

Klaus Huber
Von Zeit zu Zeit
Das Gesamtschaffen

Gespräche mit Claus-Steffen Mahnkopf

Dieser Band erscheint mit freundlicher Unterstützung von



ernst von siemens
musikstiftung

schweizer kulturstiftung
prohelvetia

Erstausgabe 2009

© Klaus Huber und Claus-Steffen Mahnkopf

Alle Rechte vorbehalten

Wolke Verlag Hofheim, 2009

Gesetzt in der Adobe Garamond

Umschlaggestaltung: Friedwalt Donner, Alonissos

Unter Verwendung einer Kompositionsskizze ...VON ZEIT ZU ZEIT...

ISBN 978-3-936000-36-8

Inhalt

Vorbemerkung	7
--------------	---

Statt einer Einleitung: Gegen die Verdinglichung des Menschen und seiner Musik	9
---	---

Lehren und Wirken

I. Allgemeines	19
II. Basel	22
III. Freiburg	25
IV. Wirkungen	29
V. Unterricht	31

Das Werk

I. Anfänge	37
II. Von SOLILOQUIA an	46
III. Nach den Opernversuchen der 1970er Jahre	53
IV. CANTIONES DE CIRCULO GYRANTE	62
V. PLAINTÉ(s)	70
VI. Widmungen	75
VII. Die Assemblage	82
VIII. Gesualdo	98
IX. Jahrtausendwende	105
X. Ausblick	112

Aspekte

I. Zeit	123
II. Mozart	138
III. Poly-Werk	154
IV. Maniera	158

Einzelwerke

TEMPORA	163
...INWENDIG VOLLER FIGUR...	176
...VON ZEIT ZU ZEIT... ZWEITES STREICHQUARTETT	195
LA TERRE DES HOMMES	209

LAMENTATIONES DE FINE VICESIMI SAECULI	229
Musiktheater und SCHWARZERDE	247
DIE SEELE MUSS VOM REITTIER STEIGEN...	285
Musikästhetischer und musikethischer Horizont	303
Werkliste	321
Register der behandelten Werke Klaus Hubers	337
Personenregister	339

Vorbemerkung

Die Idee zum diesem Buch kam auf, als ich im Mai 2003 mit Klaus Huber jenes Interview führte, das im gleichen Jahr in *Musik & Ästhetik* veröffentlicht wurde und dieses Buch eröffnet.¹ Dabei wurde klar, wie genau dieser Komponist über sein Werk – und zwar seit den Anfängen, beileibe nicht nur in bezug auf die jüngere Vergangenheit – Bescheid wußte, wie wenig davon teilweise bekannt ist und wie sehr es doch zu wünschen wäre, wenn dieses Wissen in komprimierter Form der Öffentlichkeit zur Verfügung gestellt werden könnte. Ich faßte den Plan systematischer Interviews, die sowohl das gesamte musikalische Werk umfassen sollten als auch das Wirken Klaus Hubers und seine künstlerischen Einstellungen; nicht zuletzt sollten kompositionstechnische Details in den Mittelpunkt gerückt werden.

Die Gespräche fanden zwischen Frühjahr 2004 und Frühjahr 2008 in Basel und in Panicle, Klaus Hubers italienischem Wohnsitz, statt. Sofern sie in den Räumen der Paul Sacher Stiftung geführt wurden, waren die entsprechenden Skizzen präsent; in Panicle arbeiteten wir an den Partituren und an dem, was Klaus Huber zu Hause hatte. Die Tonbandaufnahmen wurden transkribiert und redaktionell von mir umgeschrieben. Die Textfassungen gingen danach zwischen Klaus Huber und mir einige Male hin und her, bis eine endgültige Fassung gefunden wurde. Die Gespräche können somit als authentisch gelten, auch wenn sie so nicht wörtlich geführt wurden.

Was die Musik betrifft, folgt die Darstellung im wesentlichen dem Schaffensgang, bestimmte Werke sind eigenen Kapiteln zugeordnet. ERNIEDRIGT – GEKNECHTET... ist nicht ausführlich behandelt, weil davon eine profunde Analyse veröffentlicht wurde.² SPES CONTRA SPEM ist ebenfalls nicht Gegenstand eines Gespräches gewesen.

Der Text gehorcht der alten deutschen Orthographie, wo Klaus Hubers Skizzen und Partituren zitiert werden, auch der schweizerischen. Fußnoten sind sparsam gesetzt und stammen sowohl von Klaus Huber als auch von mir.³

Dieses Buch wäre ohne die Unterstützung zahlreicher Freunde und Institutionen nicht möglich gewesen. Zunächst sei Younghy Pagh-Paan, Klaus Hubers Frau, genannt, ohne deren fortwährende Anteilnahme dieses Buch nicht so rasch fertiggestellt worden wäre. Institutionelle Hilfe erhielten wir vor allem durch die Paul Sacher Stiftung und insbesondere von Heidy Zimmermann, die dort den Nachlaß von Klaus Huber betreut. Die Redaktionsarbeiten wurden mit Hilfe der Stiftung pro helvetia (hier möchte ich vor allem Thomas Gartmann nennen), der Ernst von Siemens Musikstiftung und der Gesellschaft für Musik und Ästhetik finanziert. Die Paul Sacher Stiftung hat einen

1 Es ist hier geringfügig modifiziert (original: *Gegen die Verdinglichung des Menschen und seiner Musik. Gespräch mit Klaus Huber*, in: *Musik & Ästhetik* 28 [2003], S. 91-99).

2 Max Nyffeler, *Klaus Huber: „Erniedrigt – Geknechtet – Verlassen – Verachtet...“*, in: *Melos. Vierteljahresschrift für zeitgenössische Musik* 1/1984, S. 17-43.

3 Eines persönlichen Nachworts enthalte ich mich; vgl. Claus-Steffen Mahnkopf, *Laudatio auf Klaus Huber*, in: *Musik & Ästhetik* 50 (2009), S. 5 ff.

nicht unerheblichen Druckkostenzuschuß beigesteuert. Sie hat auch freundlicherweise den Abdruck der Skizzen genehmigt. Die Verlage Bärenreiter, Schott und Ricordi haben mir die bei ihnen verlegten Partituren Klaus Hubers (und zahlreiche Aufnahmen) über einen langen Zeitraum zur Verfügung gestellt. Ihnen ist der Abdruck der Notenbeispiele zu danken.⁴ Zuletzt geht mein Dank an Peter Mischung, den Verleger des Wolke Verlags, der nach sehr kurzer Bedenkzeit mit diesem Buchvorhaben einverstanden war.

Nach langer Vorbereitungszeit erscheint dieses Buch nun in einem Jahr konzentrierter Ereignisse: Klaus Huber erhält den Musikpreis Salzburg 2009 und den Ernst von Siemens Musikpreis und feiert seinen 85. Geburtstag.

Claus-Steffen Mahnkopf
Leipzig, Januar 2009

4 Bärenreiter: JAMES JOYCE CHAMBER MUSIC, ORATORIO MECHTHILDIS; Schott: ALVEARE VERNAT, ...INWENDIG VOLLER FIGUR..., TENEBRAE, TEMPORA; Ricordi: „A VOICE FROM GUERNICA“, AGNUS DEI CUM RECORDAZIONE, CANTIONES DE CIRCOLO GYRANTE, DIE ERDE DREHT SICH AUF DEN HÖRNERN EINES OCHSEN, DIE SEELE MUSS VOM REITTIER STEIGEN..., ECCE HOMINES, LA TERRE DES HOMMES, LAMENTATIONES SACRAE ET PROFANAE AD RESPONSORIA IESUALDI, L'OMBRE DE NOTRE ÂGE, METANOIA, MISERERE HOMINIBUS, NUDO QUE ANSÍ JUNTÁIS, ...PLAINTE..., QUOD EST PAX? – VERS LA RAISON DU CŒUR..., SCHWARZERDE, SENFKORN, ...VON ZEIT ZU ZEIT..., WINTER SEEDS.

Statt einer Einleitung: Gegen die Verdinglichung des Menschen und seiner Musik

Claus-Steffen Mahnkopf: Lieber Klaus, vor über 25 Jahren, auf den Donaueschinger Musiktagen 1983, wurde dein politischstes Stück, das große und komplex angelegte Oratorium ERNIEDRIGT – GEKNECHTET – VERLASSEN – VERACHTET... für Sprecher, Sänger, 16 Einzelstimmen, gemischten Chor, sehr großes Ensemble, 3-5 Dirigenten, Tonbänder und eine Videoeinspielung uraufgeführt. Mit ausgesprochen politischen Texten aus mehreren Ländern, zumal von Ernesto Cardenal, dem Dichter, Priester und Kulturminister der damaligen Revolutionsregierung von Nicaragua, hast du dich gegen die Verelendung und Entfremdung des Menschen im Marxschen Sinne und gegen die konkrete Versklavung von ganzen Bevölkerungen durch eine ausbeuterische Politik gewandt. Welche Gründe brachten dich damals zu diesem künstlerischen Kraftakt?

Klaus Huber: An diesem Werk arbeitete ich während einer längeren Periode, im ganzen vielleicht 3, 4 Jahre, und das SENFKORN (für Knabenstimme, Oboe, Streichtrio und Cembalo – „in memoriam Luigi Dallapiccola“), das Herzstück des Oratoriums, eine sehr intime Musik, welche die Bach-Arie „Es ist vollbracht“ (BWV 159) in Erscheinung treten läßt, stammt sogar aus dem Jahre 1975. ERNIEDRIGT – GEKNECHTET... ist eine Auseinandersetzung mit der Zeit und auch ein Herausgehen aus dem Eurozentrismus in dem Sinne, daß ich mich mit der nicaraguanischen Revolution auseinandersetzte und identifizierte, was in großen Teilen mit der Person von Ernesto Cardenal zusammenhing, den ich las und daraufhin auch besuchte. Er hatte für mich eine Problematik aufgelöst, die mich damals in die Nähe eines neurotischen Traumas gebracht hatte, nämlich: „Wie kann ich versuchen, ein Christ zu bleiben, und gleichzeitig an den Aufbau einer neuen Gesellschaft im marxistischen Sinne glauben?“ Durch Cardenal setzte ich mich dann mehr und mehr mit der Theologie der Befreiung auseinander. In diesem Zusammenhang las ich auch Johann Baptist Metz¹, der von einer anthropologischen Revolution spricht, die etwas Neues wäre, weil nämlich der Mensch selber sich ändern müßte (das neue Bewußtsein), nachdem wir es erlebt hatten, daß durch eine Revolution das Bewußtsein sich nicht tiefgreifend zu ändern braucht. Er nennt das aus christlicher Sicht Metanoia, Umkehr, und führt aus, daß sie senkrecht einschlägt, nicht vorbereitet ist und eine grundlegende Veränderung bewirkt.

CSM: Hat sich in diesen Jahren die Welt nicht tiefgreifend verändert?

1 Johann Baptist Metz, *Jenseits bürgerlicher Religion. Reden über die Zukunft des Christentums*, München: Kaiser 1980 (darin vor allem „Brot des Überlebens“ und „Messianische oder bürgerliche Religion“).

KH: Cardenal griff in einigen seiner Gedichte heftig die Auswüchse des Kapitalismus an², und aus heutiger Sicht muß ich sagen, daß sich leider die wesentlichen Dinge auf der Welt nicht geändert haben. Ich wünschte, ich könnte mein Werk zurückziehen, weil es überholt wäre. Das ist aber nicht der Fall. Ja, im Zusammenhang mit dem Countdown zum gegen das Völkerrecht geführten „Präventivkrieg“ im Irak habe ich die Möglichkeit einer Metanoia erlebt, am 15. Februar 2003 in Rom auf der großen Demonstration, an jenem Tag, an dem – laut CNN – 110 Millionen Menschen weltweit demonstrierten. Das war ein tiefes Erlebnis, das ich behalten werde. Walter Benjamin spricht davon, daß eine befreiende Revolution nicht die Lokomotive der Menschheit wäre, sondern das Gegenteil, der Griff nach der Notbremse. Das Unheil besteht darin, daß alles so weitergeht, wie es nicht weitergehen kann. Die Möglichkeit und Offenheit zur Metanoia, zur inneren Umkehr ist überall angelegt und heute, von Norden nach Süden, dringlicher als vor 25 Jahren. Die oppositionellen Netzwerke von heute (so Greenpeace, attac, das World Social Forum, Porto Alegre) geben mir Hoffnung auf eine Protestbewegung, die in noch vor einem Jahrzehnt unvorstellbarer Weise interaktiv ist und gerade deshalb auf die großen Führerpersönlichkeiten wird verzichten können.

CSM: Wie waren die Reaktionen auf dieses Oratorium?

KH: Die Uraufführung des noch nicht ganz fertiggestellten Werks 1981 im Concertgebouw Amsterdam unter Ernest Bour hatte eine starke Resonanz, auch dank der Tatsache, daß es quadrophonisch gesendet wurde und diese Art der Radioübertragung überhaupt nur ein- oder zweimal im Jahr stattfand. Die Premiere der kompletten Fassung dann, in Donaueschingen 1983 – ich komponierte die *Prison Letters of George Jackson* nach –, wurde enthusiastisch gefeiert, die Presse, ohne oberflächlich zu werden, polarisierte sich, und natürlich wurde der Vorwurf des Idealismus erhoben, es wäre doch besser, das Geld, das für eine so anspruchsvolle Aufführung benötigt wurde, nach Nicaragua zu überweisen, als ob das eine realistische Möglichkeit gewesen wäre. Entscheidend war der Film *El pueblo nunca muere* des Dokumentaristen Matthias Knauer, Zürich, der die Aufführung und die Proben in Donaueschingen filmte und später mit Originalszenen aus Nicaragua und nur Sekunden dauernden Sequenzen aus Aufnahmen während der sandinistischen Revolution zu einem eigenständigen Werk zusammenmontierte. Dieser Film, der immer wieder gezeigt wird, wurde von den Komponistenkollegen eher negativ, von Filmleuten dafür um so positiver aufgenommen. In den 1990er Jahren wurde er in Caracas gezeigt, auch Nicaraguaner waren dagegen. Dort sprach er die Leute direkt an, keine Distanz kam auf, niemand sagte, die Musik sei zu schwierig oder zu komplex, die Aussage wurde verstanden. ERNIEDRIGT – GEKNECHTET – VERLASSEN – VERACHTET... ist ein Opus summum, dem ich nicht nur eine Wiederaufnahme, sondern auch eine szenische Realisierung wünsche (zu der

2 Vgl. Klaus Huber, *Um der Unterdrückten willen. Gegen die Verdinglichung des Menschen und der Kunst*, in: ders., *Umgepflogte Zeit. Schriften und Gespräche*, hg. v. Max Nyffeler, Köln: Edition MusikTexte 1999, S. 162-176.

ich einige Vorschläge unterbreitet habe³), schließlich wurden einst genau darüber Gespräche mit Ruth Berghaus geführt.

CSM: Nach so vielen Jahren sind andere Fragen, andere Probleme ausschlaggebend. Worauf kommt es deiner Meinung nach heute an? Welches ist das Leiden heute, an dem sich die kulturelle Entwicklung entscheiden wird (oder könnte)? Welche Regionen der Welt liegen dir besonders am Herzen?

KH: Ich denke vor allem an die arabische Welt, an den Irak, aber natürlich vordringlich an Israel und Palästina. Dabei scheint mir die Frage der Zukunft zu sein, wie wir Menschen mit dem Leiden, das über uns kommen wird, umgehen werden. Ich denke hierbei beispielsweise an die zu befürchtende Privatisierung des weltweiten Süßwassers. (Die entscheidende internationale Konferenz [WTO] soll im September dieses Jahres [2003] in Cancun, Mexiko, stattfinden. Warum schreit die Weltöffentlichkeit nicht hörbar auf?) In ERNIEDRIGT – GEKNECHTET... heißt es mit Cardenal: „Reißt die Zäune ein, die Erde gehört allen, nicht den Reichen“, und heute muß das Wasser (und vielleicht auch die Luft?) verteidigt werden, da es doch ein Menschenrecht und die Grundlage der Schöpfung ist. Das heißt aber, daß dort, wo die Dürre herrscht, eine Leidensfähigkeit der Menschen gefordert sein wird, ein neuer Leidensdruck, der die Welt verändern muß, wenn wir nicht verloren sein wollen. Diejenigen, die dieses Leiden überstehen, entscheiden über die Zukunft der Menschheit – nicht diejenigen, die sie verspielen.

CSM: Das Leiden ist das eine, der Friede das andere...

KH: In diesem Zusammenhang muß man leider sagen, daß im Palästinakonflikt das Leiden noch nicht volle Friedensfähigkeit hervorgebracht hat, auf beiden Seiten nicht. Und bei uns verhindert der omnipräsente Spaß („Spaßgesellschaft“) ein Eindringen unter die Oberfläche, ein In-die-Tiefe-Gehen, was ja eine Bedingung für die Friedensfähigkeit ist. Musikalisch ist für mich in diesem Zusammenhang zentral, die Oberfläche zu durchbrechen. Ich finde es außergewöhnlich, daß kürzlich Jacques Derrida [gestorben 2004] – und zwar im Zusammenhang mit Palästina – sich vom Rasonieren abgesetzt und einer „raison du cœur“ das Wort geredet hat⁴, einer tieferen existentiellen Schicht, in der sich die Leidens- und die Friedensfähigkeit berühren. Er spricht davon, daß die „Vernunft des Herzens“ immer auf der Seite des Lebens steht, was man vom Intellekt (der Vernunft des Kopfes) nicht sagen kann. Etwas davon müßte – ich setzt das sehr hoch an – in den Künsten geleistet werden. Insbesondere in der Musik,

3 Klaus Huber, *Totales Theater. Konzept für eine szenische Realisierung von „Erniedrigt – Geknechtet – Verlassen – Verachtet...“*, in: a. a. O., S. 183-190.

4 „Nous pensons alors que c’est sur cette limite, en ce lieu d’épuisement qu’il faut commencer, à recommencer. Et c’est, cette limite, le dedans ou le fond du cœur. De ce que nous décidons d’appeler à nouveau le cœur, pour en appeler à lui. C’est là que de ‚nous‘ passe la raison et gagne immédiatement le cœur, c’est là qu’il parle sans diplomatie au cœur, du cœur, de cœur à cœur, la raison du cœur, sa raison politique.“ (*Message de Jacques Derrida*, in: *Le voyage en palestine de la délégation du Parlement international des écrivains en réponse à un appel de Mahmoud Darwish*, Castelnau-le-Lez: Éditions Climats 2002, S. 134)

da sie die intimste Brücke ist zwischen dem realen Außen und dem ebenso realen Innen – das ist meine Überzeugung –, das Ohr repräsentiert am sensibelsten diese Brücke. In diesem Sinne sage ich nicht wie Giacinto Scelsi „la profondeur du son“, sondern „la profondeur de la musique“. Die Musik hat die Fähigkeit, in diese Tiefe zu greifen. Ohne Derrida nahe treten zu wollen, kann man vielleicht sagen, daß das zutiefst christlich ist, dem Urchristentum entspricht. Die Liebe erträgt und erduldet alles, sie ist „amour du cœur“.

CSM: Die Musik ist also eine Sprache des Herzens...

KH: ... die das bloß Akustische des Klangs, also das Materialistische, übersteigt. Nono forderte immer die Erforschung der Tiefendimension nicht nur des Klangs, sondern auch der Psyche, der inneren Existenz, dort, wo das Private und ganz Persönliche und das Kollektive und Allgemein-Menschliche eine Schnittstelle bilden. „Raison du cœur“ bedeutet aber keine Sentimentalisierung, kein Zurück zum „Gefühl“, weil die Tiefe sich nicht auf eine emotionale Komponente reduzieren läßt.

CSM: Kehren wir zu deinem Oratorium zurück und betrachten es unter dem Aspekt der musikalischen und kompositorischen Mittel.

KH: Ende der 1970er Jahre komponierte ich für Freiburger Studenten zwei Vorstudien, die sie unter Arturo Tamayo in Genf aufführten, zwei Sätze für Ensemble, die später in das Oratorium eingeflossen sind.⁵ Die eine bestand aus marschierenden Truppen und einem demonstrativen Desertieren, dargestellt durch eine Repressionsgruppe mit Marschcharakter (einschließlich eines Nazilieds, das ich noch als Rekrut in der Schweizer Armee mitsingen sollte) und eine Gruppe, die sich wehrt, sich dagegensetzt, wobei die Repressionsgruppe immer kleiner und kleiner wird, in der optimistischen Hoffnung, daß die sich Wehrenden obsiegen werden, was auch ein musikalisches Problem war. Dieser Satz ist im Oratorium (Teil IV) erweitert und auskomponiert zu „Steht alle auf, auch die Toten“. Das zweite Stück – „Ich singe ein Land, das bald geboren wird“ – ging dann in die Nummer VI des Oratoriums, „Tagesanbruch (Amanecer)“, ein. Es ist sozusagen eine spektrale Musik, in der drei je 17tönige Akkorde sich äußerst allmählich von einem zum anderen verwandeln, so daß die musikalische Zeit ihren Atem anzuhalten scheint. Der Tagesanbruch stellt sich als pulsierende Klangfarbenveränderung dar. Dabei gehen beide Stücke von der Vorstellung aus, daß die Musik fähig ist, selber zu sprechen.

CSM: Man könnte somit, mit Max Nyffeler⁶, von struktureller Semantik sprechen, also dem Bemühen, die inhaltliche Aussage in die Kompositionsweise hineinzunehmen, die dann umgekehrt mit innermusikalischen Mitteln dieselbe trägt.

5 Jetzt in der Werkliste als ZWEI SÄTZE FÜR ENSEMBLE (1979/83) für 17 Instrumentalisten, bestehend aus dem 2. Stück ICH SINGE EIN LAND, DAS BALD GEBOREN WIRD („Amanecer“) und SEHT DEN BODEN, BLUTGETRÄNKT..., neu komponiert 1983 zur Erinnerung an den Pinochet-Putsch in Chile.

6 Max Nyffeler, Klaus Huber: „Erniedrigt – Geknechtet – Verlassen – Verachtet...“, in: Melos. Vierteljahresschrift für zeitgenössische Musik 1/1984, S. 17-43.

KH: Richtig, die Struktur selber spricht (im ersten Stück eher deskriptiv, im zweiten atmosphärisch, poetisch). Mich beschäftigte damals die Frage nach dem Verhältnis von kompositorischer Freiheit und Konstruktion – ein brisantes Problem in den 1970er Jahren. Gefordert wurde damals ein Entweder-Oder. Für mich aber war es die Herausforderung, wie ich die beiden Gegensätze so in eine Nähe zueinander bringen kann, daß der kreative Funke überspringt – um eine musikalische Sprache zu formen, die mit diesem Gegensatz arbeitet. Nicht die Kohärenz des musikalischen Stils, sondern die Sprachfähigkeit ist dabei das höchste Ziel. In jedem der Sätze des Oratoriums habe ich dafür neue, innovative Lösungen gesucht.

Zum Beispiel, im *SENFKORN*, das Problem der musikalischen Zitation. Die Bachsche Baßarie „Es ist vollbracht“ und ihr Kreuzmotiv hatten mich seit Jahren gefesselt. Ich verband die Rekomposition der Bachschen Motivik und Rhythmik mit Texten von Ernesto Cardenal nach dem Psalm 36 (37) und dem Propheten Jesaja (11, 6-7)...

CSM: Sozusagen ein messianisches Moment in der Musik...

KH: Das kann man durchaus sagen. Es ging mir dabei darum, die Musik Bachs auf eine jetzige Weise, nicht historisch, zu verstehen. Wie kann man also heute Bach „mit anderen Ohren“ hören, also nicht als Zitat-Objekt, sondern innerhalb eines in Webernscher Konsequenz panchromatisch aufgebrochenen seriellen Stils, dessen Grundmaterialien aber aus den Bachschen Motiven und Rhythmen stammen, die man in ihrer zwölftönigen Verknüpfung kaum vernimmt, die aber nach und nach zunehmen, bis sie an die Oberfläche treten, so daß, wenn Bach erscheint, der Schock um so größer ist, denn es ist nicht das ganz Unerwartete, sondern das unterschwellig Kommende. Musikalisch sah ich darin eine Parabel auf das Himmelreich auf Erden – das, wie auch Cardenal sagt, bereits überall verborgen da ist. Aus dem Senfkorn wächst ein Baum, dessen Zweige aber den Planeten so weiträumig umfassen, daß wir ihn nicht sehen können. Aber er enthält die Bedingung für die Metanoia, und eben die wollte ich komponieren, was ich dann in allen musikalischen Bereichen konsequent durchgeführt habe. Das Bachzitat ist also keine schöne Resonanz einer vergangenen Musik, sondern eine Metapher für die Metanoia. Im nächsten Teil von *ERNIEDRIGT – GEKNECHTET...* habe ich dann als Metanoia das „Amanecer“, also meine eigene Musik, komponiert. Ich müßte jetzt für *ERNIEDRIGT – GEKNECHTET...* eine ganze Reihe konkreter Beispiele nicht nur aufzählen, sondern erläutern. Hier nur soviel: Ein ganzes Repertoire von musikalischen Möglichkeiten mußte ich mobilisieren und darüber hinaus immer wieder Neues erfinden. Und eben dies ließ mich weitere Schritte gehen.

CSM: Dein Schaffen, so kann man sagen, ist also das Verfolgen bestimmter – inhaltlicher wie musikalisch-technischer – Aufgaben und Erfahrungen von Werk zu Werk, natürlich mit Um- und Querwegen.

KH: Richtig, denn ich insistiere darauf, daß ich ein Anrecht auf schöpferische Krisen habe, anderenfalls wäre ich nicht kreativ und innovativ. Sich auszuruhen auf einem bequem erreichten Stand der Komposition ist etwas, was mich von der schöpferischen Arbeit abhält.

CSM: Wie ging es dann weiter?

KH: Das nächste der zentralen Werke, das mich über Monate obsessiv okkupierte, war ein Streichquartett, mein zweites Streichquartett ...VON ZEIT ZU ZEIT... (1984/85).⁷ Hier beschäftigte mich die Auflösung des Panchromatismus von dessen Rückseite her, einer generativen Grammatik (Noam Chomsky) aus Viertelton-Intervallen, d. h. übermäßigen und verminderten Oktavketten. Die Auswirkungen auf Form, Rhythmik und Metrik dieses Werks waren beträchtlich: eine der dichtesten und konzentriertesten Arbeiten, sozusagen eine Quintessenz von ERNIEDRIGT – GEKNECHTET... auf kammermusikalischem Gebiet, ohne die nach außen gewendete Gegensätzlichkeit wie im Oratorium zu benötigen. (Davor entstanden zwei Werke, die Aspekte des Oratorischen aufarbeiten: In NUDO QUE ANSÍ JUNTÁIS für 16 Solostimmen [1984] ging es vor allem um den Umgang mit Stimmen, mit zwei unterschiedlichen Texten, nämlich von Teresa de Avila und Pablo Neruda; in den CANTIONES DE CIRCULO GYRANTE [1985] für Stimmen und Instrumente um eine Musik im Raum, für die mir dankenswerterweise Heinrich Böll einen Text schrieb, den ich mit einem von Hildegard von Bingen kombinierte. Der Raum wiederum sollte später in SPES CONTRA SPEM [1986/88-89], meiner Auseinandersetzung mit Wagner⁸, und in DIE UMGEPFLÜGTE ZEIT [„in memoriam Luigi Nono“, 1990] noch wichtiger werden.)

CSM: Was ist nun das wichtigste Werk nach dem Streichquartett?

KH: LA TERRE DES HOMMES – ich habe zwei Jahre daran gearbeitet (1987-89) – mit Texten von Simone Weil, ein Versuch, die Autorin selber zu musikalisieren, ist eine Art innerer Biographie in Form einer Kammerkantate. Ihr kurzes Leben war bekanntlich durch eklatante Gegensätze gezeichnet. So beginne ich mit einem „Journal d’usine“ – einer mechanistischen Musikalisierung der Arbeitsvorgänge, im Resultat eine hochkomplexe, äußerst laute Musik, die dann umkippt in eine Passage mit angedeuteten Dritteltönen. Der zweite Teil komponiert philosophische Fragmente, unterbrochen von pulsierenden „Zeitfenstern“, die aus „Amanecer“ entwickelt sind. In diesem „Lebensbuch“ kommt es zu einer inneren Wandlung mit echten mystischen Erfahrungen, die ich musikalisch faßlich zu machen suchte, indem ich Simone Weils Gedicht *La Porte* vertonte: als eine ganz andere Musik. Das versuchte ich mit Dritteltönen, mit der Hilfe einer dritteltönig skordatierten Gitarre, die die Singstimmen stützt. Aus Angst vor der Realisierbarkeit (es war ein Auftrag des Ensemble Intercontemporain, Paris) brach ich jedoch die Arbeit ab. Glücklicherweise kam von Wilfried Brennecke, WDR Köln, die Anfrage nach einem Streichtrio – DES DICHTERS PFLUG („in memoriam Ossip Mandelstam“, 1989) – das erste dann konsequent dritteltönige Werk. Hinzu kam, daß ich am Ende von LA TERRE DES HOMMES Simone Weil nicht allein lassen wollte, weswegen ich sie mit dem Juden Mandelstam verknüpfte, nämlich mit einigen

7 Vgl. Klaus Huber, *Von Zeit zu Zeit. Zum Problem kompositorischer Zeit*, in: ders., *Umgepflügte Zeit* (Anm. 2), S. 67 ff.

8 Man könnte sagen: „Wagner in uns“. Mit Wagner in den Ring zu steigen, führt unweigerlich zu einem K.o. (vgl. auch das Gespräch mit Max Nyffeler, in: a. a. O., S. 215-218).

wenigen seiner russischen Worte. So konnte ich nach der Erfahrung des Streichtrios *LA TERRE DES HOMMES* zu einem neuen, faszinierenden Ende bringen.

CSM: Damit hast du sozusagen deine neue harmonische Sprache, die Harmonik deines Altersstils, definiert – wie so häufig infolge eines inhaltlichen Grunds, nämlich eine andere Welt hinter der Weilschen „porte“ aufzustößen und erlebbar zu machen. Der Materialfortschritt ist also kein Selbstzweck, sondern folgt inhaltlichen Erwägungen.

KH: Sicher, aber es gilt auch das Umgekehrte: Ich wählte Simone Weil, weil mir diese „Wende“ ein Bedürfnis war. Es war mir ein Anliegen, eine andere Musik zu erfinden – anders in dem Sinne, daß ich weg wollte von der Chromatik der Halbtöne und ihren weiteren zweiwertigen Unterteilungen, die ich als eine omnipräsente Übermacht empfand, die sich zunehmend erschöpfte. Das Intervallische war mir – mindestens seit *AUF DIE RUHIGE NACHT-ZEIT* (1958) – stets eine fundamentale Sache gewesen, da ja nicht nur die Melodie, die Harmonik im umfassendsten Sinne, sondern auch die Aura, die Farbigkeit eines Stücks davon abhängt. Nachdem ich mit dem Streichquartett *„VON ZEIT ZU ZEIT...“* die Vierteltönigkeit an eine Grenze geführt hatte, die ich erst später durch die intervallgetreue Beschäftigung mit den arabischen Modi (Maqamat) überschritt, wollte ich dem Intervall wieder etwas zu seinem Recht verhelfen (im Gegensatz zum bloßen Komponieren von Tonpunkten, was von den Tasten, einer sehr europäischen Angelegenheit, herrührt). Das innere wie äußere, aber auch das kreative Gehör war dabei gefordert. Das veränderte übrigens auch mein Hören der traditionellen Musik.

CSM: Mit den 1990er Jahren tritt zur Dritteltönigkeit eine weitere harmonische Dimension hinzu: arabische Modi, mit deren Theorie du dich intensiv beschäftigst.

KH: Schon um 1000 verfügte die arabische Kultur über eine außerordentlich hoch entwickelte, dann und wann auch durchaus spekulative Musiktheorie⁹, auf die ich übrigens anlässlich des Golfkriegs 1991 stieß, da ich nicht akzeptieren kann, daß die arabische Kultur, der wir doch ganz Wesentliches verdanken, verteufelt wird. Mit Hilfe der arabischen Skalen konnte ich eine Intervallik in der Sukzession, im Linearen, im Melodischen, wenn man so will, entwickeln. Das erste Werk war *DIE ERDE BEWEGT SICH AUF DEN HÖRNERN EINES OCHSEN* (1992/93), eine Assemblage für vier arabische und zwei europäische Musiker und sechsspuriges Tonband – mit dieser Arbeit, die dem Wagnis der Überschreitung eines tief verankerten historischen Tabus entsprang, setzte ich gewissermaßen meine Identität als europäischer Komponist aufs Spiel. Zu dieser fand ich zurück mit dem radikalen Orchesterstück *LAMENTATIONES DE FINE VICESIMO SAECULI* (1992/94). Bei den Vorarbeiten für dieses Werk machte ich Entdeckungen, nach denen ich zwar gesucht hatte, die aber dann – sogar für mich – die Erwartungen übertreffen sollten. Das Ausspannen der arabischen Intervallik, die als

9 Vgl. *La musique arabe*, 6 Bde., hg. v. Baron Rodolphe d'Erlanger, Paris: Paul Geuthner 1930, Reprint Paris 2001.

ein Grundelement die geteilte kleine Terz (Dreiviertelton) enthält, über den ganzen Klangraum des modernen Orchesters brachte eine neue Art von Harmonik hervor, in der sich das Verhältnis von Konsonanz und Dissonanz grundsätzlich neu stellt. Und eben das durchzieht nun alle meine Stücke bis heute.

CSM: Dein nächstes wichtigstes Werk ist das Streichquintett.

KH: In der Tat stellt ECCE HOMINES (1998) die vielleicht schwierigste Komposition dar, an die ich mich je wagte. Zum einen ging ich von Mozart aus, der mich ein Leben lang beschäftigte, genauer von dessen Streichquintett g-moll KV 516, aus dem ich, wenn auch anders als im SENFKORN, zitiere, wiederum nicht als objet trouvé, sondern mit der ebenso utopischen wie hintergründigen Frage, wie Mozart heute komponieren würde. Seine Musik taucht im Streichquintett auf, so als ob man mit dem Ohr näher an sie heranginge und sie deswegen besser hören könnte. Mozarts Komponieren ist ja – bis heute nicht entschlüsselt – ein äußerst raffinierter Umgang mit den unterschiedlichsten Aspekten gleichzeitig. Etwas davon wollte ich auf allen möglichen parametrischen Ebenen konsequent auskomponieren, vor allem zwischen Harmonik einerseits und der Farbe und der Rhythmik andererseits. Dabei arbeitete ich oft mit einer nicht-quantifizierbaren Rhythmik, die, aus Überlagerungen von Wellenbewegungen entstanden, einen elastischen Puls formt. Bei ECCE HOMINES ging es – hoch gegriffen – um so etwas wie eine kollektive Musikalität. Und diese Erfahrung kam dann der SCHWARZERDE zugute.

CSM: Deiner 2001 in Basel uraufgeführten Oper...

KH: Der Zugang war ein schwieriger. Ich hatte mich zwar bereits mehrfach kompositorisch mit Ossip Mandelstam beschäftigt, aber die Frage nach dem Librettino stellte sich bei diesem „vergeudeten“ Dichter, seines Formats und seiner Ästhetik wegen, besonders radikal. Wie soll man das auf die Bühne bringen? Zwar konnte ich von meinen monumentalen Erfahrungen (vor allem formal in ERNIEDRIGT – GEKNECHTET...) Gebrauch machen, konnte mit verschiedenen Zeitgestalten – statische, pulsierende, aktive, oppressive etc. Zeit – arbeiten und vor allem mit zwei miteinander verschwisterten Harmoniken operieren, mit der Dritteltonigkeit und dem Denken in den arabischen Modi (ihre jeweilige Intervallik trifft sich ja darin, daß alle klassischen arabischen Modi [Maqamat] ohne Ausnahme auf einer 17stufigen Teilung der Oktave beruhen, die Dritteltöne auf einer 18stufigen). Aber vor allem ging es darum, die Widersprüche im Werk und der Person Mandelstams in die Musik hineinzunehmen, ohne selber als Komponist daran zu zerbrechen, da ich mich nur total identifizieren konnte, wollte ich das Werk überhaupt schreiben. Die besondere Aktualität dieses Stoffes liegt meines Erachtens nicht daran, daß dieses Bühnenwerk sich mit dem Stalinismus, sondern darin, daß es sich mit der Unterdrückung der subjektiven, kreativen Freiheit auseinandersetzt. (Heute geschieht dies sicherlich auf subtilere, unauffälligere Weise, aber gerade dadurch vielleicht noch erfolgreicher als unter dem Stalinismus.)

CSM: Dein letztes Werk – *DIE SEELE MUSS VOM REITTIER STEIGEN*, uraufgeführt 2002 in Donaueschingen, ein Kammerkonzert mit dem Concertino Solocello, Baryton (dem Instrument der Haydn-Zeit), einem Kontratenor, der arabisch singt, und einem Orchester von 37 Instrumentalisten. Sieben Strophen aus einem großen Gedicht des palästinensischen Dichters Mahmoud Darwisch hast du einbezogen. Dieses Werk behandelt ja noch einmal konkret die Gefährdung eben dieser subjektiven, kreativen Freiheit.

KH: Ja, das Innen muß gegen die Verdinglichung verteidigt werden, wenn ich das im Anschluß an Derrida sagen darf. Die Seele, „le cœur“, ist zu retten. Immerhin ist das Gedicht, auf das ich im April 2002 in „Le Monde diplomatique“ stieß, über das Überleben und das Recht auf Leben ohne Haß geschrieben. Die musikalische Herausforderung dieses Stücks war: Wie kann die Musik sprechen, vor allem angesichts der brennenden Aktualität jeder Zeile des Gedichts, das im Januar 2002 während der Belagerung von Ramallah geschrieben wurde? Aber nicht an der Oberfläche, sondern eher meditativ, still, „innerlich“, nicht als ein „Außen“, also von Grund auf kammermusikalisch. Aber es ging auch um das Verschweigen dessen, was an Weltkonflikten nicht einem einzelnen musikalischen Idiom anvertraut werden kann. Genau daran mußte ich meine eigene Leidenschaft entwickeln.