

»Sehet, welche Menschen!«

Analytische Betrachtungen zu Klaus Hubers Streichquintett *Ecce Homines*

Die Diskussion um das Politische, Widerständige, Religiöse, Humanistische und Engagierte in der Musik scheint aktuell wieder eröffnet. Über diesen ganzen Bemühungen steht die Frage, was die neue, zeitgenössische oder sonst wie bezeichnete Musik eigentlich zu sagen habe, welche gesellschaftliche Aufgabe ihr zuwächst. Eine mögliche Antwort ist, dass neue Musik die Aufgabe hat, die Vorstellungskraft spazieren zu führen, Alternativen aufzuzeigen. Man erhofft sich davon ein Bewusstsein, das im Ästhetischen trainiert und in gesellschaftlicher Hinsicht seinen Einfluss findet in Form kontinuierlicher, kleiner Veränderungen, die ruckartige Veränderungen verhindern helfen, denn diese gehen oft einher mit Gewalt. In einem Gespräch sagte Luigi Nono 1980 nach der Uraufführung seines Streichquartetts *Fragmente – Stille, An Diotima* im Rekurs auf Robert Musil: »Man denkt nicht nur, was jetzt existiert, wie es existiert. Man denkt auch, dass zur gleichen Zeit etwas ganz anderes sein kann, könnte oder werden kann. Also weg von diesem autoritären, dogmatischen oder schematischen Denken.«¹

Klaus Huber würde das unterschreiben² und vor dem Hintergrund aktueller Diskussionen ist es eigentlich gar nicht so erstaunlich, dass gerade Hubers Musik in letzter Zeit eine außerordentliche Aufmerksamkeit zuteil wurde. Als einer der letzten noch Lebenden seiner Generation zeigt er sich auf allen gesellschaftlichen Ebenen engagiert. Während über den politischen Impetus von Nonos Spätwerk lange diskutiert wurde, schien bei Huber alles klar. Huber selbst hat sich diesbezüglich ausgiebig geäußert, die Titel seiner Stücke zeigen es und auch die kleinen, konkreten, sinnfälligen Aktionen in seiner Musik lassen keinen Zweifel. Wäre das allein aber schon im Sinne einer strukturellen Semantik als humanistisches Komponieren zu bezeichnen, wie immer wieder betont wird?

Um diese Behauptung zu prüfen, soll Klaus Hubers Streichquintett *Ecce Homines* (1998) aus insbesondere zwei Gründen en detail untersucht werden. Zum einen hat es eine wichtige Stellung im Spätwerk hinsichtlich der unzähligen Eigenzitate und Bearbeitungen von

tig für die Oper *Schwarzerde* (1997-2001), als Ausgangspunkt für *L'ombre de notre âge* und *L'âge de notre ombre*. Zum anderen haben wir es mit einem Titel zu tun, der einen humanistischen Impetus zu tragen scheint, bei genauerer Reflexion aber gar nicht eindeutig verständlich ist. Mit »Sehet, welche Menschen!« könnte man den ins Plural gewendeten Ausspruch von Pontius Pilatus (Johannes 19,5) übersetzen, aber welche Menschen, welche »Homines«? Sind es mehrere Einzelpersonen oder eine Allgemeinheit? Ist der Tonfall verächtlich, wie im Fall von Pilatus, mahnend oder hochachtungsvoll verehrend?

Ecce Homines als Stichprobe

Ecce Homines, das etwa siebenunddreißig Minuten dauernde und bislang einzige Streichquintett von Klaus Huber, ist siebenteilig und symmetrisch um einen *Cumulazione*-Mittelteil angelegt (auch als *Interdipendenza II* bezeichnet, S. 24-34). Er wird umrahmt durch die beiden Abschnitte *Kartharsis* (I: S. 11-17 / II: S. 35-38) und *Interdipendenza* (I: S. 17-24 / III: S. 39-43) sowie eine *Introduzione* (S. 1-11) zu Beginn und eine *Epidipendenza* (S. 43-46) zum Schluss. (Die Satzbezeichnungen stammen von Huber aus dem Vorwort der Partitur (Ricordi), wurden dort aber vom Komponisten widersprüchlich charakterisiert.)

Zeitliche und intervallische Aspekte werden hier, wie auch sonst bei Huber, separat entwickelt und dann erst zusammengebracht. Zu Beginn, in der ersten Sequenz der *Introduzione* (Takte 1-15), gewinnt er die rhythmischen Werte aus einem grafischen Prozess. Mit freier Hand auf Millimeterpapier gemalte Wellenlinien schneiden fünf horizontale Geraden und bilden so auf diesen unterschiedlich interpretierbare Strecken, die im Sinne einer space notation als Tondauern von oft mehreren Sekunden übertragen werden. Dies führt zu dem typischen Klangbild von sich allmählich auf- und abbauenden, langsam und ungleichmäßig (»lebendig«) pulsierenden Mehrtonklängen.³ Die Tonhöhen hingegen sind das Ergebnis eines für Huber typischen Permutationsverfahrens einer Skala (A) und ihrer Umkehrung (B), die dann im ständigen Wechsel von Fünftongruppen in die Musik eingehen.⁴ Die Skala selbst ist eine dritteltönige Adaption des eigentlich vierteltönigen *maqams 'Awj' Ara*, welches in der traditionellen, arabischen Musik ein Sonderfall ist, da es wenig verbreitet ist und einen (ungefähren) Vierteltonschritt enthält.⁵ Zu dieser sehr streng konstruktiv entwickelten Schicht gibt es hier (und auch in den anderen beiden *Interdipendenza*-Abschnitten) einzelne, ganz frei hinzugesetzte Streicherklänge.

1 Luigi Nono, *Dokumente-Materialien*, Saarbrücken 2003, S. 158f.

2 Vgl. Klaus Huber, *Umgepflegte Zeit. Schriften und Gespräche*, hrsg. v. Max Nyffeler, Köln 1999, S. 443.

3 Vgl. Heidi Zimmermann, *Zeitgestaltung im Kompositionsprozess [...]*, in: *Mnemosyne*, hrsg. v. D. Redepenning u. J. Steinheuer, Saarbrücken 2005, S. 149-158.

4 Vgl. Huber 1999, S. 93, 201-214 u. 224-234.

5 Vgl. Rodolphe d'Erlanger, *La musique arabe*, Bd.5, Paris 1949, S. 90.

24 ... *Plainte...* (1990). Diesbezüglich ist es wich-

« ECCE HOMINES ... » STREICHQUINTETT

Klaus Huber . 1998

*L'espoir a perdu ses racines. Seule l'attente peut prendre sa place.
Peut-être l'attente est-elle une forme plus pure de la foi...*
Roberto Juarez

Abb. 1: Erste Partiturseite von *Ecce Homines*. (Für die Abdruckgenehmigung sei dem Musikverlag Ricordi herzlich gedankt.)

Anfänglicher Tonbestand aufgeteilt in drei Gruppen (Hälse, Umrahmung) und mit Leerstellen (x) zu „Ketten“ erweitert mit 13, 8 und 5 Positionen.

Abwechselnd werden Tonhöhen aus den (zu wiederholenden) „Ketten“ zum „Strang“ verflochten und fünf Tonhöhen zu einer „Gruppe“ zusammengefasst.

Dasselbe Verfahren für die Umkehrung (B):

Abb. 2: Generierung der Tonhöhenordnung für den Anfang von *Ecce Homines*.

7 Vgl. Klaus Huber, *Von Zeit zu Zeit*, hrsg. v. C.-S. Mahnkopf, Hofheim 2009, S. 72.

6 Hassan H. Touma, *Die Musik der Araber*, Wilhelmshaven 1989, S. 71.

8 Vgl. Huber 2009, S. 127.

9 Vgl. Huber 1999, S. 90f.

10 Vgl. Carola Nielinger-Vakil, *Fragmente – Stille, an Diotima. World of greater compositional secrets*, 2008 [noch unveröffentlicht].

11 Huber 1999, S. 435, für weitere methodische Ähnlichkeiten vgl. Huber 1999, S. 92; Huber 2009, S. 72.

12 Vgl. Huber 2009, S. 160f.

Die ersten drei Abschnitte sind ein Exzess des Variierens. Neben rhythmisch variierten Lesarten eines Wellenbildes generiert Huber, vom gleichen maqam wie zu Beginn ausgehend, eine weitere drittel- und vierteltönige Tonhöhenfolge und für *Interdipendenza II* noch eine vierteltönige, die aber allmählich zum maqam *Bayati* mutiert. Diese Öffnung wird begleitet durch Einsprengsel in der Intervallik von *Saba*, dem »maqam der Trauer«⁶ (Vla II, S.22/T.35) und kleinen, vielfältig pulsierenden Tonhöhenfolgen aus dem 1. Satz von Mozarts Streichquintett in g-Moll KV 516, die auf den folgenden Mittelteil hinweisen. Eine solche Vorwegnahme eines Elements gibt es in allen Abschnitten, im Hinblick auf *Katharsis I* etwa in Form der ebenfalls vielfältig pulsierenden Einschübe ab Takt 28.

Im Mittelteil (*Cumulazione*) erklingt Hubers ...*Plainte* ... für Viola d'amore (1990) in instrumentaler Adaption und erweitert zum Umkehrungskanon. Leise aber deutlich kommen aus scheinbar weiter Ferne Sequenzen aus Mozarts Streichquintett hinzu. Die sehr expressiven Nonenakkorde (jeweils einen Halbton tiefer stehende Verminderte) dieses zweiten Satzes werden bei Huber zum Höhepunkt des ganzen Streichquintetts. Mit dem Ende von ...*Plainte* ... erscheinen sie und erscheinen nicht, denn sie werden nur pantomimisch gespielt und ein Musiker soll jeweils »plötzlich entschlossen aufstehen« (Partitur) und dazu ein entsetztes Gesicht aufsetzen. Der letzte Teil von ...*Plainte* ... wird daraufhin wiederholt (S. 33 f.) und dabei die tiefe Cellosaite einen Ganzton nach unten gestimmt. Nach dem wiederholten Schluss des dritteltönigen ...*Plainte* ... erklingen die Mozart-Akkorde (Mozart: Takte 30-33), nun aber dritteltönig umgestimmt (S. 34). Sie bilden das Bindeglied zur folgenden Sequenz, an deren Ende die Akkorde nochmals erscheinen, dann aber klanglich noch sanfter in wechselnder maqam-Intervallik (S. 38). Diese Idee des »arabischen« Mozarts setzt sich schließlich im Abschnitt *Interdipendenza III* fort, wo in verschiedenen Tempi variierte Zitate aus Mozarts drittem Satz umgestimmt zum maqam *Husaymi* erscheinen.

Zurück zu ...*Plainte* ... Dieses Stück hat mit Ossip Mandelstam zu tun, denn die formale Anlage der Musik entspricht krebsgängig dessen Gedicht *Hab' am Himmel mich verloren – was nun*. Huber erstellte eine rhythmische Transkription des im russischen Original gesprochenen Gedichts. Offensichtlich wurden daraus Rhythmuspattern gesammelt, gruppiert, variiert und durch Würfeln die Abfolge festgelegt. (Ganz ähnlich hergeleitet basiert die

26 Rhythmik von *Katharsis II* vermutlich auf einer

transkribierten Trommel-Improvisation von Adel Shams el-Din.)⁷

Huber selbst hat darauf hingewiesen, dass ... *Plainte* ... kompositionsmethodisch und klanglich Luigi Nonos Streichquartett *Fragmente, Stille – An Diotima* nahe stehe. Beide verband zu Lebzeiten nicht nur eine Freundschaft und eine prinzipiell politisch engagierte Haltung, sondern auch eine kompositorische Nähe. Im Hinblick auf ... *Plainte* ... bzw. *Ecce Homines* sind zu nennen: die Auslassungspunkte im Titel (bei Nono als fragmentarische Wirklichkeit, bei Huber eher als Setzung »in die Stille hinein«), die unzähligen Fermaten (trotz möglicher Bedeutungsunterschiede⁸), die Statik bzw. langsame Entwicklung der Klänge von oft geringem Lautstärkepegel, die Verwendung von Streicherklängen – anstelle »monadischer«⁹ Streichertöne, hervorgerufen durch ständig wechselnde Spieltechniken und mikrointervallische Intonation.

Auch im Kompositionsprozess gibt es Ähnlichkeiten. Wie bei Huber, der aus einer kleinen Tonfolge die gesamte Tonhöhenorganisation herleitet (vgl. Abb. 2), ist auch Nonos Streichquartett vollständig aus der sogenannten scala enigmatica entwickelt, wie Carola Nielinger-Vakil zeigen konnte.¹⁰ Beide entwickeln, von einer Tonskala ausgehend, mehrere Schichten, zwischen denen abwechselnd dann kleine Ausschnitte die endgültige Abfolge der Tonhöhen bestimmen. Sie »durchdringen sich [...] gegenseitig in »pulsierenden Prozessen«.¹¹ Und vergleicht man das ganze Spätwerk von beiden, so zeigt sich auch hier eine Nähe in Nonos obsessivem Umgang mit der scala enigmatica und Hubers Eigenziten von ...*Plainte* ...

So wie sich *Ecce Homines* aus sieben (miteinander verknüpften) Teilen zusammensetzt, besteht auch die *Epidipendenza* am Schluss aus sieben unterschiedlich schnell pulsierenden Klangstationen. Durch einzeln sich wechselnde Töne mutieren diese Mehrtonklänge langsam um den Zentralton as herum, welcher der siebte Partialton über der im Mittelteil tiefer gestimmten Cellosaite (B₁) ist. Zuletzt wird das as sechsteltönig eingekreist, damit sich das »äußere« Pulsieren der Klänge im »Inneren« dieses Tones in Form von Schwebungen fortsetzt. Diese »Naturseptime« (4:7) as wird darstellbar durch die hier vollzogene Synthese von drittel- und vierteltöniger Stimmung zur Sechsteltönigkeit und zusätzlich hinzu kommen noch die »rein« intonierten Terzen.

Der Satztypus des Epilogs mit seiner pulsierenden Metamorphose lässt sich im Werk des Komponisten weit zurückverfolgen, ist hier jedoch konkret auf Hubers Orgelstück *Meta-noia* (1995) bezogen.¹² Huber hatte mit der Auffassung des Theologen Johann Baptist

Metz sympathisiert, der die Auffassung vertrat, eine soziale beziehungsweise sozialistische Revolution sei für einen Fortschritt hin zu mehr Menschlichkeit nicht ausreichend. Eine Metanoia (»Umkehr des Denkens«) sei von Nöten, also eine Veränderung des Menschen selbst.

Das sind Menschen (– wie wir)!

Was hat das zu bedeuten ...? Klaus Hubers Werke der letzten zwei Jahrzehnte sind oftmals teleologisch angelegt und bringen am Schluss eine transzendente Idee zum Ausdruck. In *Ecce Homines* ist es meines Erachtens eine musikalisch verklausulierte, politische Erlösungsidee, es ist die Hoffnung auf eine plötzliche, »senkrecht einschlagende«¹³, grundlegende Veränderung des Menschen. Zur Erlösung führt die Synthese aus europäisch und arabisch konnotiertem Tonssystem – gemeint sind natürlich die Menschen der Kulturräume – und der Dreh- und Angelpunkt dieser Metanoia ist die »Liebe«, laut Huber symbolisiert durch den Ton as: »Mein Vater hat immer, wenn er von Tonsymbolik erzählte, das as als Ton der Liebe bezeichnet.«¹⁴

Eine holzschnittartige Rekapitulation des ganzen Stücks: Zu Beginn von *Ecce Homines* steht eine »arabische« maqam-Skala »europäisch« dritteltönig umgestimmt (und dann noch mal der ursprünglich vierteltönigen Variante gegenübergestellt). Im Mittelteil erscheinen eine neunzehnstufige mitteltönige Stimmung alias Drittteltönigkeit (eine sehr spekulative Analogie!) und Mozart gleichzeitig. Und schließlich wird der europäische Mozart »arabisiert«. Europäisch und arabisch konnotiertes Klangmaterial wird also in beide Richtungen angenähert und am Ende vereint. Eine erste Deutung des Titels *Ecce Homines*, ausgehend von der Komposition, wäre also, den Blick auf den Nahen Osten gerichtet, übersetzbar als: »Das sind Menschen (– wie wir)!« Folgernd könnte man das Stück zum Beispiel als Mahnung verstehen, Menschen nicht zu »Kollateralschäden« zu degradieren, sie nicht, wie in der medialen und militärischen Kriegsführung immer wieder der Fall, zu »verdinglichen«.¹⁵

In Hubers Skizzen findet sich immer wieder der Hinweis, dass Alles mit Allem zusammenhänge (kulturell, ökologisch usw.)¹⁶ – das Prinzip der »Interdependenz«. Und: Auch die europäische und arabische Kultur haben ganz wesentliche gemeinsame Wurzeln. Neben der Benennung von Abschnitten und der Annäherung von Tonssystemen erinnert auch die Tonhöhengenerierung und die Verknüpfung aller Abschnitte durch Vorwegnahmen in *Ecce Homines* an Demonstrationen des Prinzips der »Interdependenz«. Etwas spekulativ könnte man vielleicht sogar die beiden Zitate (Mo-

zart, ... *Plainte* ...) als Brücken über eine zeitliche Entfernung hinweg deuten.

Eine zweite Möglichkeit den Titel zu interpretieren ergibt sich aus eben diesen verarbeiteten Zitaten des Mittelteils. Die »Homines« könnten auch auf Mozart, Nono und Mandelstam zielen, denn auch sie tauchen in dem Streichquintett musikalisch auf. Aus Hubers Sicht waren alle drei Künstler vorbildliche Beispiele einer geliebten Ästhetik des Widerstands.¹⁷ Mozarts spannungsgeladenen Akkorde werden in *Ecce Homines* durch ein aktionistisches Aufstehen der Streicher ersetzt und damit in besonderer Weise interpretiert, möglicherweise als »Aufschrei« eines sozial Verarmten. Auch der Märtyrer Mandelstams dringt entfernt mittels seiner rhythmisch transkribierten Dichtung via der Zitate von ... *Plainte* ... in diese Musik. Musikalischen Niederschlag fand auch das Denken und Komponieren Nonos, der sich nicht den Anforderungen des Musikmarktes unterworfen habe, so Huber. Konkret heißt dies zum Beispiel, dass eine sich sehr langsam entwickelnde Musik, die »Zeit (=Geld)«¹⁸ vom Hörer erwartet, eine (Hör-)Haltung einfordert, die einem (marktwirtschaftlichen) Leistungsdenken entgegensteht.

Hinsichtlich der anfangs gestellten Frage kann man feststellen, dass die Komposition maßgeblich und nicht nur vordergründig durch eine religiöse, politische und ästhetisch »widerständige« Semantik geprägt zu sein scheint. Werden aber auch die strukturell-semantischen Bezüge unmittelbar klanglich vermittelt? Huber wurde vorgehalten, seine Musik klinge gar nicht arabisch. Nach den Veränderungen von Instrumentarium, Rhythmik und Tonhöhenfolge kann sie das zumindest im Fall von *Ecce Homines* auch gar nicht. Sie klingt auch nicht nach Mandelstams Dichtung und auch nicht nach mitteltöniger Musik. Sie kommt nicht folkloristisch daher, sondern versucht, Nono ähnlich, Vorgefundenes zu nutzen, um daraus etwas anderes zu machen. Hubers Streichquintett zielt vor allem auf eine spezielle Hörhaltung, welche die Klanglichkeit von Tonskalen, unabhängig von ihrer musikalischen Ausformung, ins Zentrum der Aufmerksamkeit rückt. Eine solche Musik birgt aber auch die Möglichkeit, den Hörer jeglicher Aufmerksamkeit zu entrücken, ihn lediglich benebelt zu umschlummern. Der späte Nono bleibt diesbezüglich oft kompromisslos und esoterisch. Huber hingegen greift in die Trickkiste: Wie im Lehrstück wird der Protest auf der Bühne demonstriert – die Musiker stehen auf. Das verpasst niemand im Publikum. Solche konkreten Aussagen können allerdings schnell kippen und zu dem gegenteiligen Affekt einer aufdringlich bevormundenden Vereinnahmung des (Mit-)Gefühls führen.

17 Vgl. Huber 1999, S. 92, 261, 433f.; Huber 2005, S. 40ff.

13 Huber 2009, S. 91.

18 Huber 2009, S. 125f.

14 Huber 2009, S. 161.

15 Klaus Huber, *unterbrochene Zeichen*, Saarbrücken 2005, S. 34.

16 Vgl. Huber 1999, S. 74.