

Grenzen als Möglichkeiten der Überwindung

Zum Tode von Klaus K. Hübler (1956-2018)

WIELAND HOBAN

Die Musik Klaus K. Hüblers ist nicht leicht zu durchdringen. Dafür gibt es verschiedene Gründe; einerseits machte er sich in den Achtzigerjahren in modernistischen Kreisen einen Namen dafür, unerhört komplexe Partituren zu entwerfen – vor allem das Dritte Streichquartett (1982-84) –, in denen die Parameter der instrumentalen Klangerzeugung (bei Bläsern Griff- und Mundaktionen, bei Streichern die Bewegungen der linken und rechten Hand) in all ihren Facetten getrennt und unabhängig behandelt wurden. Dies führte zu einer äußerst dichten Notation, die auf ähnliche Weise wie die seines Lehrers Fernyhough die Gemüter erhitze, aber auch anregte. Bei der häufigen Fixierung auf das Notenbild und die naheliegende Frage der Spielbarkeit blieb aber allzu oft der einzigartige kompositorische Charakter seiner Musik unbeachtet, der viel schwieriger zu definieren oder nachzuahmen war. Schließlich entsprang diese parametrische Polyphonie keinem abstrakten Formalismus, sie war nicht lediglich als Weiterführung des integralen Serialismus gedacht, wenngleich sich Hübler bewusst – aber auch kritisch – strukturalistischer Mittel bediente; sie griff vielmehr nach etwas, das sich nicht anders darstellen ließ und auch dann nur bedingt artikuliert werden konnte. Er sprach einst vom Ziel, den »Geist des Instruments« zu offenbaren. Gleichzeitig enthält das Streichquartett Passagen, in denen die vorgeschriebenen Aktionen so gut wie gar keinen Klang erzeugen; sie sind als stummes Theater konzipiert, in denen sich die parametrischen Teilakteure – ebenso detailliert notiert wie anderswo – nach wie vor in Bewegung befinden, jedoch am stillen Ende eines sehr breiten Klangspektrums agieren. Dies unterstreicht, wie sehr Hüblers Aktionspolyphonie sich nicht nur am Klang, sondern auch – stets diskret – am Performativen orientiert.

Die Individualität von Hüblers Klangvorstellung spiegelt sich bereits in mancher Besetzung wider: »*Feuerzauber*« auch *Augenmusik* (1981), das erste konsequent parametrisierte Stück, verwendet drei Flöten, Harfe und Cello; Letzteres spielt außerdem durchgehend mit dem Bogenholz. Die Musik ist ein Zwitter aus zarter Eleganz und abrupter Perkussivität, und dieser Gegensatz wird am deutlichsten von der Harfe verkörpert, wo die getrennten Rhythmen der Füße auf den Pedalen und der Hände auf den Saiten die Geräusche der instrumentalen Mechanik hervortreten lassen. Selbst im Schlussteil, als das namensgebende Wagner-Zitat aus der *Walküre* erklingt, wird es durch die eigenständigen Pedalaktionen einer ständigen Mutation unterworfen, die aus

etwas Konkretem eine schwer greifbare Gestalt macht, eine besondere Form von Flüchtigkeit herstellt.

Auch *Arie dissolute* (1986/87) für Viola und Kammerensemble ist eigenartig besetzt: drei Flöten, Bassethorn/Klarinette, Basstrompete, drei Cellos, Kontrabass und Laute. Es gibt kein Ensembledutti; die sieben Abschnitte des Werks sind jeweils anders besetzt, mit jeweils individuellem, fein gestaltetem Klangcharakter. Was das Werk *ist*, seine vermeintliche Gestalt, lässt sich kaum greifen. Die Solo-Viola durchwandert eine kaleidoskopische Landschaft, die zwar mit ähnlichen Lautenfiguren anfängt und endet, aber ansonsten keine Beständigkeit aufweist – und gleichzeitig, so Hübler, »die Typik Viola verstärkt«. Tatsächlich war die Besetzung der jeweiligen Abschnitte Hüblers allererste kompositorische Entscheidung bei diesem Stück, bevor über Töne, Taktarten und dergleichen nachgedacht wurde. Auffällig ist auch der sparsamere Einsatz der polyphonen Spieltechniken, die im Dritten Streichquartett oder im Bläserquintett *sklEros* (1985/86) – mit seiner hochvirtuosen Hornstimme – so ausführlich verwendet wurden. Die Transparenz des Ensemblesatzes sorgt dafür, dass jede Feinheit der instrumentalen Artikulation hörbar wird.

Aber auch vertrautere Klangmittel setzte er auf ähnlich idiosynkratische Weise ein; das Klaviersolo *Sonetto LXXXIII del Michelangelo* (1986) lässt durch die rhythmische Komplexität der Notation zwar an die Kreise seines ehemaligen Lehrers denken, jedoch geht Hübler völlig anders mit Klangdichte und Entwicklungsgeschwindigkeit um. Verschachtelte Polyphonie steht neben plötzlicher Leere, eine allmähliche – geradezu gemächliche – Anhäufung von Tonrepetitionen führt nicht zur naheliegenden Eskalation, und die Überlagerung mehrerer rhythmischer Schichten im letzten Teil wird dadurch konterkariert, dass das Ergebnis nur monophon ist: eine komplex hinkende Bassfigur in vielen Variationen. Erst in den allerletzten Takten werden nochmals alle Register gezogen. In den Repetitionen klingt das Michelangelo-Sonett des Titels an, das die Schläge des Bildhauers auf den Marmorblock zum Sinnbild der Verwirklichung reiner Potenzialität macht.

Dieses Schaffen, das 1988 im umfangreichen Flötenkonzert *Epiphyt* gipfelte, wurde 1989 durch eine lebensbedrohliche Krankheit unterbrochen: durch einen Hirnschlag, der Hübler zunächst die Bewegungsfähigkeit, das Gedächtnis und die Sprache nahm. Nur mit größter Mühe und der hingebungsvollen Unterstützung seiner Frau Maria († 2000) war er 1995 so weit, dass er wieder komponieren konnte, allerdings mit einer Teillähmung sowie einer Beeinträchtigung des Sprech- und Erinnerungsvermögens. Auf den ersten Blick, wohl auch auf den zweiten, hatte die Musik, die er nun komponierte, wenig mit den früheren Werken zu tun. Wer über die vordergründige Komplexität jener Stücke hinausgekommen und zur musikalischen Persönlichkeit dahinter vorgedrungen war, konnte diese aber wiedererkennen.

Von den verwirrend abrupten Veränderungen der Klangsprache im Zweiten Streichtrio *Queneau und ich* (1996/97), wo Hüblers mehrfach überlagerte Stimme vom Tonband die »ganz falsche Idee« einer Übereinstimmung »zwischen Inspiration, Erforschung des Unbewussten und Befreiung; zwischen Zufall, Automatismus und Freiheit« mit einem Text von Raymond Queneau kommentiert, und die Instrumentalklänge schließlich von Morsezeichen unterbrochen werden, bis hin zu *Azoth* (2008), wo ein skurriles Ensemble aus Solo-Piccoloflöte, Fagott, Kornett, Flügelhorn und Cembalo unvermittelt wechselt zwischen quadratisch-homophonem Blechbläsersatz, verhalten manieristischen Linien und teils manisch virtuosen Figuren des Soloinstruments, das immer alleine spielt: Es ist der gleiche Komponist, der sich hier mittels einer reduzierten, jedoch ähnlich polyvalenten kompositorischen Sprache äußert. Überdies ergeben sich auch Bezüge zu früheren Werken wie *MVSICA MENSVRABILIS* (1975/76) für zwei Violinen und Viola oder *Chanson sans paroles* (1978) für Klarinette, Cello und Klavier, in denen er zwar weniger avantgardistisch arbeitet, traditionelle Elemente aber gebrochen und distanziert handhabt. Dazwischen liegen auch Stücke am Rande der Sprachlosigkeit – in einem wörtlichen Sinne, den wenige Menschen so erlebt haben wie Hübler – wie *Hörsermon* (1998/99) für Sprecher, Cello und Klavier oder *Ohne Titel* (2000) für kleines Ensemble und Zuspil. In Ersterem inszeniert er gar das schmerzhaft Ringen um Sprache in einem anti-virtuosen Solo für den Sprecher, dessen mühevollen Artikulationsversuchen unweigerlich biographische Konnotationen anhaften. Es wird zwar eine graphische Notation verwendet, die parametrischen Möglichkeiten der Klangerzeugung werden aber auch hier eingesetzt, um die Stimme zu dekonstruieren. Und die rhythmischen Pedalakkente im Klavier erinnern an die Harfe in *Feuerzauber*, deren Spieltechniken sogar in einem kurzen Solo in *Kunst* (1998) für Flöte, Viola und Harfe zurückkehren. Während der Pedalbewegungen des Pianisten spielen die Hände komplexe überlagerte Rhythmen, die zwar mit genauen Tonhöhen notiert sind, aber stumm ausgeführt werden; die Finger berühren lediglich die Oberfläche der Tasten. Der Bezug zum stummen Spiel im Dritten Streichquartett ist offensichtlich, aber nun mit der zusätzlichen Konnotation einer körperlich unterdrückten Mitteilungsmöglichkeit.

Das Ende eines Menschenlebens, zumal eines Künstlerlebens, lässt uns über seine Struktur und seine innere Entwicklung nachdenken. Keiner kann wissen, welche Musik Hübler nach 1989 komponiert hätte, wäre er nicht so schroff aus dem normalen Leben gerissen worden. Als ich ihn 1998 nach meiner Entdeckung der Werke aus den Achtzigerjahren besuchte, war der erste Eindruck der eines gebrochenen Mannes. Er sprach stockend und konnte viele meiner Fragen über seine Musik gar nicht beantworten, da er sich entweder nicht erinnerte oder nicht das artikulieren konnte, was er gerne gesagt hätte. Erst danach erfuhr ich durch Robert HP Platz, der mit dem

Ensemble Köln mehrere jener Werke zur Aufführung gebracht hatte und im Jahre 2001 in Schreyahn Porträtkonzerte mit neueren Werken veranstaltete, dass Hübler noch komponierte. Und je mehr ich mich mit den neueren Stücken befasste, desto mehr erkannte ich, dass der Geist von damals nicht erloschen war, sondern nur unter geänderten Vorzeichen fortlebte. Im Spiel mit der Reduktion und dem Zerfall spiegelt sich der Komponist wieder, der mit 22 Jahren eine dreiviertelstündige Sonate für Solovioline schrieb, deren erster Satz sich fünf Minuten lang hauptsächlich mit changierenden und stockenden, auch rhythmisch polyphonen Wiederholungen eines einzigen Tons befasst, unterbrochen vom raschen Aufblitzen weit gespreizter Figuren. Diese angedeutete Symmetrie des Schaffens widerlegt die Vermutung, die späten Werke seien wesentlich eine krankheitsbedingt verarmte Musik, ein bloßer Schatten des Möglichen. Im Gegenteil: Dass ein Mensch in der Lage ist, sich gegen solche Widerstände erneut auf vielfältige Weise – vielleicht noch vielfältiger als zuvor – künstlerisch zu äußern, zeugt von einer Unerschütterlichkeit des Geistes, die seinesgleichen sucht. Dass er auch nach dem vorzeitigen Tod von Frau und Tochter diesen Weg mehrere Jahre konsequent weiterging, übersteigt fast die Vorstellungskraft.

Hüblers Musik eröffnete nicht nur auf unmittelbare Weise neue Möglichkeiten der Klangfindung; sie bietet uns auch die Möglichkeit, uns tiefer mit der Substanz von klanglichem und kompositorischem Denken – und Fühlen – überhaupt auseinanderzusetzen, sie zu hinterfragen und sie neu zu entdecken. Diese Musik darf nicht vergessen werden.