

Zeitschrift:	Dissonanz = Dissonance
Herausgeber:	Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band:	- (2004)
Heft:	88
Artikel:	Klaus Huber und die arabische Musik : Begegnungen, Entgrenzungen, Berührungen = Le compositeur suisse Klaus Huber
Autor:	Keller, Kjell
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-927779

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: 10.12.2025

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

Le compositeur suisse Klaus Huber

A l'occasion des 80 ans de Klaus Huber, le 30 novembre 2004, ce numéro aborde sa musique sous deux angles. Kjell Keller présente les œuvres récentes de Huber qui témoignent de son intérêt actif pour la théorie et la pratique musicale de la civilisation islamique, geste de solidarité que Huber a entamé dès la première guerre du Golfe et qui marque son écriture jusqu'à aujourd'hui. Il est aussi question de l'écho des dernières compositions de Huber sur le public arabe. A partir de *Deux mouvements pour sept cuivres* (1957/58), Michael Kunkel revient sur une période formatrice que le compositeur qualifie de « première percée ». Son analyse se concentre sur les possibilités et impossibilités de la forme symétrique, ainsi que sur l'imbrication des plans temporels dans le travail compositionnel.

KLAUS HUBER UND DIE ARABISCHE MUSIK

VON KJELL KELLER

Begegnungen, Entgrenzungen, Berührungen

Ein Blick auf einige Text-AutorInnen, die Klaus Huber in den vergangenen 30 Jahren vertont hat: Ernesto Cardenal, Pablo Neruda, Carolina María de Jesús, Masuji Ibuse, Mahmûd Doulatabadi, Mahmûd Darwisch. AutorInnen aus Nicaragua, Chile, Brasilien, Japan, Iran und Palästina.

Ein Blick auf unübliche Instrumente, die Huber eingesetzt hat: die Zither Kayagum und die Trommel Buk aus Korea, die Mundorgel Shô aus Japan, die Laute Oud, die Kastenzither Qanûn, die Flöte Ney und die Perkussionsinstrumente Riqq und Mazhar, Hauptinstrumente der arabischen Musik.

Beides, die Wahl der TextautorInnen und der Einsatz von ungewohnten Instrumenten weist auf einen Komponisten hin, der in radikaler Form eine eurozentrische Sicht von Musik, Kultur, Welt gesprengt, Öffnungen, Berührungen, Begegnungen verschiedenster Art gesucht hat. Mit keiner fremden Musikkultur beschäftigte sich Huber in den vergangenen 15 Jahren stärker als mit der arabischen. In diversen Werken, in unterschiedlichen Formen setzte er sich mit ihr auseinander. Nachdem die meisten dieser Stücke in Europa mehrfach aufgeführt worden sind, erlebten zwei Hauptwerke im Mai 2004 ihre Premieren in der arabischen Welt.

Hubers Interesse für nicht-europäische Kulturen wurde früh, mitten im Zweiten Weltkrieg geweckt. Wie er mir in einem Gespräch vor einigen Jahren sagte, hatte er während seiner Studienzeit am Lehrerseminar Küsnacht/Zürich einen Geografielehrer, der selber während zehn Jahren in Sapporo gelebt hatte und der es nun verstand, den Seminaristen fernöstliche Kultur aus eigener Anschauung packend und kompetent beizubringen. In jener Zeit suchte der etwa 18-jährige Klaus Huber nach ostasiatischer Musik und vertiefte sich in chinesische und japanische Tondokumente. Daneben hatte er am Seminar aber auch abschreckende Erfahrungen mit Lehrern, die mehr oder weniger offen die Nazi-Ideologie propagierten.

Hubers Interesse für das Fremde schien dann schier ausgetilgt, als er 1947 sein Musikstudium aufnahm. Er erlebte

und erduldete die erstickende geistige Enge, die sich in der Schweiz – auch im offiziellen Musikleben, auch im Komponieren – kundtat. Um sich dieser Enge zu entziehen, hätte er seine Studien gerne im Ausland fortgesetzt, etwa bei Nadia Boulanger in Paris.

Diese Pläne allerdings zerschlugen sich. Er wählte in der Folge den Weg der Emigration nach innen. Er tauchte in die europäische Mystik ein, und das prägte dann auch seinen frühen Ruf als esoterischen, versponnenen, weltabgewandten Komponisten. In der weiteren Entwicklung Hubers ist es interessant zu beobachten, dass just die Mystik zu einem zentralen Element für seine radikale Öffnung geworden ist, Mystik nun freilich nicht mehr ausschliesslich als Weg gegen innen verstanden, sondern gleichzeitig als Weg nach aussen, als aktive Teilhabe an Welt. Neben die christliche Mystik traten andere Formen, etwa die des Zen-Buddhismus und des Sufismus, der islamischen Mystik.

IN DIE WELT HORCHEN

Gegen Ende der sechziger Jahre, ohne Zweifel im Zusammenhang mit der internationalen Friedensbewegung, wandelte sich Hubers Selbstverständnis als Komponist. Er gelangte zur Überzeugung, dass auch er als Komponist «hinhorchen muss auf Elend, Ungerechtigkeit, Unfreiheit, Armut, auf Intoleranz, Grausamkeit, Gewalt, Vergewaltigung der Machtlosen in dieser unserer Gegenwart.»¹ In den siebziger und achtziger Jahren schrieb er eine Reihe von Werken, in denen sich dieses neue Selbstverständnis artikulierte, darunter – als Hauptwerk dieser Phase – *Erniedrigt – geknechtet – verlassen – verachtet ...* (1975-1982). Neben der grossartigen Poesie Ernesto Cardenals kommt darin etwa eine schwarze Mutter aus den Favelas, den Slums einer brasilianischen Grossstadt, zu Wort. Sie schildert in aufwühlenden Worten ihren täglichen Überlebenskampf gegen Hunger, Durst, Brutalität und Ungerechtigkeiten aller Art. An anderer

1. Klaus Huber,
Umgepflügte Zeit – Schriften und Gespräche, Köln 1999, S. 154.



Klaus Huber,
bratschespielend
in seinem Studio
in Kirchhofen
(Achtziger Jahre)

© Barbara
Klemm

Stelle steht ein schwarzer Strafgefangener mit seiner totalen Isolation im Zentrum. Die Ausgebeuteten und Unterdrückten artikulieren sich in Hubers Werk nicht nur über ihre Texte, sondern auch über ihre eigene musikalische Kultur – wenn auch sehr vermittelt. Im einen Fall sind es Gesänge aus den Favelas, im andern erschütternde Worksongs von schwarzen Gefangenen, aus den legendären Aufnahmen von Allan Lomax. Diese musikalischen Elemente tauchen nicht plakativ-vordergründig auf, sondern sind vielfältig in konstruktivistischem Sinne verarbeitet – in den Worten von Klaus Huber: «Sie sind in meine eigene Sprache hinein verlängert.»²

Max Nyffeler hat treffend von Hubers enormer Integrationskraft geschrieben, die das Erbe europäischer Traditionen ebenso wie Elemente anderer Kulturen unter dem Signum einer konsequent modernen Musiksprache zusammenfasst. Nyffeler weiter: «Hubers Fähigkeit, sich in andere Kulturen, andere Wahrnehmungs-Perspektiven hineinzuversetzen, schlägt sich im Werk als ein Prozess der mehrfachen Spiegelung nieder: als Oszillieren zwischen zwei Polen, zwischen Eigenem und Fremdem.»³

DIE ERDE BEWEGT SICH AUF DEN HÖRNERN EINES OCHSEN

Anfang der neunziger Jahre wagte sich Klaus Huber einen Schritt weiter. Kommentar des Komponisten: «Unmittelbar ausgelöst durch den Golfkrieg, dessen verheerende Auswirkungen im Bewusstsein vor allem der jungen Generation ich mit Recht befürchtete (umfassende Remilitarisierung ihres Denkens und Fühlens) und der meine Kreativität beinahe zerbrach, hatte ich das starke Bedürfnis, mich einer Kultur zuzuwenden, die in den Augen der Neuen Weltordnung zur Vertreterin des Bösen schlechthin geworden war.»⁴ Gemeint ist – natürlich – die Kultur des Islam.

Huber begann ein intensives Studium der klassisch-arabischen Musik. Sein besonderes Interesse galt dabei der überaus reichen Musiktheorie, wie sie speziell in der Zeit zwischen dem 9. und dem 15. Jahrhundert entwickelt worden ist, mit engen Bezügen zur altgriechischen Theorie. Etwa: Al-Kindī, Al-Fārābī, Ibn Sīnā (Avicenna) und Sāfi ad-Dīn al-Urmawī. Als wichtigste Quelle diente ihm die monumentale Sammlung des Orientalisten und Musikforschers Baron Rodolphe d'Erlanger (*La musique arabe*, insgesamt 6 Bände, die zwischen 1930 und 1959 in Paris erschienen sind). Huber wurde sich der Bedeutung einer Musikkultur bewusst, die «die abendländische Musikentwicklung ganz entscheidend geprägt, wenn nicht überhaupt erst ermöglicht hat. Eine für mich neue Welt nicht chromatisch temperierter Intervalle führte mich Schritt für Schritt zu einem neuen Verständnis meiner Musikkultur, meine eigene Musik eingeschlossen.»⁵ Er lernte überdies das arabisch-mittelalterliche Spanien näher kennen, mit seinem kulturellen Reichtum, mit der weitgehenden Toleranz Andersgläubigen gegenüber und dem fruchtbaren Zusammenwirken von islamischen, christlichen und jüdischen Kulturschaffenden und Wissenschaftlern.

Das erste Produkt seiner Beschäftigung mit arabischer Musik, *Die Erde bewegt sich auf den Hörnern eines Ochsen*, schrieb er unter anderem in Erinnerung an die meist verschütteten, vergessenen historischen Gemeinsamkeiten von europäischer und arabischer Musiktradition. Er schuf – in Kürzestform ausgedrückt – Berührungsfelder für die beiden Kulturen, Möglichkeiten der Begegnung, der Wieder-Begegnung.

Das Werk hat als konkreten Ausgangspunkt einen ebenso verzweifelten wie engagierten Text, den der iranische Schriftsteller Mahmūd Doulatabadi 1992 auf einem internationalen Schriftstellerkongress in München gehalten hat. Doulatabadi

thematisiert die schier hoffnungslose Situation der iranischen Kultur, der iranischen Menschen insgesamt: Eingewängt zwischen reaktionärem Fundamentalismus und neo-imperialistischer «Neuer Weltordnung» bleibt der iranischen Kultur nur die Möglichkeit des Verstummens. «Ich komme vom Rande der Salzwüste», heisst es bei Doulatabadi. «Unser Land wird täglich verschlissener, das Volk täglich hoffnungsloser. Die Bereitschaft zur Selbstzerstörung wird grösser. Wehe der Zeit, in der es keine Hoffnung auf Arbeit und keine Liebe zum Leben gibt.» Und später: «Der Morgen nach dem Zerfall wird von einem geschlossenen Weltsystem bestimmt, mit einer technisch-politisch-ökonomisch-militärischen Entschiedenheit, die weitaus weniger tolerant, aber gerissener ist. Die Erde bewegt sich auf den Hörnern eines Ochsen. Was bei dieser Bewegung gehört wird, ist das Geräusch vom Zermalmen eines Gleichgewichts und gleichzeitig die Sehnsucht danach.» Doulatabadi schliesst mit zwei kurzen Zitaten von persischen Mystikern des 9. und 12. Jahrhunderts: «Einige dich mit Liebe, um Wunder zu erleben», und: «Ich ging in die Wüste, es hat Liebe geregnet.»

Auszüge aus Doulatabadis Text in persisch sowie in arabischer, deutscher und französischer Übersetzung bilden das sprachliche Grundmaterial für eine sechskanalige Klangmontage auf Tonband. Die Texte, gesungen oder gesprochen, werden auf dem Tonband mit Klängen und Geräuschen der arabischen Instrumente Qanūn, Ney, Riqq und Mazhar gemischt und elektronisch vielfältig verarbeitet. (Die Klangmontage hat Huber im Experimentalstudio der Heinrich-Strobel-Stiftung Freiburg i.Br. mit Hilfe von André Richard und Don-Oung-Lee realisiert.) Das Tonband setzt sich aus elf Sequenzen mit einer Dauer von je 3 Minuten und 20 Sekunden zusammen. Am Schluss spielen die Live-Musiker einen langsam, leisen Nachhall (vgl. Notenbeispiel 1). Mit einer Art Zeitnetz gestaltete Huber eine Bogenform, mit der siebten Sequenz als Höhepunkt.

Zum Tonband kommen im Konzert die Live-Musiker: alle vier arabischen Musiker, die auch auf dem Tonband zu hören sind, und zusätzlich die beiden europäischen Instrumentalisten mit Viola und Gitarre. Das Tonband bildet gleichsam den Klangraum und den Zeitraster für die Live-Musik. Bislang war es meist der Komponist, der es aussteuerte und die Präsenz der einzelnen Kanäle bestimmte.

Die vier arabischen Musiker setzt Huber weitgehend improvisatorisch ein. Das heisst: Im zeitlichen Ablauf, in der Quasi-Partitur fixiert er den genauen Einsatz. Ihr Part ist aber meist nicht ausnotiert. Huber bestimmt den Modus, den Maqām, und soweit die Musik rhythmisch gebunden ist, den Wazn, den rhythmischen Zyklus.

Die beiden europäischen Instrumente (Viola und Gitarre) sind weitgehend fixiert, und auch sie sind mit diversen Maqāmāt konfrontiert. Maqāmāt mit Dreivierteltönen zu spielen ist für die Viola grundsätzlich kein Problem, wohl aber für die Gitarre. Für sie wählte Huber darum eine Scordatura, die einzelne Maqāmāt annäherungsweise realisieren lässt. Wie mir Huber sagte, wären ihm von Seiten der Viola und Gitarre improvisatorische Ansätze durchaus willkommen. Das bedingt aber eine längere, intensive Beschäftigung mit der Welt der Maqāmāt und des Taqṣīm, der instrumentalen Improvisation.

Als eine «Assemblage für vier arabische und zwei europäische Musiker mit Tonband» bezeichnet Huber sein Werk. Bei den ersten Aufführungen in Witten, Paris und Basel war – auf arabischer Seite – das Ensemble Al-Kindī dabei mit seinem Begründer Julien Jalal Eddin Weiss auf der Kastenzither Qanūn. Er gilt seit vielen Jahren als einer der kompetitesten Interpreten der klassisch-arabischen Musik, auch wenn er französischer Herkunft ist. Mit dabei waren sodann

2. Gespräch Klaus Huber mit dem Verfasser, Bremen 12.3.1997.

3. Max Nyffeler, «Zwischen tönen: der Komponist Klaus Huber», in: *Passagen. Eine Schweizerische Kulturzeitschrift*, Nr. 15 Herbst 1993.

4. Huber, *Umgepfligte Zeit*, S. 250.

5. Ebd. S. 251.

Notenbeispiel 1:
Klaus Huber,
«Die Erde bewegt
sich auf den
Hörnern eines
Ochsen» (1939)

K.H «RÉSONANCE DE RAST»
38'40" extrêmement lent e ppp(p)

QANOUN
(AL KİNDİ)

The score consists of two systems of music. The first system starts with a single note on the Qanoun, followed by a sustained note on the Nay. The Qanoun has a dynamic marking of pp. The second system begins with a sustained note on the Nay, followed by notes on the Qanoun and Mazhar. The Nay has a dynamic marking of ppp. The Alto and Guit. parts are also present in both systems.

The second system continues with sustained notes on the Qanoun and Nay, followed by notes on the Mazhar, Alto, and Guit. The Nay has a dynamic marking of l.v. and a performance instruction 'espresso'. The Alto and Guit. parts also have sustained notes.

der Syrer Ziad Kadi Amin auf der Ney, dem wichtigsten Blasinstrument der klassisch-arabischen Musik und als Perkussionist der Ägypter Adel Shams Eddin auf Rahmen-trommeln. Als Sufi-Sänger und Rezitator schliesslich Scheich Hamza Chakkür aus Syrien. Auf europäischer Seite wirkten mit: Jean Sulem, Viola und Marie-Thérèse Girardi, Gitarre, beide Mitglieder des Ensembles InterContemporain. In späteren Aufführungen mit andern arabischen Musikern wurde die Qanûn etwa durch den Oud ersetzt.

MAQÂM UND WAZN

Die klassisch-arabische Musik ist eine modale Musik mit einem ausserordentlich komplexen System von Melodie-formeln oder Modi, den Maqâmât und den rhythmischen Zyklus, den auzân (Mehrzahl von Wazn). Diese Musik kann die westliche Notation nur limitiert festhalten. Indem Huber im Part der arabischen Musiker nur Maqâm und Wazn fixiert, hält er sich an die alte arabische, orale Tradition. Dass er damit einen Teil seiner Verantwortung als Komponist abgibt, wird gleich noch angesprochen.

Huber hat in *Die Erde bewegt sich auf den Hörnern eines Ochsen* eine ganze Reihe von Maqâmât ausgewählt; zwei stehen deutlich im Vordergrund. Bei der Qanûn ist es der Maqâm Sabâ, der Trauer und Schmerz ausdrückt. Er beginnt mit zwei Dreiviertelton-Schritten, einer kleinen und einer übermässigen Sekund. Die Flöte Ney spielt häufig im Maqâm Hijâz, der häufig Sehnsucht ausdrückt. Dieser Maqâm ist bei uns gleichsam zum Inbegriff der arabischen Musik geworden, mit seiner Tonfolge kleine Sekund, übermässige Sekund, kleine Sekund, grosse Sekund:

The notation for Maqâm Sabâ shows a sequence of notes: o, b, o, b, o, b, o, b. The notation for Maqâm Hijâz shows a sequence of notes: o, b, o, b, o, o, o.

Die rhythmischen Zyklus (auzân), die Huber den Interpreten vorgibt, sind oft sehr komplex. In unserer Notation können sie u.a. mit 19/4 und 36/4 annähernd wiedergegeben werden.

Seine Erfahrungen mit *Die Erde bewegt sich auf den Hörnern eines Ochsen* setzte Klaus Huber in einigen weiteren Werken um. Freilich, die partielle Selbstaufgabe als autonomer Komponist, die sich in der arabisch-europäischen Assemblage manifestiert, indem die vier arabischen Musiker das Geschehen mit ihren Improvisationen über weite Strecken dominieren, bewirkte bei ihm eine Art Gegenreaktion. «Mein Selbsterhaltungstrieb sagte mir, ich müsste Rückwege nach Europa offen halten.»⁶ Das zeigt sich u.a. in seinen *Lamentationes de fine vicesimi saeculi* für Orchester in vier Gruppen (1992/94). Auch wenn er sich im Melodischen und Rhythmischem auf arabische Elemente stützt, ist er hier vom ersten bis zum letzten Ton als Komponist verantwortlich. «Die arabische Melismatik liess ich vollständig aufgehen in vielfältig gestuften polychromen Klangräumen, aufgeschichtet (wie Schalen voller Klage und Trauer) in der je charakteristischen Intervallik der von mir verwendeten Modi.»⁷ Ähnliches gilt für weitere Werke, etwa den letzten Teil «Giardino arabo» des Kammerkonzerts *Intarsi* (1993/94) mit einer dreivierteltönigen Intervallik, das Streichquintett *Ecce Homines* (1997/98), in dem sich Dritteltönigkeit und Dreivierteltönigkeit gegenüberstehen, oder auch *a voice from Guernica* für Bariton und Mandola/Mandoloncello (2004).

DIE SEELE MUSS VOM REITTIER STEIGEN...

Einen besonderen Höhepunkt von Hubers Auseinandersetzung mit der arabischen Kultur bildet ein Werk aus dem Jahre 2002, das Texte des palästinensischen Dichters Mahmûd Darwîsch integriert: Die Seele muss vom Reittier steigen... Gerade seine Erfahrungen mit verschiedenen Tonsystemen und Stimmungen machte Huber hier auf eindrückliche Art fruchtbar.

Zur Entstehung seines neuen Werks bemerkte er: «In den 12 Jahren meiner Beschäftigung mit arabischer Musik und besonders ihrer klassischen Musiktheorie begleitete die Auseinandersetzung mit dem Sufismus meinen Weg.»⁸ Huber stiess unter anderem auf eine Ode, in welcher Ibn Sînâ – vor rund tausend Jahren – den Pfad der menschlichen Seele in mystischen Bildern zeichnet. Er entwickelte erste Ideen für eine Komposition mit der Ode von Ibn Sînâ. Dann aber begegnete ihm ein höchst aktuelles, noch unveröffentlichtes Gedicht von Mahmûd Darwîsch, das die Zeitung *Le Monde Diplomatique* im April 2002 in französischer Übersetzung abgedruckt hatte: *Etat de siège*, Belagerungszustand, im Januar 2002 in Ramallah geschrieben.⁹

Huber entdeckte innere Verwandtschaften zwischen den Texten von Ibn Sînâ und Darwîsch. Das Besondere: bei Darwîsch finden sich mystische Bilder direkt neben Aussagen, die die unmenschliche Lebenssituation, das Leiden des palästinensischen Volkes ausdrücken. Weil es Huber wichtig ist, wo immer möglich in seinem musikalischen Schaffen Bezüge zur (konfliktreichen) Gegenwart herzustellen, entschied er sich, Fragmente aus dem Darwîsch-Gedicht – an Stelle von Ibn Sînâ – in seine neue Komposition zu integrieren. Er übersetzte die Texte aus dem Französischen ins Deutsche. Eine zentrale Passage aus dem Darwîsch-Gedicht wählte er als Titel: *Die Seele muss vom Reittier steigen ...* Das Werk wurde im Oktober 2002 in Donaueschingen mit grossem Erfolg uraufgeführt.

Huber bezeichnet sein Werk als «Kammerkonzert». Er setzt zwei tiefe solistische Streichinstrumente ein: ein Violoncello, gleichsam als ‚moderner‘ Instrument, und ein Baryton, als historisches Instrument. (Dieses Instrument war v.a. im 17./18. Jahrhundert beliebt. Neben den sechs bis sieben Griffsaiten aus Darm hat es eine grössere Zahl von Resonanz- oder Aliquot-saiten, die frei mitschwingen, aber

auch gezupft werden können, was Huber dann auch fruchtbar macht.) Das Orchester (mit 37 MusikerInnen) weist auch eine Gegenüberstellung von ‚modernen‘ und historischem Instrumentarium auf. Dem ‚modernen‘ Instrumentarium (Holz- und Blechblasinstrumente, Harfe, Perkussion und Streichinstrumente) steht eine kleinere Gruppe von Barock-Instrumenten gegenüber: eine Flöte und diverse historische Saiteninstrumente (u.a. Gambe und Theorbe), nach Möglichkeit auch Barock-Oboe und Barock-Posaunen. Im Verlaufe seines Werks setzt er die beiden Gruppen gesondert oder in diversen klanglich höchst subtilen Mischungen ein. Unter den vielfältigen Schlaginstrumenten finden sich Becher- und Rahmentrommel. Sie kommen insbesondere im Zusammenhang mit arabisch gesungenen Darwîsch-Texten zum Zuge.

Als Singstimme, die die Darwîsch-Fragmente zweisprachig arabisch/deutsch (oder arabisch/französisch) singt, spricht oder flüstert, wählte Huber einen Kontratenor. Mit seiner eigenwilligen Besetzung konfrontiert und kombiniert er gleichsam verschiedene Zeiten, verschiedene Epochen europäischer Musik.

Verschiedene Zeiten, aber auch verschiedene Systeme von Stimmungen prägen *Die Seele muss vom Reittier steigen ...* Huber empfindet seit langem eine tiefe Skepsis gegenüber der temperierten Stimmung. Hier nun konfrontiert er zwei Haupt-Stimmungen. Weite Teile des Werks sind dritteltönig geprägt, einzelne Passagen durch Maqâmât wie Sabâ, dem wir schon begegnet sind, und Irâqi, einen Modus, der innerhalb einer Oktave vier dreivierteltönige Intervalle aufweist. Die Maqâmât prägen nicht nur den horizontalen Ablauf, sondern auch die Vertikale, den ‚mehrstimmigen Raum‘. Die Wahl der Stimmung für die einzelnen Abschnitte hängt mit Gefühl und Gehalt zusammen, die Huber ausdrücken will. Die Dritteltöne wählt er für den Ausdruck des Sanften, Zarten, Fliessenden, den Maqâm Sabâ – durchaus im Sinne der arabischen Tradition – für den Ausdruck von Schmerz und Trauer.

Leise Perkussion eröffnet das Werk. Sie führt nach wenigen Sekunden in einen aggressiv lauten Orchesterausbruch mit instrumentalen und vokalen Klageschreien. Eine aufschreckende Musik, rund zwei Minuten lang. Wie ein Schock. Und dann – ein radikaler Wechsel zu einer zarten, schwebenden Musik. Atmende, leise Klangfelder. ‚Motus‘ ist dieser kurze Abschnitt überschrieben. Nach einem ersten Cello-Solo kommt gleich noch ein Motus-Teil, nun mit den Barock-instrumenten (vgl. Notenbeispiel 2). Eine unglaubliche Schönheit drückt sich aus, eine zerbrechliche und doch intensive Stille. Im Verlaufe des ganzen Werks wird die Musik nur noch einmal heftig.

Später tauchen weitere 16 kurze ‚Motus‘-Teile auf, eng verwandt im zarten Charakter, meist dritteltönig, in stets wechselnden Farben, mit stets wechselnden instrumentalen Besetzungen, mit ‚modernen‘ oder alten Instrumenten und mit diversen Mischungen. Die gesamte Anordnung der ‚Motus‘-Teile lässt eine innere Gesetzmässigkeit vermuten. In der Mitte des gesamten Werks und auch in der Mitte aller ‚Motus‘-Teile steht das Darwîsch-Fragment, das dem Werk den Titel gegeben hat, die zentrale mystische Aussage: «Die Seele muss vom Reittier steigen und gehen auf ihren Seidenfüßen». Die ersten zwei Textzeilen werden deutsch (oder französisch) geflüstert. Wenig später singt der Kontratenor den ganzen Text arabisch, wobei sein Gesang oft durch Instrumente gestützt und eingefärbt wird. Eine naturhaft wuchernde Musik, geprägt auch durch die Heterophonie der arabischen Tradition.

Der allererste Einsatz der Singstimme folgt nach rund zehn Minuten, nachdem sich etliche ‚Motus‘-Teile und solistische

6. Ebd., S. 251.

7. Ebd., S. 252.

8. Vgl. Werkkommentar in: www.klaushuber.com.

9. Darwîsch, Jahrgang 1941, ist der berühmteste heutige Dichter Palästinas. Mit seinen politisch engagierten Gedichten, seiner Poesie des Widerstands erlangte er eine grosse Popularität, weit über Palästina hinaus. Die Behörden Israels haben ihn mehrmals verhaftet. Das Trauma der Heimatlosigkeit, auch des Exils hat er immer wieder mit eindrücklichen Bildern in Worte gesetzt.

Notenbeispiel 2:

Klaus Huber,
 «Die Seele
 muss vom
 Reittier
 steigen ...»
 (2002)

MOTUS 2 = 25) (MM wie Motus 1)

MOTUS 2 = 25) (MM wie Motus 1)

Fl. picc. (pp) 5:4 5:4

Bassoon (pp) *) Tabelle Intervalle so lang wie möglich (quasi Kleingruppen-Zw.) sequenz

Barock Oboe (pp) *) 5:7 sequenz

(trem) alto (figur) (alt) tenor osz, wenn lieber, tanzen!

Barock Pos. 3:5 6:7 etc.

Theorbe (pp) 8:7 etc.

2 Barock-Violinen (pp) 9:7 6:7 etc.

VIE 1/2 (pp) 2) trem. 2) trem.

mc 1) (pp) 1/2) uniu 2) (pp) 9:7 8:7 etc.

Viola da Gamba (pp) 5:7 etc.

Violine (pp) 8:7 etc.

Dauer: 19"-23"

Einschübe von Violoncello und Baryton (einzelnen oder im Duo) abgewechselt haben. In deutscher (oder französischer) Sprache flüstert der Sänger den Darwisch-Text: «Eine Frau sprach zur Wolke: bedecke du meinen Geliebten, denn meine Kleider sind durchnässt von seinem Blut.» Baryton und weitere Instrumente spielen vierteltönig. Die stets wechselnden Rhythmen der Darabukka, v.a. 9/4, 11/4 und 7/4, hat Huber wohl aus der arabischen Musik abgeleitet. Der gleiche Text,

nun arabisch gesungen und anders instrumentiert, schliesst sich unmittelbar an. Violoncello und Baryton bilden mit dem Kontratenor einen ‚dreistimmigen Satz‘, umspielt von weiteren Instrumenten. Wenig später tritt auch noch eine konzertante Gambe dazu.

Das Darwisch-Gedicht hier lautet in Hubers Übersetzung:
*Wenn du nicht Regen bist, meine Liebe – sei Baum
 Gesättigt von Fruchtbarkeit, sei Baum*

*Wenn du nicht Baum bist, meine Liebe – sei Stein
Gesättigt von Feuchtigkeit, sei Stein.
Wenn du nicht Stein bist, meine Liebe – sei Mond
Im Traum der Geliebten, sei Mond
So sprach eine Frau zu ihrem Sohn, als er begraben wurde.¹⁰*

Alle gesungenen Texte sind durch Maqâmât bestimmt, bis auf den letzten; hier wechselt Huber zur dritteltönigen Musik. Der häufige Einsatz von Maqâmât mit Dreiviertelton-Schritten macht die Aufgabe des Sängers nicht leicht. Im Idealfall müsste er nicht nur die Intervalle richtig singen, sondern auch deren Ausdruck, deren Gehalt selber empfinden und umsetzen. Alle von Huber ausgewählten Darwîsch-Fragmente erscheinen original arabisch, einige Zeilen zusätzlich in deutscher (oder französischer) Übersetzung. Dass die Interpretation des Gesangs auch aus sprachlichen Gründen besondere Ansprüche stellt, liegt auf der Hand. Huber schreibt den arabischen Text in phonetischer Umschrift in die Noten. Es ist ihm klar, dass damit nicht alle Probleme gelöst sind.

Später folgt die zweite aggressive Orchester-Sequenz. Den Darwîsch-Text «Oh Wachen! Seid ihr es denn nicht müde, dem Licht aufzulauern in unserm Salz und dem Weissglühen der Rose in unserer Wunde» begleiten brutal angerissene Akkorde. Direkt schliesst sich der Abschnitt «Die mystische Taube» an, mit einem letzten Darwîsch-Text. Huber lässt (kaum hörbar) einen Perkussionisten einzelne Wörter des Darwîsch-Gedichts mit einem Metallstift in ein Instrument „schreiben“ oder „ritzen“. (Ähnliches findet sich schon in einem früheren Werk, *Black Plaintiff*.) Dann setzen acht direkt ineinander fliessende „Motus“-Felder ein, die das Werk sehr langsam und leise, ruhig atmend verklingen lassen. Der Kontratenor singt rhythmisch frei und dritteltönig Darwîschs Friedenssehnsucht auf arabisch in diese Klänge hinein – wie aus der Ferne. «Friede sei mit dir, der mit mir die Erwartung teilt – die Trunkenheit des Lichts – das Licht des Schmetterlings in der Schwärze dieses Tunnels.»

«Poesie kann von einer sehr ungewöhnlichen Wirksamkeit sein, aber ihre Kraft entstammt der Erkenntnis der menschlichen Zerbrechlichkeit. Ich für meinen Teil habe meine eigene Zerbrechlichkeit zur Waffe gemacht, um den Stürmen der Geschichte die Stirn zu bieten.»¹¹ Diese Aussage von Mahmûd Darwîsch zitiert Huber in seinem Kommentar zu *Die Seele muss vom Reittier steigen ...* Sie entspricht weitgehend der inneren Haltung des Komponisten. Gerade die am Schluss des Werkes ineinander fliessenden „Motus-Felder“, oft an der Grenze des Hörbaren, enthalten mit ihrer unendlich zarten, schwebenden Kraft ein Element von Hoffnung und Utopie.

KLAUS HUBER IN KAIRO

Bei der Uraufführung von *Die Seele muss vom Reittier steigen ...* zeigte sich das Publikum in Donaueschingen tief beeindruckt. Wie aber reagiert ein arabisches Publikum auf diese Musik? Ist sie für westliche *und* arabische Ohren geschrieben? Antworten auf diese Fragen gab ein Projekt, das die Musikabteilung der Schweizer Kulturstiftung Pro Helvetia und das Pro Helvetia Liaison Office Cairo im Mai 2004 mit grossem Engagement realisierten, mit Aufführungen von *Die Erde bewegt sich auf den Hörnern eines Ochsen* und *Die Seele muss vom Reittier steigen ...*, neben Werken von ägyptischen Komponisten.

Huber hatte bereits vor Kairo eine kammermusikalische Fassung von *Die Seele muss vom Reittier steigen ...* geschrieben, ... à l'âme de marcher sur ses pieds de soie, uraufgeführt durch das Collegium Novum Zürich an den Wittener Tagen

für neue Kammermusik. In Kairo musste er sich mit einer weiteren, reduzierten Variante den Gegebenheiten vor Ort anpassen. (In der zweiten Hälfte 2004 erlebt das Werk im übrigen eine ganze Reihe von Aufführungen in diversen europäischen Städten. Mittlerweile existiert auch noch eine vierte Fassung.)

Die Aufführungen in Kairo wurden von Fernseh- und Radiostationen sowie von Zeitungen positiv zur Kenntnis genommen. Die Reaktionen im Publikum waren kontrovers, wie Hebba Sheriff, Leiterin des Pro Helvetia Liaison Office Cairo feststellte. Besser zugänglich war *Die Erde bewegt sich auf den Hörnern eines Ochsen*. Das Madih-Ensemble, das anstelle des Ensembles Al-Kindî mitwirkte, garantierte mit seinen Improvisationen auf Maqâmât eine grössere Nähe zum Publikum.

Für die kleine Gruppe von ägyptischen KomponistInnen war es ohne Zweifel interessant zu erfahren, wie ein europäischer Komponist mit Elementen der arabischen Musik umgeht. Das Komponieren mit Maqâmât ist für sie nichts grundsätzlich Neues. Gerade Gamal Abdel-Rahîm, der «Vater der neuen Musik Ägyptens», mit dem gleichen Jahrgang 1924 wie Klaus Huber, plädierte vehement dafür, dass sich die jüngere Generation kompositorisch intensiv mit dem eigenen musikalischen Erbe auseinandersetzt. In den achtziger Jahren schrieb Gamal Abdel-Rahîm einige Stücke in kleiner Besetzung, in denen sich auch Maqâmât mit Dreiviertelton-Intervallen, horizontal und vertikal, finden. Sein früher Tod 1988 stoppte ein weiteres Vorwärtstasten. Ob die dichten Klangfelder mit dreivierteltönigen Intervallen in *Die Seele muss vom Reittier steigen ...* bei den anwesenden ägyptischen Komponisten etwas auslösten?

Auch wenn die Aufführungsbedingungen keinesfalls optimal waren, bestätigen sowohl Klaus Huber wie mitbeteiligte Musiker aus der Schweiz, darunter der Cellist Walter Grimmer und die Bratschistin Anna Spina, dass sie durch die Konzerte in Kairo ungemein bereichert worden sind. Sie sind offen für neue Begegnungen. Seine Eindrücke zusammenfassend bemerkte Issam El-Mallah, ein ägyptischer Musikologe, der an einer deutschen Universität lehrt und gleichzeitig als Perkussionist im Madih-Ensemble mitwirkte: «Die beiden Stücke kamen beim ägyptischen Publikum sehr gut an, da man dort die Anlehnung von Klaus Hubers Musik an religiöse, islamische Themen durch die Einbettung von Sufi-Motiven als Zeichen des Respektes gedeutet hat. Gerade in einer Zeit, in der aufgrund der aktuellen politischen Ereignisse oft ein völlig verzerrtes Bild des Islam in der Öffentlichkeit geprägt wird, wurde diese Geste sehr geschätzt. Beim Stück *Die Seele muss vom Reittier steigen ...* gewann Klaus Huber die Gunst des Publikums v.a. durch die Auswahl eines Textes des berühmten Dichters Mahmûd Darwîsch. Das Publikum war überrascht, dass der Text in Originalsprache vertont worden war. Auch hier fühlte sich das Publikum in seinen Sorgen um die politische Zukunft der arabischen Welt im Allgemeinen und des palästinensischen Volkes im Besonderen verstanden und anerkannt.»¹²

10. Vgl. www.klaushuber.com.

11. Vgl. www.klaushuber.com.

12. Brief Issam El-Mallah an den Verfasser, 11.6.2004.