

Die Bedeutung Hans Hubers für das Basler Musikleben

Autor(en): Edgar Refardt

Quelle: Basler Jahrbuch

Jahr: 1924

<https://www.baslerstadtbuch.ch/.permalink/stadtbuch/f94a9034-af66-4254-bff1-b2653cad3dd2>

Nutzungsbedingungen

Die Online-Plattform www.baslerstadtbuch.ch ist ein Angebot der Christoph Merian Stiftung. Die auf dieser Plattform veröffentlichten Dokumente stehen für nichtkommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung gratis zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrücke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger schriftlicher Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des vorherigen schriftlichen Einverständnisses der Christoph Merian Stiftung.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Die Online-Plattform [baslerstadtbuch.ch](http://www.baslerstadtbuch.ch) ist ein Service public der Christoph Merian Stiftung.

<http://www.cms-basel.ch>

<https://www.baslerstadtbuch.ch>

Die Bedeutung Hans Hubers für das Basler Musikleben.

Von E. Refardt.

Es ist nicht beabsichtigt, in dem folgenden Aufsatz eine biographische Skizze zu geben. Eine solche würde, wenigstens was die früheren Jahre anlangt, einstweilen noch nichts wesentlich Neues bringen können, als was in andern Publikationen bereits zu finden ist. Dagegen schien es angebracht, gerade an dieser Stelle ausführlicher von dem zu sprechen, was das Basler Musikleben der Persönlichkeit Hans Hubers verdankt. Diese Zeilen möchten also, wie die früher hier veröffentlichten Arbeiten, als ein Beitrag zur Musikgeschichte Basels angesehen werden; wenn sie daneben als weiterer Baustein zu einer Hans Huber-Biographie gelten können, so haben sie einen doppelten Zweck erreicht.

Wir werden dabei folgende Richtlinien im Auge behalten: Hans Huber als Direktor von Musikschule und Konservatorium, als Lehrer, als Komponist, Pianist und Dirigent in Konzertsaal und Theater, und endlich als Leiter künstlerischer Hausmusik.

Es möchte mit Recht als Lücke empfunden werden, wenn in einer Darstellung der Bedeutung Hans Hubers für das Basler Musikleben seine Direktion von Musikschule und Konservatorium keine Erwähnung fände. Die Geschichte der beiden Institute, die mit keinem Namen so enge verknüpft sind wie mit dem seinen, ist

einer der wichtigsten Teile der Basler Musikgeschichte überhaupt, und von seiner Person ist der Aufstieg und Aufschwung ausgegangen, den sie genommen haben. Allein neuerer Forschungen bedarf es nicht mehr. Die von Wilhelm Merian verfaßte „Gedenkschrift zum 50jährigen Bestehen der Allgemeinen Musikschule“ (Basel 1917), ein Muster gründlicher und übersichtlicher Darstellung, hat diese Arbeit geleistet, und wir dürfen uns begnügen, in engstem Anschluß an sie auszugswweise das Wichtigste zusammenzufassen.

Wohl war schon frühe der Gedanke einer Kunstschule als oberes Stockwerk auf dem Erdgeschoß der bürgerlichen Musikschule erwogen worden, allein erst 1886 erklärte ein Bericht Bagges: „Wir müssen unsern Schülerinnen, wenn sie tüchtige Klavierlehrerinnen werden sollen, eine hiesfür ausreichende pianistische und musikalische Ausrüstung mitgeben, und wir müssen dem Publikum gegenüber für die bei uns ausgebildeten Lehrerinnen eine gewisse Bürgschaft übernehmen, indem wir solchen, die wir für genügend befähigt und mit den nötigen Kenntnissen ausgestattet erachten, ein Zeugnis hierüber ausstellen.“ Im November 1889 wurde auf Grund solcher Erwägungen eine Fortbildungs-klasse eröffnet, in Form eines vom Oktober bis Juni dauernden Kurses, und für diese oberste Stufe des Klavierunterrichtes gelang es, „eine rühmlichst bekannte Lehrkraft in der Person des Herrn Hans Huber zu gewinnen“. Damals war Gotthold Eglinger Kommissionspräsident, ihm hat man die Heranziehung Hubers zu danken.

Als der bisherige Direktor Bagge am 16. Juli 1896 starb, konnte man über die Person seines Nachfolgers keinen Augenblick im Zweifel sein. Schon in der ersten Sitzung nach Bagges Tode, am 24. August 1896, wurde Huber, „um ihn der Schule zu bewahren“, als denkbar idealer Nachfolger in die Direktion vorgeschlagen, und am 13. November 1896 hat Huber sein neues Amt an-

getreten. Mit alles neubelebendem Eifer nahm er die Direktion in die Hand, bot überall ernste Anregung zu einer erspriesslichen und einheitlichen Methode des Unterrichts und weckte allerorts frischen Eifer und neues Leben.

Der Zudrang zu den Klavierklassen wurde ein immer größerer, namentlich zu den Fortbildungsklassen. Sie mußten erweitert und wieder erweitert werden und standen seit 1900 vereinigt unter Hubers Leitung. Auch in den andern Abteilungen spürte man sein Wirken, namentlich die Abschaffung des allmählich zum Unheil gewordenen Klassensystems war sein Werk. Die Resultate, stärkere Frequenz und bessere Leistungen, blieben nicht aus; man ging unaufhaltsam einer neuen Zeit entgegen.

Lokalnot zwang zum Neubau, im Oktober 1903 wurde die Liegenschaft an der Leonhardstraße mit dem stattlichen Schulhaus und Konzertsaal bezogen, und nun war es zur Eröffnung eines eigentlichen Konservatoriums nur noch ein Schritt. Im Jahre 1905, unter dem Präsidium Paul Speisers, ist er getan worden: die Fortbildungsklassen im Klavierunterricht wurden durch solche für Violine und Gesang, dann auch für Cello ergänzt. Solfeggienklassen kamen hinzu, und mit der Einführung von Kompositions- und Kontrapunktlehre und Instrumentenkunde wurde die Aufgabe der Anstalt, die berufliche Ausbildung in allen theoretischen und praktischen Zweigen der Tonkunst, ermöglicht.

Auch die Musikschule erfuhr seit Beginn von Hubers Direktionsführung unaufhörlich weiteren Ausbau, und neue Kurse wurden, meist im Anschluß an das Konservatorium, eingeführt, zuletzt der Solfeggienunterricht nach der Methode Jaques-Dalcroze und die Bläserkurse. Die Ensemble-, Quartett- und Orchesterübungen fanden immer mehr Berücksichtigung und wurden zum integrierenden Bestandteil des Unterrichts. Mit Orchester- und Kammermusikkonzerten trat allmählich das Konservatorium in die Reihe der Basler Konzertsinstitute ein, und ohne die Vorträge von Lussy,

Jaques, Wolfrum, Rehberg und anderen, vor allem aber ohne die Meisterkurse Petris oder Busonis, die ganz besonders Hubers Initiative zu verdanken waren, ist es heute gar nicht mehr denkbar.

Dies Ziel erreicht zu haben, ist das Verdienst Hans Hubers. Hier erwies er sich als ein Anreger, wie man ihn selten findet, hier konnte er sein ureigenstes Talent aufs schönste und reichste entfalten: seine pädagogischen Fähigkeiten. Mit einer immer gleichmäßigen Hingabe, einem nie erlahmenden Eifer verband er eine ungewöhnliche Gewissenhaftigkeit, ohne je an seiner Großzügigkeit das geringste einzubüßen. Wie ernst er es mit seiner erzieherischen Aufgabe nahm, zeigt der Umstand, daß ihn nur schwerwiegende Gründe davon abhalten konnten, den Vortragsabenden und Prüfungen in eigener Person beizuwohnen; ein regelmäßiger Besucher der öffentlichen Anlässe wird ihn gewiß nur höchst selten vermisst haben. Namentlich bei Klaviervorträgen fehlte er nie, sei es, daß er fast verdeckt hinter den Instrumenten saß oder selbst am zweiten Klavier die Begleitung eines Konzertsatzes übernahm. Aber den Konservatoriumsdirektor hat er stets streng vom Komponisten geschieden. Hiesfür nur ein einziges, aber um so drastischeres Beispiel: noch mehrere Jahre nach seinem Amtsantritt stand in der Musikschulbibliothek nicht eine einzige Hubersche Komposition. Erst im Jahre 1901 hat eine umfangreiche Schenkung eines Gönners der Anstalt diese für Hubers Bescheidenheit wahrlich sprechende Lücke ausgefüllt.

Er war die Seele der ihm unterstellten Institute und schien mit ihnen untrennbar verwachsen. Und doch hat er sich noch zu Lebzeiten davon trennen müssen. Eine schwere Erkrankung nötigte ihn im Sommer 1917 zu einem längeren Urlaub.

Als er im Dezember eine Besserung verspürte, schrieb er: „Ich werde mich entschließen, noch bis ins Frühjahr in Locarno zu bleiben, da ich nun auch moralisch sicher bin,

noch einiges leisten zu können für die liebe Schule und für das liebe Basel. Wenn ich wieder antreten werde, so packe ich verschiedenes anders an als bis dahin. Gerade eine solche Refonvaleszenzperiode läßt mir die nötige Zeit übrig, um über alles nachzudenken, und zwar in aller Gründlichkeit. Man merkt z. B. bei uns noch viel zu viel die Technik heraus als Mittel zum Zweck. Und die Kunst soll kein anderes Gefühl haben als ihre Schönheit, und von Technik nur das, was sich nicht wahrnehmen läßt."

Allein die Zeit solcher Pläne war vorbei. Im Sommer 1918 mußte er es der Kommission anheimstellen, seinen Urlaub zu verlängern oder seine Demission anzunehmen. Er kannte seinen Zustand, aber die Wahl fiel ihm zu schwer. Und die Kommission hat ihn von einem starken seelischen Druck befreit, als sie ihn im August 1918 seines Amtes entließ.

Hans Huber war ein Pädagoge allerersten Ranges, ja man wird ihm nicht leicht einen Zweiten zur Seite stellen können. Selbstverständlich sind es die Jahre der Kraft, auf die sich dies Urteil stützt, die Zeiten, in denen er sich uneingeschränkt, man möchte sagen, mit der letzten Faser seines Herzens dem Unterricht widmete. Und diese Zeit konnte nicht ewig dauern, um so mehr muß es uns angelegen sein, die Schüler der früheren Jahre zu hören, der Jahre vor der Jahrhundertwende, namentlich vor der Zeit, da er die Gesamtdirektion übernahm.

Unvergeßliche Stunden waren es, so wird uns geschildert, für die bald selbst zu Lehrerinnen gewordenen ersten Schülerinnen, wenn er sie samt ihren kleinen Zöglingen um sich versammelte, wie er regelmäßig zu tun pflegte. Da war etwa vom ersten Thema die Rede. „Was ist das, das erste Thema? Nun seht, das ist eben die erste Melodie eines Stückes. Hier kommt dann eine zweite, also ein zweites Thema. Nun hier beginnt die Durchführung. Was ist das nun wieder? Seht einmal alle her!“ Und dann zeigte er

am Klavier, was in einer Durchführung geschieht, und wie die Melodien und Melodieteile darin gewendet und ihren Weg geführt werden. So wandte er sein oberstes Prinzip allen Unterrichts: Der Schüler darf sich nie langweilen, sondern gleich auch auf die Anfänger an. Jeder Schüler mußte an das Geistige eines Stückes herangeführt werden. Je nach seiner Auffassungsgabe mußte er sich Rechenschaft geben über Bau und Gehalt.

Und hier kamen nun gleich die Zwischenbemerkungen an die Lehrerinnen: „Vergeßt nicht, daß diese Auffassungsgabe ihre Grenzen hat. Was wollt ihr bei einem Kinde mit einem Adagio von Haydn anfangen? Gefühl? Das gibt's nicht in diesem Sinne bei einem Kinde. Also gerade dem, was hier die Hauptsache ist, steht das Kind fremd gegenüber. Drum laßt mir solche Stücke weg, bleibt bei ersten Sätzen oder frischen, lustigen Finales. Das ist keine Verfündigung an Haydn. Hier handelt es sich überhaupt nicht um Haydn, sondern um den Schüler. Was er spielt, ist Übungsmaterial. Das andere kommt dann später schon noch. Vergeßt mir auch nicht, daß jeder Schüler eine Individualität ist. Gebt drum nicht Czernyétudes reihenweise zum Spielen, sondern wählt aus, was gerade dieser Schüler am nötigsten hat; es ist ja Stoff für alle da. Ihr müßt da stoppen, wo ein Loch ist, alles andere ist zwecklos.“

Dann weiter über die geistigen Zusammenhänge. Wer ist der Komponist dieser Sonate? Die Jahreszahlen muß der Schüler immer präsent haben. „Man trägt nicht schwer daran, wenn man etwas gelernt hat.“ Aber auch über die Bedeutung der Autoren muß ein Kind irgendwie orientiert werden, wenn auch nur mit einem Worte. „Sebastian Bach hat viel Kirchenmusik geschrieben, Orgelmusik. Gut, das genügt einstweilen.“ Die Opuszahlen mußten sitzen. Er konnte rasch in eine Unterrichtsstunde hineinschauen: „Was spielst du da?“ „Eine Sonate von Beethoven.“ „Ach was, der hat viele gemacht. Welches Opus? Sag deiner Lehrerin, sie

solle dich anhalten, die Opuszahlen zu lernen." Und weg war er wieder.

Das waren auch die Richtlinien bei seinem eigenen Unterricht. Allem vorangestellt war das Geistige des Kunstwerks. Warum kamen denn diese Schülerinnen geradezu beseligt nach Hause aus seinen Stunden, warum sind die Eindrücke noch heute nicht verlöscht, und ist es ihnen, als säße er daneben, wenn sie von Hubers Unterricht erzählen? Wir wollen versuchen, etwas näherzutreten, vielleicht gelingt es, das eine oder andere Moment zu erhaschen und festzuhalten.

Es wurde zum Beispiel die *Appassionata* aufgeschlagen. „Nun nur nicht gleich loslegen. Warten Sie einen Augenblick! F-Moll ist notiert, geben Sie den F-Moll-Klang, versenken Sie sich gleichsam in das Fluidum dieser Tonart, und aus diesem heraus nun beginnen Sie. Da im vierten Takte das Des. Spüren Sie die bedeutungsvolle Pause davor? Hören Sie, wie der Ton gleichsam aus einer andern Welt herauftönt?“ Und jetzt kam seine Literaturkenntnis zum Vorschein. „Das Dreischlagmotiv, das zuerst im zehnten Takte erscheint, ist hier von gleicher Wichtigkeit wie in der C-Moll-Sinfonie, es ist die Schicksalsstimme. Vielfach hat es diese Bedeutung, schon bei Bach (und er spielte die entsprechende Stelle in der Cis-Moll-Fuge Nr. 23 des Wohltemperierten Klaviers), ja auch bei Haydn (Beispiel im ersten Satz der Es-Dur-Sonate III in der Breitkopf & Härtelschen Ausgabe) und so weiter bis Brahms, in den Händelvariationen die zehnte Nummer. Gerade hier im zweiten Takte ist das Abklingen der Figur geheimnisvoll wie bei Beethoven.“

Oder die *Pathétique*, die Huber übrigens nicht sehr frühzeitig vorlegte. „Die Es-Moll-Episode im ersten Satze, die motivisch aus dem Vorigen herauswächst, ist ganz streng dialogisch zu halten. Eine strenge tiefe Stimme, und eine weiche obere. Hier ja nichts von Härte in den Antworten,

alles zierlich, flatternd. Der Pralltriller nicht mit dem Akzent auf der Hauptnote nach, sondern auf derjenigen vor der obern Sekunde, kein anapästischer Rhythmus, das würde zu schwer wirken. Schwebend, erinnern Sie sich an „Und Liebe girt das zarte Taubenpaar“. Die pp-Achtel weiterhin in der Durchführung über dem Orgelpunkt auf G, „wie dumpfes, unterirdisches Grollen, dann, mit der Viertelbewegung, wieder heraus ans Licht! Die Beethovensche C-Moll-Sonate op. 13 hieß ‚die dramatische‘, im Finale der Es-Dur-Sonate op. 81 kommen die Großen (Takt 37), dann die Kleinen (Takt 45) zum Willkomm herbeigelaufen.“ Das waren seine drastischen Deutungen, die mit einem Schlage Licht über das ganze Werk verbreiten konnten. Er scheute sich auch nicht, sie ad hominem zu bieten, mit freundlichem Scherze, und sie wirkten dann nur um so stärker. „Leicht, hüpfend, nicht an den Bärengraben denken“, hieß es bei der Lisztischen Valse-Improptu (die Schülerin stammte aus Bern), oder mit Anspielung auf den Namen der Schülerin: „Das sind Engelsstimmen aus der Höhe, hell und klar“ (die Zweihunddreißigstel der rechten Hand im Anfang der As-Dur-Sonate op. 110 von Beethoven).

„Das Instrument muß singen“, das war sein Leitwort, darum auch etwa ein plötzlicher Zwischenruf „Cello“ oder die Frage: „Was für Instrumente denken Sie sich hier?“ So im ersten Satz der As-Dur-Sonate op. 110, nach dem Wiedereintritt der ersten Vorzeichnung, „sollen die imitierenden Oktavenschritte wie Geigen klingen, weich, aber bestimmt, mit vollem Klange“. Und das mußte dann heraus, kostete es, was es wollte. Dann neigte er das Ohr tief auf die Tasten, um die Gleichmäßigkeit des Tones zuerspähnen, und ruhte nicht, bis es erreicht war. „In den Fingerspitzen liegt die Seele des Pianisten“, pflegte er zu sagen. Und wahrlich war er selbst mit einem weichen Anschlag begabt, wie wenige. Bagge selbst, der doch gewiß nicht allzu freigebig mit seinem Lob über Huber war, hat bezeugt,

daß er seit Liszt keinen solchen Anschlag mehr gehört, wie bei Huber. Und diesen seinen Schülern zu übermitteln, war Hubers innigstes Bestreben. Es wird uns erzählt, daß er nicht ermüdete, den Gesang im ersten Satze der erwähnten As-Dur-Sonate, vom vierten Takte an namentlich, auszu-
feilen, stets unmittelbar neben dem Schüler, mit Wort und Hand, und daß er dann beiseite trat, in eine entfernte Zimmerecke, und von dort aus wiederum kontrollierte, Takt für Takt und Ton für Ton. „Der Finger kann nie weich genug auf die Tasten aufgesetzt werden. Vibriert er fast unwillkürlich, so ist das gerade das Rechte, dann erst realisiert sich das wirklich Empfundene, mögen die Klavierbauer von ihren Hämmern sagen, was sie wollen. Aber weich und matt ist nicht dasselbe, ein noch so weiches Piano darf nicht matt werden, sondern muß klar bleiben.“

Das Metronom zu befragen, hat Huber seinen Schülern stets widerraten. „Im Kopf sitzt das Metronom“, sagte er, wer das richtige Tempo eines Stückes nicht selbst empfinde, könne es vom Metronom doch nicht lernen. In Haltung des Körpers und der Hände verlangte er vor allem „Natur“, also Vermeiden alles Gezwungenen, Steifen. Leicht, ungezwungen, das war das Motiv seiner Haltungsvorschriften. Über das Kapitel der Tonleitern und Arpeggien geben ja glücklicherweise seine technischen Publikationen die beste Auskunft, so daß wir es hier nicht zu berühren brauchen. Was er in ihnen niederlegte, ist ein Verfahren, das er schon in den achtziger Jahren anwandte. Das bezeugen nicht nur mündliche Berichte, sondern auch ein kleines Notenheft, das eine Schülerin aufbewahrt hat, und in das er selbst die Übungen eintrug. Auch in den Dingen der mechanischen Technik legte er auf rhythmisches Spiel den Nachdruck. Darum wollte er auch, daß Etüden stets mit immer aufs neue verändertem Rhythmus gespielt würden, ja daß der Schüler Stellen in Sonaten, die besondere Mühe verursachten, heraushebe und ebenso mit vielfach verändertem Rhythmus rein

technisch durchnehme. Dann saß er daneben und spielte dasselbe wiederum rhythmisch anders gewendet, um den Lernenden sattelfest zu machen.

Ein von dem Geschilderten etwas abweichendes Bild bietet der Unterricht Hubers in den letzten Jahren seiner Konservatoriumstätigkeit. Vor allem ist dabei zu berücksichtigen, daß die Schülerzahl enorm gewachsen war, und daß an einem Tage bis zu zwanzig Schüler an die Reihe kamen. Man hatte seine Aufgaben erhalten (und mit Aufgaben wurde nicht gekargt), eine Sonate, eine Bachfuge vorzubereiten, und bekam nun beim Vorspielen kurz und prägnant Hubers Auffassung zu hören, wobei er allerdings abweichende Auffassungen eines Schülers, wenn sie nur musikalisch begründet waren, gerne gelten ließ. „Ich würde das freilich so machen“, hieß es dann mit einer kurzen Illustration am Klavier. Bestimmte technische Anweisungen hatte man sich gut zu merken, denn er wiederholte seine Anmerkungen in der nächsten Stunde nicht gerne ein zweites Mal; wenn es gar beim dritten Vorspielen derselben Stelle nicht nach Wunsch ging, war es aus mit dem Interesse: „Nehmen Sie das andere Stück, das geht ja doch nicht, und sorgen Sie dafür, daß die Sache in der nächsten Stunde sitzt, wir sind hier nicht in der Kleinkinderschule.“ Denn technisches Beherrschen der Aufgabe war ein für allemal vorausgesetzt. In der Anleitung zum geistigen Durchdringen des Stoffes war Huber sehr kurz: „Das muß von selbst kommen, sonst ist's Dressur.“ Wessen Spiel kein musikalisches Verständnis zeigte, der war von vornherein erledigt.

Und natürlich wurde auch der fallen gelassen, bei dem Energielosigkeit und offener Anfleiß zutage trat. „Sie spielen wieder so prosaisch, als wär's eine Platte weißer Rüben. Wissen Sie was, stricken Sie Strümpfe, ich glaube, das läge Ihnen besser als zu musizieren.“ Wo Huber aber Fleiß, Freude und Ausdauer sah, da mußte er aus der kleinsten Begabung das Bestmögliche zu entwickeln. Eine

Schülerin, und zwar aus der Zeit nach der Jahrhundertwende, teilt hierüber mit: „Ich kam sehr mangelhaft vorbereitet zu ihm, keine Technik, sehr schwache Finger. Es ist nicht zu sagen, mit welcher Geduld und welchem pädagogischen Verständnis er da im Unterricht vorging. Immerzu erfand er technische Übungen, deren ich gerade bedurfte, und die er in den Stunden abhörte, um die Fortschritte zu prüfen. Er gab mir Weisung, wie der einzelnen Passagen Herr zu werden, lobte, wo im geringsten etwas zu loben war; merkte er, daß ich ängstlich war beim Spielen eines Stückes, so spielte er mit, bis ich im Zuge war. Er ermutigte, wo er konnte, sagte z. B.: ‚Gerade Sie, die selbst mühsam jeden technischen Fortschritt erkämpfen müssen, werden später beim Unterrichten Ihren Schülern gute Wegweisung geben können.‘ Gewissen Komponisten gegenüber hatte ich Abneigung, so speziell gegen Mozart, wohl weil ich seine Sonaten als Kind zu früh und wie Etüden zu spielen bekommen hatte. Ich bat also Huber, mich von Mozart zu dispensieren. ‚Im Gegenteil‘, war die Antwort, ‚jetzt wird Mozart gespielt, bis er Ihnen aufgeht. Sie werden sehen, welche Freude Sie an ihm erleben werden. Bei Mozart ist alles musikalisch zu spielen und zu gestalten; keine Passage, nichts darf etüdenmäßig klingen. Mozart ist nicht leicht zu spielen und sollte Kindern, etwa mit Ausnahme einiger Variationen, gar nicht in die Hände gegeben werden.“

Daß er als Individualität behandelt wurde, das konnte der Schüler auch an der Stoffwahl merken, da unterschied Huber trotz allem Massenbetrieb scharf. Es gab Schüler, von denen er nur Chopin oder Liszt hören wollte, niemals aber Beethoven, weil er das Gefühl hatte, dessen Welt sei nicht die des Schülers, und umgekehrt gab es manchen, der nur mit Bach, Mozart, Beethoven beschäftigt wurde und niemals zu Liszt oder Moderneren kam. Und doch war das kein einseitiger Unterricht, denn erstens waren das ja

solche Schüler, die selbstverständlich mit dem größten Teil der klassischen wie modernen Literatur bekannt waren; sodann zeigte sich gerade hierin die Menschenkenntnis Hubers, die ihm gestattete, den Schüler als Einzelperson zu nehmen und jedem das Seine zu geben.

Mit der Berücksichtigung des Technischen hängt es zusammen, daß Huber in den Stunden die langsamen Sätze meist unterschlug. Mit „Gefühl“ mußte man ihm nicht kommen; er wollte wissen, ob und wie man zu üben verstehe, das Vervollkommen der Technik ging ihm über alles. Deswegen gab es im Wohltemperierten Klavier hauptsächlich die raschen, spielfreudigen Präludien, nur seltener die langsamen. Die Griepenkerlsche oder Czernysche Ausgabe dieses Werkes war ihm ein Greuel, da wurden Phrasierung und Vortragsbezeichnungen radikal geändert, und bei den Fugen galt das wohl als einzig richtig anzusehende Prinzip: je mehr Stimmen, desto größere Kraft.

Das Gefühl, bei einem Meister in die Schule zu gehen, hat alle seine Schüler zu jeder Zeit beherrscht; die Sicherheit seiner, wenn auch knappen Anweisungen bot Gewähr für ihre unfehlbare Richtigkeit. Und weil der Schüler spürte, daß Huber nichts anderes wollte, als das Hilfsmittel weisen zur ungehemmten Wiedergabe eigensten Empfindens, blieb das Selbstgefühl unangetastet. Seinen eigenen Weg finden mußte doch ein jeder, man wurde zur Persönlichkeit erzogen und nicht zum Automaten, der in der Freiheit versagte. Das ist letzten Endes die höchste Aufgabe des Pädagogen, und sie hat Huber in vorbildlicher Weise gelöst.

Und darüber hinaus noch ein weiteres: es wird wohl im weiten Umkreis keinen Huberschüler geben, der nicht mit Freuden bekennete, sein Lehrer sei ihm auch über den Unterricht hinaus menschlich nahegetreten, Freund und Berater geworden. Hatte man einmal irgend etwas auf dem Herzen, so ging es nicht lange, bis er einem forschend ansah und fragte: „Nun, was ist denn los heute?“ Und dann inter-

effierte er sich für alles und ging auf alles ein, und seine Güte, seine wahrhaft listige Freundlichkeit hat ihm ja alle Herzen geöffnet. Er selbst hat darüber niemals viele Worte gemacht, aber in drollig-ernster Weise hat er einst einer Schülerin anvertraut: „Ich habe manches Schicksal helfen auf die Beine stellen, das ist eine der Freuden meines Lebens.“ Wahrlich, Hubers Unterricht bleibt seinen Schülern allen unvergesslich.

Wir wenden uns zu Konzertsaal und Bühne und lassen zunächst eine Aufstellung folgen, umfassend die Nummern der Basler Programme bis 1900, in denen Hans Huber als Pianist, Komponist oder Dirigent genannt ist.

1874.

29. November. Abonnements-Konzert:

Schumann, Konzertstück op. 92.

Grieg, Humoreske.

Liszt, Etüde (Waldestrauschen).

Jensen, Drei Ländler aus op. 46 (Huber).

1875.

4. März.

Konzert des schwedischen Damenquartetts:

Grieg, Stücke aus dem Volksleben.

Huber, Studien op. 7 (Huber).

Schumann, Fantasiestücke op. 73.

Kentsch, Réverie und Scherzo für Violine und
Pianoforte (Huber und Kentsch).

1877.

28. Oktober.

Konzert zum Besten der Witwen-, Waisen- und
Alterkasse des Orchestervereins:

Chopin, Scherzo aus op. 35.

Huber, Zwei Stücke aus op. 19.

Reinecke, Ballade op. 20 (Huber).

28. November.

Verein für Tonkunst:

Brahms, Variationen op. 23 (Fr. Ros. Trübinger
und Huber).

Huber, Violinsonate op. 18 (Huber und Kentsch).

1878.

3. Februar.

Abonnements-Konzert:

Huber, Klavierkonzert op. 36 (Huber).

10. April. Verein für Tonkunst:
Huber, Frühlingsliebe. Liederzyklus op. 25
(Wäßler und Huber).
Huber, Walzer op. 27.
3. November. Abonnements-Konzert:
Huber, Violinkonzert op. 40 (Kentsch).

1879.

11. Februar. Verein für Tonkunst:
Huber, Sonate für zwei Klaviere op. 31 (Fr. Hof, Trüdinger und Huber).
Glaus, Präludium und Fuge für zwei Klaviere
(Glaus und Huber).
Saint-Saëns, Variationen für zwei Klaviere
(Fr. P. Brenner und Huber).
18. u. 21. Februar. Stadttheater:
Die Lotosblumen, Lustspiel von R. Kelterborn.
Ouvertüre, Entreeactes und zur Handlung gehörende Musik von Huber.
11. März. Kammermusikabend der AMG.:
Huber, Violinsonate op. 67 (Bargheer und Huber).
6. Dezember. Konzert von A. Walter:
Huber, Sonate für zwei Klaviere op. 31 (Fr. Hof, Trüdinger und Huber).
Huber, Gesangsquartette aus op. 52 (Frau A. Walter, Frau Hegar, Ad. Weber, E. Hegar).
Saint-Saëns, Variationen für zwei Klaviere
(Fr. Hof, Trüdinger und Huber).

1880.

25. Januar. Abonnements-Konzert:
Huber, Gavotte für Pianoforte (Marie Heimlicher).
14. März. Liedertafelkonzert:
Huber, Ausföhnung op. 45 (Soli: Ad. Weber, J. Engelberger).
4. April. Extrakonzert der AMG.:
Huber, Ausföhnung op. 45.
8. Dezember. Konzert von A. Walter:
Schumann, Variationen für zwei Klaviere.
X. Scharwenka, Scherzo für zwei Klaviere (Marie Heimlicher und Huber).

1881.

28. Januar. Verein für Tonkunst:
Huber, Zwei Lieder aus op. 38 (Wais und Huber).
15. März. Kammermusikabend der AMG.:
Huber, Mädchenlieder op. 61 (Frau Ida Huber).
26. April. Konzert von Hans Huber:
Beethoven, Leonoren-Ouvertüre (Dir. Volkland).
Vieuxtemps, Violinkonzert (Stiehle).
Huber, Tell-Sinfonie op. 63 (Dir. Huber).
Fr. Hegar, Lieder aus op. 3.
Huber, Lieder aus op. 38 (Emil Hegar).
Tschaikowsky, Sérénade mélancolique für Violine
(Stiehle).
Huber, Römischer Karneval, Scherzo für Orchester
(Dir. Huber).
2. Juni. Verein für Tonkunst:
Rentsch, Sonate für Pianoforte, vierhändig
(Huber und R. Frand).
Herzogenberg, Variationen für zwei Klaviere
(dieselben).
25. November. Konzert von Marie Heimlicher:
Huber, Zwei Gesangsquartette aus op. 52 (Frau
Walter, Frä. Kieffer, Ad. Weber und Ange-
nannt).

1883.

18. Februar. Abonnements-Konzert:
Huber, Tell-Sinfonie op. 63 (Dir. Huber).
22. April. Matinée von Hans Huber:
A. Claus, Orchesterfantasie (Dir. Claus).
Schubert, Die Allmacht (Marie Fillunger).
Mozart, Klavierkonzert D-dur (Huber).
Huber, Gesangsquartette op. 69 (M. Fillunger,
M. Reiter, Ad. Weber, E. Hegar).
Huber, Pandora op. 66 (Sopran solo: M. Fillunger.
Chor: ad hoc).
27. Oktober. Konzert von A. Walter:
Huber, Violinsonate op. 67 (Bargheer u. Huber),
Bach, Konzert für vier Klaviere (Zickendraht,
Huber, A. Luz, Walter).

1884.

8. Juni. Basler Sängertag, Münsterkonzert:
Huber, Die Nacht des Gefanges (Liedertafel).

1885.

10. März. Kammermusikabend der AMG.:
Huber, Gesangsquartette op. 69 (Frau Huber,
Frl. Kieffer, Ph. Strübin, E. Hegar; Piano-
forte: Huber und Glaus).
Brahms, Klavierquartett op. 26 (Pianoforte:
Huber).
15. März. Abonnements-Konzert:
Huber, Serenade „Sommer Nächte“ op. 86 (Dir.
Huber).
24. Oktober. Konzert von A. Walter:
Huber, Lenz- und Liebeslieder op. 72 (Frau
Huber, Frau Walter, Frl. Kieffer, Ph. Strübin,
E. Hegar, Neumann und Chor).

1886.

20. Januar. Konzert von Marie Heimlicher:
Liszt, Ungarische Fantasie (2. Pianoforte: Huber).
23. Dezember. Konzert von A. Walter:
Huber, Serbische und rumänische Volkslieder für
gemischten Chor.

1887.

20. Februar. Abonnements-Konzert:
Huber, Serenade „Sommer Nächte“ op. 86 (Dir.
Volkland).
18. Oktober. Konzert von Rob. Kaufmann und Huber:
Schubert-Müller, Die schöne Müllerin (Prolog,
Epilog und drei nichtkomponierte Gedichte,
gesprochen von stud. phil. Albert Geßler).
Zwischen erstem und zweitem Teil:
Huber, Intermezzo für Pianoforte op. 94 (Huber).

1888.

21. Oktober. Konzert von A. Walter im Münster:
Huber, Fantasie für Orgel (Glaus).

1890.

2. Februar. Abonnements-Konzert:
Huber, Sinfonie II, A-dur (Mstr.) (Dir. Huber).
Huber, Romanze für Pianoforte aus op. 104
(E. Schelling).

4. Mai. Liedertafel-Konzert:
Huber, Lenzlied aus op. 53 (Fanny Reinisch).

1891.

8. Februar. Abonnements-Konzert:
Huber, Dänisches Volkslied aus op. 72a (Frau
J. Huber).

22. Februar. Abonnements-Konzert:
Huber, Klavierkonzert II, G-dur, op. 107 (Rob.
Freund).

24. Februar. Kammermusikabend der UMG.:
Huber, Fiedellieder op. 98 (Emil Hegar).
Huber, Violinsonate IV, G-dur, op. 102 (Barg-
heer und Huber).

29. November. Abonnements-Konzert, Mozartfeier:
Mozart, Konzert Es-dur für zwei Klaviere (Huber
und Hegner).

1892.

9.—11. Juli. Festspiel zur Kleinbasler Gedenkfeier, Musik von
Huber.

3. u. 5. Novbr. Konzertmäßige Aufführung der Festspielmusik.

1893.

17. Oktober. Konzert von Rob. Kaufmann und Huber:
Schubert-Müller, Die schöne Müllerin.

19. Dezember. Kammermusikabend der UMG.:
Brahms, Trio op. 87.
Bach, Sonate Es-dur für Pianoforte und Flöte
(Pianoforte: Huber).

1894.

20. Februar. Kammermusikabend der UMG.:
Huber, Klavierquartett B-dur, op. 110 (Piano-
forte: Huber).

28. März. Stadttheater: Weltfrühling, Oper von Huber.

April—Mai. Drei Beethovenabende von Huber, Bargheer und
Rahnt: Klaviertrios und Cellosonaten.

3. Juni. Liedertafel-Konzert:
Gade, Zwei nordische Tänze für Violine und
Pianoforte (Bargheer und Huber).

31. Oktober. Konzert von F. Röchler:
Huber, Romanze für Pianoforte aus op. 104
(Josefine Hirt).
Huber, Zwei Frauenchöre aus op. 88.

1895.

12. Mai. Liedertafel-Konzert:
Huber, Sursum corda für Männerchor.
13. November. Konzert von F. Kächler:
Huber, Suite für Violine und Pianoforte op. 82
(Kächler und Huber).
19. November. Kammermusikabend der UMG.:
Mozart, Klavierquartett G-moll (Pianoforte:
Huber).
11. Dezember. Konzert von Marie Engels:
Huber, Nachtgesang für Pianoforte op. 22 Nr. 5.
Huber, Drei Gesangsquartette aus op. 52 (Frau
Huber, Frä. Hel. Kündig, Ph. Strübin,
P. Boepple).
Chopin, Klavierkonzert F-moll (2. Pianoforte:
Huber).
17. Dezember. Kammermusikabend der UMG.:
Beethoven, Klaviertrio op. 97 (Pianoforte: Huber).

1896.

29. Januar. Stadttheater: Kudrun, Oper von Huber.
16. Februar. Abonnements-Konzert:
Huber, Ranzonetta Fis-dur für Pianoforte
(W. Rehberg).
18. März. Kammermusikabend der UMG.:
Brahms, Klarinettensonate op. 120 Nr. 1 (Wehler
und Huber).
Brahms, Klavierquintett op. 34 (Pianoforte:
Huber).
27. März. Konzert von Emil Braun:
Huber, Celloromanze aus op. 30.
10. Mai. Liedertafel-Konzert:
Huber, Die schöne Lore (Mfr.) für Männerchor.
Huber, Werbung aus op. 72a (Frau Dr. Huber).
15. Dezember. Kammermusikabend der UMG.:
Sgambati, Klavierquintett op. 5 (Pianoforte:
Huber).

1897.

16. März. Kammermusikabend der UMG.:
Huber, Violinsonate V op. 112 (Bargheer und
Huber).
Brahms, Klaviertrio op. 8, Neue Ausg. (Piano-
forte: Huber).

28. März. Abonnements-Konzert:
Mozart, Klavierkonzert A-dur (Huber).
Huber, Overtüre und Vorspiel zum 3. Akt aus
„Rudrun“ (Dir. Huber).
Huber, Gesänge aus dem Festspiel (Frau Dr. Huber,
Rob. Kaufmann, Dir. Huber).
6. April. Konzert von Osk. v. Lauppert:
Beethoven, Cellosonate op. 69 (Braun u. Huber).
Huber, Mädchenlied op. 61 Nr. 5 (Clara Stolzen-
berg).
13. Juni. Gesangverein:
Mendelssohn, Paulus (Dir. Huber, vertretungs-
weise).
23. Oktober. Stadttheater:
Festspiel zur Böcklinfeier von R. Wadernagel,
Musik von Huber.
2. November. Konzert von Rob. Kaufmann und Huber:
Schumann, Dichterliebe.
Brahms, Magelonenromenzen.
Huber, Violinsonate V op. 112 (Anna Hegner
und Huber).
13. November. Feier zur Eröffnung des Saales im Gesellschaftshause:
Huber, Festspielmusik; div. Chöre und Solisten
(Pianoforte: Huber).
5. Dezember. Konzert von E. Breil:
Huber, Fantasie für Orgel, Satz I.
- 1898.**
22. Februar. Konzert von Jenö Hubay und Alb. Friedenthal:
Huber, Melodie für Violine op. 49 Nr. 1.
27. Februar. Matinée von F. Röchler:
Händel, Violinsonate D-dur.
Herzogenberg, Gesangsquartette op. 95 (Piano-
forte: Huber).
10. März. Konzert zu Gunsten eines alkoholfreien Restaurants:
Huber, Violinsuite op. 82 (Röchler und Huber).
Mozart, Klarinetten trio (Pianoforte: Huber).
29. März. Kammermusikabend des Gesangvereins:
Brahms, Klavierquartett op. 26.
Huber, Gesangsquartette op. 69 (Frau Dr. Huber,
Frau R. Stamm, E. Sandreuter, P. Voepfle).
Mozart, Klavierquintett mit Blasinstrumenten
(Pianoforte: Huber).

2. Dezember. Konzert von E. Jul. Schmidt:
Huber, Walzer op. 27, Neue Ausg. (Piano-
forte: Huber).
- 1899.**
9. Februar. Gesangvereins-Konzert:
Brahms und Wolf, Lieder (Meschaert u. Huber).
26. Februar. Abonnements-Konzert:
Huber, Klavierkonzert III, D-dur, op. 113 (Rob.
Freund, Dir. Huber).
7. Mai. Liedertafel-Konzert:
Huber, Lenzlied aus op. 53 (Frh. A. Hindermann).
26. Mai. Gesangverein, Künstlerkonzert:
Huber, Duette aus op. 58 (Pauline de Haan,
Arth. van Erweyl).
5. November. Abonnements-Konzert:
Huber, Sinfonische Einleitung zu „Simplicius“
(Dir. Huber).
22. November. Konzert von Johanna Enholz:
Verschiedene Lieder (Maria Philippi, E. Sand-
reuter; Pianoforte: Huber).
- 1900.**
27. Februar. Konzert von Felix und Adrienne Kraus und Otto
Hegner:
Huber, Ballade op. 104 Nr. 1 für Pianoforte.
16. März. Konzert von Jenö Hubay und Otto Hegner:
Huber, Violinsonate V op. 112.
29. April. Konzert von Anna und Marie Hegner:
(Direktion des Orchesters: Huber).
11. Juni. Gesangverein, Künstlerkonzert:
Huber, Sertett für Pianoforte und Blasinstru-
mente (Pianoforte: Hegner).
30. Oktober. Gesangverein, Kammermusikabend:
Huber, Suite für Cello und Pianoforte op. 89
(Willy und Adolf Rehberg).
4. Dezember. Konzert des Vereins Schweiz. Tonkünstler in Basel:
Huber, Romanze für Cello aus op. 30 (E. Braun).
- November 1899 bis
Dezember 1902. Direktion des Gesangvereins:
I. Hegar, Manasse. — Bach, Drei Kantaten. —
Brahms, op. 81, 89, 109, 54 und Lieder. —
Bach, H-moll-Messe.

- II. Wolfrum, Weihnachtsmysterium, und Bach, Magnifikat. — Verdi, Quattro pezzi sacri, und Schumann, Manfred. — Händel, Judas Maccabäus.
- III. Huber, Der Basler Bund 1501 (Konzert). — Bach, Zwei Kantaten. — Haydn, Die Jahreszeiten. — Mozart, Messe in C-moll.
- IV. Schumann, Faust.

Außerdem: Neun Kammermusikabende.

Es schien uns angebracht, die Liste hier abzubrechen, denn eine in gleicher Weise weitererschreitende Aufzählung würde den uns zur Verfügung stehenden Raum weit überschreiten. An ihrer Spitze würde das Festspiel des Jahres 1901 stehen und die E-Moll-Sinfonie, an ihrem Schlusse, wenn man ihn auf den Dezember 1921 verlegen wollte, die Achte Sinfonie und ein Konzert mit Lustspielouvertüre und „Ausföhmung“, und gekennzeichnet wäre eine solche weitere Aufzählung durch die Namen Hermann Suter, in dem Huber seinen berufensten Orchesterinterpreten gefunden hat, und Gottfried Becker, der die Wege wies zur Umformung des Simplicius und dadurch den Komponisten nochmals zur Bühne lenkte. Robert Freund und Otto Hegner, die Pianisten, werden abgelöst durch Rudolf Ganz und vor allem durch Ernst Levy, und an Stelle der früheren Gesangsquartette tritt für eine Reihe von Jahren das von Huber selbst geleitete Vokalkuartett Ida Huber, Maria Philippi, Emanuel Sandreuter und Paul Boepple. Als sodann die großen Chorwerke erschienen, hat sich ihrer der Gesangverein angenommen und Hubersche Musik auch im Münster erklingen lassen. In Kammermusik, Orchesterkonzert und Chorkonzert wächst die Zahl der Huberprogramme zu einer Höhe, die dem Basler Musikleben des beginnenden zwanzigsten Jahrhunderts einen eigenen Stempel aufdrückt; die Kompositionen aber im einzelnen aufzuführen, dürfen wir um so mehr unterlassen, als

an anderer Stelle eine Chronologie versucht worden ist, aus der deutlich hervorgeht, daß fast jedes bedeutendere Werk zuerst in Basel gehört worden ist. Andererseits nehmen die Anlässe, bei denen Huber als Pianist auftrat, oder gar als Dirigent, begreiflicherweise stetig ab. Seine Orchesterwerke selbst der Öffentlichkeit vorzuführen, lag kein Grund mehr vor, und nur bei den Kammermusikkompositionen übernahm er bis ungefähr 1916 noch persönlich den Klavierpart.

Betrachtet man nochmals die obige Aufstellung, die die Anfänge umschließt, bis in die Jahre der vollen Kraft, so ergibt sich vor allem eines, das auch an dieser Stelle wohl ausgesprochen werden darf: an Verständnis für die Bedeutung des Komponisten hat es in Basel von Anfang an nicht gefehlt. Vor allem nicht bei den großen Konzertinstituten. Die Bereitwilligkeit, mit der besonders die Allgemeine Musikgesellschaft in Sinfoniekonzerten und Kammermusikabenden Hans Huber hat zu Worte kommen lassen, findet wohl nicht in allen Städten ein Beispiel, die Wohnort und Wirkungskreis eines Komponisten sind. Das ist auch stets von Huber dankbar anerkannt worden. Neben ihr steht das Stadttheater, in dem schon 1879 Hubersche Musik erklang, und die „Liedertafel“, die zu ihrem Sängertag 1884 bei dem jungen Künstler einen Eröffnungsgesang bestellte und schon vorher mit seinem Namen ihre Programme schmückte. Wir dürfen das den Männern, die damals das Basler Musikleben leiteten, schon anrechnen.

Sie fanden allerdings auch reichlich Zustimmung des Konzertpublikums. Die Berichterstattung der Tagesblätter war in jener Zeit noch nicht fachmäßig, allein von der allgemeinen Stimmung und von der Aufnahme eines Werkes gibt sie doch genügend Kunde, und so mag es nicht unerwünscht sein, wenigstens ein Referat hier wiederzugeben. Im Volksfreund hieß es anlässlich des Abends (3. II. 1878), da Huber sein erstes Klavierkonzert vortrug: „Den Mittelpunkt des Konzertes bildete eine Novität, welche in mehr

als einer Beziehung ganz besondere Erwähnung verdient. Einmal wegen ihres bedeutenden musikalischen Wertes, dann wegen des jugendlichen Schöpfers und Spielers, und endlich weil derselbe unser Landsmann ist und wir uns in Basel dieses köstlichen Besitzes freuen dürfen. Wer die vielen poesievollen, frisch empfundenen Klavierwerke Hubers kannte, der sah mit Spannung und bester Hoffnung dem ersten größer angelegten Werke des jungen Künstlers entgegen. Und wie er nun so bescheiden und ruhig sich an den Flügel setzte, nach dem still-düsteren Vorspiel die Hände voll Kraft in die Tasten griffen, sich Stimmung an Stimmung reihte, klare, herzliche Melodien so fließend dahinrauschten und der Ernst und die Dürsterkeit immer mehr schwanden und einer, wir möchten sagen, burschikosen Heiterkeit und Lebendigkeit Platz machten, und endlich das Ganze in ungebundener Fröhlichkeit schloß, da hatte er sich vieler Herzen gewonnen, und der Applaus endigte nicht, bis der junge Komponist, über dem man den Klavierspieler beinahe vergessen hatte, zum dritten Male für die warme Aufnahme seines Werkes dankte."

Neben den Konzerten der Musikgesellschaft sind es diejenigen August Walters und die Abende im Verein für Tonkunst, an denen Huber als Pianist oder als Komponist immer wieder auftrat, und wenn auch seine beiden eigenen Konzerte mit der Tellsonfonie und der Pandora den großen Musiksaal nicht zu füllen vermochten, so war doch sein Name und seine Kunst den Konzertbesuchern vertraut geworden. Für ein weiteres Publikum allerdings bekam dieser sein Name erst Klang und Glanz durch das Festspiel von 1892. Wieviel auch über jene leuchtenden Tage, an denen Hans Huber im Mittelpunkt stand, geschrieben worden ist, es bleibt ein schwacher Abglanz, und wie ein unaussprechliches Geheimnis wahrt sich das Gedenden im Herzen. Nur eine Erinnerung finde hier ihre Stelle. Wir blättern in dem Gedendenbuch jenes Festes und stoßen in dem Schlußabschnitt

auf die Worte, die Ernst Curtius an eine befreundete Basler Familie schrieb: „Ich habe die Eindrücke des patriotischen Festspiels, die ich in Basel empfangen habe, viel in Kopf und Herz bewegt, und ich muß mir sagen, daß ich nie etwas Ähnliches gesehen habe. Tausende von Menschen aller Herkunft, welche im glühenden Sonnenbrande stundenlang andächtig schauten und lauschten, die architektonische Anordnung des Ganzen, die harmonische Verbindung von Drama, Musik und Tanz, die ohne die geringste Störung durchgeführte Darstellung, in der nirgends ein Virtuosenstück sich unbescheiden vordrängte, die würdevolle Ausstattung, die massenhafte Beteiligung aller Stände und Altersstufen, ohne einen Moment von wüstem Gedräng — alles spontan von einem Geiste beseelt — das war etwas, was kein Hoftheater leisten kann. Es gab eine Anschauung von geistigen Mitteln, von Kraft und Gesundheit in der städtischen Jugend, es war etwas, was an die schönste Zeit des hellenischen Altertums erinnerte.“

Neben diesen Wirken vor der größten Öffentlichkeit tritt endlich eine weitere Tätigkeit Hubers, und zwar in intimstem Kreise, seine Leitung künstlerischer Hausmusik. Drei solche Kreise seien hier erwähnt, die sich aufs beste zu einem Gesamtbilde ergänzen. Von der Mitte der achtziger Jahre bis zur Zeit des ersten Festspiels erstrecken sich die regelmäßigen Zusammenkünfte in der Familie des Senjals Paul Preiswerk-Braun, an denen Huber teilnahm. Hier war er ursprünglich als Lehrer einer der Töchter, dann allmählich als wahrer Freund des Hauses der Mittelpunkt einer musikalischen Geselligkeit, wie sie lebendiger und unmittelbarer kaum gedacht werden kann. Ein einfaches Mahl, das die behagliche Atmosphäre schuf, machte jeweils den Beginn, und mit der Zigarre ging man dann an das Musizieren. Mit tüchtigen Dilettanten, etwa auch einmal mit Fachmusikern, wurden Klaviertrios und Ensemblesonaten älterer und neuerer Zeit durchgenommen,

wobei Huber, am Klavier abwechselnd mit der Tochter des Hauses, das Ganze leitete und zusammenhielt. Da ist ausgiebig musiziert worden, und es kam vor, daß die Petroleumlampe, die den Abendtisch freundlich erhellte, zu mitternächtiger Stunde nachgefüllt werden mußte, weil der Musik- und Gesprächshunger noch immer nicht gesättigt war. Selbstverständlich hieß es sich zusammennehmen, aber andererseits kannte Huber ja die Grenze der Dilettanten, und die Hauptsache war ihm selber der harmonische, gesellschaftlich einfache Ton, der diese Abende kennzeichnete. Immerhin konnte auch ein scharfes Wort dazwischen fallen, und als der Geiger einmal meinte, mit Mozart auch gar zu rasch fertig werden zu können, mußte er sich von Huber apostrophieren lassen: „Wenn Sie Mozart technisch leicht finden, so beweist das nur, daß Sie ihn nicht spielen können.“ Wir wollen das treffende Wort zu Nutz und Frommen aller Musikbesessenen gerne festhalten, und man begreift, daß der ganze kleine Kreis die Anregungen, die Huber vermittelte, noch in später Zeit in treuer Erinnerung bewahrte. Aber auch Huber selbst hat sich da wohl gefühlt; und wenn er auch abends von einem arbeitsreichen Mülhaufer Tage heimkehrte — zu seinen Freunden „im minderen Basel“ hinüberzufahren, war ihm nie zu viel. Noch lange Jahre nachher schrieb er an Fräulein Preiswerk, wie gerne er sich der Stunden erinnere, da er in ihrem väterlichen Hause ein Heim fand, „lange bevor ich eine Basler Berühmtheit wurde“.

Sodann die Musikabende im Hause Speiser-Sarasin. Dieser Name spielt im Leben und Schaffen Hans Hubers eine große, bedeutungsvolle Rolle. Der Hausherr ist es gewesen (wir stellen damit eine an anderer Stelle ausgesprochene Vermutung richtig), der als Mitglied der Regierung nach dem Besuch der Berner Feier von 1891 zuerst den Gedanken ausgesprochen hat, an der Kleinbasler Gedenkfeier müsse ein Festspiel aufgeführt werden, das

Huber zur Komposition übergeben werden sollte. Und er hat den Gedanken nicht nur ausgesprochen, sondern auch durchgeführt. Der Hausfrau aber, die ihm auch in den neunziger Jahren als Schülerin nahegetreten war, verdankte Huber die Zusammenstellung des Textes zu dem Oratorium „Weissagung und Erfüllung“, das infolge einer eigentlichen Bestellung und unter unermüdlicher Unterstützung des Ehepaars Speiser geschrieben worden ist. Hans Huber durfte mit Recht in einem Briefe dankerfüllt vom „Wiederkommen der idealen Zeiten der klassischen Musikperiode“ sprechen, freilich auch, nach Beendigung der Arbeit, von „den schönen Stunden, die ihm die Komposition des gewaltigen Textes bereitet“ hatte. Die Arbeit an der Komposition zog sich ungewöhnlich lange hin, denn viel freie Zeit stand dem Künstler nicht zur Verfügung, und während einer Reihe von Jahren wird in seiner Korrespondenz mit Frau Speiser „unser gemeinsames Oratorium“ erörtert. Mit Interesse hatte Huber verfolgt, wie der Text aus den verschiedenen Bibelübersetzungen ausgelesen wurde, den Titel bestimmte er selbst und hat mehrere Vorschläge, wie die schlichte Fassung „Bibelworte“ oder das ursprünglich geplante „Weihnachtsoratorium“ zurückgewiesen. Von besonderem Interesse ist eine Brieffstelle, in der Huber das Anklingen gregorianischer Chormotive in seiner Komposition begründet. Er wendet sich dabei gegen eine Richtung, die damals von großem Einfluß war, heute aber glücklicherweise bedeutend zurückgedrängt ist, und wahrt das Recht der Kunst, über den Konfessionen zu stehen, in so unmittelbarer Weise, daß wir die ganze Stelle trotz ihrer Schärfe hieher setzen wollen. „In der Interpretation des Kunstwerkes sowohl wie auch in der Konzeption desselben hat der Künstler das Recht, seine eigenen Gedanken hineinzuziehen. Das ist ja gerade das Unglück bei der modernen katholischen Kunst! Der Regensburger Areopag hat die Frechheit, eine Beethovensche Missa solemnis als ‚nicht kirchlich‘ zu bezeichnen (auch die

Mozart'schen sind auf dem Index), während für mich tausendmal mehr Religiosität oder religiöses Empfinden in Beethoven steckt als in der ganzen Bibliothek dieser Hez- und Orgelkapläne. Auch meine Benignität hat in den Text die Vision des Glaubensbekenntnisses (sei dasselbe nun protestantisch oder katholisch) hineingedacht, und deshalb klingt das prachtvolle Thema des Credo im letzten Chore mit, eines der prägnantesten Motive aller Zeiten. Also weg mit aller Theologie und allen Auslegungen, die Hauptsache ist und bleibt der innere Wert einer Sache."

Im Hause Speiser nun sind vorzugsweise um die Mitte der neunziger Jahre Hausmusikabende abgehalten worden, die Hubers Leitung unterstanden. Im Verein mit Ferdinand Röchler und Emil Braun und mit sattelfesten Kunstfreunden, wie dem Architekten Eduard Fueter-Gelzer, hatte er da Gelegenheit, Kammermusik zu interpretieren, klassische, romantische und moderne. So gab es Beethovenabende, Schumannabende, Schubert-, Mendelssohn-, Brahmsabende, gab es ferner ein Programm, das Rubinstein, ein anderes, das Saint-Saëns gewidmet war, man bekam Sgambatis Klavierquintett zu hören, das Quintett von Sinding, die Violinsonate von César Franck oder ein Klavierquintett von Dvořák. Dabei nahm Huber es ernst mit der Sache; es wurden Proben abgehalten und ganze Arbeit geleistet. Etwa einmal gab es mit besonders festlichem Anstrich auf ausdrücklichen Wunsch der Gastgeber auch einen Huberabend mit Klavierquartett oder -quintett, Gesangsquartetten und Klaviervorträgen. Dann wirkte der Komponist freilich gewöhnlich nicht selbst mit, wußte er doch den Klavieranteil bei der Hausfrau, bei Frau Dr. Moosherr-Engels oder Frau Josefine Hirt-Kopp, in besten Händen. Und war der letzte Ton verklungen, so saß man noch ein Weilchen zusammen beim Glase Wein. Das waren jene „Symposien“, an die Huber stets mit Vergnügen sich erinnert hat, und denen die Gestalten eines Andreas Heusler oder Heinrich Wölfflin

besonderen Glanz gaben. Aber mit der ihm eigenen Selbstverständlichkeit nahm er auch Platz in der Gruppe des jungen Volkes, das zugegen sein durfte, und tauschte Rede und Gegenrede. Wer wägt die Anregungen und zählt die Fäden, die aus solchem Zusammensein mit einem geistig hochstehenden Künstler sich hinüberspinnen, auch über die Jahre hinweg, ins Kunstleben eines ganzen Gemeinwesens?

Ähnliches hat sich dann wiederholt, als Huber mehrere Jahre später im Hause seines Freundes und späteren Konservatoriumspräsidenten Ed. His-Schlumberger Hausmusikabende leitete. Auch diesen Namen tragen mehrere Kompositionen Hubers, Zeugnis gebend nicht nur von gemeinsamem Musizieren zu verschiedensten Zeiten, von den siebziger Jahren an, sondern auch von der künstlerischen Gewissenhaftigkeit, mit der hier Musik gepflegt wurde. An diesen Abenden waren es vorzugsweise die Werke der vor-klassischen Zeit, dem Kunstfreund wieder erschlossen durch die Riemannschen Publikationen „Collegium musicum“, die den Stoff boten. Die Namen Dall'Abaco, Stamitz, Fasch, Torelli, Leo u. a., von denen Stamitz, wie die Lucas Sarafinsche Sammlung ausweist, gerade auch in Basel einst zur Hausmusik gehörte. Hier übernahm Huber regelmäßig am Klavier die Continuopartie, doch gab es auch hier Gäste, z. B. Ernst Levy oder Edwin Fischer, und Abstecher in die neue Zeit: Die Hubersche Sonate für zwei Violinen op. 135 hat hier am 28. März 1913 ihre erste Aufführung gefunden.

Wenn Hans Huber, wie er gerne tat, von echter Basler Kultur sprach, so hatte er solches Milieu im Sinne. In solchen Kreisen gab er, angeregt, sein Bestes, und wer heute davon spricht, tut es mit der Erinnerung an etwas Vergangenes, aber Unvergängliches.

Wir haben versucht, die Bedeutung des Pädagogen und des Künstlers für das Basler Musikleben darzustellen. Es wäre verlockend, auch dem geistigen Gehalt seiner Musik

nachzugehen und zu zeigen, wie durch Hans Huber auch auf diesem Wege immer wieder neue Gedanken und Strömungen fruchtbar übermittelt wurden. Aber es würde zu weit führen. Rastlos wirkte in ihm die Schaffenskraft, das Höchste, was uns gegeben werden kann, ein Antrieb von unschätzbarem Werte für das künstlerische Leben unserer Stadt.