

Ein Blick auf einige AutorInnen, die Klaus Huber in den vergangenen dreißig Jahren vertont hat: Ernesto Cardenal, Pablo Neruda, Carolina Maria de Jesús, Masuji Ibuse, Mahmūd Doulatabadi, Mahmūd Darwīsch – 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 Shō aus Japan, die Laute Oud, die Kastenzither Qanūn, die Flöte Ney und die Perkussionsinstrumente Riqq und Mazhar, Hauptinstrumente der arabischen Musik.

Beides, die Wahl der AutorInnen 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 fünfzehn 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.¹

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 Geographielehrer, der zehn Jahre lang 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 achtzehnjährige 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 ausgeblendet, als er 1947 sein Musikstudium aufnahm. Er erlebte und erduldet die erstickende geistige Enge, die sich in der Schweiz – auch im offiziellen Musikleben, selbst im Komponieren – kundtat. Um sich dieser Enge zu entziehen, hätte er seine Studien gerne im Ausland fortgesetzt, zum Beispiel bei Nadia Boulanger in Paris.

Diese Pläne 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 esoterischer, versponnener, weltabgewandter Komponist. In der weiteren Entwicklung Hu-

Kjell Keller

Begegnung – Entgrenzung – Berührung

Klaus Huber und die arabische Musik

bers 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 nach innen verstanden, sondern gleichzeitig als Weg nach außen, als aktive Teilhabe an der 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 60er 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.«² In den 70er und 80er Jahren schrieb er eine Reihe von Werken, in denen sich dieses neue Selbstverständnis artikuliert, unter anderem – 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 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 – mit den Worten von Klaus Huber: »Sie sind in meine eigene Sprache hinein verlängert.«³ Max Nyffeler hat treffend von Hubers enormer Integrationskraft geschrieben, **39**

1 Innerhalb eines Projekts der Schweizer Kulturstiftung Pro Helvetia und des Pro Helvetia Laison Office Cairo wurden *Die Erde bewegt sich ...* und *Die Seele muß vom Reittier steigen* aufgeführt.

2 Klaus Huber, *Umgepflügte Zeit – Schriften und Gespräche*, MusikTexte: Köln 1999, S. 154.

3 Klaus Huber im Gespräch mit dem Autor, Bremen 12. März 1997.

6 Ebd. S. 251.

4 Max Nyffeler, *Zwischentöne: der Komponist Klaus Huber*, in: *Passagen, Eine Schweizerische Kulturzeitschrift*, Nr. 15 Herbst 1993.

5 Klaus Huber, *Umgepflügte Zeit*, a.a.O., S. 250.

7 Die Klangmontage hat Huber im Experimentalstudio der Heinrich-Strobel-Stiftung Freiburg i.Br. mit Hilfe von André Richard und Dong-Ong-Lee realisiert.

Arbeit mit dem arabischen Maquâm in *Die Erde dreht sich auf den Hörnern eines Stiers*, Faksimile des Autographs, © G. Ricordi & Co. München; wir danken dem Verlag für die Abdruckerlaubnis.

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 hineinzusetzen, schlägt sich im Werk als ein Prozeß der mehrfachen Spiegelung nieder: als Oszillieren zwischen zwei Polen, zwischen Eigenem und Fremdem.«⁴

... auf den Hörnern eines Stiers

Anfang der 90er Jahre wagte sich Klaus Huber einen Schritt weiter: »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.«⁵ 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 15. Jahrhundert entwickelt worden ist, mit engen Bezügen zur altgriechischen Theorie. Etwa: Al-Kindî, Al-Fârâbî, Ibn Sînâ (Avicenna) und Sâfi ad-Dîn al-Urmawî. Als wichtigste Quelle diente ihm die monumentale Sammlung des Orientalisten und Musikforschers Baron Rodolphe d'Erlanger *La musique arabe*, insgesamt sechs Bände, die zwischen 1930 und 1959 in Paris erschienen sind. Huber wurde sich der Bedeutung einer Musikkultur bewußt, die die abendländische Musikent-

wicklung 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.«⁶ 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 Stiers* schrieb er unter anderem in Erinnerung an die meist verschütteten, vergessenen historischen Gemeinsamkeiten von europäischer und arabischer Musiktradition. Er schuf – in kürzester Form 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 Mahmûd Doulatabadi 1992 auf einem internationalen Schriftstellerkongreß in München vorgetragen hat. Doulatabadi thematisiert die schier hoffnungslose Situation der iranischen Kultur, der iranischen Menschen insgesamt: Eingezwängt 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 Stiers. Was bei dieser Bewegung gehört wird, ist das Geräusch vom Zermalmen eines Gleichgewichts und gleichzeitig die Sehnsucht danach.«

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 Qanûn, Ney, Riqq und Mazhar gemischt und elektronisch vielfältig verarbeitet.⁷ Mit einer Art Zeitnetz gestaltete Huber eine Bogenform, mit der siebenten Sequenz als Höhepunkt.

The image shows a handwritten musical score for Klaus Huber's work. It consists of three systems of music, each with a vocal line (VA) and a guitar line (Gtr.).

- System 1:** Starts with a vocal line marked 'NB2' and '(maqâm SABÂ an KE)'. The guitar part has a time signature of 3/35. There are various musical notations including notes, rests, and dynamic markings like 'p' and 'pp'.
- System 2:** Starts with a vocal line marked 'NB3 ! KAHÂN!' and '(maqâm SAH-GÂH an MiB)'. The guitar part has a time signature of 4/28. It includes instructions like 'etc.' and 'p'.
- System 3:** Starts with a vocal line marked 'SEQUENCE II'. The guitar part has a time signature of 5/20. It includes instructions like 'avec perc.' and 'tapper sur le coudes'.

At the bottom, there are handwritten notes: 'NB1 voir la "partie solo" séparée de l'alto!', 'NB2 voir "partie solo séparée" de la guitare!', and 'NB3 avec perc.'.

Zum Tonband hinzu kommen im Konzert die Live-Musiker: vier arabische Musiker, die auch auf dem Tonband zu hören sind, und zwei europäische Instrumentalisten mit Viola und Gitarre. Das Tonband bildet gleichsam den Klangraum und das Zeitraster für die Live-Musik. 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 Maqâm, 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 Maqâmât konfrontiert. Maqâmât 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 Maqâmât annäherungsweise realisieren läßt.

Huber bezeichnet sein Werk als eine »Assemblage für vier arabische und zwei europäische Musiker mit Tonband«.

Maqâm und Wazn

Die klassisch-arabische Musik ist eine modale Musik mit einem außerordentlich komplexen System von Melodieformeln oder Modi, den Maqâmât und den rhythmischen Zyklen, 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.

Huber hat in *Die Erde dreht sich ...* 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 Sekunde. Die Flöte Ney spielt häufig im Maqâm Hijâz, der oft Sehnsucht ausdrückt. Dieser Maqâm ist bei uns gleichsam zum Inbegriff der arabischen Musik geworden, mit seiner Tonfolge kleine Sekunde, übermäßige Sekunde, kleine Sekunde, große Sekunde. Die rhythmischen Zyklen (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 ...* setzte Klaus Huber in einigen weiteren Werken fort. Freilich, die partielle Selbstaufgabe als autonomer Komponist, die sich in der arabisch-europäischen Assemblage manifestiert, indem die vier arabischen Musiker das Ge-

schehen mit ihren Improvisationen über weite Strecken dominieren, bewirkte bei ihm eine Art Gegenreaktion. »ein Selbsterhaltungstrieb sagte mir, ich müßte Rückwege nach Europa offen halten.«⁸ Das zeigt sich unter anderem in seinen *Lamentationes de fine vicesimi saeculi* für Orchester in vier Gruppen (1992/94). Auch wenn er sich im Melodischen und Rhythmischen 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.«⁹ 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 in *A voice from Guernica* für Bariton und Mandola/Mandolocello (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 integrierte: *Die Seele muß vom Reittier steigen ...* Gerade seine Erfahrungen mit verschiedenen Tonsystemen und Stimmungen machte Huber hier auf eindrückliche Art fruchtbar. Zur Entstehung dieses Werkes bemerkte er: »In den zwölf Jahren meiner Beschäftigung mit arabischer Musik und besonders ihrer klassischen Musiktheorie begleitete die Auseinandersetzung mit dem Sufismus meinen Weg.«¹⁰ 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. Darwîsch, Jahrgang 1941, ist der berühmteste zeitgenössische Dichter Palästinas. Mit seinen politisch engagierten Gedichten, seiner Poesie des Widerstands erlangte er große Popularität, weit über Palästina hinaus. Die Behörden Israels haben ihn mehrmals verhaftet. Das Trauma der Heimatlosigkeit, auch des Exils, hat er immer

8 Klaus Huber, *Umgeflügte Zeit*, a.a.O., S. 251

9 Ebd. S. 252.

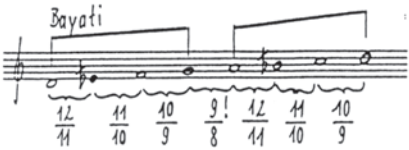
10 Siehe den Werkkommentar: www.klaushuber.com.

Das grundlegende, entscheidende Intervall in der arabischen Musik ist der DREIVIERTELTON, der aus der Teilung der kleinen Terz entsteht:



Die "Gamme fondamentale arabe" basiert auf den griechischen Theoretikern, die sie < Diatonique egal > nennen. Ptolemäus wird diese Teilung der Quart zugeschrieben. Die arabischen Theoretiker übernahmen sie also von den alten Griechen.

Ihre Intervall-Verhältnisse:



(entspricht dem modernen Maqam Bayati)

NB: Die arabischen Intervalle (Dreiviertelton-Intervalle) entsprechen der natürlichen Obertonreihe, sind also weniger dissonant als unsere Halbtöne!



(Die Intervalle werden progressiv kleiner)

Aus den »Anmerkungen zur Notation nicht-chromatischer Intervallik« zu *Die Seele muß vom Reittier steigen*, © G. Ricordi & Co. München; wir danken dem Verlag für die Abdruckerlaubnis.

wieder mit eindrücklichen Bildern in Worte gesetzt.

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 als moderneres Instrument und ein Baryton als historisches Instrument. Letzteres war vor allem im 17./18. Jahrhundert beliebt. Neben den sechs bis sieben Griffsaiten aus Darm hat es eine größere Zahl von Resonanz- oder Aliquotsaiten, die freimitschwingen, aber auch gezupft werden können, was Huber dann auch fruchtbar macht.

Das Orchester (mit 37 Musikern/Musikerinnen) weist ebenfalls eine Gegenüberstellung von modernem und historischem Instrumentarium auf. Holz- und Blechblasinstrumenten, Harfe, Perkussion und Streichinstrumenten

42 steht eine kleinere Gruppe von Barock-Instru-

menten gegenüber: eine Flöte und diverse historische Saiteninstrumente (u.a. Gambe und Theorbe), nach Möglichkeit auch Barock-Oboe und Barock-Posaunen. Im Verlauf seines Werks setzt Huber 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 Countertenor. Mit seiner eigenwilligen Besetzung konfrontiert und kombiniert er gleichsam verschiedene Zeiten, verschiedene Epochen europäischer Musik.

Huber empfindet seit langem eine tiefe Skepsis gegenüber der temperierten Stimmung, so daß er auch in diesem Werk nicht nur mit verschiedenen Zeiten, sondern auch mit verschiedenen Stimmungssystemen arbeitet. Hier nun konfrontiert er zwei Haupt-Stimmungen. Weite Teile des Werks sind dritteltonig geprägt, einzelne Passagen durch Maqâmât wie Sabâ, dem wir schon begegnet sind, und Irâqi, einen Modus, der innerhalb einer Oktave vier dreivierteltonige 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 wählte 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 Barockinstrumenten. 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 sechzehn kurze *Motus*-Teile auf, eng verwandt im zarten Charakter, meist dritteltonig, in stets wechselnden Farben, mit stets wechselnden instrumentalen Besetzungen, mit modernen oder alten Instrumenten und mit diversen Mischungen. Die ge-

samte 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 Darwisch-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 natürlich 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 Einschübe von Violoncello und Baryton (einzeln 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, vor allem 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 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.¹¹*

Alle gesungenen Texte sind durch Maqâmât bestimmt, bis auf den letzten; hier wechselt Huber zur dritteltönigen Musik. Die von Huber ausgewählten Darwisch-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 Darwisch-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. Unmittelbar schließt sich der Abschnitt *Die mystische Taube* an, mit einem letzten Darwisch-Text. Huber läßt (kaum hörbar) einen Perkussionisten einzelne Wörter des Darwisch-Gedichts mit einem Metallstift in ein Instrument »schreiben« oder »ritzen«. 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 Darwischs 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.«¹² Diese Aussage von Mahmûd Darwisch 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. ■

Der für Positionen gekürzte Aufsatz erscheint vollständig in: Michael Kunkel (Hrsg.), Unterbrochene Zeichen. Klaus Huber an der Hochschule für Musik der Musik-Akademie Basel, Saarbrücken: Pfau-Verlag 2005. (Dokumente und Studien zum Denken und Gesamtwerk Klaus Hubers, mit Beiträgen von Gunnar Hindrichs, Heinz Holliger, Klaus Huber, Kjell Keller, Martin Kirnbauer, Michael Kunkel, Claus-Steffen Mahnkopf, Roland Moser, Max Nyffeler, Balz Trümper, Renate Würsch, Jürg Wytenbach, Heidy Zimmermann u.a. Zahlreiche Abbildungen)

12 Ebd.

11 Ebd.