Zeitschrift: Schweizer Theaterjahrbuch = Annuaire suisse du théâtre
Herausgeber: Schweizerische Gesellschaft für Theaterkultur
Band: 45 (1983)

Artikel: Klaus Hubers musikdramatisches Werk
Autor: Zimmerlin, Alfred
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-1002120

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 12.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

mehr tragbar auf eine idealere Zukunft hin hermetische Kunst zu machen. Für mich ist Komponieren eine äusserst komplexe, kritische, seismographisch genau empfindliche Äusserungsmöglichkeit von (nicht nur musikalischem) Bewusstsein heute und jetzt. Deshalb zögere ich auch nicht, meine Musik Bekenntnismusik zu nennen, sofern man bereit ist, darunter nichts Subjektivistisches zu verstehen.
Wir müssen heute zugeben, dass uns die Tabuisierung «abgenutzter» Materialien nicht, wie man vor 20 Jahren glaubte, sprungartig weitergebracht hat. Dennoch sind bei Neuanfängen ausschliessliche, radikale Ästhetiken notwendig und können klärend wirken. Solange aber Musik auf zwischenmenschlicher Kommunikation (und Kommunikationsfähigkeit!) beruht, wird eine umgreifende Synthese – früher oder später – erfolgen. Trotzdem: je mehr man, überspitzt gesagt, an Neuland gewinnt, desto mehr wird man an traditionellen Fesseln aufzugeben haben. Gerade deshalb wage ich aber auch zu sagen: für mich ist Komponieren a priori ein Akt der Befreiung, der immer in die Zukunft gerichtet ist.

Klaus Huber
Programmnotiz zu einem Konzert von «Musique Vivante», Paris 1980

D.B.

*Klaus Hubers musikdramatisches Werk von Alfred Zimmerlin**

«Freiheit – als etwas Bewegendes, Befreiendes – kann ich in der Kunst nur in dem Masse gewinnen, als sich meine Aussage über das private, subjektivistische, egozentrische Anliegen hinausbewegt. Freiheit kann nur gedeihen in der Verantwortung allen Schwächeren und Verstossenen gegenüber.»

Klaus Huber, aus «Kunst als Flaschenpost?», 1979

**Wesentliche Informationen zu diesem Aufsatz entstammen einem langen Gespräch, das ich anfangs Juli 1982 mit Klaus Huber führen konnte. An dieser Stelle möchte ich ihm ganz herzlich für seine grosse Auskunftsbereitschaft und Offenheit danken.*

Die Konsequenz, mit der Klaus Huber bisher seinen Weg als Komponist gegangen ist, die inhaltliche Kontinuität seines Schaffens, fern von allen sich anbiedernden Tendenzen, ist ungewöhnlich. Die beiden musikdramatischen Werke, die Huber bislang geschrieben hat, markieren auf diesem Weg eine wichtige Station, wiewohl sie – aus Umständen, die noch zu erläutern sind – nicht jene Tiefenwirkung erlangt haben, wie andere Werke des Komponisten. In Hubers umfangreichem Werkverzeichnis stehen zuvor so gewichtige Kompositionen wie das Streichquartett *Moteti-Cantiones* (1962/63), die Orchesterwerke *Litania instrumentalis* (1957) und *Tenebrae* (1966/67), das Violinkonzert *Tempora* (1969/70) und die Oratorien *Soliloquia* (Augustinus; 1959–64) und *...inwendig voller figur...* (Johannes-Apokalypse, Dürer; 1970/71).

Eines ist allen diesen Werken gemeinsam: Sie wollen ihr Gegenüber treffen, es aufrütteln; der Komponist *«möchte mit dem, was er zu sagen hat, ins Bewusstsein der Leute eindringen, sie nachdenklich machen (...), versucht, die Problematik unserer Gegenwart greifbarer und durchsichtiger zu machen, und das mit seinen vergleichsweise zerbrechlichen Mitteln, die a priori dahin tendieren, irgendwelche Emotionen auszulösen.»*[1] Klaus Hubers Werke sind alle aus einem tiefen humanen Engagement heraus entstanden, das durchaus auch politisch zu verstehen ist. 1978, anlässlich der Verleihung des Basler Kunstpreises hat der überzeugte Pazifist sein künstlerisches Bekenntnis wie folgt formuliert: *«Fürsprache für alle die, deren Stimme nicht gehört wird, deren Sprache verstummt. Das Volk stirbt nämlich nie. Das Gewissen einer Gegenwart besteht aus dem Gewissen jener, die nicht bereit sind, aufzugeben. – Konkrete Utopie: Veränderung der Zukunft durch die Gegenwart. Ernesto Cardenal sagt das so: ‹Ich singe ein Land, das bald geboren wird...›»*[2]

[1] Klaus Huber, Kunst als Flaschenpost?, in: Schweizerische Musikzeitung 119 (1979), S. 1

[2] Huber, a. a. O., S. 3

Überschaut man Hubers bisheriges Schaffen, wird sein Ringen um dieses bestimmte öffentliche Beziehen einer eindeutigen Position und um einen klaren inhaltlichen Gegenwartsbezug in seinen Werken offensichtlich. War die *Litania instrumentalis* für kleines Orchester (1957) noch ein in sich geschlossenes Werk, in welchem sich die Anrufung «Vater unser im Himmelreich» in immer neuen individuellen und kollektiven Gebärden ausformt, so steigern, öffnen sich Hubers Ausdrucksmittel in den nachfolgenden Werken stetig. Die geschlossenen Werkstrukturen werden mehr und mehr aufgebrochen, die Inhalte streben nach grösstmöglicher «Objektivität»,[3] nach einer allgemeinen Aussage, und zwar gerade durch einen Pluralismus der Materialien (und Stile) und ein prozesshaftes Vorgehen. Zu einem vorläufigen Extrempunkt an Radikalität und Intensität der Aussage ist Klaus Huber im alle Grenzen sprengenden Oratorium *Erniedrigt – Geknechtet – Verlassen – Verachtet...* (1979) gekommen, das 1981 seine Teilaufführung in Amsterdam erlebte. Und vor allem drei Werke sind es, die als Angelpunkte dieser Entwicklung gelten dürfen: *...inwendig voller figur...*, 1970/71 zum Nürnberger Dürer-Jahr geschrieben, und eben die beiden kurz danach entstandenen Opern *Jot, oder Wann kommt der Herr zurück?* (1972/73) und *Im Paradies, oder Der Alte vom Berge* (1974/75). Dabei erscheint der Schritt zum Musiktheater, den Huber nach dem grossen Dürer-Oratorium getan hat, als eine weitere konsequente – und aus dem Vorangegangenen notwendig gewordene – Ausweitung und Öffnung der Ausdrucksmittel.

[3] In diesem Zusammenhang sei auf einen Aufsatz Hubers über die 4. Sinfonie von Charles Ives hingewiesen, der zu gleichen Teilen über Ives wie über Hubers Denken Aufschluss gibt. Huber weist darin auf die gegen Ende des 19. Jahrhunderts auffallende Zunahme des Widerspruchs zwischen der sich ständig steigernden Subjektivität der künstlerischen Aussage einerseits und der Vermassung der Orchestermusiker andrerseits hin und stellt dem die Position Ives' gegenüber, der als Individuum immer wieder hinter das, was er gemacht hat, zurücktritt und – vereinfacht gesagt – durch Pluralismus zu einer Objektivität zu gelangen sucht.
Klaus Huber, Musik für Orchester heute, Komponist und traditionelle Orchesterformation, in: Gustav Mahler, Sinfonie und Wirklichkeit, Studien zur Wertungsforschung 9, Graz, 1977

Verändern von Zukunft durch Gegenwart, so fordert Klaus Huber in seinem künstlerischen Credo; er braucht dazu Öffentlichkeitswirkung. Diese Öffentlichkeitswirkung ist bei den gegenwärtigen Komponisten aber gering, was immer sie tun, und deshalb sind sie auf die Zusammenarbeit mit Institutionen – wie etwa Opernhäusern – angewiesen (was noch nicht bedeuten muss, dass sie sich von den Institutionen vereinnahmen lassen). Die Forderung nach Inhalten, die zur (politischen) Veränderung tendieren, muss aber einhandgehen mit der Forderung nach Veränderung der Kunst selber. Und hier kommt es zum Konflikt zwischen den Institutionen, die – gerade in der gegenwärtigen Zeit – vermehrt der Befriedigung eines (von der Musikindustrie bewusst gesteuerten) Publikumsgeschmacks huldigen und den Komponisten, die ihre ästhetische Position verändern wollen, zum Konflikt zwischen einer Musik, deren Sprache intakt ist, die privaten Illusionen nachgibt und nicht zuletzt der persönlichen Glücksbefriedigung dient, und einer Musik, die zunächst einmal sprachlos ist, diese Sprachlosigkeit zu überwinden versucht und die die konkrete Utopie «Veränderung der Zukunft durch Gegenwart» erfahrbar machen will. Emotionell in seinem Innersten getroffen, verschliesst sich ein breiteres Publikum solcher Musik und zieht sich verunsichert zurück.[4]

«Jot» – eine «dialektische Oper»

Klaus Hubers beide Opern wollen keine herkömmlichen Opern sein. *Jot, oder Wann kommt der Herr zurück* etwa ist oft als «Anti-Oper» oder «Experiment» bezeichnet worden,[5] und im Untertitel nennt Huber selber das Stück eine «dialektische Oper». Die unterschiedlichsten Materialien treffen hier aufeinander, neben den Aktionen einer Sängerin, zweier Sänger,

[4] Vgl. hierzu auch Helmut Lachenmann, Affekt und Aspekt, in: Neuland-Jahrbuch, Band 3, Köln: Neuland Musikverlag, 1983, S. 120 ff.

[5] Siehe auch Karen Achberger, Literatur als Libretto. Das deutsche Opernbuch seit 1945, Heidelberg, Winter Universitätsverlag, 1980, S. 190 f.

eines Dirigenten, Chören und eines Orchesters laufen Filme, Projektionen und Tonbänder (teilweise mit dokumentarischem Material). Der ganze Theaterraum mit seinen drei charakteristischen Ebenen Publikumsraum, Orchestergraben und Bühne wird in das Geschehen miteinbezogen, ja, diese räumliche Dreiteilung ist zentral, die Mechanik des Theaters wird reflektiert.
Die Uraufführung von *Jot* – einem Auftragswerk der Deutschen Oper Berlin – fand sozusagen am Rande der Berliner Festwochen am 27. September 1973 nicht im eigentlichen Haus der Deutschen Oper, sondern in der langgezogenen Charlottenburger Orangerie statt. Ein Stück, das bewusst mit dem konventionellen Theaterraum arbeitet, kann im «Ghetto» eines ehemaligen Gewächshauses bestenfalls behelfsmässig uraufgeführt werden, Beispiel des oben erwähnten Konflikts.

Jot: Im Jahre 1907 kam ich zufällig nach Padua, das ich zu meinem Bedauern seit 1895...

(Leit erscheint beim Dirigentenpult. Er lässt Jot ausreden)

Projektionen: Bilder einer Beerdigung;
eine Vorahnung des Inhalts von «Tod-als-Unterbrechung»

Jot: ...nicht wieder hatte besuchen können.

Leit: *(schlägt Jot's Hut in den Orchestergraben):*
Jot! Herunter vom Trottoir!

(Jot klettert in den Orchestergraben, um seinen Hut wieder zu holen)

(Leit dirigiert das Tonband)

Tonband: (Chor)

Cur enim si rerum coelestium notionem
Si habitum nos animarum docere
Voluisti
Non absoluta hoc insinuatione
Et simplici curatum est; et simplici
Sed casus excogitatae novitates
Et composita advocati scena
Figmenti ipsam quaerendi veri causam
Mendacio polluerunt, mendacio.

Jot: *(klettert zurück auf das Podium):*
Weshalb haben Sie meinen Hut heruntergeschlagen?

Leit: Hier bestimme ich.

Jot: Muss ich daraus schliessen, dass Sie mir keine Begründung schuldig sind?

Leit: Meine Sache ists, etwas oder das Gegenteil von etwas zu tun. Ich entschied mich für das Gegenteil. Deinen Hut schlug ich herunter, weil ich Handlung will, Aktion.

Jot: Sie wünschen Handlung?

Leit: Ordnung! Dein Platz ist hier auf der Bühne. Das ist so bestimmt.

Jot: Immerhin war ich zuerst hier.

Leit: Mit politischen Argumenten kann man keine Musik machen.

Jot: *(zieht den Hut ab; kommt vom Podium in den Zuschauerraum herunter):* Dann – ja dann gehen wir besser alle nach Hause.
(Beginnt durch den Zuschauerraum Richtung Foyer zu gehen)[6]

[6] Auszug aus dem Libretto von Philip Oxman, übersetzt von Dietrich Ritschl und Kurt Marti, redigiert von Klaus und Michael Huber, Mainz, Schott, o. J.

Ursprünglich hatte Klaus Huber sich ein Opernlibretto über Träume gewünscht. Der amerikanische Schriftsteller und Schauspieler Philip Oxman hat sich davon ausgehend eine Art «Traumdrama über Freuds ewigen Traum» ausgedacht mit dem Titel: *Jot, oder Wann kommt der Herr zurück / Die Sandsteinfiguren / Wie man Wunden heilt / Das Materialtheater.* Entstanden ist der Text als Collage im Zettelkasten. Neben der Padua-Erzählung aus Sigmund Freuds *Traumdeutung* erscheinen Zitate von C. G. Jung, Marx, Engels und Mao, Joachim de Fiore, aus der Bibel, der Kabbala, der Alltagssprache..., ein riesiger Wust an Material, der ineinandergeschachtelt wird. Das Ganze ist absurd, eine Story im herkömmlichen Sinn ergibt sich kaum.

Wer ist «Jot»? Ist das «Gott», im Berliner Dialekt ausgesprochen? Oder der zehnte Buchstabe des Alphabets, heisst doch eine andere Figur «Ge»? Meint dieses «Ge» etwa «Gautama» oder wieder «Gott»?[7] Wer sind «Miss» und «Leit»? Eine Aura des Geheimnisvollen, Tief- und Widersinnigen wird verströmt, das ereignet sich sozusagen losgelöst von Zeit und Raum in einer Vielschichtigkeit, die einen überfordern muss und will («Da ist kein Sollen und Müssen, was man aus dem Stück herausholt, kein fixiertes Ziel, dessen Erreichung über Verstehen oder Nicht-Verstehen entscheidet»).

Das Collageprinzip beherrscht auch die optische und akustische Gestaltung des Werkes. Zitate quer durch die ganze Musikgeschichte tauchen auf, von Couperin bis zu Strawinsky, von Folklore bis zur Populärmusik. Entsprechend pluralistisch ist die Faktur. Von den vier Darstellern Jot (Bariton), Miss (hoher Koloratursopran), Ge (Countertenor) und Leit (Dirigent und Sprecher) wird eine äusserst breite Palette von Ausdrucksmöglichkeiten verlangt. Das reicht von konventionellem Sprechen oder Singen, von Lachen, Brüllen, Flüstern usw. bis zu extrem schwierigen Koloraturen. Ebenso werden die unterschiedlichsten Kompositionstechniken ange-

[7] Das Kontrabasskonzert von Klaus Huber aus den Jahren 1976/77 trägt den Titel: *«Erinnere dich an G...»*

wandt. Serielles steht neben Improvisiertem, Freitonalem oder tonal Gebundenem. Ein Chor wirkt teilweise live, teilweise ab Tonband mit. Alte und neue, europäische und aussereuropäische Instrumente mischen sich im Orchester, werden oft in extremen Registern und Tonbildungen gebraucht. Trotz den radikalen Gegensätzlichkeiten, die hier aufeinanderprallen, fliessen diese erstaunlich gut ineinander über.

Jot ist ein «Work in Progress», unter hohem Zeitdruck entstanden. Die Berliner Aufführung ist Fragment geblieben, stellt eine erste Fassung dar. Wohl wegen des Zeitdrucks hat die Zusammenarbeit im Team Philip Oxman (Text), H.H.K. Schoenherr (Film) und Klaus Huber (Musik) nicht ganz befriedigend funktioniert. Intendiert war eine Verschmelzung der drei Medien bei Bewahrung ihrer Eigenständigkeit. Diese Verschmelzung, die Ergebnis eines engen Teamworks gewesen wäre, ist, so Huber, nicht in dem Masse geglückt, wie er sich das gerne gewünscht hätte. In einer späteren Realisierung müsste diese multimediale Verklammerung noch weiter gehen.

«Im Paradies oder Der Alte vom Berge»

Die Basler Theater interessierten sich im Frühjahr 1974 für eine Neuinszenierung von *Jot*. Am 22. Juni fand in Freiburg im Breisgau eine Besprechung mit Klaus Huber statt, bei der er um eine Vollendung des Berliner Fragments gebeten wurde. Huber hingegen war wenige Monate zuvor auf Alfred Jarry's Text: *Im Paradies oder Der Alte vom Berge* (1895/96) gestossen, und zwar bei der deutschsprachigen Erstaufführung dieses Stückes am 19. März 1974 in der Innerstadtbühne Aarau (Peter Schweiger). Er war vom Stoff sofort fasziniert und bot den Basler Theatern an, das Stück bis Frühjahr 1975 zu komponieren. Zwischen Jürg Wyttenbach (musikalische Leitung), Erich Holliger (Inszenierung) und Klaus Huber begann in der Folge eine enge und gute Zusammenarbeit, die sich später auch auf die Sängerin, die vier Sänger und die Bühneninstrumentalisten ausdehnte.[8)]

[8)] Vgl. auch Guido Bachmann, Auf der Suche nach dem verlorenen Paradies, in: Basler Nachrichten, Nr. 51, 1. März 1975

Die Traumthematik ist auch in diesem zweiten Bühnenwerk Hubers zentral; das Stück ereignet sich in einem Grenzbereich zwischen Realität und Phantasie. Im Gegensatz zu *Jot* bringt das Libretto jedoch keinen Materialwust: Jarry's «fünf schematischen Akte» sind knapp und konzentriert, sie umfassen kaum elf Textseiten von einer unerhörten dramatischen Dichte und Stringenz.

Klaus Huber, *Im Paradies oder: Der Alte vom Berge*
Text Alfred Jarry; Inszenierung: Erich Holliger; Ausstattung: Hans Georg Schäfer
Uraufführung: 3. März 1975 Basler Theater

Der Text fusst auf der Legende vom *Alten vom Berge,* die Marco Polo im berühmten Bericht seiner Chinareise festgehalten hat. *Alter vom Berge* wurde der Herrscher des Ordens der «Assassinen» genannt, einer Vereinigung von todessüchtigen Jünglingen, die zu jeder Bluttat bereit waren. Diese Bereitschaft rührte daher, dass der «Alte» ihnen im Haschischrausch

in den Gärten seiner Festung «Alamut» das Paradies auf Erden vorgegaukelt hatte und ihnen dieses Paradies – diesseitig und jenseitig – versprach, wenn sie die befohlenen Mordtaten vollführten.
Bei Jarry nun wird dieser Stoff gleichsam selber zur Halluzination. Anachronistisch kombiniert er Vorkommnisse aus mehreren Jahrhunderten und lässt Marco Polo und Dschingis Khan – einen Exponenten der westlichen und einen der östlichen Welt – gemeinsam zum künstlichen Paradies Alaodines, des «Alten», pilgern. Vergeblich versuchen sie ins Bergschloss Alamut zu gelangen. Alaodine überreicht ihnen vor dem geschlossenen Tor einen Trank mit halluzinatorischer Wirkung («Trinket und tretet ein, obgleich sich das Tor nicht öffnen wird; denn wer trinkt, tritt ein»). Beide geloben im Rausch Alaodine, auf seinen Befehl hin zu töten, doch führt sie das schliesslich selber in den Tod. Dschingis stirbt jämmerlich in der Wüste, nachdem ihm der «Mantichor» (ein pantherartiges Raubtier) beide Beine abgefressen hat (3. Akt), und Marco Polo wird vom «Alten» nach dem ausgeführten Mordbefehl am Priester Johannes gehängt (4. Akt). Alle sind tot, die Fiktion bricht zusammen: Im 5. Akt lösen sich Schloss, Paradies und der «Alte» auf, zerstören sich selber. Sie haben nie existiert.
In Erweiterung der Jarry-Überschrift nannte Klaus Huber sein Werk im Untertitel: «Fünf schematische Opernakte über einem grossen Orchester.» Tatsächlich besteht zwischen dem Bühnengeschehen und dem Orchester eine Trennung, entsprechend gibt es auch zwei Partituren: eine Bühnen- und eine Orchesterpartitur. Das Traumhafte, Fiktive, die «Illusionsoper» läuft auf der Bühne gleichsam als Kammeroper ab. Acht Instrumentalisten (Flöte, Oboe, Klarinette, Posaune, Harfe, Schlagzeug, Bratsche, Kontrabass) begleiten diese Kammeroper auf der Bühne mit einer psychedelisch-sinnlichen Musik; bisweilen greifen sie in die Szene ein, verfolgen die Protagonisten mit ihren Instrumenten. Ein Beispiel: Während Dschingis in der Wüste mit abgefressenen Beinen buchstäblich wie ein Tier «verreckt», formieren die acht Instrumentalisten um ihn einen Kreis wie die Schakale und spielen dazu auf einfachsten Nebeninstrumenten («Lamento di Dschingis»).

Diesem von jeder historischen Zeit losgelösten Bühnengeschehen wird im Orchestergraben und in den Proszeniumslogen («Der Himmel hängt voller Geigen») eine Musik für grosses Orchester[9] gegenübergestellt, eine Musik, die als unnachgiebige, objektive Zeitmaschine fungiert, eine Musik, die starr die reale Zeit darstellt, auf die der Mensch mit seinen Träumen und fiktiven Paradiesen einwirkt, die er aber nicht zu verändern im Stande ist. Die Jarry-Szenen sind zwar in diesen Zeitprozess eingelassen, nie aber greift die Orchestermusik direkt in die Szenen ein. Das Publikum muss gewissermassen über die Wirklichkeit des Orchesters oder durch sie hindurch zur Oper vordringen.
Provokativ beginnt das so, wie eine traditionelle Oper schliessen würde: mit einem prächtigen, voluminösen Triumphmarsch und einem ebenso pompösen und bunten Festzug auf der Bühne. Klänge aus Bruckners 8. Sinfonie werden systematisch dekomponiert. Im Verlauf des Stücks wird der Orchestersatz immer dürrer, die Zeit musikalisiert sich immer rudimentärer. Bis zum Nullpunkt wird die Musik im Orchestergraben abgebaut; ebenso wird die anfangs so rauschhafte Bühnenmusik immer spröder. Am Schluss ist aus der grossen Oper ein Sprechtheater geworden. Damit ist nicht nur jede Fiktion auf der Bühne, sondern auch die grosse Oper, wie sie der Werkbeginn nahelegte, demontiert: Demaskieren von Illusion, Verändern der Zukunft durch Gegenwart.

[9] Diese Orchestermusik geht teilweise auf eine frühere, prozesshafte Komposition Hubers zurück, auf «Turnus» für 1 Dirigenten, 1 Inspizienten und grosses Sinfonieorchester, entstanden 1974.

Bibliographie
(Auswahl)

K. Huber,
Die Musik in der Fremde
der Gegenwart, in:
Melos 36 (1969), 241

F. Muggler,
Das Porträt:
Klaus Huber, in:
Melos 41 (1974), 339

A. Briner,
Die Reise ins Ungewisse.
Ein Versuch der
Annäherung an das
Schaffen von Klaus Huber,
in: Schweizerische Musik-
zeitung 114 (1974), 611

J. Stenzl, Klaus Huber, in:
Die Musik in Geschichte
und Gegenwart,
Vol. 16, Kassel etc. 1979,
Sp. 748–749

A. Briner, Klaus Huber, in:
New Grove Dictionary
of Music and Musicians,
Vol. 8, London 1980,
754–755

W. A. Wohlgemuth hg.,
Klaus Huber:
Werkverzeichnis,
Schweizerisches Musik-
archiv 1982

K. Keller,
Aspekte der Musik von
Klaus Huber,
Diss. Bern 1976

D. B.