

Dialektisch und autonom

Zum Denken und Komponieren Klaus Karl Hüblers

von Ernst Helmuth Flammer

*Wir sind die Menschen auf den Wiesen,
bald sind wir Menschen unter den Wiesen,
und werden Wiesen und werden Wald,
das wird ein heiterer Landaufenthalt.
Ernst Jandl, Sommerlied*

Dieser Text stand in einer Email Klaus Hüblers vom 9. März mit dem Betreff „Abschied“, und da stand noch geschrieben: „An alle Freunde und Lebensgefährten“, darunter seine Adresse. Mehr nicht! Auf das knappste reduziert, wie es seine Lebenssituation seit 1989 erzwang. Nichts gibt Hüblers Gemütsverfassung der letzten Jahre besser wieder, heiter, in sich ruhend, mit dem Humor des grantlerischen und zur Melancholie neigenden Chronisten der Zeit versehen, als dieser wunderbare Jandl-Text.

Klaus habe ich schon in den frühen Achtzigerjahren als einen äußerst integren Menschen von hoher sozialer Kompetenz und menschlicher Empathie kennen- und schätzen gelernt. Er war jemand, dessen Ego angesichts der epochal zu nennenden Größe seiner Kunst sehr klein war; bewundernswert auch seine Fähigkeit, sich selbst zurückzunehmen, und die Musik, natürlich auch „seine“ Musik, in den Mittelpunkt zu stellen.

In zahlreichen Schriften, auch solchen zu älterer Musik, die in ihrer Kritik allegorisch zu verstehen sind, forderte Klaus Hübler von den verantwortlichen Akteuren des Kulturbetriebs ganzheitliches Denken und Handeln auf der Grundlage einer hohen Verantwortungsethik ein, wie er es auch als Komponist paradigmatisch und beispielhaft praktiziert hat. Neben zeitkritischen Texten legte er wissenschaftliche und essayistische sowie für das Komponieren axiomatische Schriften vor, etwa zu wichtigen ästhetischen Zeitfragen: zum Beispiel einen Text über „Dialektische Komposition“, in dem er sich vordergründig mit seinem Streichquartett „Dialektische Phantasie“, aber auch mit der seiner Ansicht nach „notwendig-immanenten“ Dialektik des Komponierens auseinandersetzt, also mit der Notwendigkeit, dieses Komponieren kritisch zu hinterfragen, und der Pflicht, es zu reflektieren. In all seinen Schriften erwies sich dieser Autor, der stets in ausdrucksstarken Bildern, aber niemals spektakulärer Idiomatik formulierte, als formvollendeter Sprachkonstrukteur. In der impliziten Vieldeutigkeit seiner Texte bildete sich der komplexe, sensibel differenzierende Denker selbst unaufdringlich ab. Hüblers hintergründige und

zarte Ironie – die eines kritischen Beobachters des Kulturbetriebs – war gerade in ihrer zurückhaltenden Art wirkungsmächtig und entsprach seinem Feingeist, der sich in seiner Ästhetik musikalisch Raum verschaffte. Etwa in der Schrift „Die Kunst, ohne Einfälle zu komponieren. Dargestellt an Johannes Brahms’ späten Intermezzi“ (in: Musik-Konzepte 65, München 1989), die, alles Konfrontative vermeidend, paradigmatisch durchaus mit Berechtigung am Beispiel Brahms rezipiert, was Hübler zum Komponieren heute (respektive in den Achtzigerjahren) anzumerken hatte. Er wählte diese indirekte Art, um der Welt etwas mitzuteilen. Wer hören wollte, konnte hören, lernen und verstehen. Damit ist beileibe keine Diplomatie gemeint, die Aussagen bis zur Unkenntlichkeit floskelhaft verallgemeinert, nein, er hatte Zeit seines Lebens ganz entschieden Position bezogen. Dies waren Stellungnahmen, die in ihrer Radikalität zuweilen unbequem waren und vor allem eines: konsequent, stark und charakterfest. Und man konnte sich auf Klaus auch als Freund verlassen, man wusste immer genau, woran man war. Daran änderte sich auch nichts, wenn seine Ironie und sein fein spöttelnder Humor seine Gesprächspartner dahingehend verunsicherte, dass sie vielleicht selber gemeint sein könnten. Und wenn es so war, dann hat er es loyal nie nach außen getragen.

Wenn man Klaus K. Hübler einen dialektischen Komponisten nennt, ist das ohne Zweifel auf seine Herkunft und seine Sozialisation zurückzuführen. Er entstammt einer aufgeklärt katholischen Familie, die einem naturphilosophisch-cartesianischen, also einem betont rationalen, säkulären Katholizismus nahesteht, weltoffen mit einem diskursiven Gottesverständnis, welches die Widersprüchlichkeit der Welt mit allen ihren Unschärfen (Heisenberg: Unschärferelation) als eine systemisch offene begreift und diese Widersprüchlichkeit nicht nur akzeptiert, sondern als schöpferischen Raum und – im speziellen Falle Hübblers – als dialektischen Raum begreift. Dies ist dem jüdischen Verständnis und dessen immanenter Weltoffenheit kohärent, ein in jeder Hinsicht aufgeklärter weltanschaulicher Ansatz. Schon sein Großvater Karl Hübler, promovierter Ingenieur und ein durch und durch musischer Mensch, war in seinem Beruf als Brückenbauer sehr erfolgreich. Und er verstand sich, der Citoyen und Weltbürger, als ein Brückenbauer im übertragenen Sinn. Sein Vater Paul, promovierter Ökonom und Musiker aus Leidenschaft, war wie sein Sohn Feingeist und Künstler, der zunächst beruflich wie sein Großvater reüssierte (sensibel wie er war, setzte ihm der Zweite Weltkrieg so sehr zu, dass er fast daran zerbrach). Dieser familiäre Hintergrund ermöglichte Klaus, der mit Violoncello und Klavier die gleichen Instrumente erlernte wie sein Vater, eine behütete Kindheit in verständnisvoller und fördernder Umgebung.

So radikal konsequent, wie Hübler sich in seinen Texten positionierte, war auch sein sehr strukturiertes feinziseliertes Komponieren: polymorph offenliegend und von einer äußerlich manifesten, aber stets kritisch hinterfragten Virtuosität bestimmt („Konzertparaphrase“), oder in der radikalen Extension seines Formdenkens (die

dreiviertelstündige „Sonate für Violine solo“) allen Überbietungsapologeten ohne eigenen ästhetischen Markenkern einen Spiegel vorhaltend. Auch diese Sonate ist die Paraphrase eines gesellschaftlichen Zustands. Hübler war konsequent in der Sinnhaftigkeit seines Komponierens, für ihn immer eine Lebenssituation, mehr noch: ein Sujet, in der „Konzertparaphrase“ nicht frei von Ironie, das Sujet hinterfragend. Gerade deshalb hatte er in Heinz Holliger, der ihm als Musiker an Radikalität und in seiner konsequenten Haltung seelenverwandt ist, einen großen Verehrer.

Klaus K. Hüblers Denken basiert auf der Dialektik der Aufklärung, was sich für ihn in seinem Frühschaffen künstlerisch und kompositorisch in einer Utopie des schwebenden Gleichgewichts, der hierarchischen Gleichheit aller Elemente kompositorisch wiederfindet, und dies nicht – wie bei Pierre Boulez – einer Hierarchie des geschlossenen Systems und damit einem Herrschafts-prinzip gehorchend. Hüblers frühes Werk, einem freien, offenen Serialismus nahestehend (vergleiche Jean Barraqué), gehorcht strikt dem Prinzip der Gleichrangigkeit aller Parameter. Diesen Ansatz hat er für lange Zeit konsequent beibehalten und, einer persönlichen Strategie folgend, zielgerichtet weiterentwickelt.

Hüblers dialektisches Denken kennt zwei grundsätzliche Ansätze: Der eine, vielleicht für sein Komponieren wichtigste, ist das Ausloten musikalischer und kompositorischer Zwischenräume, harmonischer und textueller Unschärfen, hinsichtlich der Gegenstrebigkeit von Parametern und vor allem der Behandlung von Musikinstrumenten. Dies lässt sich am eindrucksvollsten an seinem dritten Streichquartett „Dialektische Phantasie“ verifizieren. Dieser Ansatz ist musikalisch selbstgenerierend, sowohl bezüglich des Sujets und letztlich seines Gehalts als auch ästhetisch, und damit entschieden autonom.

Auch der zweite, von Grund auf dialektische Ansatz Hüblers folgt einem musikalisch selbstgenerierenden, autonomen Ansatz. Es ist jener der negativen Dialektik Adornos, die sich methodisch eines konsequenten Hinterfragens dessen, was ist, bedient. Aus dem autonomen Prinzip wird in der „Konzertparaphrase“, seinem ersten Streichtrio, obschon diese zart und unauffällig, da als Adaption dekonstruiert, auf Paganini rekurriert. Komponiert als eine ironisierende Apotheose plakativen Virtuositäts, und darin musikalisch und witzig, dennoch seriell im Ansatz, was kein Gegensatz ist, leitet sich aus Hüblers Kritik am musealen Musikbetrieb und dessen Hang zu unreflektierter Cirkensik ein autonomer Ansatz her. Der Hinterfragung folgt so unmittelbar die Dekonstruktion (Jacques Derrida, der deren Theorie vor allem aus jener der negativen Dialektik abgeleitet hat) einer Ideologie. Bezüglich der „dekonstruktiven Adaption“ (Stichwort: „negativer Hegelianismus“, vergleiche dazu: Herbert Schnädelbach, Hegels Lehre von der Wahrheit, in: Derselbe, Philosophie in der modernen Kultur, Frankfurt am Main 2000, 81) nähert sich Hübler Adornos Vorstellung eines negativen Traditionsbezugs durch Umbildung traditio-

neller Elemente an, die es strikt vermeidet, neue Konventionen anstelle von alten auch nur im Sinne einer musikalischen Gestik zu setzen.

Dieser dekonstruktiven Adaption geht mit Hüblers Frühwerk „Capriccio sopra B-A-C-H“ (1975) eine weit fasslichere Stilallusion voraus, die der Komponist absichtsvoll, in der für ihn paradigmatischen Wachheit seines Bewusstseins, kompositorisch so und unter der Voraussetzung diskutiert, dass eine solche Musik semantisch und noch mehr: gelegentlich auch semiotisch bereits besetzt ist und eine (auch geschichtsphilosophische) Aura besitzt. Gerade dieser Umstand lässt ihn das Thema „Paraphrase“ im Laufe der Zeit immer subtiler behandeln. Solche Stücke beziehen bei Hübler Assoziationen, den Faktor der Wahrnehmung, mehr noch: die entstehende Aura, sowie den Traditionsbezug in die Grammatik der Materialbehandlung, in die Struktur des Komponierens mit ein, mehr noch: Jene sind selbst komponierte Struktur. Gerade die „Konzertparaphrase“ gibt zudem auf eindrucksvolle Weise Einblick in Hüblers musikantische Fähigkeiten, wohingegen die „Dialektische Phantasie“ ihn auch als klanglich außerordentlich vielseitigen Ausdrucksmusiker vorzeigt.

Stand im 1975/1976 komponierten Frühwerk „Musica mensurabilis“ für zwei Violinen und Viola am Anfang nur der Hinterfragungsaspekt und damit der Dialog mit der Tradition und deren Formbildung im Mittelpunkt, so wird das Hinterfragen unter Hinzunahme von Ideologiekritik („Konzertparaphrase“) und später Gesellschaftskritik („Arie dissolute“ für Viola und Kammerensemble) Schritt für Schritt zielgerichtet erweitert, was bei Hübler auf eine kompositorische wie künstlerische Gesamtstrategie in der Abfolge seiner Werke schließen lässt.

In der „Arie dissolute“ wie im Flötenkonzert „Epiphyt“ wird im weitesten Sinn das Thema „Individuum und Masse“ oder „Individuum und Kollektiv“ am Verhältnis Solist/Ensemble/kleines Orchester kritisch/diskursiv behandelt. Die Benjaminsche „Dialektik der Aufklärung“, die als eine latente der Formulierung im unvollendeten Passagenwerk harrte, und später, nach dem Zweiten Weltkrieg, von Theodor W. Adorno und Max Horkheimer verifiziert wurde, steht für den oben erstgenannten dialektischen Ansatz Hüblers und für dessen emanzipatorisch offenes Subjekt-Objekt-Denken, ein Desiderat des kompositorischen Denkens, welches (Mathias Spahlinger ähnlich) frei von Hierarchien und selbstgesetzten Herrschaftsräumen durchaus sich auf Hegel bezieht. Dieser Ansatz ermöglicht einem Kunstwerk, also auch einer Komposition eine Ebene von Objektivierung, die von Hegel (vergleiche dazu dessen Hauptwerk „Phänomenologie des Geistes“) ausgehend, dieses zu einem dialektisch Offenen erweitert und fortentwickelt. Hübler hat dies zur Maxime seines Komponierens gemacht. Dies wurde ihm durch eine Reihe bedeutender Interpreten ermöglicht, die sich gedanklich tief auf sein Werk, auf dessen kongeniales Verständnis einließen. Zu nennen sind hier zuallererst und beispielhaft die Dirigenten

Heinz Holliger und Robert HP Platz, die Flötisten Sylvie Lacroix, Carin Levine und Pierre Yves-Artaud, die Geigerin Melise Mellinger sowie die Bratschisten Barbara Maurer und Klaus-Peter Werani.

Allein die Partitur der „Dialektischen Phantasie“ gibt Hinweise auf das oben Gesagte. Sie ist pro Stimme mit bis zu fünf Systemen notiert, wobei sich die Systeme auf die einzelnen musikalischen Parameter beziehen. So sind Dynamik, Artikulation, Textur, Bogenführung der Streichinstrumente je eigenen Systemen zugeordnet und teilweise sogar in seriellen Kontrapunkten organisiert. (Dass Hübler dabei bevorzugt auf Streichinstrumente setzte, hatte sicherlich etwas mit seiner früheren Tätigkeit als Cellist zu tun.) Diese Wahl verdankte sich wohl dem Umstand, dass extreme Komplexität, die ein kompositorisches Konzept solcher Art evoziert, sich auf das Transparenteste mit der musikalischen Königsdisziplin des Streichquartetts verbinden lässt. Da die Klangereignisse in ihrer Entfaltung noch nicht so rigoros reduziert sind wie in späteren Werken, dennoch in ihrer Bestimmtheit bewusst eingesetzt und damit auch eingegrenzt, lässt sich in diesem Werk unschwer der Ausdrucksmusiker Hübler verorten. Auch als Einzelereignisse weisen die Klänge eine überaus differenzierte Hüllkurve auf und sind fest in ein kontrapunktisch polyphones, ja im Hinblick auf die Vielheit der gesamtparametrischen Schichten polymorphes Ensemble von aufeinander bezogenen Strukturen (hierin Komponisten wie Gérard Grisey oder Michael Quell ähnlich) integriert. Diese teilweise live erzeugte, invertierte Hüllkurve ist Teildesiderat einer überaus luziden Instrumentation, die oft zu Unrecht der Unspielbarkeit bezichtigt wurde.

Auch die Genese von Hüblers Komponieren ist polymorph: Er denkt den Klang in der Instrumentation vom Ende her, also retrograd, und komponiert ihn zugleich von vorn. Hier entsteht strukturell ein kompositorisch sekundärer Zwischenraum, und dies nicht nach dem Zufallsprinzip. „Die technisch exakte Definition dessen, was der Spieler tun soll, verändert sich unter der Betrachtung dessen, was der Spieler eigentlich tut. Die Spielweise der Instrumente wird zum ästhetischen und analytischen Ausgangspunkt von Hüblers Komponieren. Solcherart entstehen [...] Kompositionen, die in einer gänzlich neuen Weise ‚für das Instrument‘ geschrieben sind“ (Robert HP Platz im Booklet der „Hübler“-Porträt-CD des Deutschen Musikrats, Mainz: Schott, 2002). Aus den teils obertonreichen Emanationen der instrumentalen Aktionen entsteht ein sich stetig wandelnder spektraler Schirm, weil die Kombinationen der einzelnen Parameter, polymorph organisiert, immerzu und in großer Vielfalt wechseln, ohne sich je zu wiederholen. Auch die Harmonik kennt Zwischenräume, die sich als Schwebungen bemerkbar machen. Es sind jene zwischen temperierter und reiner Stimmung, die teilweise über bewusst gesetzte pythagoräische Kommata eine weitere Strukturebene schaffen, Verfahren, mit denen auch Gérard Grisey und Michael Quell, aber auch der andere führende Spektralist, Horatiu Rădulescu, sowie Klaus Huber mit östlichen Tonsystemen (Letzterer mit

arabischen Dritteltonschichtungen) kompositorisch arbeiteten. Hüblers Musik kann so mit einiger Berechtigung als polyphon-dialektischer Diskurs der gegenstrebigen Zwischenräume innerhalb eines Parameters beschrieben werden, wie auch als Diskurs der Parameter untereinander.

Die zweite und zugleich späte Phase kompositorischer Tätigkeit Hüblers nach 1995 war durch radikale Reduktion auf ein Minimum an Tonereignissen geprägt. Sie beschränkt sich auf das absolut Wesentliche der ästhetischen Aussage. Gleichzeitig steht eine ähnlich komplexe, nicht hörbare Gitterstruktur hinter manchen der fast minimalistisch anmutenden Passagen – es ist ein Passagenwerk im Benjaminschen Sinne –, die natürlich *sui generis* nicht minimalistisch sind. Und daher ist von einer implodierten Komplexität zu reden. Noch radikaler, noch konsequenter, noch kristalliner und klarer, teilweise an der Grenze der Hörbarkeit führte dies zu einer noch größeren Dichte und Konzentration seines Komponierens.

So sehr er auch gezwungen war, durch Grenzen, die ihm sein Körper setzte, den Schreibaufwand für seine Partituren zu minimieren, was zweifellos einer der Gründe dieser Art Konzentration ist, weitete er den Raum instrumental auf das große Orchester aus. Nach „Kryptogramm“ (1989) für Orchestertorso folgte mit „Vanitas“ (2001/2002) ein sehr ausgespartes, aber in den Hüllkurven der einzelnen Tonereignisse überaus klangfarbenreiches achtzehnminütiges Orchesterwerk als Auftrag der Donaueschinger Musiktage. Ähnlich der 1989 erfolgten Absetzung von „Ferro Canto“ von Volker Heyn (in dem ähnlich wie in Hüblers Werken Instrumente auf neue Weise aufgefasst und kreativ behandelt werden) durch Michael Gielen wurde 2003 auch Hüblers „Vanitas“ durch den Dirigenten Sylvain Cambreling ohne Angaben von Gründen abgesetzt, dem Vernehmen nach wegen angeblicher Unspielbarkeit. Heinz Holliger brachte das Stück dann 2004 beim Stuttgarter Eclat-Festival in einer allseits als hervorragend gewürdigten Interpretation mit dem Radiosinfonieorchester Stuttgart zur Uraufführung.

Seinem dialektischen Denken, seinem autonomen Musikansatz blieb Klaus Hübler bis zum Ende seines Lebens treu und entwickelte beides auf seine Weise weiter. Künstlerisches Stehenbleiben war seine Sache nicht.