

Ulrich Gasser, Daniel Glaus und Dieter Jordi in Freiburg.

Auch beim Fördern junger Talente gelang Huber Erstaunliches. Als Gründer der internationalen Komponistenseminarien von Boswil konnte er (zusammen mit Willy Hans Roesch) bereits in den 70er Jahren sogar etlichen Komponisten aus den Ostblockstaaten die Teilnahme ermöglichen.

Klaus Huber war nicht nur ein vielgefragter unparteiischer Juror an zahlreichen internationalen Wettbewerben, sondern präsidierte auch kurze Zeit den Schweizerischen Tonkünstlerverein. Hier überforderte er aber doch etliche,

da seine kühnen Gedanken sich nicht immer mit den Realitäten des Alltags in Einklang bringen liessen. Immerhin löste er dabei doch den Anfang einer Öffnung dieses Traditionsvereins aus.

Klaus Huber ist am 2. Oktober 2017 in Perugia gestorben. Um über ihn als Freund zu schreiben, möchte ich gern eine spätere Gelegenheit wahrnehmen. Wir werden ohnehin bis weit in die Zukunft hinein mit ihm Umgang haben. Mit seinem Werk in erster Linie; aber auch da geht es nicht allein um herausragend komponierte Musik.

Roland Moser

## Wilhelm Killmayer

1927–2017

In den 1970er Jahren fragte mich ein Kollege, ob ich bei der Aufführung von Killmayers *Paradies* mitwirken würde. Ich kannte weder Werk noch Namen des Komponisten, sagte aber zu. *Paradies*, das durch weite, klar tonal orientierte Felder bis zu grösster Klangerfaltung flutet, passte in die damalige, dogmatische Szene der neuen Musik wie die Faust aufs Auge. Es gab viel Polemik.

Ich habe selber nie begriffen, wie man über richtige oder abzulehnende Wege neuer Musik derart streiten kann, wie es damals üblich war. Mir gefiel das Stück, und gerade die Distanz zum gängigen Neue-Musik-Stil schien mir erfrischend. Ich begann mich für Killmayer zu interessieren und spielte mit Freude andere Klavierstücke von ihm. Bei unseren Begegnungen fiel mir auf, wie unglaublich gebildet er war. Literatur und insbesondere Theater waren seine Steckenpferde. Er schien überhaupt alles zu kennen. Als ich versuchte, das Gespräch einmal auf einen Text zu bringen, der kaum bekannt sein konnte, den ich aber neulich gelesen hatte, zögerte er, stutzte und überlegte, und ich meinte in jugendlicher Eitelkeit schon, ich hätte nun doch auch einmal einen Punkt für mich buchen können. Weit gefehlt! Sein Zögern hatte nur den Zweck gehabt, eine offenbar etwas entlegenerer Kammer seiner Kenntnisse aufzusuchen, denn nun begann er, den vermeintlich so unbekanntesten Text auswendig zu rezitieren!

Natürlich sprachen wir auch über Musik, über seine Stücke, und ich erinnere mich an zwei Erläuterungen zu ein und derselben Stelle im fünften seiner Nocturnes «An John Field», das unter dem Schlusstakt den «Titel» *Im Schlupfloch* trägt. Das Stück besteht aus deutlich getrennten Abschnitten, die alle in je nur einem Dreiklang (zuerst Fis-dur, später d-moll, B-dur, zuletzt wieder Fis-dur) wie eingekapselt verharren. In der Mitte aber, höchst sonderbar aus dem Rahmen fallend, wird ein einziger

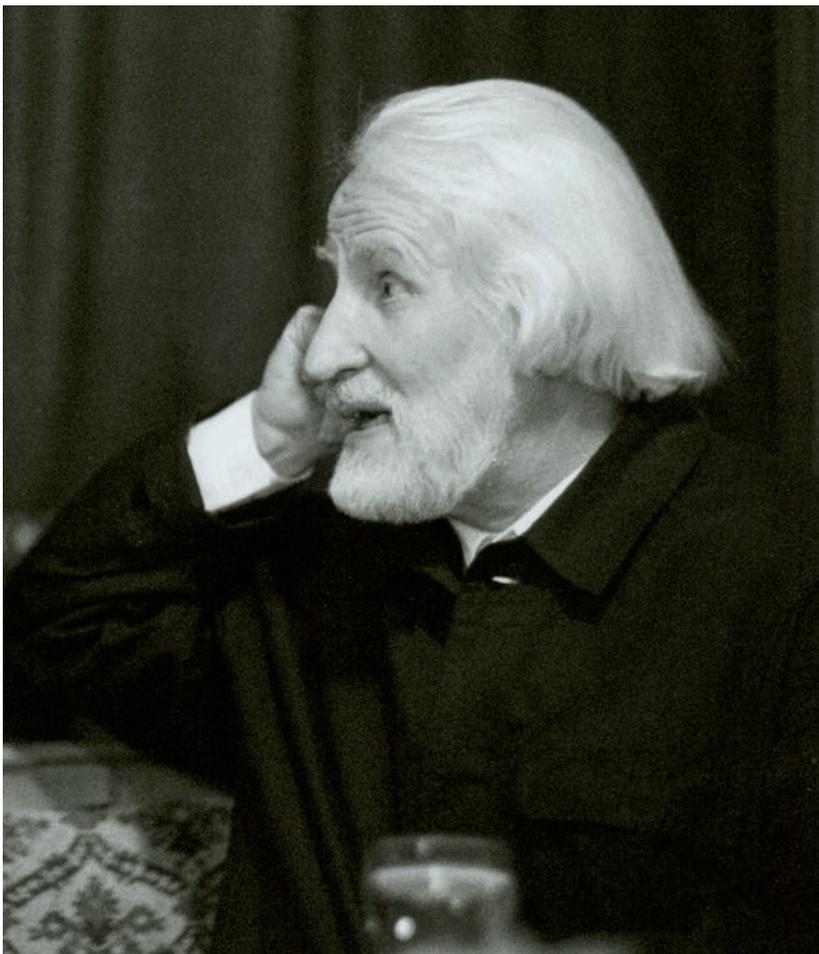


Foto: unbekannt (Sammlung Klaus Huber, Paul Sacher Stiftung)

Ton wohl um die dreissig Mal regelmässig wiederholt mit einer Entwicklung bis zu äusserster Lautstärke und wieder zurück ins fast Unhörbare. Für den Kontrast zu den umgebenden Teilen des Stücks brauchte er das Wort «Fallhöhe».

Er wünschte, dass ich dieses «aus dem Rahmen fallen» keinesfalls in irgendeiner Weise vorbereite und erkläre mir die Stelle mit einer Legende aus dem Dreissigjährigen Krieg, die er als Kind von seiner Grossmutter gehört habe: Die Schweden, die auf ihren Feldzügen brandschatzten und alles niedermetzelten, was ihnen begegnete, sollen im tiefen Winter über ein Dorf hinweggezogen sein, das so tief verschneit war, dass sie es gar nicht bemerkten. (Drum also das crescendo und diminuendo!) Doch ein Jahr später vielleicht, als wir nochmals von dem Stück sprachen, hatte er eine ganz andere Erklärung parat: Es sagte, die Tonwiederholung sei eine überlang auskomponierte Vorhaltsbildung vor dem Wiedereinlenken in die Melodie, wie man sie von Steh-

geigern hören könne. Hatte er vergessen, was er mir bei früherer Gelegenheit erzählt hatte oder gab er mit Absicht zwei verschiedene Erklärungen, ja hätte er womöglich noch ganz andere Kommentare auf Lager gehabt?

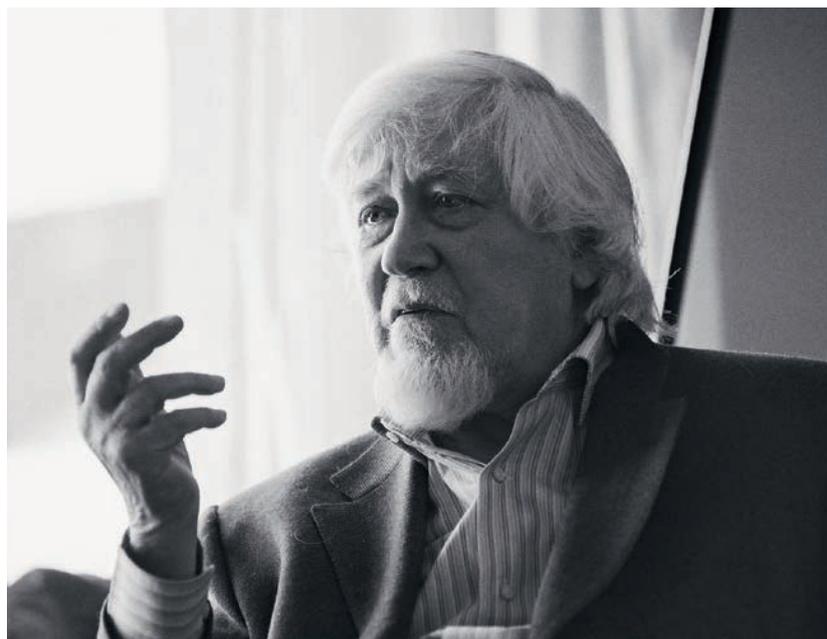
Später wurden unsere Kontakte nochmals intensiver, denn er schrieb für mich die *Sonanzen*, ein Klavierkonzert, das ich unter seiner Leitung im Juni 1997 in Wetzikon uraufführte. Er lieferte in Abständen Satz um Satz, und ich erinnere mich lebhaft an meine freudig verwirrten Gefühle, wenn mit jedem neuen Stück eine völlig andere Art von Musik eintraf. Es war wie das Auspacken einer Wundertüte, und später, in den Proben, erwiesen sich auch seine Vorstellungen über Interpretation in vielen Fällen als völlig überraschend.

Killmayer änderte gewisse Werke immer wieder. Ich spielte mit ihm *Paradies*, wobei ich als «dritte Hand» nicht viel zu tun hatte. Sein Spielexemplar war ein Schlachtfeld von Sprüngen und Kürzungen. «So spiele ich das heute»,

meinte er zu mir. Die Aufführung mit ihm war mir freilich eher eine Ehre als ein Vergnügen, denn er spielte ohne jede klangliche Ambition. Ich glaube nicht, dass er, als Komponist im Saal zuhörend, eine solche Interpretation geschätzt hätte.

Als Dirigent hingegen erlebte ich ihn phantasievoll und engagiert. Und es passte zu seiner Musik, dass er sich mit dem Orchester eher über Assoziationen als mittels musikalischer Termini verständigte. Auf verschlungenen und vielfältigen Wegen erreichte er seine Zuhörer, und er traf sie tief in ihrem Innersten: «Ich gehe durch die tonkargen spätherbstlichen Wälder, und ich höre meinen Schritt, und ich höre mein Herz schlagen; ich höre die Geräusche der langsam sich ergebenden Natur und den Widerhall eines Vogelschreis in meiner Erinnerung. Immer tiefer gerate ich in das Innere, wo Erschrecken und Ruhe sich nahe sind, wo die Furcht stillhält.»

Werner Bärtschi



© Schott Promotion/Stefan Forster