

A black and white close-up portrait of Klaus Huber, an elderly man with long, wispy white hair and a full white beard. He is smiling slightly, showing his teeth. He is wearing a plaid shirt under a dark jacket. The background is dark and out of focus.

**trans-
formationen**

Zum Werk von Klaus Huber

Jörn Peter Hiekel | Patrick Müller (Hg.)

edition neue zeitschrift für musik

Jörn Peter Hiekel / Patrick Müller (Hg.):
Transformationen. Zum Werk von Klaus Huber



edition neue zeitschrift für musik
Herausgegeben von Rolf W. Stoll

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Bestellnummer SDP 92
ISBN 978-3-7957-8640-3

© 2015 Schott Music GmbH & Co. KG, Mainz
Alle Rechte vorbehalten

Als Printausgabe erschienen unter der Bestellnummer NZ 5028
© 2013 Schott Music GmbH & Co. KG, Mainz

www.schott-music.com
www.schott-buch.de

Das Werk und seine Teile sind urheberrechtlich geschützt. Jede Nutzung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen bedarf der vorherigen schriftlichen Einwilligung des Verlags. Hinweis zu § 52a UrhG: Weder das Werk noch seine Teile dürfen ohne eine solche Einwilligung kopiert und in ein Netzwerk gestellt werden. Das gilt auch für Intranets von Schulen oder sonstigen Bildungseinrichtungen.

Umschlag: HJ Kropp unter Verwendung
von Fotos von Stefan Forster
und Rolf W. Stoll (Buchrücken)

Transformationen

Zum Werk von Klaus Huber

herausgegeben von Jörn Peter Hiekel
und Patrick Müller

Vorwort

Klaus Huber kann seit längerem als feste Größe in der europäischen neuen Musik gelten, verschiedenste renommierte Auszeichnungen belegen dies ebenso wie Aufführungen auf fast allen wichtigen europäischen Foren für Gegenwartsmusik. Und dennoch ist sein Schaffen von der Musikwissenschaft bislang allenfalls in Ansätzen erforscht. Der vorliegende Band möchte dazu beitragen, über diesen Zustand hinaus zu kommen, und versteht sich als Impuls für weitere Forschungen. Dabei enthält er bewusst unterschiedliche Darstellungsformen, Ansätze und Ausgangspunkte, verschränkt genuin wissenschaftliche Ansätze, die auf Analysen bzw. Skizzenforschungen basieren, mit essayistischen und bewusst subjektiven Formaten und operiert mit unterschiedlichen Kontextualisierungen sowohl von Hubers Schaffen als auch seiner künstlerischen Persönlichkeit. Diese Variabilität der Perspektiven hat gewiss damit zu tun, dass die Beiträge von Autorinnen und Autoren mit jeweils recht unterschiedlichen Erfahrungshorizonten stammen. Und sie kommt auch darin zum Ausdruck, dass in den Betrachtungen zu Hubers Musik in sehr unterschiedlichem Maße auf Äußerungen des Komponisten zurückgegriffen wird. Hiermit ist ein wichtiger Aspekt berührt, der im wissenschaftlichen Reden und Schreiben über Gegenwartsmusik, das dem Ziel einer Verbreiterung der Perspektiven dienen möchte, stets von Belang ist.

Es versteht sich bei einem Komponisten wie Huber wohl von selbst, dass verschiedene explizit politische Akzentuierungen seiner Musik in diesem Buch ebenso

anklingen wie die spirituellen und transkulturellen. Andererseits wurde versucht, neben diesen im Schreiben über Huber schon recht präsenten Aspekten auch solche zum Zuge kommen zu lassen, die bislang nur vergleichsweise wenig Beachtung fanden. Der Buchtitel *Transformationen* ist dabei zunächst ein Gefäß für sehr unterschiedliche Denkbewegungen. Freilich deutet dieser Titel zugleich – und vor allem deswegen wurde er gewählt – auf eine Art konzeptionelles Leitmotiv von Hubers kompositorischen Strategien: auf das von einem äußerst wachen Geist beflügelte Ansinnen, auf allen Ebenen eines Musikwerks historisch Vorfindliches nachdrücklich auf die Gegenwart hin zu beziehen, und dies weit jenseits jeder bloßen Affirmation. Denn so – um nur ganz wenige Beispiele zu nennen – wie etwa die Huber'sche Mikrotonalität als Kritik an der Fixierung auf bestimmte tonale Standards gelesen werden kann und die in den Werken der jüngeren Zeit präsenten Bezüge zu arabischen Klangwelten als Geste der Kommunikation zwischen verschiedenen Kulturen gemeint sind, lassen auch Hubers Anverwandlungen textlicher oder musikalischer Modelle und seine Integrationen älterer Musik stets die Tendenz zur kreativen Neudeutung und zur Distanznahme gegenüber dem Geläufigen erkennen. Und dabei ist etlichen der hier angedeuteten Transformationen, die Hubers Musik durchziehen und die im vorliegenden Buch zur Beschreibung kommen, ein politischer Subtext anzumerken.

Der Band geht zurück auf ein Symposium, das im März 2010 am Musik-departement der Zürcher Hochschule der Künste stattfand – es war die bislang umfänglichste Tagung überhaupt, die Hubers Schaffen gewidmet war. Getragen war sie von lebhaften, zum Teil sogar kontroversen Diskussionen, an denen sich Klaus Huber selbst intensiv beteiligte. Und sie war zudem sinnfällig verknüpft mit Aufführungen von etlichen seiner Werke.

Zu danken ist zunächst allen Referentinnen und Referenten, ferner aber auch der Schweizer Kulturstiftung «Pro Helvetia» für ihre Unterstützung bei dieser Veranstaltung, der musikwissenschaftlichen Forschungsabteilung sowie dem Studio Neue Musik der Zürcher Hochschule der Künste für die finanzielle Unterstützung der Publikation, Tobias Rothfahl für die Mitarbeit bei den Korrekturen, schließlich dem Verlag Schott für das Interesse, dieses Buch in die schöne Schriftenreihe der *Neuen Zeitschrift für Musik* aufzunehmen.

Zürich, Dezember 2012

Jörn Peter Hiekel und Patrick Müller

Inhalt

Vorwort

Transformationen

Zu einigen Facetten des Komponierens von Klaus Huber
Jörn Peter Hiekel

Klaus Huber: Komponist, Schweizer, Schweizer Komponist

Max Nyffeler

Die Wahrheit von Klaus Hubers Musik

Claus-Steffen Mahnkopf

«In die Tiefe dringen, um den Widerstand zu verankern»

Klaus Huber und die Geistliche Musik
Thomas Gartmann

Gesualdissimo

Zur transepochalen Affinität des späten 20. Jahrhunderts zum Manierismus des frühen 17. Jahrhunderts. Klaus Hubers Skizzen zu den «Lamentationes sacrae et profanae ad responoria Iesu aldi»
Martin Zenck

«Zwischen Verstummen und Schrei»

Zur Relation von Sprache und Klang bei Klaus Huber
Susanne Kogler

Morphologie und Bedeutung der Klänge in Klaus Hubers «Miserere hominibus»

Mit Exkursen zum Verhältnis von Struktur und Kontur und zur dritteltönigen Stimmung
Christian Utz

Tonsysteme im kompositorischen Schaffen von Klaus Huber

Till Knipper

Monodie und Struktur

Zu einigen Solostücken Klaus Hubers
Heidy Zimmermann

«Das Unabgegoldene im Vergangenen suchen ...».

Werkbezüge und Rekompositionen im Spätwerk Klaus Hubers
Sibylle Kayser

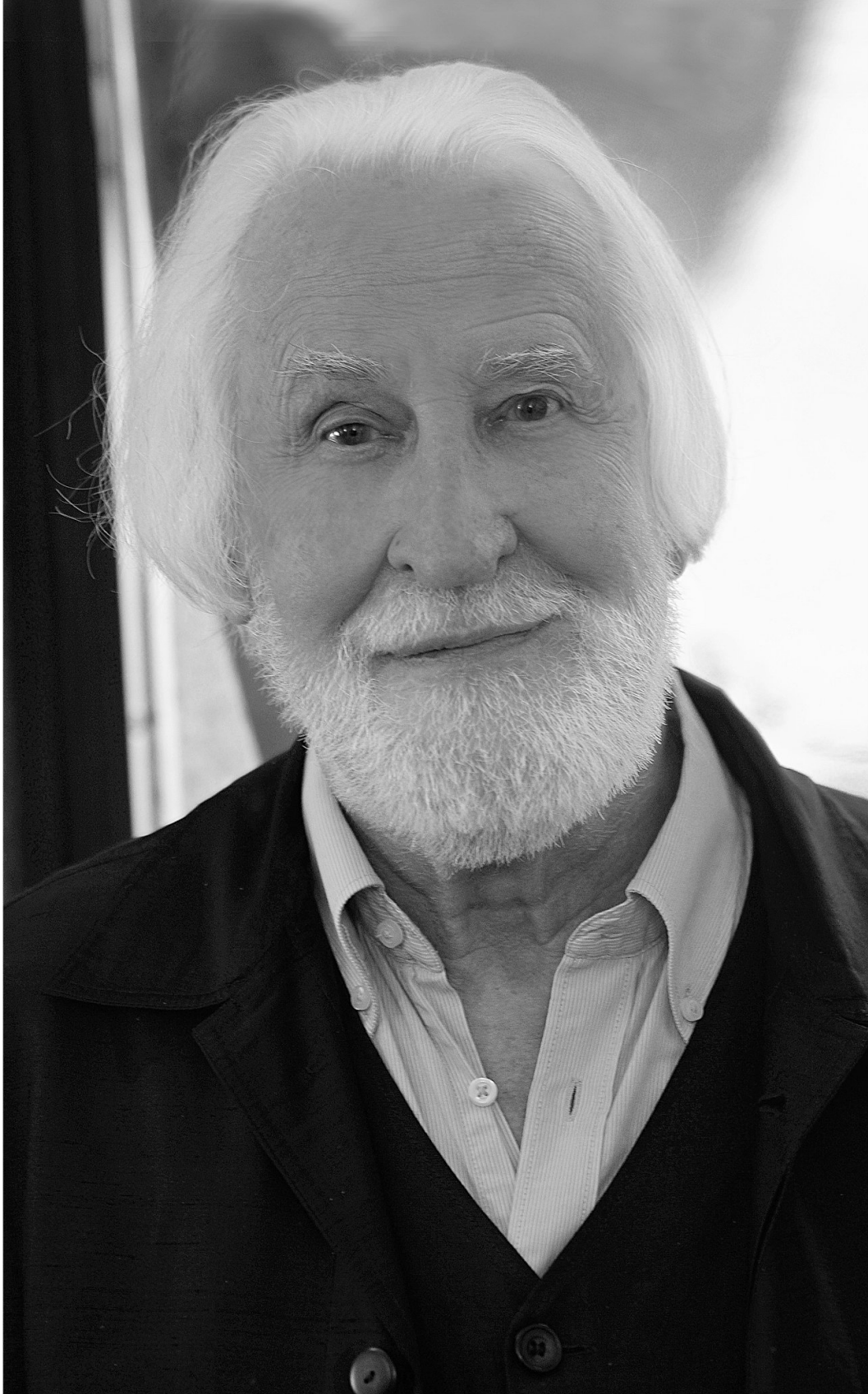


Foto: Charlotte Oswald

Transformationen

Zu einigen Facetten des Komponierens von Klaus Huber

Jörn Peter Hiekel

Sucht man die im kompositorischen Schaffen von Klaus Huber prägenden konzeptionellen Strategien und zugleich deren Vielschichtigkeit zu ergründen, kann es hilfreich sein, auf das Begriffsfeld des «Transformativen» oder der «Transformation» zu rekurrieren – obwohl oder gerade weil dieses Begriffsfeld recht unterschiedliche Assoziationen hervorruft. Einige der dabei aufscheinenden Facetten des «Transformativen», verstanden als beharrliche und permanente Prozesse der Veränderung, Wandlung oder Anverwandlung, möchte ich im Folgenden kurz andeuten – dies mit dem Ziel einer Kontextualisierung und zugleich Bündelung verschiedener Ansätze von Klaus Huber, ausdrücklich ohne jeden Anspruch auf Vollständigkeit,¹ aber doch vom Wunsch getragen, die innere Konsequenz und Sinnfälligkeit von Hubers Ansatz anzudeuten. Berührt sind dabei gleichermaßen produktions- wie rezeptionsästhetische Aspekte.

1. Reflexionen älterer Musik

Eine Facette, die deswegen am Beginn dieser Überlegungen firmieren mag, weil sie beispielhaft steht für Hubers Konzept eines überaus vielschichtigen Komponierens, ist durch die darin immer wieder vorhandenen Anklänge und Reflexionen von älterer Musik markiert. Im Komponieren der letzten sechzig Jahre gibt es, grob gesagt, vier Kategorien der Auseinandersetzung mit Musik vergangener Zeiten: die

erste ist die weitgehende Vermeidung oder Ausblendung von Traditionsbezügen, wie man sie, auf der Suche nach einer unabhängigen eigenen Sprache, am ehesten in der seriellen Musik der frühen 1950er Jahre findet. Die zweite, geradezu gegenläufige Tendenz ist die unbekümmert mit Traditionsbeständen jonglierende oder sie verklärende Form des Umgangs mit Traditionen, die nicht selten als «postmodern» bezeichnet wird, weil sie einen Teil – gewiss nicht alle – der mit dem Begriff «Postmoderne» verbundenen Kriterien erfüllt. Die dritte Kategorie steht im breiten Feld zwischen den beiden zuerst genannten: sie ist das bewusste Gegen-den-Strich-Lesen der Musikgeschichte, wie man es etwa bei Nicolaus A. Huber oder Rolf Riehm findet (Riehm spricht selbst vom «Fehllesen», vom absichtlichen Missverstehen mit dem Ziel, gerade so ungeahnte Potenziale eines älteren Werks zu entbinden).² Und die vierte Kategorie der komponierenden Auseinandersetzung mit der Musikgeschichte ist eine Form des kreativen Weiterdenkens, weit jenseits von Monumentalisierung und Verklärung, dafür aber mit dem Ziel, das Sperrige, vielleicht sogar Provozierende eines vorgefundenen Elements erfahrbar zu machen.

Diese vierte Kategorie nun ist in besonderem Maße im Werk von Klaus Huber anzutreffen. Für sie liegt der Begriff der «Transformation» – im Sinne von Umwandlung oder Verwandlung – am ehesten nahe. Wenn Huber in seinen *Lamentationes Sacrae et Profanae ad Responsorium Iesualdi* (1993-1997) auf Carlo Gesualdo da Venosa reagiert oder wenn er in anderen Werken Elemente aus Stücken von Purcell, Bach oder Mozart einbezieht, schließt die Transformation immer auch kreative Neudeutung ein. Diese Art der Vergangenheits-Belebung bezeichnet eine wichtige Facette der heutigen Musik. Auch Namen wie Salvatore Sciarrino, György Kurtág oder Hans Zender – der mit Blick auf seine eigene Einrichtung von Schuberts *Winterreise* von

«komponierter Interpretation» sprach - wären hier, mit jeweils unterschiedlichen Ansätzen, zu nennen. Offenbar ist Klaus Huber ebenso wie Hans Zender bei der Entwicklung und Entfaltung seiner eigenen kompositorischen Verfahrensweisen am stärksten von Bernd Alois Zimmermann beeinflusst worden, der nach einer treffenden Formulierung von Zender in der Nachkriegszeit «der erste namhafte Komponist [war], der bewusst und explizit Geschichte in sein Werk eingehen» ließ.³ Interessant für die inzwischen gewandelten Einschätzungen dieser Ausrichtung ist die Tatsache, dass selbst Zimmermanns langjähriger Antipode Karlheinz Stockhausen, obschon entschieden anders ausgerichtet, diese Eigenschaft der Musik Zimmermanns wahrgenommen hat, zunächst mit einigem Unverständnis, später wohl mit gewissem Respekt. Er sprach davon, Zimmermann sei eben mehr Transformator als Generator gewesen (Stockhausen selbst empfand sich ja bekanntlich Zeit seines Lebens vor allem als «Generator», also als jemand, der ständig Neues schafft).⁴ In dieser Äußerung klingen jene oft dargestellten - und in mancher Hinsicht heiklen - Diskussionen zum Materialfortschritt und zur Innovation an, die in den ersten Nachkriegsjahrzehnten mit einiger Polemik geführt wurden. Heute, da sich die polemischen Wogen längst geglättet haben, weiß man, wie sehr auch Transformationen ihre höchst kreative, nicht-akademische und auch nicht bloß spielerische Seite haben können und sogar im Sinne eines «generativen» Prozesses verstanden werden können.

Auch für eine angemessene Beurteilung des Schaffens von Klaus Huber ist diese Einsicht wichtig. «Jedes kreative Tun», so äußerte Huber selbst, «muss eine innovative, schaffende Komponente haben, sonst vermittelt es nicht eine Brücke zwischen der Vergangenheit und der Zukunft, sondern beschränkt sich auf sich selber, ist eine Selbstbestätigung.»⁵ So unspezifisch ein solcher Satz

zunächst erscheinen mag, seine Aussage wird in Hubers Komponieren beglaubigt durch eine Vielzahl von Verknüpfungen mit Material früherer Zeiten, die ihren Bezug zur heutigen Gegenwart nie verschleiern. Jegliche «museale» Tendenz liegt Huber fern. Und auch mit einem weitreichenden Anspruch auf «Authentizität» des verwendeten Materials wird man seinem Ansatz nicht immer gerecht. Reibungen sind für seine kreativen Neudeutungen unerlässlich.

In der Charakterisierung seines eigenen Schaffens hat Huber für sich zwar nicht den Begriff von «Transformation» in Anspruch genommen, aber jenen der «Transmission», verstanden im Sinne von «Vermittlung». Dabei könnte die Idee von Vermittlung in zweifacher Hinsicht verstanden werden: einerseits im Sinne einer Hinführung zur Kunst früherer Zeiten und dem, was Ernst Bloch das «Unabgegoltene im Vergangenen»⁶ nannte (darauf wird noch zurückzukommen sein), andererseits aber auch als Integration einer Erlebnisqualität, mit dem Ziel die Musik, die von der der Grundtendenz her sich jenseits der Tonalität bewegt, mit einer gewissen Verbindlichkeit auszustatten. Es darf davon ausgegangen werden, dass auch dann beide Seiten für Hubers Musik wichtig sind, wenn der Komponist selbst sich über die zuletzt genannte Perspektive kaum äußerte. Zur eben erwähnten Komposition *Lamentationes Sacrae et Profanae ad Responsoria Gesualdi* formulierte Huber freilich ganz konkret: «Ich habe die Prozesse so gestaltet, dass Gesualdo in bestimmten Augenblicken wie ein Eisberg auftauchen kann, während er sonst permanent unter der Schwelle der direkten Wahrnehmung vorhanden ist, nämlich strukturell und konzeptuell.»⁷

Vermittlung heißt in einem Werk wie diesem,⁸ dass das Ohr der Zu-hörenden in ausreichendem Maße Gelegenheiten erhält, sich auf die Klangwelten Gesualdos einzulassen. Wenn er auf Material vergangener Zeiten rekurriert,

prononciert Huber immer wieder auch Momente des Querständigen, freilich nicht ohne – meist stärker als etwa Zimmermann – die Vision einer Verschmelzung gegenwärtiger und früherer Klangwelten zu verfolgen.

2. Selbstbearbeitung

Die zweite Facette des Transformierens im Schaffen von Huber liegt darin, dass Huber immer wieder auf bemerkenswerte Weise eigene Stücke aufgegriffen und «rekomponiert» hat.⁹ Weit über bloß aufführungspraktische Erwägungen hinausgehend, hat er sie dabei verwandelt. Er weicht damit von dem ab, was für viele andere Komponisten – etwa seinen einstigen Schüler Wolfgang Rihm im Falle des Zyklus *Jagden und Formen* – geläufig ist, nämlich von der allmählichen «Wucherung», Fortschreibung und Verbreitung von vorhandenen Materialien. Zitiert sei hierzu nur Hubers eigener wichtiger Hinweis zu diesem Thema, demzufolge «Selbstbearbeitung» für ihn gerade *nicht* Erweiterung heiße: «Mich interessiert eigentlich das Gegenteil: was geschieht, wenn ich wegnehme, also sozusagen die Musik <entkleide>?»¹⁰ Hubers Musik wächst auf diese Weise in vielen Fällen ein besonderes Maß an Konzentration und Verdichtung zu. Das Vorhandene gerät dadurch gleichsam auf den Prüfstand – und doch kann man die Neufassungen oft kaum erleben, ohne den Nachklang oder die Aura der zuvor erlebten früherer Fassungen zu spüren.

3. Andere harmonische Räume

Als dritte Facette des «Transformativen» sei Hubers Einbeziehung von verschiedenen Alternativen zur wohltemperierten Stimmung bezeichnet. Diese gründet auf dem Bewusstsein, dass es einen Aspekt wie namentlich die Dritteltönigkeit auch im Europa des 16. Jahrhunderts schon

gegeben hat¹¹ und dass es zugleich ein Weg der Lösung aus historischen Umklammerungen¹² ist.

Dabei ist es wichtig für die Musik Hubers, dass sie in sich oft einen Spannungszustand – oder man könnte sagen: eine Suchbewegung – abbildet. Insbesondere dann, wenn es um arabische *maqamat* geht, besitzt dies eine hörend recht leicht nachvollziehbare polykulturelle Dimension. Entscheidend dürfte für Hubers Ansatz weniger die quasi-wissenschaftliche Reproduktion von Grundlagen einer anderen Musikkultur, sondern weit eher die Verknüpfung hörpsychologischer und ethischer Perspektiven sein. «Das Ohr aufwecken», heißt eine geläufige Formel, die Luigi Nono – der in seinem Spätwerk ebenfalls mit mikrotonalen Strategien operierte – für seine Musik verwendete, jener Altersgenosse, der ähnlich wie Bernd Alois Zimmermann für Klaus Huber ein wichtiger Impulsgeber war. Und dieses von Nono formulierte Credo gilt in besonderem Maße auch für Huber, wodurch die Verwendung der «arabischen» Elemente – und anderer Elemente in anderer Stimmung – über das Dekorative hinaus für den Gesamteindruck wesentlich ist. Mit Blick auf die dritteltönigen Elemente in seiner Musik äußerte Huber in einer zu Nonos Credo analogen Weise: «Ich wollte einen Beitrag zur größeren Sensibilisierung und auch Befreiung des Ohres leisten.»¹³

Es fällt auf, dass sowohl Nonos Begriff des «Aufweckens» als auch Hubers Wort von der «Befreiung» ganz bewusst politische Bezugsmöglichkeiten enthalten. Beide gehen von einer Konvergenz aus, die in den letzten Jahrzehnten in den Diskussionen zur neuen Musik immer wieder eine Rolle spielte – namentlich im Kontext jener ästhetischen Ausrichtung, die zuweilen mit dem Begriff «kritisches Komponieren» bezeichnet wird.¹⁴ Eine Parallele lässt sich überdies wiederum zum Schaffen von Hans Zender aufzeigen, der in seiner Oper *Chief Joseph* den Aspekt des politisch relevanten Nicht-Verstehens durch die

Konfrontation verschiedener harmonischer Systeme versinnbildlicht. Bei Huber freilich ist im Vergleich zu Zender die Tendenz zum Verschmelzen größer – was, bewusst oder unbewusst, einen gewissen Widerspruch zur Tatsache markiert, dass eigentlich Huber als Komponist in deutlicherem Maße als Zender politisch wirken möchte.

4. Elemente anderer Kulturen

Als vierte Facette des «Transformativen» sei eine Dimension von Hubers Gesamtschaffen herausgegriffen, die in den letzten Jahren erhebliche Bekanntheit erreicht hat und die – wie im vorigen Abschnitt schon angeklungen ist – sich mit der Einbeziehung anderer Stimmungen punktuell überschneidet: die Integration von Elementen anderer Kulturen in seinem Werk. Bei dieser Dimension ist von der These auszugehen, dass jede künstlerische Bezugnahme auf andere Kulturen prinzipiell auch ein Moment von Verwandlung einschließt. Im Rahmen der europäischen Kunstmusik hat die Auseinandersetzung mit dem jeweils «Fremden» – und damit die Neudeutung des jeweils Eigenen – in den letzten Jahrzehnten einen überaus wichtigen Stellenwert gewonnen und Klaus Huber kann als einer der Protagonisten dieser Entwicklung innerhalb des deutschen Sprachraums gelten. Es ist inzwischen oft dargestellt worden, dass es gerade Huber immer wieder darum geht, über den dekorativen Umgang mit «exotischen» Elementen hinaus – der sich freilich nie ganz in Abrede stellen lässt – eine Perspektiverweiterung ins Werk zu setzen, die neben ästhetischen auch ethische Dimensionen einschließt. Die etwa durch unterschiedliche Tonsysteme bedingten Reibungen sollen, so die Hoffnung des Komponisten, auf Widersprüche zwischen Elementen differenter Kulturen deuten. Klaus Huber geht dabei wohl von dem aus, was Roland Barthes schon 1970 als eine durch die Begegnung mit dem Fremden ausgelöste «Umwälzung der alten

Lektüren» und zugleich als «Erschütterung des Sinns» beschrieb.¹⁵ Aber diese Momente von «Umwälzung» oder «Erschütterung» scheinen Huber nicht zu genügen. Sein künstlerischer Ansatz zielt – und nicht zuletzt das macht ihn fast paradoxerweise besonders angreifbar – stets auch auf die integrierende Kraft von Musik. Seine Werke mit Akzenten arabischen Musikdenkens enthalten immer auch Möglichkeiten, sich in die fremden (Klang-)Welten hineinzufühlen, wie authentisch auch immer diese sein mögen.

Huber selbst hat angedeutet, dass sein Interesse für Musik anderer Kulturen bereits auf das Jahr 1942 zurückgeht, als er in Küsnacht an einem Lehrerseminar teilnahm. Doch weit über dieses allgemeine Interesse hinausgehend, und fundiert durch eine Fülle weiterer Lebenserfahrungen, legte er in den letzten zwei Jahrzehnten eine Reihe wichtiger Werke vor, in denen europäische Perspektiven mit Elementen anderer Provenienz – und eben insbesondere aus arabischer Musik – verschränkt werden.

Der Komponist selbst hat zur Beschreibung dieser Strategien, etwas misstrauisch gegenüber dem gängigen Begriff der «Interkulturalität», in einem sehr erhellenden Vortrag beim Symposium «Musik-Kulturen» der Darmstädter Ferienkurse 2006 den Begriff der «Polykulturalität» in Anspruch genommen.¹⁶ Hinter diesem Begriff steckt der Versuch, jede Form der Dominanz einer Kultur gegenüber einer anderen zu vermeiden. Das freilich ist ein Ideal, das de facto – wenn Musik sich durch die Wahl der Instrumente und Ausdrucksmittel der eigenen Tradition bewegt – kaum je zu erreichen ist. Denn es ist offenkundig, dass in Hubers «verfeinerten Tonhöhenverhältnissen» das «temperierte System als das wesentliche Bezugsnetz erhalten» bleibt.¹⁷ Doch substantielle Transformationen vollführt Hubers Musik darin, dass sie – in unterschiedlichen Mischungsverhältnissen – strukturelle Elemente einer Kultur

durch die Begegnung mit Elementen einer anderen Kultur gewissermaßen zu verwandeln und zu bereichern sucht. Konkret heißt dies etwa, dass die Erfahrung eines «europäischen» Klangbildes mit Momenten der Reibung ausgestattet wird, die ein neues Klangerlebnis generieren, welches zum Denken anregt.

Dabei gilt, was ja im Grunde schon in den 1970er Jahren galt, als Huber sich in einigen höchst engagierten Werken der Kultur Lateinamerikas zuwandte: Seine emphatisch zu nennende Auseinandersetzung mit anderen Kulturen zielt darauf, eindimensional eurozentrisches Denken aufzuspüren und zu überwinden. Dieser Akt des Überwindens deutet in besonderem Maße auf die transformative Seite des Ganzen. In einem Musikwerk soll dies, folgt man Hubers Intentionen, durchaus auch im politischen Sinne erfahrbar sein. Es geht also um eine Bewusstmachung von ästhetischen Qualitäten, die über das bloß Ästhetische hinaus auf eine bestimmte kulturelle Identität deuten – welche dann in Korrespondenz zu bestimmten Texten stehen kann und von bestimmten Assoziationen getragen wird. Im Falle der Bezüge zur arabischen Kultur ist das die seit vielen Jahrzehnten auf der Hand liegende Brisanz der politischen Konfliktsituationen im Nahen Osten, an die ja auch etwa bei den Texten von Mahmoud Darwisch zu denken ist.

Zu solcherart Transformation gehört nun aber die Möglichkeit der in einem Werk sozusagen symbolisch vollzogenen Überwindung des Konflikthaften. Denn einerseits denken Hubers Werke mit ihren Bezügen zu anderen Kulturen auch die Konfliktpotenziale dieser Kulturen mit. Doch andererseits verkörpern sie deren Versöhnung. Im Falle der Komposition *Die Erde dreht sich auf den Hörnen eines Stieres* meint dies das Aufdecken gemeinsamer Wurzeln unterschiedlicher Kulturen.

Max Nyffeler hat in einem instruktiven Beitrag zur Verknüpfung von Interkulturalität und künstlerischem Engagement im Schaffen von Huber akzentuiert, dass die

hier aufscheinende «humanistische Substanz», auf die es Huber immer wieder bei der Beschäftigung mit anderen Kulturen ankommt, fast stets auf eine religiöse Dimension verweist - und dass Hubers Musik bewusst mache, dass die religiöse Dimension gerade in der europäischen Kultur verloren gegangen sei.¹⁸ Man kann hierin sogar einen Schlüssel zum Verständnis der für Hubers Schaffen so wichtigen Verbindung zwischen interkulturellen - oder polykulturellen - Perspektiven einerseits und religiösen Perspektiven andererseits sehen.

5. Spirituelle Dimensionen

Daran anknüpfen lässt sich durch die fünfte Facette, bei der nun das Begriffsfeld des Transformativen bzw. der Transformation besonders evident und sinnfällig ist. Es geht hier um die immer wieder hervortretende oder zumindest mitzudenkende spirituelle Dimension dieser Musik. Allgemein könnte man dabei von jener Seite der Musik Hubers sprechen, die impliziert, dass ein Musikwerk ein Stück weit den Impuls zur Selbstbesinnung geben kann. Das Transformative bezeichnet unter dieser Perspektive, stärker als bei vieler anderer Gegenwartsmusik mit spirituellen Potenzialen, den an uns Hörende gerichteten impliziten Aufruf zur Veränderung. Huber selbst spricht immer wieder von «Metanoia»,¹⁹ verstanden im Sinne von «Umkehr».

Damit geraten wir in die Nähe jener in den letzten zehn Jahren intensivierten Spiritualitäts-Diskurse, die auf die verbindenden Elemente der verschiedenen Weltreligionen ausgerichtet sind - und die namentlich bei der Auseinandersetzung mit dem Buddhismus (der inzwischen ja auch in bestimmten christlich geprägten Kontexten in gewisser Vorbildfunktion gesehen wird) eine große Rolle spielen. Eine transformative, auf Selbstbesinnung zielende Haltung wird oft als Grundstimmung buddhistischen Denkens bezeichnet - womit ein Erfahrungshorizont

bezeichnet ist, der in besonderem Maße etwa auch für Hubers einstigen Schüler Toshio Hosokawa wichtig geworden ist. Der Philosoph Rolf Elberfeld hat in seinem Buch *Phänomenologie der Zeit im Buddhismus* deutlich herausgearbeitet, dass die entscheidenden Motive sich auch in der europäischen mystischen Tradition finden, ganz besonders bei Meister Eckart.²⁰ Dies sei deshalb erwähnt, weil gerade zu Klaus Huber, der sich nach eigener Darstellung früh mit buddhistischem Denken beschäftigte,²¹ der aber zugleich immer wieder auf bestimmte christliche Denktraditionen rekurriert, das Bewusstsein für solche übergreifenden Zusammenhänge gehört – dies gewiss stärker als für Hosokawa, der dazu tendiert, die Differenzen zwischen den Kulturen zu betonen.

Gleichzeitig sei nicht verschwiegen, was auch Klaus Huber selbst in verschiedenen Äußerungen zu diesem Thema kenntlich gemacht hat: dass man mit einem Begriff wie «Spiritualität» immer auch – bewusst oder unbewusst – einige modische oder kommerzielle Phänomene mitschleppt. Huber selbst nennt dies die «pseudospirituelle[n] Tendenzen»²² der Gegenwartskultur. In deutlicher Abgrenzung hiervon hat er unterstrichen, dass «bei den Mystikern das Tiefste etwas Schmerzvolles ist».²³ Dies deutet darauf, dass sein Ansatz keineswegs vollständig im Horizont fernöstlichen Denkens aufgeht, sondern stets auch ein Stück Sendungsbewusstsein eines engagierten Mitteleuropäers verrät. Hubers eben zitiertes Ziel zur «größeren Sensibilisierung und auch Befreiung des Ohres» deutet auf den Versuch einer «Transformation» des Menschen und bezeichnet Hubers Grundhaltung als Komponist, die ihren Ausgang nimmt von der bei Johann Baptist Metz gelernten Überzeugung, dass «das Unmögliche möglich werden kann».²⁴ Im Rekurs hierauf äußert Huber in aller Deutlichkeit: «Den Menschen als <an sich

unveränderbar» zu bezeichnen, halte ich für einen schlimmen Fatalismus.»²⁵

In diesem Bewusstsein gelangt die Idee des Transformativen in Klaus Hubers Haltung als Komponist zu ihrem eigentlichen Kern. Dabei ist Klaus Hubers Denken gerade hierin ein Musterbeispiel für das, was Albrecht Wellmer in seinem 2009 vorgelegten Buch *Versuch über Musik und Sprache* formuliert hat. Wellmer nämlich geht es um jene existenziellen Gehalte und Weltbezüge, die es – so Wellmer – neuer Musik möglich machen, kritisch in die Erfahrungen und Wahrnehmungen ihrer Hörer einzugreifen.²⁶ Der Philosoph meint mit dem «kritischen Eingreifen» keine explizit politische Gebärde – obwohl diese nicht ausgeschlossen wird. Doch primär geht es um das Vermögen von Kunst, welches darin besteht, dass ein Kunstwerk die «Kruste der konventionell verfestigten Verstehens-, Erfahrungs- und Wahrnehmungsvollzüge durchbricht und diese, gleichsam Augen und Ohren öffnend, in Bewegung versetzt, [und] neue Sichtweisen eröffnet».²⁷ Genau dies sucht die Musik Hubers auf unterschiedlichen Ebenen zu leisten – und zwar durch die Faktur der Werke ebenso wie durch die in ihnen präsentierten geistigen Materialien.

6. Der Umgang mit Hubers Selbstbeschreibungen

Eine sechste und letzte Facette meiner eigenen Assoziationen, die sich durch den Begriff «Transformationen» ergibt, geht von dem eben genannten Vermögen der Musik, neue Sichtweisen zu öffnen, aus, sucht diese jedoch zurückzubeziehen auf das Reden über die Musik des Komponisten. Ins Blickfeld gerät so jenes Kraftfeld, das durch Hubers eigene Stellungnahmen geprägt ist und immer wieder eine gewisse Sogwirkung ausübt. Dies ist grundsätzlich nicht viel anders als bei zahlreichen anderen Komponisten, die eine Vielzahl von Erläuterungen

zu ihrem Schaffen vorgelegt haben. Es erhält aber durch die Tatsache eine besondere Brisanz, dass Klaus Huber sich mit der Wahl seiner Bezugsebenen – wie etwa Elemente anderer Kulturen und politisch konnotierte Materialien – stärker angreifbar macht als die meisten anderen namhaften Gegenwartskomponisten. Klaus Huber hat wichtige und zum Teil auch ausführliche Beiträge zur eigenen Musik formuliert.²⁸ Bei wortgewandten Komponisten wie ihm stellt sich für alle, die über ihn schreiben oder sprechen, die Frage, inwieweit dabei dessen eigene Einsichten und Deutungen übernommen oder modifiziert werden. Auch hier scheint «Transformation», wenn auch auf einer anderen Ebene als bei den zuvor genannten Aspekten, das Moment der Veränderung einschließen zu können – oder sogar zu sollen. Im Reden über einen Künstler der Gegenwart sollte man, pointiert formuliert, zu Meinungen und Kommentaren aufrufen, die von dessen eigenen Kommentaren abweichen. Es geht dabei nicht so sehr um Bewertungen, schon gar nicht um polemische Abgrenzungs-rituale. Wohl aber um Präzisierungen, Ergänzungen zu dem, was in Selbstauskünften preisgegeben wurde.²⁹

*

Alles das, was ich hier in sechs Einzelpunkte aufgeteilt habe, lässt sich kaum fein säuberlich voneinander trennen, sondern ist im Gesamtkontext von Hubers Werken unauflöslich verwoben. Hubers Bekenntnis, beim Komponieren «aus alten Wurzeln Neues sprießen lassen zu wollen», ist für seinen Ansatz schon seit Jahrzehnten von grundlegender Bedeutung und erstreckt sich auf fast alle Facetten des «Transformativen» in seiner Ästhetik. Den auf Ernst Bloch anspielenden Gedanken, das «Unabgegoltene im Vergangenen zu suchen», hat Huber 2006 in seinem großen Darmstädter Vortrag sogar als seinen «ästhetischen Glaubenssatz» bezeichnet.³⁰ Und es liegt auf der Hand, dass

die Auseinandersetzung mit dem Schaffen von Klaus Huber immer wieder und auf unterschiedlichsten Ebenen dazu einlädt, den Sinn für Unabgeholtenes zu schärfen. Daraus resultiert, da es auch die Materialebene dieser Musik prägt, ein Teil von deren großer Intensität, aber darin erweist sich zugleich eine wesentliche Ausprägung ihres Weltbezugs.

¹ Und natürlich auch ausdrücklich ohne die Bezüge zu ganz anderen Bereichen wie etwa Elektrotechnik, Genetik oder Volkswirtschaftslehre, wo Transformation, Transformatoren bzw. Transformationskurven überaus geläufige Begriffe sind.

² vgl. Rolf Riehm: «Fehl-Lesen. Anmerkungen zu meiner Komposition <Double Distant Counterpoint>», in: Jörn Peter Hiekel (Hg.): *Vorzeitbelebung. Vergangene- und Gegenwarts-Reflexionen in der Musik heute*, Hofheim 2010, S. 83-90.

³ vgl. Hans Zender: «Gedanken zu Zimmermanns Soldaten», in: ders.: *Die Sinne denken. Schriften zur Musik 1965-2003*, hg. von Jörn Peter Hiekel, Wiesbaden 2004, S. 9.

⁴ vgl. Klaus Lindemann und Manfred Niehaus: *Bernd Alois Zimmermann. Leben – Werk – Zeitgenossen*. Dokumentation WDR / Westdeutsches Fernsehen o. J. (1972), Manuskript, S. 16.

⁵ Klaus Huber: *Von Zeit zu Zeit. Das Gesamtschaffen. Gespräche mit Claus-Steffen Mahnkopf*, Hofheim 2009, S. 312.

⁶ Klaus Huber: *Umgepflügte Zeit. Schriften und Gespräche*, hg. von Max Nyffeler, Köln 1999, S. 440.

⁷ zit. nach Claus-Steffen Mahnkopf: «Polykulturalität als Polyphonietypus. Zum Alterswerk Klaus Hubers», in: Ulrich Tadday (Hg.): *Klaus Huber*, (= Musik-Konzepte, H. 137/138), München 2007, S. 155-169, hier S. 167.

⁸ Näheres zum Gesualdo-Stück im Beitrag von Martin Zenck im vorliegenden Band.

⁹ Zu diesem Aspekt vgl. Till Knipper: «Klage um Klage. <Rekomposition> in Klaus Hubers Spätwerk», in: *MusikTexte* 123 (2009), S. 61-68. Im Vorliegenden mögen daher ein paar wenige Bemerkungen genügen.

¹⁰ Klaus Huber: «Interdependenz als Grundlage von Polykulturalität», in: *Musik-Kulturen*. Texte der 43. Internationalen Ferienkurse für Neue Musik 2006, hg. von Jörn Peter Hiekel, Saarbrücken 2008, S. 64-83, hier S. 83.

¹¹ vgl. seinen Hinweis ebd., S. 76.

¹² vgl. hierzu Günter Kleinen: «Ausweitung harmonischer Räume durch arabische Tonarten. Lösung aus historischer Umklammerung oder neue Zumutungen?», in: *Klaus Huber*, (wie Anm. 7), S. 119-134.

¹³ vgl. hierzu den Beitrag von Till Knipper im vorliegenden Band.

¹⁴ vgl. hierzu Rainer Nonnenmann: «Die Sackgasse als Ausweg. Kritisches Komponieren: ein historisches Phänomen?», in: *Musik & Ästhetik*, 36 (Oktober

2005), S. 37-60.

¹⁵ Roland Barthes, mit Blick auf die Begegnung mit Japan, in: *Das Reich der Zeichen*, Frankfurt am Main 1981 (frz. Original 1970), S. 16.

¹⁶ vgl. Huber: «Interdependenz», a. a. O.

¹⁷ Kleinen: «Ausweitung harmonischer Räume», a. a. O., S. 151.

¹⁸ Max Nyffeler: «Wo die Engel und wo die Spatzen wohnen. Interkulturalität und künstlerisches Engagement im Schaffen von Klaus Huber», in: Jörn Peter Hiekel (Hg.): *Sinnbildungen. Spiritualität in der Musik heute*, Mainz 2008 (= Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt, Bd. 48), S. 233-243.

¹⁹ *Metanoia* bzw. *Metanoia I* heißen auch zwei Versionen eines Werks von 1995 für Orgel solo bzw. für Orgel, Altposaune und zwei Knabensopranen mit Orgelpfeifen und kleinem Schlagzeug.

²⁰ vgl. Rolf Elberfeld: *Phänomenologie der Zeit im Buddhismus. Methoden interkulturellen Philosophierens*, Stuttgart 2004, S. 131.

²¹ vgl. Huber: «Interdependenz», a. a. O., S. 72.

²² Huber: *Von Zeit zu Zeit*, a. a. O., S. 307.

²³ ebd.

²⁴ ebd., S. 305.

²⁵ ebd., S. 306.

²⁶ vgl. Albrecht Wellmer: *Versuch über Musik und Sprache*, München 2009, S. 317.

²⁷ ebd., S. 157.

²⁸ vgl. vor allem Huber: *Umgepflügte Zeit*, a. a. O., sowie Huber: *Von Zeit zu Zeit*, a. a. O.

²⁹ Auch eine Veranstaltung, die sich als «Hommage» versteht, darf (oder sollte sogar) mit Meinungen aufwarten, die in produktiver Weise überraschen oder sogar irritieren. Ich bin fast sicher, dass Klaus Huber dies ähnlich sieht, zumal es mit dem in vielen seiner Werke enthaltenen Aufforderungen zur Offenheit konvergiert.

³⁰ Huber: «Interdependenz», a. a. O., S. 82.

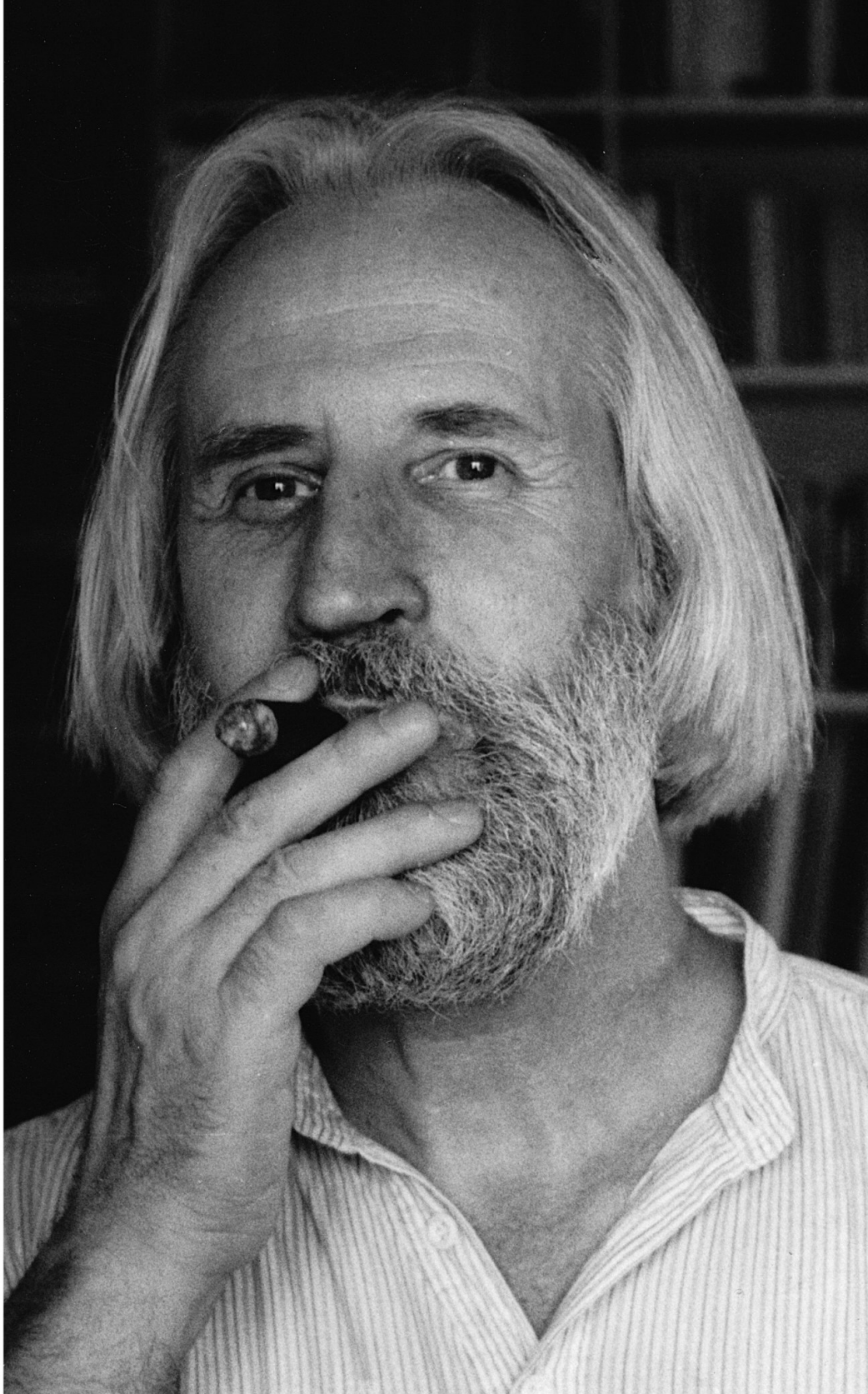


Foto: Max Nyfeiler

Klaus Huber: Komponist, Schweizer, Schweizer Komponist

Max Nyffeler

Seit es den Nationalstaat gibt, also spätestens seit dem 19. Jahrhundert, ist das Verhältnis des Einzelnen zu Staat und Heimat von den Künstlern immer wieder thematisiert worden. In der Schweiz ist das besonders intensiv in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts geschehen, als sich Literaten und Filmemacher anschickten, die Rolle der Schweiz im Zweiten Weltkrieg genauer unter die Lupe zu nehmen. Die Beschäftigung mit den Problemen in Staat und Gesellschaft, Merkmal einer realistischen Kunstauffassung, ist aber viel älter; an ihrem Beginn steht Gottfried Keller mit seiner Bejahung des demokratisch verfassten Bundesstaats von 1848.

Hierzulande drehten sich die Diskussionen fast immer um eine Besonderheit: die Kleinheit der Schweiz oder, negativ formuliert, ihre mangelnde Größe. In den fünfziger Jahren des letzten Jahrhunderts, als die Bedrohung durch Krieg und Deutsches Reich beendet war, rückte dieser Aspekt in den Mittelpunkt. Der Schweiz stand plötzlich die Welt wieder offen, und die Kleinheit des Landes wurde nun umso stärker empfunden. Viele Künstler und Intellektuelle sahen in ihr die Ursache für das kleinkarierte Denken, das sie ringsum wahrnahmen und an dem sich ihre Kritik entzündete.

Die Rolle des Präzeptors dieser schweizkritischen Bewegung übernahm Max Frisch. Die Denkfigur des Individuums, das durch die Enge des Kleinstaats in seiner

Entfaltung behindert wird, machte er zu einem Denkmodell. In einem Roman wie *Stiller* und in den Reflexionen seiner Tagebücher erkannte sich eine ganze Generation kritischer Schweizer wieder. Kurioserweise hat sich dieses Leiden an der Enge des Kleinstaats bei einigen bis heute gehalten, obwohl die Schweiz durch die Globalisierung kulturell und wirtschaftlich so stark in den internationalen Kontext eingebunden ist wie kaum ein anderes europäisches Land. Auf diese leicht anachronistischen Klagen soll später noch eingegangen werden.

Abgesang auf ein korrumpiertes und mutlos gewordenes Land

Auch Klaus Huber, ein guter Kenner der schweizerischen Literatur, gehört zu denjenigen, die sich in ihren politischen Auffassungen von Max Frisch beeinflussen ließen. Noch 1991, in seinem langen Aufsatz «Oase der Mittelmäßigkeit. Nachdenken über den Schweizer in mir»,¹ berief er sich mehrfach auf ihn. Der Aufsatz, den Huber als «Hommage à Max Frisch» verstand, stellte eine vehemente Abrechnung mit allen schlechten Eigenschaften des damaligen Wohlstandbürgers dar – eines Typus von Zeitgenossen, der seiner Meinung nach im Bürger des Kleinstaates Schweiz die perfekte Verkörperung fand. Damit verlängerte Huber die alte Tradition der Kleinstaatkritik, die – wie noch zu zeigen ist – bis auf Conrad Ferdinand Meyer zurückverfolgt werden kann, bis in die jüngste Vergangenheit hinein.

Hubers Aufsatz erschien zur 700-Jahr-Feier der schweizerischen Eidgenossenschaft 1991 in der damals noch existierenden Luzerner Zeitung *Vaterland* und verstand sich als Kontrapunkt zu den offiziellen Jubelreden. Und ich muss gestehen: Ich war einer von denen, die ihn dazu angestiftet hatten. Als Ausgangspunkt seiner Überlegungen zitiert Huber Max Frisch: «Heimat ist unerlässlich, aber sie ist nicht mehr an Ländereien gebunden. Heimat ist der

Mensch, dessen Wesen wir vernehmen und erreichen.»² Huber benutzt den Begriff Heimat noch dann, wenn er von der Herkunft seiner Vorfahren väterlicherseits spricht: vom Hasliberg im Berner Oberland. Bis heute fühlt er sich dieser Region emotional sehr nahe; er zitiert auch immer noch gerne irgendwelche Sprüche im Haslitaler Dialekt. Doch durch den ganzen Text zieht sich eine lange Spur der radikalen Kritik an der Schweiz; das beginnt mit der Erwähnung, dass sein Deutschlehrer ein bekennender Nazi war, und endet bei der Geißelung der Schweiz als Hort des schmutzigen Geldes. Das letztere hat er 1985 in den *Cantiones de Circulo Gyrate* nach Texten von Hildegard von Bingen und Heinrich Böll auch künstlerisch zur Sprache gebracht; von Böll ließ er sich einen Text liefern, in dem es heißt: «Die Verkünder tausendjährigen Heils / wogen das Zahngold der Ermordeten / Gold / mobiler als Boden / haltbarer als Blut»,³ und Huber unterlässt nicht den Hinweis, dass dieses Gold natürlich auf den Schweizer Banken gelandet sei. In der Philippika von 1991 kommt er wieder auf diese schicksalhafte Verbindung der Schweiz mit dem großen Nachbarn zu sprechen: «Umgekippt ist unsere Furchtlosigkeit, die erste Bedingung eines Hortes der Freiheit, offensichtlich während und nach dem Zweiten Weltkrieg. Mehr noch: Sie wurde sozusagen von innen mit Stumpf und Stiel ausgerottet. Wie kann so etwas geschehen in einem Land, das seine Geschichte immer dann feiert, glorifiziert, wenn darin die Schweizer Tugenden von Unerschrockenheit und selbstaufopferndem Mut besonders leuchten (Winkelried)? Ich denke mir, es gelang dem Faschismus tatsächlich weitgehend, den Kern unserer Gesellschaft zu infizieren, unsere berühmten Tugenden zu polarisieren, zu korrumpieren, unser Selbstvertrauen ganz einfach zu brechen. Die Schweizer verloren zwar keinen Krieg, doch weitgehend ihren Mut, und entwickelten daraus in der Folge eine geradezu heillose Angst.»⁴

So der Tenor des Aufsatzes von 1991, den Huber etwas kapriziös als «Machwerk im Stil der Bußpredigten eines Abraham de Santa Clara»⁵ bezeichnet. Interessant ist hier die Aussage, dass die Schweizer Angst vor ihrer eigenen Courage bekommen hätten. So etwas lässt sich heute wieder beobachten. Es ist zwar nicht der Faschismus, sondern der Moloch der Brüsseler Bürokratie, der mit wohldosiertem Druck das schweizerische Selbstbewusstsein von innen her aushöhlt. Der sinn- und ziellose Aktionismus der gegenwärtigen Politik ist der traurige Spiegel dieses Verlusts an früher selbstverständlichen politischen Tugenden. Die Krise wiederholt sich heute in nur leicht geänderter Form, wenn auch der äußere Anlass ein anderer ist.

Man sieht: Klaus Hubers Verhältnis zur Schweiz ist komplexer und lässt sich nicht auf das wohlfeile Schweiz-Bashing reduzieren, das unter den mit Gratismut ausgestatteten Intellektuellen heute weit verbreitet ist. Es artikuliert sich einerseits in der moralisch begründeten Kritik an den Missständen in Staat und Gesellschaft. Andererseits zeigt es sich in einer auf Veränderung der Verhältnisse gerichteten Praxis – ein im besten Sinn bürgerschaftliches Engagement auf institutioneller Ebene, wo es nicht um Geld und Prestige, sondern um das Engagement für die Sache geht. Zu erinnern wäre etwa an seine Initiative mit dem Internationalen Komponistenseminar in Boswil oder an seinen Einsatz für die Gründung eines schweizerischen Verlags für neue Musik. Erwähnt werden muss auch seine Tätigkeit als Präsident des Schweizerischen Tonkünstlervereins in den 1980er Jahren. Auch wenn er damals mit seinen idealistischen Vorschlägen am Beharrungsvermögen der Vereinsmehrheit scheiterte: Im konstruktiven Veränderungswillen, im emphatischen Festhalten am Sinn demokratisch verfasster Strukturen – Eigenschaften, die seine drei Präsidialjahre auszeichneten –

schwingt noch etwas von den auf Gottfried Keller zurückgehenden staatsbürgerlichen Überzeugungen mit.

Klaus Hubers staatsbürgerliches Engagement zeigt sich hier also auf zweierlei Weise: sowohl negativ als gnadenlose Kritik am Status quo als auch positiv in einer Praxis, die auf eine strukturelle Erneuerung der musikalischen Institutionen abzielt. Darin lässt sich ein konstruktiver Grundimpuls nicht verkennen.

Bevor nun auf die Auswirkungen dieses Denkens auf das Werk eingegangen wird, soll der allgemeine geistige Hintergrund noch etwas genauer beleuchtet werden, vor dem es sich herausgebildet hat. Wenn das im Folgenden relativ ausführlich geschieht, dann deswegen, weil manches an den damaligen Debatten heute vermutlich etwas in Vergessenheit geraten ist und einer Auffrischung bedarf.

Das alte Lied vom Unbehagen im Kleinstaat

1963 veröffentlichte der Schweizer Literaturwissenschaftler und Hochschullehrer Karl Schmid seine berühmt gewordene Essaysammlung mit dem Titel *Unbehagen im Kleinstaat*.⁶ Der Titel sollte für viele Jahre das Stichwort liefern bei der geistig-politischen Standortbestimmung der schweizerischen Intelligenz. Im Zentrum von Schmid's Untersuchungen steht die Frage nach dem Verhältnis der Schriftsteller zum Kleinstaat Schweiz und wie es sich seit Gottfried Keller gewandelt hat. Ausgangspunkt ist ein großer Essay über Conrad Ferdinand Meyer. Darin geht es um Meyers Interesse an großen historischen Figuren und großen Schicksalen – ein Interesse, in dem sich die Sehnsucht artikuliert, aus der Enge der schweizerischen Verhältnisse auszubrechen und das «große Ganze» des Weltgeschehens in den Blick zu bekommen. Wie noch 1991 für Klaus Huber, so war schon im 19. Jahrhundert für Conrad Ferdinand Meyer die Schweiz ein Ort der Kleinheit und Begrenztheit, nicht nur in räumlich-geografischer, sondern auch in