

Fragmente aus Frühling (1987) von Klaus Huber
Kontext – Analyse

Carlos Cárdenas

Komponist

www.cardenas-carlos.com

Inhaltsverzeichnis

<i>Einleitung</i>	5
<i>Klaus Hubers Werdegang und künstlerisches Schaffen – ein Einblick</i>	6
<i>Fragmente als kompositorisches Material bei Klaus Huber</i>	9
<i>„Fragmente aus Frühling“ (1987)</i>	12
Hintergrund und Text des Werkes	12
Musikalische Analyse	15
<i>Literaturverzeichnis</i>	20
<i>Anhang</i>	21

Einleitung

Dieser Text ist das Ergebnis meiner Teilnahme an dem Seminar „Fragment“ an der Musikhochschule Freiburg. Anschließend an die gemeinsame Auseinandersetzung mit Komponistinnen und Komponisten, für deren Schaffen das Thema in unterschiedlicher Hinsicht eine Rolle spielt, fasste ich den Entschluss, mich eingehender mit Klaus Hubers *„Fragmente aus Frühling“* (1987) für Mezzosopran, Viola und Klavier zu beschäftigen.

Einige Komponisten, deren Werke wir im Seminar behandelt haben, setzen sich vor allem auf formaler und struktureller Ebene mit dem Thema „Fragment“ auseinander. Das Prinzip der Fragmentierung ist oft formgebend – dies betrifft etwa Michael Reudenbachs *„(Bruch)Stück(e)“* (1999) für sechs Instrumentalisten oder Jörg Widmanns *„Fünf Bruchstücke“* (1997) für Klarinette und Klavier. In seinem Stück *„Fragmente aus Frühling“* befasst sich der Schweizer Komponist Klaus Huber darüber hinaus auch auf inhaltlicher Ebene mit dem Thema. Das Prinzip der Fragmentierung und der Umgang mit Fragmenten spielen entlang Hubers kompositorischen Schaffens eine komplexe und vielschichtige Rolle. Huber bezog häufig Fragmente aus Werken anderer Künstlerinnen und Künstler in seine Kompositionen ein – sowohl musikalische Fragmente als auch Passagen aus Texten verschiedener Schriftstellerinnen und Schriftsteller. Die vorliegende Arbeit widmet sich der Frage, welche Rolle das „Fragment“ in Klaus Hubers Werk spielt. Besonders das Stück *„Fragmente aus Frühling“* soll hierbei im Fokus stehen. Nach einem kurzen Einblick in Hubers Werdegang und sein künstlerisches Schaffen erläutere ich seinen Umgang mit Fragmenten als kompositorisches Material. Anschließend werde ich den Entstehungshintergrund von *„Fragmente aus Frühling“* umreißen und Text und Musik des Stücks analysieren.

Klaus Hubers Werdegang und künstlerisches Schaffen – ein Einblick

Klaus Huber gilt als einer der wichtigsten Repräsentanten der Neuen Musik nach dem Zweiten Weltkrieg. Seine Werke werden nicht nur weltweit aufgeführt, sondern sind von der Musikwissenschaft auch in Ansätzen erforscht. Es liegen Publikationen vor und seine Werke werden in wissenschaftlichen Seminaren untersucht. Zentral für Hubers künstlerischen Werdegang war die Lehrtätigkeit. Eine bedeutende Station hierbei stellte seine Arbeit am Institut für Neue Musik der Freiburger Musikhochschule dar, wo er eine Generation junger Komponisten prägte. Zu seinen berühmtesten Studenten zählen unter anderen Brian Ferneyhough, Detlef Heusinger, Younghee Pagh-Paan, Wolfgang Rihm, Cornelius Schwehr, Johannes Schöllhorn und Wolfgang Motz. 1955 schrieb Huber „*Sechs kleine Vokalisieren*“ für Altstimme, Violine und Violoncello. Er war damals Schüler von Boris Blacher in Berlin. Die Uraufführung des Stückes im Rahmen des Internationalen Gaudamus-Wettbewerbs in Holland war ein wesentlicher Impuls zu Beginn seiner Karriere. 1958 wurde dann die „*Oratio Mechtildis*“ für Kammerorchester mit Altstimme in Straßburg uraufgeführt – sein erstes veröffentlichtes Werk, damals im Bärenreiter Verlag. Der internationale Durchbruch als Komponist gelang ihm 1959 mit der Kammerkantate „*Des Engels Anredung an die Seele*“ auf dem Weltmusikfest der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik in Rom. Das Stück erhielt den 1. Preis für Kammermusik beim Kompositionswettbewerb. In dieser ersten Schaffensperiode waren Webers Werke und die des späten Strawinsky – „*Threni*“¹ etwa – ein wichtiger Einfluss auf Huber. Huber entwickelte eine musikalische Sprache, für die die Intervalle ein wichtiger kompositorischer Bestandteil waren. „Ich suchte nach Möglichkeiten“, hat er sich einmal hierzu geäußert, „die Konsonanz in die Zwölftönigkeit einzubeziehen.“²

In den 60er Jahren unterrichtete Huber Musikgeschichte in Luzern. Ab 1967 übernahm er die Kompositionsklasse in Basel. Sowohl das Oratorium „*Soliloquia*“ (1964), das auf einem Text von Augustinus basiert, als auch sein Werk „*Tenebrae*“ (1966/67) für Orchester zählen zu einer Schaffensperiode, in deren Zentrum die Polyphonie und komplexe Kanonstrukturen standen. Hubers Musik wurde in den 60er Jahren erstmals

¹ *Threni: id est Lamentationes Jeremiae Prophetae* (1957/58) für Stimmen, Chor und Orchester ist Strawinskys erstes vollständiges Zwölftonmusik-Stück.

² Klaus Huber, „Das Werk I. Anfänge“, in: Klaus Huber, *Von Zeit zu Zeit. Das Gesamtschaffen. Gespräche mit Claus-Steffen Mahnkopf*, Hofheim 2009, S. 39.

auf internationalen Bühnen gespielt – in Japan, Israel und Österreich – und er erhielt mehrfach Einladungen, in der Sowjetunion Komposition zu unterrichten.

Das Jahr 1968 markierte einen Wendepunkt in Hubers kompositorischem Denken. Ereignisse wie die Studentenproteste in Frankreich, der Vietnamkrieg und der Prager Frühling nahmen großen Einfluss auf sein kompositorisches Schaffen. Es kam zu „ein[em] Ausbruch in Richtung Zeitkritik/Engagement“, wie er 1989 angemerkt hat.³ Ein bedeutendes Werk dieser Zeit ist „*Inwendig voller Figur*“ für Chorstimmen, Lautsprecher, Tonband und großes Orchester, komponiert 1970/71 im Auftrag der Stadt Nürnberg anlässlich des Albrecht-Dürer-Jahres. Huber bringt hier Texte aus der Apokalypse des Johannes mit Dürers Aquarell „*Traumgesicht*“ von 1525 in Verbindung, in dem Dürer den Atompilz antizipiert. Dennoch will Hubers Musik keine politische Propaganda sein. Sie will, wie er betont hat, die Hörschaft berühren: „Ich schreibe also eine extrem engagierte Musik nicht mit der Absicht, soziale Strukturen durch sie verändern zu wollen. Ich schaffe diese engagierte Musik, um durch sie das einführende Erleben und damit das Bewusstsein des Aufnehmenden durch den Choc und die Turbulenz der Aussage zu erschüttern und auf diese Weise zu verändern“.⁴

In den 80er Jahren war Huber auch als Dozent im Ausland tätig. Er gab Kompositionskurse, leitete Seminare und hielt Vorträge in Japan, Italien, Stockholm, Brasilien, auf Kuba und in Nicaragua, wo er Ernesto Cardenal (*1925) kennenlernte, einen nicaraguanischen katholischen Priester, sozialistischen Politiker, Dichter und wichtigen Vertreter der Befreiungstheologie. Hubers Interesse an Cardenals Ideen und Texten veranlasste ihn, das politische Oratorium „*Erniedrigt-Geknechtet-Verlassen-Verachtet...*“ zu komponieren, das 1983 an den Donaueschinger Musiktagen uraufgeführt wurde. Joachim Steinheuer beschreibt das Stück als Anklage aus christlicher Perspektive gegen Unterdrückung, Ausbeutung und Folter.⁵ Auch das Stück „*Protuberanzen*“ (1986) für Orchester, bestehend aus drei kleinen Stücken, die simultan (überlappend) oder getrennt (nacheinander) gespielt werden können, gehört in diese Schaffenszeit. Ebenso das Werk „*Fragmente aus Frühling*“ (1987) für Mezzosopran, Viola und Klavier, in dem die Thematik polyphonischer Kombinationen

³ Klaus Huber, „Schaffengang“, in: *Klaus Huber* (= Dossier Musik), hrsg. von der Schweizer Kulturstiftung Pro Helvetia und dem Zytglogge Verlag, Zürich 1989, S. 58.

⁴ Joachim Steinheuer, „Vida y muerte no son mundos contrarios“. Zum Gedenken an Klaus Huber“, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 6 (2017), S. 9.

⁵ Vgl. ebd.

und Pulsationen eine wesentliche Rolle spielt und das später genauer behandelt werden soll.

1991 trat Huber von seiner Lehrtätigkeit an der Hochschule für Musik in Freiburg zurück, unterrichtete aber weiterhin als Gastdozent im Ausland. Parallel beschäftigte er sich intensiv mit der arabischen Musik und vertiefte seine Auseinandersetzung mit der Musiktradition und -geschichte. Schon in der ersten Schaffensperiode hatte Huber seine Werke in Verbindung mit Stücken anderer Komponisten und der alten Musik gebracht. So komponierte er 1958 im Auftrag des Brahmsfestes in Zürich „*Die Terzen-Studie*“ für Orchester – Variationen über den letzten Satz von Brahms Violinkonzert – und zitierte 1975 in seinem Werk „*Senfkorn*“ für Knabensopran und fünf Instrumente den Beginn der Bass-Arie „*Es ist vollbracht*“ aus der Kantate BWV 159 von Johann Sebastian Bach. Huber versuchte Elemente aus den Werken anderer Komponisten, die er in seine Stücke einbezog, stets unter neuen kompositorischen Blickwinkeln zu betrachten, im Sinne einer Verwandlung oder Neuformulierung. Im Gespräch mit Claus-Steffen Mahnkopf sagte er einmal: „[E]s ist nicht einfach so, dass ich zitiere, um etwas noch einmal zu sagen, sondern ich rekomponiere. [...] Ich habe dieses Bedürfnis, nicht Dinge zwei- oder dreimal zu sagen, sondern, vor allem bei Werken und ihren Aussagen, an denen ich besonders hänge, das Bedürfnis, diese noch einmal zu komponieren“.⁶ Auch Werke aus seiner letzten Kompositionsphase lassen sich in diesem Zusammenhang anführen, etwa „*Agnus Dei cum recordatione*“ (1991) als Hommage an Ockeghem, das Kammerkonzert für Klavier und Ensemble „*Intarsi*“ (1993/94) und das Streichquintett „*Ecce homines*“ (1998) mit Zitaten von Mozart, oder die Klagelieder „*Lamentationes Sacrae et Profanae ad responsoria Iesualdi*“ (1993-97) als Ergänzung zu Gesualdos Responsorien.

Klaus Huber starb am 2. Oktober 2017 und hat als Pädagoge, Musiktheoretiker und als Komponist ein gewaltiges Erbe hinterlassen. Sein Oeuvre umfasst alle Gattungen und Besetzungen. Seine Werke sind reich an Elementen, Thematiken und Techniken, die es ihm ermöglichten, eine eigene Musiksprache zu entwickeln und in kritischen Dialog mit der ihn umgebenden Welt zu treten. Klaus Huber gehört zweifellos zu den markantesten Figuren der jüngeren Musikgeschichte.

⁶ Klaus Huber, „Aspekte IV. Maniera“, in: Klaus Huber, *Von Zeit zu Zeit. Das Gesamtschaffen. Gespräche mit Claus-Steffen Mahnkopf*, Hofheim 2009, S. 159.

Fragmente als kompositorisches Material bei Klaus Huber

Klaus Huber bezog in viele seiner Stücke Werke anderer Künstlerinnen und Künstler ein. Musikalische Fragmente und Textfragmente unterschiedlicher Komponisten und Schriftsteller dienten ihm häufig als Ausgangspunkt oder Bausteine, um sein kompositorisches Material zu entfalten. Dabei legte er Wert darauf, einen neuen Blickwinkel auf die Werke zu ermöglichen, die er in seine Kompositionen einbezog.

Huber beschäftigte sich mit unterschiedlichen Schriftstellern. In seinem Stück „*To ask the flutist*“ (1966) für Flöte-Solo etwa zitiert er „*Askese*“ von Günter Grass⁷. Auch Pablo Neruda⁸ war für den Schweizer Komponisten eine Quelle der Inspiration. Nerudas Verse finden sich in „*Nudo que ansí juntaís*“ (1984) für 16 Solostimmen in drei Gruppen und auch der Titel des Stücks „*Seht den Boden, Blut getränkt...*“ (1983) für Ensemble stammt aus einem Gedicht des chilenischen Autors. Im Besonderen aber beeinflussten die Autoren Ernesto Cardenal und Octavio Paz⁹ Hubers kreatives Schaffen.

Huber lernte Cardenal 1983 in Nicaragua kennen, Cardenals Texte jedoch tauchen schon früher in seinen Werken auf. „*Senfkorn*“ (1975) etwa zitiert nicht nur Bach, sondern basiert auch auf Texten von Cardenal. Ebenso Hubers Brosamen „*Lazarus*“ (1978) für Violoncello und Klavier – Cardenals Werk „*Armut*“ war für die Entstehung dieses Stücks von großer Bedeutung. Während der Aufführung hat die Hörerschaft Gelegenheit, Cardenals Text begleitend zu Hubers Musik in einer Broschüre mitzulesen. Hubers wichtigstes Werk mit Textpassagen von Cardenal ist zweifellos das Oratorium „*Erniedrigt-Geknechtet-Verlassen-Verachtet...*“ (1982), das auch Texte von Florian Knobloch, Carolina Maria de Jesús, George Jackson und dem Propheten Jesaja (AT) zitiert.

Octavio Paz' Werk ist insbesondere in Hubers letzten Stücken präsent. 2006 schrieb dieser „*Miserere Hominibus*“ für 7 Einzelstimmen und 7 Instrumente – ein Stück mit einer vielschichtigen Klanggestaltung, das sich mit der Vokalpolyphonie des 13. bis 16. Jahrhunderts auseinandersetzt, Elemente der arabischen Musik aufgreift und Texte unterschiedlicher Autoren in verschiedenen Sprachen zitiert. Hubers Ausgangspunkt waren ausgewählte Verse des Psalms 51, des vierten Bußpsalms

⁷ Günter Grass (1927-2015): deutscher Schriftsteller, Maler und Grafiker. Nobelpreis für Literatur 1999.

⁸ Pablo Neruda (1904-1973): chilenischer Dichter und Schriftsteller. Nobelpreis für Literatur 1971.

⁹ Octavio Paz (1914-1998): mexikanischer Schriftsteller. Nobelpreis für Literatur 1990.

König Davids: „*Miserere mei, Deus. Gott, sei mir Sünder gnädig*“. Der Schweizer Komponist ergänzte diese Verse mit Fragmenten aus folgenden Texten:¹⁰

- „*El Cántaro roto*“ (1955) auf Spanisch von Octavio Paz
- „*Murale*“ (2000) auf Französisch und Arabisch von Mahmoud Darwish
- „*Global Exit*“ (2002) auf Deutsch von Carl Amery
- „*Nous? Message au parlement international des écrivains*“ (2002) auf Französisch von Jacques Derrida

Hubers Stück setzt sich aus elf Sätzen zusammen. Im zweiten und siebten Satz zitiert er in *Cancion I* und *Cancion II* Ausschnitte aus dem Gedicht „*El Cántaro roto*“ von Octavio Paz. *Cancion I* stellt drei Solo-Stimmen vor. In *Cancion II* entwickeln diese zusammen mit den Instrumenten ein Tutti. Beide Sätze weisen polyphone Elemente auf: Umkehrungskanons, Prolationen und rhythmische Ostinati. Die Intervalle sind aus der arabischen Musik abgeleitet.¹¹

Interessant ist Hubers Bezugnahme auf dieses Stück in seinem 2007 komponierten Werk „*Quod est Pax? – Vers la raison du coeur ...*“ für Orchester mit 5 Solo-Stimmen, arabischer Perkussion und Schlagzeug. Das Stück besteht aus zwei Sätzen. Im ersten Satz findet sich ein kurzes dreistimmiges Gesangszitat aus „*Miserere Hominibus*“ mit einem Vers von Octavio Paz: „*Vida y muerte no son mundos contrarios. Somos un solo tallo con dos flores gemelas.*“ (Leben und Tod sind keine gegensätzlichen Welten, wir sind ein einziger Stängel mit Zwillingenblüten.) Im zweiten Satz zitiert Huber wieder Derridas französischen Text „*Nous? Message au parlement international des écrivains*“. Hinzu kommen nun folgende von Huber selbst geschriebene Verse:

„Was ist Friede? Der Friede?
Die Bilder des Friedens...
Oder – die vergessen Gerechtigkeit...
Gerechtigkeit!!
In Richtung auf einen echten, wahren Frieden...“¹²

¹⁰ Vgl. Klaus Huber, „Das Werk X. Ausblick“, in: Klaus Huber, *Von Zeit zu Zeit. Das Gesamtschaffen. Gespräche mit Claus-Steffen Mahnkopf*, Hofheim 2009, S. 112.

¹¹ Vgl. ebd. S. 113.

¹² Ebd. S. 117.

Auf Stücke anderer Komponisten griff Huber insbesondere in seiner letzten Schaffensphase zurück. Sibylle Kayser beschreibt seinen künstlerischen Prozess folgendermaßen: „Bei der Bearbeitung bereits bestehender Werke vermeidet Huber, von Neufassung, Variante oder gar Arrangement zu sprechen, er möchte sie lieber ‚Neuformulierung‘, ‚Reduktion‘ oder eben ‚Rekomposition‘ nennen“.¹³ Mozarts Musik war für Huber in diesem Zusammenhang sehr wichtig. In „*Ecce Homines*“ (1998) bezieht er sich intervallisch und rhythmisch auf Mozarts Quintett in g-Moll KV516. Das Resultat der detaillierten Analyse der Grundstrukturen des Stücks sind rhythmische Permutationen, Vergrößerungen der Intervalle und eine Überlagerung von Motiven. Huber zitiert Mozart nicht, sondern wahrt eine gewisse Distanz und komponiert das Quintett neu.¹⁴ Ein ähnliches Verfahren findet sich in Hubers Kammerkonzert „*Intarsi*“ (1993/94), für das Mozarts Klavierkonzert in B-Dur KV595, genauer gesagt dessen dritter Satz, der Ausgangspunkt war. „Ich gehe von den Motiven dieses dritten Satzes aus, rhythmisch, aber auch motivisch“, hat sich Huber hierzu geäußert. „Ich erzeuge einen immer in sich verschobenen Kontrapunkt. Die Phrasen bleiben zwar gleich, sind aber in verschiedene Polyphonen integriert“.¹⁵

Huber bezog in viele seiner Kompositionen Fragmente auch aus anderen Sparten der Kunst ein, um Zusammenhänge aufzuzeigen, Verbindungen herzustellen und neue Perspektiven zu ermöglichen. Dieses Verfahren ist für den künstlerischen Schaffensprozess des Schweizer Komponisten kennzeichnend. Kontrastierende Ideen und oft sehr heterogene Elemente treffen in seinen Werken nicht nur aufeinander, sondern werden in Kohärenz zueinander gebracht und lassen auf diese Weise etwas Neues entstehen.

¹³ Sibylle Kayser, „Das Unabgegoltene im Vergangenen suchen... Werkbezüge und Rekomposition im Spätwerk Klaus Hubers“, in: *Transformationen. Zum Werk von Klaus Huber*, hrsg. von Jörn Peter Hiekel, Mainz 2015, S. 345.

¹⁴ Vgl. Klaus Huber, „Aspekte II. Mozart“, in: Klaus Huber, *Von Zeit zu Zeit. Das Gesamtschaffen. Gespräche mit Claus-Steffen Mahnkopf*, Hofheim 2009, S. 139-143.

¹⁵ Ebd. S. 145.

„Fragmente aus Frühling“ (1987)

Hintergrund und Text des Werkes

Klaus Huber hatte zeitlebens eine enge Verbindung zu Polen. 1966 wurde er zum Warschauer Herbst¹⁶ eingeladen, um dort sein Stück „*Cantio-Moteti-Interventiones*“ (1966) für Streichorchester erstmals in Polen aufzuführen. „*Tenebrae*“ (1966/67) für großes Orchester wurde hier sogar uraufgeführt. Auch das Raummusik-Stück „*Cantiones de Circulo Gyrate*“ (1985) für drei Gruppen und fünf Einzelspieler kam im Rahmen des Warschauer Herbstes 1987 erstmals in Polen zur Aufführung. Huber verband eine tiefe Freundschaft mit dem polnischen Komponisten Witold Lutoslawski (1913-1994). Beide waren 1968 beim Internationalen Kompositionswettbewerb der Stiftung Gaudeamus in Holland Jurymitglieder gewesen. Sein Kammerkonzert „*Intarsi*“, das er 1993/94 komponierte, widmete Huber Lutoslawski, der 1994 verstarb.¹⁷

Das Stück „*Fragmente aus Frühling*“ (1987) für Mezzosopran, Viola und Klavier schrieb Huber im Auftrag eines anderen polnischen Freundes, der ebenfalls Komponist war: Wlodzimierz Kotonsky (1925-2014). Das Stück sollte anlässlich des 50. Todestages des polnischen Komponisten Karol Szymanowski (1882-1937) uraufgeführt werden und Bezug auf dessen „*Mazurka für Klavier Op. 62 Nr. 2*“ nehmen.¹⁸ Huber nahm den Auftrag an und bezog außerdem ausgewählte Fragmente aus dem Prosafragment „*Der Frühling*“ des polnischen Dichters und Zeichners Bruno Schulz (1892-1942) in sein Werk ein. Er gab dem Stück, das 1987 in Katowice (Polen) uraufgeführt wurde, den Titel „*Fragmente aus Frühling*“.

Der polnische Dichter und Zeichner Bruno Schulz wurde am 12. Juli 1892 in Drohobycz geboren. Er stammte aus einer jüdischen Familie und wuchs in einfachen Verhältnissen auf. Die Stadt Drohobycz gehörte damals zur Ukraine, die Teil der Österreichisch-Ungarischen Monarchie war, und lag unweit der Grenze zu Polen. Nach dem Ersten Weltkrieg wurde Drohobycz polnisches Gebiet.¹⁹ Nach dem Tod

¹⁶ Der „Warschauer Herbst“ ist das größte Festival für zeitgenössische Musik in Polen seit 1956.

¹⁷ Vgl. Huber, „Aspekte II. Mozart“, in: Huber, *Von Zeit zu Zeit*, S. 145.

¹⁸ Vgl. Klaus Huber, „Werknotizen“, in: Klaus Huber, *Umgepflügte Zeit. Schriften und Gespräche*, hrsg. von Max Nyffele, Köln 1999, S. 431.

¹⁹ Nach 1945 verlangte der ukrainische Teil der Sowjetunion die Stadt zurück. 1991 erreichte die Ukraine ihre Unabhängigkeit. Drohobycz gehört bis heute zur Ukraine.

seines Vaters musste sich Schulz aufgrund der schwierigen wirtschaftlichen Lage als Zeichenlehrer verdingen. 1933 veröffentlichte er sein erstes Buch, den Erzählband „Die Zimtläden“, der ihn in Polen schnell bekannt machte. 1937 erschien „Das Sanatorium zur Sanduhr“, ein Band mit dreizehn Texten. „Der Frühling“ ist der dritte von ihnen und umfasst insgesamt 40 Prosafragmente.²⁰ 1942 wurde Schulz von Nationalsozialisten auf offener Straße erschossen.

Karol Szymanowski wurde am 6. Oktober 1882 in Tymoszkówka geboren, einer Stadt, die heute zur Ukraine gehört und damals Teil des russischen Kaiserreiches war. Anders als Schulz wuchs Szymanowski in wohlhabenden Verhältnissen auf. Er erreichte als Komponist inner- und außerhalb von Europa schon früh Anerkennung und gehört heute zweifellos zu Polens bedeutendsten Komponisten. Szymanowski verbrachte den Herbst 1934 in England, wo ihn Victor Cazalet²¹ beauftragte, die zweite Mazurka für Klavier Op. 62 zu komponieren. Kompositorisch zählt das Stück zu Szymanowskis letzter Schaffensphase, in der sich dieser verstärkt mit Polens folkloristischer Musik befasste.²² Szymanowski starb 1937 in der Schweiz.

Hubers Verfahren, Textfragmente auszuwählen und sie in seinen Kompositionen zu verarbeiten, soll nun beispielhaft veranschaulicht werden. Es folgt ein Auszug aus den Teilen I und XVII des Prosafragments „Der Frühling“ von Bruno Schulz. Die Fragmente, die Huber wählte, sind hervorgehoben.

„Dies ist die Geschichte eines Frühlings, eines Frühlings, der echter, strahlender und leuchtender war als alle anderen, es war ein Frühling, der seinen wörtlichen Text ganz einfach ernst nahm, dieses inspirierte Manifest, das mit dem allerhellsten, festlichen Rot, dem Rot des Siegelacks und des Kalenders geschrieben war, mit dem Rot von Buntstiften und dem Rot des Enthusiasmus, dem Amaranth der glücklichen Telegramme von dort...

Jeder Frühling beginnt wie dieser, mit den für eine einzige Jahreszeit allzu gewaltigen und berausenden Horoskopen, in jedem Frühling – es muß einmal gesagt werden – gibt es all dies: **endlose Umzüge und Manifestationen, Revolutionen und Barrikaden**, und jeden Frühling durchfährt in einem bestimmten Moment ein heißer Sturm der Leidenschaft, grenzenlose Wehmut

²⁰ Vgl. Bruno Schulz, „Der Frühling“, in: Bruno Schulz, *Das Sanatorium zur Sanduhr*, übers. aus dem Polnischen von Doreen Daume, München 2013.

²¹ Victor Cazalet (1896-1943): britischer Politiker.

²² Vgl. „Life“/ „The Composer“, Szymanowski, <http://www.karolszymanowski.pl/life/>.

und Überschwang, und all das sucht in der Realität vergeblich eine Entsprechung.

[...]

Dieser eine Frühling hatte den Mut, anzudauern, treu zu bleiben und alles Versprochene zu halten. **Nach vielen mißglückten Versuchen, Aufschwüngen und Inkantationen wollte er sich endlich wirklich konstituieren und als universeller und definitiver Frühling auf der Welt ausbrechen.**²³

„Wir sind ganz unten, bei den dunklen Fundamenten, wir sind bei den Müttern. **Hier sind die großen Brutstätten der Geschichten, die Fabulierfabriken**, die vernebelten Rauchsaloons der Fabeln und Fiktionen. Jetzt endlich wird der große und traurige Mechanismus des Frühlings verständlich. Ach, er wächst auf den Geschichten.“²⁴

Im Anschluss an die Auswahl verfasste Huber als Vorlage für sein Stück folgenden Text:

„Das ist die Geschichte eines bestimmten Frühlings,
...dieses begeisterte Manifest mit dem hellsten, feiertäglichen Rot geschrieben, dem Rot des Siegellacks und des Kalenders.
...dem Rot der Begeisterung...dem Amarant glücklicher Telegramme...
...endlose Märsche und Manifestationen, Revolutionen und Barrikaden...
...Nach so vielen misslungenen Proben, Flugversuchen und Beschwörungen wollte er endlich in Wahrheit, als allgemeiner und endgültiger Frühling auf der Welt ausbrechen...
(Du sprachst, was dir der Speichel auf die Zunge brachte...)
...Hier sind die großen Bratöfen der Geschichte, wie Fabriken der Fabulierkunst.
...worin soll die Frühling sonst bestehen –, wenn nicht in der Auferstehung der Geschichte von den Toten! ...
– Denn was bedeutet schon vergessen? Auf den alten Geschichten ist über Nacht neues Grün gewachsen, alte dicke Knospen...

²³ Schulz, „Der Frühling“, S. 44-45.

²⁴ Ebd. S. 77.

...Dieses Grün wird sich noch einmal als neues lesen und von Anfang an buchstabieren, und von diesem Grün werden sich die Geschichten verzweigen und noch einmal von vorne anfangen, als ob sie noch nie passiert wären.

...irgendwo hoch oben durchbohrt das junge Grün die Stimme der im Laubdickicht eingenähten Feuchtigkeit...

...irgendwo an der Gemarkung der Zeit, bei einer Hintertür der Welt – in einer fernen, früheren Existenz... Schluchzen.

– in Kostümen abgelegter Jahrhunderte in eine fremde Zeit gezerrt – endlos...“²⁵

Aus Hubers Auswahl entstand ein Text mit verändertem, neuem Sinn. Der US-amerikanische Schriftsteller Jhonathan Safran Foer (*1977) hat eine ähnliche künstlerische Arbeit geleistet. 2010 erschien sein Buch „*Tree of Codes*“, in dem er Zeilen und Worte aus Schulz' „*Die Zimtläden*“ in der englischen Übersetzung zitiert und sie, wie Huber, in neue Zusammenhänge stellt.²⁶

Musikalische Analyse

Huber arbeitete beim Komponieren oft mit Fragmenten, das Stück „*Fragmente aus Frühling*“ jedoch erscheint programmatisch, denn es trägt als einziges von Hubers Werken das Wort im Titel. Nichtsdestotrotz ist das Stück weit mehr als eine Ansammlung von Fragmenten. Strukturell bildet es, wie nun gezeigt werden soll, eine Einheit.

„*Fragmente aus Frühling*“ gliedert sich in 14 kurze musikalische Sequenzen, von denen 13 Schulz' Text „*Der Frühling*“ vertonen. Die Sequenzen lassen sich wie folgt gruppieren:

- | | |
|---------------------------------|--------------------|
| 1. Gruppe | → Sequenzen 1 – 5 |
| Musikalische Klammer / Übergang | → Sequenz 6 |
| 2. Gruppe | → Sequenzen 7 – 10 |
| Musikalische Klammer / Übergang | → Sequenz 11 |

²⁵ Klaus Huber, *Fragmente aus Frühling*, Ricordi 1987. Die Unterschiede zwischen Hubers Text und dem von Schulz sind auf die Übersetzung aus dem Polnischen zurückzuführen, die ich für die vorliegende Arbeit verwendet habe.

²⁶ Vgl. Johannes Thumfart, „Ein Buch zum Durchgucken“, in: *Zeit online*, <https://www.zeit.de/kultur/literatur/2011-02/foer-tree-of-codes> (2011).

3. Gruppe

→ Sequenzen 12 – 14

Die Sequenzen 6 und 11 spielen für die Dramaturgie des Werkes eine entscheidende Rolle. Sie gliedern das Stück und geben ihm einen anderen Charakter. Die 6. Sequenz beinhaltet ein Fragment aus Schulz' Text, das Huber in der Partitur als einziges in Klammern gesetzt hat. Die Besonderheit dieses Fragments für das Stück kommt durch die Klangfarbe der Stimme zum Ausdruck, die hier in tiefer Lage spricht. Zudem ist der Rhythmus durch die proportionale Notation wesentlich freier. Die 11. Sequenz ist rein instrumental, es gibt keinen Text. Dennoch steht sie in Analogie zur 6. Sequenz und bildet wie diese eine musikalische Klammer. Nicht die Stimme leitet hier zu der nachfolgenden Sequenzen-Gruppe über, sondern die Bratsche und das Klavier.

Wichtig für „*Fragmente aus Frühling*“ ist Hubers besondere Form der rhythmisch-metrischen Notation. Der Schweizer Komponist befasste sich sowohl mit der traditionellen als auch mit der proportionalen Notation (auch „space notation“ genannt). „*Fragmente aus Frühling*“ zeugt von dieser Auseinandersetzung. In mehreren Sequenzen fügte Huber innerhalb von Taktgruppen Pulsationswerte (3, 4, 5, 7, 11, 13, 17) ein. Anhand der 6. Sequenz lässt sich dieses Verfahren gut erläutern: Sie besteht aus drei mehrtaktigen Gruppen, $3/4$, $2/4$ und $5/8$, die von 13 gleich verteilten Pulsationen im Mezzosopran überlagert werden. Die polypulsatorische Überlagerung innerhalb von Großtakten erkundete Huber auch in seinem Stück „*La Terre des Hommes*“ (1987/89). „[I]m rhythmisch-metrisch Bereich suchte ich nach innovativen Lösungen für das Problem komplexer simultaner Pulsationen. Die Ergebnisse stellten sich als wesentliche Grundlagen zum zweiten Satz meines Kammeroratoriums heraus: ‚Sept fragments sur la pauvreté, à travers vingt et une fenêtres‘.“²⁷ Ein weiteres Beispiel stellt die 10. Sequenz dar, die eine komplexe Überschichtung der rhythmischen Ebenen aufweist. Die Rhythmus-Struktur wird hier durch irrationale Taktangaben noch vielschichtiger. Im Takt 17 etwa findet sich die Taktangabe $5 \frac{3}{8}$,³ der Takt hat also 5 Triolenachtel (vgl. Abb.1). Das ganze Stück baut auf diesem rhythmischen Parameter auf. Je nach musikalischem Bedarf wechseln sich bei den Notationen die drei Instrumente ab.

In der Kammermusikbesetzung steht der Mezzosopran im Vordergrund. Klavier und Bratsche fungieren als Begleitung. Im überwiegenden Teil des Werkes übernimmt das Klavier die Hauptbegleitung der Stimme. Treten Bratsche und Stimme als Duo auf,

²⁷ Huber, „Werknotizen“, S. 431.

entwickeln sie durch die motivische Imitation einen polyphonen Dialog, etwa in den Sequenzen 4, 5, 8 und 11 (vgl. Abb. 1). Ist dies nicht der Fall, ergänzt die Bratsche das Klavier in seiner begleitenden Funktion. Sie spielt dann, beinahe perkussiv, einen sich wiederholenden Rhythmus, entweder mit dem Bogen (*ricochet col legno battuto*; *ricochet* mit normalem Bogen; *ricochet* mit veränderter Schlagstelle und *tremoli*) oder ohne Bogen (normales *pizzicato*; *pizzicato* mit der linken Hand). Ein ähnlich interessantes Klangspektrum kommt dem Klavier zu, einerseits durch den tiefen, mittleren und hohen Tonumfang, andererseits durch die polyphonische Textur mit vielschichtigen Klängen, für die das dritte (*sostenuto*) Pedal eine wesentliche Rolle spielt. Was die Stimme betrifft, sorgen Techniken wie Sprechgesang und gesprochene Stimme in tiefer Lage für eine diverse Klangfarbpalette.

Abb.1, Sequenz Nr. 4 (T.15-17), Klaus Huber, „Fragmente aus Frühling“ 1987

In „Fragmente aus Frühling“ betrachtet Huber Szymanowskis Mazurka intervallisch und harmonisch aus der Distanz. Sein Ausgangspunkt war, wie in der Auseinandersetzung mit Mozart, eine ausführliche Analyse der jeweiligen Komposition.

„Es gibt einige Notizen, die ‚top secret‘ sind, in denen ich Mozart analysierte; ich untersuchte die Motivik [...], und zwar lag der Fokus auf dem, was mich persönlich besonders interessierte. Ich exzerpierte, sammelte subjektiv, bildete aus Mozart Grundstrukturen, mit denen ich dann weiter arbeitete. Anlässlich von Karol Szymanowski machte ich das zum ersten Mal systematisch und arbeitete aus seiner letzten Mazurka die melodische Intervallik und die Harmonik heraus.“²⁸

²⁸ Huber, „Aspekte II. Mozart“, in: Huber, *Von Zeit zu Zeit*, S. 143-144.

Hubers Ziel war es nicht, Szymanowski zu zitieren, sondern sich ihm mit Fokus auf die Akkord- und Intervallabfolge allmählich anzunähern, um sich dann wieder von ihm zu entfernen. Am nächsten kommt „*Fragmente aus Frühling*“ Szymanowskis Mazurka zu Beginn der 9. Sequenz in der Stimme des Klaviers. Dort erscheint ein repetitives Kontra B, hinzu kommen die Quinten b-f, h-fis, gis-dis u.a. in verschiedenen Registern sowie die Terzen f-a und a-cis in mittlerer Lage. Diese Klangereignisse entsprechen den Strukturen von Szymanowskis Mazurka Op. 62 Nr. 2 in den Takten 30-38 (vgl. Abb. 2-3).

Abb. 2, Teil der Sequenz Nr.9 (T.34-36), Klaus Huber, „*Fragmente aus Frühling*“ 1987

Abb. 3, T.32-36, Karol Szymanowski, „*Mazurka op. 62 Nr.2*“ 1934

„*Fragmente aus Frühling*“ kann als Apologie einer politischen Revolution gesehen werden, als Andenken an den Prager Frühling und die Geschehnisse im Mai 68, die Huber prägten. Gleichzeitig ist das Werk eine Hommage an den Autor Bruno Schulz und den Komponisten Karol Szymanowski, zwei polnische Künstler, die zur selben Zeit lebten, aber ganz unterschiedliche Erfahrungen machten. Während Szymanowski als Komponist Anerkennung und die Privilegien eines erfolgreichen Künstlers genoss, musste Bruno Schulz als Jude die Unmenschlichkeiten des Zweiten Weltkriegs

durchleben und wurde 1942 auf offener Straße ermordet. In „*Fragmente aus Frühling*“ begegnen sich im Medium der Musik zwei Welten, die gegensätzlicher kaum sein könnten. In Hubers Werknotizen heißt es: „Die Textfragmente von Bruno Schulz vermögen, so glaube ich, in neuem Kontext eine verborgene Seite ihrer surreal-realen Poetik zu entfalten.“²⁹ In Klaus Hubers Komposition „*Fragmente aus Frühling*“ erscheinen die Werke beider Künstler – Bruno Schulz’ Prosafragment „*Der Frühling*“ und Karol Szymanowskis zweite Mazurka für Klavier – in einer anderen, neuen Gestalt.

²⁹ Huber, „Werknotizen“, S. 431.

Literaturverzeichnis

Klaus Huber, *Fragmente aus Frühling*, Ricordi 1987.

Klaus Huber, „Schaffensgang“, in: *Klaus Huber* (= Dossier Musik), hrsg. von der Schweizer Kulturstiftung Pro Helvetia und dem Zytglogge Verlag, Zürich 1989.

Klaus Huber, *Von Zeit zu Zeit. Das Gesamtschaffen. Gespräche mit Claus-Steffen Mahnkopf*, Hofheim 2009.

Klaus Huber, „Werknotizen“, in: Klaus Huber, *Umgepflügte Zeit. Schriften und Gespräche*, hrsg. von Max Nyffele, Köln 1999.

Sibylle Kayser, „Das Unabgeoltene im Vergangenen suchen... Werkbezüge und Rekomposition im Spätwerk Klaus Hubers“, in: *Transformationen. Zum Werk von Klaus Huber*, hrsg. von Jörn Peter Hiekel, Mainz 2015.

Bruno Schulz, „Der Frühling“, in: Bruno Schulz, *Das Sanatorium zur Sanduhr*, übers. aus dem Polnischen von Doreen Daume, München 2013.

Joachim Steinheuer, „‘Vida y muerte no son mundos contrarios’. Zum Gedenken an Klaus Huber“, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 6 (2017).

Karol Szymanowski, *Mazurka für Klavier op. 62 Nr. 2*, 1934

Anhang

Tabelle 1

Zusammenfassung der Analyse von „Fragmente aus Frühling“.

Fragment/Sequenz	Takte	Besetzung	Notation	Bemerkung
1	1-3	Br./Mezzo.	tn.	Einleitung
2	4-7	Br./Mezzo./Klv.	tn. Br. pn.	Dialog zwischen Mezzo und Klavier Br. Percussive Rolle
3	8-14	Br./Mezzo./Klv.	tn. Br. pn.	Dialog zwischen Mezzo und Klavier Br. Percussive Rolle Triolen und Quintole entfalten die rhythmische Motive bei Stimme und Klavier.
4	15-17	Br./Mezzo./Klv.	tn.	Br. und Mezzo. Motivische Imitation
5	18-21	Br./Mezzo./Klv. Br./Mezzo.	tn. Br. pn.	Br. und Mezzo. Motivische Imitation
6	22-24	Mezzo./Klv.	Mezzo. pn. Klv. tn.	erste musikalische Klammer Die Linie der Stimme ist ganz gesprochen
7	25-27	Br./Mezzo./Klv.	tn. Br. pn.	Dialog zwischen Mezzo und Klavier Br. Percussive Rolle
8	28-33	Br./Mezzo./Klv. Br./Mezzo.	tn. Br. pn.	Br. und Mezzo. Motivische Imitation
9	34-41	Br./Mezzo./Klv.	pn. und tn. bei den der Instrumente	Annäherung zu Szymanowski Intervalle und Akkorde. Br. erweitert klanglich ihre perc. Rolle
10	42-60	Br./Mezzo./Klv.	Mezzo. tn. Br. und Klav. Kombinieren	längste Sequenz Überlagerung von Ebenen mit

			beide Notationen.	proportional Notation.
11 (ohne Text)	61-63	Br./Klv.	pn.	zweite musikalische Klammer, diese steht mit der 6. Seq. In Zusammenhang.
12	64-68	Br./Mezzo./Klv. Br./Mezzo.	Mezzo. und Br. pn. Klv. tn.	Duo Br./Mezzo.
13	69-78	Mezzo./Klv. Mezzo. Br./Mezzo./Klv. Mezzo./Klv.	Br. und Klav. Kombinieren beider Notationen	Kammerbesetzung in verschiedenen Varianten Solo Duo Trio
14	79-85	Br./Mezzo./Klv. Mezzo	Br. und Klav. mit pn. Stimme verwendet beide Notationen	Das Stück beendet mit Stimme-Solo, und in Langsame-Tempo.

Legende:

Br. : Bratsche

Klv.: Klavier

tn: traditionelle Notation

pn: proportional Notation