

Gespräche

Über musikalischen Ausdruck

Nicolaus A. Huber im Gespräch mit Stefan Orgass

1 vgl. dazu St. Orgass, Artikel *Nicolaus A. Huber*, in: *Metzler-Komponisten-Lexikon. 340 werkgeschichtliche Portraits*, hrsg. v. Horst Weber, Stuttgart u. Weimar 1992, S. 357-59. ↑

»Ich kritisiere... eine Explosivität und ein Ich-Hinausschleudern, die nichts zu tun haben mit der Entwicklung von Gedankengängen, bei denen sich das, was nicht mittelmäßig klingt, vom Geistigen her als sehr mittelmäßig herausstellt.« (N. A. Huber)

Voraussetzungen

Huber sprach zunächst über sein Konzept kritischen Komponierens, bei dem sich in seinem Schaffen drei Phasen unterscheiden lassen: »Wenig viel konkreter und intensiver wahrnehmen« (ca. 1959-1968); »Kritisches Komponieren und politisches Engagement« (ca. 1969-1984); »Erneute Reflexion über das musikalische Material unter veränderten weltpolitischen Bedingungen« (seit ca. 1985) Insbesondere in seiner Phase kritischen Komponierens galt Huber als Avantgarde-Komponist¹. In den Jahren um 1970/71 habe dieses Konzept darin bestanden, Luigi Nonos Verständnis von Tonalität als viel tiefer sitzend, nämlich als psychische Disposition des Menschen, die sich in Archetypen manifestiere, aufzuarbeiten. Die kritische Beleuchtung dieser Archetypen sollte zu ihrem Absterben führen, was Huber heute als Illusion bezeichnet.

»Ich dachte tatsächlich, es sei für mich möglich, mit der bürgerlichen und tonalen Kultur ein für allemal abzuschließen. Das hat etwas Postmodernes, weil diese Art des Negierens im Sinne von Ungeschehen-Machen unsinnig ist.«

Huber betonte, daß die Veränderungen seines Komponierens nicht einfach mit dem »natürlichen Vorgang« zu erklären seien, daß sich die musikalische Sprache verändert, sondern sind durch seine Auseinandersetzung mit den Merkmalen und Techniken der Arbeiterkultur und den dazugehörigen Philosophien hervorgerufen worden. Er beruft sich auf Ernst Bloch, wenn er erwähnt, er habe die Kraft der Arbeiterkultur damals noch nicht für erschöpft gehalten, ihr Anspruch sei gleichsam noch nicht abgegolten gewesen. Ein solches Denken relativiere natürlich auch den rigiden Anspruch, etwas geschichtlich Gewordenes einfach abschaffen zu wollen.

2 vgl. Eric de Visscher, So etwas wie Stille gibt es nicht... John Cages Poetik der Stille, in: *MusikTexte* 40/42, S. 48-54; ders., *Fragmente einer Geschichte der Stille. Wenig bekannte Konzepte zwischen Marinetti und Cage*, in: *positionen. Beiträge zur neuen Musik*, 10 (Februar 1992), S. 8-12. ↑

3 Wolfgang Welsch, *Unsere postmoderne Moderne*, Weinheim 1988, S. 295-318. ↑

4 Inzwischen hält Stockhausen das Konzept der

Weltmusik für veraltet.
Dessen
Weiterentwicklung
erscheint ihm
höchstens auf
interplanetarischer
bzw. interuniversaler
Ebene denkbar. Vgl.
ders., *Zur Evolution
der Musik*, in:
*positionen.
Beiträge zur
neuen Musik* 8
(August 1991), S.
31ff. ↑

Im Zusammenhang mit der Frage nach der Tonalität in zeitgenössischem Komponieren geht Huber auf die Erkenntnis zu Beginn der zweiten Jahrhunderthälfte ein, die die Verknüpfung zwischen der Dur-Moll-Tonalität und bestimmten elementaren musikalischen Phänomenen als geschichtlich entstanden, aber nicht sachlich zwingend entlarvt:

»Die Musikentwicklung ist von verschiedenen Strömungen geprägt. Das multidimensionale oder multiformale Komponieren, durch das man versucht, alle Errungenschaften der Musik des 20. Jahrhunderts zu berücksichtigen, mitzudenken, nicht auszuschließen, ist eine bestimmte Reaktion auf einige Jahre der seriellen Schule, in der man eine besonders reine Sprache entwickeln und alle Widersprüche ausschalten wollte; da ist es notwendig, daß man eine solche Radikalität entwickelt; alles übrige wäre etwas Unscharfes und Schädliches gewesen. Wenn diese Zeitgehalte (ich sage nicht: Inhalte!) erschöpft sind, versucht man mit den neuen Erfahrungen, akustische Phänomene, die noch gar nichts mit unserem Tonhöhenystem (als musikalische Disposition in uns) zu tun haben, z. B. eine Quarte oder eine Quinte, wiederum in die Musik einzubringen, ohne an systematische Grammatiken gebunden zu sein, ob das nun eine Dur-Moll-Tonalität, eine freie Atonalität oder eine freie Tonalität ist. Auch das Metrische kann man neu gewinnen. Ich glaube, daß man nur die sehr engen Symbiosen bestimmter Elemente mit bestimmten Epochen der Tonalität als Symbiosen erkennen muß. Dann kann man diese Elemente auch emanzipieren; man muß nicht immer nur sich auf deren Kosten emanzipieren. Dazu könnte man auch passende Musikbeispiele finden; ich denke nur an *Das atmende Klarsein* von Nono. In diesem Stück bekommen Quartetten eine ganz neue Funktion; solche Quartetten gab es früher nicht. Ein ähnliches Beispiel ist der Nonenakkord in *Stimmung* von Stockhausen. Cage ist schon sehr früh und mit großer Freiheit mit ganz einfachen Intervallen umgegangen. Man hört einfach in solchen Stücken, daß sie von Komponisten stammen, die sich an der Front der Zeit befinden, am äußersten Punkt der Zeit in ihrem Wissen über solche Phänomene, die sie deshalb mit der nötigen Kompetenz handhaben können. Aber es gibt auch andere Komponisten, die im Zusammenhang mit der Schwächung der Radikalität der Darmstädter Schule daran gedacht haben, sie könnten, weil sie immer schon dasselbe gemacht haben, alles rechts oder links überholen und sind dann trotzdem vorne. Das stimmt nicht. Alles, was ich da höre, zeigt mir immer, daß dieser Gedankengang ganz falsch ist. Das hängt natürlich mit Massenkultur zusammen, aber nicht so, wie man das im Marxismus versteht, sondern als bloße Einschaltquoten-Massenkultur verstanden. Es handelt sich hier um vorübergehende Erscheinungen, die wieder verschwinden werden: eine echte Mode. Diese Art von Postmoderne ist unproduktiv.«

Einen der Gründe dafür erkennt Huber in der postmodernen Diskussion, die vom Material handelt, und die er als »ganz schwach« beurteilt:

»Es geht in dieser Diskussion eher um grundsätzliche Verhaltensweisen: Sogenanntes postmodernes Material kann avantgardistisch benutzt werden, und umgekehrt ist sogenanntes avantgardistisches Material von damals postmodern verwendbar. Im Hinblick aufs Komponieren wird also mehr über das Material (darüber, wie es klingt und was man damit macht) im Sinne einer Entscheidung für oder gegen die Postmoderne als über innere Verhältnisse (darüber, wie man

aufgrund des Umgangs mit dem Material denkt) gesprochen.«

Über die »inneren Verhältnisse« des Materials nachzudenken bedeutet also u. a., dem historisch vermittelten Gehalt elementarer musikalischer Phänomene nachzuspüren und zu prüfen, ob ihre Verwendung geschichtlich verantwortbar ist.

Aber diese Reflexion kreist nicht immer nur um das gleiche, historisch gleichsam vorformulierte Material. Sie verändert sich durch neue Erfahrungen, die der Komponist mit der äußeren (Klang-)Wirklichkeit sammelt.

Ausdruck als Verhalten zur Außenwelt – Nono und Cage

Im musikalischen Ausdruck zeigt sich ein bestimmtes Verhalten zur Außenwelt. Das wird deutlich in Hubers Ausführungen über unterschiedliche Stille-Konzepte bei Nono und Cage:

»Wenn Nono zum Beispiel die Fermate über dem Nichts etwa seit dem Streichquartett setzt, dann ist diese Fermate über dem Nichts genau das Gegenteil vom Begriff der Stille bei Cage. Stille bei Cage bedeutet: nichts mit Absicht machen, aber es ist alles voller akustischer Ereignisse.² Und bei Nono bedeutet diese Fermate über dem Nichts: hören, nach außen hören, hereinlassen, nicht setzen, sondern umgekehrt: bereit sein und Sachen hereinlassen, damit man neue Sensibilitäten sammelt, also eine Methode, um aus Abgekochtem und Abgestandenem oder vergammeltem Empfinden herauszukommen. Es gibt natürlich auch einen Praxisfetischismus; man ist da einfach drinnen, und kann ihn gar nicht so leicht ablegen.«

Bei Nono geht es nach Huber also darum, daß sich das Subjekt durch das Horchen zu schulen vermag, und bei Cage eher darum, daß sich das Subjekt selber verliert an die Wirklichkeit bzw. sich bewußt aufgibt.

»Die Nono-Technik hat sich eigentlich nicht geändert. Denn bereits im siebenten Stück des *Canto Sospeso* gibt es – immer mit einer hellen Klangfarbe – kurze Einwüfe. Das ergibt einen unterbrochenen Gesang, in dem die Unterbrechungen die schöne Welt, die anzustrebende schöne Welt in einer wirklich konkreten Utopie über diese Art von Klangfarbenaura in die Musik eintauchen läßt, und aus diesen Einwüfen werden nachher die Fermaten. Eine unheimliche Entwicklung: vorher sind diese Einwüfe genau definiert und später gar nicht mehr. Es sind einfach diese dicken Balken mit dem Punkt dazwischen; manchmal hört man noch ein bißchen von der Musik, und dann ist überhaupt nichts mehr los, und man denkt sich: Wo soll man jetzt seine Ohren hinrichten? Da ist nicht nur die Musik, die man vorher gehört hat und die man nachher hören wird. Und das hängt mit seiner ganz uralten Technik zusammen.«

Ausdruck ist bei dem Nono-Schüler Huber an die horchende Suche nach »neuen Sensibilitäten« der äußeren Wirklichkeit gebunden. Diese Haltung sollte Konsequenzen für den ausübenden Musiker, mithin für den Interpreten der Musik

Hubers haben.

Ausdruck als Verhalten des Musikers

In *Anerkennung und Aufhebung (G. Lucács) für 4 Filme und Klangquellen* (1971) analysiert Huber die Wahrnehmung des Musikers: Sind die Sinne geschärft genug, um Feinheiten der Wirklichkeit auch unter politischen Gesichtspunkten deuten zu können? Was bedeutet ein Phänomen im politischen Kontext?

»Das war in der Phase des kritischen Komponierens, in der ich die grundsätzlichen Elemente des Musikmachens analysieren wollte. Der ursprüngliche Plan war, daß ich ein Stück für einen Schlagzeuger schreibe, dem ich nur Mienenspiel vorschreibe. Er befindet sich hinter einer Klarsichtfolie, und das Publikum sieht an ihr das Spiel durch den Druck des Spielers und bekommt eine Aufklärungsmöglichkeit – innerhalb eines beschränkten Rahmens natürlich – über das Verhältnis des akustischen Ergebnisses zur Haltung bei der Produktion eines Klangs (Disziplin, Brutalität, Sadismus usw.). Ich habe das dadurch versucht zu verstärken, daß ich es einfach getrennt habe, nämlich in einem Film sind nur die Mienenspiele zu sehen, und die übrigen drei zeigen instrumentale Mienenspiele; außerdem gibt es noch Klangquellen, die als akustische Mienenspiele zu verstehen sind – nicht Mienenspiele im Sinne von Spiel, sondern von Grimassen und allen möglichen Ausdrucksformen, über die Menschen verfügen können. Ich glaube schon, daß dieses Denken in meinem Hören präsent ist und daß es beim Proben eine große Rolle spielt. Aber in ein ganz anderes Ich oder in ganz andere Möglichkeiten hineinsteigen zu wollen, das, glaub ich, war eine Utopie. Man muß relativ bescheiden sein: Wenn ich einen afrikanischen Trommler höre, der tolle Finger hat, dann habe ich tatsächlich ein Ethos in einem Ton. Mehr kann man gar nicht verlangen, auch nicht gestalten.«

Es geht dabei nicht um eine Kritik an den »bürgerlichen Sinnen«:

»Das Bürgertum schafft vielleicht den Rahmen für die Reaktion und die Aktion von Sinnen, aber die Sinne selber sind ja nicht bürgerlich, sondern menschlich. Allerdings hat man damals vereinfacht: Da war ja alles bürgerlich und autoritär, man war also immer in totaler Abhängigkeit.«

Huber will die menschlichen, die humanen Qualitäten von Musik pflegen bzw. freisetzen, damals und heute. Eine andere Facette von Ausdruck kommt mit Hubers Solo-Cellostück *Der Ausrufer steigt ins Innere* zu Gehör und in den Blick.

»Der Ausgangspunkt war ein Film im Burgenland in Mattersburg. Dort haben wir einige Tage über politische Musik und auch über Film gearbeitet. Es wurde ein Film über einen Ausrufer gezeigt, den es dort noch gab, der seine Trommel vor dem Bauch hatte und Wirbel machte und einen Beschluß vom Gemeinde- oder vom Stadtrat verkündete. Die kleine Trommel spielte ja in der Arbeiterkultur eine große Rolle. In diesem Stück habe ich den Ausrufer als jemand definiert, der ruft – das Stück fängt nämlich mit einer Quarte an –, und der Rhythmus benutzt. Er steigt

während des Stückes ins Innere, und das Innere ist als verschiedene Ganzheiten definiert: die Bogenganzheit, die verschiedenen Schwingungen der Saiten usw. Aber er steigt am Schluß wieder heraus als jemand, der diese Subjektivierung und Poetisierung mitgemacht hat. Es ist der Anfang mit Potenz, hoch zwei oder hoch drei, je nachdem, wie gut das Stück ist oder wie gut man es hören kann.«

Die Fragen, was da ausgerufen wird oder ob es sich lohnt, nach außen etwas auszurufen, mit welcher Verantwortlichkeit als Subjekt man so etwas tut, interessieren in diesem Zusammenhang nicht.

»Die Analogie zum Ausrufer ist nicht: Was ruft er aus?, sondern daß das, was er ausruft, nicht seine Sache ist. Er bekommt die Nachricht oder den Zettel, auf dem steht, was er rufen muß, und es ist gar nicht sein Eigenes. Aber der Ausrufer im Cellostück, der am Schluß wieder aus dem Inneren auftaucht, das ist ein Subjekt.«

Am deutlichsten wendet sich Huber dem Ausdruck als einer dem Nahbereich zugehörigen Größe in seinem 1990 komponierten Klavierstück *Beds and Brackets* zu.

»In *Beds and Brackets* habe ich den Bewegungscharakter komponiert; das ist auch hörbar. Die Simulation, die man über die Medien erfährt und eine Teilwirklichkeit aufbaut, die man vielleicht sogar für die Wirklichkeit hält, ist vielleicht für die Menschen gar nicht so bedeutsam; interessant ist vielmehr der eigene Nahbereich. Es wäre eine wichtige Aufgabe, darüber mehr zu wissen.«

Huber betrachtet das Verhältnis zwischen dem Ausdruck als einer dem Nahbereich des Musikers zugehörigen Größe und der gleichsam öffentlichen Komponente des musikalischen Ausdrucks, die den Hörer angeht, als durchaus dialektisch. Ästhetische Vernunft äußert sich bei Huber in einem Ausdruck, dessen subjektive und intersubjektiv-aufklärerische Aspekte ineinander verwoben sind.

Ausdruck als Verhalten zum Hörer

Huber sieht sich außerstande, auf die Frage zu antworten, welche Vorstellungen er davon habe, wie man sich heutzutage sinnvollerweise als Komponist ausdrücken, auch nicht auf die Frage, was man ausdrücken sollte.

»Ich denke, wir leben in einer Zeit, in der man einfach keine definierten Ziele, nicht einmal definierte Teilziele hat, sondern es ist eine Zeit, in der man schwimmt. Ich habe dieses Gefühl des Schwimmens, bei dem man nicht ein Ufer erreichen will. Sondern es ist einfach dieses Schwimmen, das ja auch Schönbergs kreatives Früherlebnis war, bei dem man keine Himmelsrichtung und kein Ziel hat. In einer solchen Zeit muß man versuchen, ein gewisses Selbstvertrauen zu haben. Man sollte die Bereiche bearbeiten, in denen man sich wohlfühlt, mit denen man sich gerade beschäftigt hat oder aus denen man Anregungen bekommen hat, und es wird sich etwas herausstellen.«

Diese Einstellung schließt nicht aus, sondern legt geradezu nahe, über zeitgenössische Ausdruckskultur kompositorisch nachzudenken, wie dies z. B. im zweiten der Vier Stücke für Orchester und Tonband (Komposition und UA: 1986) mit dem Titel *Olympische Operation* der Fall ist:

»Das ist ein etwas ironischer Cartoon auf meinen Ärger über die Postmoderne. Ich war vorher in Griechenland bei einem Symposium über die Postmoderne. Da habe ich viele schlechte Kompositionen gehört, die alle unter dem Stempel Postmoderne als das Non-plus-ultra vorgestellt wurden. Die *Olympische Operation* ist nun eine Art von Dekomposition: Es fängt mit pathetisch Erhabenem an, das vielleicht sogar übertrieben erhaben ist, so wie sich ein Cartoon ja auch durch Übertreibung auszeichnet, ein großes Forte-Fortissimo, und dann folgt eine Art von Material-Feier. Es kommen diese berühmten Zahlen von Berg aus der *Lulu* vor, nämlich die Sieben und die Zehn. In vierzehn Stadien, die ich auf elf zusammengepreßt habe, gehen die Intervalle von Oktaven, immer sieben Tönen, bis zum Minimum der Achteltöne. Diese Strukturen verlaufen in umgekehrter Lautstärkekurve: die Tamtams werden immer leiser, die harmonischen Stadien im übrigen Orchester werden immer lauter. Ich habe mir zunächst vorgestellt, daß ein Publikum, das Erfahrung im Umgang mit Neuer Musik hat, diese Musik unglaublich lustig findet. Aber ich mußte feststellen, daß dieses Bombastische der Tamtam-Schläge eher beeindruckt. Das aufgeklärte Hören, das ich mir vorgestellt habe und das die benutzte Kryptosprache verstehen sollte, gab es nicht. Gehört worden ist das Expressive, das in so einem Tamtam-Schlag liegt. Ich konnte offenbar nicht von einer gewissen Aufklärung im Hören ausgehen, z. B. aufgrund der Beschäftigung mit Eisler und mit Brecht (das war ja unsere kulturelle Vergangenheit).«

Auf den Hinweis, daß man sich selbst als aufgeklärter Hörer, der sich auf die unmittelbare klang sinnliche Wirkung, die auf dem meisterlichen Orchestersatz dieses Stücks beruht, einläßt, gleichsam verraten fände, man lasse sich einfach gerne beeindrucken und gefangen nehmen von der Klangsinnlichkeit der Tamtams und beispielsweise auch von den Bässen, die Huber nach langer Abstinenz wieder komponiert, entgegnete Huber:

»Ich kann ja noch nachvollziehen, daß man von der sinnlichen Direktwirkung beeindruckt ist, aber das Stück geht ja weiter; es ist eine totale Dekomposition. Später sind Harfe und Celesta zu hören, also eine feine Variante; da muß man sich doch fragen: wieso. Und dazwischen gibt es den Lulu-Schrei, diesen berühmten Akkord, der als Emanzipations-Schrei im Sinne von einer Ich-Emanzipation gedeutet werden kann, und dann fängt das Ganze noch einmal an, aber in einer etwas himmlischeren, feineren Version. Die Harmoniestadien sind noch einmal zu hören, aber schon pizzicato, und am Schluß ist das ganze Material nur noch in der Harfe gereiht, Intervall für Intervall bis zu den Todes-Quinten. Aber daß diese Dekomposition, daß die Harfe als das Schönste empfunden wird, das habe ich nur von ganz wenigen gehört; die meisten empfinden das als das Trockenste vom ganzen Stück: Es handelt sich um ein Solo. Und das mündet erst wieder in eine Art von Unterbau, nämlich in die tiefen Kontrabässe und die hohen Quinten und schließlich in die klassischen Trompeten in der Mitte mit ihrem punktierten Rhythmus. Der ist aber der Lulu-Rhythmus.«

Ein solches Verstehen setzt Wissen voraus: Wie klingt der Lulu-Rhythmus, was hat es mit den Todes-Quinten auf sich usw.? Außerdem hat das Wort »schön« eine merkwürdige Doppelbödigkeit: Der Orchestersatz klingt schön, und gleichzeitig – mindestens unbewußt – spielt der Name Dr. Schön eine Rolle.

»Genau. Da kommt noch hinzu, daß Dr. Schön den Maler aufklärt, der daraufhin Selbstmord begeht, und hier kommt ja die Monoritmica in der Oper als das entsprechende Rhythmus-Stück dazu. Das habe ich schon so gedacht. Natürlich braucht man Wissen, aber wenn ich einen Cartoon anschau, dann brauche ich auch ein bestimmtes Wissen. Wenn ich z. B. den Titel nicht kenne, dann nützt mir auch der Cartoon nichts.«

Wissen braucht man ja auch für Beethoven, für Bach, eigentlich für alle gute Musik.

»Ich dachte, zum Verständnis der *Olympischen Operation* trüge noch bei, daß jeder das Riesen-Tamtam bei Goldwyn-Mayer kennt. Das findet jeder lustig, wenn dieser Muskelmann da draufschlägt, und das Tamtam klingt; aber, wie gesagt, im Konzert ist es nicht so. Eine Dame sagte, es sei ihr zu wenig Biß darin. Die meinte also, es müsse alles in der direkten Wirkung aufgehen, der Sinn könne nicht in der Metasprache liegen.«

Eigentlich kann man aber doch auch nicht 99 % des Publikums für dumm halten. Es gibt ja eine eigene Vernunft in dieser Art von Wahrnehmung, die den Schönklang ganz tief in die Person hereinläßt. Hören funktioniert anders als Lesen: Das Gehörte ist immer mehr als das Benennbare. Das Mehr an dem Stück *Olympische Operation* verschüttet fast alles, was an ihm benannt werden könnte (und der Verstehensvorgang ist ja ein sprachlicher Vorgang). Die kompositorische Kritik am klanglichen Bombast hat jedoch tiefer sitzende, emotionale und in eins politische Gründe:

»Wenn ich überlege, dann ist das die Art Monumentalität, die ich noch aus meiner Kindheit, als ich 2 – 3 Jahre alt war, nämlich aus dem Rundfunk, in Erinnerung habe: ich hatte die Stimmen von Hitler und Goebbels (ich wußte ja nicht, wer das ist) und auch die Massenschreie im Ohr; ich höre das bei solchen Schlägen eigentlich immer mit dazu. Der Sinneneindruck ist einerseits stark, aber gleichzeitig gibt man sich offenbar sehr leicht einer monumentalen Sache hin, die fast ohne Bedeutung ist. Die gelangt ja erst zur Bedeutung im Laufe des Stücks. Aber die sinnliche Wirkung, glaube ich, ist nicht davon geprägt, sondern einfach von der Tatsache, daß so ein gehämmertes Instrument – fortissimo geschlagen – solch einen Effekt hat.«

Im Unterschied zur Ausdrucksmusik gewisser postmoderner Komponisten geht es Huber also nicht darum, wie Christian Friedrich Daniel Schubart im 18. Jahrhundert gesagt hätte, »seine Ichheit in der Musik hinauszutreiben« sondern zu fragen, mit welcher Art von musikalischem Ausdruck sich der Mensch – gleichsam als Gattungswesen – in der Gegenwart sinnvollerweise (d. h. in politisch-gesellschaftlicher Hinsicht: notwendigerweise) auseinandersetzen sollte.

»Alles andere wäre für mich ja geradezu exhibitionistisch. Wenn ich – wie in der

Olympischen Operation – zu starken Mitteln greife, dann habe ich meistens eine Idee, die nicht einfach nur mit mir im Sinne von einem Hinausschreien zu tun hat. Ich komponiere also nicht mit weit aufgerissenem Mund. Das könnte höchstens der Vorbereitung dienen, um überhaupt Erfahrungen über eine bestimmte Art von Lautstärke zu sammeln. Aber ich glaube nicht, daß man überhaupt das Recht zu diesem spontanen In-Szene-Setzen der eigenen Gefühle hat; es genügt, daß sie sowieso dabei sind. Für das Ethos des Komponierens – und ich finde auch: für den Charakter von Musik – wäre das schädlich. Es sei denn, es kommt einmal eine Zeit, in der das nötig ist: Dann würden das eh alle machen; das will ich nicht ausschließen.«

In Hubers Bewertung des subjektiven Ausdrucks als etwas für die Musik Schädliches scheint ein anti-postmodernes Moment zu stecken. Dieses Urteil scheint jene Vernunft nicht zuzulassen, die Wolfgang Welsch als »transversal« bezeichnet³: Ein Übergang zwischen Hubers kompositorischer Vernunft zu beispielsweise derjenigen, die bei Wolfgang Rihm zu einer ausgesprochen subjektivistischen Musik führte, mithin ein Übergang, der von dem Bestreben zeugt, die Vielheit nicht nur zu akzeptieren, sondern ihre Existenz zu fördern und zu pflegen, ist scheinbar kraft jenes Urteils unmöglich. Aber Huber räumt dessen Möglichkeit ein:

»Das Ich ist eine zusammengesetzte Sache. Und bei Rihm ist es eine Methode, vom Subjektiven auszugehen: Er arbeitet so, und das hat er oft genug auch erzählt. Was ich meine, ist dieses pseudospontane Ich-Setzen in einer Art von hysterischem Sinn. Vielleicht hat es das bei Rihm auch einmal eine zeitlang gegeben; in der letzten Zeit bestimmt nicht. Wolfgang Rihm kommt mir eher vor wie einer, der mit seinem Ich dauernd um einen musikalischen Gegenstand herumgeht. Man hat also auch ein Gegenüber, einen Partner, in den Instrumenten und auch in den Klangmöglichkeiten eines Instruments. Ich kritisiere vielmehr eine Explosivität und ein Ich-Hinausschleudern, die nichts zu tun haben mit der Entwicklung von Gedankengängen, bei denen sich das, was nicht mittelmäßig klingt, vom Geistigen her als sehr mittelmäßig herausstellt. Das ist eine Unkultur des Hörens: Auch die Tamtams kommen nicht mittelmäßig daher, sind aber, wenn ich nur diese Stelle und keine Kommentare des Stückes weiter höre, die pureste Mittelmäßigkeit. Und das wäre eine Unterstützung dessen, was wir in der Einschaltquotenkultur vorgesetzt bekommen, also die Verständigung auf dem kleinsten Nenner, fast im Sinne von Bildzeitungs-Überschriften. Also: Das Ich ist komplex, und wenn ein Autor eine Methode des Schaffens hat, aber sehr viel für dieses Ich tut, weil er weiß, wie er arbeitet, wie er mit etwas umgeht, dann würde ich das unterscheiden von der erwähnten Explosivität. Ich tue auch sehr viel für das Ich und seine Charakterzüge. Wolfgang Rihm jedenfalls ist kein Komponist, der sein Ich unreflektiert hinausschleudert, obwohl es vielleicht einige Stücke oder einige Stellen von ihm gegeben hat, die gerade so klingen.«

Als »Übergang« (im Sinne Wolfgang Welschs) zwischen Rihms und Hubers kompositorischen Ansätzen darf also die »Arbeit am Ich«, die Huber als möglichst facettenreiche Auseinandersetzung mit (musikalischen) Phänomenen bzw. »Gegenständen« begreift, bezeichnet werden.

Allerdings komponierten Wolfgang Rihm, Wolfgang von Schweinitz und Hans-Jürgen

von Bose in den siebziger Jahren in der Tat bewußt gegen die Avantgardisten, so daß sich diese ärgern mußten.

»Man hat sich ein bißchen über die Hemdsärmeligkeit dieser Behauptungen geärgert, weil wundern alleine, glaube ich, hätte nicht genügt. Denn die haben teilweise so getan, als wäre das, was sie sagen, vorher völlig unbekannt gewesen. Schönberg hat gesagt: Mozart hat auch alles tun können; warum hat er's nicht getan? Pluralität ist kein Selbstzweck. Sondern man muß fragen: Wofür dient die Pluralität? Brauche ich die zur Zeit?

Im Vergleich zum obenerwähnten Solo-Cellostück *Der Ausrufer steigt ins Innere*, in dem Huber gleichsam die Expressivität des Subjekts kompositorisch »rettet«, erscheint das Stück *Mit etwas Extremismus* (1991) geradezu als polemischer Kommentar zum Thema »Ausdruck«:

»Das ist aus meiner Beschäftigung mit Cages *Variations II* hervorgegangen. Es gibt meine Haltung zu Ausdruck im Sinne einer Hyperventilation des Körpers wieder, d. h. im Sinne von Muskelspiel, Aufblasen der Lunge und Herausdrücken des Brustkorbs. Vielleicht hätte ich früher so etwas gar nicht komponiert, einfach total abgelehnt. Und jetzt ist es so, wie wenn man in den verschiedenen Stadtvierteln umhergeht und sich nicht sagt: ich gehe nur dahin, und in das Viertel gehe ich nicht, und da esse ich schon überhaupt nicht und so weiter. Ich habe nicht mehr diese Radikalität des Ausschens, mit wem ich umgehe und mit wem nicht. Es ist schon so eine Art von – nicht Liberalität, aber keine hundertprozentige Orientierung nach etwas.«

Wollte man diese Bemerkungen mit Welsch paraphrasieren, so ließe sich vielleicht sagen, daß die erläuterte Einstellung von einem neuen, bislang so nicht gekannten »transversalen« Moment in Hubers kompositorischem Denken zeugt.

Mögliche »Übergänge« zu neuen, auch bislang fremden musikalischen Wirklichkeitsbereichen bleiben aber immer zentriert auf jenen verantworteten Ausdruck, über den Huber im Zusammenhang mit der *Olympischen Operation* sprach.

Vieldimensionales Komponieren und »Internationalität«

Der Begriff des vieldimensionalen bzw. multiformalen Komponierens stammt zwar von Stockhausen, aber man kann dieses Denken nach Hubers Ansicht bei allen Komponisten finden. Stockhausen wird immer postmoderner, weil er sich immer mehr löst von seinen Anfängen, die ja dezidiert modern waren. Als »Wasserscheide« kann Stockhausens Konzept von Weltmusik aus den sechziger Jahren gelten.⁴ Alles soll mit allem – fast ist man geneigt zu sagen: durch Zwang – zusammenhängen. Einerseits ist das Pluralismus-Konzept postmodern, andererseits hält Stockhausen als bürgerliches Subjekt die unterschiedlichsten musikalischen Phänomene zusammen, nimmt sie gleichsam »in den Griff«.

»Ihm bleibt ja gar nichts anderes über. Wenn er so denkt, muß er das natürlich auch als Person machen. Er muß dann in irgendeiner Art und Weise integrieren. Aber einerseits machen die Völker es ihm vor, und andererseits gibt es ein europäisch-touristisches Hören. Wie höre ich asiatische Musik, wie fasse ich buddhistische Riten auf, wenn ich kein Buddhist bin, wie höre ich balinesische Musik? Und gleichzeitig wird beispielsweise in Japan und Korea euro-amerikanisch komponiert. Das ist ja nicht eine genuin dort gewachsene Musik. Das hängt mit den industriellen Einflüssen und mit den Kriegen, Okkupationen, Besetzungen und Einflußsphären zusammen. Diese Staaten haben eine schwierige Identität und Nicht-Identität mit ihrer Tradition und mit dem, was teilweise jetzt schon wieder Tradition für sie ist. Ich kann nur hoffen, daß es vielleicht so kommt wie in den USA. Hier wurde auch sehr lange europäisch komponiert, und plötzlich tauchen trotzdem Komponisten wie Ives und Cage auf. Wie Kolumbus Amerika entdeckt hat, entdecken beispielsweise Japan und Korea vielleicht nunmehr Europa und kommen zu uns, und wir sind dann die Neue Welt für diese Länder.«

Wenn schon von interkulturellen Bezügen auch in Hubers Musik die Rede ist, die ja in seinem *uvre* keine zentrale Rolle spielen, ist auch zu fragen, wie man das Klavierstück *Darabukka* hört. Denn bei der Komposition dieses Stücks ließ sich Huber von der Spielweise und von den Klangmöglichkeiten der arabischen Vasantrommel inspirieren.

»Das hat ja eigentlich mit meiner Konzeption von Rhythmus zu tun, und der Name weist darauf hin, daß es ein Rhythmusstück für ein Tonhöhen- und Tasteninstrument ist, das normalerweise ganz anders gespielt wird. Der Tastenton ist hier wie eine Prim, also wie ein Intervall, behandelt. Wenn zweistimmige Musik am Schluß mit einem Ton aufhört, merkt man, daß sich zwei Stimmen versammeln können. Und die zwei Klänge der Darabukka weisen darauf hin, daß ich alles Erdenkliche versucht habe: die linke und die rechte Hand, den Finger und den Arm, den Unterton, den Oberton usw., also alles, was auch vom Instrument her und von der Spieltechnik möglich ist, als ein Aufbrechen dieser Einheit Ton in ein Intervall zu begreifen. Man soll anfangen, intervallisch zu hören, also das Cis nicht einfach empirisch als Ton zu hören. Das hat nichts zu tun mit Marokko bzw. den Völkern, die die Darabukka verwenden, allerdings schon mit Trommelkultur, und damit, wie diese Völker mit Rhythmus umgehen. Das Stück hat auch damit zu tun, daß sozialistische Länder versucht haben, sich um diese Folkloretradition zu kümmern, obwohl sie vielleicht gar nicht so toll war. Auf jeden Fall hat sich mir dieser Zusammenhang so dargestellt.«

Damals: die Komposition von *Darabukka* (1976; UA: 1977) liegt nunmehr 16 Jahre zurück. Verhalten zu anderen Kulturen bedeutete bereits in Hubers Phase kritischen Komponierens nicht, die eigene (musikalische) Sprache der Musik fremder Kulturen »aufzumodulieren«, sondern nach dem musikalisch Prinzipiellen zu fragen, das einen bestimmten, unter politischen Gesichtspunkten relevanten Ausdruck zu bereichern bzw. zu differenzieren vermag. Insofern besteht eine der Kontinuitäten in Hubers Komponieren darin, die eigenen Ausdrucksmöglichkeiten durch eine horchende Haltung der Außenwelt gegenüber, zu der auch die Musik anderer Kulturen gehört, zu erweitern, wenngleich das damalige politische Fundament, der sozialistische Impetus dieser Haltung wegen der weltpolitischen Veränderungen seit

der Mitte der achtziger Jahre für Huber heute nicht mehr die gleiche Gültigkeit hat.

© positionen, 17/1993, S. 30-36