



Gesetz und Gestalt im Gleichgewicht

W. E. von Lewinski: Der Komponist Giselher Klebe

Man sieht es Giselher Klebe nicht an, daß er Komponist ist. Weder Haarfrisur noch schlampige Kleidung, weder Gestalt noch Gebaren deuten darauf hin, daß er sich mit Musik beschäftigt. Mag das für den Beobachter Anlaß zu der Behauptung sein, Klebe sei also wohl kaum ein Genie, so wird es für den anderen eine freudige Feststellung. Und zwar deshalb, weil er weiß, wie oft hinter dem Brimborium des Äußeren ein bloßes Hergerichtetsein steckt, wie fatal die falsche Romantik wirkt, die so mancher junge Auch-Künstler selbst heutzutage noch oder wieder als Deckmantel umzuhängen geneigt ist. Die unpathetische, aber keineswegs herzlos-kalte Nüchternheit, mit der sich Klebe gibt, ist es ganz eigentlich, die ihn so sympathisch macht. Man merkt bald, daß hier nichts aufgesetzt ist, daß nicht gefunkelt oder gefunkert wird. Aber so sehr nun Anlaß wäre, weiter vom Menschen Klebe zu sprechen, der nicht vom Musiker Klebe zu trennen ist, so sehr zögert man, es zu tun, wenn man weiß, wie unpräntentös sich Klebe verhält.

Giselher Klebe wurde 1925 in Mannheim geboren und lebte von 1937 bis 1957 in Berlin. Dort hatte er zunächst traditionellen Unterricht — wie man so unzutreffend sagt — „genießen“ können, dann bei dem Schoenberg-Schüler Josef Rufer und schließlich bei Boris Blacher gelernt. Von einer Tätigkeit am Berliner Rundfunk sofort nach dem Kriege abgesehen, lebte Klebe, wesentlich von seiner Gattin in der Arbeit unterstützt, seinem schöpferischen Werk. 1957 holte ihn die Detmolder Musikakademie, an der er auch heute noch Unterricht gibt. 1959 verlebte er den Sommer in Rom — als Stipendiat der Villa Massimo.

Klebe gehört zu jenen zahlreichen jungen deutschen Komponisten, die erst nach dem zweiten Weltkrieg so zu komponieren beginnen konnten, wie sie dachten und fühlten. Zugleich zählt Klebe zu jenen Musikern, die erkannten, daß im Zwölftöne-System eine überpersönlich-gültige Neuordnung des Musik-Materials im Sinne eines übergeordneten

Stiles möglich sei. Auch Klebe holte sich in der Dodekaphonie Orientierung und Leitlinie, ohne sich indes zum Sklaven einer Methode zu machen. Vielmehr demonstriert er in eindrucksvoller Art die Chance zur selbständigen Anwendung des seriellen Verfahrens, das auch Klebe über die engeren Bindungen der ursprünglichen Zwölftontechnik in melodisch-harmonischer Hinsicht auf die Rhythmik und die Dynamik, sogar auf die Klangfarbe erweiterte. Schließlich beweist Klebe erneut, daß letzten Endes die Begabung des Einzelnen über den Rang eines Werkes entscheidet, die innere Unabhängigkeit von einer modischen Linie, die mehr oder weniger deutlich kriecht wird. Eine der sehr wenigen Äußerungen Klebes zu seinem Schaffen sollte — da sie grundlegende Bedeutung hat — zitiert sein: „Während meine Kompositionen nach dem Kriege bis zu dem Stück ‚Die Zwitschermaschine‘, orchestralen Metamorphosen über Paul Klees gleichnamiges Bild, nur unverbindliche Ansätze in der Anwendung der Komposition mit zwölf Tönen hatten, erkannte ich bei der Arbeit an meinem Streichquartett opus 9, daß mir die serielle Technik die von mir gesuchte Möglichkeit bietet, eine optimale Verbindung von Einfalt, Ausdruck und Verbindlichkeit der Konstruktion herzustellen. In zunehmendem Maße beschäftigten mich mathematische Probleme, die meine Phantasie stark anregten und in der Symphonie für 42 Streicher dann zum erstenmal ihren Niederschlag fanden. Sind die mathematischen Überlegungen in dieser Symphonie noch rein formal, ohne auf die musikalische Gestaltung innerhalb der Reihe einzuwirken, so durchdringen sich in den folgenden Kompositionen immer mehr beide Gestaltungsprinzipien, um sich in der ‚Rhapsodie‘ fast untrennbar zu vereinigen.“

Das ist jene Formulierung von grundsätzlicher Bedeutung, die deutlich besagt, daß es sich bei Klebes Arbeiten nicht ausschließlich um Rechenkunststücke handelt. Es ist auch eben charakteristisch, daß Klebe die Mathematik nicht als bloße Stütze wählt,

sondern als eine Anregung für seine Phantasie empfindet. Aus diesem Grunde erkennen wir in vielen seiner Werke eine deutliche Verschmelzung von Gesetz und Gestalt, ein spürbares Gleichgewicht von Form und Ausdruck. So fühlt man sich, überblickt man das bisherige Gesamtwerk, niemals verführt von Suggestion oder Magie, nicht beherrsch vom Modischen oder Hektischen, sondern geleitet von Zuverlässigkeit im Geistigen. Diese Feststellung schließt natürlich ebenso wenig wie jene, nach der in Klebes Schaffen eine beachtliche Kontinuität und Konsequenz herrscht, aus, daß auch Klebe einzelne Stücke geschrieben hat, die Versuch geblieben sind. Ich denke hierbei sowohl an seine neue Kantate nach Gedichten von Enzensberger als auch an das Experiment, eine neuartige Melodramatik zu geben, an die „Römischen Elegien“. Leider ist just dieses zuletzt genannte Werk das einzige Beispiel aus Klebes Oeuvre, das es auf Schallplatte gibt. In der Musica-Nova-Reihe hat die Deutsche Grammophon Gesellschaft aus unerfindlichen Gründen dieses mit schwächste Stück Klebes eingespielt und bedauerlicherweise auch in einer unzureichenden Interpretation vonseiten des Sprechers Minetti, der weder stilistisch noch stilistisch den Forderungen der Arbeit Klebes entspricht. Es wäre sehr zu begrüßen, wenn man ein überzeugendes Werk Klebes auf der Schallplatte finden könnte, wenigstens eines aus der Reihe, die sich etwa in dieser Form anbietet: mit einer Symphonie, die Mozarts „zwölftöniges“ Thema aus dem Klavierkonzert K. V. 491 mutiert (Klebe: „Meine höchste Verehrung und Bewunderung gilt dem Werk Mozarts, das für mich die in der gesamten Musik höchstmögliche Integration von Inspiration und Konstruktion bedeutet“), mit einem Streichquartett und einem Klaviertrio („Elegia appassionata“, mit den orchestralen „Moments musicaux“, mit der — dem Andenken Verdis gewidmeten! — Oper „Die tödlichen Wünsche“, mit der dramatischen Szene „Raskolnikoffs Traum“, mit einer Violine-Solosonate.

Die vielleicht größte Überraschung bot Klebe mit der Erkenntnis, einem geborenen Dramatiker von hohen Gnaden zu begegnen. Seine Opern, neben der genannten Balzac-Oper die Schiller-Oper „Die Räuber“, dann „Cäsars Ermordung“ und — noch in Arbeit — „Amphitryon“ nach Kleist, haben bewiesen, daß es möglich ist, moderne Mittel der Komposition mit einer expressiven Sprache zu vereinen, ohne einen bedenklichen Kompromiß eingehen zu müssen. Klebe bemüht sich um diesen Mittelweg, der ebenso schwierig wie wichtig werden kann, ringt um eine unserer Zeit geistig verpflichtete Diktion, die sich weder in das Gestrige rettet noch in das pure Experiment um jeden Preis verliert. Das Temperament, die ursprüngliche dramatische Begabung, das Miteinander von Klangsinn und Liebe zum Konstruktiven lassen von Klebe Werke erwarten, die in dem Versuch, musikalische Phantasie und mathematische Prinzipien, Ausdruck und Form von neuem und für heute verbindlich auszubalancieren, nicht nur für den eigenen Weg Giselher Klebes, sondern auch für die Entwicklung der neuesten Musik überhaupt bedeutsam werden könnten.

Giselher Klebe: Römische Elegien für Sprecher, Klavier, Cembalo und Kontrabaß DG 18406 LPM

Bild oben: Giselher Klebe und Dr. Herbert Hübner, der Leiter der Sendereihe „Das neue Werk“ des Norddeutschen Rundfunks Hamburg