördern, welche die Kunstmusik revolutionieren und nachgerade zu einer "Neuen" verwandeln sollte.

Klaus Huber, immer schon ein spät Kommender, hat jene Avantgarde nicht eigens geprägt. Eher umgekehrt: Er mußte sich in Nachbarschaft und teilweise in deutlicher Abgrenzung mühsam behaupten und entwickeln. Was den Materialfortschritt anbelangt, der zu jener Zeit im Mittelpunkt der musikalischen Evolution stand, waren die Felder bereits verteilt: der Serialismus, das konzeptuelle Komponieren, auch die Elektronik an Boulez, Nono und Stockhausen, die anhebende Postmodernität an Berio, Klangkompositionen an Ligeti, Henze pflegte den literarisch gebildeten Konservatismus (mithin die Verweigerung von Fortschritt), Xenakis den statistisch-stochastischen Ansatz (Feldman und Kurtág betraten bekanntlich erst später die westeuropäische Bühne). Klaus Huber hat niemals viel vom Materialfortschritt, gar von der Kategorie des Materials gehalten. Er war in jenen stürmischen Jahren nach dem Kriege alles andere als ein Avantgardist, Autor des kompositionstechnischen Fortschritts, umstürzlerischer Konzepte oder aufsehenerregender Werke. Und doch wird er im Alter genau das nachholen. Klaus Huber ist der Beweis für den Gedanken, daß bei Bedeutenden nur das Gesamtwerk, das Lebenswerk zählt.

In dieser Situation sucht Klaus Huber seinen Weg im konsequent Inhaltsästhetischen. Er selbst nannte sich diesbezüglich einen Avantgardehäretiker. So galt in den 1950er und frühen 1960er Jahren sein Interesse Figuren wie Augustinus, Mechthild von Magdeburg, Johann Georg Albin und Catharina Regina von Greiffenberg, mithin Namen, die bis heute eher Entdeckungen sind als in den Kanon der Moderne eingegangen. Und hier liegt ein erster Schlüssel für das Verständnis der Kunst und der Musik, auch des Denkens dieses Komponisten. Nichts, fast nichts, versteht sich bei ihm von selbst. Er ist weder die Spitze von etwas noch die Mitte; man kann ihn nicht nennen als – und dann folgen präzise Attribute.

Freilich könnte man ihn als den Erfinder der Dritteltönigkeit bezeichnen, als den Mystiker unter den Komponisten, als den Wanderer zwischen Europa und der arabischen Kultur, als den musikalischen Theologen der Befreiung. Aber all diese

Epitheta, so richtig sie auch sein mögen, zeugen von einer Verdinglichung und Oberflächlichkeit, deren Bekämpfung Hubers lebenslanges Bemühen um Genauigkeit und Tiefenschärfe, ja Wahrheit gerade galt. Wenn man unbedingt ein Insignium bemühen wollte, dann das des Kopfes der Freiburger Schule, jener epochemachenden und stilbildenden Funktion als Kompositionslehrer und Institutsleiters in der Hochzeit der Freiburger Musikhochschule.

Daß Klaus Huber der bedeutende Lehrer war und ist, als den wir ihn kennen, liegt an dem äußerlichen Umstand, daß er, weniger ein Praktiker als etwa sein Landsmann Holliger, das Unterrichten zum beruflichen Standbein machte, und an dem immanenten, daß die empathische Kommunikation mit Studenten, gleichsam ein nicht-autoritärer, nur durch das Hubersche Charisma verflochtener Dialog, ein integrales Moment seiner Künstlerexistenz ist. Klaus Huber hat, in Absetzung von Ex-cathedra-Belehrungen seitens avantgardistischer Vordenker und Vorkomponierer, stets ein offenes experimentelles Feld einer *ricerca musicale* gepflegt und dabei eine stattliche Zahl von Schülern hervorgebracht. Daß zwei von ihnen vor ihm den Ernst von Siemens Musikpreis erhalten haben, unterstreicht dieses pädagogische Ethos.

Wie wichtig ihm Kommunikation ist, zeigt das Buch über sein gesamtes Schaffen, das er mit mir zusammen schrieb. Ein Mann von über 80 Jahren legt Zeugnis ab über die vielen Jahrzehnte stetiger Arbeit an der Musik und ist bereit, sich in die Karten, die handwerklichen Einzelheiten schauen zu lassen – ein in dieser Konsequenz wohl musikhistorisch einzigartiger Vorgang. Während viele Komponisten sich nicht zur Machart ihrer Werke äußern, weil sie womöglich tatsächlich nichts zu sagen haben (und es zuweilen mit einer irrationalistischen Genieattitüde kaschieren), akzeptiert und beantwortet Huber Fragen, die ins Zentrum führen. Wer so offen über seine Arbeit redet, erhofft sich nicht nur ein breiteres Verständnis seines Werks, sondern gibt auch ein Vorbild für eine Annäherung an Wahrheit, verstanden im Heideggerschen Sinne als Unverborgenheit, verschweigt er doch nicht das, was Künstler, unterfüttert von ihrem Narzißmus, gerne eskamotieren, die Schwierigkeiten, das Scheitern, die Umwege, das Ungenügen.

Kommunikation zeigt sich auch in den zahlreichen Widmungen, Hommagen und "in memoriam"-Bezügen, meist an Schriftsteller, so Günther Eich, Heinrich Böll, Ossip Mandelstam und Carl Améry, an Philosophen, so Jacques Derrida und Simone Weil, und vor allem an Komponisten, so Luigi Dallapiccola, Karol Szymanowski, Luigi Nono, Ockeghem, John Cage, Brian Ferneyhough, Gérard Grisey, Isang Yun, Witold Lutosławski und Olivier Messiaen. Es sei ihm, so Huber, ein Bedürfnis, die Brücke nicht abbrechen zu lassen. Kommunikation wird auch ersichtlich an seinem politischen Engagement und an der Tiefenwirkung seiner Beschäftigung mit Geschichte. Das mit Verblüffendste an Klaus Huber ist, daß er zugleich auf Gegenwart zu reagieren sucht, wie er es nennt, mithin aktuelle soziale, kulturelle oder politische Ereignisse oder Fragen aufgreift und sich immer wieder in die Musikgeschichte gleichsam einräbt, um dort, mit einer Formulierung von Ernst Bloch, das Unabgegoltene im Vergangenen aufzusuchen. Zwischen beiden Dimensionen entstehen bei Huber mit die faszinierendsten Verknüpfungen. Der Werkkatalog umfaßt Beschäftigungen mit Ockeghem, Gesualdo, Bach, Mozart, Wagner und Strawinsky. Jeder dieser Komponisten bezeichnet eine Epoche, aber meist auch ein spezifisches musikalisches Problem, an dem sich Huber erprobt.

Ockeghem, berühmt für die kontrapunktischen Künste, interessiert Huber um der Prolatio willen, einer Technik der Dehnung und Schrumpfung der musikalischen Zeit, die sich Huber schon früh aneignet und die bei Ockeghem in den Titel einer seiner berühmtesten Messen einfließt. Gesualdo, schon damals berüchtigt wegen der abenteuerlich enharmonischen Harmonik, wird für Huber wichtig in einer Zeit, in der er

nicht-temperierte Intervalle exzessiv sucht und erprobt. Bach wird im kurzen Werk *Senfkorn* zitierend gleichsam heraufbeschworen, in einem Stück, das in das großdimensionierte Oratorium *Erniedrigt – Geknechtet – Verlassen – Verachtet...* eingelassen ist, wo es inmitten der Unterdrückung der Völker, veranschaulicht an Lateinamerika, wie ein Hoffnungslichtschein wirkt. Mozart wird gleich mehrmals thematisiert, vor allem in *Ecce homines*, das Problem hier ist das einer möglichst allseitigen Interdependenz der musikalischen Vorkommnisse. Hubers Beschäftigung mit Wagner ist eher der Versuch einer Krisenbewältigung gewesen, die eines kulturellen Alldrucks, den riesigen Zyklus *Spes contra spem* nennt der Komponist ein "Contra-Paradigma zur *Götterdämmerung*", überfrachtet mit oppositioneller Weltanschauung (beispielweise "Kapital contra Proletariat" mit einem Text von Rosa Luxemburg oder "Die Wirklichkeit des Kommenden hat sich gespalten" mit Texten von Reinhold Schneider, Dorothee Sölle und Elias Canetti). Bei Strawinsky ist vor allem das Spätwerk Huber bedeutsam einer gleichsam diatonischen Zwölftönigkeit wegen. Das zuletzt uraufgeführte Opus von ihm ist die "Reduktion/Rekomposition des Orchesters auf ein Ensemble" von Strawinskys *Threni, id est lamentationes jeremiae prophetae*.

Huber scheint zu seinen musikalischen Wurzeln, die nicht im deutschen 19. Jahrhundert und auch nicht primär in der Zweiten Wiener Schule liegen, zurückzukehren. Ohnehin ist auffällig, wie intensiv sich Huber in eine altehrwürdige Tradition einzureihen bemüht. Die häufige Verwendung lateinischer Texte sticht ins Auge. Er, der auch die russische, armenische, japanische, arabische, deutsche, spanische, französische, englische, altgriechische und portugiesische Sprache bemühte, hat, soweit zu sehen, niemals die italienische angerührt. Dafür um so mehr Latein. Auch seine hochambitionierten Kanonversuche beweisen seine tiefe Verwurzelung in der europäischen artes-Tradition. Schließlich ist es kein Zufall, daß er in hohem Alter ein *Miserere hominibus* komponiert.

Hier spielt Hubers Wiederentdeckung vergessener Instrumente hinein. Angefangen hat dies vor bald 20 Jahren mit der Viola d'amore, die, dritteltönig gestimmt und im Verbund mit ihren Resonanzsaiten, für den Abschieds- und Klagegesang auf Luigi Nono die angemessene Klangaura bot. Durch Mozart entdeckt er die Bassettklarinetten, die weder Klarinette noch Bassethorn ist. Renaissance- und Barockinstrumente wie Violone oder die Flüte traversière traten ebenso hinzu wie der Hammerflügel für eine Nebenfassung des *Kammerkonzerts "Intarsi"*. Die Theorbe hat längst die Gitarre als gleichwertiges Instrument eingeholt. Dem Cello als Soloinstrument wurde in *Die Seele muss vom Reittier steigen...* das Baryton beigegeben, das bislang nur als Haydn-Kuriosität bekannt war. Wer kennt Mandola und Mandoloncello – zwei Instrumente für das politische Lied "A Voice from Guernica"? Während viele Komponisten der Zweiten Moderne die Erweiterung der Klangkörper im elektronischen Studio suchen – und Huber hatte dasjenige der Heinrich-Strobel-Stiftung direkt vor der Haustüre –, bleibt dieser konsequent im Instrumentalen und damit im unmittelbar Musizierten. Zusammen mit den arabischen Instrumenten, die er peu à peu auch in "nicht-arabischen" Werken wie *Quod est pax? – Vers la raison du cœur...* einsetzt, verfügt Huber über ein ausgesprochen großes "Orchester".

Natürlich ist Huber ein moderner Komponist. Es wäre ein törichtes Mißverständnis, ihn postmodern zu nennen, weil er Fremdzitate nicht scheut, oder traditionalistisch, wenn er sich mit Ockeghem, Gesualdo oder Mozart auseinandersetzt, er ist auch nicht fortschrittsmodernistisch, obwohl er keineswegs mit "altem" Material arbeitet, und er ist übrigens kein Strukturalist, obwohl er erstaunlich genau seine Musik strukturiert, und weder ein Expressivist noch Subjektivist, auch wenn seine Musik um tiefen humanen Ausdruck bemüht ist. Huber ist, zugegeben, ein Moderneskeptiker, indes einer, der weiß, daß es zur Moderne im ungeteilten Sinne keine Alternative gibt

(und niemals gab), daß Kritik, Gegenentwurf, ja Umkehr nur auf der Grundlage eben der Moderne möglich ist. Insofern hat Huber auch immer emphatische Neue Musik komponiert, bis ins hohe Alter, ohne je einen bestimmten Stand, den er erreichte, aufzugeben oder zu verleugnen. Fast könnte man mit Adorno sagen, daß Huber genau weiß, daß das fortgeschrittenste Bewußtsein nur mit der fortgeschrittensten Kritik beantwortet werden kann, wiewohl er einräumen würde, daß es keineswegs klar sei, was denn das fortgeschrittenste Bewußtsein sei und deswegen ein kreativer Aneignungsprozeß dieser Frage initiiert werden müsse.

Geschichte und Gegenwart sind bei Huber zwei einander ergänzende Dimensionen. Es sind vor allem historische Umbruchszeiten, die Huber gleichsam wachrütteln, vor allem 1968, die Kulturrevolution des Westens, 1989, als die Koordinaten der Weltpolitik versetzt wurden. 1970/71 entsteht ...*inwendig voller figur...*, dasjenige Oratorium, das mit Dürer die Apokalypse verarbeitet, um eine Antwort auf die Möglichkeit der Selbstzerstörung der Menschheit durch Atombomben zu geben. Später, zwischen 1975 und 1982, wird Huber an seinem bis dahin ambitioniertesten Werk, *Erniedrigt – Geknechtet – Verlassen – Verachtet...*, einem wahrhaft polykonzeptuellen Riesenwerk, arbeiten; der Marxsche Titel indiziert eine Art musikalischer Theologie der Befreiung am Beispiel Lateinamerikas, genauer: der sandinistischen Revolution in Nicaragua. *Zwei Sätze für Ensemble* (1979/83) wiederum thematisieren Pinochets Putsch 1973 in Chile.

Mit der Zeitenwende Ende der 1980er Jahre wird der Gegenwartsbezug bei Huber immer eindringlicher. Als ob er das Kommende geahnt hätte, vollendet er 1989 *La terre des hommes*, die gleichsam philosophische Kammerkantate auf Simone Weil, eine von Hubers Heldinnen in der Geschichte. Hier ist der Gegenwartsbezug – wie auch später mit der Figur Ossip Mandelstams – vermittelt: das Schicksal einer extremen Resistenz in einer außergewöhnlichen gesellschaftlichen Lage. Aber dieses Werk stößt die Tür zur Dritteltonigkeit und damit zu jenem Alterswerk auf, das in der gegenwärtigen Kunstmusik einmalig ist.

1990 wird Huber seiner professoralen Pflichten entbunden, er wird "pensioniert", die geopolitischen Verhältnisse werden mit dem Niedergang des Sowjetkommunismus und dem zumindest bis vor kurzem unaufhaltsamen Siegeszug eines entfesselten globalisierten Kapitalismus revolutioniert. Und in dieser Situation erfindet sich Klaus Huber, nicht mehr der Jüngste, neu. Eine derartige Redefinition, gleichsam erzwungen durch reale Geschichte, gab es zuvor nur bei Luigi Nono in den 1970er Jahren, als dieser auf das Scheitern der linken Utopie reagierte. Huber, der als dessen Wahlverwandter zu gelten hat, wollte jenes Scheitern zunächst nicht wahrhaben und komponierte *Erniedrigt – Geknechtet – Verlassen – Verachtet...*, während Nono an den *Prometeo* ging; jetzt, ab den 1990er Jahren – und bezeichnenderweise nach Nonos Tod –, wird Huber sich vor allem dreier Krisenherde annehmen. Der Irakkrieg wird Auslöser einer umfänglichen Aneignung der arabischen Musikkultur, daran anschließend beschäftigt Huber das Palästina-Problem, schließlich der Komplex Kapitalismus/Geld (von ihm "Mammonismus" genannt).

*

Je weiter die kulturelle Moderne voranschreitet, desto mehr kann auch von Komponisten eine Art von Hintergrundphilosophie erwartet werden, ein Horizont von geistigen und konzeptuellen Grundlagen, die das Lebenswerk unterfüttern. Haben Komponisten nicht nur musikalische Wurzeln und Interessen, so wird diese "zweite" Seite für das Verständnis ihrer Kunst immer bedeutsamer. Wir wissen um die Rolle von Mathematik, Naturwissenschaften und Architektur bei Xenakis, um die der Malerei bei

Feldman, um die der Literatur bei Henze und Kurtág. Nono war geradezu kulturell polyglott. Bei diesen Künstlern werden ihre Äußerungen und Schriften auch dort relevant, wo sie sich nicht nur auf Musik oder ihre eigene beziehen. Mitunter wird die Hintergrundphilosophie zur Philosophie mit expliziten Sätzen. Um jedes Mißverständnis zu fernzuhalten, Klaus Huber ist kein Philosoph. Überhaupt, obwohl er vielseitig ist, ist er nach eigenem Bekunden kein systematischer Leser. Und trotzdem wage ich die These, daß es, zumindest unter jenen zehn großen Komponisten, keinen zweiten gibt, der wie Huber ein derart enges Netz von gedanklichen Beziehungen zwischen den unterschiedlichsten Weltaspekten geknüpft hat. Huber hat selten durchsystematisierte Texte verfaßt – er kommt eher von der Lyrik als von der diskursiven Philosophie und assoziiert eher, als daß er deduktiv argumentiert. Aber der Text *Komponieren als Übersetzen. Überlebensfragen und Vermittlung zeitgenössischer Musikkultur* von 1993 ist eine konzise, komprimierte Darstellung seines ästhetischen und ethischen Credos.

Klaus Huber vollführt das Kunststück, seine gedanklichen Vernetzungen, die sich über 60 Jahre und mehr verdichtet haben, eher über seine Gesamtpersönlichkeit auszubreiten, sozusagen auf der Ebene der Intuition und des Charismas zu verorten, von wo aus kreative Leistungen emergieren, die gar nicht anders interpretiert werden können denn als das Ergebnis solcher subkutaner geistiger Netze. Seine Hintergrundphilosophie ist, wenn auch nicht, wie bei Nono, antidiskursiv, so doch nicht systematisch oder modernistisch, etwa im Sinne der Frankfurter Schule. Er mißtraut, wie Walter Benjamin, der philosophischen Systematik. Doch seine gedankliche Lebensleistung ist enorm, denn sie umfaßt Literatur, Gesellschafts- und Rationalitätskritik, Anthropologie und Pädagogik, Polykulturalität in einem erst noch zu entdeckenden Sinne und politische Gegenwart, den Komplex Mystik/Kosmologie/Religion sowie Musikgeschichte. Kein anderer Komponist verfügt über eine derart ausdifferenzierte und lebenslang durchdachte Hintergrundphilosophie, als Denkgebäude und Sinnhorizont verstanden, denn im engeren Sinne spielt Philosophie, der "philosophische Diskurs der Moderne" bei ihm nur eine untergeordnete Rolle, übrigens wie bei allen jenen zehn Komponisten. (Erst in der darauffolgenden Generation derer, die nach dem Krieg aufwuchsen, spielt Philosophie im eigentlichen Sinne eine stärkere Rolle, so bei Ferneyhough oder Spahlinger.)

Auch Hubers Musik hat in den vielen Jahren einer weitverzweigten, immer wieder Umwege und Nebenwege suchenden, niemals geradlinigen Entwicklung ein festgefügtetes Netz musikalischer Dimensionen ausgeprägt, wobei zwei Faktoren, die Zeit und das Intervall, vermutlich die zentralen sind. Kaum ein anderer Komponist spricht so obsessiv und aus immer anderen Blickwinkeln über Zeit und musikalische Zeit im besonderen; um mit Augustinus zu sprechen, weil er nicht weiß, was sie ist, oder nur, wenn er sie als Musiker gestaltet, spricht komponiert. In Hubers Musik sind schnelle Passagen selten, ein durchlaufender Puls, der zu einer Addition einer gleichen kleinen Grundeinheit gerinnen müßte, wird konsequent vermieden. Huber intendiert die radikal flexibilisierte musikalische Zeit, in der ein jeder Klang und eine jede Gestalt die nötige Zeit auch erhält. Das ist der Grund für die Überzahl von Fermaten in seinen Partituren. In jeder Aufführung müssen die Musiker, je nach Raum, Atmosphäre und Klang, bestimmen, wie die Musik zu fließen hat. Freilich nicht als ein ungefähres Rubato. Huber, der diese Gefahr genau kennt, steuert dagegen mit scheinbar umständlichen präkompositorischen Prozessen, wobei geometrische Prinzipien – vor allem Wellen und Strahlensätze –, Prolationes, also polyphone Geschwindigkeiten, und numerische Ketten die drei wichtigsten sind. Gerade weil Hubers Partituren diesbezüglich streng organisiert sind, kann er solche Freiheit erreichen. Das gilt auch für die Dynamik, die häufig für das gesamte Ensemble und nicht in den Einzelstimmen eingetragen ist, damit

die Interpreten angehalten sind, aufeinander zu hören, um auf diese Weise zu einem sensiblen, tangiblen Gesamtklang zu gelangen.

Es gehört zu den Wundern dieser Musik, daß sie, auch wo sie lang ist, nicht zu lang gerät, von einem freien Atem durchweht ist und doch in jedem Augenblick verbindlich klingt. Huber bewerkstelligt dies durch ein konsequentes Denken in Interdependenzen (weswegen ihm viel wichtiger als der Logiker Beethoven Mozart ist, der auf eine anscheinend wundersame Weise Heterogenitäten zu verbinden versteht). Während der Serialismus Dauer und Tonhöhe trennte und damit ihre Beziehung als eine zu konstruierende setzte, verbindet Huber die Dauer mit zwei Parametern: der Farbe und dem Intervall, das an die Stelle des bloßen Tons tritt, der übrigens bei Huber immer im Zusammenhang mit seinem Geräuschanteil, mithin zweidimensional gedacht wird. Aus dem Intervalldenken folgt auch das Denken in Registern. Huber denkt somit mindestens fünfdimensional: Dauer, Farbe, Intervall, Register und Ton/Geräusch, wobei Farbe wieder eine Kombination aus Dynamik und der Präsenz des Klangkörpers darstellt. Der von ihm so genannte Motus, ein polypulsatorisches Klangbild, ist davon gleichsam die Synthese. Hubers Musik, die ganz bewußt auf jegliche Effekte und Oberflächenbrillanz verzichtet, ist auf solche Subtilitas notwendig angewiesen. Tiefe und Intensität zu komponieren sagt sich leichter, als es tatsächlich eintrifft. Interdependenzen zeigen sich auch zwischen den Werken Hubers, der immer wieder Stücke rekomponiert, wiederaufgreift, verkürzt oder verlängert, der sich selbst zitiert und dadurch ein rhizomatisches Gewebe über sein Œuvre legt. Inzwischen durchziehen Konstanten Hubers Werk, gleichsam Vokabeln oder Tableaus, an denen seine Musik fürs Hören erkennbar wird, wie etwa Zeitkäfig, Tenebrae, Gesualdissimo oder Konkretismus.

Wäre Klaus Huber mit 65 Jahren nicht mehr vergönnt gewesen zu komponieren, er hätte ein imposantes Werk hinterlassen: vor allem die großen Oratorien seit den *Soliloquia*, aber auch die Kammermusik und die Kammerkonzerte, so *Erinnere Dich an G...*, ...*Ohne Grenze und Rand...*, bis hin zu *La terre des hommes* – ein vielseitiges, teilweise zerklüftetes Werk, das gescheiterte Projekte nicht verleugnet, so etwa auf dem Gebiet des Musiktheaters. Indes, in diesem Alter, da Nono sein Spätwerk bereits geschaffen hatte, beginnt Klaus Huber – man ist geneigt zu sagen: noch einmal von vorne und schafft ein Alterswerk von einem Umfang an Tiefe und Weite, das staunen macht. Bedeutende Alterswerke sind bekannt, man denke an Strawinsky, Picasso oder Gadamer. Auch Kant hat für seine großen Kritiken ausgesprochen lange gebraucht. Bruckners Personalstil hebt erst an, als der Komponist bereits Ende Dreißig war. Elliott Carter schreibt Meisterwerke im hundertsten Jahr, als ob er das Alterungsgen überwunden hätte. Aber im Alter von 65 Jahren die eigene musikalische Sprache gleichsam nochmals zu erfinden, ist einmalig. Vor allem für diejenigen ist das überraschend gewesen, denen Hubers Müdigkeit beim Verlassen der Freiburger Hochschule nicht verborgen geblieben war. Die Pensionierung freilich war vielleicht einer der entscheidenden Katalysatoren.

Ab 1990 verdichtet sich Hubers Musik und integriert stetig Innovationen. Es kommt zu einer Materialerweiterung. Bis Ende der 1980er Jahre benutze Klaus Huber Materialien wie andere auch. Doch dann erfolgen Quantensprünge: Erst die Drittel- und Sechsteltöne, um vom Denken in Halbtonschritten und weiteren Halbierungen wegzukommen – ein Verfahren, das Huber nicht als Mikrotonalität gelten lassen möchte. Dritteltöne sind ihm vielmehr gesangliche Intervalle. Mit ihnen schafft Huber eine innovative Harmonik. Sein Streichtrio *Des Dichters Pflug*, die erste Frucht dieses Ansatzes, atmet in der Tat Luft von anderem Planeten. Huber hätte sich darauf sozusagen ausruhen können. Aber seine Neugier trieb ihn zur Musiktheorie der klassischen arabischen Musik im Mittelalter, deren Modi, Maqamat, er entdeckt und auf

diese Weise nicht nur auf ein weiteres Intervall stößt, den Dreivierteltonschritt, die Teilung der kleinen Terz, für ihn ebenfalls ein melodischer Schritt, sondern so auch zu einer Melodik als Ergänzung zur Harmonik gelangt. Huber vergräbt sich weiter, interessiert sich für Guillaume Costeley, Nicola Vicentino, für das Cembalo universale sowie barocke Stimmungssysteme bei Orgeln. In ihm reift die Überzeugung, daß nicht der Ton, sondern das Intervall die Musik mache. Er entdeckt die historischen Instrumente und wendet sich in großen Werken Ockeghem, Gesualdo und Mozart zu. Er intensiviert seinen inhaltsästhetisch-politischen Ansatz mit seinen Antworten auf den West-Ost-Konflikt, so im Irak und in Palästina, wendet sich dabei der arabischen Kultur zu und treibt mit *Die Erde dreht sich auf den Hörnern eines Ochsen* seine Selbstentäußerung als europäischer Komponist an einen Extrempunkt. Seither sind arabische Modi, Rhythmen und Instrumente integraler Bestandteil seiner musikalischen Sprache. Ossip Mandelstam und das Thema des Verlustes der Freiheit des sich ausdrückenden Menschen unter schwerer Repression treten ins Zentrum, und Huber wird seine erste richtige und vermutlich einzige Oper schreiben. Dabei gehört es zu den berührendsten Seiten von Hubers Kunst, daß er das Politischste, das Äußerlichste – so den Stalinismus oder die Belagerung von Ramallah – mit der Poesie, mit autonomer Lyrik, dem Innerlichsten verbindet.

Huber schafft in dieser Zeit einen neuen Polyphonietypus, den ich Polykulturalität nannte, mithin nicht Multikulturalität, also eine kulturelle Vermischung, wie sie sich mit der fortschreitenden Globalisierung automatisch ergibt und entsprechend in den Künsten lediglich abgebildet wird. Huber, der zutiefst in der europäischen Musikgeschichte verwurzelt ist, durchdringt vielmehr fremde Kulturen, um eine Polyphonie, eine die Dialektik von Eigenständigkeit und Dialogizität aushaltende Spannung zu erzeugen. Dies vermag nur einer, der zunächst, und für lange Zeit, seine eigene Kultur durchlebt hat, um von dort aus, immanent, deren Beschränkungen gewahr zu werden.

Zugleich werden immer stärker die Kategorien des Denkens erkennbar. Die Ideen Freiheit, Liebe, Umkehr, Gerechtigkeit, Frieden, Mitleid zielen alle auf eine Revolution, eine Umwälzung der menschlichen Verhältnisse. Insofern ist Huber auch Marxist und ein Christ, der die ursprüngliche Botschaft Jesu von Nazareth beim ganzen Ernst nimmt. Es geht Huber um nichts Geringeres als die Utopie einer gerechten, befriedeten Gesellschaft. Keiner hat seit Nono so insistent Musik und Utopie zusammengebracht. Huber ist in gewissem Maße Nonos Erbe. Auch deswegen mußte er eines Tages zu einer "neuen" Musik gelangen, zu der des Spätwerks. Armut ist ein zentrales Thema bei Huber, als Dritte-Welt-Problematik, bei Simone Weil, verkörpert durch Franz von Assisi. Huber stellt die Frage der Leidensfähigkeit der Menschen angesichts der mathematischen Gewißheit, daß über sechs Milliarden Menschen nicht auf dem Niveau des – sagen wir: schweizerischen Lebensstandards leben können. Er stellt die Frage nach dem "veritablen" Frieden im Spannungsfeld von Sicherheit und Gerechtigkeit und widmet ihr das Werk *Quod est pax? – Vers la raison du cœur...*

Wie ein roter Faden durchzieht Hubers Werk der Gedanke der Umkehr, der Metanoia, in Werktiteln ebenso wie in vielen großformalen Anlagen, wenn im letzten Drittel die Musik eines Werks eine ganz andere Stimmung annimmt. In *Metanoia* für Orgel hat man fast den Eindruck, es zerfalle in zwei unterschiedliche Stücke. Jener Gedanke ist ein christlicher, geht auf Johann Baptist Metz, einen der Begründer der „neuen“ Politischen Theologie zurück und besagt, daß der sozialen Revolution ein fundamentaler Mentalitätswechsel eines jeden einzelnen Menschen vorangeht. Nicht die "andere" Gesellschaft schafft den "anderen" Menschen, sondern umgekehrt. Franz von Assisi, der Poverello aus reichem Hause, ist diesbezüglich Hubers großes Vorbild; er nennt auch Nelson Mandela und Mahatma Gandhi. Je älter Huber wird, desto mehr

schließt er sich dieser Ansicht an und verläßt damit seine eigene frühere Phase, in der er mit großangelegten politischen Werken die Masse anzusprechen bestrebt war. Nun versucht er, mittels eines, man kann fast sagen: tiefenpsychologischen Programms, die Seele – für Huber das Ganze des Menschen – umzustimmen, und benutzt hierfür die subtileren Mittel der Musik, ihre poetischen Potentiale, hin zu einer "raison du cœur", dies aber inhaltsästhetisch verknüpft mit realen geschichtlichen, sozialen bzw. politischen Themen. Auch hier ist er Erbe von Nono nach dessen Wende.

*

Klaus Huber, ohne es je so gesagt zu haben, buchstabiert auf seine Weise die Dialektik der Aufklärung durch. Er ist prinzipiell, um nicht zu sagen: extrem gegen jede Form von modernem Positivismus, Materialismus und Technizismus. Seine Skepsis gegenüber der Subjektphilosophie und den Errungenschaften der modernen Technologien treibt mitunter Blüten, die man dem Privatmann Huber nachsehen mag, weil sie das Werk nicht tangieren. Ohnehin entscheidet bei Lebenswerken in der Kunst die Person kaum etwas, bei bedeutenden ist sie deren Funktion. Seine Modernekritik macht ihn aber weder zum Traditionalisten noch zum Postmodernisten, erst recht nicht zum Antimodernisten. Huber bleibt stets politisch links. Daher sind ihm auch die moderneflüchtigen, rechtskonservativen Positionen wie die von Handke, Heidegger oder Botho Strauß versperrt. Daß Huber es schafft, an der Suhrkampfkultur vorbeizugehen, ohne reaktionär zu werden, läßt sich nur durch eine einzigartige Sensibilität und im besonderen durch die Resistenz eines von der modernen Schnelligkeit gänzlich verschiedenen Zeitgefühls erklären. Langsamkeit, Insistenz, Umwege werden bei Huber zu Produktivkräften. Alles muß um die Ecke gedacht und erfahren werden, weswegen die Hörer seine Musik auch niemals auf geraden Linien verstehen werden. Unmittelbarkeit ist bei Huber die Ausnahme, wiewohl seine Musik, an der Oberfläche, nicht auf Kompliziertheit angelegt ist. Vordergrund wird nur geboten, um Hintergründigkeit und – wichtiger noch – Untergründigkeit zu ermöglichen. Aber für genau das muß sich der Hörer bereitmachen. Hubers Musik bedarf der Versenkung. Mit Walter Benjamin sucht er die Dialektik im Stillstand und die Revolution als Notbremse.

Die Moderne ist Huber vor allem eine kapitalistische und okzidental-rationalistische. Ihr antwortet er aber nicht, wie Lyotard, mit Verrat an den utopischen Ansprüchen vollendeter politischer Aufklärung, sondern mit einem großangelegten Wahrheitsprojekt: dem Ausloten der Tiefen und Weiten der Dinge, der Genauigkeit des Blicks auf diese. Der Kapitalismus ist für ihn die unbedingte und universelle Gleichsetzung menschlicher Beziehungen und Verhältnissen mit pekuniären. Daß Geld, der Mammon, der globale Tanz um das Goldene Kalb zur Ersatzreligion wurden, darf, so Huber, einen Künstler nicht nur nicht kalt lassen, er muß dagegen Resistenza entwickeln. Die wirtschaftswissenschaftliche Kategorie des Humankapitals – natürlich das genaue Gegenteil dessen, was sich Joseph Beuys dabei dachte – erregt bei Huber nur Ekel und Abscheu. Daher ist es kein Zufall, daß er einer der wenigen Komponisten ist, die offen vom Leiden sprechen, buchstäblich vom Leiden der Verfolgten, Unterdrückten, Gemarterten, und zugleich vom Leiden als einem Therapeutikum.

Huber bezieht die Kraft für seine Resistenza nicht aus den subversiven Potentialen der modernen Kultur, sondern von weit her, aus den Häretikern und Mystikern der christlichen Tradition, der arabischen Sufi-Bewegung, dem Zen-Buddhismus. Deswegen ist bei ihm die Kategorie Dialektik kaum anzuwenden. Eher geht es ihm um die zwanglose Koexistenz von Dualitäten. An der Textauswahl vieler Werke läßt sich das ablesen, wenn Teresa von Avila mit Pablo Neruda, Simone Weil mit Ossip

Mandelstam, das Buch Jeremia mit Ernesto Cardenal und Mahmud Doulatabadi oder das Miserere mit Octavio Paz, Derrida und anderen verbunden werden. Das kommunikative Prinzip Hubers verknüpft, ohne Zwang zur dialektischen Dramatik, Getrenntes. Hinter all dem steht eine Gedankenfigur, die so hoch steht, daß sie nur ein einziges Mal genannt werden sollte, die *Unio mystica*, die man, um ihrer Möglichkeit willen, am besten ruhen läßt und die Huber auch nur sehr selten, so im "Prologue" von *La terre des hommes*, zum Thema macht. Bei dieser geht es Huber – zumindest je älter er wird – nicht um eine Gotteserfahrung oder, wenn doch, um einen Gott jenseits der monotheistischen Übervaterfiguren, mithin eher um die Erfahrung des Göttlichen als eines kosmischen Prinzips. Hier liegt Hubers komplizierte und intrikate Religiosität. Er, der als Christ begann – man schaue nur das Frühwerk durch – und nach 1968 die reale Welt in sein Werk hineinholte, wird im Spätwerk zu einem musikalischen Mystiker, ohne allerdings zu versäumen, immer wieder sich auf rein innermusikalische Vertiefungen zu konzentrieren, so mit den Kammerkonzerten der 1970er Jahre und dem Zweiten Streichquartett ...*von Zeit zu Zeit*...

Die Kombination aus Skepsis und intuitivem Vertrauen in eine namenlose Seinsordnung ist eine von Hubers größten Stärken. Eine andere sein Eigensinn, der ihm die Vorteile von Pragmatikern zwar nicht nur einmal vorenthielt, aber umgekehrt eine solche häretische Haltung über eine so große Lebensspanne überhaupt erst erlaubt. Huber ist kaum zu kategorisieren, was bei Messiaen, Lachenmann, Sciarrino oder Carter ungemein viel leichter fällt. Eher beschreibt man ihn über Verneinungen gemäß Spinozas Definition "omnis determinatio est negatio". Solche Negationen könnten dazu verleiten, Klaus Huber als einen Musiker des Nicht-Identischen zu bezeichnen. Eine Kategorie, die einem Künstler, der die Verdinglichung des Menschen und seiner Musik stets ablehnte, zur Ehre gereichen müßte. Und im Horizont der Adornoschen Musikphilosophie, von der keiner weiß, wie ihr Autor sie heute verfaßte, wäre dessen Idee einer *musique informelle* mit Hubers Spätwerk zusammenzudenken.

Adorno nannte einmal das Ideal der Musik den "Einstand der Zeit als Bild des Endes von Vergängnis" – ein dunkler, schwieriger Satz, dem Huber zustimmen dürfte, dem die Musik aus der Stille ins Erscheinen tritt, um dort die an sich seiende Zeit zu einer musikalischen zu machen, die aber sich derart schwingend und gegenschiebend verlebendigt, daß sie zu einer einzigen holistischen Erfahrung, zu einem Erfahrungsraum wird. Am klarsten wird dies im Zweiten Streichquartett, in dem unterschiedliche Gestaltkomplexe auf eine derart feinjustierte Weise ineinander verwoben sind, daß sie wie natürlich und eben nicht konstruiert erscheinen, obwohl unterirdisch Strenge waltet. Huber verdichtet seine kompositorischen Vorgänge, damit ihre Produktion im Produzierten verschwindet. Analytische Musik, wie man vom analytischen Kubismus spricht, ist ihm wesensfremd. Ihm geht es um Erfahrung, aber nicht nur um existentielle Erfahrung, eher um eine, welche die Existenz transzendiert. Seine Musik trägt die Spannung aus Immanenz und Transzendenz auf eine höchst rätselhafte Weise aus. Aber nicht im Sinne konzeptualistischer Verrätselung, wie sie vieler hochmoderner Kunst eigen ist. Insofern ist Hubers Musik kein Manierismus. Eher im Sinne der Annäherung an das Rätsel des Seins selber. Seine Musik zielt auf nichts weniger als auf das Ideal aller Musik – die Ahnung des Rätselhaften unserer Existenz erlebbar zu machen, daß es überhaupt etwas gibt und nicht nichts, daß wir leben, daß wir in der Zeit sind, daß alles Lebendige sich scheinbar mühelos und doch überkomplex, mithin unerforschlich ineinander fügt. Daß jeder einzelne Mensch, jeder Hörer mehr ist, als er ist, sich hörend mit dem unendlichen Raum verbindet, der ihn umgibt, daß sein Ohr genau diese Verbindung herstellt, ja ist zwischen dem je vereinzelt Individuum und dem Weltganzen.

Gewiß, aller großen Musik seit Jahrhunderten gelingt es, diesem Rätsel eine hörbare Stimme zu leihen. Und insofern wäre Hubers Musik einfach nur große, wenn nicht etwas hinzukäme: daß er eine heutige Musik schreibt, dies aber auf eine in unserer Zeit absolut unzeitgemäße Weise tut. Klaus Huber weiß, daß dem, was außerhalb der Kunst – in der Mystik, in der Einsamkeit der Begegnung mit Natur - immer wieder beschrieben wurde und daher gelebte Realität *ist* (ohne daß religiöser Glaube bemüht werden müßte), vor allem in der Musik, dieser zeitlich-überzeitlichen, begrifflos-aussagenden, seelisch-seelentranszendierenden Kunst ein Ort gegeben werden kann. Die mystische Erfahrung ist weder rational noch irrational, sie ist nicht oder nicht unbedingt religiös und dennoch auf ein transzendent Absolutes bezogen. Dieses Absolute ist das Weltganze, die Weite – und Huber würde ergänzen: Tiefe – des Außenraums und des Inneren, der menschlichen Seele. Die mystische Erfahrung ist überpersönlich und doch stets die eines einzigartigen Individuums. Sie vermag die Trennung der Zeit in Sukzession und Hierarchie aufzuheben. Mit Esoterik hat Hubers "Philosophie" natürlich nicht das geringste gemein, denn keine Methode garantiert eine mystische Erfahrung, sie fällt vielmehr zu, dem, der sein Ohr öffnet für eine dann tröstende, befreiend-schmerzensreiche, ja auch erbauliche Musik.

Huber, im 85. Jahr seines Lebens, bietet seinen Hörern und Lesern eine Wahrheitsästhetik, in der Eigensinn, Humanismus, Mystik und Gegenwarts kritik auf der einen Seite eine seltene Konstellation eingehen, auf der anderen Seite das musikalische Handwerk im Spannungsfeld von Struktur und Semantik sowie zwischen Geschichte und Gegenwart steht. Seine Musik sehnt sich nach der Erfahrung eines mystischen Raums. Damit steht sie konträr zur modernen, großstädtischen, zunehmend medialisierten Lebenswelt. Daher wird es Hubers Musik immer schwer haben, wie übrigens auch die von Webern oder Bernd Alois Zimmermann. Allein, was anderes kann von einem Großen erwartet werden denn das Unerwartbare?

Erschienen in Musik & Ästhetik, Heft 50 (April 2009), S. 5 ff.