

„Es gibt eine Überlebenskraft
innerhalb der Musik“ –
Klaus Hubers *Miserere hominibus*

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie
der Ludwig-Maximilians-Universität
München

vorgelegt von
Sibylle Kayser
aus Nürnberg
2020

Erstgutachter: Prof. Dr. Wolfgang Rathert

Zweitgutachter: Prof. Dr. Irene Holzer

Datum der mündlichen Prüfung: 6. Juli 2020

Meinen Eltern und meinem Mann Detlef Krengel gewidmet

„Oft schon war mir widerfahren, daß unser Bewußtsein, bei jeder Konzentration auf ein bestimmtes Interessensgebiet, auf Verbindendes stieß, auf etwas, das gerade vonnöten war. Bücher führte es uns zu und Bilder, und Gespräche rief es hervor, für die wir erst in diesem Augenblick reif waren. Auch dies zeigte, in welcher Universalität wir zu Hause waren, nichts nahm Gestalt an, wofür nicht schon die Voraussetzungen geschaffen worden waren, wir erkannten, was sich bereits in uns vorgeformt hatte, und den Stoff entnahmen wir unablässig der Gesamtheit, speicherten ihn auf, reicherten ihn an, oft ohne, daß wir es bemerkten, bis er spürbar, gegenständlich wurde.“

Peter Weiss, *Die Ästhetik des Widerstands*

Vorwort

Das *Miserere hominibus* von Klaus Huber (1924-2017) ist ein kleiner Kosmos, welcher zentrale Fragen und Probleme unserer Zeit auf unterschiedlichen Ebenen thematisiert. Dass ich in diese komplexe Welt eintauchen durfte, wurde mir von Herrn Professor Wolfgang Rathert vom Institut für Musikwissenschaft der Ludwig-Maximilians-Universität München ermöglicht. Er zeigte sich an dem Thema dieser Dissertation sehr interessiert und gab mir über viele Jahre hinweg geistige wie moralische Unterstützung, weshalb ich ihm an dieser Stelle herzlich danke.

Weiterhin möchte ich mich bei Dr. Heidy Zimmermann bedanken, die mir als wissenschaftliche Mitarbeiterin der Paul Sacher Stiftung in Basel Einsichtnahme in Hubers Skizzen und Manuskripte ermöglichte. Mein Dank geht auch an Herrn Dr. Issam El-Mallah für das ausführliche Gespräch über das arabische Tonsystem und wie es in Hubers Werk Eingang fand, sowie an den Verlag G. Ricordi & Co. Berlin für die großzügige Überlassung von Hubers Partituren.

Eine Dissertation zu verfassen, ohne an eine wissenschaftliche Institution gebunden zu sein, heißt, sich einer Fragestellung zu widmen jenseits jeglicher Hoffnung auf wirtschaftlichen Ertrag. Das ist Luxus, den man sich leisten können muss. Finanzielle Hilfen gab es für dieses Projekt keine, weshalb es oft hinter aktuellen Projekten zurückstehen musste. Dafür war die Unterstützung seitens meiner Familie und Freunde umso größer: Meine Eltern und mein Mann Detlef Krengel verschafften mir immer wieder Zeitinseln, auf welchen ich mich diesen rein ideellen Studien widmen konnte. Einzig möglicher Dank hierfür kann nur sein, ihnen diese Arbeit zu widmen. Dafür, dass ich vor lauter Schreiben am Ende nicht den Blick für die Orthografie und textliche Darstellung des Ganzen verlor, bin ich der Lektorin Ulrike Frey zutiefst dankbar.

Das Titelzitat fand sich ganz natürlich am Ende meiner Untersuchungen – nachdem ich zahlreichen Bezugnahmen nachgegangen war, die zum Teil mehrere Jahrhunderte einschließen. So äußerte Klaus Huber im Zusammenhang mit der Vorstellung eines absoluten (Musik-)Werks: „Wenn man von unsterblicher Musik spricht, ist mir das immer unangenehm, aber es gibt sozusagen eine Überlebenskraft innerhalb der Musik, das muß man feststellen.“¹

¹ Klaus Huber und Claus-Steffen Mahnkopf, *Von Zeit zu Zeit. Das Gesamtschaffen. Gespräche mit Claus-Steffen Mahnkopf*, Hofheim 2009, S. 314

Vorwort	3
0 Einleitung	10
0.1 Forschungsstand	11
0.2 Methodik	12
1 Symmetrien, Semantik, soziale Verpflichtung: Der Komponist Klaus Huber	14
1.1 Jugend, Ausbildung, Beruf	14
1.1.1 Elternhaus	14
1.1.2 Studium	15
1.1.3 Lehrtätigkeit	19
1.2 Inspirationsquellen und inhaltliche Konstanten	22
1.2.1 Die christliche Tradition	22
1.2.2 Die Kraft der Mystik	25
1.2.3 Der Komponist als Humanist	31
1.2.3.1 Definition „Humanismus“	31
1.2.3.2 Hubers Blick in die Vergangenheit	33
1.2.3.3 Erinnerungskultur: in-memoriam-Kompositionen	35
1.2.3.4 Zentrale Werke	37
1.3 Zeitorganisation bei Klaus Huber	39
1.3.1 Dimensionen von Zeit	40
1.3.2 Beredte Skizzen	42
1.3.3 Besondere Organisationsformen des Parameters Zeit	43
1.3.3.1 „Prolatio“	44
1.3.3.2 Strahlensatz	44
1.3.3.3 „Zeitnetz“	45
1.3.3.3.1 Sonderform „Zeitkäfig“	45
1.3.3.3.2 Abgrenzung zu anderen Komponisten	46
1.3.3.4 Zeitbündel	47
1.3.3.5 Pulsation	49

1.3.3.5.1	Sonderform „Motus“	50
1.3.3.6	Wellenstruktur.....	51
1.4	Mikrotöne, Stimmungen, Tonsysteme	53
1.4.1	Arbeit mit Mikrotönen.....	53
1.4.1.1	Intervall.....	55
1.4.1.2	Scordatura.....	56
1.4.2	Arbeit mit nicht-temperierten Stimmungen	57
1.4.3	Arbeit mit arabischen Maqāmat	58
1.4.3.1	Annäherung an die arabische Musikkultur	58
1.4.3.2	Einbindung von Maqāmat in eigene Kompositionen	62
1.4.4	Zusammenfassung	65
1.5	Handwerkliche Besonderheiten	66
1.5.1	Vorliebe für Symmetrien	66
1.5.2	Individuelle Reihentechnik.....	68
1.5.3	Strukturelle Semantik.....	71
1.5.3.1	Rhythmisierung durch unterlegte Texte.....	72
1.5.3.2	„Stille“ Botschaften	74
1.5.4	Transliteration.....	75
1.5.5	(Rück-)Übersetzen.....	78
1.5.6	Neue Klänge mit alten Instrumenten.....	80
1.5.6.1	Bassetthorn	82
1.5.6.2	Viola d'amore.....	82
1.5.6.3	Baryton.....	85
1.5.6.4	Theorbe.....	85
1.6	Variante, (Selbst-)Zitat, Rekomposition.....	86
1.6.1	Das Zitat: Dialog mit der Geschichte.....	86
1.6.2	Dialog mit dem eigenen Œuvre.....	88
1.6.3	Rhizom oder offenes Kunstwerk?	90

2	Die Geschichte des „Miserere mei, Deus“	95
2.1	Überlieferung.....	95
2.1.1	Der Psalter	95
2.1.2	Die Psalmen Davids	97
2.2	Das Singen von Psalmen als Grundlage der christlichen Musizierpraxis	98
2.3	Der 51.(50.) Psalm.....	100
2.3.1	Inhalt und Deutung	103
2.3.2	Tradition des „Miserere“-Betens.....	107
2.4	„Miserere“-Kompositionen.....	110
2.4.1	Für den liturgischen Gebrauch.....	110
2.4.2	Deutschsprachige „Miserere“-Vertonungen.....	114
2.4.3	Klassik und Romantik: Grenzen brechen auf	116
2.4.4	„Miserere“-Kompositionen im 20./21. Jahrhundert	118
2.4.5	Resümee	119
3	Klaus Hubers <i>Miserere hominibus</i>	121
3.1	Form, Entstehung, Quellenlage	121
3.1.1	Aufbau, Besetzung	121
3.1.2	Titelgebung.....	123
3.1.3	Umfang, formale Übersicht	125
3.1.4	Auftraggeber, Quellenlage	127
3.1.5	Werkgenese anhand des autografen Materials.....	128
3.2	Textmaterial in <i>Miserere hominibus</i>	132
3.2.1	Psalm 51(50).....	134
3.2.2	Mahmoud Darwish: <i>Murale</i>	138
3.2.3	Carl Amery: <i>Global Exit</i>	142
3.2.4	Octavio Paz: <i>El Cántaro roto</i>	146
3.2.5	Jacques Derrida: <i>Nous?</i>	152
3.2.6	Agnus Dei.....	155
3.2.7	Zusammenfassung Textmaterial	157

3.2.7.1	Dramaturgie.....	157
3.2.7.2	Zeitgeist: Fragmentieren und Collagieren	158
3.2.7.3	(Keine) Widmung.....	159
3.2.7.4	Lust an der Vielsprachigkeit: Spielanweisungen und techn.Texte .	160
3.3	Analytische Betrachtung des <i>Miserere hominibus</i>	162
3.3.1	Zu den Möglichkeiten der Analyse	162
3.3.2	Das Gerüst: Verse aus dem 51.(50.) Psalm.....	164
3.3.2.1	1. Satz „Miserere nobis Deus“	164
3.3.2.1.1	Formales, Textverteilung und Zahlensymbolik	164
3.3.2.1.2	Klangwelten.....	167
3.3.2.1.3	Technische Fragestellungen	175
3.3.2.1.4	Zeitlich-rhythmische Konzeption.....	176
3.3.2.1.5	Versteckte Botschaften.....	182
3.3.2.2	4. Satz „Amplius lava me...“	184
3.3.2.3	6. Satz „Vindica nos ab errore“	188
3.3.2.4	8. Satz „Asperges me hysopo“.....	189
3.3.2.5	Zusammenfassung	195
3.3.3	Lateinamerika in den 1950er Jahren: Verse aus <i>El Cántaro roto</i>	197
3.3.3.1	2. Satz „Canción I“	197
3.3.3.2	7. Satz „Canción II“	201
3.3.4	Tod – Geschichte – Geschichte(n) vom Tod: Verse aus <i>Murale</i>	204
3.3.4.1	Große und sehr kleine Intervalle	204
3.3.4.2	Kunstvolle Metrik	205
3.3.5	Der zentrale Teil: Carl Amerys Systemkritik im 5. Satz.....	209
3.3.5.1	Musik als sprechende Textausdeutung	209
3.3.5.2	Zeitnetz und rhythmische Reihe	218
3.3.5.3	Rotierende Tonfolgen, akkordisch.....	221
3.3.5.4	Zusammenfassung	228

3.3.6	Umfangreicher Schluss: Rekpositionen	230
3.3.6.1	9. Satz „Nous? – La raison du cœur ...“	230
3.3.6.1.1	Zweistimmige Vorlage	230
3.3.6.1.2	Dreistimmige Vorlage	235
3.3.6.1.3	„Beginnen, wieder-beginnen ...“ – Rekposition von 2006	238
3.3.6.2	10. Satz „Agnus Dei ...“	244
3.3.6.2.1	Vorlage von 1990/91.....	245
3.3.6.2.2	Rekposition von 2006	253
3.3.7	Momente des Innehaltens: Pulsationen	258
3.3.7.1	Vielgestaltig	258
3.3.7.2	Klangspektren.....	259
3.3.8	Zusammenfassung	263
3.4	Gesamtbetrachtung des <i>Miserere hominibus</i>	267
3.4.1	Kompositionen nach dem <i>Miserere hominibus</i>	268
3.4.1.1	Verzahnung mit dem eigenen Œuvre.....	268
3.4.1.2	Weitere (Re-) Kompositionen.....	269
3.4.1.2.1	„ <i>Vida y muerte no son mundos contrarios ...</i> “	269
3.4.1.2.2	„ <i>Nous? La raison du cœur ...</i> “	274
3.4.1.2.3	„Agnus Dei“	277
3.4.2	Wirkungsgeschichte.....	279
3.4.2.1	Kritiken der Uraufführung.....	279
3.4.2.2	Folgeaufführungen, Würdigungen.....	282
3.4.2.3	Beurteilung aus arabischer Perspektive.....	284
3.4.3	Intra oder extra muros? Ist diese Komposition ein „Miserere“?	286
3.4.3.1	Klassisch: Stilmittel.....	288
3.4.3.2	Neu: Ausweitung auf den arabischen Raum	289

4	Fazit	290
4.1	Ein Spätwerk im Spätwerk	290
4.2	Die Polydirektionalität der Kunst	292
4.3	Zeit- und ortlose Konstante: Der Mensch	297
5	Anhang	299
5.1	Klaus Huber: Werkkommentar zu <i>Miserere hominibus</i> (Juni 2006)	299
5.2	Interview der Autorin mit Klaus Huber	305
5.3	Interview der Autorin mit Issam El-Mallah	310
5.4	Preis d. Europäischen Kirchenmusik – Pressemitteilung, Jurybegründung .	314
6	Quellenverzeichnis	316
6.1	Genannte Werke und Texte von Klaus Huber	316
6.2	Verzeichnis der verwendeten Literatur und Onlinequellen	318

0 Einleitung

Als Journalistin mit Schwerpunkt zeitgenössische Musik lese ich häufig Skizzen und Partituren von Werken, die gerade im Entstehen begriffen oder eben erst fertiggestellt worden sind. Dabei ist es immer wieder beeindruckend, zu sehen, dass jede Komponistin, jeder Komponist eine unverwechselbare Handschrift hat: Hier wurde schwungvoll und mit großer Geste gemalt, dort zeugen abertausend Punkte, gespickt mit Angaben zur Spiel- und Vortragsweise von einer detaillierten Vorstellungskraft bis ins Kleinste hinein. Erstaunlich ist, dass im digitalen Zeitalter viele Komponisten unabhängig vom Alter es immer noch vorziehen, mit der Hand auf Papier zu schreiben. Ebenso erstaunlich, dass die tradierten akustischen Musikinstrumente bei Weitem nicht ausgedient haben. Und weiterhin erstaunlich, wie oft man auf historische Genrebezeichnungen stößt: In den Titeln zeitgenössischer Werke – weltlicher wie geistlicher – finden sich regelmäßig Begriffe wie „Konzert“, „Sinfonie“ oder „Messe“, die den Bezug zur Tradition betonen.

Selbstverständlich gibt es noch weitere Lebensbereiche, in denen die Beschäftigung mit der eigenen Geschichte eine große Bedeutung hat, etwa die Politik, die Philosophie, die Architektur. Aber wohl in keiner anderen Kunstgattung ist die Vergangenheit so gegenwärtig wie in der zeitgenössischen Musik – und dabei meine ich nicht nur die Verwendung von etwa Mozart-Zitaten, seien sie wörtlich oder verfremdet. Nicht selten erzählt ein Komponist im Einführungsgespräch vor einem Konzert von seiner Begeisterung für Schubert oder Rameau, berichtet von einem Streichquartett, das er einst analysierte und das ihn seitdem nicht mehr loslässt. Es scheint, dass in dem Wunsch, als Komponist tätig zu sein, oft auch das Bedürfnis eine Rolle spielt, sich auf ganz persönliche Art und Weise mit der (Musik-)Geschichte auseinanderzusetzen. Von geradezu fundamentaler Bedeutung war die künstlerische Aufarbeitung von Geschichte jedoch für den Schweizer Komponisten Klaus Huber. Ich habe mich daher dazu entschlossen, eines seiner letzten Werke ins Zentrum dieser Arbeit zu stellen – ein Werk, das in vielen Punkten ganz offensichtlich Bezug zur (Musik-, Religions-, Literatur-)Geschichte nimmt – und das dennoch, unter Verwendung moderner Kompositionstechniken, deutlich Stellung zu den Fragen und Problemen unserer Gegenwart bezieht: *Miserere hominibus*.

0.1 Forschungsstand

Klaus Huber, 1924 in Bern geboren, lange Jahre in Deutschland unterrichtend und im italienischen Umbrien komponierend, war über viele Jahrzehnte eine feste Größe im zeitgenössischen Musikleben Europas und darüber hinaus. Die Nachrufe auf seinen Tod im Oktober 2017 erschienen in großen deutschen und Schweizer Tageszeitungen wie *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, *Süddeutsche Zeitung*, *Neue Zürcher Zeitung* – aber ebenso in *Le Monde*, worin sich auch seine Bedeutung für die französische Musikwelt zeigt – sowie in Beiträgen und Onlinemeldungen vieler deutsch- und italienischsprachiger Rundfunkanstalten. Klaus Huber war als Komponist eine Instanz, die in der Öffentlichkeit allerdings hauptsächlich als Lehrer vieler international sehr erfolgreicher Komponisten wahrgenommen wurde. Dieses Bild ist jedoch gerade im Wandel begriffen und vor einigen Jahren hat auch die Musikforschung begonnen, sich mit dem kompositorischen Œuvre Hubers auseinanderzusetzen. Obwohl seine Werke seit den 1970er Jahren regelmäßig auf Festivals für Neue Musik aufgeführt wurden, blieb Huber für die Musikforschung lange Zeit uninteressant. Einzig der Schweizer Musikwissenschaftler Kjell Keller widmete sich 1976 dem Komponisten in seiner Dissertation *Aspekte der Musik von Klaus Huber*. Über Jahrzehnte hinweg gab es nur wenige, die über Huber publizierten. Max Nyffeler, selbst Huber-Schüler, veröffentlichte zwei maßgebliche Textsammlungen des Komponisten: *Klaus Huber* (Bern 1989) und *Umgepflügte Zeit* (Köln 1999). Darüber hinaus veröffentlichte 2009 ein weiterer ehemaliger Schüler Hubers, Claus-Steffen Mahnkopf, Gespräche über dessen Leben und Werk, die während eines vier Jahre währenden Zeitraums geführt worden waren: *Von Zeit zu Zeit* (Hofheim 2009).

Gegen Ende der 2000er Jahre wächst schließlich auch das wissenschaftliche Interesse an der Musik Klaus Hubers: 2007 untersucht Christophe Formery in *Le testament monumental humaniste* die Musik zum Oratorium *Soliloquia*. 2015 schließt Till Knipper seine kumulative Dissertation mit dem Titel *Mikrotonale Komposition und Interpretation am Beispiel der Musik von Klaus Huber: Fallstudien und Experimente* ab. Zwei Jahre darauf folgt die Veröffentlichung der Habilitationsschrift von Robert Abels, der in seiner Arbeit *Studien zur Gesualdo-Rezeption durch Komponisten des 20. Jahrhunderts* (Fink, o.O. 2017) ein mehr als 120 Seiten umfassendes Kapitel Hubers *Lamentationes sacrae et profanae ad Responsoria Gesualdi* widmet. Die jüngsten wissenschaftlichen Arbeiten beleuchten Hubers kompositorische Auseinandersetzung mit arabischer Musik: Rommel Ayoub geht 2018 in seiner Dissertation über *Arabische Einflüsse im Schaffen Béla Bartóks* (Münster 2018) auch auf zwei Werke von Klaus

Huber ein²; Wolfgang Schultz fragt in seiner Ende 2019 fertiggestellten Dissertation „Das ‚Eine‘ (ist) das Ganze, im Werden“. *Interkulturelle Prozesse in Klaus Hubers Golfkrieg-Kompositionen* nach dem Einfluss der arabischen Musiktheorie auf zwei ausgewählte Werke³ Hubers. Meine Arbeit nun befasst sich mit Hubers letztem groß angelegtem Werk, *Miserere hominibus* aus den Jahren 2005/06.

0.2 Methodik

Die Tradition der „Miserere“-Kompositionen ist lang und prominent besetzt – was vor allem daran liegt, dass der 51. bzw. 50. Psalm zu den wichtigsten Texten der Christenheit gehört. Für Huber war die Auseinandersetzung mit der Geschichte zeitlebens von existenzieller Bedeutung. In Bezug auf seine kreative Arbeit vertrat er die Haltung, dass in der Musikgeschichte sehr viele noch nicht genutzte Möglichkeiten schlummern und dass es genüge, an bestimmten Stellen genau hinzusehen, um inspirierendes Potenzial für moderne Kompositionen zu finden.⁴ Erst das Nach-hinten-Schauen weitet Huber zufolge die Wahrnehmung. Somit erscheint es mir legitim, in der vorliegenden Arbeit selbst einen genauen Blick auf Ursprünge und Entwicklungen zu werfen – sowohl auf jene des Komponisten selbst als auch auf die der Gattungsgeschichte, innerhalb derer er sein Werk verortet sehen will.

Der 1. Teil dieser Arbeit ist den Besonderheiten von Hubers Persönlichkeit und seiner kompositorischen Sprache gewidmet. Die Ergebnisse fließen später in die Untersuchung des *Miserere hominibus* ein. Doch bevor ich mich diesem Werk widme, beleuchte ich im 2. Teil die jahrtausendealte Geschichte des „Miserere“-Psalms, jenes zentralen Bußpsalms, der – um nur etwa König David, Augustinus und Martin Luther zu nennen – die wichtigsten Figuren der Kirchengeschichte beschäftigte, und dessen zahlreichen Vertonungen nachzugehen gleichsam ein Eintauchen ins Herz des europäischen Christentums bedeutet. Bei der eingehenden Betrachtung des *Miserere hominibus* beschreibe ich zuerst die zugrundeliegenden Texte, um mich dann – unter Einbeziehung des erhaltenen Skizzenmaterials – der Genese dieser Komposition zu widmen. Anschließend blicke ich auf die Großform, die Machart der einzelnen Sätze sowie die unmittelbar nachfolgenden Kompositionen, die in direktem Kontakt zu

² Untersucht werden darin *Die Seele muss vom Reittier steigen...* und *Die Erde dreht sich auf den Hörnern eines Stiers...*

³ Schultz widmet sich den Kompositionen *Die Erde dreht sich auf den Hörnern eines Stiers...* und *Lamentationes de fine vicesimi saeculi*.

⁴ Vgl. Klaus Huber, *Das Heraufkommende im Alten freilegen. Über den Umgang mit historischer Musik*, in: Ders., *Umgepflügte Zeit. Schriften und Gespräche*, hg. und mit einem Vorwort von Max Nyffeler (Edition *MusikTexte*, Bd. 6, hg. von Gisela Gronemeyer und Reinhard Oehlschlägel), Köln 1999, S. 43–49

diesem Werk stehen. Hubers *Miserere hominibus* ist hochmodern und zugleich fest im Boden unserer gut zweitausendjährigen Musikgeschichte verankert. Vielleicht ist dies ein Grund dafür, warum es eine so nachhaltige Wirkung erzielte: Es kann zahlreiche Folgeaufführungen vorweisen und es ist bezeichnend, dass Klaus Huber 2009, drei Jahre nach der Uraufführung des *Miserere hominibus*, sowohl mit dem Europäischen Kirchenmusikpreis als auch mit dem Ernst von Siemens Musikpreis ausgezeichnet wurde. In dieser Arbeit wird zum einen untersucht, wie Klaus Hubers *Miserere hominibus* in seinem Spätwerk zu verorten ist. Zum anderen soll die Komposition in Beziehung gesetzt werden zur Gattung des „Miserere“.

Noch ein kurzes Wort zur grafischen Darstellung und Orthographie:

Huber selbst hat die Titel und Untertitel seiner Werke gerne in Versalien gesetzt. Da jedoch die gedruckten Werkverzeichnisse darauf verzichten⁵, führe ich seine Werke ebenfalls in der üblichen Setzweise an. Des Weiteren habe ich aus Gründen der historischen Korrektheit Zitate grundsätzlich in der darin verwendeten und folglich teils früheren Schreibweise übernommen. Fußnoten und Verweise auf Abbildungen innerhalb der Zitate wurden ohne entsprechenden Hinweis weggelassen.

Übersetzungen ohne Autorenangabe stammen von mir.

Weil es mir leichter lesbar erscheint, verzichte ich auf eine gender-gerechte Formulierung und spreche stets von „Musikern“ oder „Interpreten“. Die weiblichen Pendanten mögen es mir nachsehen.

Im Analyseteil ist es notwendig, Töne und Intervalle zu benennen, die sich jenseits der chromatischen Skala befinden. Diese habe ich im Text wie folgt notiert:

↑ vor dem Notennamen bedeutet: Viertelton höher

↓ vor dem Notennamen bedeutet: Viertelton tiefer

↑↑ vor dem Notennamen bedeutet: Sechstelton höher

↓↓ vor dem Notennamen bedeutet: Sechstelton tiefer

Sofern es lediglich um Tonstufen geht, gebe ich nicht die Lage in der exakten Oktave an.

⁵ So das „Werkverzeichnis“, in: Florian Henri Besthorn, [Art.] *Klaus Huber*, in: *Munzinger Online/KDG – Komponisten der Gegenwart* (Stand: 10.11.2017), <https://www.munzinger.de/document/17000000244> (aufgerufen am 22.02.2020). Ebenso alle Titel in: *Sammlung Klaus Huber. Musikmanuskripte* (Inventare der Paul Sacher Stiftung, Bd. 30), Mainz 2009. Auch die Werkliste bei Ricordi, wo Huber von 1978 bis zu seinem Tod publizierte, setzt die Werktitel nicht in Versalien: Max Nyffeler und Michael Zwenzner (Hg.), *Klaus Huber*, München 2004, S. 50–56. Einzig das älteste, auf Hubers Angaben fußende Werkverzeichnis von 1989 schreibt die Titel versal: Max Nyffeler (Hg.), *Klaus Huber* (Reihe Dossier, Bd. 2), Bern 1989, S. 137–148.

1 Symmetrien, Semantik, soziale Verpflichtung: Der Komponist Klaus Huber

1.1 Jugend, Ausbildung, Beruf

1.1.1 Elternhaus

Von Kindheit an erlebt Klaus Huber Musik als ebenso wichtigen wie selbstverständlichen Bestandteil des Lebens. Die prägende Figur in seiner Jugend ist der Vater Walter Simon Huber (1898–1978), der erst in Basel, dann in Küssnacht als Chorleiter, Organist und Musiklehrer tätig war. In einem liebevollen und bewundernden Nachruf zeichnet der bereits emeritierte Komponist die Biografie seines Vaters zehn Jahre nach dessen Ableben nach. Er berichtet darin, dass Walter Simon Huber zunächst dem Wunsch des Großvaters nachgekommen war und sich zum Lehrer ausbilden ließ. Anschließend studierte er Musikwissenschaft, Philosophie und Germanistik in Bern und Basel. Zusätzlich erhielt er Orgelunterricht am Berner Konservatorium⁶ Walter Simon Huber setzte sich zeitlebens für die Wiederentdeckung der Musik von Heinrich Schütz ein: So organisierte er etliche Konzerte, in denen Werke von Schütz auf dem Programm standen; darüber hinaus widmete er sich in seiner Dissertation, die 1956 verfasst und 1961 veröffentlicht wurde, der *Motivsymbolik bei Heinrich Schütz*⁷. Neben Schütz liebte Hubers Vater vor allem die Musik Anton Bruckners. Der Sohn erinnert sich: „Mein Vater war so ein Bruckner-Fanatiker, dass er mit dem Fahrrad eine Nacht durchfuhr, um in Winterthur oder Zürich eine Sinfonie zu hören.“⁸

Neben der musikalischen Begabung hat Klaus Huber – wie schon sein Vater und Großvater – auch ein großes zeichnerisches Talent vorzuweisen. „Das Zeichnen und Malen fiel mir aber zu leicht, es stellte für mich keine Provokation dar.“⁹ Vater Hubers

⁶ Klaus Huber, *Walter Simon Huber – Lehrer, Komponist, Dirigent*, in: *Küssnachter Jahrheft 1998*, <http://www.ortsgeschichte-kuesnacht.ch/pdf/1998-1999/Kuesnachter-Jahrheft-1998-Walter-Simon-Huber.pdf> (aufgerufen am 22.02.2020)

⁷ Dominik Sackmann, [Art.] *Huber, Walter Simon*, in: *Historisches Lexikon der Schweiz*, Version vom 03.09.2009, <http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D20682.php> (aufgerufen am 22.02.2020)

⁸ Volker Hagedorn, *Siemens-Musikpreisträger. Die Seele geht auf Seidenfüßen*, in: *Die Zeit*, 14.05.2009, Nr. 21, <http://www.zeit.de/2009/21/Huber/komplettansicht> (aufgerufen am 22.02.2020)

⁹ Klaus Huber und Claus-Steffen Mahnkopf, *Von Zeit zu Zeit. Das Gesamtschaffen. Gespräche mit Claus-Steffen Mahnkopf*, Hofheim 2009, S. 37. Doch sollte seine zeichnerische Begabung Huber auch bei der Arbeit als Komponist von Nutzen sein, wie sich später noch zeigen wird.

Begeisterung für die Musik hat beim jungen Klaus einen tiefen Eindruck hinterlassen – allerdings auch einen zwiespältigen. Volker Hagedorn beschreibt die Situation folgendermaßen:

„Der Vater, Schulmusiker und Chorleiter in Basel, spielte Bruckner mit Freunden am Klavier und komponierte auch selbst. Idealbedingungen für ein begabtes Kind? Tatsächlich schrieb auch der Knabe Musik, sobald er Noten lesen konnte, mit sechs Jahren, ‚aber mein Vater hat mich nicht ermuntert beim Komponieren. Ich sollte Geige spielen. Er dachte: Wenn jetzt der Sohn ins gleiche Messer läuft... weil mein Vater mit seinen Kompositionen keinen Erfolg hatte. Aber das hat mir wehgetan, dass er das nicht interessant fand, was ich schrieb.‘ So machte Klaus im Krieg erst mal eine Lehrerausbildung.“¹⁰

1.1.2 Studium

Seine Lehrerausbildung erhält Klaus Huber in Küsnacht, an jenem Lehrerseminar, an welchem zur selben Zeit sein Vater als Orgel- und Gesangslehrer tätig ist. Das daran anschließende Oberseminar absolviert Huber in Basel. Danach wirkt er zwei Jahre lang als Oberschullehrer in Gibswil im Zürcher Oberland.¹¹ Trotz des zeitaufwendigen Schuldienstes verfolgt Huber konsequent private Musikstudien, zum Beispiel bei Theodor Kleinmann, einem aus Polen emigrierten Violinisten¹². Schließlich fällt die Entscheidung, Komponist zu werden: „Mein Vater half mir und schickte Willy Burkhard, meinem Taufpaten, der damals Theorie- und Kompositionslehrer am Konservatorium Zürich (wie es damals hieß) war, einige meine Kompositionen, worauf dieser freundlich antwortete. Mein Vater vermittelte auch das Geigenstudium bei Stefi Geyer.“¹³ Also wieder der Vater. Mit seiner Unterstützung kann Huber ab 1947 Musik studieren, zugleich aber bestimmt der Vater auch die Art des Einflusses auf seinen Sohn. Walter Simon Huber ist evangelisch, ebenso wie der Taufpate seines Sohnes. Wie wichtig dieser Umstand ist, wird in Biografien über Willy Burkhard stets betont:

„Eine große Bedeutung in Burkhardts Schaffen kommt seiner lebenslangen tiefen Religiosität zu, deren Wurzeln in die Zeit am evangelischen Seminar Muristalden zurückreichen. Ein beredtes Zeugnis dafür legt das bedeutende Oratorium *Das Gesicht*

¹⁰ Hagedorn, *Siemens-Musikpreisträger* (siehe Anm. 8)

¹¹ Aus: Nyffeler (Hg.), *Klaus Huber* (siehe Anm. 5), S. 132

¹² Über Kleinmanns Biografie ist wenig bekannt. Der anthroposophischen Zeitschrift *Sonnengarten-Post* zufolge wurde er 1916 in Lublin geboren und war ebenso Musiker wie Maler. 1938 emigrierte er in die Schweiz und war nach dem Krieg Mitglied des Basler Sinfonieorchesters. Der Anthroposoph Kleinmann starb 1980 in Dornach bei Basel. Aus: Margrit Kleinmann, *Theodor Kleinmann*, in: *SonnengartenPost* Nr. 64, Frühling 2018, S. 3, http://www.sonnengarten.ch/wp-content/uploads/2018/05/Soga_Post_64.pdf (aufgerufen am 22.02.2020)

¹³ Huber und Mahnkopf, *Von Zeit zu Zeit* (siehe Anm. 9), S. 37

Jesajas ab. Doch trotz der großen Menge geistlicher Vokal- und Orgelwerke gelingt es nicht, ihn in die Kirchenmusikbewegung einzubinden. Denn die christliche Religiosität verband sich bei ihm auch mit Vorstellungen über die mystische Vereinigung mit der Natur, die in den Zyklen der Jahres- und Tageszeiten (Oratorium *Das Jahr*, Kantaten *Das ewige Brausen* sowie *Der Sonntag*) beinahe pantheistische Züge annehmen. Charakteristisch an Burkhard's Werken ist, dass sie nicht subjektives Bekenntnis des Künstlers sein wollen, sondern allgemeinverbindlicher Ausdruck, bei dem die Musik ihre Eigenständigkeit behält.“¹⁴

Hier sind zwei fundamentale Aspekte erkennbar, die auch Klaus Hubers Einstellung und Arbeitsweise charakterisieren: Respekt und Hochachtung vor den Meistern der Musikgeschichte sowie eine nicht konfessionell begrenzbar Religiosität. Im Rückblick stellt Huber heraus, wovon sein Lehrer überzeugt war: „Burkhard glaubte an eine breite, übergeordnete, alles erfassende Kontinuität der Entwicklung unserer Musik, in die sowohl die stärksten Elemente der Tradition wie die besten Kräfte des Immer-Neuen ebensogut eingehen werden, und damit auch an die Unvergänglichkeit und innerste Unwandelbarkeit ihres Wesens.“¹⁵ Neben diesen unumstößlichen Werten schätzt Huber aber auch die Offenheit seines Lehrers:

„Auch wenn (wie das im Zuge der Zeit nicht anders zu erwarten ist) viele von uns sich später in andere stilistische Strömungen begaben, hat das von seiner Seite aus das gute Einvernehmen nie im geringsten gestört. Im Gegenteil muß betont werden, daß Burkhard bis zuletzt für alle noch so avantgardistischen Tendenzen und Experimente unsererseits aufgeschlossen und zumindest intellektuell sehr dafür interessiert war, wenngleich ebenso feststeht, daß er dem Futurismus als einem ‚Glauben an uneingeschränkten Fortschritt‘ wohl aus einer tief religiösen Überzeugung heraus grundkritisch gegenüberstand.“¹⁶

Außer seinem Vater und Willy Burkhard dürfte auch Hubers Geigenlehrerin, eine zu jener Zeit international berühmte Virtuosin, großen Einfluss auf ihn gehabt haben: Stefi Geyer (1888–1956) ist gebürtige Ungarin und mit den musikalisch-kompositorischen Größen ihrer Zeit gut bekannt. Besonders erwähnenswert ist hier Geyers Bekanntschaft mit Béla Bartók, der ihr sein erstes Violinkonzert widmet. Stefi Geyer ist sowohl mit dem spätromantischen als auch mit dem zeitgenössischen Geigenrepertoire vertraut. Weiterhin schreiben neben ihrem Mann Walter Schulthess sowohl Othmar

¹⁴ Bernhard Billeter, *Willy Burkhard*, veröffentlicht auf der Homepage der Willy-Burkhard-Gesellschaft, https://www.willyburkhard.ch/pdf/Willy_Burkhard.pdf, (aufgerufen am 22.02.2020) (Hervorhebungen durch die Autorin)

¹⁵ Ernst Mohr, *Willy Burkhard. Leben und Werk*, Zürich 1957, S. 148

¹⁶ Ebd.

Schoeck als auch Willy Burkhard Violinkonzerte für sie.¹⁷ Die Vermutung liegt nahe, dass Hubers lebenslanges Interesse für Stimmungssysteme, Mikrotöne und Skordaturen in seiner Bekanntschaft mit Geyer begründet ist.¹⁸ Wie intensiv der Austausch mit der Musik Béla Bartóks wirklich war, ist noch zu untersuchen. Es könnte nämlich durchaus sein, dass Vater Huber in Basel den ungarischen Komponisten auch persönlich kennenlernte.¹⁹

1949 macht Huber seinen Abschluss in Violine und Schulmusik und beginnt Geige zu unterrichten. Ab 1950 ist er selbst Lehrer für Violine am Zürcher Konservatorium. Das Studium der Musiktheorie und Komposition bei Willy Burkhard dauert noch bis 1955 – also fast bis zum Tod des Lehrers. Für Huber bedeutet das Ableben Burkhard's eine Zäsur: Er lässt sich vom Lehrdienst befreien und geht nach Berlin, um an der dortigen Hochschule für Musik Unterricht bei Boris Blacher zu nehmen. Dazu Huber: „Willy Burkhard starb 1955, ich mußte mich also vom Lehrer lösen. [...] Ich hatte Urlaub (der Unterricht war sistiert) und hatte Zeit, was ich schätzte, da ich sonst am Konservatorium Zürich rund 40 Geigenschüler pro Woche betreute. Damals mußte ich mich zusammenreißen: Vormittags komponierte ich, von 13.00 bis 21.00 Uhr gab ich Unterricht.“²⁰

Von der überschaubar-engen Schweiz und dem traditionsverbundenen Lehrer hin in eine offene, vorwärts gerichtete Metropole und zu einem Lehrer, der die Welt gesehen hat und alle Strömungen seiner Zeit aufsaugt – der Ortswechsel tut Huber allem Anschein nach gut: „Ja, ich suchte und schrieb relativ frei.“²¹ Er kann einen inneren Abschluss finden – unter anderem mit dem Orgelstück *In memoriam Willy Burkhard* – und ist somit offen für Neues: „Von Blacher ermutigt, wagte ich, auf das Orchester zuzugehen, und schrieb *Inventionen und Choral* (1956), was mir eine gewisse

¹⁷ Vgl. Regula Puskás, [Art.] Geyer, *Stefi*, in: *Historisches Lexikon der Schweiz* (Version vom 11.11.2005), <http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D20583.php> (aufgerufen am 22.02.2020)

¹⁸ So bezeichnet Hansjörg Pauli Bartók als „das zweite Leitbild des jungen Komponisten“: Aus: Hansjörg Pauli, *Die frühen Werke*, in: Nyffeler (Hg.), *Klaus Huber* (siehe Anm. 5), S. 59–63, hier: S. 59

¹⁹ Anlass zu dieser Vermutung ist ein Brief von Béla Bartók an die Basler Künstlermäzenin Annie Müller-Wiedmann. Im April 1938 schreibt er ihr: „Ich habe mein Exemplar jener deutschen Rohübersetzungen meiner Kinder- und Frauenchöre verloren. Können Sie vielleicht von Herrn Huber (nicht wahr, so heißt der Gesangslehrer Ihrer Töchter?) sein Exemplar auf eine kurze Zeit zurückverlangen und davon 5 Exemplare kopieren lassen?“ Aus: *Béla Bartók – Weg und Werk. Schriften und Briefe*, hg. von Bence Szabolcsi, Kassel 1972, S. 282

²⁰ Huber und Mahnkopf, *Von Zeit zu Zeit* (siehe Anm. 9), S. 38 f.

²¹ Ebd., S. 38

Legitimation gab, größere Besetzungen anzugehen.²² Aber nicht nur die Besetzungen werden umfangreicher, Huber erweitert auch seine kompositorischen Mittel:

„Was die intervallische Sprache betrifft, hatte ich mich mit der Zwölftönigkeit befaßt, diese aber in der ‚diatonischen‘ Weise entwickelt, sozusagen in der Strawinsky-Nachfolge. Denn ein wesentlicher Ausgangspunkt war neben Webern der späte Strawinsky, vor allem *Threni* von 1957/58. [...] Ich suchte nach Möglichkeiten, die Konsonanz in die Zwölftönigkeit einzubeziehen. So arbeitete ich in *Auf die ruhige Nacht-Zeit* mit einer Zwölftonreihe, die vor allem auf kleinen Sexten aufgebaut ist.“²³

In diesem Zusammenhang ist es interessant, zu erwähnen, dass Boris Blacher für Huber als Lehrer nur die zweite Wahl ist; eigentlich zieht es ihn zu Wladimir Vogel, doch das ist zu jener Zeit unmöglich: „Blacher war ein berühmter Lehrer damals. Er hat bei Wladimir Vogel studiert – dieser wiederum hatte bei Busoni studiert. [...] Ich wollte also zu Blacher, weil er Schüler von Vogel war, und weil er in Berlin war; er war ja auch Rektor der Musikhochschule.“²⁴ Dass Huber nicht bei Vogel studieren kann, liegt daran, dass der „entartete“ Komponist Wladimir Vogel zwar 1936 in die Schweiz emigriert, aber dort mit einem Lehr- und Aufführungsverbot belegt worden ist.²⁵ Aus heutiger Sicht gilt Vogel, dessen Vokalwerke „auf einer Synthese von Sprache und Gesang beruhen“ als der „wohl wichtigste Vermittler der Dodekaphonie in der Schweiz“²⁶. Vor diesem Hintergrund kann man Hubers Interesse an Vogel gut verstehen. Da ihm dieser Weg jedoch verwehrt bleibt, wählt er mit Blacher Vogels berühmten Schüler, der bestens vernetzt und als Komponist erfolgreich ist – und mag insgeheim hoffen, dass etwas von der Aura Vogels auch auf Blacher übergegangen ist.²⁷

²² Ebd., S. 39

²³ Ebd.

²⁴ Klaus Huber im Interview mit der Autorin am 11.04.2009 (siehe Anhang)

²⁵ Vogel erhielt in der Schweiz zwar Asyl, doch durfte er seine Profession nicht ausüben: „Nach Aufenthalt im Tessin, in Strassburg, Basel und Brüssel hielt sich der in der Schweiz mit fremdenpolizeilichem Arbeitsverbot belegte Musiker zwischen 1936 und 1939 in Zürich und in Comolugno auf.“ Aus: Walter Labhart, [Art.] *Vogel, Wladimir*, <https://www.musiccores.de/manufacturer/vogel-wladimir.html?language=de> (aufgerufen am 22.02.2020)

²⁶ Angelo Garovi, *Tonserienfabrikanten und Palmwedelhalter Schönbergs*, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 18.10.2008, https://www.nzz.ch/tonserienfabrikanten_und_palmwedelhalter_schoenbergs-1.1127491 (aufgerufen am 22.02.2020)

²⁷ Dennoch wurde Huber nicht müde zu erwähnen, dass Vogel in der Jury des Kompositionspreises der IGNM saß, welche ihm 1959 mit dem Zuspruch des ersten Preises zum Durchbruch verhalf. So auch noch 2007 in einer selbst verfassten Kurzbiografie: „Internationalen [sic!] Durchbruch beim Weltmusikfest der IGNM in Rom mit der Kammerkantate *Des Engels Anredung an die Seele*, die einen Ersten Preis erhielt, Jurymitglieder Luigi Dallapiccola und Wladimir Vogel.“ Aus: *Klaus Huber*, vom Komponisten verfasste Biografie auf der Homepage des SWR: <http://www.swr.de/swrclassic/donaueschinger-musiktage/Komponisten-Klaus-Huber,article-swr-2470.html> (Stand: 09.03.2007) (aufgerufen am 22.02.2020)

Huber verbringt lediglich ein halbes Jahr in Berlin, von Herbst 1955 bis Frühjahr 1956²⁸. Dennoch ist diese Zeit für ihn äußerst lehrreich und fruchtbar. So lernt er neben neuartigen Kompositionstechniken vor allem auch neue Aufführungsmöglichkeiten kennen: Wettbewerbe. Die *Sechs kleinen Vokalisieren* komponiert Huber für den renommierten Gaudeamus-Wettbewerb: „Die Uraufführung fand in Bilthoven, Holland, statt, wohin ich zum ersten Mal reiste. [...] Gaudeamus war für mich eine sehr beglückende Erfahrung, genaugenommen einer der Ausgangspunkte des Komponisten Klaus Huber.“²⁹ Von da an sucht Huber Kontakt zu Veranstaltern von Kompositionswettbewerben oder Festivals für Neue Musik. Bereits zwei Jahre später, 1957, findet ebenfalls in Bilthoven die Uraufführung seines Orchesterwerkes *Litania instrumentalis* statt. Während der beiden darauffolgenden Jahre nimmt er an mehreren Wettbewerben der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik (IGNM) teil: 1958 wird in Straßburg seine Kammersinfonie *Oratio Mechtildis* und 1959 in Rom die Kammerkantate *Des Engels Anredung an die Seele* uraufgeführt. Der Gewinn des ersten Preises in der Kategorie Kammermusik dieses Internationalen Kompositionswettbewerbs gilt als Hubers Durchbruch auf internationaler Ebene. Und spätestens jetzt hat Huber auch seinen komponierenden Vater von sich überzeugt. Bereits zu *Oratio Mechtildis* gratuliert Walter Simon Huber seinem Sohn: „Mein Vater war nach Straßburg gekommen, stark beeindruckt gab er mir nachträglich den Segen; er meinte nun, ich würde ihn übertreffen.“³⁰

1.1.3 Lehrtätigkeit

Zeit seines beruflichen Lebens, bis zur Emeritierung im Jahr 1990 (und in Form von Gastprofessuren und Residence-Aufenthalten auch darüber hinaus), übt Klaus Huber Unterrichtstätigkeiten aus: zunächst als Violinlehrer, später als Lehrer für Musikgeschichte und Literaturkunde. 1961 bis 1972 unterrichtet er Komposition und Instrumentation an der Musikakademie der Stadt Basel, 1968 wird er dort zum Leiter der Meisterklasse für Komposition ernannt. 1973 dann die Berufung an die Staatliche Hochschule für Musik in Freiburg im Breisgau: Er folgt Wolfgang Fortner als Kompositionsprofessor nach und behält diese Stellung bis 1990.

²⁸ Huber und Mahnkopf, *Von Zeit zu Zeit* (siehe Anm. 9), S. 38

²⁹ Ebd.

³⁰ Ebd., S. 39. Wie akribisch Vater Huber die Arbeiten seines Sohnes untersuchte, zeigt die Analyse, die er von *Des Engels Anredung an die Seele* anfertigte. Vgl. Pauli, *Die frühen Werke* (siehe Anm. 18), S. 61

Für Huber ist das Unterrichten in mehrfacher Hinsicht existenziell: Zum einen sichert es ihm das Auskommen für sich und seine Familie. Weiterhin strukturieren die festen Unterrichtszeiten seinen Tages- und Wochenablauf. Und zugleich ist es für Huber auch eine zutiefst erfüllende Tätigkeit, denn es bietet ihm immer wieder die Gelegenheit, über kompositorische Fragestellungen nachzudenken – Fragestellungen, die ihn selbst beschäftigen, aber auch solche, die von außen, durch seine Schüler, an ihn herangetragen werden.

Den Zwang zum Nachdenken benennt sein Schüler Hans Wüthrich, Schweizer Musik- und Sprachwissenschaftler, denn auch als das charakteristische Merkmal von Hubers Unterricht:

„Wer bei Klaus Kompositionsunterricht nimmt, merkt bald einmal, daß er hier nicht mit Wissen abgefüllt und zu Können dressiert wird. Der entscheidende Impuls muß vom Studenten ausgehen. Erst so kommt der intensive Rückkopplungsprozeß zwischen dem Lehrenden und Lernenden in Gang. Hartnäckig treibt Klaus dann seine Studenten, die Fährte weiter zu verfolgen; das anfänglich bloß vage Geahnte durchzudenken, die Ideen klar herauszuarbeiten und aus diesen Ideen heraus das Material und die Prozeduren zur optimalen Verwirklichung zu entwickeln.“³¹

Durch die Arbeit als Lehrer, das beständige Hinterfragen, ist Huber zugleich genötigt, seine Arbeit als Komponist stets aufs Neue zu überprüfen. Und nicht nur das – auch die Stellung, die ein Komponist in der Gesellschaft haben kann oder sollte, wird immer wieder thematisiert. Im Rückblick abstrahiert er von der allgemein vorherrschenden Meinung, dass sich ein Komponist lediglich selbst verwirklicht:

„Die Frage der Selbstverwirklichung war bekanntlich im marxistisch-dialektischen Denken eine private Kategorie, eher ein Tabu – Selbstverwirklichung sei eben Psychologie oder gehöre in die Privatsphäre. Andererseits, so meine ich, geht es um die Resultate, die man in der Gesellschaft tatsächlich vermittelt. Es sollte dabei allerdings nicht im Vordergrund stehen, wie ich mich selber entwickle, sondern wie sich meine Musik entwickelt und was das für die Gesellschaft bedeuten kann.“³²

Hieraus spricht Hubers frühere Beschäftigung mit dem Zen-Buddhismus. Dort, so Huber, stehe nicht die eigene Selbstverwirklichung im Zentrum. Vielmehr ginge es um eine Kontaktaufnahme mit dem alles umgebenden Kosmos, „so daß das Ich in dieser

³¹ Hans Wüthrich-Mathez, *Den Dingen auf den Grund gehen*, in: Nyffeler (Hg.), *Klaus Huber* (siehe Anm. 5), S. 102 f., hier: S. 102 f.

³² Huber und Mahnkopf, *Von Zeit zu Zeit* (siehe Anm. 9), S. 21

Weise nicht unter der für das Europa der Neuzeit typischen Einsamkeit leidet, weil es gleichsam aufgehoben ist, es sich sozusagen als Ich auch einmal vergessen kann.“³³ Ein künstlerisches Werk hat also Bedeutung für die Gesellschaft – und sollte auch immer den Kontakt mit dieser suchen. Es ist also nur folgerichtig, wenn Huber in seiner Funktion als Professor für Komposition und als Leiter des Instituts für Neue Musik der Musikhochschule Freiburg dafür sorgt, dass die Ergebnisse seiner Studenten auch aufgeführt werden. Huber macht es anders als seine Lehrer und Vorgänger, denen Komponieren eine rein theoretische Angelegenheit war: „Meine Partituren wurden gelesen [...]. Es gab keine Aufführungen. Diese Praxisabstinenz im Kompositionsfach hielt sich hartnäckig.“³⁴ Huber ändert diesen Usus grundlegend und so wandelt sich Freiburg während seines mehr als ein Vierteljahrhundert dauernden Wirkens zu einem zentralen Anlaufpunkt sowohl für angehende Komponisten als auch für Instrumentalisten, die sich mit der zeitgenössischen Musik beschäftigen wollen. Hubers Schüler danken es ihm, darunter auch Hans Wüthrich: „Durch die Bildung von Klassen und die regelmäßige Realisation der entstandenen Arbeiten mit Interpreten aus derselben Hochschule erzieht er nicht nur seine Studenten zu Offenheit, Teamwork, Solidarität und Kommunikation. Er verschafft ihnen dadurch auch die Möglichkeit, die eigene Position gegenüber einer Pluralität von Meinungen zu überprüfen, zu erhärten oder zu korrigieren.“³⁵ Und noch 2004, anlässlich von Hubers 80. Geburtstag, erinnert sich sein wohl berühmtester Schüler, Wolfgang Rihm: „Klaus Huber, der neue Professor, führte sofort ein offenes Haus. [...] Es herrschte schöne Freiheit, nichts und niemand wurde ferngehalten. [...] Klaus Huber war ein wunderbarer Lehrer. [...] Das Haus derart offen, der Dialog derart uneitel und unschulisch: eine nährende Kunst.“³⁶ Dieses „offene Haus“ hat Huber bei seinem Lehrer Willy Burkhard kennengelernt. Er selbst erinnert sich:

„Was er als Lehrer von sich selbst verlangte, nämlich ein Umgehen der Routine, eine fortwährend schöpferische Arbeit, das forderte er auch von seinen Schülern: Nichts war ihm unangenehmer als Bequemlichkeit, Interesselosigkeit oder Gleichgültigkeit. [...] Im übrigen brachte er auch Minderbegabten gegenüber während Wochen und Jahren eine kaum faßbare Geduld auf. Keine Korrektur war ihm zu mühsam, und voller Interesse und Anteilnahme befaßte er sich mit den kleinsten Einzelheiten. Seiner ganzen Unterrichtsweise lag ein liebevolles Verständnis zugrunde, wie ja auch seine Persönlichkeit und sein Wesen Liebe und Güte ausstrahlten. Daraus ergab sich in kurzer Zeit, besonders in kleinerem Kreise der Kontrapunkt- und Kompositionsklassen, eine

³³ Ebd.

³⁴ Ebd., S. 20

³⁵ Wüthrich-Mathez, *Den Dingen auf den Grund gehen* (siehe Anm. 31), S. 103

³⁶ Wolfgang Rihm, *Historische Substanz*, in: Nyffeler und Zwenzner (Hg.), *Klaus Huber* (siehe Anm. 5), S. 31

vollkommen gelöste, heitere Atmosphäre, ein beinahe familiäres Verhältnis. Dieses wurde in den meisten Fällen gegenseitig und dauerhaft.“³⁷

Klaus Huber wird ein international gefragter Dozent: Siebenmal wird er nach Paris eingeladen (dreimal ans Conservatoire und viermal ans IRCAM). Bereits in den 1980er Jahren weitet er seine Lehrtätigkeit auf Länder jenseits der europäischen Grenzen aus und besucht Lateinamerika (u. a. Kuba, Brasilien, Nicaragua) und Asien. Nach seiner Emeritierung 1990 unterrichtet er noch weitere 13 Jahre an zahlreichen Hochschulen und Konservatorien, entweder als Gastprofessor oder als Composer in Residence; und auch hier flankiert er seine Lehrveranstaltungen gerne mit Aufführungen – seien es eigene Werke oder Kompositionen der Studierenden.³⁸

1.2 Inspirationsquellen und inhaltliche Konstanten

1.2.1 Die christliche Tradition

Der frühe musikalische Einfluss auf Klaus Huber wird ohne Zweifel von der kirchenmusikalischen Tradition dominiert, welche der Vater als reformierter Kirchenmusiker und Organist intensiv pflegte. Wie dieser stand auch sein Kompositionslehrer und Taufpate Willy Burkhard in der Tradition von Schütz und Bach. Demzufolge weisen Hubers (unveröffentlichte) Frühwerke³⁹ neben Bearbeitungen von Fugen, Kanons und Arien von Johann Sebastian Bach vor allem Lieder und Chorstücke auf, deren Texte von Martin Luther, Matthias Claudius oder aus der Bibel stammen. Darüber hinaus ist das unvollendete Manuskript einer neunteiligen Messe erhalten. Huber versucht ein *Sanctus deutsch* und bearbeitet Organa von Pérotin. Seine ersten publizierten Werke heißen unter anderem *Abendkantate*, *Kleine Taufkantate*, *Sonata da chiesa*, *Ciaccona*. Weiterhin schreibt er einen *Marienhymnus* und ein *Bicinium*. Hubers künstlerische Heimat ist die protestantische Barockmusik sowie die vorreformatorische Musiktradition. Mitte der 1950er Jahre schreibt er ein *Te Deum Laudamus deutsch* sowie eine *Antiphonische Kantate nach dem Psalm 136*. In großer Regelmäßigkeit finden sich in seinen Werken biblische respektive religiöse Texte, so zum Beispiel in *Soliloquia*, Oratorium für Soli, zwei Chöre und großes Orchester (1964), *Psalm of*

³⁷ Mohr, *Willy Burkhard* (siehe Anm. 15), S. 148

³⁸ Vgl. die Homepage des Komponisten, <https://www.klaushuber.com>, sowie Besthorn, [Art.] *Klaus Huber*, in: *Munzinger Online/KDG – Komponisten der Gegenwart* (siehe Anm. 5)

³⁹ Klaus Huber betrachtet alle seine Werke bis 1956 als „Jugendwerke“. Vgl. Abbildung von „Schaffensgang“ in: Nyffeler (Hg.), *Klaus Huber* (siehe Anm. 5), S. 58

Christ für Bariton und acht Instrumente (1967), *Kleine deutsche Messe* für Chor, Gemeinde, Orgel, Streichtrio und Harfe (1 Schlz. ad lib.) (1969), ... *inwendig voller Figur* ... für Chorstimmen, Lautsprecher, Tonband (8- oder 4-spurig) und großes Orchester (1971), *Hiob 19* für Chorstimmen und neun Instrumentalisten (1971), *Erniedrigt – Geknechtet – Verlassen – Verachtet* ... (1982), *Agnus Dei cum recordatione* (1991) und *Lamentationes Sacrae et Profanae ad Responsoria Iesualdi* (1997).

Außerdem gibt Huber etlichen rein instrumentalen Werken Titel mit christlich-religiöser Bezugnahme, darunter *In te Domine speravi* für Orgel (1964), *Tenebrae* für großes Orchester (1967) und *Agnus Dei in umgepflügter Zeit* für acht Instrumente (1991). Gegen Ende seines künstlerischen Schaffens – während der ersten zehn Jahre des 21. Jahrhunderts – betont er diese Verbindung erneut, indem er eine Reduktion von Strawinskys *Threni* schreibt – eine Vertonung der Klagelieder des Jeremias – , ein *Agnus Dei* (2008) ohne Worte für europäische und koreanische Instrumente sowie sein umfangreiches *Miserere hominibus* (2005/06).

„Im Alten Europa, in den Anfängen unserer eigenen Kunstmusik überhaupt, war die Frage ‚Was ist geistliche Musik?‘ noch gar nicht vorhanden. Es war grundsätzlich klar, daß die ganze Musik der christlichen Kirche geistliche Musik war.“⁴⁰ Das sagt Huber 1986 in einem Vortrag, in dem er seine persönliche Sicht auf die Geschichte der europäischen Musik darstellt. Er erklärt, dass die Wurzeln der abendländischen Kunstmusik in ihrer möglichst exakten Verschriftlichung lägen. Als drittes Kriterium, das die abendländische Musik charakterisiert, benennt Huber ihre Mehrstimmigkeit:

„Das a priori Neue [...] kam [...] nicht so sehr aus der Philosophie oder Mathematik, sondern erstaunlicherweise aus der um 1200 modernen Theologie. Nicht musik-immanente Forschung, sondern außermusikalische, eben theologische Spekulation führte zur ganz und gar utopischen ‚Erfindung‘ einer polyphonen Mehrstimmigkeit. Die [...] theologische Spekulation über die Dreieinigkeit – drei Personen sind ein Gott: Gott-Vater, Gott-Sohn und Gott-Heiliger-Geist – verlockte [...] zur Schöpfung der polyphonen Dreistimmigkeit.“⁴¹

Diese recht singuläre Sichtweise beweist, dass Huber das Christentum und die damit verbundenen musikalischen Leistungen als die Grundlage aller abendländischen Musik – und damit auch seiner eigenen – ansieht:

⁴⁰ Klaus Huber, *Die Tiefe des eigenen Herzens ausloten. Zu einer zeitgemäßen Mystik in gegensätzlichen Kulturen*, in: Ders., *Umgepflügte Zeit* (siehe Anm. 4), S. 53–66, hier: S. 53

⁴¹ Ebd., S. 55

„Ich selbst bin nicht Katholik [...]. Trotzdem kam ich mit dem Gregorianischen Choral als Musiker, als Komponist, immer wieder in engste Berührung. [...] Er ist tatsächlich eine der Hauptwurzeln europäischer Kunstmusikentwicklung – und zwar keineswegs etwa nur der geistlichen, sondern aller Kunstmusik, weil er die vielleicht größten Besonderheiten abendländischer Musik direkt oder indirekt mit hervorgebracht hat: die mehrstimmige Polyphonie, ohne welche kein Bach, kein Mozart oder Beethoven, auch kein Schubert oder Bruckner, kein Schönberg oder gar Webern und – in aller Bescheidenheit – auch meine Musik nicht möglich geworden wären.“⁴²

Huber bleibt zeitlebens seiner Auffassung treu, dass ein Komponist auf den anderen folge und dass die christliche Tradition als Grundverständnis alle westlichen Komponisten eine. Geistliche Kompositionen und Titelgebungen sind vor diesem Hintergrund nicht einfach Stilübungen oder Anklänge an tradierte Gattungen – vielmehr ist hierin die Absicht zu erkennen, sich als Komponist wie auch als Lehrer in eine Reihe bedeutender Namen einzuordnen und somit selbst Teil dieser Tradition zu werden.

Aber nicht nur Textgrundlagen und musikalische Gattungen zeugen von Hubers Verbundenheit mit der christlichen Musikgeschichte. Die protestantische Lied- und Chortradition begleitet ihn von Kindesbeinen an; und die Tatsache, dass Kirchenmusikwerke nicht selten auf einem jahrhundertealten Cantus firmus basieren, ist ihm in Fleisch und Blut übergegangen. So sind insbesondere in Hubers frühen Werken bedeutsame Cantus firmi und Choräle verarbeitet, etwa der Choral „Vater unser im Himmelreich“ im Orgelsolo *In memorium Willy Burkhard* (1955) und in *Litania instrumentalis* für Orchester (1957); der Choral „O hilf, Christe, Gottes Sohn“ ist in *Drei Sätze in zwei Teilen* (1958/59) zu finden, „In dich hab ich gehofft, Herr“ in *Invention* für Orgel (1964); weiterhin enthält sein Orchesterstück *Tenebrae* (1966/67) den Choral „Christ ist erstanden, von der Marter alle“, während *Alveare verna* für Flöte und zwölf Solo-Streicher (1965) die Sequenz „Surrexit Dominus“ beinhaltet.⁴³ Diese tradierte Bezugnahme auf bereits existierende Musik bildet sich in Hubers Werkkanon zu einer festen Charakteristik aus, denn Zitate (fremde wie eigene) sind in seinem gesamten Œuvre zu finden.⁴⁴ Dass Huber die eingearbeiteten Vorlagen auch immer explizit benennt, zeigt, dass er sich selbst in dieser Tradition auch bewusst verortet sehen will.

⁴² Ebd., S. 54

⁴³ Alle diese Beispiele entstammen dem „Überblick zu meiner Beschäftigung mit historischer Musik“, angehängt an Hubers Aufsatz *Das Heraufkommende im Alten freilegen* (siehe Anm. 4), hier: S. 48 f. Ebenfalls zu finden sind diese Angaben im KDG-Artikel *Klaus Huber* von Besthorn (siehe Anm. 5)

⁴⁴ Der Themenkomplex „Zitat“ bei Huber wird im letzten Abschnitt dieses Kapitels besprochen.

Seit Ende der 1950er Jahre ist Hubers Musik fester Bestandteil des zeitgenössischen Musiklebens. Dennoch bleibt er der Sphäre der Kirchenmusik verbunden. Daher ist Florian Henri Besthorn nicht zuzustimmen, wenn er behauptet, „dass es nach den Jugendwerken bei Huber nahezu keine funktionale Kirchenmusik mehr zu geben scheint.“⁴⁵ Vielmehr schreibt Huber 1965 eine *Musik zu einem Johannes-der-Täufer-Gottesdienst* für Gemeindegesang, Kirchenchor, Orgel und Orchester ad libitum. Vier Jahre später fertigt er eine *Kleine deutsche Messe* in mehreren Besetzungen an: für Chor a cappella, für Chor und Orgel, für Chor, Gemeinde und Orgel sowie für Chor, Gemeinde, Orgel, Streichtrio und Harfe (1 Schlz. ad lib.). Und noch 1979 veröffentlicht er eine *Funktionale Musik für einen Gottesdienst*, so der Untertitel zu *Sonne der Gerechtigkeit* für Gemeindegesang, zwei Chöre, Bariton-Solo, Sprecher und verschiedene Instrumentalisten.⁴⁶ Huber gibt seine Verbundenheit mit der Kirche also keineswegs auf, er weitet lediglich sein künstlerisches Spektrum aus.

1.2.2 Die Kraft der Mystik

Obwohl die Bibel als Textquelle für Huber zeitlebens einen festen Referenzpunkt darstellt, vertont er bereits in den 1950er Jahren auch Texte von Autoren, die dem Gebiet der Mystik zugerechnet werden. So stellt Besthorn fest, dass „auffällig viele [dem Jugendwerk Hubers, Anm. d. Autorin] nachfolgende Werke in einem Bezug zum Mystischen, der nicht immer klar von religiöser Spiritualität zu unterscheiden ist“, stehen.⁴⁷ Diese Unterscheidung ist naturgemäß schwierig. Für unsere Zwecke sei an dieser Stelle auf Peter Zimmerlings Definition von „Mystik“ verwiesen, welche helfen kann, die von Huber herangezogenen Autoren einzuordnen:

„Bei der Mystik geht es um die erfahrungsbezogene Seite der Theologie, um die ‚cogitio dei experimentalis‘, um das ‚erfahrende Wahrnehmen Gottes‘. Erfahrungsbezogen meint: Nicht die gedachte, sondern die gelebte Dimension des Glaubens steht im Vordergrund. Es geht primär um Gott und die Beziehung des Menschen zu ihm. ‚Theologica mystica ist für sie [i. e.: die christlichen Mystiker, Anm. d. Autorin] nicht bloß der Versuch, ein direktes Bewußtsein und eine unmittelbare Erfahrung von der Gegenwart Gottes zu artikulieren, sondern darüber hinaus auch ein Prozeß und ein Lebensweg, vor allem aber auch die Erfahrung der Gegenwart Gottes selbst.‘ Von daher hat die Mystik eine natürliche Affinität zur sog. monastischen Theologie. Diese ist im Kern weniger am intellektuell geprägten Nachdenken über Gott interessiert, sondern existenziell-

⁴⁵ Besthorn, [Art.] *Klaus Huber* (siehe Anm. 5)

⁴⁶ Diese Angaben entstammen dem Werkverzeichnis in der Abhandlung von Huber und Mahnkopf, *Von Zeit zu Zeit* (siehe Anm. 9), S. 321–335

⁴⁷ Besthorn, [Art.] *Klaus Huber* (siehe Anm. 5)

erfahrungsbezogen. In ihrem Zentrum steht nicht Wissen, sondern Glauben, nicht eruditio, sondern pietas, nicht der Kopf, sondern das Herz.“⁴⁸

Die emotionale Seite der Religiosität scheint Huber wegen ihres Ausdrucksgehaltes anzusprechen; darüber hinaus veranlassen ihn diese Texte, konkrete strukturelle Formen für seine Werke zu finden. In Bezug auf sein groß angelegtes Oratorium *Soliloquia* auf Texte von Augustinus (1959/64) schreibt Huber:

„Mich fesselte sowohl diese Vision einer vollkommen im Geistigen zentrierten Welt als auch die große Schönheit des Textes in solchem Maße, daß ich versucht war, diesen Text einer einigermaßen entsprechend dimensionierten Komposition zugrunde zu legen. Das Gebet zeigt keinen äußeren Ablauf. Es erhebt sich sozusagen in der Form einer Spirale, wobei dieselben Inhalte in neuem Gewande wiederkehren. Ich habe nun versucht, in der Konzentrierung und Gliederung des Textes und schließlich in der Komposition selbst diesen geistigen Vorgang zu verdeutlichen: einerseits durch Polarisierung der Teile, andererseits durch fortwährende Umwandlung des sich Gleichenden. So mußte ich einen dreigliedrigen Zyklus planen, dessen erster Teil in der Anrufung, dessen zweiter in der Lobpreisung und dessen dritter in der Bitte seinen Kern fände. Die *Soliloquia* erscheinen daher – sowohl im Großen wie im Kleinen – gleichsam in der Form konzentrischer Ringe angeordnet.“⁴⁹

Doch es gibt noch einen weiteren Grund, weshalb Huber in seinen frühen Werken mit Vorliebe Texte von Mystikerinnen und Mystikern des Mittelalters und der frühen Neuzeit vertont.⁵⁰ So fasst Robert Abels treffend zusammen:

„Die Werke der ersten Schaffensperiode sind (nach einer kurzen neobarocken Phase) einerseits geprägt von einer undogmatischen Aneignung der Reihentechnik und des Serialismus. [...] andererseits von einer intensiven Beschäftigung mit Texten christlicher Mystiker, in die sich Huber aus Unzufriedenheit mit seiner Isolation in der Nachkriegs-Schweiz immer mehr zurückgezogen hatte. Zu diesem Themenkreis gehören so unterschiedliche Werke wie die Kammersinfonie *Oratio Mechtildis* für Kammerorchester mit Altstimme (1956/57), die Kammerkantate *Des Engels Anredung an die Seele* (1957), *Noctes intelligibilis lucis* für Oboe und Cembalo (1961) und vor allem das Augustinus-Oratorium *Soliloquia* (1959–64).“⁵¹

⁴⁸ Peter Zimmerling, *Evangelische Mystik*, Göttingen 2015, S. 13

⁴⁹ Klaus Huber, Werkkommentar zu *Soliloquia*, <https://www.klaushuber.com/pagina.php?0,2,94,31,0,0> (aufgerufen am 22.02.2020)

⁵⁰ Besthorn fügt hier namentlich an: Aurelius Augustinus, Vernantius Fortunatus, Thomas Müntzer, Mechthild von Magdeburg, Johann Georg Albin. Aus: Ders., [Art.] *Klaus Huber* (siehe Anm. 5),

⁵¹ Robert Abels, *Studien zur Gesualdo-Rezeption durch Komponisten des 20. Jahrhunderts*, (o. O. 2017, S. 347 f.

Huber selbst nennt als Grund für seine Beschäftigung mit den jahrhundertealten Texten eine Art von Selbstschutz: „Ich fand die Nachkriegssituation ‚beschissen‘. Nono reagierte darauf eigensinnig, weil er die Resistenza erlebt hatte. Denken wir an das ‚Trauma‘ der Glocken (Metallklänge), was lange ins Werk Nonos ausstrahlte. Er erzählte, wie sehr es ihm bedeutsam war, daß die Freiheit kam, als die Glocken geläutet wurden. Das muß ihn tief geprägt haben. Wir hingegen saßen geschützt in der Schweiz und versuchten den Immigranten zu helfen, sofern sie reingelassen wurden. Diese Hypothek (es wurden viele Juden abgewiesen und damit dem sicheren Tod überantwortet) war für mich nicht restlos durchschaubar. So begab ich mich in eine innere Emigration: zu der häretischen Gegenwelt des Christentums, die Mystik, die einen nach innen nimmt. So sind diese Werke entstanden, um mein Eigentliches zu verteidigen, auch um es zu sublimieren. Freilich ein Weg, der alles andere als zeitgemäß war.“⁵²

Dieses „Eigentliche“, wie Huber es ausdrückt, ist sein Selbstverständnis als Komponist. Es ist die zentrale Frage, die ihn auch als Lehrer immer beschäftigen muss, wenn er seinen Schülern eine authentische Haltung vermitteln will, die eine tragfähige Basis für ein ganzes künstlerisches Leben sein kann – diese zentrale Frage treibt ihn an, bestärkt ihn in seinem Eigen-Sinn und seiner kritischen Haltung modernen Zeitströmungen gegenüber. Sein in der Tradition verhaftetes Wissen um die Musik – an dieser Stelle sei darauf hingewiesen, dass Hubers Vater auch ein ausgesprochener Kenner und Pfleger der traditionellen Schweizer Volksmusik war – gebietet ihm, an gewissen überkommenen Anschauungen festzuhalten, sie zu „konservieren“. Zu diesen Anschauungen gehört in erster Linie die Auffassung, dass das Wesen der Musik über das rein akustische Phänomen hinaus geht. Hierin liegt die größte Übereinstimmung mit Hubers gleichaltrigen Kollegen Luigi Nono: „Nono forderte immer die Erforschung der Tiefendimension nicht nur des Klangs, sondern auch der Psyche, der inneren Existenz, dort, wo das Private und ganz Persönliche und das Kollektive und Allgemein-Menschliche eine Schnittstelle bilden.“⁵³

Huber sieht sich als einen „konservativen Avantgardisten“; seine Vorbilder heißen Béla Bartók, Anton Webern, Igor Strawinsky – sie waren ihrerseits in der Volksmusik ihrer Heimat und zugleich in der christlichen Musikgeschichte zu Hause. Als Kind des 20. Jahrhunderts wendet er – vergleichbar mit anderen avantgardistischen Komponisten

⁵² Huber und Mahnkopf, *Von Zeit zu Zeit* (siehe Anm. 9), S. 42

⁵³ Ebd., S. 12

wie John Cage oder Bernd Alois Zimmermann – ganz selbstverständlich moderne Methoden wie die Collage oder die Fragmentierung an, doch gelangt Huber zu ganz anderen Ergebnissen: Durch das Verknüpfen der Texte von Mechthild von Magdeburg mit jenen von Heinrich Böll im *Oratio Mechtildis* lösen sich die dazwischenliegenden Jahrhunderte auf; das Zeitliche wird unwichtig – was zählt, ist einzig die darin enthaltene Botschaft, und diese ist nicht an irgendeine Zeit gebunden. Daher ist es nur folgerichtig, dass Huber nicht bei den Mystikern des Mittelalters verharrt. Bereits 1972 schreibt er ... *Ausgespannt* ..., eine geistliche Musik für Baritonstimme, fünf Instrumentalgruppen, Orgel und Tonband, in der er Texte von vier Mystikern vertont, die im 12., 16., 17. und im 20. Jahrhundert lebten.⁵⁴ So groß die Zeitspanne ist, die diese Autoren mit ihren Lebensdaten abdecken, so groß ist auch die thematische Vielfalt des Werkes. Dabei fühlt sich Huber zu den „Apokalyptikern“ hingezogen, jenen Visionären, die den Menschen – sollten sie nicht von ihrem (selbst-)zerstörerischen Weg umkehren – einen tragischen Untergang vorhersagen. Gerade die Vision der Apokalypse, der bildgewaltigen Zerstörung der Menschheit aufgrund ihrer grausamen Uneinsichtigkeit, fasziniert Huber und inspiriert ihn zu vielfältigen Kompositionen: In ... *inwendig voller Figur* ... (1970/71) verschränkt er Originalaufnahmen aus dem Cockpit des Flugzeugs, aus dem die Atombombe auf Hiroshima abgeworfen wurde, mit der Johannes-Apokalypse sowie der Beschreibung eines Alptraums, die Albrecht Dürer im Jahr 1525 unter eines seiner Aquarelle gesetzt hatte. Dazu Huber: „Ich betrachtete, was Dürer darstellte, in seinem Traum sah, als eine formale Antizipation eines Atombombenpilzes. Dieser Zusammenhang war für mich schockierend. Ich fragte danach, was in einer Vision vor sich geht.“⁵⁵

Diese Aussage beschreibt im Übrigen sehr gut, wie Huber bei der Konzeption einer Arbeit generell vorgeht: Er durchforstet Material, das inhaltlich mit der Themenstellung zusammenhängt. Findet er etwas, das ihn anspricht, forscht er weiter in die Tiefe. In diesem Fall „studierte [er, Anm. d. Autorin] auch die sibyllinischen Weissagungen der Griechen, auch dort gibt es Apokalypsen, selbst im indischen Kulturraum, allesamt uralt“⁵⁶. Nachdem er sich eingehend in die Materie eingearbeitet hat, sucht er einen formalen Zugang zur Arbeit, eine Möglichkeit, die Komposition zu strukturieren:

„Johannes von Patmos muß die sibyllinischen Weissagungen gut gekannt haben, denn die Überscheidungen sind verblüffend. Die formale Gestalt der apokalyptischen Vision frappte mich sehr. Es gibt eine sukzessive Zeit, die sich immer von einem bestimmten

⁵⁴ Es sind dies: Juan de la Cruz, Joachim de Fiore, Quirinius Kuhlmann, Pierre Teilhard de Chardin. Angaben entnommen dem Werkverzeichnis in: Huber und Mahnkopf, *Von Zeit zu Zeit* (siehe Anm. 9), S. 325

⁵⁵ Huber und Mahnkopf, *Von Zeit zu Zeit* (siehe Anm. 9), S. 176

⁵⁶ Ebd.

Moment an lawinenartig überschlägt und überrollt. Immer mehr wird erzählt, aber konfuser oder spontaner, Johannes sieht immer mehr. Das ist, übersetzt, ein Überschlagen von Wellen, das den linearen Zeitablauf so zerstört, daß auch Späteres früher erzählt wird. Daß die Sukzession aufgelöst wird, nahm ich als Herausforderung an den Komponisten an. [...] Mir ging es um die Poly-Direktionalität der musikalischen Zeit ...“.⁵⁷ Mit dieser letzten Aussage erweist sich Huber als Komponist, der sich auf Augenhöhe mit seinen Zeitgenossen befindet.⁵⁸

In den 1970er- bis 1990er Jahren bestimmt neben der Apokalypse ein weiteres Kernthema die Arbeiten Hubers: „Metanoia = Umdenken“. Das Postulat der inneren Umkehr⁵⁹ zeigt sich manchmal sogar bereits im Titel. So nennt er ein Werk aus dem Jahr 1995 für Orgel solo *Metanoia*⁶⁰ und zwei Jahre später ein Diptychon für Chor, Mezzosopran und kleines Orchester *Umkehr – Im Licht sein ...*

Doch zurück zu den Mystikern. Das Transzendente gehört für Huber ebenso untrennbar zum Menschsein wie die Musik: „Das Gehör [...] hat von Anfang an über Sprache, Stimme, Instrumente immer das Zentrum der Seele berührt, und die geht natürlich nicht mit dem zu Ende, was Freud analysiert hat. Ich kann mir eine Musik ohne Transzendenz nicht vorstellen und noch viel weniger eine Menschheit.“⁶¹ Und so umfassend, wie er die Musik in ihrer gesamten Geschichtlichkeit begreifen möchte, so vielfältig sind auch die Philosophen, Theologen und Mystiker, die er vertont. So sprechen ihn moderne Texte von Simone Weil und Dorothee Sölle genauso an wie Huineng, der „Gründer einer der wichtigsten chinesischen Schulen des Zen-Buddhismus“⁶² aus dem 7. Jahrhundert: „Der Buddhismus hat mich ja auch sehr früh und immer wieder beschäftigt [...]. Das waren wirklich zentrale Öffnungen in ganz andere Spiritualitäten, würde ich heute sagen.“⁶³ Egal, ob mittelalterliche oder

⁵⁷ Ebd., S. 176 f.

⁵⁸ Mit der „Polydirektionalität der Zeit“ nimmt Huber Bezug sowohl auf das Spätwerk Luigi Nonos (vgl. ebd.) als auch auf Bernd Alois Zimmermanns Metapher der „Kugelgestalt der Zeit“. Siehe hierzu den Abschnitt 1.3 „Zeitorganisation bei Klaus Huber“ weiter unten in diesem Kapitel.

⁵⁹ „Metanoia, eine Transliteration des Griechischen μετάνοια, ist ‚eine transformative Veränderung des Herzens, insbesondere: eine spirituelle Bekehrung‘. Der Begriff deutet auf Ablehnung, Sinneswandel, Reue und Sühne hin. Doch können sich ‚Bekehrung‘ und ‚Reformation‘ am besten ihrer Konnotation annähern.“ Aus: [o. A.], [Art.] *Metanoia*, in: *Wikipedia* (englisch), [https://en.wikipedia.org/wiki/Metanoia_\(theology\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Metanoia_(theology)) (Stand: 01.02.2020) (aufgerufen am 22.02.2020), Übersetzung durch die Autorin

⁶⁰ Eine im selben Jahr angefertigte Rekomposition für Orgel, Altposaune und zwei Knabensopranen trägt den Titel *Metanoia*.

⁶¹ Hagedorn, *Siemens-Musikpreisträger* (siehe Anm. 8)

⁶² Huber und Mahnkopf, *Von Zeit zu Zeit* (siehe Anm. 9), S. 56

⁶³ Klaus Huber, *Interdependenz als Grundlage von Polykulturalität*, in: Jörn Peter Hiekel (Hg.), *Musik-Kulturen. Texte der 43. Internationalen Ferienkurse für Neue Musik 2006*, Saarbrücken 2008, S. 64–83, hier: S. 72

zeitgenössische Mystiker, ob buddhistische oder islamische – was Huber immer in ihnen findet und umsetzt, ist auch eine ganz diesseitige, sozial orientierte Haltung mit der Aufforderung, sich für die Benachteiligten der Gesellschaft zu engagieren. Ein Beispiel hierfür aus den 1970er Jahren ist sein Instrumentalwerk *Erinnere dich an G...* für Kontrabaß und 18 Instrumentalisten. Dazu der Komponist: „Ausgangspunkt für das Kontrabaß-Kammerkonzert war ein Gedicht der Theologin Dorothee Sölle, in dem Buddha mit Jesus verglichen wird. Buddha wird durch vier Gestalten – Alter, Krankheit, Armut und Tod – erschüttert, und Sölle sagt dazu, daß Jesus sich nicht zurückzog, sondern mit dem Leiden auf die Straße, mit den Menschen ging.“⁶⁴

Huber erkennt in den als „mystisch“ bezeichneten Texten emotionale wie Ich-bezogene Botschaften, die schließlich dazu führen können, dass jeder Mensch zum sozial handelnden Wesen wird und – mithilfe der erwähnten Metanoia – letzten Endes sogar die Apokalypse abzuwehren vermag. Diese Erkenntnis veranlasst ihn zu vielen seiner Kompositionen. Dazu noch einmal Huber selbst:

„Man hat von jeher versucht, jede mystische Geisteshaltung als asoziale zu verpönen, weil diese die Egozentrik des Individuums auf die Spitze treibe, also dessen soziale Integration verunmögliche. Ich vermute, daß dieses Fehlurteil bereits im Mittelalter von kirchlichen Instanzen gefördert worden ist: Die meisten Mystiker in Europa waren Ketzer. Die engagierte deutsche Theologin Dorothee Sölle, deren sozialistisches Denken und Handeln bekannt ist, kommt bei der Analyse der Gedankenwelt der französischen Mystikerin Simone Weil (1909–1943) zu ganz anderen Ergebnissen. Sölle glaubt mit Simone Weil, daß der Mensch nur dann wirklich zu einem sozialen Wesen wird, das sich engagieren, sich solidarisieren kann, wenn er existenzielles Leiden konkret auf sich nimmt und es auszusprechen wagt. Nur dadurch wird er bereit, das kleine, hybrid aufgeblähte, egozentrische Ich des Individualisten zu überwinden.“⁶⁵

Huber erhält zunehmend Anerkennung, er betreibt intensiven Austausch mit avantgardistischen Komponistenkollegen – und dennoch: Sein beständiges Interesse für historische, mystisch-religiöse Texte macht ihn in den 1960er Jahren zum Außenseiter. Dazu Huber im Rückblick: „Ich war nie ein ‚guter‘ Zeitgenosse. Es war mir klar, daß ich nicht up to date war und es nicht sein wollte. Und deshalb mußte ich schlucken, daß ich aus dem engeren Kreis der Avantgarde herausfiel.“⁶⁶

⁶⁴ Huber und Mahnkopf, *Von Zeit zu Zeit* (siehe Anm. 9), S. 55

⁶⁵ Klaus Huber, Werkkommentar zu ... *ohne Grenze und Rand* ..., <https://www.klaushuber.com/pagina.php?0,2,94,66,0,0>, (aufgerufen am 22.02.2020)

⁶⁶ Ebd., S. 45. Dennoch erscheint es wenig wahrscheinlich, dass Huber allein aufgrund seiner Beschäftigung mit mystischen Texten den Anschluss an die Avantgarde verloren haben soll. Immerhin hat auch John Cage intensive Mystik-Studien betrieben (exemplarisch dargestellt von Philipp Schäffler, *Die Meister Eckhart-Rezeption bei John Cage*, in: *Musik und kulturelle Identität*, Bd. 3, hg. von Detlef Altenburg und Rainer Bayreuther, Kassel 2012, S. 493–499).

1.2.3 Der Komponist als Humanist

Sowohl das Werk als auch die schöpferisch-intentionale Einstellung Hubers wird immer wieder als „zutiefst humanistisch“ beschrieben. So würdigt Michael Kunkel Huber anlässlich seines 75. Geburtstags in der *Schweizer Musikzeitung*: „Doch obwohl er sich in seiner Musik mit Gehalten auseinandersetzt, die selten Anlass zu Frohsinn geben mögen, entspricht seiner neu-humanistischen Überzeugung auch der Glaube auf Hoffnung; so lässt Huber, offenbar eher zu Bloch als zu Adorno hinneigend, in seinen musikalischen Endzeit-Darstellungen stets Raum für klingende Trostspender [...]“⁶⁷ Oder, konkret auf ein Werk Hubers bezogen, das Oratorium *Erniedrigt – Geknechtet – Verlassen – Verachtet ...*, schreibt der Komponist Robert HP Platz: „Dieses Stück atmet trotz seiner aufwändigen Aufführungs-Maschinerie einen Humanismus, eine Reinheit, die selbst hartgesottene Neue-Musik-Verächter eines Besseren belehren müsste.“⁶⁸

Was damit im Hinblick auf Hubers Werk gemeint ist, bedarf der Klärung – schließlich wird der Begriff „Humanismus“ beziehungsweise „humanistisch“ in recht unterschiedlichen Zusammenhängen gebraucht.

1.2.3.1 Definition „Humanismus“

Der Altphilologe Hubert Cancik unterscheidet in seiner Definition von „Humanismus“ zunächst das Wort vom gleichnamigen Begriff:

„Wort und Begriff ‚Humanismus‘ sind im frühen 19. Jahrhundert in Deutschland geschaffen worden. Das Wort bezeichnet zunächst das Fach Altertumswissenschaften [...], sodann ein Reformprogramm für Höhere Schulen [...], schließlich eine Epoche, die Renaissance, und ihr Welt- und Menschenbild. Der Begriff löste sich schnell von der Antike-Rezeption und Pädagogik.“⁶⁹

Cancik nennt als Voraussetzung für die Begriffsbildung unter anderem die Aufklärung des 17. und 18. Jahrhunderts und sieht drei Pfeiler, auf denen der Begriff fußt: „[...] auf den sozialen und kulturellen Umbrüchen zur Neuzeit (seit etwa 1300), dem Ausbau der Universitäten“, sowie „der Entdeckung zahlreicher antiker Texte und ihrer größeren

Viel eher könnte es die Verbindung der Texte mit einer Musik gewesen sein, die bewusst in den Dialog mit der Vergangenheit tritt. So etwas war nach 1945 nicht allzu populär.

⁶⁷ Michael Kunkel, „... weniger vergänglich und weniger zeitnah ...“. *Klaus Huber zum 75. Geburtstag*, in: *Schweizer Musikzeitung*, Nr. 1, Jan. 2000, S. 7

⁶⁸ Robert HP Platz, *Komponisten über Komponisten*, Artikel veröffentlicht auf der Homepage von Ricordi (Stand: 24.11.2014), <https://www.ricordi.com/de-DE/News/2014/11/Robert-HP-Platz-ueber-Klaus-Huber.aspx> (aufgerufen am 22.02.2020)

⁶⁹ Hubert Cancik, *Humanismus*, in: *Humanismus. Grundbegriffe*, hg. von Hubert Cancik, Horst Groschopp und Frieder Otto Wolf, Berlin 2016, S. 9–15, hier: S. 9

Verbreitung durch Übersetzungen in die Nationalsprachen und durch den Buchdruck.⁷⁰ Auf die Epoche der Renaissance, so Cancik, „hat die deutsche Geschichtswissenschaft im 19. Jahrhundert den Begriff ‚Humanismus‘ übertragen und sie als ‚ersten‘ oder ‚Althumanismus‘ bezeichnet. Der ‚Neuhumanismus (ab 1740) ist der ‚Zweite Humanismus‘ (Winckelmann, Niethammer, Wilhelm von Humboldt).“⁷¹

Martin Heidegger schreibt zum Begriff „Humanismus:

„Wohin anders geht ‚die Sorge‘ als in die Richtung, den Menschen wieder in sein Wesen zurückzubringen? Was bedeutet dies anderes, als daß der Mensch (homo) menschlich (humanus) werde? So bleibt doch die Humanitas das Anliegen eines solchen Denkens; denn das ist Humanismus: Sinnen und Sorgen, daß der Mensch menschlich sei und nicht un-menschlich, ‚in-human‘, das heißt außerhalb seines Wesens. Doch worin besteht die Menschlichkeit des Menschen? Sie ruht in seinem Wesen.“⁷²

Laut Heidegger erfüllt sich die menschliche Wesensart erst im Austausch mit anderen Menschen. Der Mensch kann in der Isolation nicht human, also menschlich sein:

„Aber woher und wie bestimmt sich das Wesen des Menschen? Marx fordert, daß der ‚menschliche Mensch‘ erkannt und anerkannt werde. Er findet diesen in der ‚Gesellschaft‘. Der ‚gesellschaftliche‘ Mensch ist ihm der ‚natürliche‘ Mensch. In der ‚Gesellschaft‘ wird die ‚Natur‘ des Menschen, das heißt das Ganze der ‚natürlichen Bedürfnisse‘ (Nahrung, Kleidung; Fortpflanzung, wirtschaftliches Auskommen), gleichmäßig gesichert.“⁷³

Es geht hier also um eine grundlegende, existenzielle Frage, ohne die kein Mensch menschenwürdig leben kann. Für Heidegger führt diese existenzielle Fragestellung ohne Umweg zur großen Frage nach dem Woher und Wohin des Menschen:

„Jeder Humanismus gründet entweder in einer Metaphysik oder er macht sich selbst zum Grund einer solchen. Jede Bestimmung des Wesens des Menschen, die schon die Auslegung des Seienden ohne die Frage der Wahrheit des Seins voraussetzt, sei es mit Wissen oder ohne Wissen, ist metaphysisch. Darum zeigt sich [...] das Eigentümliche aller Metaphysik darin, daß sie ‚humanistisch‘ ist.“⁷⁴

In Ergänzung dazu beschreibt Hubert Cancik „Humanismus“ als ein „offenes System“, das nicht frei von Widersprüchen ist und auch keine abgeschlossene Totalität darstellt:

⁷⁰ Ebd.

⁷¹ Ebd.

⁷² Martin Heidegger, *Über den Humanismus*, Frankfurt a. M., 102000 (Veröffentlichung des „Briefs über den Humanismus“ aus dem Jahr 1946), S. 10

⁷³ Ebd.

⁷⁴ Ebd., S. 12

„Vielmehr sind Unvollendetheit und Offenheit notwendige Eigenschaften von Humanismus als System. Dieses System ist mehrdimensional.“⁷⁵ Und es ist keineswegs nur auf Texte begrenzt. Cancik zählt auch Mythen, symbolische Orte, historische Personen dazu – und Kunstwerke.⁷⁶ Demnach können auch Komponisten als (historische) Personen ebenso wie ihre Werke „humanistisch“ sein, in dem Sinne, dass sowohl der Künstler als auch das von ihm geschaffene Kunstwerk das Gute im Menschen ansprechen will und für ein besseres Miteinander eintritt. Und noch einmal Cancik: „Die humanistischen Menschenbilder bewegen sich zwischen Utopie und Skepsis, sind aber überwiegend positiv.“⁷⁷

Vor diesem Hintergrund ist Klaus Huber definitiv als Humanist anzusehen, verbindet er in seinen Werken doch vielfach scheinbar ausweglose Situationen und apokalyptische Vorstellungen mit der Hoffnung auf Rettung und der Utopie einer gerechteren, „humaneren“ Welt. Claus-Steffen Mahnkopf schreibt zu Beginn der 2000er Jahre über seinen Lehrer: „Klaus Huber ist ein überzeugt linksstehender Komponist, dabei Antifaschist und somit Gegner jenes Linksfaschismus, dem so mancher linke Komponist [...] längst verfallen ist. Denn ihm geht es nicht um Dogmen, ‚richtiges Bewußtsein‘, Ideologie, Missionieren, sondern im ganzen ungeteilten Sinne um künstlerisches und menschliches Lebendigkeit mit einer erklärten politischen Verantwortung, die sich durch den Stil der Musik zu beweisen hat.“⁷⁸

1.2.3.2 *Hubers Blick in die Vergangenheit*

Klaus Huber mag in seiner grundlegenden Haltung als Künstler kein Einzelfall sein, doch lohnt es sich, gerade diesen kurz zu beleuchten, denn darin begründen sich seine Entscheidungen sowohl in Bezug auf die von ihm verwendeten Kompositionstechniken als auch auf die vertonten Texte und bearbeiteten inhaltlichen Themenstellungen.

Ein erstes wichtiges Moment beschreibt Huber in Erinnerung an seine Schulzeit:

„Ich hatte große Schwierigkeiten mit dem nachromantischen Stil, mit der tonalen Funktionsharmonik. Denken Sie daran, daß in der Schweiz zu der Zeit, als ich in Zürich studierte, die Musik Othmar Schoecks als vorbildlich galt. Und ich konnte diese Musik nicht ertragen! Das hatte nicht nur einen rein musikalischen Grund: Ich hatte einen Deutschlehrer, der Schoecks erster Biograph war, Hans Corrodi. Er bekannte sich

⁷⁵ Cancik, *Humanismus* (siehe Anm. 69), S. 10

⁷⁶ Ebd.

⁷⁷ Ebd., S. 13

⁷⁸ Claus-Steffen Mahnkopf, *Klaus Huber. Ein kurzes Eingedenken*, in: Michael Kunkel (Hg.) *Unterbrochene Zeichen. Klaus Huber an der Hochschule für Musik der Musik-Akademie der Stadt Basel. Schriften, Gespräche, Dokumente*, Saarbrücken 2005, S. 812–222, hier: S. 219

öffentlich zum Nazitum. Und er zwang uns ständig dazu, diese Musik anzuhören. [...] Ich fürchtete mich wirklich davor, in die Sphären der spätmantischen Tonalität einzudringen, ich suchte nach etwas ganz anderem. Deshalb stürzte ich mich auf die Musik Perotins, Machauts, Dufays, und andererseits auf Webern und den späten Strawinsky.“⁷⁹

Vor allem die Flucht in ganz frühe Musikwelten betrachtet er als eine Möglichkeit, weitgehend ohne belastende Konnotationen ans kompositorische Werk gehen zu können. Es scheint, als wolle sich Huber erst einmal von der Last der Geschichte frei machen:

„Ich kann ohne Übertreibung sagen, daß – neben und mit dem späten Strawinsky – gerade die Begegnung mit der Musik der Notre-Dame-Schule meinen ersten schöpferischen Durchbruch ausgelöst hat. Es war die eben nicht tonale, nicht einmal modale, ja für den formalen Fortgang nahezu inexistenten Harmonik dieser Musik, die mir damals den Ausstieg aus einem freitonal gebundenen Komponieren nicht als eine Spitzfindigkeit, sondern als Befreiung in Richtung auf eine viel umfassendere musikalische Wirklichkeit erscheinen ließ.“⁸⁰

Daher verwundert es nicht, dass Hubers erste Arbeit für Orchester zu Zeiten seines Musikstudiums eine Orchestrierung von Perotins *Sederunt principes* ist: „Eine Orchesterbearbeitung dieses Organums durch einen Zürcher Komponisten, die ich in der Tonhalle hörte, befriedigte mich in keiner Weise, so daß ich selbst eine Instrumentation anfertigte. Es war dies übrigens meine allererste Arbeit für Orchester.“⁸¹ Das Stück aus dem Jahr 1949, *Kontrafaktur nach Perotin* benannt, wird 1973 vom hr-Sinfonieorchester zum ersten und wohl bislang einzigen Mal aufgeführt.⁸²

Die intensive Beschäftigung mit der Alten Musik – von der Notre-Dame-Schule bis hin zur *Musica reservata* von Carlo Gesualdo – hinterlässt bei Huber lebenslange Spuren, nicht nur was die Art der Materialfindung, sondern auch was die Bearbeitung dieses musikalischen Materials betrifft: Er trennt melodisches beziehungsweise klangliches

⁷⁹ Klaus Huber, „Ich glaube an die Bedeutung des Herzens und der Liebe“. Gespräch mit Philippe Albèra, in: Ders., *Umgepflügte Zeit* (siehe Anm. 4), S. 105–113, hier: S. 106

⁸⁰ Huber, *Das Heraufkommende* (siehe Anm. 4), S. 43

⁸¹ Ebd.

⁸² Die Uraufführung durch das hr-Sinfonieorchester ist dokumentiert unter <https://www.hr-sinfonieorchester.de/orchester/historie/erstauffuehrungen/urauffuehrungen-auswahl,urauffuehrungen-100.html> (aufgerufen am 22.02.2020). Allerdings ist die Partitur laut Huber verschollen: Huber, *Das Heraufkommende* (siehe Anm. 4), S. 48. Diese frühe Arbeit Hubers wird ebenfalls im Aufsatz von Jürg Stenzel erwähnt: *Béla Bartók – „Repräsentant der Alten Welt“?*, in: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, Heft 24, *Supplementum: Report of the Musicological Congress of the International Music Council (1982)*, S. 31–45, <https://www.jstor.org/stable/902022> (aufgerufen am 22.02.2020)

Material von rhythmischem und behandelt beides unabhängig voneinander. Sowohl Tonhöhenreihen als auch rhythmische Abfolgen werden von ihm in Original-, Umkehr-, Krebs-, oder Krebsumkehr-Gestalt verwendet; (Prolations-)Kanons durchziehen sein Œuvre. Diese Techniken sind bereits im 15. Jahrhundert beliebt, erscheinen jedoch zu Zeiten des Serialismus im 20. Jahrhundert wieder hochmodern. Somit schafft es Huber durch seine Haltung als Humanist, zugleich uraltes Wissen anzuwenden und sich als ein Künstler auf der Höhe der Zeit zu verorten.

1.2.3.3 Erinnerungskultur: in-memoriā-Kompositionen

Zwar sind In-memoriā-Kompositionen ein fester Topos, der nahezu die gesamte Musikgeschichte durchzieht, doch Huber spricht derartige Widmungen besonders häufig aus. Insgesamt zwölf seiner Werke sind mit „in memoriā“ überschrieben. Dabei sind noch nicht einmal die zum Teil zahlreichen Rekompositionen dieser Werke mitgezählt – allein von ... *Plainte* ..., einem zentralen Solostück, das dem Andenken Luigi Nonos gewidmet ist, gibt es eine ganze Reihe von Rekompositionen⁸³. Auf diese auffällige Häufung angesprochen, antwortet der Komponist:

„Das hat vielleicht etwas mit der Tendenz unserer Zeit zu tun, alles zu vergessen, was tot ist. Einfach zu vergessen ist eine traurige Sache, noch trauriger als der Tod. Und dass man jemandem, der gestorben ist, noch etwas nachreicht, um ihn in Erinnerung zu behalten, gehört auch zur *Misericordia*. Und *Misericordia* ist ja das Zentrum des christlichen Glaubens.“⁸⁴

Er möchte Menschen, die ihm etwas bedeuteten, gedenken – als Christ, aber auch als Künstler. Wie jeder Künstler hofft auch Huber, dass seine Werke länger existieren als das Leben eines Menschen. Die Beschäftigung mit jahrhundertealten Musikstücken und Texten lehrt ihn, dass dies durchaus möglich ist. Darüber hinaus pflegt auch Hubers Umfeld – Lehrer, Kollegen, bewunderte Altmeister – diese spezielle Erinnerungskultur: angefangen bei dem berühmten *Le tombeau de Couperin* (1917) von Maurice Ravel, dessen sechs Sätze ihm nahe stehende Personen gewidmet sind, die während des Ersten Weltkriegs ihr Leben verloren, über Alban Bergs Violinkonzert *Dem Andenken eines Engels* (1935), Willy Burkhardts *Lyrischer Musik in memoriā Georg Trakl* op. 88 (1949/51) und Witold Lutosławskis *Musique funèbre à la mémoire de Béla Bartók* (1954–58) bis hin zu *Tombeau in memoriā Igor Strawinsky* (1971) von seinem Schüler und späteren Assistenten Harrison Birtwistle.

⁸³ Siehe hierzu den Abschnitt „Variante, (Selbst-)Zitat, Rekomposition“ an Ende des 1. Kapitels.

⁸⁴ Klaus Huber im Interview mit der Autorin am 11.04.2009 (siehe Anhang)

Doch es gibt noch eine weitere Komponente, die für Huber der Kultur des Erinnerns innewohnt – und dieser Aspekt ist durchaus auch „humanistisch“ zu nennen: das Lernen aus Fehlern – auch den Fehlern einer ganzen Epoche oder sozialen Gemeinschaft. Das Benennen und Anprangern von Missständen und Ungerechtigkeiten gibt dem Rezipienten als Teil einer Gesellschaft die Chance, diese Missstände in Zukunft zu verbessern. Eine Schwierigkeit, die sich hierbei ergibt, spricht Huber im Zusammenhang mit seiner Komposition *Erinnere dich an G...* (1977) an:

„G... habe ich auch als den Gefolterten, den Gekreuzigten, den Genossen verstanden. Unser Problem ist, daß wir es nicht schaffen, uns mit dem Leiden Hunderttausender [...] auseinanderzusetzen. Im Vorwort der Partitur steht: ‚Rezeptionsverweigerung nennt man die Sperre, die eintritt, wenn Unsagbares massenhaft geschieht. In diesem Sinne ist der Titel meines Werks eine Aufforderung, sich an jemand Bestimmten zu erinnern, sich mit jemandem Bestimmten zu solidarisieren. Zur Überwindung äußerster Verlassenheit ist vor allem eines notwendig: Erinnerung. In ihr besteht auch eine der Chancen zeitgenössischer Musik.“⁸⁵

Erinnern an Ereignisse, Erinnern an Menschen, aber auch an Musik – das alles bedeutet für Huber „in memoriam – im Gedächtnis behalten“. Das Sich-Erinnern steht für ihn weiterhin in Zusammenhang mit einem Leitspruch, den er Ernst Blochs Abhandlung *Das Prinzip Hoffnung* entlehnte: „Das Unabgegoldene im Vergangenen aufsuchen“⁸⁶. Ging es bei Bloch darum, das Bewusste vom Nicht-, Noch-Nicht-, Nicht-Mehr-Bewussten zu unterscheiden, versteht Huber dieses Postulat in Bezug auf das Komponieren so, dass er gleichsam das ungenutzte Potenzial vergangener Epochen aufspüren und künstlerisch nutzbar machen will:

„Das bedeutet, er [i. e.: der Komponist, Anm. d. Autorin] wird ‚alte Musik‘ so meisterhaft, so vollkommen sie auch sei, nicht als Darstellung ‚einer vorgeordneten, letztthin fertigen Welt‘ in absoluter Unberührtheit stehen lassen. Ihn wird das ‚Heraufkommende im Alten‘ mehr fesseln und praktisch beschäftigen, [sic!] als das Archaisch-Historische, das Antiquarische der alten Musik, das er anderen überlassen muß und gern überläßt. Das heißt aber, daß er bei kompositorischer Beschäftigung mit historischer Musik irgendeiner Epoche nicht affirmativ eine ‚letzthin fertige Welt‘ bestätigt, sondern kritisch nach ihrer ‚möglichen Fortbedeutung, nach dem Unabgegoldenen in ihr‘ Ausschau hält.“⁸⁷

In dieser Aussage ist eine überraschend selbstbewusste Haltung zu erkennen. Huber hat keine Scheu davor, in (seit langer Zeit) bestehende Kunstwerke einzugreifen, sie zu

⁸⁵ Huber und Mahnkopf, *Von Zeit zu Zeit* (siehe Anm. 9), S. 55

⁸⁶ Huber, *Das Heraufkommende* (siehe Anm. 4), S. 45

⁸⁷ Ebd., S. 45 f.

verändern und in einen neuen Zusammenhang zu stellen.⁸⁸ Dass es keine Berührungsängste gibt, heißt jedoch nicht, dass Huber keinen Respekt vor den Leistungen seiner Vorgänger hätte – im Gegenteil. Im Gespräch mit Claus-Steffen Mahnkopf betont er, dieses sei „nicht nur eine Herausforderung, sondern auch ein Korrektiv, um bescheiden zu werden. [...] Es ist die Hybris der Selbstüberschätzung, die das Überleben unserer Gattung in Gefahr bringt.“⁸⁹ Klaus Huber sieht seine Aufgabe als Komponist demnach in der Weitergabe humanistischer Vor- und Einstellungen sowohl auf der Ebene der Kunst („Das Unabgegoltene im Vergangenen aufsuchen“) als auch auf der Ebene der Gesellschaft: „Die humanistischen Traditionen in meiner Komposition weiterzutragen – da kann ich nicht anders. Ich muss es tun. Ich fühle mich gegenüber der Gesellschaft verpflichtet, es zu tun.“⁹⁰

1.2.3.4 Zentrale Werke

In Hubers Werkkatalog sind alle Genres vertreten, von kurzen, virtuoson Solo-stücken bis hin zu abendfüllenden Musiktheaterwerken. Völlig zu Recht werden seine beiden umfangreichsten Werke oft als erste genannt: das Oratorium *Erniedrigt – Geknechtet – Verlassen – Verachtet ...* (1975–82) sowie die Oper *Schwarzerde* (1997–2001). Beide Werke zeugen aus unterschiedlichen Warten von Hubers humanistischer Einstellung und von seinem Verständnis, dass ein Künstler den Auftrag habe, die Gesellschaft aufzurütteln.

Das 70-minütige *Erniedrigt – Geknechtet – Verlassen – Verachtet ...* verlangt neben vier Solisten 16 Einzelstimmen und einen mindestens 60 Stimmen starken Chor; dazu 50 Musiker, aufgeteilt in sieben Gruppen, sowie allerlei technisches Equipment. Vier bis fünf Dirigenten sind nötig, um die großdimensionierte Partitur zum Klingen zu bringen. Es gab bislang erst eine komplette Aufführung dieses Werkes, was ob der immensen (auch finanziellen) Anforderungen verzeihlich erscheint: Das Werk wird selbst zur Utopie. Huber erklärt seine Intention:

„Ich versuche, in der Musik, die ich mache, das Bewußtsein meiner Zeitgenossen, meiner Brüder und Schwestern, die – wie wir alle – zu schlafenden Komplizen weltweiter Ausbeutung geworden sind, hier und jetzt zu erreichen, zu wecken. Und dies mit einem nicht geringeren Anspruch als dem: ihr Denken und Fühlen

⁸⁸ Mit dieser Haltung ist Huber zu jener Zeit kein Einzelfall: So vergleicht Strawinsky das kompositorische Sich-Anverwandeln Alter Musik mit dem „Flottmachen alter Schiffe“.

⁸⁹ Huber und Mahnkopf, *Von Zeit zu Zeit* (siehe Anm. 9), S. 317

⁹⁰ Helmut Rohm, *Lehrer, Weiser, Humanist. Zum Tod des Komponisten Klaus Huber*, Nachruf vom 03.10.2017 auf der Website von BR-Klassik, <https://www.br-klassik.de/aktuell/news-kritik/klaus-huber-komponist-gestorben-nachruf-102.html> (aufgerufen am 22.02.2020)

aufzubrechen, zu erschüttern. Und sei es vorläufig, blitzartig, für ein paar wenige Sekunden, die nicht mehr auszulöschen sind. Ich gebe gerne zu, daß dieser Anspruch über die Spiegelfunktion der Kunst um einiges hinausreicht. Gerade um soviel, daß das Prinzip Hoffnung am Horizont aufzudämmern vermag – die konkrete Utopie –: Veränderung der Zukunft durch die Gegenwart.“⁹¹

Vor allem aufgrund dieser gesellschaftspolitischen Ausrichtung gilt Hubers Oratorium – in Nachbarschaft zu Luigi Nono und Hans Werner Henze – als „Engagierte Musik“.⁹²

Ebenfalls als bedeutende Arbeit Hubers gilt sein Musiktheaterwerk *Schwarzerde* aus den Jahren 1997 bis 2001. Darin kulminiert seine jahrelange Beschäftigung mit dem russischen Dichter Ossip Mandelstam und er bringt „die Thematik eines Menschen, der ästhetischen Widerstand mit existentiellen Widerstand dermaßen verknüpft, daß er dabei das Leben einbüßt“⁹³ auf die Bühne. Zugleich führt er darin auf kompositorischer Ebene mehrere Stränge zusammen: In dem aus neun Akten bestehenden Werk finden sich Selbstzitate, Bezugnahmen auf die Enharmonik Gesualdos, sowie Anklänge an seine Auseinandersetzung mit arabischer Musik. Letztere zeigt sich außer in der Intervallik und Rhythmik auch in der Verwendung der Darabouka. Einige besondere Instrumente spielen zum Teil auf der Bühne und werden so zu gleichberechtigten Partnern für die Sänger.⁹⁴

Klaus Huber will mit seiner Musik Veränderung bewirken und Menschen zum Handeln bewegen. Doch trotz seines politisch-gesellschaftlichen Engagements betont Huber immer wieder, dass Musik nicht nur für den Menschen existiere, sondern vor allem über ihn hinausweist:

„Die Musik ist in meinen Augen nicht nur ein homozentrisches Phänomen. Wenn ich auf die Transzendenz kommen darf, so heißt ‚transcedere‘ [sic!] überschreiten. Der Mensch (gemäß Leuten wie Hui-neng, Hildegard von Bingen, Juan de la Cruz) ist zu etwas fähig, was die Vertikalität und die Beziehung auf seine Begrenzung (körperliches Maß, Vertikalität von Hirn, Leib, Sexualität bis zu den Füßen) überschreiten kann. Er hat ein

⁹¹ Klaus Huber, Werkkommentar zu *Erniedrigt – Geknechtet – Verlassen – Verachtet ...* <https://www.klaushuber.com/pagina.php?0,2,94,75,0,0>, (aufgerufen am 22.02.2020)

⁹² Siegfried Mauser, [Art.] *Engagierte Musik*, in: Karl H. Wörner, *Geschichte der Musik. Ein Studien- und Nachschlagebuch*, Göttingen ⁸1993, S. 537

⁹³ Klaus Huber und Anton Haefeli, *Klaus Hubers Oper „Schwarzerde“*. Klaus Huber im Gespräch mit Anton Haefeli, in: Kunkel, *Unterbrochene Zeichen* (siehe Anm. 78), S. 40–52, hier: S. 41

⁹⁴ Es sind dies u. a.: Viola d'amore, Theorbe, Bassethorn und -klarinette. Vgl. Partitur zu *Schwarzerde*, Ricordi & Co., München 2001, Sy. 3509

spirituelles Potenzial – das heißt nicht ‚spiritualistisch‘ –, genau das zu überschreiten. Das hat mich immer nicht nur angezogen, sondern in schwierigen Zeiten am Leben erhalten. Ich glaube an dieses Potenzial, so wie ich daran glaube, daß eine Metanoia möglich ist. Das hängt damit zusammen, ob man die Welt, die Kunst und die Musik vollkommen homozentrisch sieht, der Mensch mithin nur auf sich, auf sein Ich bezogen ist. Es gibt in den unterschiedlichen Kulturen Traditionen, die der Auffassung sind, daß die Musik ein Etwas ist, das widerspiegelt, was umfassend ist, etwa die Harmonie der Welt in der griechischen Philosophie. Das reicht über den Menschen hinaus.“⁹⁵

1.3 Zeitorganisation bei Klaus Huber

In Hubers Œuvre ist die Frage nach der Zeit in der Musik essenziell.⁹⁶ Darauf spielt der Komponist mehrfach bereits in der Titelgebung seiner Werke an; des Weiteren wird dem vonseiten der Publizisten, die sich mit Huber und seinem Schaffen befasst haben, Rechnung getragen: Auch sie lassen die Thematik „Zeit“ bereits im Titel anklingen. So benennt Max Nyffeler eine Sammlung von Aufsätzen, Werkkommentaren und ästhetischen Reflexionen Hubers als Herausgeber mit *Umgepflügte Zeit*.⁹⁷ Damit nimmt er Bezug auf eine Komposition mit dem Titel *Die umgepflügte Zeit* (1990) – Huber selbst beschreibt sie als eine „Zeit-Raum-Komposition“.⁹⁸ Weiterhin erhielt eine umfassende Retrospektive, die anlässlich Hubers 85. Geburtstags erschien, den Titel *Von Zeit zu Zeit*⁹⁹. Hiermit wird auf dessen erstes Streichquartett von 1984/85 angespielt, das den gleichlautenden Titel ... *von Zeit zu Zeit* ... trägt. Heidi Zimmermann betreut die 1988 begründete „Sammlung Klaus Huber“ in der Paul Sacher Stiftung in Basel. Bei ihrer Durchsicht der Skizzen und Manuskripte, die bis in die 1930er Jahre zurückreichen, stellt sie fest: „Die Frage einer präzisen zeitlichen Disposition spielt bei Huber in fast allen Werken eine zentrale Rolle.“¹⁰⁰

⁹⁵ Huber und Mahnkopf, *Von Zeit zu Zeit* (siehe Anm. 9), S. 309

⁹⁶ Auf eine grundlegende Diskussion über den Zeitbegriff in der Musik muss in dieser Arbeit verzichtet werden. An dieser Stelle sei lediglich auf einschlägige Veröffentlichungen verwiesen, z. B.: Richard Klein, Eckehard Kiem und Wolfram Ette (Hg.), *Musik in der Zeit. Zeit in der Musik*, Weilerswist 2000, oder Dorothea Redepenning und Joachim Steinheuer (Hg.), *Mnemosyne. Zeit und Gedächtnis in der europäischen Musik des ausgehenden 20. Jahrhunderts*, Saarbrücken 2006.

⁹⁷ Huber, *Umgepflügte Zeit* (siehe Anm. 4)

⁹⁸ Klaus Huber, Werkkommentar zu *Die umgepflügte Zeit*, <https://www.klaushuber.com/pagina.php?0,2,94,89,0,0>, (aufgerufen am 22.02.2020)

⁹⁹ Huber und Mahnkopf, *Von Zeit zu Zeit* (siehe Anm. 9)

¹⁰⁰ Heidi Zimmermann, *Zeitgestaltung im Kompositionsprozeß bei Klaus Huber – dargestellt anhand von Skizzen*, in: Redepenning und Steinheuer (Hg.), *Mnemosyne* (siehe Anm. 96), S. 90–109, hier: S. 91

Damit befindet sich Huber in nächster Nähe zu vielen wichtigen Komponisten des 20. Jahrhunderts. Mit seinen Äußerungen zum Themengebiet „musikalische Zeit“ tritt er in Kommunikation zu den Thesen bekannter Vertreter der Nachkriegs-Avantgarde wie Luigi Nono, Karlheinz Stockhausen oder Bernd Alois Zimmermann. Die Rezeption im romanischen Kulturraum bringt den Schweizer Huber darüber hinaus in Zusammenhang mit Olivier Messiaen.¹⁰¹

1.3.1 Dimensionen von Zeit

Laut Heidi Zimmermann geht Huber in seiner Betrachtung der Zeit von Bergson aus: „Grundlegend ist zunächst für Huber die auf den Philosophen Henri Bergson zurückgehende Gegenüberstellung von gemessener und erlebter Zeit.“¹⁰² Doch begnügt er sich nicht mit diesen beiden Dimensionen, sondern fügt in einem Vortrag von 1988 diesen beiden Begriffen einen dritten hinzu: „Ich sehe die ‚kompositorische Zeit‘, und zwar ganz realistisch betrachtet, dreifach: ‚temps mesuré‘ (Uhrzeit) – ‚temps vécu‘ (Erlebniszeit) – ‚temps anticipé‘ (vorausgenommene Zeit). Vielleicht sollte man aber gerade letztere als im eigentlichen Sinne kreative Zeitkomponente ansehen: ‚temps anticipé‘ ist gleich ‚temps créatif!‘“¹⁰³ Dieser Vortrag mit dem Titel *Zeit-Komposition, -Dekomposition, -Implosion. Von Zeit zu Zeit*, gehalten am 6. August 1988 in Darmstadt, enthält für das Verständnis des Komponisten Klaus Huber zentrale Aussagen. Vielleicht ist dies auch der Grund dafür, dass er ihn vor seiner Veröffentlichung intensiv überarbeitet – so intensiv, dass er erst 1993, also fünf Jahre später, in gedruckter Form erscheint.¹⁰⁴ Dass dieser Aufsatz eine bedeutende Stellung innerhalb seiner theoretischen Schriften einnehmen würde, ist Huber offenbar bewusst, denn obwohl er gleich zu Beginn betont, dass die Frage nach der Musikalisierung von Zeit eines seiner

¹⁰¹ So sieht Pierre Michel insbesondere die Transformationen von Hubers Zeitdauern-Reihen im Stück *Schattenblätter* der Arbeitsweise Olivier Messiaens verwandt: „Il a aussi prévu des superpositions des trois transformations, ce qui rend l'écriture rythmique particulièrement complexe, comparable à certain procédés de pédales rythmiques chez Messiaen par exemple.“ Aus: Pierre Michel, *Temps musical et écriture chez Klaus Huber*, in: Redepenning und Steinheuer (Hg.), *Mnemosyne* (siehe Anm. 96), S. 130–144, hier: S. 137

¹⁰² Zimmermann, *Zeitgestaltung* (siehe Anm. 100), S. 91

¹⁰³ Klaus Huber, *Von Zeit zu Zeit. Zum Problem kompositorischer Zeit*, in: Ders., *Umgepflügte Zeit* (siehe Anm. 4), S. 67–75, hier: S. 68. Heidi Zimmermann ergänzt diese Betrachtung um eine vierte Dimension, die mir im Zusammenhang mit dem Œuvre Hubers sehr von Bedeutung erscheint: „[...] die historische Zeit; sei es musikbezogen in der kreativen Auseinandersetzung mit historischer Musik; sei es außermusikalisch [...] auf Gegenwart reagierend ...“; Zimmermann, *Zeitgestaltung* (siehe Anm. 100), S. 91

¹⁰⁴ Die Angaben sind den Bemerkungen Nyfflers, des Herausgebers von *Umgepflügte Zeit* (siehe Anm. 4), auf S. 75 entnommen, wobei sich bei der Nennung der Erstveröffentlichung von Hubers Aufsatz ein Fehler eingeschlichen hat: Das Heft 51 der *MusikTexte* erschien 1993, nicht 1983. Zum Wortlaut des Titels der veröffentlichten Version: siehe voranstehende Anmerkung.

„kompositorischen Hauptanliegen“¹⁰⁵ sei, bekennt er unmittelbar danach: „Wege der Reflexion, Erkenntnisse, Ergebnisse habe ich aber bisher weder theoretisch noch kompositorisch zusammengefaßt, die Formulierung einer ‚technique de mon langage musical‘ auf jeden Fall vermieden.“¹⁰⁶ Als Grund dafür gibt er an, dass er sich für die Zukunft alle Optionen freihalten will, dass er „etwaige Konsequenzen im Fluß behalten, sie schon deshalb nicht ein für alle Mal darstellen möchte.“ Dass er es zu jenem Zeitpunkt mit seinem Aufsatz dennoch tut, begründet er mit einem „zunehmenden Mangel an Reflexion, die Zeitkomponente unserer Kunst betreffend, bei jungen und jüngeren Komponisten-Kollegen“, den er seit Mitte der 1980er Jahre beobachtet.¹⁰⁷ Huber nimmt im Verlauf der Abhandlung Bezug auf Komponisten seiner Zeit wie John Cage, Luigi Nono, Giacinto Scelsi, Karlheinz Stockhausen sowie Bernd Alois Zimmermann und vertritt dabei die Auffassung, dass man nicht einfach nur Schwarz oder Weiß sehen darf, wie es bei der Lagerbildung üblich ist:

„Hält sich ein Komponist an die ‚Kalkulierbarkeit‘ der musikalischen Zeit in allen ihren relevanten Komponenten, als Mikro- oder Makrozeit eines Werkes, so wird er spätestens seit Anfang der fünfziger Jahre zu den sogenannten Seriellen, mindestens aber zu den Strukturalisten gezählt. Versucht er hingegen, musikalische Entwicklungen direkt aus seinem (Zeit-)Empfinden heraus zu gestalten, seien es rhythmische Motive, Themen, Metren, Perioden, Sätze et cetera, so gilt er als ein Komponist, der die Freiheit des kreativen Vorganges respektiert und gerade erst dadurch der Intuition Tür und Tor aufschließt. [...] Fast alles kommt darauf an, daß der Komponist aus dieser Frage nicht ein Entweder-Oder macht.“¹⁰⁸

In selben Zusammenhang führt Huber neben den drei Dimensionen von Zeit noch den Begriff der Interdependenz ein:

¹⁰⁵ Huber, *Von Zeit zu Zeit*, (siehe Anm. 103), S. 67–75, hier: S. 67

¹⁰⁶ Ebd.; Mit der Nennung von Messiaens Lehrbuch zeigt sich Huber als Kenner der Messiaenschen Kompositionstechniken, zugleich nimmt er aber auch davon Abstand. Er reibt sich immer wieder an Messiaen – und gerade in der französischen Rezeption wird Huber immer wieder mit Messiaen in Verbindung gebracht, als Komponist, aber auch als Lehrer. So schreibt Philippe Albèra: „Il y dispensera un enseignement de la composition qui, après celui de Schoenberg et de Messiaen, est l’un des plus prestigieux du siècle.“ Aus: Philippe Albèra, *Klaus Huber: Hommage pour ses 90 ans*, in: *Cahier des ateliers contemporains*, Nr. 13, *Klaus Huber*, La Haute École de Musique de Lausanne, Nov. 2014, S. 7–18, hier: S. 9

¹⁰⁷ Huber, *Von Zeit zu Zeit* (siehe Anm. 103), S. 67; Dass dies der wirkliche Grund für sein Statement ist, lässt sich schwer beurteilen. Außerdem bleibt nachzuprüfen, ob es tatsächlich weitere Anhaltspunkte dafür gibt, dass die Komponisten jener Generation dem Faktor Zeit nicht genügend Aufmerksamkeit zukommen ließen. Viel eher erscheint mir der wahre Anlass für diesen Vortrag, der ja in Darmstadt gehalten wurde, dass die Schere zwischen den Hardliner-Avantgardisten und den gemäßigeren Speerspitzen, zu denen sich Huber unzweifelhaft zählte, immer weiter aufging.

¹⁰⁸ Ebd., S. 68 f.

„Anstelle des Gegensatzpaares bei Hölderlin (,kalkulables Prinzip – lebendiger Sinn‘) ließe sich über das Prinzip der Interdependenz (gegenseitige Abhängigkeiten) als einem Prinzip alles Lebendigen durchaus auch auf dem Gebiet der Musik vernünftig weiterdenken. [...] Interdependenz bedeutet kein starres System, sondern ein ständiges Fluktuieren oder, wenn man will, Pulsieren ,unendlicher‘ Varianten zwischen den Bezugspunkten.“¹⁰⁹

Als in dieser Beziehung idealtypische Komposition nennt Huber Luigi Nonos Streichquartett *Fragmente – Stille, An Diotima*: „,alles‘ ist von ,allem‘ abhängig, ,alles‘ hängt mit ,allem‘ zusammen.“¹¹⁰ Am Ende seines Aufsatzes stellt Huber fest: „Die Wirklichkeit von Zeit als musikalischer Dauer läßt sich nicht länger als eine einfache Reihung / Aneinanderfügung von Zeit-Einheiten denken. Man muß in die Zeitdauer als solche eindringen.“ Mit dieser Forderung erschafft Huber eine weitere, vierte Dimension der Zeit, welche er, in Anlehnung an Scelsis „profondeur du son“, „la profondeur du temps = die Tiefendimension der Zeit“¹¹¹ nennt. Damit ist nichts weniger gemeint, als die Gesamtheit aller akustischen wie auch assoziativen Vorgänge, die beim Erklingen von Musik stattfinden können: „Wären wir damit bei der musikalisch relevanten Fiktion einer multidirektionalen Zeit angekommen?“¹¹²

1.3.2 Beredte Skizzen

Hubers Aufsatz „Zum Problem kompositorischer Zeit“ ist gewissermaßen sein theoretisches Credo. Die Entwicklung des praktischen Umgangs mit der Zeitkomponente in seinen Werken zeigen seine Skizzen. Dazu Heidi Zimmermann: „Hubers Überlegungen zur Zeitgestaltung lassen sich durch das ganze, inzwischen mehr als ein halbes Jahrhundert umspannende Œuvre in oft umfangreichen Skizzenkonvoluten verfolgen.“¹¹³ Zimmermann macht deutlich, „wie grundlegend gerade die optische Verräumlichung zeitlicher Konzeptionen für Huber immer gewesen ist und wie konstant und beharrlich er die Visualisierung dieser Ebene betrieben hat.“¹¹⁴ Der zeichnerisch begabte Huber zieht es vor, zeitliche Dispositionen grafisch anzulegen,

¹⁰⁹ Ebd., S. 74

¹¹⁰ Ebd.; Darüber hinaus erwähnt er auch Vertreter anderer Kunstgattungen, sowie der Philosophie und zeigt damit, dass er in dieser Thematik durchaus über den Tellerrand der Musik hinwegblickt.

¹¹¹ Ebd., S. 75

¹¹² Ebd.

¹¹³ Heidi Zimmermann, „Ich zeichne lieber, als daß ich rechne.“ *Zeitgestaltung im Kompositionsprozeß bei Klaus Huber – dargestellt anhand von Skizzen*, in: Kunkel, *Unterbrochene Zeichen* (siehe Anm. 78), S. 149–179, hier: S. 150

¹¹⁴ Ebd.

wobei er mit bewährten Mitteln wie der Symmetrie oder dem Goldenen Schnitt arbeitet. Eine individuelle Besonderheit Hubers aber ist es, zeitliche Abläufe mit unterschiedlich hohen und steilen Wellenlinien, Parabolkurven, zu antizipieren. Zimmermann beschreibt im Zusammenhang mit *Alveare vernet* (1965) eine Skizze, „die die frühe Verwendung von Parabolkurven für die Organisation sukzessiver Stimmeinsätze belegt. Während die Kurven hier noch mit dem Stechzirkel konstruiert sind und genaue Symmetrien aufweisen, werden sie später freihändig aufs Papier gelegt.“¹¹⁵ Sehr hilfreich für diese Art von Skizzen – und ab Mitte der 1960er Jahre bis ins 21. Jahrhundert verwendet – sind für Huber großformatige Bögen mit Millimeterpapier. Von nun an wird diese Arbeitsweise charakteristisch für ihn: „Während in der Tonhöhenorganisation und in den Mikrostrukturen serielle Techniken zum Zuge kommen, wurde in der Makrostruktur des Stückes eine minutiös ausgearbeitete Zeitskizze angelegt, die die Proportionen, Verdichtungen und Überschneidungen artikuliert.“¹¹⁶ Als ein frühes Beispiel führt Heidi Zimmermann eine Komposition aus den 1950er Jahren an: die Kammerkantate *Auf die ruhige Nacht-Zeit* (1958). Deren spiegelsymmetrische siebensätzliche Anlage weist einen zentralen vierten Satz als Zentrum aus, indem er „Herzstück“ benannt ist. : [...] die Symmetrie ist musikalisch konkretisiert mit dem Hinweis auf die Krebsform (c = cancricans) und die rückläufig sich wiederholenden Tempi und Satzbezeichnungen. In solchen streng symmetrischen Anlagen dürften in jenen Jahren für Huber neben barocken Modellen auch Vorbilder wie Anton Webern oder Boris Blacher wirksam gewesen sein.“¹¹⁷

1.3.3 Besondere Organisationsformen des Parameters Zeit

Laut Claus-Steffen Mahnkopf bestimmen drei Grundtypen Hubers Zeitorganisation¹¹⁸: Die „Prolatio“, welche die Arbeit mit Proportionen, bezogen auf die Geschwindigkeit, meint, die „Zeitnetze“, welche durch geometrische Konstruktionen entstehen – hierbei handelt es sich meist um Strahlensätze, deren Sonderform der sogenannte „Zeitkäfig“ ist –, sowie die ebenfalls gezeichneten „Zeitwellen“, die von Huber für eine jeweilige Komposition entsprechend interpretiert werden.

¹¹⁵ Ebd., S. 151

¹¹⁶ Ebd.

¹¹⁷ Ebd., S. 150 f. Die Autorin weist darauf hin, dass auch Hubers Lehrer Boris Blacher in den frühen 1950er Jahren krebsgängige Stücke und zentralsymmetrische Formanlagen schrieb.

¹¹⁸ Huber und Mahnkopf, *Von Zeit zu Zeit* (siehe Anm. 9), S. 132

1.3.3.1 „Prolatio“

Das von Huber „Prolatio“ genannte Ins-Verhältnis-Setzen von Zeitdauern ist ein bereits zur Zeit der franko-flämischen Vokalpolyphonie verbreitetes Vorgehen, etwa bei Kanons oder imitatorischen Setzarten.¹¹⁹ In Analogie zu den Alten Meistern setzt Huber seine rhythmischen oder intervallischen Reihen in diesen Verhältnissen zueinander. So entstehen etwa Prolationskanons wie im ersten Satz der *Protuberanzen* (1985/86) für Orchester oder im *Agnus Dei cum recordatione* für Contratenor, zwei Tenöre, Bassbariton, Laute und zwei Fiedeln (1990/91). Auch im *Miserere hominibus* findet diese Satztechnik Anwendung.

Diese Orientierung rückt Huber in die Nähe anderer Komponisten des 20. Jahrhunderts, vornehmlich in die der frühen Serialisten. (Hierbei ist es interessant, dass sowohl Pierre Boulez als auch Karlheinz Stockhausen die Analyseurse bei Messiaen durchliefen, deren fester Bestandteil die Analyse von Machauts *Messe de Notre Dame* war.¹²⁰) Doch man weiß auch von Charles Ives, dass er das Prinzip des Mensur- und Proportionskanons angewendet hat.¹²¹

1.3.3.2 Strahlensatz

Hierbei handelt es sich um die grundlegende Technik Hubers, mit der er zu rhythmischen Verhältnismäßigkeiten kommt. Das Zeichnen eines Strahlensatzes mit anschließendem Darüberlegen von parallelen waagerechten Linien verhilft ihm rasch und unkonventionell zu Ergebnissen. Huber verwendet dieses Verfahren erstmals zu Beginn der 1970er Jahre. Auslöser hierfür ist das Studium des theoretischen Werks Albrecht Dürers anlässlich seiner Komposition ... *inwendig voller Figur* ... (1970/71). Er erinnert sich:

„Der Ausgangspunkt war da nicht etwa die Natur, sondern Albrecht Dürer, der den Strahlensatz für seine Konstruktionen der menschlichen Figur verwendet hat. Er hatte nicht, wie Leonardo da Vinci, den vollkommenen Menschen im Blick, sondern ihn interessierte die Verschiedenheit der menschlichen Gestalt. Durch den Strahlensatz bekommt er Verkleinerungen, Vergrößerungen, aber er entwickelt daraus auch Verbiegungen der Proportionen, das heißt, er kann den Dicken aus dem normalen

¹¹⁹ Siehe hierzu die Beschreibung der „Prolatio“ in: Heinrich Bellermann, *Die Mensuralnote und Taktzeichen des XV. und XVI. Jahrhunderts*, Berlin 1858, S. 73–85; Digitalisat unter: <http://digitalisate.bsb-muenchen.de/bsb10525296> (abgerufen am 22.02.2020)

¹²⁰ Vgl. Mark Delaere, *Self-Portrait with Boulez and Machaut (and Ligeti is there as well): Harrison Birtwistle's „Hoquetus Petrus“*, in: Björn Heile (Hg.), *The Modernist Legacy. Essays on New Music*, Farnham 2009, S. 191–203, hier: S. 192 f.

¹²¹ Vgl. Christian Utz, *Bernd Alois Zimmermann und Charles Ives. Schichtungsverfahren, Intertextualität, kulturelle Verortung*, in: Ulrich Tadday (Hg.), *Bernd Alois Zimmermann*, München 2005, S. 121–141, hier: S. 129

Menschen ableiten und den ganz dünnen, er kann aber auch eine ‚Flaschenform‘ ableiten [...]. Das hat mich damals betreffend möglicher Dauernverhältnisse sehr inspiriert. [...] Durch das Studium von Dürer [...] habe ich mir diese Dinge angeeignet und sozusagen musikalisiert. Aber immer mit der Einschränkung [...], daß das [...] niemals einer Gleichsetzung entsprechen kann!“¹²²

Damit ist gemeint, dass man eine Technik, die für das zweidimensionale Zeichnen entwickelt worden ist, nicht eins zu eins für eine Kunst umfunktionieren kann, die in den Dimensionen Raum und Zeit stattfindet. Das Zeichnen hilft Huber lediglich dabei, seine kompositorische Vorstellungskraft zu bündeln: „Das heißt: Wie musikalisiere ich räumliche Skizzen? Das ist für mich kein *absolutum*, sondern ein Werkzeug, mit meiner Vorstellung dahin zu gelangen, wo ich sonst nicht hinkäme.“¹²³

1.3.3.3 „Zeitnetz“

Wenn sich auf einer Zeichnung mehrere (Perspektiv-)Punkte befinden, sodass sich die davon ausgehenden Linien (= „Stahlen“) schneiden und teilweise überlagern, wird für Huber daraus ein „Zeitnetz“. Er erklärt, welche Vorteile ihm dieser zeichnerische Ansatz bietet:

„Das führt an bestimmten Stellen zu Überlappungen. Diese Technik ist ausgesprochen flexibel. Denn ich kann die Glieder und Kategorien frei bestimmen, je nachdem, wieviel ich von ihnen einsetze und wie kompliziert ich die Geometrie anlege. In der Makrozeit sind solche Regelmäßigkeiten absolut nicht zu antizipieren. Es entstehen aber Erwartungen, ohne daß man genau angeben könnte, warum. Denn die Musik findet in der Erlebniszeit statt. [...] habe ich das Netz, dann weiß ich, wo die größte Dichte ist, wo die offenen Zeitfelder sind. Ich lese das dann so lange, bis ich es verstehe. In den Kreuzungspunkten, wenn mehrere Linien zusammenkommen, wird dabei die Präsenz erhöht.“¹²⁴

1.3.3.3.1 Sonderform „Zeitkäfig“

Eine besondere Form der Huberschen Technik der Zeitnetze ist der „Zeitkäfig“. Dieser von ihm selbst geprägte Begriff bezeichnet das Einsperren von Gesangsparts oder Melodien in ein starres metrisches Raster. Huber verwendet diese semantisch aufgeladene Technik bereits in den 1980er Jahren, vor allem, um besondere Brutalität kompositorisch auszudrücken, etwa in seinem Oratorium *Erniedrigt – Geknechtet – Verlassen – Verachtet ...* (1975–82): „Ich ließ dort eine sukzessiv durchkomponierte

¹²² Aus: Transkription einer „Diskussion“, veröffentlicht im Anschluss an den Beitrag von Heidi Zimmermann, *Zeitgestaltung* (siehe Anm. 100), S. 107–109

¹²³ Ebd. (Hervorhebung im Original)

¹²⁴ Huber und Mahnkopf, *Von Zeit zu Zeit* (siehe Anm. 9), S. 130

Monodie [...] von den Orchesterschlägen zerschneiden, die durch ein Zeitnetz fixiert sind, das ich sozusagen von außen anlegte. Sie sind grausam, weil ich sie nicht anpasse, die Monodie war fertig, als das Raster darüber gelegt wurde, das fast immer unerwartet hineinschlägt, aber so gut wie nie gliedernde Funktion hat."¹²⁵ Diese Technik findet auch in Hubers Musiktheater *Schwarzerde* (1997–2001) Anwendung – und auch im *Miserere hominibus* (2005/06)¹²⁶.

1.3.3.3.2 Abgrenzung zu anderen Komponisten

Der Begriff „Zeitnetz“ wird auch in Bezug auf Werke oder Vorgehensweisen anderer Komponisten verwendet. So spricht Matthias Hermann vom Zeitnetz im Zusammenhang mit der rhythmischen Struktur des vierten Satzes von Luigi Nonos *Il Canto sospeso*.¹²⁷ Hermann untersuchte dieses Werk aus dem Jahr 1956 unter dem Aspekt der „Matrixdauern“ bei den Streicher-Tenutoklängen und fand heraus, dass die Dauern dieser Klänge in Relation zur metrischen Matrix des Stückes stehen, und weiterhin, dass neben den Dauernwerten auch Tonhöhen und Dynamik mit dieser Matrix korrespondieren. Hermann kommt zu dem Ergebnis, „daß Nono die Gesamtheit des Satzes über seine Zeitnetz-Konzeption steuert.“¹²⁸ Laut Hermann wendet Nono dieses Verfahren hier zum ersten Mal an – und dies lediglich in der Tenutoschicht: „Die entscheidende Neuerung besteht in der Konstruktion des Zeitnetzes – nicht mehr die Bestimmung des Einzeltons als klingende Dauer, sondern seine Anordnung in einer übergeordneten zeitlichen Matrix entscheidet über sein Erscheinen in der Partitur.“¹²⁹

Hermanns Untersuchung stammt aus dem Jahr 2000. Er verwendet in seiner Arbeit mit dem „Zeitnetz“ einen Begriff, den es zur Zeit der Entstehung von *Il Canto sospeso* noch nicht gibt, sondern der laut Hermann erst 1978 durch den Nono-Schüler Helmut Lachenmann geprägt wird.¹³⁰ Lachenmann spricht zunächst noch von einem „Zeit-Gerüst“ und charakterisiert dieses als „ein Gefüge aus Schichten, abstrakten Anordnungen, welche die unterschiedlichsten Beziehungsmöglichkeiten untereinander anbieten.“¹³¹ In seinem Aufsatz *Über mein Zweites Streichquartett („Reigen seliger*

¹²⁵ Ebd.

¹²⁶ Siehe Absatz „Zeitnetz und rhythmische Reihe“ im Abschnitt „Der zentrale Teil: Carl Amerys Systemkritik im 5. Satz“ im 3. Teil dieser Arbeit.

¹²⁷ Matthias Hermann, *Das Zeitnetz als serielles Mittel formaler Organisation. Untersuchungen zum IV. Satz aus „Il Canto sospeso“ von Luigi Nono*, in: Wolfgang Budday (Hg.), *Musiktheorie. Festschrift für Heinrich Deppert zum 65. Geburtstag*, Tutzing 2000, S. 261–275

¹²⁸ Ebd., S. 269

¹²⁹ Ebd., S. 273

¹³⁰ Ebd., S. 261, Anm. 3

¹³¹ Helmut Lachenmann, *Werkstatt-Gespräch mit Ursula Stützbecher*, in: Ders., *Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966–1995*, Wiesbaden 2004, S.145–152, hier: S. 148

Geister“) spricht Lachenmann wie selbstverständlich von einem „Zeitnetz“: Alles musikalische Geschehen fügt sich „den zeitartikulierenden Daten eines zuvor für das ganze Werk generierten *Netzes*: eines quasi unterirdisch mitlaufenden, die Abmessungen des Ganzen vorab regulierenden, extrem aperiodischen Pulses, der in der Partitur als ‚rhythmische Leiste‘ oberhalb des eigentlichen Instrumentalparts abgebildet ist.“¹³² Hermann sieht den Begriff „Zeitnetz“ zunächst noch synonym mit „Rhythmischem Netz“ verwendet, später allerdings mit umfassenderer Bedeutung: „Es geht also um eine Struktur, die Zeitpunkte unabhängig von Ereignisdauern definiert.“¹³³

Wer nun den Begriff zuerst benutzt – Lachenmann oder Huber – ist schwer zu sagen. Huber bekundet, dass er sein Verfahren mit dem Strahlensatz auf Anregung von Albrecht Dürer Anfang der 1970er Jahre entwickelt hat; zur selben Zeit, nämlich 1971, erscheint das *Werkstatt-Gespräch* mit Lachenmann, worin er jenes „Zeit-Gerüst“ beschreibt, aus dem später der Begriff „Zeitnetz“ erwächst. Doch ungeachtet des gleichlautenden Namens unterscheiden die beiden Techniken sich grundlegend: Während Huber zu seinem Raster mittels gezeichneter Linien kommt, erhält Lachenmann – wie auch Nono – die Matrix „mit seriellen Methoden“¹³⁴, also durch modifizierte Zahlenreihen.

Ebenfalls von „Zeitnetzen“ spricht die Musikwissenschaft bei der Untersuchung der kompositorischen Vorarbeiten von György Ligeti oder von Iannis Xenakis¹³⁵ – doch auch hier, so betont Heidi Zimmermann, sticht die zeichnerische Methode Hubers hervor: „Ganz außergewöhnlich aber sind die Konsequenz und der Ideenreichtum, mit denen Klaus Huber an der Visualisierung von zeitlichen Konzeptionen gearbeitet hat. Dank seiner unzweifelhaften zeichnerischen Begabung [...] haben seine Skizzen mit ihrem sicheren Strich und ihrer intensiven Farbigkeit immer auch eine unmittelbar ansprechende ästhetische Seite.“¹³⁶

1.3.3.4 Zeitbündel

Huber wendet bei der zeitlichen Strukturierung seiner Kompositionen durchaus auch arithmetische Methoden an. So besteht der zweite Satz der *Protuberanzen* aus sechs

¹³² Ders., *Über mein Zweites Streichquartett („Reigen seliger Geister“)*, in: Ders., *Musik als existentielle Erfahrung* (siehe Anm. 131), S. 227–246, hier: S. 237

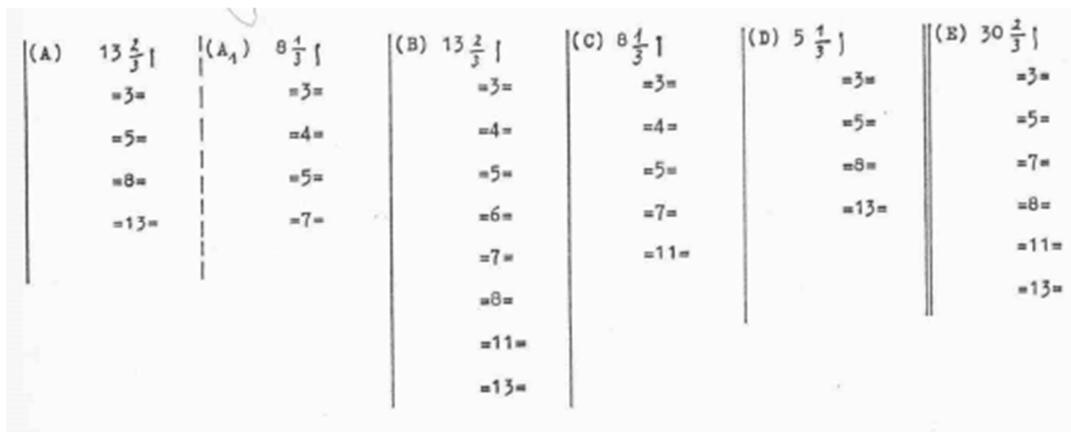
¹³³ Hermann, *Das Zeitnetz als serielles Mittel formaler Organisation* (siehe Anm. 127), S. 261, Anm. 3

¹³⁴ Lachenmann, *Werkstatt-Gespräch* (siehe Anm. 131), S. 146

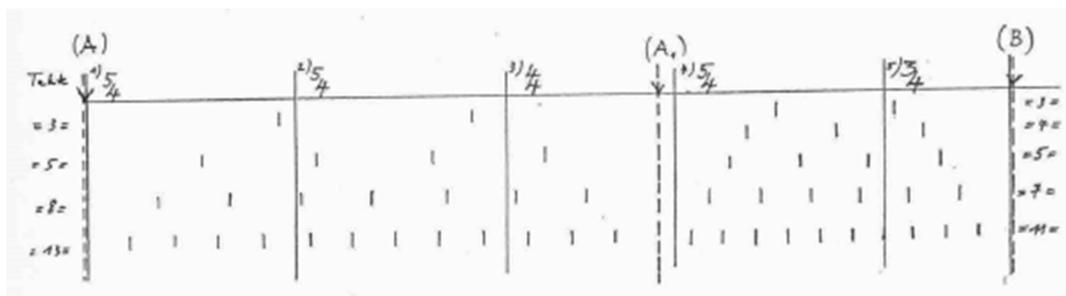
¹³⁵ Vgl. Zimmermann, *„Ich zeichne lieber, als daß ich rechne“* (siehe Anm. 113), S. 157

¹³⁶ Ebd., S. 157 f.

Zeitabschnitten, die insgesamt vier verschiedene Dauern aufweisen.¹³⁷ Jeder dieser Abschnitte – Huber nennt sie auch „Segmente“ – darf mit 3, 4, 5, 6, 7, 8, 11 oder 13 kleineren Dauern aufgefüllt werden, allerdings müssen alle diese Dauern innerhalb eines Segments gleich lang sein, also aus „Äquizeiten“ bestehen.¹³⁸ Doch auch in dieser von der Lust am Zahlenspiel dominierten Grundgestaltung schlägt Hubers ästhetisches Empfinden dahingehend durch, dass er die großen Segmente nach den Regeln des Goldenen Schnitts anordnet (siehe Abbildungen). Hier finden sich Hubers mathematische und zeichnerische Begabung idealtypisch vereint.



Äquizeiten aus *Protuberanzen* (1985/86)¹³⁹



Äquizeiten aus *Protuberanzen*, räumliche Darstellung der Abschnitte A und A₁¹⁴⁰

Der gewünschte Effekt, den die gleichmäßige Unterteilung der Zeitsegmente hervorrufen soll, ist, dass ein „Pulsieren“ entsteht.

¹³⁷ Klaus Huber, *Protuberanzen. Drei kleine Stücke für Orchester (1985/86)*, in: Ders., *Umgepflügte Zeit* (siehe Anm. 4), S. 201–214, hier: S. 206

¹³⁸ Siehe Grafiken in Hubers Aufsatz *Protuberanzen* (siehe Anm. 137), S. 206 f.

¹³⁹ Aus: Huber und Mahnkopf, *Von Zeit zu Zeit* (siehe Anm. 9), S. 135

¹⁴⁰ Ebd.

1.3.3.5 Pulsation

Bei dem von Huber verwendeten Begriff „Pulsation“ handelt es sich um eine Weiterentwicklung des historischen Verständnisses der gleichnamigen Technik. Ursprünglich bezeichnet dieser Begriff die Gestaltung des Metrums:

„Von der Art, wie die Haupttheile des Taktes gebraucht und zergliedert werden, hängt zugleich dasjenige Gewicht des Taktes, oder diejenige Pulsation seiner Theile ab, die man das Metrum nennt. Ursprünglich bezeichnet das aus der Poesie entlehnte Kunstwort Metrum die Beschaffenheit des bey einem Tonstücke zum Grunde liegenden und immer wiederkehren den Tonfußes mit seinen Ruhepunkten, und ist daher in der Chormusik mit dem Worte Takt von gleicher Bedeutung. Weil aber in der Figuralmusik durch die Zerfällung der Hauptnoten des Taktes, in Noten von kürzerer Dauer, sich Tonfüße entwickeln, die demjenigen Tonfüße untergeordnet sind, aus welchem der Takt besteht, so kann in einer und ebenderselben Taktgattung, durch die Verschiedenheit der Zerfällung der Hauptnoten, eine Verschiedenheit der Pulsation der Glieder des Taktes, oder eine Verschiedenheit des Metrums, hervorgebracht werden.“¹⁴¹

Bei Huber kann der Begriff „Pulsation“ zweierlei bedeuten: Zum einen die gleichmäßige Unterteilung eines bestimmten Zeitabschnitts in kleinere Einheiten, zum anderen die Überlagerung verschiedener gleichmäßiger Impulse, die dadurch, dass jede „Spur“ oder „Stimme“ einer anderen Frequenz folgt, in unregelmäßigen Abständen zusammentreffen. In Hubers Partituren sind „Pulsationen“ demnach rhythmisch freie Felder, die ohne Taktstriche notiert sind. Die vertikalen Linien dienen lediglich der Orientierung, wo sich die einzelne Stimme innerhalb einer Zeiteinheit befindet und wann sie mit anderen Stimmen zusammentreffen muss. Huber bezeichnet diese Art der Notation in Anlehnung an John Cage als „space notation“.¹⁴² Doch hat dies nichts mit dem Cage'schen Originalbegriff zu tun, den Matthias Handschick folgendermaßen beschreibt: „In der ‚Space-Notation‘ entsprechen Einsatzzeitpunkt und Dauern der einzelnen Töne ihrer grafischen Anordnung in der Partitur. Dadurch kann die Notation traditioneller Notenwerte entfallen.“¹⁴³

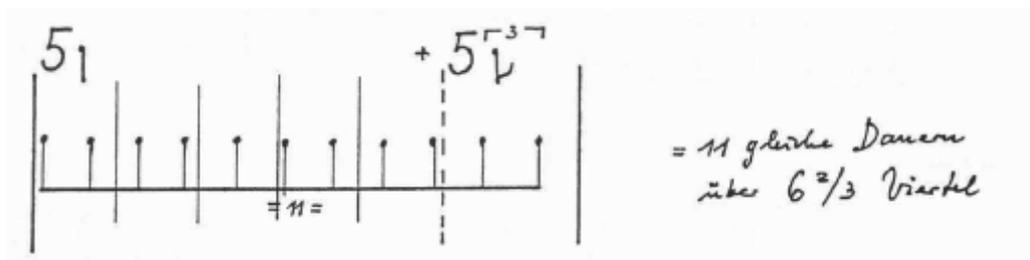
In unserem Fall wäre eine traditionelle Notation schlichtweg zu kompliziert. Die Musiker erhalten ihre jeweiligen Metren durch vorgegebene Verhältnismäßigkeiten, zum Beispiel „11 : 6 2/3“, das bedeutet „11 gleiche Dauern über 6 2/3 Viertel“. Dass sich

¹⁴¹ Heinrich Christoph Koch, *Handbuch bey dem Studium der Harmonie*, Leipzig 1811, Sp. 357 f., Digitalisat unter: <http://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10598807-6> (aufgerufen am 22.02.2020)

¹⁴² So Klaus Huber in den Anmerkungen zu *Intarsi*, Ricordi & Co., München 1994, Sy. 3179/08

¹⁴³ Matthias Handschick, *Musik als „Medium der sich selbst erfahrenden Wahrnehmung“*. *Möglichkeiten der Vermittlung Neuer Musik unter dem Aspekt der Auflösung und Reflexion von Gestalthaftigkeit*, Hildesheim 2015, S. 124, Anm. 382

Huber dennoch bemüht diese Proportionen auch optisch möglichst genau darzustellen, ist aus den Anmerkungen zu seinem Kammerkonzert *Intarsi* (1993/94) ersichtlich.



Grafische Darstellung der metrischen Verhältnisse in den „Großtakten“, entnommen den Anmerkungen zur Partitur von *Intarsi*¹⁴⁴

Eine Pulsation kann bei Huber lediglich einzelne Stimmen innerhalb eines ansonsten rhythmisch notierten Umfeldes betreffen. Sie kann aber auch über alle Stimmen ausgedehnt werden. Innerhalb eines „Großtaktes“ können die Verhältnisse (= „Prolationen“) von Stimme zu Stimme variieren – dennoch hat jeder Großtakt eine bestimmte Dauer, die sich in den Gesamtverlauf der Komposition einfügt.¹⁴⁵

1.3.3.5.1 Sonderform „Motus“

Anders verhält es sich bei den von Huber schlicht „Motus“ genannten Passagen. Hier wird aus der Erzählung einer Komposition ausgeschert, die Musik macht eine kurze Pause und gibt Gelegenheit zur inneren Einkehr; es ist keinerlei Entwicklung mehr auszumachen. Dies sind Stellen, an denen jeder Instrumentalist in seiner eigenen Prolation verharrt, dieselben Klänge wie in einem Loop ununterbrochen wiederholt, und dann, ohne langsamer zu werden, stetig leiser wird. Ein Beispiel für Hubers Spielanweisungen in diesem Zusammenhang: „selbständig wiederholen, in diminuendo al niente, wenn die Hörgrenze erreicht ist, setzt T. 138) ein.“¹⁴⁶ Mit insgesamt 18 solcher „Motus“ sticht hier die Komposition *Die Seele muss vom Reittier steigen ...*, Kammerkonzert für Violoncello-Solo, Baryton-Solo, Kontratenor und 37 Instrumentalisten (2002) hervor. Bei einigen dieser „Motus“ sind Dauern angegeben: „Motus 1 dauert bis zum ‚Erlöschen‘ 17“-21“!“¹⁴⁷, oder „Dauer: 19“-23““¹⁴⁷

¹⁴⁴ Huber, Anmerkungen zu *Intarsi* (siehe Anm. 142)

¹⁴⁵ Vgl. Partitur zu *Intarsi* (siehe Anm. 142), Takte 30–38, S. 9–12 oder die mit „Ricordazione ...“ überschriebene Arie des Parnok in Hubers Musiktheater *Schwarzerde* (siehe Anm. 93), S. 164 ff.

¹⁴⁶ Klaus Huber, Partitur zu *Die Seele muss vom Reittier steigen ...*, Ricordi & Co., München 2002, Sy. 3559/01, S. 44

¹⁴⁷ Ebd., S. 6 und 9

Huber beschreibt diese Technik folgendermaßen:

„Rhythmisch ist die Motus-Struktur eine Polypulsation. Ich komplettiere die spektrale Komponente der vertikalen Intervalle durch eine zeitliche Komponente, nämlich mit Rhythmik und Metrik. [...] Die Polypulsation [...] ist auf diese spektralähnlichen Klänge bezogen, sie kann auch färbend wirken, wenn Nebentöne einbezogen werden. Man hört den Motus-Klängen mit ihren Mehrfachteilungen an, daß sie lebendig und bewegt sind. Daß sie nicht gleichsam leer im Zeitraum herumstehen (mit einer Fermate), war mir wichtig. Die Bewegung, wenn auch zart und leise, reißt nicht ab, die Zeit ist weiterhin im Flusse. Alle Instrumente diminuieren, al niente, individuell, keinesfalls alle zusammen endend, so daß die Gesamtzeit eines Motus nur grob eingeschätzt werden kann. Noch bevor der Motus verlischt, tritt ein Halteton als Brücke, als Einsatz möglichst unhörbar, auf...“¹⁴⁸

Motus-Passagen finden sich seit dem Orgelwerk *Metanoia* (1995) regelmäßig wieder, so auch im bereits erwähnten Kammerkonzert *Intarsi* (1994), im Streichquintett *Ecce homines* (1998) sowie im *Miserere hominibus* (2005/06).

1.3.3.6 Wellenstruktur

Eine durchwegs solitäre Art der Zeit-Präformation sind Hubers gezeichnete Wellen, die ab den 1970er Jahren auftreten und auch noch in Skizzen zu seinen letzten Werken erhalten sind.¹⁴⁹ Der Komponist beschreibt hierbei sein Vorgehen beispielhaft anhand von „Stäubchen von Licht ...“, dem dritten Teil aus *Protuberanzen*:

„Als weiterer Schritt hin zu einem als ‚frei‘ wahrgenommenen Fluktuieren von pulsierender Zeit wurde hier von graphisch entworfenen (mit freier Hand gezeichneten, also ‚zufälligen‘) Zeitwellen ausgegangen. In der Überlagerung verschiedener (mehrerer) Zeitwellen wird das periodische Pulsieren als solches im Wesentlichen beibehalten. Es scheint aber durch ständiges Fluktuieren in eine Reihung geringfügig voneinander abweichender Dauern aufgelöst, d.h., das Pulsieren ‚pendelt‘ um einen mittleren Wert.“¹⁵⁰

Auch hier, wie schon bei den Strahlensätzen, werden horizontale, gerade Linien über die Wellen gelegt – pro Stimme eine Linie, woraus sich die jeweiligen Einsatz- und Endpunkte ergeben. Je nachdem, wie viele Wellenlinien vorkommen, sind die

¹⁴⁸ Huber und Mahnkopf, *Von Zeit zu Zeit* (siehe Anm. 9), S. 293

¹⁴⁹ Bereits in den Vorarbeiten zu ... *inwendig voller Figur* ... (1971) sind solche sinusförmigen Wellen bekannt. Dazu Huber: „Ich möchte anfügen, daß ich hier in den Skizzen verschiedene Methoden ausprobierte; zunächst zeichnete ich Rechtecke, dann Dreiecke, um zu diagonalen Schnitten zu gelangen. Schließlich schienen mir Sinuskurven zu den flexibelsten Überlagerungen zu führen.“, Ebd., S. 185.

¹⁵⁰ Ebd., S. 136

Ergebnisse – sprich Einsätze – bindend oder es bieten sich noch weitere Möglichkeiten zur Auswahl.¹⁵¹

Hubers Verfahren zur zeitlichen Disposition von Kompositionen lässt sich somit als ein dreischrittiges beschreiben:

1. Schritt: Wellen zeichnen, die sich überlagern
2. Schritt: senkrechte Schnitte ergeben das Metrum
3. Schritt: horizontale Linien stehen für einzelne Stimmen; deren Schnittstellen mit den Wellenlinien ergeben die Start- und Endpunkte ihrer jeweiligen Einsätze

Heidy Zimmermann bezeichnet diese Technik als ein „kompliziertes Selbstüberlistungsverfahren“, bei dem Huber sowohl rationale als auch intuitive Elemente anwendet, mit dem Ziel, „den Parameter Zeit individuell und überindividuell zugleich bestimmten Ordnungen zu unterstellen. Die Wellenüberlagerung ist dabei nicht mehr und nicht weniger als eine Hilfskonstruktion, die das kompositorische Bewußtsein beflügelt und Entscheidungen in Gang setzt.“¹⁵² Und auch Huber selbst äußert sich ähnlich hierzu: „Da ich nicht deduktiv arbeite, wie man das vom Serialismus sagen kann, war die Arbeit mit Zeitnetzen lediglich ein Ausgangspunkt. Vielmehr arbeite ich induktiv, assoziativ und nicht Schritt für Schritt, um schnurstracks am Ziel anzukommen. Solche Folgerichtigkeit ist mir nicht das Wichtigste.“¹⁵³

Zusammenfassend kann man für Huber in Bezug auf die zeitlich-formale Disposition seiner Musikwerke zwei grundlegende Arbeitsweisen benennen: zum einen die wellenförmige, zum anderen eine strahlenförmige Anordnung von Klangereignissen. Dazu der Komponist: „[...] wellenförmig ist vielfach die Formung einzelner Klanggruppen, Klangfelder etwa von Tremoli, Trillern oder rhythmisch akzentuierten Klängen, strahlenförmig, das heißt von einem Zentrum außerhalb der Zeitebene aus auf diese projizierte Linien, Strahlen organisieren die Großform, den Verlauf der formalen Wechsel; also zu Beginn in größeren, allmählich engeren Abständen, die sich später wieder vergrößern.“¹⁵⁴

¹⁵¹ Unterschiedliche und anschauliche, weil farblich abgedruckte Beispiele hierzu finden sich in Kunkel (Hg.), *Unterbrochene Zeichen* (siehe Anm. 78), S. 161–179.

¹⁵² Zimmermann, „*Ich zeichne lieber, als daß ich rechne*“ (siehe Anm. 113), S. 155

¹⁵³ Huber und Mahnkopf, *Von Zeit zu Zeit* (siehe Anm. 9), S. 129

¹⁵⁴ Reinhard Oehlschlägel, „...immer mit stärkstem Ausdruck“. Zu Klaus Hubers *Zweitem Streichquartett* „... von Zeit zu Zeit ...“, in: *MusikTexte*, Heft 51, Okt. 1993, S. 43–46, hier: S. 43

1.4 Mikrotöne, Stimmungen, Tonsysteme

„Die Intervallik (also auch die Stimmung), welche einer Musik zugrundeliegt, prägt nicht nur – wie wir gerne glauben – deren Melodik und Harmonik im weitesten Sinn, sondern ebenso ihre Klangsinnlichkeit, ihr Rhythmus- und Tempogefüge, die Agogik, ja sogar die Klangfarben, und das in umfassendster Weise. War die Emanzipation aus klassisch-romantischer Tonalität bestimmt durch die Verabsolutierung der gleichschwebenden Chromatik und die Vereinheitlichung aller kleinen Sekunden zum alles andere definierenden Grundbaustein: wie dann kann uns heute eine Emanzipation aus deren omnipräsenten (und omnipotenten) Umklammerungen gelingen? Es zeigen sich zwei prinzipiell verschiedene Wege: Entweder wird intervallische Gestalt als solche immer irrelevanter (Tonhöhen-Intervalle werden durch Geräusch-Intervalle ersetzt etc.), oder wir müssen zu erweiterten, verfeinerten Tonhöhenverhältnissen aufbrechen. Ende der sechziger Jahre habe ich mich auf den zweiten Weg gemacht.“¹⁵⁵

In dieser Passage eines einleitenden Textes zu einem eigenen Werk positioniert sich Huber grundsätzlich und gibt zugleich einen Zeitpunkt, ab welchem er mit der Arbeit an Mikrotönen begann. Er hat sich in den späten 1960er Jahren gegen eine Entwicklung, wie sie etwa Helmut Lachenmann mit seiner „musique concrète instrumentale“ einschlägt, entschieden. Statt dessen stellt er sich in eine Linie, die mit Ferruccio Busoni, Charles Ives und Béla Bartók begonnen hat und von solch unterschiedlichen Persönlichkeiten wie Julián Carrillo, Alois Hába, Harry Partch oder Ivan Wyschnegradsky weiter gegangen worden ist. Hubers individueller Ansatz besteht darin, dass er für jedes Stück einen eigenen (mikro-)intervallischen Klangraum im Vorfeld festlegt. Dieser Klangraum wird – ganz im Sinne des Serialismus – von unterschiedlichen Intervallen gestaltet. Dabei betont Huber, dass er „nie mit Intervallen in abstrakter Weise gearbeitet“¹⁵⁶ hat, sondern sie immer „entwickelte“¹⁵⁷.

1.4.1 Arbeit mit Mikrotönen

Schon lange bevor sich Huber dem arabischen Tonsystem der Maqāmat mit ihren zahlreichen Modi zuwendet, sucht er nach Möglichkeiten, die als unflexibel

¹⁵⁵ Klaus Huber, Programmhefttext zur Uraufführung von *Ecce homines* 1998, <https://www.swr.de/swr-classic/donaueschinger-musiktage/programme/1998/werke/huber-klaus-ecce-homines/-/id=2136932/did=3328400/nid=2136932/1ke4fkr/index.html> (aufgerufen am 22.02.2020)

¹⁵⁶ Huber und Mahnkopf, *Von Zeit zu Zeit* (siehe Anm. 9), S. 241

¹⁵⁷ Ebd.; „Entwickeln“ heißt für Huber: einem bestimmten Kontext entnehmen. Siehe dazu auch den Absatz „Individuelle Reihentechnik“ weiter unten in diesem Kapitel.

empfundene, halbtönig organisierte „wohltemperierte“ Stimmung zu erweitern.¹⁵⁸ So bezieht er bereits 1965, in *Alveare verna*t für Flöte und zwölf Solo-Streicher, sowohl Viertel- als auch Dritteltöne mit ein.¹⁵⁹ In der Zeit danach konzentriert er sich zunächst auf die Vierteltönigkeit: „Von 1966 an (*Psalm of Christ, Tenebrae*) entwickelte er sie [i. e.: die Vierteltönigkeit, Anm. d. Autorin] konsequent weiter, bis er 1985 im zweiten Streichquartett ... *von Zeit zu Zeit* ... an die Grenzen ihrer systematisch-deduktiven Möglichkeiten gelangte. Neues konstruktives und expressives Potenzial entdeckte er nun in der dritteltönigen Stimmung.“¹⁶⁰ Ab 1987 lotet er die Möglichkeiten von dritteltöniger Musik systematisch aus.¹⁶¹ Huber beschreibt diese Hinwendung zur Arbeit mit Dritteltönen im Rückblick, ausgehend vom bereits erwähnten vierteltönigen ... *von Zeit zu Zeit* ..., folgendermaßen:

„Im Streichquartett gibt es weder präformierte Reihen noch Modi noch Skalierungen, auch kein spektralistisches A priori. Statt dessen wendete ich eine sehr einfache generative Methode an: Einen vorgegebenen Tonraum [...], durchquerte ich in beiden Richtungen (aufsteigend, absteigend) mittels ‚verminderter‘ (Oktave minus Viertelton) und ‚übermäßiger‘ (Oktave plus Viertelton) Oktavschritte dergestalt, daß sich ein ‚gleichschwebendes‘ intervallisches Repertoire ergab, welches einen schillernd symmetrischen Klangraum ermöglichte. Dennoch blieb ich auch damit der wohltemperierten chromatischen Teilung der Oktave, radikalisiert durch ihre vierteltönigen Erweiterungen, als einer superchromatischen Matrix des gesamten Intervallgeschehens grundsätzlich verhaftet. [...] Die nächstliegende gleichschwebende Temperierung, welche den Halbton verschwinden läßt, ist die Dritteltönigkeit. [...] Ein Faszinosum der Dritteltönigkeit ist für das kreative Ohr die Aufwertung der großen Sekunde zur ‚vollkommenen Konsonanz‘. [...] Ist der ‚Schicksalston‘ Bernd Alois Zimmermanns das eingestrichene *d* [...], so hat er sich mir in die große Sekunde gespalten, welche mich obsessiv zu verfolgen scheint. [...] Ausgangspunkt [für das Streichtrio *Des Dichters Pflug*, Anm. d. Autorin] war mir im Intervallischen ein siebentöniger Modus in Dritteltönen, den ich (um die virtuelle Achse *d'*) spiegelte (aus *es'* wird *cis'*). So erhielt ich ein dritteltöniges Repertoire von insgesamt zwölf Tonhöhen, begrenzt auf einen sehr engen, komprimierten Umfang (kleine Sext plus Drittelton).“¹⁶²

¹⁵⁸ So schreibt Max Nyffeler in seinem Beitrag über Klaus Huber im *MGG*: „Nicht nur als Geiger und Bratscher ist Huber dem gleichschwebend temperierten System stets kritisch gegenüber gestanden, sondern auch als Komponist.“ Aus: Max Nyffeler, [Art.] *Huber, Klaus*, in: *MGG – Musik in Geschichte und Gegenwart*, Zweite, neubearbeitete Ausgabe, Personenteil Bd. 9, hg. von Ludwig Finscher, Kassel u. a. 1999–2007, Sp. 440–448, hier: Sp. 446

¹⁵⁹ Vgl. Klaus Huber, Werkkommentar zu *Alveare verna*, <https://www.klaushuber.com/pagina.php?0,2,91,33,0,0> (aufgerufen am 22.02.2020)

¹⁶⁰ Nyffeler, [Art.] *Huber, Klaus*, in: *MGG* (siehe Anm. 158), S. 446

¹⁶¹ Vgl. Till Knipper, *Klage um Klage. „Rekomposition“ in Klaus Hubers Spätwerk*, in: *MusikTexte*, Heft 123, Dez. 2009, S. 61–68, hier: S. 62

¹⁶² Klaus Huber, *Nähe und Distanz. Zum Streichtrio „Des Dichters Pflug“*, in: Ders., *Umgepflügte Zeit* (siehe Anm. 4), S. 224–234, hier: S. 225–228

Bemerkenswert sind hier vor allem zwei Aspekte, welchen im Folgenden nachgegangen werden soll: Erstens denkt Huber stark vom Intervallischen her und zweitens verwendet er für diese Arbeit vorwiegend Instrumente, die sich ohne viel Aufwand umstimmen lassen.

1.4.1.1 Intervall

Nyffeler bestätigt die erste Vermutung: „Im Streichtrio *Des Dichters Pflug* (1989) wurde Dritteltönigkeit erstmals ausschließlich eingesetzt. Nun entfaltete er [i. e.: Huber, Anm. d. Autorin] sie auf immer subtilere Weise. Neben der spezifischen Klanglichkeit interessierte ihn daran vor allem die Tatsache, daß sie dem intervallischen Denken mehr Raum läßt; anders als in der Zwölftönigkeit ist hier das Intervall und nicht der Tonort entscheidend für den hörenden Nachvollzug des musikalischen Zusammenhangs.“¹⁶³

Huber definiert das Intervall wie bereits Aristoxenos, der es folgendermaßen beschreibt: „Ein Intervall aber ist das von zwei nicht dieselbe Spannung habenden Tönen Begrenzte. Es scheint nämlich, allgemein gesagt, das Intervall eine Verschiedenheit (Menge!) von Spannungen zu sein und ein Raum, ausnahmefähig für Töne, die höher sind als die tiefere der das Intervall begrenzenden Spannungen und tiefer als die höhere (der das Intervall begrenzenden Spannungen).“¹⁶⁴

Die Bedeutung dieses Aspekts auf sein kompositorisches Selbstverständnis fasst Huber rückblickend zusammen: „Jetzt, im Alter, sehe ich immer stärker, daß das Intervall das Zentrale in der Komposition und nicht der Tonort im Raum zu sein scheint. Es ist nicht der Ton, der die Musik macht, sondern das Intervall.“¹⁶⁵

Als Folge daraus legt Huber zwar weiterhin Tonhöhen in Form von Reihen fest, die ihm als Ausgangsmaterial dienen. Doch neben den Tönen sind die Intervalle zwischen diesen Tönen gleichberechtigtes Material. Sie werden ebenfalls in der Reihe vorab bestimmt.¹⁶⁶

¹⁶³ Nyffeler, [Art.] *Huber, Klaus* (siehe Anm. 158)

¹⁶⁴ Zitiert nach Wilfried Neumaier, *Was ist ein Tonsystem? Eine historisch-systematische Theorie der abendländischen Tonsysteme, gegründet auf die antiken Theoretiker Aristoxenos, Eukleides und Ptolemaios, dargestellt mit Mitteln der modernen Algebra*, Frankfurt a. M. 1986, S. 67

¹⁶⁵ Huber und Mahnkopf, *Von Zeit zu Zeit* (siehe Anm. 9), S. 39 f.

¹⁶⁶ Auf Hubers Eigenheit, aus klanglichen oder inhaltlichen Gründen jederzeit sowohl von der Ton- als auch von der Intervallreihe abzuweichen, wurde bereits hingewiesen.

1.4.1.2 Scordatura

Im Zuge der Arbeit an seinem dritteltönigen Streichtrio *Des Dichters Flug* (1989) greift Huber auf ältere Überlegungen zurück, die er bereits für *Alveare verna* (1965) und für *La terre des hommes* (1987–89) angestellt hat:

„Schritt für Schritt fand ich jetzt Lösungen. Ich experimentierte mit anders besaiteten, dritteltönig gestimmten Streichinstrumenten, die ich später wieder verwarf. Eine dritteltönig gestimmte Gitarre, nur mit ersten und zweiten Saiten bezogen, brachte einen praktikablen Ausgangspunkt. [...] Mit Hilfe der skordatierten Gitarre begann ich, dritteltönige melodische Intervalle mir singend einzuüben; mit Violine und Bratsche half ich meinem Gehör nach.“¹⁶⁷

Dabei fällt auf, dass Huber sich zunächst mehr an die Zupf- als an die Streichinstrumente hält, obwohl es doch auf diesen wesentlich einfacher ist, Viertel- oder Dritteltöne zu produzieren.¹⁶⁸ So hat Huber bereits in seinem Violinkonzert *Tempora* (1970) nicht etwa den Streichern Vierteltöne zugeordnet, sondern – neben der Solo-Geige – den drei Zupfinstrumenten Harfe, Gitarre und Mandoline. Dabei ist Huber stets darauf bedacht, den Aufwand des Umstimmens in Grenzen zu halten. So werden bei der Gitarre lediglich zwei Saiten umgestimmt, bei der Mandoline ist es nur eine einzige. Im Falle der Harfe bedient sich Huber der Technik des Stimmschlüsselglissandos, die ganz ohne Umstimmen auskommt.¹⁶⁹

Hubers – nicht nur in diesem Zusammenhang – zentrales Werk ist jedoch ein kurzes Solostück für ein historisches Streichinstrument: ... *Plainte* ... für Viola d'amore entsteht 1990, ist streng dritteltönig komponiert und dem kurz zuvor verstorbenen Luigi Nono gewidmet. Till Knipper beschreibt die spieltechnische Praktikabilität wie folgt:

„Mit Ausnahme der höchsten Saite ist die Viola d'amore so umgestimmt, dass viele Tonhöhen auf Leersaiten gespielt werden können und fast alle sonstigen Tonhöhen auf den gewohnten Fingerbrettpositionen gegriffen werden. [...] Sofern das Instrument Resonanzsaiten hat, werden diese unisono oder oktavierend eingestimmt, so dass sie mit den Leersaiten resonieren sollten [...].“¹⁷⁰

¹⁶⁷ Huber, *Nähe und Distanz* (siehe Anm. 162), S. 226 f.

¹⁶⁸ Vgl. hierzu Sigrun Schneider, „Am einfachsten sind Mikrotöne auf Streichinstrumenten zu erzeugen. Deshalb wird auch diese Instrumentengruppe am häufigsten von den Komponisten herangezogen.“ In: Dies., *Mikrotöne in der Musik des 20. Jahrhunderts. Untersuchungen zu Theorie und Gestaltungsprinzipien moderner Kompositionen mit Mikrotönen*, Bonn 1975, S. 72

¹⁶⁹ Eine Beschreibung von Spieltechniken und Einsatz der skordatierten Instrumente in Hubers *Tempora* findet sich in der Abhandlung von Schneider, *Mikrotöne* (siehe Anm. 168), S. 73–79.

¹⁷⁰ Knipper, *Klage um Klage* (siehe Anm. 161), S. 62

Dieses Werk dominiert Hubers spätere Arbeiten. Es wird mit Abstand am häufigsten zitiert, bearbeitet und für verschiedene Besetzungen eingerichtet. Die Gründe dafür sind vielfältig¹⁷¹; jedoch verleiht die mikrotonale Anlage der ... *Plainte* ... Hubers Spätwerk eine ganz besondere klangästhetische Charakteristik.

Die bisher betrachteten Werke Hubers weisen zwar Scordature einzelner Instrumente auf, jedoch verbleibt die klangliche Sphäre – außer beim Solostück ... *Plainte* ... – in der uns vertrauten mitteltönigen Stimmung, auch in *A Prayer on a Prayer* (1996), worin der Harfe dritteltönige Passagen zufallen.

Huber interessiert das Aufeinanderprallen verschiedener Klangsphären. Anders als zum Beispiel Harry Partch verlässt Huber die europäisch-temperierte Stimmung niemals völlig (und wenn doch, wie im Falle von *Metanoia*, verfasst er zusätzliche Fassungen für herkömmliche Instrumente in „konventioneller“ Stimmung). Er sucht das Aneinander-Reiben, mischt das Bekannte mit dem Neuartigen so, dass immer noch deutlich wird, woher die Klänge stammen.

1.4.2 Arbeit mit nicht-temperierten Stimmungen

1995 schreibt Huber *Black Plaint* für Shô¹⁷² und Schlagzeug, das auf Einladung seines ehemaligen Schülers Toshio Hosokawa entsteht und in Japan von einheimischen Musikern uraufgeführt wird. Dazu schreibt der Komponist: „Meine Hauptrecherche galt dem Shô, mit 17 Pfeifen, der ältesten Orgel, ca. 4000 Jahre alt, aus China stammend. [...] Der Ambitus beträgt Oktave + große Sexte, in reiner Stimmung.“¹⁷³ Die intensive Beschäftigung mit diesem Instrument führt dazu, dass Huber von dessen traditionellem Tonabstand abweicht und eine mikrotonale Einstimmung verlangt – eine Forderung, die tief in die Tradition dieses Instruments eingreift: „Es dauert 14 Tage, das Instrument umzustimmen, denn die Stimmung ist ein Ritual. So schnitt ich die Tradition der japanischen Musik gleichsam ab.“¹⁷⁴ Huber legitimiert seine Forderung damit, dass er sich in diesem Stück mit der Tragödie von Hiroshima beschäftigt – diese Begründung akzeptiert denn auch die japanische Instrumentalistin und verändert den Grundton von 12 der 17 Pfeifen: „sechs Mal einen Sechstelton tiefer, drei Mal einen Sechstelton höher, drei Mal einen Drittelton tiefer.“¹⁷⁵

¹⁷¹ Hubers Werkkomplex ... *Plainte* ... wird im Kapitel „Variante, (Selbst-)Zitat, Rekomposition“ weiter unten in dieser Arbeit beschrieben.

¹⁷² Shô ist eine traditionelle japanische Mundorgel.

¹⁷³ Huber und Mahnkopf, *Von Zeit zu Zeit* (siehe Anm. 9), S. 93

¹⁷⁴ Ebd.

¹⁷⁵ Ebd.

Im selben Jahr, 1995, schreibt Huber ein Stück für eine mitteltönig gestimmte Orgel, genauer gesagt, für die Kirnberger-III-Stimmung: *Metanoia I* für Orgel, Altposaune und zwei Knabensoprane. Anlass hierfür ist, dass Huber eine alte Orgel hört, die noch in dieser früher gebräuchlichen Stimmung verblieben ist:

„Ich wurde von Christoph Bossert eingeladen, für die phänomenale spätbarocke Orgel in Neresheim zu schreiben. Dort ist ein Kloster, das später säkularisiert und dessen Orgel wenig gespielt wurde und deswegen blieb, was sie war, ein Dokument aus einer Zeit, da man die Orgeln immer größer baute, aber nicht unbedingt lauter, weil der Wind noch nicht von Motoren produziert werden konnte. Die Stimmen wurden vielmehr leiser und differenzierter. Immerhin hat diese Orgel ein 32-Fuß- und ein 1-Fuß-Register. Und sie ist nicht temperiert, sondern steht in der alten Kirnberger-III-Stimmung.“¹⁷⁶

Wieder probiert Huber aus: Er lässt sich ein Cembalo entsprechend einstimmen und macht sich so mit den Besonderheiten der Intervalle vertraut, die diese Stimmung produziert. Sein Ziel ist auch hier: „Ich wollte mit der mitteltönigen Stimmung zu einer andersartigen Harmonik gelangen.“¹⁷⁷ Das Ergebnis ist ein Werk für eine dreimanualige Orgel:

„Ich wählte den Ton *as* als Achsenton, an dem ich persönlich sehr hänge. Um diesen Ton *as*¹ herum entwarf ich einen Prozeß einander spiegelnder Akkorde, immer zusammen mit einem Register des Manuals II, das ein Sechstelton höher, und einem des Manuals II, das ein Sechstelton tiefer gestimmt ist (ein Terz-Register, d.h. in reiner großer Terz), so daß es zu ‚batterments‘, Schwebungen kommt.“¹⁷⁸

1.4.3 Arbeit mit arabischen Maqāmat

1.4.3.1 Annäherung an die arabische Musikkultur

Klaus Huber ist seit Beginn seiner kompositorischen Tätigkeit daran interessiert, über den Tellerrand der temperierten Stimmung hinauszublicken. Daher ist es nicht verwunderlich, dass er diesbezüglich die tradierten musikalischen Grenzen Europas überschreitet und andere Kulturen erkundet. Dem asiatischen Kulturraum nähert er sich bereits während seiner Studienzeit und später immer wieder vertiefend durch Anregungen seiner asiatischen Schüler.

Zu Beginn der 1990er Jahre wendet er sich dem arabischen Kulturraum zu und beginnt mit dem Studium der arabischen Musiktheorie. Huber verbindet dieses Interesse, das

¹⁷⁶ Ebd., S. 91

¹⁷⁷ Ebd.

¹⁷⁸ Ebd.

sich schon bald hörbar in seinen Werken niederschlägt, mit einer politischen Haltung, die er wiederholt medienwirksam verlautbart: Er verkündet dabei stets, dass er erst im Zuge des „Ersten Golfkriegs“¹⁷⁹ begonnen habe, sich intensiv mit der arabischen Musikkultur zu beschäftigen, gleichsam als eine persönliche Gegenreaktion zur Verteufelung der arabischen Kultur, wie sie von der westlichen Kriegsallianz betrieben wurde. Während der Internationalen Ferienkurse für Neue Musik in Darmstadt 2006 beschreibt er seine zunehmende Faszination für die arabische Kultur folgendermaßen:

„Ich hatte mich immer für Sufismus interessiert, also für die arabische Mystik. Aber meine ganz intensive Beschäftigung mit arabischer Kultur hatte ihr Politikum. Seit dem ersten Golfkrieg war ja in unserem westlichen Bewusstsein überdeutlich geworden: Der Islam ist einfach der Belzebug. [...] Das hat mich so bedrückt, [...] dass ich gefunden habe, darüber müsste ich schon ein bisschen mehr wissen. Denn dass die islamische Kultur nur Schlechtes hervorbrachte, kann nicht sein.“¹⁸⁰

Also folgt, so Huber, eine intensive Auseinandersetzung mit der islamischen Hochkultur. Huber lernt, „dass Dante arabische Dichtung kannte“, dass die Troubadours über das arabische Spanien nach Frankreich kamen, dass die Araber „uns die alten griechischen Philosophen vermittelt“ haben, dass die europäische Renaissance ohne die Araber nicht möglich gewesen wäre: „Ich war positiv erschrocken, als ich feststellte, dass der Belzebug uns so viel gebracht hat – in der Medizin, der Philosophie, der Mathematik, der Physik und in der Musikwissenschaft.“¹⁸¹ Dermaßen fasziniert will Huber tiefer in die arabische Musiktheorie und ihre Spielformen eindringen. Noch einmal betont er: „Nach dem ersten Golfkrieg habe ich dann die Initiative ergriffen.“¹⁸² Er nennt kein Jahr, lediglich, dass er sich gerade in Paris aufgehalten habe und dort den Elsässer Julien Jalal Weiss kennen lernte, „einen außerordentlichen Quanon-Spieler und Erforscher der arabischen Musik, Gründer des Al Kindi-Ensembles“¹⁸³. Dieser habe ihm die sechsbändige Abhandlung von Rodolphe d’Erlanger, *La Musique Arabe*, empfohlen, die aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts stammt. Hubers musiktheoretisches Verständnis der arabischen Musik basiert auf dieser Veröffentlichung.¹⁸⁴ Von Nyffeler erfahren wir, dass Hubers Bekanntschaft

¹⁷⁹ Damit meint Huber den „Zweiten Golfkrieg“, auch „Erster Irakkrieg“ genannt, der sich in den Jahren 1990/91 ereignete. Vgl. hierzu <https://de.wikipedia.org/wiki/Golfkrieg> (aufgerufen am 22.02.2020).

¹⁸⁰ Huber, *Interdependenz* (siehe Anm. 63), S. 73

¹⁸¹ Ebd.

¹⁸² Ebd., S. 74

¹⁸³ Ebd.

¹⁸⁴ Huber erwähnt im selben Aufsatz, dass er bereits zuvor in Kontakt mit Habib Touma, dem Autor von *Die Musik der Araber*, stand: Ebd., S. 74

mit dem Werk d'Erlangers in das Jahr 1991 datiert.¹⁸⁵ Ebenfalls von Nyffeler stammen die zum Teil wortgetreuen Wiedergaben von Hubers Aussagen in Publikationen wie Werkeinführungen, Porträts oder auch Lexikoneinträgen wie etwa im *MGG*:

„Zum Widerspruch herausgefordert durch das, was er eine ‚Verteufelung der arabischen Kultur‘ durch westliche Politiker und Medien im Zusammenhang mit dem 1. Golfkrieg (1991) nennt, studierte er die arabischen Philosophen und Musiktheoretiker des Frühmittelalters wie al-Kīndī, al-Fārābī und Ibn Sīnā (Avicenna), entdeckte hier verschüttete Gemeinsamkeiten in den europäischen und arabischen Kulturtraditionen und eignete sich Kenntnisse über die arabischen Maqāmat an.“¹⁸⁶

Damit verleiht der Komponist seinem Tun eine bewusst politische Komponente. Er formuliert die Suche nach neuen künstlerischen Impulsen um und macht daraus ein von äußeren Ereignissen forciertes, ja geradezu zwangsläufiges Handeln. Das führt Huber zunächst in eine für ihn persönlich heikle Situation, denn sein öffentlich erklärtes Ziel – „Ich wollte diese Kultur respektieren und auch unterstützen“¹⁸⁷ – muss als erstes dazu führen, diese Musikkultur als eine mündlich tradierte zu respektieren. Im arabischen Raum ist die Rolle, die einem Komponisten zufällt, komplett anders definiert. Der Musiker und Musikwissenschaftler Issam El-Mallah erklärt den fundamentalsten Unterschied zwischen der europäischen und der arabischen Art, Musik zu machen:

„Das ist das Verlangen nach individuellen Aufführungen. Damit kommen wir gleich zur Wurzel arabischer Musik zurück, die nie eine schriftliche Fixierung gewünscht hat und die auch nicht notwendig war. Es gab bereits im 9. und 10. Jahrhundert Versuche, mithilfe von Buchstaben Musik zu fixieren. Im 13. Jahrhundert existierte eine Notationschrift mit Verwendung von Buchstaben und einigen Punkten – doch nur zu pädagogischen Zwecken. Denn es gilt: Der arabische Musiker fühlt sich nicht wohl, nur eine fixierte Melodie wiederzugeben. Er will an der Schöpfung beteiligt sein, will seinen musikalischen Fingerabdruck mitliefern. Er will dem neben ihm sitzenden Musiker zeigen, dass er es anders macht – nicht etwa schlechter oder besser, sondern anders. Das ist ein großer Unterschied in der Auffassung, aber auch in der Musizierweise und in den Gedanken. Und das alles spiegelt sich wider in der Ausbildung: In Europa gilt ein Musiker als hervorragend, wenn er ein Notenblatt bekommt und es perfekt wiedergibt – und beim zweiten oder dritten Mal genauso. Während in der arabischen Welt, wenn ein Musiker ein Blatt mit Noten bekommt, dann wird er Verzerrungen dazumachen, kleine Veränderungen – zumindest, wenn er traditionell ausgebildet ist – oder besser gesagt: war. [...] Bis zu

¹⁸⁵ Max Nyffeler, *Utopie und Apokalypse. Engagement und Transzendenz im Werk von Klaus Huber*, in: Kunkel, *Unterbrochene Zeichen* (siehe Anm. 78), S. 208–217, hier: S. 216. Ebenfalls in: Ders., [Art.] *Huber, Klaus*, in *MGG* (siehe Anm. 158), Sp. 446

¹⁸⁶ Ders., [Art.] *Huber, Klaus*, in *MGG* (siehe Anm. 158), Sp. 446 f.

¹⁸⁷ Huber und Mahnkopf, *Von Zeit zu Zeit* (siehe Anm. 9), S. 88

Beginn des 20. Jahrhunderts saßen die arabischen Komponisten im Publikum, gespannt darauf, wie der ausführende Musiker sein Lied denn nun vorträgt. Man kann das im Westen vergleichen mit Volksmusik oder auch mit dem Jazz: Wie genau sich die Aufführung gestaltet, konnte man im Voraus nicht sagen.“¹⁸⁸

Vor diesem Hintergrund ist es verständlich, dass sich Huber bei seinem ersten Arabien-Projekt nicht richtig als Komponist verstanden, ja gar „am Rande der Selbstaufgabe“ fühlt.¹⁸⁹ Da die arabische Musik traditionell nicht schriftlich fixiert ist, lädt er für *Die Erde dreht sich auf den Hörnern eines Stiers ...*¹⁹⁰ (1992/93) Musiker in ein Studio ein, nimmt ihr Spiel auf und montiert daraus eine Collage. Diese ist wiederum Grundlage für ein kulturenübergreifendes Spiel zwischen vier arabischen und zwei europäischen Musikern: Die Europäer – Bratschist und Gitarrist – bekommen Noten, die Araber – Sufi-Sänger, Nay-, Qânun- und Riqq-Spieler – improvisieren. Doch die strikten Zeitvorgaben durch das Tonband irritieren die arabischen Musiker: „Der Nay-Spieler wollte beispielsweise nicht auf die Stopuhr achten. Müßte er auf die Stopuhr achten, würde ihm nichts mehr einfallen. So gab dann der Qânun-Spieler ihm die Einsätze.“¹⁹¹ Huber nennt dieses Werk eine „Assemblage“ – den Begriff entlehnt er der bildenden Kunst –, um die unterschiedlichen „Werkstoffe“ zu betonen, die darin vorkommen: akustische Kunst, Sufi-Gesang, fixierte und improvisierte Musik. Er erinnert sich: „Die Musiker fühlten sich in dem, was ich ihnen vorbereitete, wohl, war es doch ihr Terrain und das Tonband für sie mehr ein tapis sonore.“¹⁹²

Doch das wiederum genügt Huber nicht. Bei aller Bewunderung für die arabische Musikkultur – lediglich den Rahmen für eine Aufführung beizusteuern, so definiert sich ein europäischer Komponist dann doch nicht. Huber selbst erkennt, dass die Annäherung an die arabische Musiktradition in dieser Form für ihn nicht gangbar ist: „Darauf mußte der Rückweg nach Europa folgen. [...] Ich wollte wieder europäische Musik komponieren.“¹⁹³

¹⁸⁸ Issam El-Mallah im Interview mit der Autorin am 21.09.2016 (siehe Anhang)

¹⁸⁹ Vgl. Huber und Mahnkopf, *Von Zeit zu Zeit* (siehe Anm. 9), S. 85

¹⁹⁰ So lautet der Titel bei der Uraufführung in Witten 1994 und so ist er auch im Werkverzeichnis des Verlags Ricordi zu lesen. Huber selbst betitelt die Assemblage in seinem Werkverzeichnis auf seiner Homepage mit „*Die Erde bewegt sich auf den Hörnern eines Ochsen*. Vgl. <https://www.klaushuber.com/pagina.php?0,2,91,101,0,0> (aufgerufen am 22.02.2020). Im Zusammenhang mit einer Aufführung durch das Madih-Ensemble Kairo 2003/04 in Ulm, Kairo and Drochtersen-Huell lautet der Titel *Die Erde tanzt auf den Hörnern eines Stieres*. Aus: <https://www.klaushuber.com/pagina.php?0,4,1,1,1>, (aufgerufen am 22.02.2020) (Hervorhebungen durch die Autorin)

¹⁹¹ Huber und Mahnkopf, *Von Zeit zu Zeit* (siehe Anm. 9), S. 88

¹⁹² Ebd.

¹⁹³ Ebd.

1.4.3.2 Einbindung von Maqāmat in eigene Kompositionen

Die nächste Arbeit, die auf Hubers erstes Projekt mit arabischer Musik folgt, ist *Lamentationes de fine vicesimi saeculi* (1992/94) für Orchester in vier Gruppen, mit einem Sufi-Sänger ad libitum. Hier bestimmt wieder der Komponist das musikalische Geschehen – einzig der Part des Sufi-Sängers ist zum Improvisieren vorgesehen. Doch dieser ist nicht zwingend vorgeschrieben, das Stück kann also auch ohne Gesang realisiert werden.

Das Tonmaterial ist hier in Annäherung an den arabischen Maqām „Saba“ gestaltet.¹⁹⁴ Dieser umfasst traditionell die Töne: d, ↓e, f, ges, a, ↓h, c, des.¹⁹⁵ Huber übernimmt hieraus die zentralen Töne, erweitert jedoch die Chromatik, indem er noch weitere Zwischentöne hinzunimmt. Somit gelangt er zu folgenden elf Tonhöhen: d, **es**, ↓e, f, ges, ↓**g**, a, **b**, ↓h, c, cis=des.

Im ersten Abschnitt bewegen sich die Klänge ausgehend vom Zentralton *f* hin zum Grundton *d*. Im weiteren Verlauf werden „im Sinne einer Polytonalität transponierte *maqam*-Skalen so überlagert, dass ein vierteltöniger Gesamtklang entsteht.“¹⁹⁶ Somit kann man sagen, dass sich Huber in Bezug auf das Tonhöhenmaterial an den arabischen Maqāmat lediglich orientiert. Er erweitert und verfeinert die Intervalle nach seinem Geschmack; und allein die Tatsache, dass in seiner Komposition mehrere Instrumente gleichzeitig mit mikrotonaler Versetzung erklingen, macht deutlich, dass es sich um die Arbeit eines westlichen Künstlers handeln muss. Damit ist Huber kompositionstechnisch wieder zu Hause angekommen: Ein Maqām ist für ihn eine musikalische Vorlage, die ihn zu Arbeiten in seinem eigenen Stil inspiriert – damit unterscheidet er sich deutlich von arabischen Komponisten und Musikern, die einen Maqām ganz anders definieren. Dazu Issam El-Mallah:

„Ein Maqām ist ein Tonraum. Keine Tonleiter, das ist sehr wichtig. Um einen kompletten Tonraum zu beschreiben, braucht man zwei Tetrachorde: den Stamm-Gens und den Zweig-Gens. Der Stamm-Gens ist der untere, er bestimmt die Maqām-Familie. Der obere Tetrachord, der Zweig-Gens, hat mehr Freiheiten, da können auch einmal ein paar Töne zu hoch oder zu tief ausfallen. Wichtig für das Erkennen und die Einordnung ist der untere Tetrachord. In der Praxis sieht es so aus, dass es pro Maqām – vergleichbar mit

¹⁹⁴ Vgl. Klaus Huber, *Lamentationes de fine vicesimi saeculi*, Ricordi & Co., München 1994, Sy. 3176

¹⁹⁵ Vgl. Rodolphe d' Erlanger, *La Musique Arabe*, Band 5, Paris 1949, S. 282, Fig. 123. Die Schreibweise der Erniedrigung um einen Viertelton mit ↓ stammt von der Autorin (siehe Einleitung).

¹⁹⁶ Till Knipper, *Tonsysteme im kompositorischen Schaffen von Klaus Huber*, in: Jörn-Peter Hiekel und Patrick Müller (Hg.), *Transformationen. Zum Werk von Klaus Huber*, Mainz 2013, S. 167–198, hier: S. 171

den Kirchentönen – bestimmte ‚Zentraltöne‘, gibt: Das sind wichtige Referenzöne und Ausgangspunkte für Modulationen. Meistens ist dies die 5. Stufe, manchmal auch der 3. Ton (wie bei ‚Saba‘). Ein Maqām, das sind aber nicht nur Tonhöhen! Ich weiß, manche Komponisten denken, das klingt gut, darauf baue ich mein Stück auf. Dann haben sie zwar die Töne, aber noch lange nicht den Charakter dieses Maqāms. Wenn man zum Beispiel die Töne des Gens ‚Saba‘ nimmt: d – Je – f – ges. Allein diese vier Töne machen aber noch nicht den Charakter von Saba aus. Wenn ich den Charakter nicht spüre, diese Umarmung des f, dann kann ich nicht von einem Maqām reden, sondern schlicht von der Verwendung von Maqām-Intervallen.“¹⁹⁷

Diese Annahme bestätigt sich am Beispiel von *Lamentationes de fine vicesimi saeculi*: Als Ausgangsmaterial hierfür dient Huber die Transkription einer arabischen Melodie, die er in der Abhandlung von Rodolphe d’Erlanger fand. Huber selbst beschreibt sein Vorgehen wie folgt: „Ich nahm die [...] Melodie [...], die ich [...] auf diastematische Kleingruppen hin analysierte. [...] Ich arbeite also mit diesem arabischen Material wie mit einem Cantus firmus.“¹⁹⁸

¹⁹⁷ Issam El-Mallah im Interview mit der Autorin am 21.09.2016 (siehe Anhang)

¹⁹⁸ Huber und Mahnkopf, *Von Zeit zu Zeit* (siehe Anm. 9), S. 239.

286

Tawših
78. Rhythme: AWFAR MISRI = Erl. N^o 78, 1. 9
Mode: Sabā 73

gi - - d di a h yā - - 'i - - ni gi
di - - ju lū - - - - - nak ā - - - h yā la
lā - - lā - - lā - - la - - a - - h yā 'u yū
- na yā - si - - di ā h yā - - - u yū - - n
ā - h yā - li - - - l yā - 'i - - ni 'u yū -
na - - - yā - 'i - - ni ā i nā - r - ja -
si - - - ā - - - h a - h yā - lā - l li -

Hubers Eintragungen in eine Transkription von d'Erlanger¹⁹⁹

MAQAM "SABĀ" MÖGLICHE FOCUSSIERUNGEN, 12. 8. K.H.
in "enja" Lage: 92

Mischungen / Übernahmen zu mit anderen Maqamat

1 a) 2 b) 3 d) 4 d) 5 b') 6 e) (Gala') 7 f)
8 6") 9 e') 10 8") 11
7 a) 8 2) 9 2) 10 4) 11 5) 12 I - II 13 I (5' 2)
4') 4' 5) 2) 3) a) 2") 4')

ATTACCA

Hubers weitere Arbeit mit den so gewonnenen „diastematischen Kleingruppen“

¹⁹⁹ Diese und folgende Abbildung entstammt der Abhandlung von Huber und Mahnkopf, *Von Zeit zu Zeit* (siehe Anm. 9), S. 238 f.

In diesem Zusammenhang versteht Huber unter „Cantus firmus“: „Eine Sukzession von Intervallen, die präformiert ist und aus einer arabischen Komposition stammt.“²⁰⁰

Auch in jenen späteren Werken, in denen er ausdrücklich auf arabische Maqāmat Bezug nimmt, verfährt Huber auf diese sehr europäische Art und Weise. In einer Programmnotiz anlässlich der Uraufführung seines Streichquintetts *Ecce homines* (1998) etwa erklärt er: „Im Streichquintett sind die Intervallräume im wesentlichen von klassisch arabischen Maqamat inspiriert, aus denen sowohl die dritteltönigen als auch die erweiterten dreiviertel- resp. vierteltönigen Modi abgeleitet sind.“²⁰¹ Auch Knipper beschreibt die freie Anverwandlung des Tonmaterials anhand dieser Komposition: „Die Skala selbst ist eine dritteltönige Adaption des eigentlich vierteltönigen maqams ‘Awj’Ara, welches in der traditionellen, [sic!] arabischen Musik ein Sonderfall ist, da es wenig verbreitet ist und einen (ungefähren) Vierteltonschritt enthält.“²⁰² Weitere prominente Beispiele in Hubers Werkkanon für eine künstlerisch freie Handhabung der Maqāmat sind unter anderem das Kammerkonzert *Intarsi* (1993/94), das Musiktheater *Schwarzerde* (1997–2001) sowie das *Miserere hominibus* (2005/06).

1.4.4 Zusammenfassung

Auf dem Gebiet der verwendeten Tonsysteme weist die Musik Hubers Merkmale auf, die ihn von anderen Komponisten des 20. und 21. Jahrhunderts singulär erscheinen lassen. So fasst Knipper seine Untersuchungen zu den von Huber verwendeten Tonsystemen folgendermaßen zusammen: „Er strebt weder nach einem individuellen Tonsystem noch nach einer Annäherung an das Tonhöhenkontinuum. Kleinschrittigere Tonsysteme verbindet er nicht mit der Vorstellung einer fortschrittlicheren Hörwahrnehmung und Ästhetik.“²⁰³ Vielmehr verwendet Huber, insbesondere in seinem

²⁰⁰ Ebd.; Eigentlich widersprechen sich die Worte „Komposition“ und „arabisch“, weil die arabische Musik wie gesagt traditionellerweise improvisiert wird. Dennoch verwendet Huber hier mit der Transkription aus d’Erlangers Abhandlung schriftlich fixiertes Material arabischen Ursprungs als Grundlage.

²⁰¹ Huber, Programmhefttext zur Uraufführung von *Ecce homines* (siehe Anm. 155)

²⁰² Till Knipper, „*Sehet, welche Menschen!*“ *Analytische Betrachtungen zu Klaus Hubers Streichquartett „Ecce Homines“*, in: *Positionen. Texte zur aktuellen Musik*, Heft 80, Leipzig 2009, S. 24–27, hier: S. 24

²⁰³ Till Knipper, *Mikrotonale Komposition und Interpretation am Beispiel der Musik von Klaus Huber. Fallstudien und Experimente, kumulative Dissertation*, unv. Manuskript, 2014, S. 13

Spätwerk²⁰⁴, mehrere Tonsysteme gleichberechtigt nebeneinander²⁰⁵ und bedient sich ihrer je nach der ihm passend erscheinenden Konnotation:

„Das Halbtonsystem wurde in Hubers Schaffen zunächst semantisch indifferent betrachtet, ist im Spätwerk jedoch negativ konnotiert oder aber durch aufführungspraktische Möglichkeiten bedingt. Das Vierteltonsystem mit seiner, nach Hubers Empfinden ‚scharfen‘ Klanglichkeit steht zunächst in Zusammenhang mit Angst, Schrecken oder Unfreiheit. Seit etwa 1991 komponiert Huber nur noch vierteltönig mit Bezug auf traditionelle maqam-Tonskalen. Ähnlich wie beim Dritteltonsystem vermitteln maqam-Skalen, nach Hubers Urteil, einen ‚sanften‘, ‚glatten‘ Klangeindruck. Er assoziiert dieses Tonsystem daher mit lebensbejahenden Bedeutungen und will deren Gebrauch als wertschätzende Geste gegenüber der arabisch-persischen Kultur verstanden wissen.“²⁰⁶

1.5 Handwerkliche Besonderheiten

1.5.1 Vorliebe für Symmetrien

„In der Musik gibt es zwei Grundformen, durch die Symmetrie realisiert werden kann. Dies ist zum einen eine Symmetrie in der Anordnung der formalen Elemente, Teile oder Sätze (in zyklischen Formen), die auf dem Translationsverfahren beruht. Zum anderen gibt es die Möglichkeit einer Spiegelsymmetrie oder bilateralen Symmetrie, die als ‚Zeitumkehr‘ (umgekehrte Reihenfolge des musikalischen Geschehens), als Umkehrung im Bereich der Tonhöhen / Frequenzen sowohl im melodischen (polyphonen) als auch harmonischen (homophonen) Aspekt und als Kombination von diesen beiden Inversionen vorkommt. Im Schriftbild / Notenbild, d. h. im zweidimensionalen Raum, erscheinen diese Umkehrungen als Spiegelungen an einer vertikalen Zeit- oder horizontalen Tonhöhenachse, sowie als simultane Spiegelung an beiden Achsen. Die beiden Grundprinzipien der Verwirklichung von Symmetrie können auch kombiniert werden.“²⁰⁷

²⁰⁴ Max Nyffeler legt den Beginn von Hubers Spätwerk in das Jahr 1989: „Doch kann das symbolische Datum 1989 als zeitliches Scharnier betrachtet werden, an dem sich in seinem Schaffen die Wende zum Spätwerk festmachen lässt.“ Aus: Max Nyffeler, *Blick zum Horizont. Anmerkungen zum Spätwerk von Klaus Huber*, in: *Neue Zürcher Zeitung*, Nr. 187 (13./14.08.1994), S. 59

²⁰⁵ Vgl. Knipper: „Ein typisches Merkmal von Klaus Hubers Kompositionen ist die häufige Gegenüberstellung zweier Tonsysteme oder Skalen. Über diese Gegenüberstellung hinaus gibt es auch Kombinationen der genannten Tonsysteme wie auch Transformationen einzelner musikalischer Gestalten in andere Tonsysteme.“ Aus: Knipper, *Tonsysteme* (siehe Anm. 196), S. 187

²⁰⁶ Knipper, *Mikrotonale Komposition* (siehe Anm. 203), S. 15

²⁰⁷ Davorin Kempf, *Symmetrie und Variation als kompositorische Prinzipien. Interdisziplinäre Aspekte*, Diss., Berlin 2006, S. 1, http://www.diss.fu-berlin.de/diss/receive/FUDISS_thesis_000000006569 (aufgerufen am 22.02.2020)

Legt man Davorin Kempfs Beschreibung von Symmetrie in der Musik zugrunde, so zeigen sich in Hubers Werken sowohl in der formalen Anlage als auch auf der Materialebene und in der konkreten Ausarbeitung der Stimmen auffallend häufig Symmetrien. Damit befindet er sich in großer Nähe zu anderen Komponisten seiner Generation, etwa zu Bernd Alois Zimmermann oder auch zu Luigi Nono, die unter anderem bekannt dafür sind, dass sie bereits bei der Findung ihrer Ausgangsreihen Spiegelsymmetrien anlegten.

Väter dieser Denk- und Arbeitsweise sind Anton Webern und gleichermaßen auch Olivier Messiaen. So konstatiert Kjell Keller in Bezugnahme auf die Webern-Rezeption der 1950er und 1960er Jahre: „Gerade für Weberns Reihen sind Symmetrie und spezifische Binnenstruktur in hohem Masse charakteristisch.“²⁰⁸ In seiner Abhandlung benennt Keller in Hubers Werken Zwölfton-Reihen, die ähnliche Merkmale wie die Anton Weberns aufweisen²⁰⁹ und hebt engintervallische symmetrische Tonfolgen in *Te Deum Laudamus deutsch* (1955/56), *Invention und Choral* (1956) oder *Des Engels Anredung an die Seele* (1957) hervor. Im letztgenannten Werk setzt sich die symmetrische Tonfolge „aus mehreren Drei-Ton-Kernen zusammen, die je aus einer kleinen und einer grossen Sekunde bestehen.“²¹⁰

Vor allem Hubers Frühwerk der 1950er und 1960er Jahre ist gekennzeichnet durch symmetrische Gestaltungsweisen.²¹¹ Der Komponist selbst sagt im Rückblick:

„Der Gebrauch von Symmetrien entspringt auch einem formalen Bedürfnis. Ich wollte keine traditionellen Formen, welcher Art auch immer, benutzen. Es war verlockend, in Hinblick auf die Konstruktion neuer, aber gleichzeitig harmonischer Formen mit Symmetrien zu arbeiten. Das habe ich sehr konsequent durchgeführt. Ganz besonders liebe ich Asymmetrie innerhalb von Symmetrie. Man könnte sagen, daß alles Lebendige sein Gleichgewicht von dieser Art von Symmetrie ausgehend findet. Aber gleichzeitig muß man zugeben, daß die Idee der Symmetrie eine Fiktion in bezug [sic!] auf den Zeitverlauf bedeutet, denn man kann Musik nur in einer einzigen Richtung, derjenigen der

²⁰⁸ Kjell Keller, *Aspekte der Musik von Klaus Huber*, Diss., Bern 1976, S. 53. Keller nennt als einschlägige Literatur diesbezüglich Beiträge von Herbert Eimert, Luigi Nono und György Ligeti.

²⁰⁹ Als Beispiel sei hier etwa die Tatsache genannt, dass eine Reihe aus mehreren Gruppen zu je drei oder vier Tönen bestehen kann: „Die Zwölftonreihe [...] setzt sich aus vier Drei-Ton-Gruppen, je mit dem Ambitus einer kleinen Terz, oder aus drei Vier-Ton-Gruppen, je mit dem Ambitus einer (reinen) Quarte, zusammen. Das chromatische Total wird durch Transposition und Permutation einer drei- resp. viertönigen Originalgestalt erreicht.“ Ebd., S. 53

²¹⁰ Ebd., S. 51

²¹¹ Hierbei kann man durchaus auf die von Jurji Cholopov geprägten Grundbegriffe der „periodischen Symmetrie“ (a-b-c/a-b-c) und „Spiegelsymmetrie“ (a-b-c/c-b-a) zurückgreifen. Vgl. Jurij N. Cholopov, *Symmetrische Leitern in der Russischen Musik*, in: *Die Musikforschung*, 28. Jahrg., Heft 4, Okt./Dez. 1975, S. 379–407

Zukunft, hören. Von diesem Standpunkt aus betrachtet ist das Problem der symmetrischen Form unlösbar.“²¹²

Hubers Vorliebe für Symmetrien geht in jener Zeit einher mit einer Vorliebe für Ausgangsmaterial, das aus kleinen Intervallen zusammengesetzt ist. Wenn Kjell Keller die These aufstellt: „[...] die eng-intervallischen Tonfolgen bei Klaus Huber [...] können als ein Resultat der Begegnung von Choral [...] und Chromatik interpretiert werden“²¹³, so kann durchaus auch sein Hang zur Symmetrie darin begründet sein, bringt sie doch das ästhetische Empfinden der Alten Meister zusammen mit dem Denken und Arbeiten des 20. Jahrhunderts. Außerdem befriedigt die Symmetrie Hubers Verlangen nach Schönheit. Seit der Antike galten Menschen, Kunst- und Bauwerke mit ausgeprägter symmetrischer Anlage als Ideal von Schönheit. Entsprechend erinnert sich auch Huber:

„Ich war auf der Suche nach einer Form der Schönheit, die nicht oberflächlich wäre. [...] Ich habe lange Zeit die Notwendigkeit empfunden, eine Wirklichkeit, die mir schmutzig, unzusammenhängend und verfälscht erschien, auszuschließen. Als ich damit begann, die Wirklichkeit in meine Kompositionen einzubeziehen, wollte ich die Vorstellung von Schönheit, die mich bis dahin geleitet hatte, nicht verwerfen.“²¹⁴

Später, mit der Verlagerung von der Arbeit mit Zahlenverhältnissen hin zur zeichnerischen Prädisposition, werden auch die formalen Aspekte vielfältiger: „Manche Symmetrien zielen also darauf ab, Instabilität zu erzeugen. Ich habe mich in diesem Zusammenhang für Formen, die auf andersgearteten Beziehungen, wie etwa dem logarithmischen Verhältnis oder dem Goldenen Schnitt und so weiter beruhen, interessiert.“²¹⁵

1.5.2 Individuelle Reihentechnik

In Veröffentlichungen über Huber wird immer wieder betont, dass dieser eine „unorthodoxe“ Art habe, die serialistischen Techniken anzuwenden, und dass die Bedeutung, die das Arbeiten mit Reihen für Huber habe, nicht klar festzumachen sei, weil seine selbst aufgestellten Regeln immer wieder bricht.

So zeigt Besthorn anhand einer frühen Komposition Hubers, den *Sechs kleinen Vokalisieren* (1955), „wie er [i. e.: Huber, Anm. d. Autorin] einerseits das Reihendenken [...] adaptiert und andererseits versucht, dieses in die ihm vertraute Klangwelt zu überführen.“²¹⁶ Dabei stellt Besthorn fest:

²¹² Huber, „*Ich glaube an die Bedeutung des Herzens und der Liebe*“ (siehe Anm. 79), S. 108 f.

²¹³ Keller, *Aspekte* (siehe Anm. 208), S. 52 (Hervorhebungen im Original)

²¹⁴ Huber, „*Ich glaube an die Bedeutung des Herzens und der Liebe*“ (siehe Anm. 79), S. 110 f.

²¹⁵ Ebd.

²¹⁶ Besthorn, [Art.] *Klaus Huber* (siehe Anm. 5)

„Huber, der autodidaktisch Webern studierte, greift serielle Techniken auf, um sie äußerst differenziert für seine Werke zu nutzen, ohne seinen Ideenreichtum diesem Ordnungsprinzip zu unterwerfen. Er gebraucht Reihen als Vehikel, ‚mit dessen Hilfe sich die kompositorische Arbeit fortbewegt und sich gleichzeitig die Komposition auf knappsten zeitlichen Raum konzentrieren lässt‘. Dabei behandelt er das intervallische Fundament der Reihe jedoch ähnlich frei wie die strukturierend eingesetzten Choräle. Seine Intervallreihen treten nicht selten modal gefärbt und mit harmonischen Spannungsfeldern auf, aus denen Motive entwickelt werden, welche weder starr funktional-harmonisch noch dodekaphon gebunden sind, sondern stets zwischen den Polen changieren können.“²¹⁷

Und Kjell Keller konstatiert: „Die Reihe ist für Klaus Huber weder ein Faktor, durch den er sich primär inspirieren lässt, noch ist sie [...] bloss etwas Akzidentiell.“²¹⁸ Kurz gesagt: Es stellt sich als schwierig heraus, Huber dem Lager der Serialisten voll und ganz zuzusprechen. Diesen Umstand erklärt der Komponist damit, dass er in dieser Hinsicht Autodidakt sei:

„Da ich ziemlich spät mit dem Komponieren begann, habe ich nach und nach die Mittel gefunden, die Musik, die ich machen wollte, zu realisieren; ich war in Wirklichkeit ein Autodidakt, denn ich habe weder bei Burkhard noch bei Blacher gelernt, was für mich vom kompositorischen Standpunkt aus gesehen das Wesentliche war. Ich mußte allein arbeiten, meinen eigenen Bezugspunkt finden. So habe ich spät damit begonnen, mich mit dem Serialismus auseinanderzusetzen...“²¹⁹

Doch worin genau besteht denn nun jene unorthodoxe Art des serialistischen Komponierens, wie sie Huber zueigen ist? Es scheint, als beruhe sie auf der Kombination von Arbeitsweisen, bei denen das Zitieren und Verarbeiten von Cantus firmi im Zentrum stehen. Huber sucht und findet eine Vorlage – ein bestehendes Werk aus der (alten) Musikgeschichte oder auch einen Choral – und extrahiert daraus jenes Material, das ihm für sein jeweiliges Projekt geeignet erscheint. Dabei kann das Material aus kleineren Tongruppen (= Tonhöhen) bestehen, die untereinander kombiniert, oktaviert oder transponiert werden, es kann aber auch eine rhythmische Abfolge gewonnen werden, die dann nach seriellen Verfahrensweisen bearbeitet wird.

Im Detail gezeigt wird diese Arbeitsweise in Robert Abels' Untersuchung zu Hubers *Lamentationes sacrae et profanae ad Responsoria lesualdi* (1993/1996–97), einer

²¹⁷ Ebd.; Besthorn zitiert nach Hans Oesch, *Klaus Huber*, in: *Schweizerische Musikzeitung* 101, Heft 3, 1961, S. 12–19, hier: S. 13

²¹⁸ Keller, *Aspekte* (siehe Anm. 208), S. 53

²¹⁹ Ebd., S. 108

kompositorischen Auseinandersetzung mit einem Werk des Musica-reservata-Komponisten Carlo Gesualdo. Zunächst formuliert Abels in einem einleitenden Abschnitt allgemein Hubers „undogmatische Aneignung der Reihentechnik und des Serialismus“²²⁰. Später beschreibt er jedoch konkret und anschaulich die Herausarbeitung des Kompositionsmaterials durch Hubers „Bearbeiten“ der Vorlage Gesualdos: „Klaus Huber wollte nicht das je einzelne Responsorium Gesualdos als individuelles Kunstwerk würdigen, sondern er exzerpierte es (bei allem Respekt) so weit, bis er zu Tongruppen kam, die denen ähneln, mit denen er schon häufig komponiert hatte [...]“²²¹ Abels findet und benennt anhand von Skizzen etliche Reihen und Tongruppen, die Huber aus der Komposition Gesualdos gewonnen hat – es sind dies kleine Tongruppen, die vier bis sechs Töne umfassen und zu langen Ketten zusammengefügt werden –, und stellt fest, dass die vielfältigen Ableitungsverfahren ein „Musterbeispiel dessen [sind, Anm. d. Autorin], was Huber gegenüber seinen Schülern als ‚produktive Analyse‘ bezeichnete.“²²² In Bezug auf die Tongruppen zitiert Abels Huber, der ihm gegenüber erklärte: „Aber die Arbeit mit Kleingruppen in allen polyphonen Formen habe ich seit vielleicht den 70er Jahren immer wieder eingesetzt. Das war sozusagen einer meiner Auswege aus dem Zwang der Zwölftönigkeit.“²²³ Knipper sieht in Hubers „Reihen“ ebenfalls eine Sonderform des Serialismus, denn er stellt fest: „Huber beschränkt sich insbesondere im Spätwerk auf eine kleine Auswahl an Tonhöhen im Sinne einer Tonskala bei gleichzeitiger Vermeidung von Oktavierungen.“²²⁴

Auf Hubers Verfahren, seine „diasthematischen Kleingruppen“ aus notiertem arabischem Material zu extrahieren, wurde bereits hingewiesen.²²⁵ Doch sieht er in den originalen Vorlagen keineswegs lediglich einen Steinbruch, der dazu dient, die jeweils benötigten Intervallfolgen zu erhalten. Für ihn ist es von Bedeutung, *woraus* sein kompositorisches Material gewonnen wird. Er braucht beides: Skalen, um bestimmte Klangraum-Spektren zu kreieren, und mit Semantik aufgeladene Intervallfolgen, deren Kontext dem jeweiligen Werk eine individuelle Charakteristik gibt. Bei diesem Vorgehen

²²⁰ Robert Abels, *Studien zur Gesualdo-Rezeption* (siehe Anm. 51), S. 347

²²¹ Ebd., S. 383

²²² Ebd. Dazu Huber: „Ich habe immer die Meinung vertreten, daß es etwas anderes ist, wenn Analyse von den Musikwissenschaftlern betrieben wird. Ich habe dafür plädiert, daß die Studenten nicht die absolute belegbare Wahrheit zu finden brauchen. Falls sie etwas finden, was für ihre eigene Arbeit äußerst produktiv ist, wie Quellwasser, genügt das.“ Aus: Huber und Mahnkopf, *Von Zeit zu Zeit* (siehe Anm. 9), S. 24

²²³ Robert Abels, *Studien zur Gesualdo-Rezeption* (siehe Anm. 51), S. 383

²²⁴ Knipper, *Tonsysteme* (siehe Anm. 196), S. 170

²²⁵ Siehe hierzu auch den Abschnitt „Arbeit mit arabischen Maqāmat“ weiter oben in dieser Arbeit.

bekommt sogar die Lage der einzelnen Töne eine semantische Ebene: „Bestimmte Töne werden bestimmten Lagen zugeordnet, sozusagen mit Bedeutung versehen.“²²⁶

Es ist zu beobachten, dass sich in Hubers kompositorischer Entwicklung eine Wendung vom Ton-gedachten Ausgangsmaterial hin zum Intervallischen vollzieht: Zunächst werden Einzeltöne oktaviert. Als nächstes weitet Huber die Intervallik, indem er an bestimmten Stellen innerhalb eines Werkes Viertel- oder Dritteltöne verwendet. Und schließlich werden die (Mikro-)Intervalle zum bestimmenden Element. Es erscheint daher bezeichnend, was Huber in Bezug auf eines seiner Schlüsselwerke, ... *inwendig voller Figur* ..., äußert: „Kompositorisch gelang mir sehr viel Neues, was mich völlig von den Resten einer orthodoxen Reihentechnik befreien sollte. Das fängt [ein Jahr zuvor, Anm. d. Autorin] in *Tempora* an, wo ich mit intervallischen Ketten, die ineinandergeschoben sind, arbeite und damit die Reihen auflöse. Es entsteht eine multiple Intervallik anstatt einer sich wiederholenden.“²²⁷

1.5.3 Strukturelle Semantik

Der Begriff der „strukturellen Semantik“ im kompositorischen Zusammenhang wurde 1984 von Nyffeler anlässlich einer Beschreibung von Hubers monumentalem *Erniedrigt – Geknechtet – Verlassen – Verachtet* ... geprägt. Er beschreibt das Eindringen der zu vermittelnden Botschaften in das Innerste des Kompositionsvorgangs:

„Huber ist es darum gegangen, eine möglichst enge Verbindung von Text und Musik herzustellen. Der Text soll nicht einfach von der Musik als etwas ihr Äußerliches an das Ohr des Hörers transponiert werden. Er soll so stark in die Musik integriert werden, daß er nicht nur von der Klangerscheinung her, sondern auch mit seinen Inhalten völlig in der musikalischen Struktur aufgeht. Das heißt andererseits, daß er diese Inhalte in die musikalische Struktur hineinträgt, sie ‚durchtränkt‘ und damit die Musik gewissermaßen zum Sprechen bringt. [...] Hubers Verfahren, Textinhalte vorwiegend auf der Ebene der Struktur in die Musik zu integrieren, lassen sich als Ansatz zur Herausbildung einer *strukturellen Semantik* in der Musik deuten.“²²⁸

Dieser Begriff wird oft und gerne im Zusammenhang mit Werken Klaus Hubers verwendet. Claus-Steffen Mahnkopf fasst seine Bedeutung folgendermaßen zusammen: „Strukturelle Semantik ist der Versuch, die musikalische Strukturbildung,

²²⁶ Knipper, *Tonsysteme* (siehe Anm. 196), S. 242

²²⁷ Huber und Mahnkopf, *Von Zeit zu Zeit* (siehe Anm. 9), S. 50

²²⁸ Max Nyffeler, *Erniedrigt – Geknechtet – Verlassen – Verachtet ... Das Hauptwerk der frühen achtziger Jahre*, in: Ders. (Hg.), *Klaus Huber* (siehe Anm. 5), S. 41–56, hier: S. 54 (Hervorhebung im Original)

sozusagen die Kompositionstechnik, inspirieren zu lassen von semantischen Elementen, die sich ergeben durch außermusikalische Vorgaben.²²⁹ Solche außermusikalischen Vorgaben können die Vorstellung eines Moments der Umkehr sein, wie im Orgelstück *Metanoia*, in dem ein zentraler Ton als Spiegelungsachse für das gesamte Stück fungiert; oder der Grundriss einer Moschee, der sich in der Gesamtkonstruktion einer Komposition widerspiegelt – so der Fall in *Lamentationes de fine vicesimi saeculi*; oder die Prosodie einer bestimmten Sprache, die Eingang in die Rhythmik der Musik findet, wie beim Musiktheater *Schwarzerde* geschehen.

1.5.3.1 *Rhythmisierung durch unterlegte Texte*

„Obwohl er auf ein breit gefächertes Instrumentalschaffen zurückblicken kann, ist Huber doch in erster Linie Vokalkomponist.“²³⁰ Mit dieser Aussage bezieht sich Nyffeler auf Hubers fruchtbares Oratorischaffen: „Die großen Vokalwerke, besonders die im Abstand von etwa einem Jahrzehnt entstandenen Oratorien, bilden die heimlichen Gravitationszentren seines Œuvres und geben den Makrorhythmus seines Schaffens vor.“²³¹ Für Huber sind außermusikalische Anregungen nötig, um Form- und Materialvorstellungen für seine Stücke entwickeln zu können, wie sich auch am Beispiel des später untersuchten *Miserere hominibus* zeigen wird.²³²

Im Falle von Texten sind es nicht nur Botschaften und Ideen, die ihn inspirieren, sondern auch ganz konkret der Klang und Rhythmus – die Prosodie – der jeweiligen Zeilen, wenn man sie gesprochen oder rezitiert hört. Somit sind für Huber Textquellen und -vorlagen nicht nur Zeichen auf Papier, sondern akustisch vielgestaltige Ereignisse, die je nach Sprache oder Kunstform sehr unterschiedlich wirken können. Entsprechend vielfältig sind auch die Möglichkeiten, mit dem aus Texten gewonnenen Klangmaterial umzugehen. An dieser Stelle seien zwei für Huber typische Verfahrensweisen benannt: zum einen die Überführung von Sprech- und Sprachmaterial in die klanglich-rhythmische Ebenen eines musikalischen Werkes; zum zweiten das Einarbeiten der Vorgänge des Sprechens oder auch Aufschreibens innerhalb der Ebene des Rhythmischen beziehungsweise Klanglichen.

²²⁹ Huber und Mahnkopf, *Von Zeit zu Zeit* (siehe Anm. 9), S. 263

²³⁰ Nyffeler, [Art.] *Huber, Klaus*, in *MGG* (siehe Anm. 158), Sp. 445

²³¹ Ebd.

²³² Siehe hierzu den Abschnitt „Zusammenfassung Textmaterial“ im Absatz „Textmaterial in *Miserere hominibus*“ im 3. Teil dieser Arbeit.

Bestes Beispiel für das erstgenannte Verfahren ist Hubers zentrales Solostück, ... *Plainte* ... für Viola d'amore in memoriam Luigi Nono. In seiner Abhandlung über dieses Werk stellt Knipper fest:

„Die Hommage [an Nono, Anm. d. Autorin] war zunächst als eine eigenständige Schicht ‚sola ma non abbandonata‘ im räumlich angelegten Stück *Die umgepflügte Zeit* (1990) gedacht und ist dort mit einem auf Russisch rezitierten Gedicht Ossip Mandelstams verbunden. Der Sprachrhythmus der ersten Zeile ‚Nje kladiťe že muje...‘ (Hubers Transliteration, deutsch: ‚Hab verirrt mich am Himmel‘) wird zur Keimzelle von Rhythmusvariationen, die in umgekehrter Abfolge in siebzehn ‚Fragmenten‘ von ...*Plainte*... erscheinen. So ist also die letzte Variation in ...*Plainte*... die rhythmisch unveränderte Sprachtranskription.“²³³

Die Musiker müssen also nicht etwa einen Text vortragen; auch wurde kein Text quasi als „stille Botschaft“ in die Partitur aufgenommen, um die Spielhaltung der ausführenden Musiker zu beeinflussen. Huber überführt vielmehr prosodische Komponenten wie Klang, Rhythmus und Sprechmelodie in die entsprechenden Ebenen des musikalischen Materials und transformiert sie somit gleichsam in originär musikalische Parameter.

In einer viel weiter gefassten Dimension – dahingehend, dass die Textvorlage nicht auf eine einzige Zeile beschränkt ist, sondern die russische Prosodie generell zur Vorlage für die Art und Weise der kompositorischen Arbeit wird, – verfährt Huber im Zuge seiner Arbeit an *Schwarzerde*, jener Oper, die das Leben und Wirken des russischen Dichters Ossip Mandelstam zum Gegenstand hat. Huber beschreibt sein Vorgehen folgendermaßen:

„Die eigentliche Herausforderung, die ich an mich selber stellte und dadurch auch an den Hörer, war die der Vokalität eines großen Dichters, die ich mir im Urtext aneignen würde [...] [I]ch mußte mich somit mit der russischen Prosodie auseinandersetzen. Ich ließ mir Gedichte von mehreren Leuten auf Tonband sprechen. Ich hörte mir das an und ging, selber des Russischen nicht mächtig, ganz vom Phonetischen aus. Ich studierte zum Beispiel Mussorgski, um zu sehen, wie er das Russische musikalisiert, auch ein bißchen Strawinsky, der sich Freiheiten nimmt, die ich mir nicht nehmen konnte, so daß ich mich letztendlich strenger an die Prosodieregeln halten mußte. Daraus ergibt sich ein gewisser Rhythmus, ein gewisser Duktus, der das Russische als eine strukturelle Semantik benützt. Das ist ein spezieller Fall von Vokalität.“²³⁴

²³³ Knipper, *Klage um Klage* (siehe Anm. 161), S. 62

²³⁴ Huber und Mahnkopf, *Von Zeit zu Zeit* (siehe Anm. 9), S. 264

Huber entwickelt für jede Figur der Oper eine eigene strukturelle Semantik, gleichsam einen eigenen musikalischen Kosmos: „Das heißt, daß Parnok eine andere strukturelle Semantik als der Knabe hat [...] und sich dann zwischen Parnok und Nadja die Semantik noch einmal unterscheidet. Ebenso mit den Chorebenen, den Einzelstimmen, die wiederum in ihrer Intervallik, Harmonik, Rhythmik die verschiedenen Konkretisierungen erreichen [...].“²³⁵

1.5.3.2 „Stille“ Botschaften

Ein weiterer Weg, Elemente aus der Sphäre der Sprache in diejenige der Musik zu überführen, besteht darin, den Vorgang des Aufschreibens selbst hörbar zu machen. Doch dabei büßt das Material die semantische Ebene ein – was geschrieben wird, kann durch hörendes Wahrnehmen allein nicht verstanden werden.

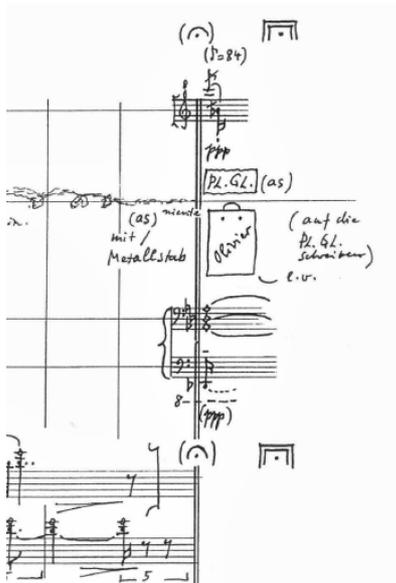
Das Kammerkonzert *Intarsi* (1994) beispielsweise endet mit einer Referenz, der nur der Leser der Partitur und der ausführende Perkussionist gewahr werden können: In den Pianissimo-Nachklang soll etwas mit einem Metallstab auf eine Plattenglocke „geschrieben“ werden, nämlich „Olivier“²³⁶. Olivier Messiaen ist derjenige, der in dieser Komposition auf mehrfache Weise geehrt wird. Zwar werden auf der ersten Seite der Partitur bereits zwei „offizielle“ Widmungsträger genannt – „in memoriam Witold Lutosławski; für András Schiff“²³⁷ –, doch finden sich in dem Stück mehrere weitere Reminiszenzen, womit Huber Messiaen seine Referenz erweist: Im letzten Teil, überschrieben mit „Giardino arabo (Epilogo)“, erhalten einige Bläser den musikalisierten Ruf der Ringeltaube (unterlegt mit den Worten „amour pour toujours [sic!]“), bei dem sie zusätzlich zum Instrument die Plosionslaute „p“ und „t“ produzieren sollen; diese entstammen den Worten „pour“ und „toujours“. Daneben wird die Technik der Flatterzunge gefordert. Der Oboe wird eine kleine Figur mit Wechselnoten zugeordnet, die Huber als „Buchfink-Ruf“ bezeichnet. Und schließlich soll das Horn ein schnelles Glissando spielen, „gestopft, mit Flatterzunge“, das dem „Pfauenschrei“²³⁸ nachempfunden ist. Doch obwohl die Musikalisierung von Vogelrufen als typisches Verfahren Messiaens bereits die Hommage hörbar und nachvollziehbar macht, beendet Huber seine Komposition mit einer rein akustisch nicht entzifferbaren Widmung: dem „Schreiben“ des Namens „Olivier“.

²³⁵ Ebd.

²³⁶ Vgl. Huber, Partitur zu *Intarsi*, (siehe Anm. 142), S. 55

²³⁷ Ebd., S. 1

²³⁸ Ebd., Anmerkungen des Komponisten



Partiturausschnitt aus *Intarsi*: Schluss, obere Hälfte, S. 55 © G. Ricordi & Co. Bühnen- und Musikverlag GmbH

Hubers Komposition *Black Plaint* (1995) basiert auf dem Roman *Black Rain* von Masuji Ibuse, der die Katastrophe von Hiroshima zum Thema hat. Huber arbeitet Fragmente des Textes in sein Werk für Shô und Schlagzeug ein: „Zunächst suchte ich nach Textausschnitten und wählte ganz wenige aus [...]; ganz selten spricht sie die Shô-Spielerin in japanisch, ansonsten schreibt sie der Schlagzeuger als Engramme auf Stein und Fellhaut.“²³⁹ Auch hierbei kann – abgesehen davon, dass kaum jemand in einem europäischen Konzertsaal Japanisch versteht – der Hörer die semantische Bedeutung dessen, was auf die Perkussionsinstrumente geschrieben wird, nicht erkennen.

1.5.4 Transliteration

Das Libretto zu Hubers zweistündigem Musiktheaterwerk *Schwarzerde* ist dreisprachig angelegt: deutsch, russisch und armenisch. Die beiden letzten Sprachen sind, da sie ein eigenes Alphabet verwenden (kyrillisches und armenisches Alphabet), in Lautschrift niedergeschrieben. Dazu schreibt Huber:

„Ich bin nämlich des Russischen nicht mächtig. [...] Ich habe nach dem Gehör Transkriptionen gemacht von Tonaufnahmen, habe also Tonband- oder Kassettenaufnahmen ins internationale phonetische Alphabet transkribiert und mich auf diese

²³⁹ Huber und Mahnkopf, *Von Zeit zu Zeit* (siehe Anm. 9), S. 93

Weise dem Russischen akustisch genähert; diese Transkriptionen habe ich dann korrigieren lassen.“²⁴⁰

Es mag gleichermaßen anmaßend wie naiv erscheinen, zu glauben, man könnte eine Sprache, die man nicht kennt, mittels einer Lautschrift transportieren. Das erste, was dabei leidet, ist die Verständnisebene. Doch das reine Textverständnis ist für Huber ohnehin nicht das Wichtigste. Sein Ziel ist es vielmehr, „die Musik sprechen zu lassen [...]“. Das ist zwar trivial in den Fällen, wo Texte vertont werden [...]. Ich meine aber nicht Textverständlichkeit, denn Textverständnis kann am besten über den Text allein übertragen werden.“²⁴¹

Einige Jahre später wendet Huber dasselbe Verfahren an, um einen arabischen Text zu vertonen. Für *Die Seele muss vom Reittier steigen ...* (2002) wählt er einen hochaktuellen Text des palästinensischen Dichters Mahmūd Darwīsch und vertont ihn zweisprachig arabisch/deutsch (bzw. arabisch/französisch). Den arabischen Part notiert Huber in Lautschrift. Dafür erfährt der Komponist zwar Lob²⁴², aber durchaus auch Kritik vonseiten mancher Arabisch sprechenden Rezipienten.²⁴³ Als das Stück zwei Jahre nach der Uraufführung in Donaueschingen zusammen mit Werken ägyptischer Komponisten in Kairo aufgeführt wird, berichtet der Schweizer Kritiker Kjell Keller höflich-vorsichtig in die Heimat: „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.“²⁴⁴

Eine Sprache via Lautsprache vermitteln? Natürlich kann das nicht funktionieren – und natürlich ist sich Huber dessen bereits während der Arbeit an *Schwarzerde* bewusst. Er formuliert es seinerzeit so:

„Warum nimmt Klaus Huber Armenisch mit hinein, wenn die Verständnisebene sowieso in Gefahr ist? Nun, ich mache aus der Not eine Tugend, indem ich zeige, daß man eigentlich nicht [sic!] versteht. Ein Kind aber versteht Armenisch irgendwie; es hört einen

²⁴⁰ Huber und Haefeli, *Klaus Hubers Oper „Schwarzerde“*, (siehe Anm. 93), S. 42

²⁴¹ Huber und Mahnkopf, *Von Zeit zu Zeit* (siehe Anm. 9), S. 263 f.

²⁴² Vgl. den von Nyffeler zitierten Kommentar in der arabischen Zeitung *Al Ahram*, in: Nyffeler, [Art] *Huber, Klaus*, in *MGG* (siehe Anm. 158), Sp. 447

²⁴³ Vor allem die wohl ziemlich schlecht verständliche Uraufführung in Donaueschingen durch einen deutschen Sänger rief Unverständnis hervor. So jedenfalls äußerte sich der palästinensische Komponist Samir Odeh-Tamimi in einem Gespräch 2009 mit der Autorin.

²⁴⁴ Kjell Keller, *Klaus Huber und die arabische Musik. Begegnungen, Entgrenzungen, Berührungen*, in: *Dissonanz*, Nr. 88, Dez. 2004, S. 14–20, hier: S. 20. Positiv wurde vor allem die Tatsache aufgenommen, dass ein europäischer Komponist einen arabischen Text vertont hat.

Menschen sprechen und versteht dabei etwas. Wenn uns jemand in chinesisches [sic!] anspricht, meinen wir zum Beispiel, daß er uns auslacht, weil er sowieso lächelt, oder daß er uns beschimpft; dabei will er uns vielleicht etwas Wichtiges sagen. Es geht um die Problematik einer linearen oder rationalen Auffassung von Verstehen, die in Musik so oder so nicht aufgeht. Dies wollte ich mit den drei Sprachen erreichen, von denen Mandelstam zwei beherrschte [...]: Auffächerung der Vokalität von Sprache, gerade wenn es keine abstrakte Sprache ist, sondern gelebte, wirkliche Sprache. Ein anderer Fächer von Sonorität entfaltet auch ganz andere Fächer von Bedeutungen.“²⁴⁵

Es geht also Huber nicht darum, verständliche Texte auf die Bühne zu bringen, sondern vielmehr die Klänge, derer sich die jeweilige (fremde) Sprache bedient. Für Martin Zenck ist diese Absicht durchaus einleuchtend und Hubers (Fremd-) Sprachenbehandlung ein Beispiel für die „Transkulturalität“ des Komponisten:

„Die Praxis der Transkulturalität in Hubers *Schwarzerde* setzt dort ein, wo im Sinne einer Rekonstruktion politischer Verfolgung verschiedene Sprachen (russisch, deutsch, armenisch, auch französisch und englisch) [sic!] eingesetzt werden. Zweitens werden gegenüber den drei verschiedenen Sprechformen des Ideolekts, des Soziolekts und des Dialekts weniger die Semantik als vielmehr die expressive Phonetik und Gestik von Sprache berücksichtigt (also den bei der Information unterdrückten Teil der Sprache).“

Laut Zenck teilt sich insbesondere Mandelstams dichterische Sprache als eine „orale Poesie“ mit, die weniger durch das Lesen als vielmehr durch den lauten Vortrag lebt:

„Gerade in den Melodien/Monodien des Knaben und Nadjas überträgt Huber diese orale Poesie ins Musikalische. Das Resultat kann zwar im allgemeinen als ‚Vertonung‘, d.h. als Musikalisierung onomatopoetischer Aspekte der Sprache und ihrer ‚Klangfiguren‘ verstanden werden, das einzigartige Timbre der Stimmen und ihr körperlicher Ausdruck kann jedoch weder von der Semantik noch von der Phonetik her angemessen erfasst werden kann. Wenn also behauptet wird, Huber habe Mandelstams Prinzip der oralen Poesie kompositorisch fruchtbar gemacht, dann heißt dies soviel, dass der Gesang den Text nicht nachbuchstabiert, übersetzt und verklanglicht, sondern dass er ihn überhaupt erst genuin hervorbringt, ihm einen Ausdruck abringt, den die Sprache von sich aus in dieser Form nicht erreicht. Neben der Integration von armenischer und europäischer Kultur wäre diese von Huber musikalisch praktizierte orale Poesie im ‚hinter den Sprachen liegenden Gestus‘ (James Joyce) ein weiterer Aspekt von Transkulturalität in *Schwarzerde*.“²⁴⁶

²⁴⁵ Huber und Mahnkopf, *Von Zeit zu Zeit* (siehe Anm. 9), S. 44

²⁴⁶ Martin Zenck, *Zu einer kulturwissenschaftlichen Theorie der „Passage“*, in: Christian Utz und Martin Zenck (Hg.), *Passagen. Theorien des Übergangs in Musik und anderen Kunstformen*, Saarbrücken 2009, S. 9–30, hier: S. 23–25

1.5.5 (Rück-)Übersetzen

Hubers Vater, Walter Simon Huber, komponierte Mitte der 1970er Jahre eine Oper auf ein eigenes Libretto, der er den Titel *Phaëton* gab. Den Text hatte er bereits mit 21 Jahren geschrieben; vertont hat er ihn jedoch nicht in der deutschen Originalsprache: „Er benutzte vielmehr eine Übersetzung seines Freundes Pfarrer Werner Meyer ins Altgriechische [...]“²⁴⁷ Zwanzig Jahre später verwendet Klaus Huber dieselbe Methode: Der österreichische Musikwissenschaftler und Komponist Gösta Neuwirth, ein ausgewiesener Experte der polyphonen Musik eines Guillaume Dufay oder Josquin des Prez, veröffentlichte 1982 einen Aufsatz mit dem Titel *Erzählung von Zahlen*.²⁴⁸ Darin legt er dem fiebernden, sterbenden Johannes Ockeghem einen letzten Monolog in den Mund, worin dieser seine Angst vor den kommenden Zeiten beschreibt: „Glauben und Wissen in Aufruhr, das jagt die Menschen um“. Für Hubers Komposition *Agnus Dei cum recordatione* für Contratenor, zwei Tenöre, Baßbariton, Laute und zwei Fideln (1990/91) übersetzt der französische Sprachwissenschaftler Pierre Bec (1921–2014) diesen Text ins Altfranzösische, also in eine nicht mehr existente Sprache. Wozu dieser Kunstgriff? Historisch gerechtfertigt ist das nicht, denn das Altfranzösische war nur bis zum Ende des 14. Jahrhunderts gebräuchlich und wurde dann vom Mittelfranzösischen abgelöst.²⁴⁹ Ockeghem dagegen wurde erst nach 1420 geboren. Eine größere Authentizität kann demnach nicht das Ziel gewesen sein, eher eine Abrückung von der Gegenwart hin in eine ferne Vergangenheit als einer Art Utopia retrorsum respiciens. Niemand kann nachprüfen, ob die Übersetzung korrekt ist. Es handelt sich also um eine zweifache Imagination: Ein erfundener Monolog wird in eine ausgestorbene Sprache gebracht. Was übrig bleibt, ist allein die Vorstellung, die Idee hinter dem Text. Dieser Text wird dadurch ebenfalls zeitlos – so zeitlos wie das jahrtausendealte „Agnus Dei“, auf dem diese Komposition ja ebenfalls fußt.

Neben der Loslösung von Zeitbezügen – durch das bereits beschriebene Neben- und Übereinanderlegen von Texten aus unterschiedlichen Jahrhunderten – will Huber dasselbe auch mit den lokalen Bezügen erreichen: Texte werden in einer bestimmten Sprache verfasst. Indem Huber die Sprache der Texte verändert, löst er sie auch vom

²⁴⁷ Huber, *Walter Simon Huber* (siehe Anm. 6), S. 84

²⁴⁸ Vgl. Gösta Neuwirth, *Erzählung von Zahlen*, in: Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn (Hg.), *Josquin des Prés*, Musik-Konzepte, Heft 26/27, München 1982, S. 4–38

²⁴⁹ Vgl. [o. A.], [Art.] *Altfranzösische Sprache*, in: *Wikipedia*, https://de.wikipedia.org/wiki/Altfranz%C3%B6sische_Sprache (Stand: 21.02.2020) (aufgerufen am 22.02.2020)

örtlichen Kontext, den jede Sprache implizit mit sich führt. Einzige Ausnahme mag hier die lateinische Sprache sein, die sich als ehemalige Weltsprache bereits vor Jahrhunderten von ihrem geografischen Ursprung gelöst hat. Aber Französisch, Spanisch, Russisch, Arabisch oder Deutsch sind auch heute noch auf der Karte zu verorten. Eine Übersetzung vom Arabischen ins Französische bedeutet eine Lösung vom arabischen Kulturraum und eine Überführung in das (ehemals kolonialistische) Europa.

Warum also die Übersetzung eines fiktiven Textes wie dem von Gösta Neuwirth, der im Frankreich des 15. Jahrhunderts verortet, aber in einer viel jüngeren Sprache geschrieben ist, die noch dazu nicht die französische ist, sondern Deutsch? Und warum in eine Sprache, die zwar im 14. Jahrhundert in Frankreich gesprochen wurde, aber heute nicht mehr? Das Ziel ist keinesfalls eine Art phonetische Universalsprache, wie sie etwa Dieter Schnebel in *Glossolalie 61* intendiert. Vielmehr will Huber bestimmte Assoziationen bewusst erzeugen: Obwohl die unmittelbare Bedeutung der Texte nicht im Zentrum steht, ist er davon überzeugt, dass sie ihre Inhalte dennoch transportieren, auch wenn der Hörer sie nicht unmittelbar versteht. Jeder Text behält seine semantische Aura, auch wenn diese nicht mehr erkennbar ist. Indem jemand die ersten beiden Worte des „Agnus Dei“ spricht, sagt er zugleich die ganze jahrtausendealte Formel. Er erzählt vom Opfertod Christi und von dessen unsterblicher Liebe. All diese Inhalte werden auch dann transportiert, wenn sie weder Sender noch Empfänger bekannt sind: „Im Anfang war das Wort“, schreibt der Evangelist Johannes zu Beginn seines Berichtes. Und das Wort hat immer eine Bedeutung.

Zehn Jahre später, in *Schwarzerde*, verwendet Huber diese Technik noch einmal, indem er Fragmente aus Mandelstams russischsprachiger Nachdichtung eines armenischen Epos' einbezieht. Für diese Oper lässt er Mandelstams Zeilen „ins klassische Armenische zurückübertragen“²⁵⁰. Also auch hier besteht wieder eine doppelte historische Gebrochenheit: Ein jahrhundertalter Stoff aus Armenien wird im 20. Jahrhundert auf Russisch nacherzählt (Huber nennt es „rekomponiert“²⁵¹) und zu Beginn des 21. Jahrhunderts in eine Sprache übersetzt, die heute in dieser Form nicht mehr existiert. Zeit und Ort der sprachlich-textlichen Vorlage finden sich damit sublimiert wieder und gehen ein in die Musik.

²⁵⁰ Huber und Mahnkopf, *Von Zeit zu Zeit* (siehe Anm. 9), S. 265

²⁵¹ Ebd.

1.5.6 Neue Klänge mit alten Instrumenten

Hubers erste im Werkkatalog aufgeführte Komposition, *Abendkantate* (1952), verlangt neben einem Sänger zwei Flöten, Viola, Violoncello – und ein Cembalo.²⁵² Damit zeigt sein Œuvre bereits von Anfang an eine für sein gesamtes Schaffen charakteristische Eigenheit: die Kombination von klassischen Instrumenten mit jenen der Barock- oder gar Vorbarockzeit. Seinem konstanten Motto, „das Unabgeholte im Vergangenen suchen“ folgend, findet er zeitlebens faszinierende Eigenschaften an ungewöhnlichen Streich-, Blas- und Tasteninstrumenten wie der Viola da gamba, dem Bassethorn oder der Barockorgel.

Die folgende Übersicht zeigt, dass historische Instrumente von Huber während seiner gesamten Schaffenszeit eingesetzt werden und nicht, wie an anderer Stelle²⁵³ behauptet, erst sein Spätwerk kennzeichnen.

Hubers Verwendung historischer Instrumente

Instrument	Werk	Jahr
Cembalo	<i>Abendkantate</i>	1952
	<i>Partita</i>	1954
	<i>Concerto per la camera</i>	1954/55
	<i>Noctes intelligibilis lucis</i>	1961
	<i>La chace</i>	1963
	<i>Senfkorn</i>	1975
	<i>Erniedrigt – Geknechtet ...</i>	1975–82
	<i>Agnus Dei in umgepflügter Zeit</i>	1990/91
Viola da gamba	<i>Soliloquia</i>	1959–64
	<i>... Ausgespannt ...</i>	1972
	<i>Die Seele muss von Reittier steigen ...</i>	2002
Mandola/	<i>Der Mensch</i>	1968
Mandoloncello	<i>A Voice from Guernica</i>	2004
Mandoline	<i>Tempora</i>	1970
	<i>Erniedrigt – Geknechtet ...</i>	1975–82
	<i>Luminescenza</i>	1992
Bassetthorn	<i>Protuberanzen</i>	1985/86
	<i>Petit Pièce</i>	1986

²⁵² Ebd., S. 321

²⁵³ So schreibt Till Knipper: „Ab 1990 umfasst Hubers ‚Suche‘ [nach dem Unabgeholtenen, Anm. d. Autorin] auch jene Instrumente, die durch die historische Aufführungspraxis wieder im Musikleben an Bedeutung gewonnen haben.“ Aus: Knipper, *Mikrotonale Komposition* (siehe Anm. 203), S. 34

Instrument	Werk	Jahr	
Bassetthorn	<i>Spes contra spem</i>	1986–89	
	<i>Die umgepflügte Zeit</i>	1990	
	<i>Lamentationes de fine vicesimi saeculi</i>	1992–94	
	<i>Intarsi</i>	1993/94	
	<i>A Prayer on a Prayer</i>	1996	
	<i>Lamentationes sacrae et profanae</i>	1997	
	<i>ad Responsoria Iesu Christi</i>		
	<i>Schwarzerde</i>	1997–2001	
	<i>In nomine – ricercar il nome ...</i>	1999	
	<i>Threni</i> (Rekomposition v. I. Strawinsky)	2008	
Countertenor	<i>La terre des hommes</i>	1987–89	
	<i>Agnus Dei cum recordatione</i>	ab 1990	
	<i>Miserere hominibus</i>	2005/06	
Fidel	<i>Agnus Dei cum recordatione</i>	1990/91	
Laute	<i>Agnus Dei cum recordatione</i>	1990/91	
Viola d'amore	<i>... Plainte ...</i>	ab 1990	
	<i>Die umgepflügte Zeit</i>	1990	
	<i>Schwarzerde</i>	1997–2001	
	<i>L'Âge de notre ombre</i>	1998	
	<i>Miserere hominibus</i>	2005/06	
	<i>Vers la raison du cœur ...</i>	2007	
	<i>Vida y muerte no son mundos contrarios ...</i>	2007	
Hammerflügel	<i>Intarsi</i>	1993/94	
	<i>Intarsioso</i>	2009	
Theorbe	<i>Lamentationes sacrae et profanae</i>	1993–97	
	<i>ad Responsoria Iesu Christi</i>		
	<i>Schwarzerde</i>	1997–2001	
	<i>Miserere hominibus</i>	2005/06	
Barockorgel	<i>Metanoia</i>	1995	
Baryton	<i>Die Seele muss vom Reittier steigen ...</i>	2002	
weitere:	<i>Die Seele muss von Reittier steigen ...</i>	2002	Barockobo Barockposaune Barockvioline

Hieraus ist ersichtlich, dass Huber einige dieser Instrumente gezielt nur zu bestimmten Gelegenheiten einsetzt, etwa Fidel, Laute, Barockorgel oder Hammerflügel; andere Instrumente setzt er wiederholt ein – das Bassetthorn etwa erscheint während eines 30-jährigen Zeitraumes immer wieder. Daher sei dieses Instrument sowie zwei weitere Instrumente, die Huber unter anderem im *Miserere hominibus* verwendet, kurz näher beleuchtet.

1.5.6.1 Bassetthorn

Ohne Zweifel rührt Hubers Vorliebe für dieses Instrument aus dessen warmem, dunklem Klang. Außerdem liegt es durchaus im Bereich des Wahrscheinlichen, dass ihn auch die Tatsache, dass Mozart gerne für Bassetthorn komponierte, anzieht.²⁵⁴ Doch auch Hubers Zeitgenossen verwenden dieses markante Instrument, etwa Karlheinz Stockhausen für die Figur der Eva in seinem Opernzyklus *Licht* oder Bernd Alois Zimmermann in *Photopsis*. Bei Huber kommt es zwischen 1985 und 2008 in insgesamt elf Kompositionen vor, darunter in einigen gewichtigen, wie etwa dem Kammerkonzert *Intarsi* oder seinem Musiktheater *Schwarzerde*. In Ersterem erhält das Bassetthorn kurz vor Schluss die Messiaen-Hommage „l’amour pour toujours“, welche siebenmal wiederholt wird.

The image shows a handwritten musical score for the Bassetthorn part of 'Intarsi: Giardino arabo'. The score is written on five staves: Fl. alto, OB., CL., Cl. B., and FG. The Fl. alto staff has a tempo marking of 3) and a dynamic marking of *mf*. The OB. staff has a tempo marking of $\text{♩} = 126$ and a dynamic marking of *pp*. The CL. staff has a tempo marking of $\text{♩} = 132$ and a dynamic marking of *pp*. The Cl. B. staff has a tempo marking of $\text{♩} = 132$ and a dynamic marking of *pp*. The FG. staff has a tempo marking of $\text{♩} = 132$ and a dynamic marking of *pp*. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The lyrics 'tou-jou' and 'a-mou-r pour-tou-jou' are written below the FG. staff. The score is marked with 'muta in Fl. Picc.' and 'muta in Corno di Bassetto'. The page number '- 48 -' is written at the top center.

Partiturausschnitt aus *Intarsi*: „Giardino arabo“ (Epilogo); erstmaliger Einsatz von „l’amour pour toujours“ im Bassetthorn, S. 48²⁵⁵ © G. Ricordi & Co. Bühnen- und Musikverlag GmbH

In *Schwarzerde* musiziert der Bassettspieler zu Beginn der dritten Szene auf der Bühne und begleitet, gemeinsam mit der Theorbe, die chorischen Einzelstimmen.²⁵⁶

1.5.6.2 Viola d’amore

Huber verwendet die Viola d’amore erstmals 1990, im dritteltönigen Solostück ... *Plainte* Was ihn dazu inspirierte, das Instrument für dieses als Nachruf auf den Tod von Luigi Nono gedachte Werk zu verwenden, beschreibt er folgendermaßen:

²⁵⁴ Mozart verwendet es u. a. in der *Zauberflöte* und im *Requiem*.

²⁵⁵ Huber, Partitur zu *Intarsi*, (siehe Anm. 142)

²⁵⁶ Vgl. Huber, Partitur zu *Schwarzerde*, (siehe Anm. 94), S. 69–71 und S. 88–98

„Ich bin in Basel frühzeitig mit Praxis und Denken der Schola Cantorum konfrontiert worden. Ich habe mich erstmal sehr mit dem Cembalo beschäftigt, später mit Laute, Theorbe oder Fiedeln [sic!]. Ja, und dann starb Luigi Nono. Ich hatte gerade darüber nachgedacht, dass die Bratsche im Streichquartett von oben und unten oft so eingengt [sic!] ist. Und da habe ich dieses siebensaitige Instrument mit einer dritteltönigen Scordatura [...]. In Janáčeks Streichquartett *Intime Briefe* wird übrigens auch dieses Instrument verlangt und der Bratscher sagte damals zu ihm, das könne man doch nicht spielen. Janáček machte daraus für ihn also eine Bratschenpartie. Die ursprüngliche Fassung hörte ich mit Pierre Henri Xuereb an der Viola d’amore als Uraufführung 2008 in Paris! Er ist der Erste, der die Scordatura aufgeschlüsselt hat. Aber dann ist das einfach eine andere Musik, und wenn du das begriffen hast, kommst du aus dem Staunen über den Klang dieses Instrumentes nicht heraus.“²⁵⁷

Huber fasziniert an der Viola d’amore neben ihrem sonoren, weichen Klang vor allem die besondere Bauweise, welche sieben Spiel- und sieben Leersaiten aufweist. Aber auch die Geschichte dieses Instruments ist für ihn von Bedeutung.²⁵⁸

Der älteste überlieferte Beleg für die Viola d’amore findet sich in einem Brief aus dem Jahr 1649. Darin schreibt der Hamburger Musiker Johann Ritter: „[...] so habe ich auch bey mir 2 gute Discant Violen, und eine Viole mitt 5 seiten, welche genennet wird, Viole de l’amour, auf verstimte manier zu gebrauchen, nebenst einer guten Violdegambe.“²⁵⁹ Bereits hier findet die Praxis der Scordatura Erwähnung, der bedarfsmäßigen Stimmung der Saiten je nach der Tonart, in der gespielt wird. Gerade diese Scordatura-Praxis übernimmt auch Huber für seine Werke mit Viola d’amore. Sie ist insofern gerade für die Viola d’amore typisch, als sie pro Spiel- jeweils eine Resonanzsaite aufweist, die dann in den angeschlagenen Akkorden mit- oder nachklingen. 1687 wird das Instrument folgendermaßen beschrieben: „Sonsten seynd noch bekandtliche Violen: Viol de l.Amor, welche theils mit stählernen Saiten doppelt in unisono bezogen wird, theils auch därmerne Saiten hat/und in viel verstimmtten Sachen gebraucht

²⁵⁷ Klaus Huber und Ute Schalz-Laurenze, *Dem Genuss der Oberfläche widerstehen: Siemens-Preisträger Klaus Huber im Gespräch*, in: *nmz* 3/2009 (58. Jahrgang), <https://www.nmz.de/artikel/dem-genuss-der-oberflaeche-widerstehen-siemens-preistraeger-klaus-huber-im-gespraech> (aufgerufen am 22.02.2020)

²⁵⁸ So betont auch Paul Hindemith, der selbst Viola d’amore spielte: „Wie die Zither, die Harfe und andere Instrumente mit einer sehr ausgeprägten eigenwilligen Spieltechnik verlangt aber die Viola d’amore innigste Beschäftigung mit ihren Eigenarten, ehe sie ihr Geheimnis preisgibt. Will man sie kennen lernen, muß man ihre Spieltechnik beherrschen. Will man ihre Vergangenheit erforschen, muß man außerdem die für sie geschriebene Literatur kennen.“ Aus: Paul Hindemith, *Über die Viola d’amore*, Vortrag vom 20.05.1937, in: Ders., *Aufsätze, Vorträge, Reden*, Zürich 1994, S. 125–130, hier: S. 127

²⁵⁹ Kai Köpp, [Art.] *Viola d’amore*, in: *MGG Prisma: Streichinstrumente*, hg. von Christiana Nobach, Kassel u.a., S. 116–131, hier S. 117

wird“.²⁶⁰ Im *MGG* ist über die Viola d’amore zu lesen: Es „ist ein Streichinstrument in Diskant- oder Altlage, das wie eine Geige auf dem Arm gespielt wird. Es weist alle baulichen Merkmale einer kleinen Viola da gamba auf, mit Ausnahme solcher Teile, die mit der Armhaltung in Verbindung stehen. Dazu gehören in erster Linie der relativ schmale, gerundete Hals, der eine Haltung des Instruments mit der linken hohlen Hand ermöglicht, und eine Zargenhöhe, die unter den Maßen einer Diskantgamba liegt.“²⁶¹ Eine interessante Deutung des Namens als „Viola der Toten“ weist Curt Sachs *Reallexikon der Musikinstrumente* auf: „[...] im 18. Jh. hieß die Viola d’amore – nach Bricquevielle oder vielmehr Pillaut eigentlich Viola da’ Mori [...].“²⁶²

Charakteristisch für das Instrument sind außerdem eine aufwendige Ausstattung Verzierungen mit geschnitzten Rosetten oder Engelsköpfen am Ende des Wirbelkastens. Die Tatsache, dass zahlreiche Viole d’amore in Sammlungen und Museen erhalten sind, lässt darauf schließen, dass es ein „Lieblingsinstrument humanistisch gebildeter Amateure“²⁶³ war, aber auch ein beliebtes Kunstobjekt. Doch das Spiel mit Frequenzen und Tonhöhen faszinierte vor allem die Theoretiker. Musiker und Virtuosen dagegen ließen die Resonanzsaiten manchmal sogar abmontieren,²⁶⁴ denn eigentlich sind diese nicht unbedingt notwendig. Aufgrund ihrer Stimmung in Terzen kommen einzelne Akkordtöne oft mehrfach vor – und da Metallsaiten leicht in Schwingung zu versetzen sind, schwingen dann auch die ungegriffenen Spielsaiten mit. Für Huber relevant bleiben in jedem Fall der historische Kontext, die ursprüngliche Stimmung in Terzen sowie das Mitschwingen der Leersaiten. Seine ... *Plainte* ... (1990) für dritteltönig skordatierte Viola d’amore solo wird zum zentralen Bezugspunkt seines Spätwerkes. Im Laufe der folgenden fast dreißig Jahre erlebt dieses Solostück eine vielfache Wiederverwendung.²⁶⁵ Zum Beispiel erfährt sie zu Beginn der fünften Szene von *Schwarzerde* eine Erweiterung zum Duo mit dem Knaben.²⁶⁶ Die Viola d’amore (sowie die Person, die auf ihr spielt) ist während des gesamten Stückes immer wieder auf der Bühne zu sehen, gemeinsam mit fünf anderen Instrumenten (und deren Interpreten). Huber betont ihre zentrale Bedeutung, indem allein die Viola d’amore (und der

²⁶⁰ Ebd., S. 117 f.

²⁶¹ Ebd., S. 121

²⁶² Curt Sachs, *Real-Lexikon der Musikinstrumente, zugleich ein Polyglossar für das gesamte Instrumentengebiet*, Berlin 1913, S. 412, Digitalisat unter: <https://archive.org/details/reallexikondermu00sach/mode/2up> (aufgerufen am 22.02.2020)

²⁶³ Köpp, [Art.] *Viola d’amore* (siehe Anm. 259), S. 121

²⁶⁴ Ebd., S. 120

²⁶⁵ Es sind 14 an der Zahl: Eine vollständige Übersicht über Hubers Rekompositionen der ...*Plainte*... findet sich in Till Knippers Aufsatz: *Klage um Klage* (siehe Anm. 161), hier: S. 63

²⁶⁶ Huber, Partitur zu *Schwarzerde*, (siehe Anm. 94), S. 154–161

dazugehörige Musiker) am Schluss den Tod der Hauptfigur Parnok auf der Bühne begleitet und die Szene mit langen Liegetönen beendet.²⁶⁷

1.5.6.3 Baryton

Während die Viola d'amore ein zentrales Instrument in Hubers Werkkanon darstellt, kommt das Baryton lediglich in einem wichtigen Werk vor, nämlich in *Die Seele muss vom Reittier steigen ...* (2002) sowie in den Rekompositionen *... À l'âme de marcher sur ses pieds de soie ...* (2004) und *... À l'âme de descendre de sa montagne et aller sur ses pieds de soie ...* (2004). Allerdings fällt dem Baryton hier sogar die Solistenrolle zu, neben seinem moderneren Verwandten, dem Violoncello.

Huber konzipiert *Die Seele muss vom Reittier steigen ...* ursprünglich als Cellokonzert, erweitert es dann jedoch um das Baryton.²⁶⁸ Wie bereits bei der Viola d'amore begeistern ihn auch hierbei die klanglichen Möglichkeiten des Barytons – und natürlich auch, dass ein berühmter Klassiker für dieses Instrument komponierte:

„Beim Baryton, dem Haydn-Instrument, konnte ich allerlei entdecken, das ist phänomenal: Es hat sechs Saiten. Da stellt sich schon die Frage: Es ist ja ein historisches Instrument. Kann man es auf die moderne Stimmung hinaufziehen? Ich habe mir gesagt: Ich lasse die vier tiefen Saiten in der alten Stimmung und nur *a* und *d'* in der modernen, so dass sie sozusagen als Cantilena etwas heller klingen. Die mitschwingenden Saiten, Aliquotsaiten (*cordes sympathiques*), werden für meine Musik dritteltönig eingestimmt. Christophe Coin, der mir in Paris das Instrument vorgeführt hat, war hell begeistert: Das gibt ja einen akustischen Magnetismus! Er hätte das nie für möglich gehalten, dass danebenliegende Sechsteltonintervalle – ich notiere das in Sechsteltönen – auch resonieren können! Da ist das Baryton als ein Gegeninstrument zum Violoncello [...].“²⁶⁹

1.5.6.4 Theorbe

Die Theorbe weist ähnliche Merkmale wie Viola d'amore oder Baryton auf – sie ist jedoch kein Streich-, sondern ein Zupfinstrument. Im Zuge der immer präsenter werdenden historischen Aufführungspraxis gilt die Theorbe spätestens seit den 1990er Jahren nicht mehr als Exot. Man verbindet mit ihr keinen speziellen Komponisten und keine bestimmte Epoche mehr; am ehesten gilt sie als Vertreterin der italienischen Renaissance- und Barockmusik; hierauf mag Huber Bezug nehmen, als er sie für die *Lamentationes sacrae et profanae ad Responsoria Iesualdi* (1993/96–97) verwendet – eine kompositorische Auseinandersetzung mit der Klangwelt des italienischen

²⁶⁷ Ebd., S. 243–252

²⁶⁸ Vgl. Huber, *Interdependenz* (siehe Anm. 63), S. 81 f.

²⁶⁹ Ebd.

Barockfürsten Carlo Gesualdo. Auch in *Schwarzerde* (1997–2001) fungiert die Theorbe als ein klingender Zeuge der Geschichte. Sie musiziert darin gemeinsam mit dem Bassethorn auf der Bühne und unterstützt dort die chorischen Einzelstimmen²⁷⁰; aber auch Hauptfiguren stützt sie, zum Beispiel die Anna in der dritten Szene.²⁷¹ An anderer Stelle erweitert die Theorbe („grand jeu“) den Tonraum der Gitarre mit langen Liegetönen nach unten.²⁷² Gegen Ende wird der Knabe von Bassethorn und Viola d’amore auf der Bühne begleitet.²⁷³

Insgesamt lässt sich feststellen, dass Huber weniger am Erfinden neuer Spielweisen oder an neuartigen Instrumenten interessiert ist. Ihm gefällt die historische Aura, die diesen alten Musiziergegenständen innewohnt. Indem er mittels mikrotonaler Umstimmungen diese Aura in die Gegenwart überführen kann, stellt er sich gegen die nüchtern-lapidare Feststellung Pierre Boulez’: „Innerhalb unserer eigenen Tradition können wir über die Jahrhunderte hinweg die Entwicklung der Instrumente bis zu einer Höchstform verfolgen; überschreitet aber die musikalische Vorstellung die Grenzen dieser Instrumente, fallen sie in Ungnade und werden bald vergessen, sie geraten außer Gebrauch, weil aus der Gedankenwelt.“²⁷⁴

1.6 Variante, (Selbst-)Zitat, Rekomposition

1.6.1 Das Zitat: Dialog mit der Geschichte

„Wir sind späte Musiker. Eine ungeheure Vergangenheit ist in uns vererbt. Unser Gedächtnis citiert beständig.“²⁷⁵ Nietzsches Aphorismus beschreibt eine Stimmungslage, wie sie Intellektuelle bereits um die vorletzte Jahrhundertwende befiel. Aus dem Gefühl heraus, dass alles nur Erdenkliche bereits da gewesen ist, wenden sich Komponisten seit der Spätromantik, insbesondere aber seit dem 20. Jahrhundert Techniken zu, mit deren Hilfe sie in Dialog mit der Geschichte (der nahen wie der entfernteren) treten können: Zitat, Montage, Collage, Allusion usw.²⁷⁶ werden zu gängigen Mitteln, fremde Elemente in die eigene Komposition aufzunehmen. Die

²⁷⁰ Huber, Partitur zu *Schwarzerde*, (siehe Anm. 94), S. 142 f.

²⁷¹ Ebd., S. 101–111

²⁷² Ebd., S. 176–179

²⁷³ Ebd., S. 237 f.

²⁷⁴ Pierre Boulez, *Leitlinien. Gedankengänge eines Komponisten*, Kassel 2000, S. 14

²⁷⁵ Friedrich Nietzsche, *Werke VIII/3*, Berlin 1972, S. 46

²⁷⁶ Gernot Gruber beklagt, dass diese Begriffe „im Fachschrifttum und von den Komponisten selbst bunt durcheinandergeworfen und auch miteinander kombiniert“ werden. Gernot Gruber, [Art.] *Zitat*, in: *MGG*, Sachteil Bd. 9, Kassel 1998, Sp. 2401–2412, hier: Sp. 2401

zwölfköpfig beziehungsweise seriell arbeitenden Komponisten übernehmen die Techniken aus der vorklassischen Zeit, beispielsweise die Tonhöhen- und Tondauernorganisation der Meister der franko-flämischen Vokalpolyphonie, um mit ihnen die den Werken zugrunde liegenden Reihen sinnfällig zu verändern: Originalgestalt, Umkehrung, Krebs, Krebsumkehrung bilden ihr altes/neues Basisvokabular. Die Beschäftigung mit vorklassischer Musik führt außerdem dazu, dass auch wörtliche Nennungen in die Reihen eingeflochten werden, etwa als Anspielungen an kleine Motive (besonders beliebt: B-A-C-H) oder sogar nur einzelne Intervalle (markante Terzenfolgen oder Tritoni).

Von besonderem Einfluss auf Huber erwies sich – neben Anton Webern, wie der Komponist an mehreren Stellen betont, – die Arbeit von Bernd Alois Zimmermann mit ihrer „artifiziellen Zitathaftigkeit mit großer historischer Weite“²⁷⁷. So beschreibt Huber, wie er in *Turnus* (1973/74) fremde Musik unterschiedlichster Provenienz im Stile Zimmermanns eingebaut hat: „Ich verwende musiksprachliche Komponenten, die gar nicht meiner eigenen Sprache entsprechen. Was ein Bernd Alois Zimmermann so wunderbar konnte, das habe ich versucht, freilich ist es nicht mein stärkstes Werk geworden.“²⁷⁸ In *Turnus* erscheinen Zitate aus Werken von Perotinus, Claudio Monteverdi, Anton Bruckner, Béla Bartók und von Huber selbst.²⁷⁹

Durch seine kirchenmusikalisch geprägte Jugend hat Huber ein gleichsam „natürliches“ Verhältnis zum Zitat – enthält jedes Orgelvorspiel, jede Improvisation beim Abendmahl doch Themen und Melodien, die der Gemeinde bekannt sind. Nach seiner Hinwendung zum seriellen Arbeiten ist es für ihn demnach nur folgerichtig, auch hierbei Fahrten zu anderen Kompositionen, anderen Werken, anderen Epochen zu legen. Und noch eine weitere Komponente ist im Falle Hubers zu beachten: Durch sein fortwährendes Motto „das Unabgegoldene im Vergangenen aufsuchen“ ist er zugleich frei von dem Zwang, stets etwas Neues, nie Dagewesenes zu erfinden. Es genügt, in alten Werken, alten Tonsystemen, alten Instrumenten neue Impulse zu finden. Diese Einstellung ist aus Hubers Antwort zur Frage von Claus-Steffen Mahnkopf zu erkennen, warum sein *Agnus Dei – in umgepflügter Zeit* (1990/91) nicht der Ästhetik des postmodernen Crossover entspricht. Dazu meint Huber:

²⁷⁷ Ebd.

²⁷⁸ Huber und Mahnkopf, *Von Zeit zu Zeit* (siehe Anm. 9), S. 52

²⁷⁹ Die Selbstzitation lässt in diesem Zusammenhang die Folgerung zu, dass sich Huber in diese illustre Reihe eingliedern wollte.

„Gute Frage. Es wäre wohl eher in Beziehung zu bestimmten Werken von Bernd Alois Zimmermann zu setzen, den ich nicht als einen Vorläufer der Postmoderne sehen kann. Es ist eine Vorstellung der historischen Zeit, Zeit als Kugelgestalt mit dem Unabge-
 goltenen im Alten, das in eine Gegenwart Strahlen werfen kann, aber auch über diese
 hinaus in die Zukunft. Es gibt auch eine gewisse ‚nostalgie‘ (franz.) meinerseits einem
 Ockeghem gegenüber, und auch gegenüber einem Josquin. Ich wollte mich selber
 provozieren, wollte sehen, ob ich auf demselben Niveau etwas Verwandtes schaffen
 könnte.“²⁸⁰

1.6.2 Dialog mit dem eigenen Œuvre

Hubers Werkkatalog enthält alle möglichen Varianten von Zitaten: solche von fremden
 Kompositionen, wie etwa in *Intars*²⁸¹ oder in *Ecce homines*²⁸²; solche von älteren
 Klangwelten, etwa wenn historische Instrumente erklingen oder besondere Tonsysteme
 zugrunde gelegt sind; oder solche, die eigenes Material zitieren. Selbstzitate durch-
 ziehen sein gesamtes Schaffen – so zitiert er bereits in ... *inwendig voller Figur* ...“
 (1972) aus seinem Stück *Tempora* (1970) – doch treten sie besonders in seinem
 Spätwerk auffallend häufig auf.²⁸³ Huber markiert die Selbstzitate stets als solche,
 entweder mit dem Vermerk „Selbstzitat“ (siehe Abbildung) oder indem er die originale
 Handschrift mit Titel- und Datumsangabe einfügt, sodass bereits durch die zeitliche
 Diskrepanz in Kombination mit der identischen Handschrift klar ist, dass es sich um ein
 Zitat handelt.

0' 25"

Estremamente tranquillo, quasi sempre senza vibrato...

(1 ≈ 33)₁ (3) 5 ... sich in einen grenzenlosen Raum hinein verströmend...

VIOLA D'AMORE, scordata ((pp al mp)) poco portamento attacca 2)

Selbstzitate aus <PLAINTE> für Viola d'amore sola (~ 0'27")

Hubers Kennzeichnung des Selbstzitats von ... *Plainte* ... in *Schwarzerde*²⁸⁴ © G. Ricordi & Co. Bühnen- und Musikverlag GmbH

²⁸⁰ Huber und Mahnkopf, *Von Zeit zu Zeit* (siehe Anm. 9), S. 78

²⁸¹ Darin verwendet Huber Zitate aus Mozarts *Klavierkonzert* in B-Dur KV 595.

²⁸² Darin finden sich Zitate aus Mozarts *Streichquintett* in g-moll KV 516.

²⁸³ Dazu Huber: „Zum Selbstzitat. Es ist eigentlich eine Sache, die mehr und mehr im Alter auftaucht, wenn ich das recht sehe.“ In: Huber und Mahnkopf, *Von Zeit zu Zeit* (siehe Anm. 9), S. 159

²⁸⁴ Entnommen der Partitur zu *Schwarzerde*, (siehe Anm. 94), S. 154

Neben dem Stilmittel des (Selbst-)Zitats weist Hubers Werkkatalog eine Besonderheit auf, die ihn in die Nähe von Pierre Boulez, Luciano Berio oder auch seinem Schüler Wolfgang Rihm stellt: Von einigen Kompositionen gibt es mehrere Versionen – wobei dieser Begriff hier sehr weit gefasst werden muss. Er reicht von verschiedenen Fassungen für unterschiedliche Instrumente, wie etwa bei *Ein Hauch von Unzeit I bis VIII* (1972) oder *Beati Pauperes I bis III* (1979) bis hin zu gänzlich neuen Werken, die das bestehende Material in sich aufnehmen. Letzteres macht Huber kenntlich, indem er entweder den Titel wörtlich übernimmt oder ihn so abändert, dass eine Bezugnahme zu den Vorgängerwerken leichtfällt: Ein Beispiel: Aus *Nous? La raison du cœur* (2005) wird *Quod est pax? – Vers la raison du cœur ...* (2007) und weiter *Vers la raison du cœur* (2007). Diese neu entstandenen Werke will Huber als „Rekompositionen“ verstanden wissen: „Es ist nicht einfach so, daß ich zitiere, um etwas noch einmal zu sagen, sondern ich rekomponiere.“²⁸⁵ Sein bedeutendster Werkkomplex in diesem Zusammenhang sind seine vierzehn Rekompositionen der ... *Plainte ...*, die sich über einen Zeitraum von 27 Jahren erstrecken.²⁸⁶ Der ... *Plainte ...*-Komplex umfasst Adaptionen für andere Soloinstrumente, zweistimmige Bearbeitungen sowie Einarbeitungen in größere Werke, unter anderem in *Ecce homines*, *Schwarzerde* oder auch in *Miserere hominibus*. Für Knipper ist dieses Stück „wie ein Baustein in Hubers kompositorischem Setzkasten und ist selbst aus kleinen ‚Fragmenten‘ zusammengesetzt, die mal durch Pausen und Einschübe getrennt [...], mal zusammenhängend [...] erscheinen.“²⁸⁷

Hubers „Rekompositionen“ sind ein Charakteristikum des Spätwerks. In den letzten zwanzig Jahren seines Schaffens treten sie so häufig auf, dass dem Beobachter auch andere Gedanken kommen: Kann es sein, dass hier etwas als neu verkauft werden soll, das es eigentlich nicht ist? Huber ist spätestens seit Beginn der 2000er Jahre so gut im Geschäft, dass er beständig von Veranstaltern um neue Werke angefragt wird. Natürlich ist das schmeichelhaft. Und dann sind da noch die politisch-humanistischen Botschaften, die zu Gehör gebracht werden wollen. Wie nahe liegt es dann, mithilfe eines Copy-and-paste-Verfahrens schnell zu einer neuen Komposition zu gelangen? Eigentlich eine Win-win-Situation: Die Organisatoren freuen sich, eine Uraufführung ankündigen zu können, die Interpreten müssen unter Umständen nichts gänzlich Neues einstudieren (Probenzeit ist ja immer knapp) und Huber kann die ihm wichtigen Inhalte vermitteln. Doch eine Schonung der Ressourcen als Grund für sein Vorgehen

²⁸⁵ Huber und Mahnkopf, *Von Zeit zu Zeit* (siehe Anm. 9), S. 159

²⁸⁶ Siehe hierzu die tabellarische Auflistung aller ... *Plainte ...*-Rekompositionen in Knipper, *Klage um Klage* (siehe Anm. 161), S. 63

²⁸⁷ Knipper, *Klage um Klage* (siehe Anm. 161), S. 65

möchte Huber zeitlebens nicht gelten lassen.²⁸⁸ Stattdessen gibt er an, auf der Suche nach dem Skelett einer Komposition zu sein:

„Dies alles zur Frage der Selbstbearbeitungen, die ich früher überhaupt nie in Betracht zog. Ich weiß, es gibt auch Kollegen, die nehmen etwas und bauen es aus, wenn man an Boulez und seine *Notations* denkt, erweitern also und türmen darüber. Aber mich interessierte eigentlich das Gegenteil, was geschieht, wenn ich wegnehme, also sozusagen die Musik ‚entkleide‘? Sie wird ja dann entscheidend anders gehört, aber ihre Botschaft bleibt hoffentlich erhalten. Soviel zu meinen Reduktionen. Das kann, wenn es optimal gelingt, sogar zu einer Intensivierung der Aussage führen. Gerade bei Werken wie *Die Seele muss vom Reittier steigen...* geht es mir – das gebe ich gerne zu – darum, dass ihre Botschaft eine möglichst weite und tiefe Resonanz gewinnt.“²⁸⁹

Damit lässt er zumindest den Aspekt der wiederholten Aussage gelten. An anderer Stelle drückt er sich ähnlich aus: „Aber ich habe dieses Bedürfnis, nicht Dinge zwei- oder dreimal zu sagen, sondern, vor allem bei Werken und ihren Aussagen, an denen ich besonders hänge, das Bedürfnis, diese noch einmal zu komponieren, zu rekomponieren. So kommt es zu den verschiedenen Fassungen.“²⁹⁰

1.6.3 Rhizom oder offenes Kunstwerk?

Huber hat sich und seine Werke mehrfach im Zusammenhang mit „offenen Kunstwerken“ erwähnt. So schreibt er über die *Kleine deutsche Messe* für Chor, Gemeinde, Orgel, Streichtrio und Harfe (1 Schlz. ad lib.) (1969), sie „ist [...] meine einzige streng liturgisch bezogene Musik. In diesem Sinn hat sie – so hoffe ich – einen dienenden Charakter. Gerade deswegen sollen verschiedene Möglichkeiten der Besetzung und der Abfolge offen bleiben.“²⁹¹ Doch Huber belässt es nicht bei der Wahl der Besetzung und verschiedenen Möglichkeiten der Ausführung; selbst die einzelnen Phrasen innerhalb der Motive können von jedem Interpreten persönlich ausgewählt und in eine für ihn passende Reihenfolge gebracht werden. Als eine wahrscheinliche Motivation für

²⁸⁸ Vgl. Sibylle Kayser, „*Das Unabgegoldene im Vergangenen aufsuchen...*“. *Werkbezüge und Rekompositionen im Spätwerk Klaus Hubers*, in: Hiekel und Müller (Hg.), *Transformationen* (siehe Anm. 196), S. 217–231. Die Publikation, welche diesen Beitrag enthält, entstand im Zusammenhang mit einem Klaus-Huber-Symposium an der Zürcher Hochschule der Künste 2010 unter Anwesenheit des Komponisten. Im Anschluss an das Referat der Autorin bemerkte der 85-jährige Huber: „Ich bin halt nicht mehr so kreativ wie früher.“ Damals untersagte Huber die Veröffentlichung dieses Kommentars.

²⁸⁹ Huber und Mahnkopf, *Von Zeit zu Zeit* (siehe Anm. 9), S. 82 f.

²⁹⁰ Ebd., S. 159

²⁹¹ Aus dem Vorwort der Partitur, zitiert nach: Thomas Gartmann, „*In die Tiefe dringen, um den Widerstand zu verankern*“. *Klaus Huber und die Geistliche Musik*, in: Hiekel und Müller (Hg.), *Transformationen* (siehe Anm. 196), S. 51–73, hier: S. 60 f.

Hubers ästhetisches Experiment nennt Thomas Gartmann die Realisierung möglichst zahlreicher Aufführungen.²⁹² Wohl aus demselben Grund bietet der Komponist später sogar eine lateinische Fassung seiner Messkomposition an. Gartmann verweist jedoch auch auf den zu jener Zeit viel diskutierten Aufsatz *Opera aperta* von Umberto Eco, der 1962, also acht Jahre vor der Entstehung dieser Komposition, veröffentlicht wurde. Vor diesem Hintergrund stünde die Emanzipation der Interpreten wie auch des Publikums im Zentrum des Interesses. Als Beleg hierfür dient Gartmann Hubers Fazit im Vorwort zur Partitur: „Die Grundidee besteht also in einem neuen, spontanen, individuell befreiten Gemeindegang.“²⁹³ Damit zeigt sich Huber auf Augenhöhe mit anderen Avantgardisten jener Zeit wie etwa John Cage, insofern man Ecos Darlegungen für ihn beansprucht: „Auch hier beruht die Möglichkeit für eine Kommunikation, die je offener desto reichhaltiger ist, auf dem delikaten Gleichgewicht zwischen einem Minimum an Ordnung, das mit einem Maximum an Unordnung zu vereinbaren ist. Dieses Gleichgewicht bezeichnet die Grenze zwischen der Ununterscheidbarkeit aller Möglichkeiten und dem Möglichkeitsfeld.“²⁹⁴

Ein anderes Beispiel in Hubers Werk für eine offene Konzeption ist *Protuberanzen* (1985–86). Zu diesen drei kleinen Stücken für Orchester schrieb der Komponist:

„Ich wollte mir die Aufgabe stellen, ein Werk (Stücke) zu schreiben, dessen Aufführung – je nach Programmbedarf – kürzer oder länger dauern kann. So entwickelte sich die Idee von drei äußerst kurzen, jeweils anders gearteten und besetzten Stücken, die nacheinander oder auch gleichzeitig, das heißt: sich zeitlich überlappend, aufgeführt werden können. Abgesehen vom technischen Aspekt faszinierte mich die herausfordernde Frage, eine der Grundfragen der Musik unseres Jahrhunderts: Was geschieht beim Hören, wenn gegensätzliche musikalische Inhalte gleichzeitig erklingen, sich übereinanderschieben? Wie steht es mit der Transparenz, mit den Verdeckungsphänomenen? (Die *Protuberanzen* der Sonnencorona sieht man nur bei Finsternissen.) Ist der Eindruck einer Simultanaufführung eine Art Summe der Teilaufführungen, oder entsteht dabei etwas anderes, etwas Neues, *Protuberanzen*?“²⁹⁵

Doch kann der Pädagoge Huber nicht aus seiner Haut: Am Ende seines Werkkommentars gibt er doch Empfehlungen sowohl im Hinblick auf die Zuhörer (für diese sollten möglichst beide Versionen, die sukzessive wie die simultane, am selben Abend aufgeführt werden) als auch auf die Ausführenden. So plädiert er im Vorfeld der Hamburger Uraufführung für eine „normale“ Orchesteraufstellung:

²⁹² Ebd., S. 61

²⁹³ Ebd., Vorwort der Partitur

²⁹⁴ Umberto Eco, *Das offene Kunstwerk*, Frankfurt a. M. 1977, S. 175

²⁹⁵ Klaus Huber, Werkkommentar zu *Protuberanzen*,
<https://www.klaushuber.com/pagina.php?0,2,94,82,0,0> (aufgerufen am 22.02.2020)

„Eine solche Aufstellung hat einen extrem hohen Verschmelzungsgrad der Komponenten in der Simultanfassung zur Folge. Andererseits wird dabei jedem einzelnen Orchestermitglied ein ungewöhnlich hohes Maß an Emanzipation abverlangt [...]. Das würde, was das Orchesterspiel heute angeht, einen pädagogischen Aspekt aufgreifen, der – nach gewissen kompositorischen Vorstößen vor allem in den sechziger Jahren – fast in Vergessenheit geraten ist ...“²⁹⁶

Da ist es wieder, das Sich-Erinnern an das Vergangene. Huber stellt sich selbst gerne als Komponist offener Kunstwerke dar:

„Ich fühle mich der musikalischen Denkweise Weberns näher als derjenigen, die etwa der Linie Beethoven-Schönberg folgt. Ich liebe sehr ‚unvorhergesehene‘ Übergänge, die Verwandlung einer Idee in ihr Gegenteil unter Beibehaltung der kompositorischen Mittel. Deshalb weigere ich mich, ‚deduktive‘ Musik zu schreiben, ich ziehe ihr eine Musik mit Brüchen und Schnitten vor. [...] Ich habe viel mit Formen gearbeitet, die nicht in sich selber geschlossen, sondern im Gegenteil offen sind. Momente der Stille, Pausen, sind mir wesentlich: In meiner Musik gibt es davon viele. [...] Von der Idee der offenen Form bin ich stark angeregt worden, allerdings nicht im Sinne der Aleatorik, die eine Zeit lang sehr in Mode war, sondern in dem Sinne, daß man sich Gedanken über die Möglichkeiten eines vollständigen Werkes, einer abgeschlossenen Musik macht: Was ist beendet und was nicht?“²⁹⁷

Das heißt: Wann ist etwas so endgültig gesagt, dass man es nie mehr modifizieren müsste? Die Antwort hierauf kann nur lauten: Niemals. In dieser Sichtweise sieht sich Huber durch Nono bestätigt: „Luigi Nono äußerte einmal wie beiläufig zu seinem Streichquartett, daß diese Musik so erklingt und erklingen soll, wie er sie niedergeschrieben hat - daß sie aber auch eine ganz andere sein könnte ... Darin zeigt sich nicht nur der Gedanke des Fragmentalen einer einmal festgeschriebenen Gestalt, sondern ein grundsätzliches Infragestellen des Opus perfectum, verglichen mit den Ansätzen eines John Cage, aber in einer anderen utopischen Richtung. Nonos Äußerung weist nämlich, so will mir scheinen, darauf hin, daß das immanente kreative Potential einer Musik - auch wenn diese bis in die letzten Differenzierungen auskomponiert ist - weit über das einmal und endgültig Ausformulierte hinausreicht.“²⁹⁸

Somit könnte man Huber durchaus als einen Komponisten charakterisieren, auf dessen Werk der Begriff des „offenen Kunstwerks“ zutrifft. Doch dem ist nicht so.

²⁹⁶ Huber, *Protuberanzen* (siehe Anm. 137), S. 214

²⁹⁷ Huber, „*Ich glaube an die Bedeutung des Herzens und der Liebe*“ (siehe Anm. 79), S. 113

²⁹⁸ Klaus Huber, Werkkommentar zu *L'Ombre de notre âge*, <https://www.klaushuber.com/pagina.php?0,2,94,116,0,0>, (aufgerufen am 22.02.2020)

Huber will nicht mit jeder neuen Komposition die Aussage der vorhergehenden relativieren, weil die Parameter von damals heute schon wieder ganz anders sind. Der Komponist Huber will – und dazu gehört explizit die Einarbeitung von bestehender Musik in eine neue – alte Konnotationen erhalten, in der neuen Musik verstärken und transformieren. Eine Ent- beziehungsweise Um-Semantisierung des Alten widerspricht allem, wofür Hubers Jahrzehnte umfassendes Schaffen steht. Er löscht keine Zusammenhänge aus, sondern fügt neue hinzu. Eindrückliches Beispiel hierfür ist sein Streichquintett *Ecce homines* (1998): Es nimmt auf unterschiedlichen Ebenen Bezug auf Mozarts *Streichquintett* in g-moll KV 516, enthält umgearbeitete Elemente der ... *Plainte* ..., zwei Zitate des argentinischen Lyrikers Roberto Juarroz – lediglich für die Musiker sichtbar –, und der Schluss mit seiner pulsierenden Umspielung des *as* (sowie dessen mikrotonalen Verwandten) erinnert stark an das Orgelstück *Metanoia*. In diesem Quintett, so Huber, gehe es ihm

„[...] vor allem darum, die Mimesis von Interdependenz im Mikro- wie im Makrobereich fasslich zu machen: daß alles von allem abhängig, alles mit allem verknüpft ist. [...] Das schließt ein deduktives Denken in irgendwelchen Parametern grundsätzlich aus. Was mich fasziniert, sind Ketten oder Netze von Interdependenzen. Sie führen zu fortwährenden Substitutionen.“²⁹⁹

Also handelt es sich bei Huber doch eher ein rhizomartiges Œuvre? Schließlich ist es sowohl immanent als auch mit den Werken anderer Komponisten, Dichter, Philosophen oder Mystiker der Gegenwart wie der Vergangenheit verwoben. In dieser sich gegenseitigen Bedingtheit erkennt Huber das „Prinzip allen Lebens, Grundprinzip der Schöpfung, was unter anderem Forschungsergebnisse der Biochemie laufend bestätigen.“³⁰⁰ Und auch Max Nyffeler fasst insbesondere Hubers Spätwerke unter diesem Begriff zusammen: „Das rhizomartige Wachstum des Œuvres zeigte sich in den 1990er Jahren u. a. in einer Gleichzeitigkeit von Werkkomplexen mit unterschiedlicher thematischer und kompositorischer Ausrichtung [...]“³⁰¹

Aber auch dieses Bild trifft hier nicht voll zu. Zwar kann man einige der von Deleuze und Guattari herausgearbeiteten Merkmale³⁰² durchaus auch für das kompositorische Werk Hubers benennen – etwa die antihierarchische und dezentrale Form oder die Prinzipien der Heterogenität und der Kartographie –, jedoch fehlt in Hubers Arbeit das Prinzip des asignifikanten Bruchs. Seine Kompositionen können eben nicht an jeder

²⁹⁹ Klaus Huber, Werkkommentar zu *Ecce homines*, <https://www.klaushuber.com/pagina.php?0,2,94,113,0,0>, (aufgerufen am 22.02.2020)

³⁰⁰ Ebd.

³⁰¹ Nyffeler, [Art.] *Huber, Klaus*, in *MGG* (siehe Anm. 158), Sp. 447

³⁰² Vgl. Gilles Deleuze und Félix Guattari, *Rhizom*, Berlin 1977

beliebigen Stelle zerstört werden, oder anders gesagt: Jede Rekomposition ist ein eigenständiges neues Kunstwerk, das zwar in Beziehung zum alten steht, dieses jedoch nicht relativiert oder gar obsolet macht. Fazit: Man kann das, was Klaus Huber in mehr als einem halben Jahrhundert geschaffen hat, nicht unter einem einzigen Begriff subsumieren. Stattdessen treffen mehrere Beschreibungen zu, je nach Werk(-komplex): offenes Kunstwerk, vernetztes Werk oder „Poly-Werk“, wie Mahnkopf Hubers Phase der Rekompositionen betitelt: „[...] d. h. eine polyphone Kombination mehrerer Werke zu einem neuen übergeordneten.“³⁰³ Dabei darf man das Adjektiv „übergeordnet“ nicht als Gewichtung verstehen. Die spätere Version ist keine bessere. Sie kann dieselbe Botschaft transportieren, bloß ausgedrückt mit anderen Mitteln. Oder sie enthält dieselben Mittel, die jedoch so anders kombiniert sind, dass eine ganz neue Botschaft vermittelt wird.

³⁰³ Huber und Mahnkopf, *Von Zeit zu Zeit* (siehe Anm. 9), S. 154

2 Die Geschichte des „Miserere mei, Deus“

In diesem Teil beleuchte ich die musikhistorische Gattung des „Miserere“. Dies ist insofern nötig, als Huber selbst im Vorfeld seiner kompositorischen Arbeiten historische Studien betrieb und sich sowohl mit dem 51.(50.) Psalm als auch mit dessen musikalischen Erscheinungsformen beschäftigte. Dieser Jahrtausende alte Psalm hat eine zentrale Stellung sowohl in der jüdischen als auch in der christlichen Theologie inne. Sein Wortlaut ermöglicht unterschiedliche Interpretationen, auch „Auslegungen“ genannt, welche Rückschlüsse auf die Intentionen des jeweiligen Verfassers zulassen, beziehungsweise auf die Zeit, in der diese Interpretationen entstanden sind. Wer ein „Miserere“ vertont, nimmt immer auch eine bestimmte Haltung zu diesem Psalmtext ein – sei es aus persönlicher Motivation, sei es auf Anordnung des Auftraggebers. Erst, wenn man mit der Geschichte dieses Bibelpsalms und seiner Vertonungen vertraut ist, kann man den Schritt weiter gehen und eine Vertonung aus dem jungen dritten Jahrtausend nach Christi Geburt untersuchen.

2.1 Überlieferung

2.1.1 Der Psalter

Der Text aller „Miserere“-Vertonungen basiert auf einem Psalm, der im Alten Testament überliefert ist. Jener Teil des Alten Testaments, in welchem die Psalmen zusammengefasst sind, heißt in der christlichen Tradition „Psalter“. Beide Bezeichnungen – „Psalm“ und „Psalter“ – stammen von dem griechischen Wort „psalmós“ ab, das übersetzt „Saitenspiel“ heißt.³⁰⁴ Der griechische Ausdruck wiederum verweist auf einen hebräischen, nämlich „mizmōr“, der einen „kantilierenden Sprechgesang mit Saitenspielbegleitung“³⁰⁵ beschreibt. Demnach betonen die europäischen Übersetzungen die Art und Weise, in der diese Lieder, Gebete und Gedichte vorgetragen wurden, während sich die jüdische Tradition auf den Inhalt dieser Sammlung bezieht: *sepher t^ehilim*³⁰⁶ heißt *Buch der Lobpreisungen*.

Insgesamt umfasst der Psalter 150 Psalmdichtungen unterschiedlichster Provenienz. Zwar erzählen die Psalmen keine zusammenhängende Geschichte und jeder Psalm

³⁰⁴ Vgl. Chiara Conterno, *Die andere Tradition. Psalm-Gedichte im 20. Jahrhundert*, Göttingen 2014, S. 17

³⁰⁵ Erich Zenger u. a., *Einleitung in das Alte Testament*, hg. von Christian Frevel, Stuttgart 2012, S. 430

³⁰⁶ Die Transliteration entstammt der Abhandlung von Conterno, *Die andere Tradition* (siehe Anm. 304), S. 17.

kann auch gut für sich alleine stehen, doch sind Auswahl und Anordnung der Verse keinesfalls willkürlich, sondern das Ergebnis jahrhundertelanger intensiver Textarbeit. Die 150 Psalmen sind kunstvoll angeordnet, in fünf Einheiten unterteilt und mit einem Rahmen versehen. Um auf die Zahl 150 zu kommen, hat man in die Texte eingegriffen³⁰⁷: kürzere wurde zusammengefasst, andere wiederum getrennt. Die überlieferten Zählungen der Psalmen innerhalb des jüdischen *Buchs der Lobpreisungen* sind einheitlich. Änderungen wurden erst bei der Übertragung vom Hebräischen ins Griechische vorgenommen. So fasst die Septuaginta die Ps 9 und 10 wie auch die Ps 114 und 115 jeweils zu einem einzigen Psalm zusammen und teilt im Gegenzug die Ps 116 und 147 jeweils in zwei selbstständige Psalmen auf. Auch die Vulgata, die lateinische Übersetzung, folgt der griechischen Aufteilung.³⁰⁸

MT	LXX	MT	LXX	MT	LXX
1–8	1–8	114/115	113	117–146	116–145
9/10	9	116,1–9	114	147,1–11	146
11–113	10–112	116,10–19	115	147,12–20	147
				148–150	148–150
					151

Unterschiede zwischen jüdischer (MT) und griechischer (LXX) Psalmzählung³⁰⁹

Für uns bedeutet das: Wer vom „Miserere“-Psalm als dem 51. Psalm spricht, bezieht sich auf die hebräische Zählweise, während der Bezeichnung des „Miserere“-Psalms als 50. Psalm der griechische bzw. lateinische Text zugrunde liegt. Das gilt zumindest bis zur Zeit Martin Luthers. Als der Reformator den Psalter ins Deutsche übersetzte, nahm er die hebräische Bibel als Vorlage und übernahm auch ihre Zählung. Das heißt also für die (west-)europäische Musikgeschichte, dass sich alle „Miserere“-Kompositionen bis zur Reformation auf die Autorität des lateinischen Textes der Vulgata berufen. Für die Zeit danach ist zu unterscheiden: „Miserere“-Vertonungen im katholischen Umfeld nennen weiterhin den 50. Psalm im Titel und benutzen den lateinischen Text. Protestantische Werke können entweder einen lateinischen oder einen deutschen Text haben – sie aber geben als Quelle den „Psalmus 51“ an. Die gegenwärtige Bibelforschung forderte vor diesem Hintergrund eine Verein-

³⁰⁷ Auf die Frage, warum es gerade 150 Psalmen sind, soll an dieser Stelle nicht näher eingegangen werden; stattdessen verweise ich auf die Darstellung verschiedener Erklärungsversuche in: Rainer Stichel, *Beiträge zur frühen Geschichte des Psalters und zur Wirkungsgeschichte der Psalmen*, Paderborn 2007, S. 258–291

³⁰⁸ Vgl. Zenger, *Einleitung in das Alte Testament* (siehe Anm. 305), S. 430. Die Vulgata weist dieselbe Zählung auf wie die Septuaginta – obwohl sie direkt aus dem Hebräischen übersetzt worden war. Siehe dazu Ebd., S.65

³⁰⁹ Ebd., S. 430

heitlichung der Psalmzählungen. Der Vatikan kam dieser Forderung nach – so ist es die derzeit übliche Praxis, die hebräische Zählung als Hauptzählung anzugeben und die „traditionelle“ Vulgata-Zählung in Klammern zu nennen.³¹⁰

2.1.2 Die Psalmen Davids

Der Psalm „Miserere mei, Deus“ ist Teil des sogenannten „Davidpsalters“, also jener Sammlung an Psalmen, die König David als Verfasser zugeschrieben wird: „Wegen der Davidisierung³¹¹ wird die Sammlung 51-72 von der Forschung ‚Davidpsalter‘ genannt (analog der ebenfalls sekundär davidisierten Sammlung Ps 3-41; meist bezeichnet man Ps 3-41 als ‚ersten Davidpsalter‘ und Ps 51-72 als ‚zweiten Davidpsalter‘).“³¹² Schon seit biblischer Zeit gibt es immer wieder Stimmen, die den kompletten Psalter König David zuschreiben³¹³, jenem Herrscher und Dichter, der Harfe spielend Zwiesprache mit Gott hielt. Dies ist eine bis heute nicht bewiesene Behauptung – allerdings weist beinahe die Hälfte der Psalmen Vor- oder Nachsätze auf, die sich explizit auf König David beziehen. Der Grund für die Zuschreibung der Psalmen an David, die sogenannte „Davidisierung“, liegt in den unterschiedlichen Übersetzungsmöglichkeiten dieser Vor- oder Nachsätze:

„Die Angabe lautet in der hebräischen Fassung מִזְמוֹר לְדָוִד (*mizmor l^e david*). Der Ausdruck wird traditionell als Angabe einer Urheberschaft (‚le-auctoris‘) verstanden und mit ‚von David‘ übersetzt (beispielsweise in der Einheitsübersetzung und der Lutherbibel). Die Präposition לְ (l^e) kann sich aber auch auf die Richtung beziehen, sodass der Ausdruck mit ‚für/über David‘ oder ‚dem David zugehörig‘ wiederzugeben ist. Damit wird dann die messianische Bedeutung des Psalms für das jüdische Volk ausgedrückt“³¹⁴

Und so konstatiert Alexander Achilles Fischer: „Primär ist also mit dem Zugehörigkeitsvermerk (noch) keine Verfasserangabe (*l^e-auctoris*) intendiert, weshalb Übersetzungen wie ‚ein Psalm Davids‘ missverständlich sind. Vielmehr wird hier David den Lesern als impliziter Beter der ihm zugeordneten Psalmen vorgestellt und damit als eine Identifikationsfigur der Tradition angeboten.“³¹⁵ Der biblische König macht also vor,

³¹⁰ Vgl. Zenger, *Einleitung in das Alte Testament* (siehe Anm. 305), S. 430. Diese Zählweise übernehme ich auch für meine Arbeit.

³¹¹ Der Begriff „[...] ‚Davidisierung des Psalters‘ bezeichnet die Verbindung der Psalmen mit dem Leben und Wirken Davids, so dass der Leser David als Vorbild betrachten kann, dessen Darstellung sich im Gegenzug poetisierte“. Aus: [o. A.], [Art.] *Davidpsalm*, in: *Wikipedia*, <https://de.wikipedia.org/wiki/Davidpsalm> (Stand: 25.08.2019) (aufgerufen am 25.02.2020). Vgl. auch Zenger, *Einleitung in das Alte Testament* (siehe Anm. 305), S. 434

³¹² Frank-Lothar Hossfeld und Erich Zenger, *Psalmen 51–100*, Freiburg ²2000, S. 28

³¹³ Ebd., S. 450

³¹⁴ [o. A.], [Art.] *Davidpsalm*, in: *Wikipedia* (siehe Anm. 311)

³¹⁵ Alexander Achilles Fischer, [Art.] *David (AT)*, in: <https://www.bibelwissenschaft.de/wibilex/das->

wie man mit Gott sprechen kann. Hierbei ist es von nicht zu überschätzendem Wert, dass David als Mensch wie du und ich gezeichnet wird: Er hat Wünsche, Hoffnungen, Ängste und Qualen – trotz aller Königswürden, trotz des Auserwähltseins. Dazu schreibt Zenger: „Dabei ist wichtig, dass die ‚biografischen‘ Angaben in den Überschriften nicht den ‚Helden‘ und ‚Krieger‘ David, sondern den Verfolgten, Leidenden, Sünder und Büsser David als Typus des gottgeliebten und gottliebenden Israel ausgewählt haben.“³¹⁶

Für die Christen ist David eine zentrale Figur geblieben – sei es, weil der König Jerusalems ein Vorfahr Christi war, sei es, weil er als Autor und Vortragender zahlreicher Psalmen zum „Gründer der Kirchenmusik“³¹⁷ avancierte. In diesem Punkt wurde er für Luther und die Reformatoren sogar noch wichtiger als für die katholische Kirche.³¹⁸

2.2 Das Singen von Psalmen als Grundlage der christlichen Musizierpraxis

Der 51.(50.) Psalm eröffnet den zweiten Davidpsalter mit den Worten: „Ein Psalm Davids, vorzusingen, Als der Prophet Nathan zu ihm kam, nachdem er zu Batseba eingegangen war.“³¹⁹ Neben den von Zenger angesprochenen biografischen Informationen³²⁰ zum alttestamentarischen König David ist hier der Hinweis enthalten, dass dieser Psalm – wie wohl auch alle anderen Psalmen – „vorzusingen“ sei. Da das Alte Testament auch die Basis des Christentums ist, zeigen sich Historiker seit jeher interessiert daran, wie dieses „Vorsingen“ eines Psalms wohl geklungen haben könnte. Regina Randhofer fasst dieses jahrhundertalte Interesse kurz und treffend zusammen:

bibellexikon/lexikon/sachwort/anzeigen/details/david-at/ch/28c4bf5ae4368e1a46a78c363dfa01c9/, Absatz 5.3, *David im Gebetbuch des Psalters* (Stand: Jan. 2009) (aufgerufen am 25.02.2020)

³¹⁶ Zenger, *Einleitung in das Alte Testament* (siehe Anm. 305), S. 451

³¹⁷ Rudolf Leeb [Art.], *David*; Abs. II *Christentum*, in: Hans Dieter Betz u. a. (Hg.), *Religion in Geschichte und Gegenwart. Handwörterbuch für Theologie und Religionswissenschaft* (= RGG), Tübingen 1998–2007, Bd. 2, Sp. 597 f., hier: Sp. 597

³¹⁸ „Während er im Katholizismus diesen Platz mit der hl. Caecilia teilte, galt D. [i. e. David, Anm. d. Autorin] v.a. im Luthertum als Inbegriff des musikalischen Gotteslobs.“ Aus: Rudolf Leeb, [Art.] *David* (siehe Anm. 317), Sp. 597

³¹⁹ Vgl. die Übersetzung durch Martin Luther auf Seite 99 f. in dieser Arbeit

³²⁰ Siehe dazu den nächsten Abschnitt dieses Kapitels, „Inhalt und Deutung“

„Spätestens seit dem Humanismus und seinem erwachenden Interesse an Sprachen, Schriften, Zeugnissen der Antike und der Wiederherstellung ihrer Urgestalt wird auch die Musik des alten Israel zum Gegenstand wissenschaftlicher Untersuchung, allerdings auch lebhaftester Spekulationen. So gibt es denn, angefangen vom Humanismus bis ins 20. Jahrhundert, eine Reihe von Bemühungen, den Gesang Altisraels zu rekonstruieren. All diese Versuche spiegeln die musikalischen Normen abendländischer Musikkultur aus der Sicht der jeweiligen Epoche – zu überzeugen vermag keiner von ihnen.“³²¹

Dies bedeutet: Wir wissen nicht, wie die Psalmen, die man zur Zeit des Alten Testaments bis hin zur Zeitenwende gesungen hat, geklungen haben. Allerdings hat Randhofer anhand der Untersuchung von Psalmen „verschiedenster jüdischer und christlicher Überlieferungen“ deutlich gemacht, dass zwar keine konkreten Melodien dingfest gemacht werden können, jedoch durchaus „[...] innere Strukturen, Bauformen; hier lassen sich in jüdischen wie in christlichen Überlieferungen über einen weiten Raum hinweg Gemeinsamkeiten feststellen.“³²² Es gibt viele unterschiedliche Traditionen des Psalmengesangs, aber alle weisen Varianten des in der Musikwissenschaft tradierten Schemas der Psalmodie auf, also

„[...] des Gesangs eines Psalms oder Psalmverses: Initium (Anfang), Tenor, Mittelkadenz, Tenor, Schlußkadenz. [...] Ein Psalm kann grundsätzlich auf dreierlei Weise vorgetragen werden: solistisch (ein Kantor singt ihn allein), responsorial (ein Kantor singt, Gemeinde oder Chor beteiligt sich mit einem Refrain), antiphonal (zwei Gruppen singen in versweisem Wechsel). [...] Die Melodien, nach denen psalmodiert wird, heißen Psalmtöne. Man unterscheidet drei Melodieformen: die Meßpsalmodie für Berufssänger, die Canticumpsalmodie, einfacher gehalten, für eine Vorsängergruppe, die Cursus- oder Offiziumpsalmodie für die Gemeinde, die im Stundengebet verwandt wird.“³²³

Man kann demnach davon ausgehen, dass der christliche Psalmgesang seine Wurzeln im jüdischen hat, zumal die Psalmen von Anbeginn an auch für das Christentum von großer Bedeutung waren:

„Wie im Judentum waren die biblischen Psalmen auch bei den ersten Christen allgemein bekannt und beliebt. Der Psalter war das meistzitierte alttestamentarische Buch und diente als wichtige Legitimationsgrundlage für den Glauben an Jesus Christus. In ihm sah man die geistgewirkten Lieder des ‚Propheten‘ David in Erfüllung gehen. [...] Die christliche Liturgie macht seit ihren Anfängen ausgiebig und grundsätzlich auf zwei Arten

³²¹ Regina Randhofer, *Psalmen in jüdischen und christlichen Überlieferungen. Vielfalt, Wandel und Konstanz*, in: *Acta Musicologica* Nr. 70 (Jan.–Jun. 1998), S. 45–78, hier: S. 45

³²² Ebd., S. 77

³²³ Horst Nitschke, *Lexikon Liturgie. Gottesdienst, Christliche Kunst, Kirchenmusik*, Hannover 2001, S. 127

von den Psalmen Gebrauch: durch Auswahl einzelner Psalmen oder Psalmverse häufig in Verbindung mit anderen biblischen oder außerbiblischen Texten (z.B. Antiphonen) und durch die lectio continua des ganzen Psalters.³²⁴

Das Besondere am Psalmgesang war und ist bis heute, dass es sich um eine Mischform aus Singen und Sprechen handelt. Schon Augustinus verwendet beim Vortrag eines Psalms die Worte „cantare = singen“ synonym mit „legere = lesen“.³²⁵ Josef-Anton Willa legt für die christliche Antike fest, dass

„[...] der Psalm im Wortgottesdienst weder im heutigen Sinn gelesen noch als einfaches Rezitativ vorgetragen wurde, auch dort, wo in den Quellen von einer Psalmlesung die Rede ist. Aufgrund ihres lyrischen Charakters und ihres großen Bekanntheits- und Beliebtheitsgrades als Gebete und Lieder bei den Juden und Christen kam den Psalmen gegenüber anderen Schrifttexten eine Sonderstellung zu, die sich wohl auch innerhalb des Wortgottesdienstes durch besondere musikalische Gestaltung manifestierte.“³²⁶

2.3 Der 51.(50.) Psalm

Der lateinische Text des „Miserere“, wie er in der Vulgata überliefert ist, lautet:

PSALMUS 51(50)

1 *Magistro chori. PSALMUS. David,*

2 cum venit ad eum Nathan propheta,
postquam cum Bethsabee peccavit.

3 Miserere mei, Deus,
secundum [magnam, Anm. d. Autorin] misericordiam tuam;
et secundum multitudinem miserationum tuarum
dele iniquitatem meam.

4 Amplius lava me ab iniquitate mea
et a peccato meo munda me.

5 Quoniam iniquitatem meam ego cognosco,
et peccatum meum contra me est semper.

6 Tibi, tibi soli peccavi et malum coram te feci,
ut iustus inveniaris in sententia tua et aequus in iudicio tuo.

7 Ecce enim in iniquitate generatus sum,

³²⁴ Josef-Anton Willa, *Singen als liturgisches Geschehen. Dargestellt am Beispiel des ‚Antwortpsalms‘ in der Messfeier*, Regensburg 2005, S. 116

³²⁵ Ebd., S. 132

³²⁶ Ebd., S. 135

et in peccato concepit me mater mea.

8 Ecce enim veritatem in corde dilexisti
et in occulto sapientiam manifestasti mihi.

9 Asperges me hyssopo, et mundabor;
lavabis me, et super nivem dealbabor.

10 Audire me facies gaudium et laetitiam,
et exultabunt ossa, quae contrivisti.

11 Averte faciem tuam a peccatis meis
et omnes iniquitates meas dele.

12 Cor mundum crea in me, Deus,
et spiritum firmum innova in visceribus meis.

13 Ne proicias me a facie tua
et spiritum sanctum tuum ne auferas a me.

14 Redde mihi laetitiam salutaris tui
et spiritu promptissimo confirma me.

15 Docebo iniquos vias tuas,
et impii ad te convertentur.

16 Libera me de sanguinibus, Deus, Deus salutis meae,
et exultabit lingua mea iustitiam tuam.

17 Domine, labia mea aperies,
et os meum annuntiabit laudem tuam.

18 Non enim sacrificio delectaris;
holocaustum, si offeram, non placebit.

19 Sacrificium Deo spiritus contribulatus;
cor contritum et humiliatum, Deus, non despicias.

20 Benigne fac, Domine, in bona voluntate tua Sion,
ut aedificentur muri Ierusalem.

21 Tunc acceptabis sacrificium iustitiae, oblationes et holocausta;
tunc imponent super altare tuum vitulos.³²⁷

³²⁷ *Liber psalmodum*, in: *Nova Vulgata. Bibliorum Sacrorum Editio*,
http://www.vatican.va/archive/bible/nova_vulgata/documents/nova-vulgata_vt_psalmodum_lt.html#PSALMUS_51 (aufgerufen am 22.02.2020). Diese Quelle wurde aufgrund ihrer Autorität der Vatikanischen Herausgeberschaft ausgewählt – leider fehlt ausgerechnet hier das Wort „magnam“ im 3. Vers – Ironie des Schicksals?

Gott, sei mir Sünder gnädig! (Der vierte Bußpsalm)

51

1 *Ein Psalm Davids, vorzusingen,*

2 *Als der Prophet Nathan zu ihm kam,
nachdem er zu Batseba eingegangen war.*

3 Gott, sei mir gnädig nach deiner Güte,
und tilge meine Sünden nach deiner großen Barmherzigkeit.

4 Wasche mich rein von meiner Missetat,
und reinige mich von meiner Sünde;

5 denn ich erkenne meine Missetat,
und meine Sünde ist immer vor mir.

6 An dir allein habe ich gesündigt
und übel vor dir getan,
auf dass du Recht behaltest in deinen Worten
und rein dastehst, wenn du richtest.

7 Siehe, ich bin als Sünder geboren,
und meine Mutter hat mich in Sünden empfangen.

8 Siehe, dir gefällt Wahrheit, die im Verborgenen liegt,
und im Geheimen tust du mir Weisheit kund.

9 Entsündige mich mit Ysop, dass ich rein werde;
wasche mich, dass ich schneeweiß werde.

10 Lass mich hören Freude und Wonne,
dass die Gebeine fröhlich werden, die du zerschlagen hast.

11 Verbirg dein Antlitz vor meinen Sünden,
und tilge alle meine Missetat.

12 Schaffe in mir, Gott, ein reines Herz,
und gib mir einen neuen, beständigen Geist.

13 Verwirf mich nicht von deinem Angesicht,
und nimm deinen Heiligen Geist nicht von mir.

14 Erfreue mich wieder mit deiner Hilfe,

³²⁸ Sämtliche Varianten, die Martin Luther selbst veröffentlichte, zeigt Billy Kristano in seiner Dissertation *Musical Settings of Psalm 51 in the Perspectives of Reformational Music Aesthetics*, Heidelberg 2009, <https://archiv.ub.uni-heidelberg.de/volltextserver/10672/>, S. 70–73. Die hier angeführte Version entstammt der Luther-Bibel in der Revision von 1984, http://www.bibelwissenschaft.de/online-bibel/luther-bibel-1984/lesen-im-bibeltext/bibel/text/lesen/?tx_buhbibelmodul_bibletext%5Bscripture%5D=psalm+51 (aufgerufen am 25.02.2020).

und mit einem willigen Geist rüste mich aus.

15 Ich will die Übertreter deine Wege lehren,
dass sich die Sünder zu dir bekehren.

16 Errette mich von Blutschuld, /
Gott, der du mein Gott und Heiland bist,
dass meine Zunge deine Gerechtigkeit rühme.

17 Herr, tu meine Lippen auf,
dass mein Mund deinen Ruhm verkündige.

18 Denn Schlachtopfer willst du nicht, /
ich wollte sie dir sonst geben,
und Brandopfer gefallen dir nicht.

19 Die Opfer, die Gott gefallen, sind ein geängsteter Geist,
ein geängstetes, zerschlagenes Herz wirst du, Gott, nicht verachten.

20 Tu wohl an Zion nach deiner Gnade,
baue die Mauern zu Jerusalem.

21 Dann werden dir gefallen rechte Opfer, /
Brandopfer und Ganzopfer;
dann wird man Stiere auf deinem Altar opfern.

2.3.1 Inhalt und Deutung

Dieser Psalm ist einer der radikalsten des gesamten Psalters. In ihm bittet David um Vergebung seiner wahrhaft grauenvollen Taten: Er hat eine Frau vergewaltigt und deren Ehemann ermordet. Warum? Aus „niederen Motiven“, wie man vor Gericht sagen würde. Er beehrte Batseba, konnte sie aber nicht auf legalem Wege gewinnen. So wandte er Gewalt an und übertrat dadurch gleich mehrere der Zehn Gebote. Im 51.(50.) Psalm zeigt sich David schutzlos, ungeschminkt, ohne Erklärung oder Entschuldigung. Ja, er hat Schlimmes getan. Er weiß es und es tut ihm leid. Er fleht Gott an, ihm zu vergeben: „Miserere mei, Deus“.

Die einflussreichsten Theologen der Geschichte zeigten sich gerade von diesem Psalm fasziniert.³²⁹ Bereits der Kirchenlehrer Augustinus hob ihn im fünften Jahrhundert aus

³²⁹ Auf eine ausführliche Interpretation des Textes wird in dieser Arbeit verzichtet. Stattdessen sei auf den Aufsatz von Andreas Wagner verwiesen, der den Psalm in aller Gründlichkeit erklärt und wichtige Lesarten vorstellt: Andreas Wagner, *Psalm 51. Strukturen und Botschaft*, in: Dominik Helms, Franz Körndle und Franz Sedlmeier (Hg.), *Miserere mei, Deus. Psalm 51 in Bibel und Liturgie*, Würzburg 2015, S. 34–69

der Menge der 150 Psalmen hervor, als er ihn in den Kanon der sieben Bußpsalmen aufnahm. Auch in der langen Tradition der Psalmauslegungen ist der Psalm „Miserere mei, Deus“ stets an prominenter Stelle vertreten.³³⁰

Berühmte, weil einflussreiche Auslegungen des 51.(50). Psalms stammen aus der Zeit der Renaissance – von zwei Mönchen, wie sie unterschiedlicher nicht sein konnten und die dennoch vieles gemein hatten. Beide waren politisch aktive Kirchenmänner, beide brillante Rhetoriker, beide wurden als Ketzer von der katholischen Kirche exkommuniziert und verurteilt: Girolamo Savonarola und Martin Luther.³³¹

Savonarola beginnt seine Psalmauslegung, die er 1498, also unmittelbar vor seiner öffentlichen Hinrichtung, verfasste, mit den Worten: „[...] ich unseliger gemacht kraftloß unnd beraubt aller hilff.“³³² Der ehemalige Herrscher über Florenz findet sich allein und machtlos im Kerker wieder und weiß, dass man ihn bald töten wird. Da bekennt er seine eigene Fehlbarkeit und Sünden – und während er das „Miserere“ betet, erkennt er, dass er keine Angst mehr haben muss:

„O got erbarm dich mein nach deiner grossen barmhertzigkeyt, nit nach der barmhertzigkeit der menschen, was ist klein, sundern nach deiner, die do groß ist. [...] Nach der grossen barmhertzigkeit, in der du also lieb hast gehabt dye welt das du deinen eingepornen sun geben hast, welche barmhertzigkeyt mag grösser sein welche grössere lueb wer mag verzweifeln wer mag nitt getrauen got ist mensch worden, und umb der mensch willen gecreützigt“.³³³

So schließt Savonarola den Bogen von David, der als Auserwählter Todsünden begeht und dennoch auf Gottes Barmherzigkeit hofft, über Jesus, der sich zum Beweis der unendlichen Liebe Gottes von den Menschen hinrichten lässt, bis hin zu sich selbst,

³³⁰ Auf die wichtigsten vorreformatorischen Auslegungen geht Jack E. Brush ein, darunter auf Texte von Augustinus von Hippo, Cassiodorus, Petrus Lombardus sowie eine Gregor dem Großen zugeschriebene Auslegung: Jack E. Brush, *Gotteserkenntnis und Selbsterkenntnis. Luthers Verständnis des 51. Psalms*, Tübingen 1997

³³¹ Die Originale jener Zeit sind selbstredend auf Latein verfasst. Ich greife jedoch in diesem Teil der Dissertation auf (zeitgenössische) Übersetzungen zurück. Dies hat mehrere Gründe: Zum einen war gerade die lateinische (Kunst-)Sprache immer auch ein Mittel, um Nicht-Gelehrte außen vor zu halten. Diese Tradition möchte ich nicht fortführen, sondern einen direkten Zugang zu meiner Argumentation ermöglichen. Darüber hinaus sind muttersprachliche Quellen aus jener Zeit aussagekräftiger hinsichtlich der Art und Weise, wie man damals dachte und fühlte.

³³² Girolamo Savonarola, *Auslegung des psalmen Miserere mei deus. Durch den aller bewertesten Jeronumum Savonarolam Ferrariensem Do er was in dem florentiner Sal Jm Kercker, Gedruckt und volenndet zu Augspurg von Lucas Zeyssenmair Am donrstag nach dem snntag Reminiscere Jn der fasten Anno Nach cristi gepurd fünfzehnhundert und ain Jar*, Digitalisat unter: http://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10990807_00001.html (aufgerufen am 22.02.2020)

³³³ Ebd.

der als reuiger Sünder in der Stunde seines Todes zu Gott betet. Doch ist diese Auslegung Savonarolas weit mehr als ein Sündenbekenntnis mit Hoffnung auf Erlösung. Die Schrift – nicht umsonst wurde sie bald nach Savonarolas Tod gedruckt und in mehrere lebende Sprachen übersetzt – ist eine vielschichtige Auseinandersetzung mit den Aussagen der Bibel. Die Sätze sind gespickt mit Anspielungen und Zitaten aus dem Alten wie dem Neuen Testament. Somit ermöglicht der Autor Lesarten auf unterschiedlichen Ebenen. Jenseits der vielgestaltigen Beschreibung seiner persönlichen Qualen und reuigen Bekenntnisse kommuniziert Savonarola mit gelehrten Adressaten über grundsätzliche religionstheoretische Fragen.

Im deutschsprachigen Raum stammen wichtige Deutungen des „Miserere“-Psalms, von Martin Luther. „Auffällig ist, dass es gerade zu Ps 51 mehrere eindrucksvolle Veröffentlichungen Luthers gibt, die schon im Jahr 1509 einsetzen und die in unterschiedlicher Weise eher erbaulich, wissenschaftlich-exegetisch (im damaligen Verständnis) oder seelsorgerisch geprägt sind.“³³⁴ In seiner Vorrede zu einer Auslegung des 51.(50.) Psalms aus den 30er Jahren des 16. Jahrhunderts³³⁵ behauptet Luther, dass er dessen Inhalt nicht verstanden habe. Der Gelehrte, der die Bibel vom Hebräischen ins Deutsche übersetzt hat, nennt sich selbst einen „Schüler“, also jemand, der noch zu lernen hat:

„Diesen Psalm habe ich derhalben vor mich genomen aus zulegen / das er von der Busse leret / Wie wol ich aber bekennen mus / das ich diesen hohen und reichen Geist / so alhie redet / noch nicht ergriffen noch erlanget habe / Jdoch wollen wir den Psalm für uns nehmen / auff das wir ursach haben zuleren / und diesem reichen schatz weiter nach zutrachten. Darumb will ich mit euch ein Schüler werden / und wollen beide miteinander hieran studiren und lernen / und warten was der Heilige geist inn uns wircken will / welcher was er uns geben und gutes verleiben wird / dasselbige wollen wir mit dancksagung nehmen.“³³⁶

Luther nimmt diesen Text, um sich auf dieselbe Stufe mit seinen Lesern zu stellen – nicht im intellektuellen Sinne. Es ist die Sünde, die alle Menschen gleich macht, hier ist keiner bessergestellt: „Wir lernen aber also / das die menschliche natur / und das gantze

³³⁴ Wolfgang Ratzmann, *Vom Gemeindelied zur Gebetsvorlage. Psalm 51 in der lutherischen Liturgie*, in: Helms, Körndle und Sedlmeier (Hg.), *Miserere mei, Deus* (siehe Anm. 328), S. 293–306, hier: S. 294

³³⁵ Ich beziehe mich auf die deutsche Übersetzung aus dem Jahr 1539. Das lateinische Original muss demzufolge vorher erschienen sein. Martin Luther, *Der LI. Psalm / Miserere mei Deus. Durch Doct. Mart. Luther jnn Lateinischer Sprach ausgelegt / und itzund verdeutscht. Durch Georg. Maior. Wittemberg 1539. Gedruckt zu Wittemberg durch Hans Frischmut*, Digitalisat unter: <http://www.mdz-nbn-resolving.de/urn/resolver.pl?urn=urn:nbn:de:bvb:12-bsb10159309-9> (aufgerufen am 22.02.2020)

³³⁶ Ebd.

menschliche wesen verderbet sey“³³⁷. Schon Adam hätte einen „rechtschaffenen reinen willen und verstand“ haben können, so Luther – aber nein, er bringt die „Erbsünde“ über uns Menschen und wird gemeinsam mit Eva aus dem Paradies vertrieben. Der Mensch an sich, alle Menschen, sind Sünder. Daher steht im Zentrum dieser, wie auch anderer Auslegungen Luthers das ehrliche, vollkommene Sündenbekenntnis.³³⁸ Nur, wenn dies erfolgt ist, kann man auf Gottes Erbarmen hoffen, das dann aber auch ohne Wenn und Aber über den Menschen kommt: „So ist das die Summa dieser Lere / das die betrübten hertzen / durch das verdienst Christi / und aus zuversicht der barmhertzigkeit Gottes / sich trösten sollen / Welche aber kein bekümmernis / sondern gute tag haben / das die selbigen Gott fürchten / und nicht sicher werden.“³³⁹

Jack E. Brush folgert aus seiner Beschäftigung mit Luthers Auslegungen des „Miserere“-Psalms:

„Seine [i. e.: Luthers, Anm. d. Autorin] Sympathie für das einfache Volk und dessen Seelennot unter dem Banne einer gesetzesorientierten Theologie wirkte sich ganz allgemein auf seine Hermeneutik, aber insbesondere auf sein Verständnis des 51.(50.) Psalms aus. Das ist der Grund, weshalb Luther sich im 4. Bußpsalm nicht mehr für die Juden interessiert und die historische Situation Davids überhaupt nicht erwähnt. Jetzt spricht er das Gewissen der Christenheit an und versucht den Christen die Augen zu öffnen für die lebenswichtige Unterscheidung zwischen einer selbstgemachten Gerechtigkeit und der Gerechtigkeit Gottes.“³⁴⁰

Viele Auslegungen heben gerade das intime Verhältnis zwischen dem einzelnen, sündigen Menschen und Gott hervor. Hans-Joachim Kraus betont die Tatsache, dass nur Gott allein Sünde und Schuld vergeben kann: „Der Beter weiß sich allein auf das gnädige Wirken Gottes geworfen. Allein von seiner Barmherzigkeit erwartet er die Tilgung der Schuld, die als ein den Menschen total durchwirkendes Verderben gesehen wird. Nur Gott kann die drohende, dunkle Scheidewand der Sünde, die Gott und

³³⁷ Ebd.

³³⁸ Ebd.: „Auf das man das recht verstehe / das Gott die sunder hasset / und die frommen liebet / so mus man ein unterscheid machen / zwischen dem sunder / welcher seine sunde empfindet und bekent / und dem / welcher sie nicht empfindet noch bekennet. Dieses sunders gebet / so seine sunde nicht empfindet / will Gott nicht / höret es auch nicht / denn solcher sunder vestehet solchs nicht was er bit / und ist jm auch kein ernst mit dem gebet. [...] Die andere sunder aber / sind die / welche jre sunde empfinden / welche der zorn Gottes drucket / und sich fur Gott entsetzen [...] Welches uns im Wort Gottes wird furgehalten / das der Herr ein gefallen habe an den / so in fürchten /das Gott ein geengstet und zerschlagen hertz nicht verachte / das er auff das nidrige sehe / inn himmel und erden / das er den geringen auffrichte aus dem staube.“

³³⁹ Ebd.

³⁴⁰ Brush, *Gotteserkenntnis* (siehe Anm. 330), S. 113. Hier knüpft Klaus Huber in seiner „Miserere“-Komposition mit der Neuformulierung des Titels und der Aufnahme arabischer Elemente an. Siehe hierzu den Absatz „Neu: Ausweitung auf den arabischen Raum“ im Abschnitt „Gesamtbetrachtung des *Miserere hominibus*“ des 3. Kapitels.

Mensch trennt, beseitigen und das Unerträgliches tilgen.“³⁴¹ Aber in dieser Absolutheit, dass allein Gott für das Seelenheil eines jeden Menschen zuständig ist, liegt auch jener unendliche Trost: Dass er es eben auch gewährt, darin liegt für Kraus das Wunder: „Das ‚sola gratia‘ leuchtet aus jedem Vers hervor. Keine Gabe, keine Bedingung tritt zwischen Gott und Mensch. Kein Opfer wirkt auf Jahwe ein. Opfer ist allein der flehende und vertrauende Mensch, der sich mit Leib und Leben Gott überantwortet, jedoch nichts anderes als nur Gebrochenheit und Zerschlagenheit seines Herzens anzubieten vermag. Der Mensch stellt sich Gott als der, der er ist. Ihm bleibt nichts übrig, als ihn um Vergebung zu bitten und seine Schuld zu bekennen. In seiner Radikalität der Erkenntnis und Weisheit, die aus dem prophetischen Wort des Alten Testaments gewonnen worden ist, ragt Ps 51 aus dem Psalter hervor. Einzigartig sind seine Spitzenaussagen. Unfaßlich ist die Fülle der Einsicht.“³⁴²

2.3.2 Tradition des „Miserere“-Betens

Weil der „Miserere“-Psalm eine besondere Beziehung zwischen Gott und dem einzelnen Menschen beschwört, fiel ihm im Laufe der Zeit eine Schlüsselstellung in der christlichen Welt zu. Er wurde zum Begleiter eines jeden Christen, besonders dann, wenn es um Unumkehrbares ging, also um die Sünde und um das Sterben.

Seit dem Mittelalter ist der 51.(50.) Psalm unverzichtbarer Bestandteil des Stundengebetes, und zwar als erster Psalm der Laudes – also dem liturgischen Morgengebet – des Totenoffiziums. Seit der Einführung des Vierwochenpsalters im Jahr 1970 wird das „Miserere“ jeden Freitag als erster Psalm in den Laudes gebetet.³⁴³

Während der Karwoche – und besonders am Karfreitag – erklang das „Miserere“ in liturgisch zentralen Momenten. Sébastien Gaudelus beschreibt eindrücklich die Situation im Frankreich des 17. Jahrhunderts, die in anderen katholischen Ländern, insbesondere Italien, jedoch nicht anders aussah:

„Theater- und sonstige öffentliche Veranstaltungen waren während der sog. ‚Quindena Paschæ‘, der beiden Wochen vor und nach Ostern, verboten, die Theater und Opernhäuser waren während dieser Zeit geschlossen. Das Publikum besuchte daher in großer Zahl die Gottesdienste und vor allem die Trauermetten, insbesondere, wenn die in der

³⁴¹ Hans-Joachim Kraus, *Psalmen. 1. Teilband, Psalmen 1-59*, Neukirchen-Vllyn 1961/78, S. 548

³⁴² Ebd., S. 549

³⁴³ Vgl. Liborius Olaf Lumma, *Liturgie im Rhythmus des Tages. Eine kurze Einführung in Geschichte und Praxis des Stundengebetes*, Regensburg 2011, S. 82

stillen Woche unbeschäftigten Opernsängerinnen und -sänger daran mitwirkten. Einige Zeitungen kündigten diese ‚Aufführungen‘ an und man konnte wie im Theater Eintritt bezahlen.“³⁴⁴

Der geistliche Ersatz war den ausgesetzten weltlichen Kunstgenüssen durchaus ebenbürtig, so Gaudelus:

„Der Gottesdienstbesuch hielt für die Gläubigen eine regelrechte ‚Dramaturgie‘ bereit, ein ‚Klagetheater‘. Am Ende jedes Psalms wurde darauf geachtet, eine der fünfzehn Kerzen vor dem Altar auf einem dreieckigen, sog. ‚Tenebrae-Leuchter‘ zu löschen, um so das allmähliche Verlassenwerden Jesu durch seine Jünger zu verdeutlichen. Die anderen, in der Kirche verteilten Kerzen wurden dann während der Laudes bei Tagesanbruch gelöscht. Nur die Kerze an der Spitze des dreieckigen Kandelabers blieb erleuchtet. Während des letzten ‚Miserere‘ wurde dieser dann hinter dem Altar verborgen, um auf diese Weise den Tod Christi zu symbolisieren. Dann erzeugte die anwesende Gemeinde Lärm, indem sie etwa die Bänke verschob oder auf diese klopfte oder einschlug, um so an das Erdbeben beim Tode Christi zu erinnern. Die verborgene Kerze wurde schließlich wieder hervorgeholt, als Symbol für die Auferstehung.“³⁴⁵

Dieses „Klagetheater“ scheint über Jahrhunderte hinweg ein Hauptgrund für Wallfahrten nach Rom während der Karwoche gewesen zu sein (natürlich neben dem Versprechen eines Ablasses). Die Kirchenoberen nutzten diese Zeit, in der viele Gläubige aus weit entfernten Ländern kamen, zu Repräsentationszwecken und engagierten nur die besten Sänger für die Sixtinische Kapelle. So war es gerade für ausländische Musiker beeindruckend, diese hohe Kunst zu erleben, die im übrigen Italien sonst nur selten anzutreffen war. Julius Amann stellt fest, dass Rom insbesondere im 19. Jahrhundert eine der wenigen exzellenten Adressen für (kirchen-)musikalische Darbietungen in Italien gewesen zu sein scheint: „Mit dem Abstieg und Zerfall der weltlichen und geistlichen Musikpflege Italiens konnte im 19. Jahrhundert nur mehr die Sixtina kunstverständige Reisende anlocken und befriedigen.“³⁴⁶ Amann führt zum Beweis auch zeitgenössische Berichte an, etwa den des Rompreisträgers von 1840, Charles Gounod: „Was zunächst die Kirchenmusik anbetraf, so konnte man sie anständigerweise und mit Erfolg fast nur an einem Orte, nämlich in der Sixtinischen Kapelle im Vatikan hören: was in den anderen Kirchen in dieser Beziehung geleistet

³⁴⁴ Sébastien Gaudelus, *Die Trauermetten im 17. Jahrhundert*, in: CD-Booklet zu *François Couperin. Leçons de Ténèbres & Motets*, Les Ombres (Margaux Blanchard & Sylvain Sartre), Mirare 2018, MIR 358, S. 27

³⁴⁵ Ebd., S. 26

³⁴⁶ Julius J. Amann, *Allegrıs „Miserere“ und die Aufführungspraxis in der Sixtina nach Reiseberichten und Musikhandschriften*, Birkeneck bei Freising/Obb. 1935, S. 23

wurde, war geradezu schauderhaft!“³⁴⁷ Der protestantische Otto Nicolai zeigte sich sogar noch tiefer beeindruckt. 1834 schwärmte er in einem Brief an seinen Vater von der Musikpraxis in der Sixtinischen Kapelle: „Allein die Sixtina ist wert nach Rom zu reisen! Welche göttliche Kompositionen exekutiert man hier und wie!!!“³⁴⁸ Aufgrund dieser besonderen Tradition bildete sich im Bereich der „Miserere“-Kompositionen ab der Mitte des 17. Jahrhunderts eine eigenständige „römische Schule“ heraus.³⁴⁹

Das „Miserere“ spielt aber auch eine wichtige Rolle in der Ablasspraxis (lat. *indulgentia*), die seit Jahrhunderten in der römisch-katholischen Kirche durchgeführt wird. Unter einem Ablass versteht die katholische Kirche den „[...] Nachlass zeitlicher Strafe vor Gott für Sünden, deren Schuld schon getilgt ist; ihn erlangt der entsprechend disponierte Gläubige unter bestimmten festgelegten Voraussetzungen durch die Hilfe der Kirche, die im Dienst an der Erlösung den Schatz der Sühneleistungen Christi und der Heiligen autoritativ verwaltet und zuwendet.“³⁵⁰ Aus guten Gebeten und ehrlicher Reue werden handfeste Goldstücke, mit denen es sich gut bauen und Politik betreiben lässt: Mit der Aussicht auf Fegefeuer-Erlass kann die Kirche zur Finanzierung der Kreuzzüge aufrufen und zugleich die Kämpfer motivieren. Es ist kein Zufall, dass die meisten Kathedralen in der Zeit zwischen dem 11. und dem 16. Jahrhundert entstanden. Natürlich ist der „Ablasskauf“ das umstrittenste Verfahren: Seelenheil gegen Geld. Dies war auch der Aspekt, in dem Martin Luther die Praxis der katholischen Kirche am schärfsten kritisierte. Im Ablasswesen und den darauf begründeten Reichtümern der Kirche liegt daher der Keim der Reformation.³⁵¹ Die Verbindung von Geld

³⁴⁷ Ebd., S. 23

³⁴⁸ Ebd., S. 23

³⁴⁹ „Richtungweisend für die Miserere-Vertonungen in Rom wurde das *Miserere* Gregorio Allegris, das um die Mitte des 17. Jahrhunderts entstanden war.“ Aus: Magda Marx-Weber, *Liturgie und Andacht. Studien zur geistlichen Musik*, Paderborn 1999, S. 7

³⁵⁰ *Handbuch der Ablässe. Normen und Gewährungen*, Libreria Editrice Vaticana, Rom 2008 (deutsche Übersetzung des *Enchiridion Indulgentiarum. Normae et concessionis*, Editio quarta, Libreria Editrice Vaticana, Rom 1999), S. 17

³⁵¹ Die Ablasspraxis findet in der katholischen Kirche bis heute Anwendung – und sie erlässt auch noch im 21. Jahrhundert Ablassdekrete, wie etwa im Sommer 2005 anlässlich des 20. Weltjugendtages in Köln. Darin heißt es: „Ein *vollkommener Ablass* unter den gewohnten Bedingungen (sakramentale Beichte, eucharistische Kommunion und Gebet nach Meinung des Heiligen Vaters) wird denjenigen Gläubigen gewährt, die, mit dem Herzen von jeglicher Sünde abgekehrt, während des ‚XX. Weltjugendtages‘ in Köln aufmerksam und andächtig an Andachten oder Gottesdiensten und an seinem feierlichen Abschluß teilnehmen. Den anderen Gläubigen, wo immer sie sich auch während des besagten Treffens befinden mögen, wird ein *Teilablass* gewährt, sofern sie Gott mit reuigem Herzen und in inbrünstigem Gebet bitten, daß die jungen Christen im Bekenntnis ihres Glaubens erstarken, daß sie in der Liebe und im Respekt gegenüber ihren Eltern gestärkt werden, und daß sie festen Sinnes seien, die Familien, die sie gründen werden oder schon gegründet haben, oder auch ihr eigenes Leben getreu den heiligen Maßstäben des Evangeliums und der Mutter Kirche zu gestalten, entsprechend der einem jeden von Gott aufgezeigten Berufung.“ Aus: James Francis Stafford

und Seelenheil ist auch ein zentraler Kritikpunkt, den Klaus Huber in seinem *Miserere hominibus* thematisiert: „Ich wollte keinen Bußpsalm komponieren, sondern die Botschaft des Miserere, des Erbarmens.“³⁵² Huber hat deshalb nicht den kompletten Psalmtext vertont, sondern lediglich einige Verse daraus, und diese mit zeitgenössischen Texten verwoben, darunter einer Kirchenkritik von Carl Amery: „[...] Amery meint, dass die Kirchen Mitschuld haben am Untergang der Menschheit, weil sie sich so weit vom Urchristentum entfernten und das, was Christus verlangt, überhaupt nicht in die Tat umsetzen.“³⁵³

2.4 „Miserere“-Kompositionen

„Das Miserere stellt eine besondere kirchenmusikalische Gattung dar.“ Diese Feststellung von Helmut Hucke³⁵⁴ gilt nicht uneingeschränkt. Denn so wie dieser Psalm zu unterschiedlichen Anlässen gebetet wurde und bis heute wird, so fielen und fallen auch seine gesungenen bzw. vertonten Varianten unterschiedlich aus – je nach Kontext. Das „Miserere“ als Kompositionsgattung ist zwar klar vom Text her bestimmt, doch unterschiedliche funktionale und ästhetische Vorgaben bestimmen letztendlich Form und Art der musikalischen Ausführung.

2.4.1 Für den liturgischen Gebrauch

In der Liturgie der katholischen Kirche findet das „Miserere“ folgende Verwendung: im Stundengebet, im Totenoffizium sowie an den drei Kartagen als Schluss des Offiziums der Tenebrae³⁵⁵. Dazu stellt Magda Marx-Weber fest: „Nur als Bestandteil des Offiziums der Tenebrae gewann das Miserere Züge einer eigenen Gattung, die es vom Vesper- und Kompletpsalm bzw. von der Psalmotette unterscheiden.“³⁵⁶

und Gianfranco Girotti: *Dekret der Apostolischen Pönitentiarie über die Sonderablässe anlässlich des XX. Weltjugendtages*, http://www.vatican.va/roman_curia/tribunals/apost_penit/documents/rc_trib_appen_doc_20050802_decree-xx-wyd_ge.html (aufgerufen am 22.02.2020)

³⁵² Klaus Huber im Interview mit der Autorin am 11.04.2009 (siehe Anhang)

³⁵³ Ebd. Auf diesen Punkt gehe ich im 3. Kapitel ausführlich ein. Siehe dort Abschnitt 3.2.3 „Carl Amery: *Global Exit*“ in: „Textmaterial in *Miserere hominibus*“.

³⁵⁴ Helmut Hucke, *Vivaldi und die vokale Kirchenmusik des Settecento*, in: Lorenzo Bianconi und Giovanni Morelli (Hg.), *Antonio Vivaldi – Teatro musicale, cultura e società*, Florenz 1982, S. 191–206, hier: S. 196

³⁵⁵ Vgl. Magda Marx-Weber, [Art.] *Miserere*, in: *Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG)*, Sachteil Bd. 6, Kassel 1997, S. 322–325, hier: Sp. 322

³⁵⁶ Ebd.

Die Einverleibung artifizierter Kompositionstechniken in den Psalmvortrag in Rom beschreibt Julius Amann: „Schon die niederländischen Meister hatten ihn [i. e.: den 51.(50.) Psalm; Anm. d. Autorin] im durchimitierten Motettenstil in Musik gesetzt. Bis zu Leo X. (1513-1521) trugen ihn die päpstlichen Sänger als einfache falsobordonartige Psalmodie vor. Das erste durchgearbeitete Miserere im ‚Contrapunctus ad videndum‘ schuf 1517 Costanzo Festa.“³⁵⁷

„Eine der ältesten und berühmtesten Vertonungen ist die fünfstimmige Motette von Josquin des Prez, geschrieben 1504/05 für den Hof Ercoles I. in Ferrara“³⁵⁸, so schreibt Magda Marx-Weber und betont dabei, dass die Verwendung dieser Auftragskomposition nicht eindeutig überliefert ist, man aber davon ausgeht, dass sie für die private Andacht bestimmt gewesen sein muss. Lewis Lockwood dagegen nimmt eine Ausführung in der Karwoche 1504 an.³⁵⁹ Nigel Davison hält es sogar für möglich, dass diese Musik anlässlich der Beerdigung des Auftraggebers 1505 erklang.³⁶⁰ Ercole, der Herzog von Ferrara, war ein Bewunderer des wenige Jahre zuvor hingerichteten – und ebenfalls aus Ferrara stammenden – Bußpredigers Girolamo Savonarola. Josquin war von April 1503 bis April 1504 am Hof in Ferrara angestellt und es liegt durchaus im Bereich des Wahrscheinlichen, dass der Herzog Savonarolas Auslegungen zum 51.(50.) Psalm dem Musiker Josquin gleich zusammen mit dem Auftrag überreichte:

„As Ercole approached what was to be the final year of his life, he wished to have a setting of Ps. 50 from Josquin’s pen. Aspects of Josquin’s five-voice setting of *Miserere mei, Deus* and Savonarola’s own equally famous meditation on Ps. 50 suggest striking comparisons between the two works and raise the possibility that Josquin modelled certain aspects of his motet on Savonarola’s work.“³⁶¹

Diese vielfach beschworenen Ähnlichkeiten liegen vor allem in der refrainartigen Wiederholung der ersten Verszeile: „Miserere mei, Deus“. Insgesamt 21 Mal ist diese Zeile im Tenor 1 zu hören, er singt nichts anderes. Dieses „soggetto ostinato“³⁶², welches jene acht Silben vertont, besteht aus der siebenfachen Wiederholung des

³⁵⁷ Amann, *Allegrisi „Miserere“* (siehe Anm. 346), S. 1

³⁵⁸ Marx-Weber, [Art.] *Miserere* (siehe Anm. 355)

³⁵⁹ Lewis Lockwood, *Music in Renaissance Ferrara, 1400–1505*, Cambridge Mass. 1984, S. 262

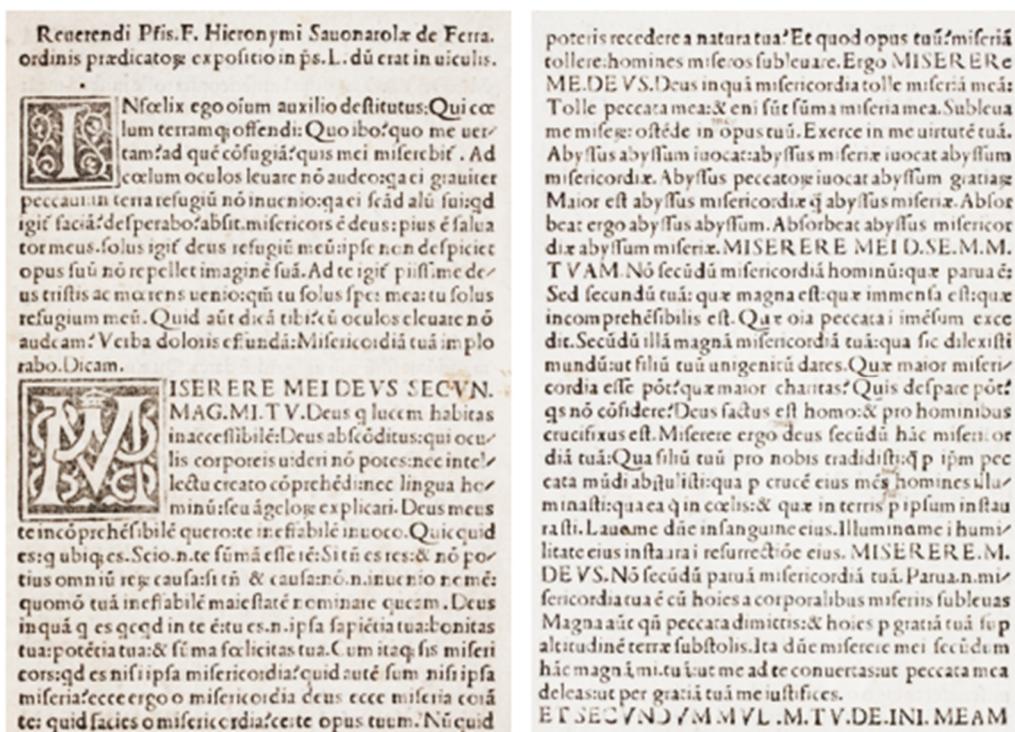
³⁶⁰ „The duke died in January 1505 [...] and it is perhaps possible that he commissioned the motet in anticipation of his own funeral, ‚Miserere‘ being one of the psalms of the Office of the Dead.“ Aus: Einleitungstext zur Edition von Josquin des Prez, *Miserere mei, Deus*, hg. von Nigel Davison, Moretonhampstead 1994

³⁶¹ Patrick Macey, *Bonfire Songs. Savonarola’s Musical Legacy*, Oxford 1998, S. 184

³⁶² Patrick Macey, *Josquin’s „Miserere mei Deus“: Context, Structure, and Influence*, University of California, Berkeley 1985, S. 66 f.

Tones e, mit einem kleinen Sekundschrift zum f vor dem letzten e. Das f – die siebte Note – fällt auf die erste Silbe von „De-us“.

Die mehrfache Wiederholung dieser zentralen Bitte kennzeichnet auch die Psalm- auslegung Savonarolas – allein im Kontext des ersten Psalmverses ist sie dreimal in Großbuchstaben gesetzt und dadurch schon optisch hervorstechend gestaltet.



Beginn von Savonarolas Auslegung des „Miserere“-Psalms, 1499³⁶³

Josquins ebenso intensive wie schnörkellose Vertonung wurde rasch international bekannt. Knapp fünfzig Jahre später behauptet Heinrich Glarean, dass „praktisch jeder ein Exemplar davon in Händen hält.“³⁶⁴ Auf dieses Werk von Josquin beziehen sich ganze Generationen von „Miserere“-Vertonungen, unter anderem von so prominenten Autoren wie Adrian Willaert, Cipriano de Rore und Nicola Vincentino – die alle mit dem Hof d’Este in Verbindung standen – sowie von Ludwig Senfl, Leonhard Lechner oder Orlando di Lasso. Obwohl Josquins Original die einleitenden Worte von Savonarolas Auslegung – der Text beginnt mit „Infelix ego“ – gar nicht in seine Komposition

³⁶³ Girolamo Savonarola, *Expositio in psalmum L (51) „Miserere mei deus“*, Reggio Emilia 1499, Digitalisat unter: http://digital.wlb-stuttgart.de/sammlungen/sammlungsliste/werksansicht/?no_cache=1&tx_dlf%5Bid%5D=498&tx_dlf%5Bpage%5D=5&tx_dlf%5Bdouble%5D=0&cHash=14aec0168e989d6deec4eefad92c6e8, S. 1 f. (aufgerufen am 22.02.2020)

³⁶⁴ „Verum quia haec cantio in omnium manu est ...“, in: Glareani, *Dodecachordon*, zitiert nach Davison, Einleitungstext zu Prez, *Miserere mei, Deus* (siehe Anm. 360)

aufnahm, sondern sich an den Wortlaut des Psalmtextes hielt, werden einige nachfolgende Vertonungen, die sich auf Josquins wiederkehrendes „soggetto ostinato“ im *Miserere mei, Deus* beziehen, häufig so benannt: „Infelix ego“.³⁶⁵

Marx-Weber kommt aufgrund ihrer Untersuchung verschiedener Vertonungen des „Miserere“-Psalms zu zwei wesentlichen Ergebnissen. Erstens: „Für das Miserere gilt [...], daß sich die anspruchsvolleren Werke über das mittlere Niveau liturgischer Gebrauchsmusik erheben.“³⁶⁶ Und zweitens: „In einer so eng umrissenen Gattung wie dem Miserere ist es möglich, fast lückenlose Traditionsketten nachzuweisen. Diese sind natürlich mit bestimmten Orten oder Kirchen verbunden.“³⁶⁷ Demnach gibt es laut Marx-Weber eigene Traditionen von „Miserere“-Vertonungen in Rom, Neapel, Venedig und Oberitalien, die bis ins 19. Jahrhundert reichen.³⁶⁸

Der 51.(50.) Psalm spielte also über lange Zeit eine wichtige Rolle im Kanon der christlichen Riten: Er hatte eine zentrale Stellung im Ostergeschehen inne; später wurde er zusätzlich auch zur privaten Erbauung herangezogen. Dass dieser Psalm im Laufe der Jahrhunderte eine so vielgestaltige musikalische Ausschmückung erfuhr, verdankt er auch der Tatsache, dass er zu den sieben Bußpsalmen gezählt wird. Bereits die jüdische Tradition extrahierte einzelne Psalmen und fügte sie zu einem kleinen Zyklus von Bußpsalmen zusammen, allerdings mit unterschiedlicher inhaltlicher Ausrichtung.³⁶⁹ Die einzige Überschneidung besteht in Psalm 51(50) – er ist sowohl Teil des jüdischen als auch des christlichen Bußpsalmen-Kanons. In der christlichen Tradition wurden sieben Psalmen ausgewählt, und zwar die Psalmen 6, 32, 38, 51(50), 102, 130 und 143 des Psalters. Fünf der sieben Psalmen sind König David zugeschrieben. Psalm 51(50) steht als vierter Bußpsalm im Zentrum des Zyklus'. Dieser wurde auch in seiner Gesamtheit gerne vertont: „Die zyklischen Vertonungen der sieben Bußpsalmen stellen eine Untergruppe der Psalmotetten der Renaissance und des Frühbarock dar.“³⁷⁰ Laut Sonja Mayer stammen die ältesten Überlieferungen aus der Zeit um 1530. „Wie die Psalmotetten im allgemeinen, gehören die zyklischen Bußpsalmvertonungen kompositionsgeschichtlich zu dem Kapitel der humanistisch

³⁶⁵ Katelijne Schiltz, *Gioseffo Zarlino and the "Miserere" Tradition: A Ferrarese Connection?*, in: Andrew Kirkman (Hg.), *Sacred and Liturgical Renaissance Music*, Farnham 2012, S.181–215, hier: S. 193

³⁶⁶ Marx-Weber, *Liturgie und Andacht* (siehe Anm. 349), S. 3

³⁶⁷ Ebd., S. 3

³⁶⁸ Ebd.

³⁶⁹ Vgl. Georg Langgärtner, [Art.] *Bußpsalmen*, in: Robert-Henri Bautier u. a. (Hg.): *Lexikon des Mittelalters*, Bd. II, München 1983, Sp. 1153

³⁷⁰ Sonja Mayer, *Studien zu den lateinischen Bußpsalmen-Zyklen des 16. Jahrhunderts*, Augsburg 2004, S. 9

geprägten Auseinandersetzung mit dem Text, die für die Vorgehensweise der Komponisten in der Spätrenaissance charakteristisch ist.³⁷¹ Für die Textauslegung mit Mitteln der musikalischen Rhetorik zog man bevorzugt die (Buß-)Psalmen heran:

„Aufgrund ihrer Emotionalität und ihrer Verwurzelung in der Volksfrömmigkeit stellen die Bußpsalmen besonders dankbare Kompositionsobjekte dar, die dem Komponisten reichlich Gelegenheit zur Demonstration seines Talentes und seiner Ingeniosität geben. Nicht umsonst befinden sich bereits unter Josquins profiliertesten Psalmmotetten mehrere Bußpsalmen, allen voran sein berühmtes *Miserere* aus den ersten Jahren des 16. Jahrhunderts.“³⁷²

Dass sich auch Klaus Huber diesem Humanismus zugehörig fühlt, zeigt er unter anderem in seinem *Miserere hominibus*, wo sorgfältig ausgesuchte Textpassagen die Basis für ausdrucksstarke Vertonungen darstellen und so eine neue Lesart des traditionsbehafteten Psalms ermöglicht wird.

2.4.2 Deutschsprachige „Miserere“-Vertonungen

Bereits vor der Reformation war eine Tradition der privaten Frömmigkeit entstanden. Diese äußerte sich unter anderem darin, dass gewichtige Persönlichkeiten geistliche Kompositionen – etwa Vertonungen von Psalmen – in Auftrag gaben. Das Ergebnis wurde in prachtvollen Stundenbüchern festgehalten und diente als „kostbare lebensweltliche Konkretion des heiligen Textes für den persönlichen Bedarf.“³⁷³

Martin Luther hatte ein gesteigertes Interesse am alttestamentarischen Psalter, sah er doch in den 150 Gesängen, Gebeten und Anrufungen eine kleine, quasi komprimierte Bibel.³⁷⁴ Sein Bestreben galt im Zusammenhang mit der Reformation auch der Neuschöpfung eines eigenen protestantischen Kanons mit Liedern und Gebeten, die zwar einen religiösen Inhalt haben, aber nicht zwingend in den Ritus des Gottesdienstes eingebunden sind. Für diesen Zweck erwiesen sich gerade die Psalmen als

³⁷¹ Ebd.

³⁷² Ebd.

³⁷³ Laurenz Lütteleken, [Art.] *Motette. 4. Liturgische Gebrauchsfunktionen um und nach 1500: Psalm, Antiphon, Hymnus*, in: Ders. (Hg.), *Messe und Motette*, Kassel 2002, S. 147)

³⁷⁴ „So schlägt Luther in seiner Vorrede zum Psalter ab der Bibelausgabe von 1528 vor, den Psalter ‚eine kleine Biblia‘, ein ‚Handbuch‘ oder ‚Exempelbuch‘ zu nennen: ‚Wer die ganze Bibel nicht lesen könnte, hätte hierin fast die ganze Summa, verfasst in ein klein Büchlein‘. Luthers Sicht des Psalters als Kompendium der Bibel ist auch biographisch gedeckt, weil er seine reformatorischen Entdeckungen Psalmeninterpretationen verdankt. Luther wird diese Hochschätzung der Psalmen aus der Psalmenlesung der Mönche übernommen haben.“ Aus: Matthias Millard, [Art.] *Psalter*, in: <https://www.bibelwissenschaft.de/stichwort/31552/> (Stand: Juli 2013) (aufgerufen am 22.02.2020)

Vgl. auch: Stichel, *Beiträge zur frühen Geschichte des Psalters* (siehe Anm. 307), S. 23 ff.

hervorragend geeignet.³⁷⁵ Luther übertrug allein den 51.(50.) Psalm dreimal ins Deutsche – innerhalb eines Zeitraumes von knapp zwanzig Jahren.³⁷⁶

Seiner Bedeutung entsprechend beschäftigten sich auch die großen Komponisten protestantischer Kirchenmusik mit der Vertonung des „Miserere“-Psalms: Michael Praetorius, Johann Hermann Schein, Heinrich Schütz, Samuel Scheidt, später auch Georg Philipp Telemann – und Johann Sebastian Bach. Mit der Motette *Tilge, Höchster, meine Sünden* (BWV 1083) aus dem Jahr 1747 schreibt Bach keine originäre Psalm-Vertonung, sondern schafft eine höchst individuelle Paraphrase und bearbeitet zugleich eine konkrete musikalische Vorlage: Indem er das berühmte *Stabat Mater* von Giovanni Battista Pergolesi parodiert, zeigt er seine Hochachtung vor dem jung verstorbenen Italiener. Bach übernimmt auch die Besetzung des Originals, die aus zwei Sängern (Sopran und Alt), Streichern und Continuo bestand. Das in der Musikabteilung der Staatsbibliothek zu Berlin befindliche Autograf ist überschrieben mit: „51; Motetto a due Voci, 3 Stromenti e Cont. di G.B. Pergolesi“³⁷⁷. Der deutsche Text ist nicht etwa eine Übersetzung des lateinischen *Stabat Mater*, sondern eine dem Rhythmus der Vorlage entsprechende Neudichtung des „Miserere“. Eine anschauliche Beschreibung von Bachs Vertonung liefert der ehemalige Thomaskantor Karl Straube 1946:

„Im Autograph ist eine bemerkenswerte Bearbeitung der Partitur von Pergolesis ‚Stabat mater‘ erhalten, eingerichtet für die Gottesdienste der Thomaskirche. Zunächst gab er dem Werk des Italieners an Stelle der altkirchlichen Sequenz eine versifizierte Fassung des 51. Psalmes in deutscher Sprache [...] Dann veränderte er den Notentext der Singstimmen, indem er größer gehaltene Notenwerte des Originals in reiche Melismen auflöste, um Steigerungen zu erreichen, die er zur Ausdeutung der deutschen Worte für erforderlich erachtete. Endlich veränderte er die Chorfassungen durch Neugestaltungen nach den Regeln des doppelten Kontrapunktes und mit dem Endzweck, erhöhte Wirkungen zu schaffen.“³⁷⁸

Diese „versifizierte Fassung des 51. Psalmes“, wie Schulze sie bezeichnet, ist die erste freie Nachdichtung des „Miserere“-Psalms. Somit kann man feststellen: Es entstehen

³⁷⁵ So Matthias Millard: „Zahlreiche christliche Lieder sind Nachdichtungen von Psalmen.“ Aus: Millard, [Art.] *Psalter* (siehe Anm. 374)

³⁷⁶ Eine Gegenüberstellung dieser drei vollständigen Versionen findet sich in: Kristiano, *Musical Settings of Psalm* (siehe Anm. 328), S. 70–73. Über Luthers berühmte Auslegung des 51.(50.) Psalms wurde bereits im Abschnitt „Inhalt und Deutung“ dieses Kapitels berichtet.

³⁷⁷ Johann Sebastian Bach, *51; Motetto (BWV 1083 / 243a)*, Leipzig um 1750, https://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalSource_source_00000690 (aufgerufen am 22.02.2020)

³⁷⁸ Zitiert in: Hans-Joachim Schulze, *Die Bach-Kantaten. Einführungen zu sämtlichen Kantaten Johann Sebastian Bachs*, Leipzig 2006, S. 625

neue Texte, die auf den alten fußen, diese jedoch nicht wörtlich und vollständig wiedergeben. Weiterhin entstehen Kompositionen, die auf bereits bestehende Werke Bezug nehmen. Es wird die Interaktion mit Vorlagen und Vorgängern gesucht, um mit ihrer Hilfe mit den Zeitgenossen zu kommunizieren. Als hierfür besonders geeignet erweisen sich Texte und Kompositionen, die bedeutende Konnotation in sich tragen – wie zum Beispiel das „Miserere“.

2.4.3 Klassik und Romantik: Grenzen brechen auf

Im 18. und 19. Jahrhundert existiert die übliche kirchenmusikalische Trennung weiter: die Katholiken singen auf Latein, die Protestanten auf Deutsch. So ist Mozarts *Miserere* KV 85 in a-Moll³⁷⁹, das 1770 in Bologna entstand und für zwei Singstimmen plus Orgel gesetzt ist, ohne Zweifel der katholischen Tradition zuzurechnen. Dafür spricht auch der Wechsel von durchkomponierten Versen mit solchen, die nach Art der Psalmodie vorzutragen sind. Doch ist das Kriterium der Sprache (Latein oder Deutsch) nicht immer das einzig ausschlaggebende. Als Beispiel für eine deutschsprachige katholische Vertonung möge Michael Haydns *Deutsches Miserere* MH 592 dienen. Der Untertitel lautet: „für die heilige Fastenzeit und Charwoche für zwei Solo-Singstimmen mit untermischtem Tutti im Choralstyle und Orgel obligat, 2 Violine, Viola und 2 Waldhörner ad libitum“.³⁸⁰ Dieses konzertante Stück auf eine deutsche Nachdichtung des 51.(50.) Psalms entstand im April 1802 in Salzburg. Michael Haydn war als Nachfolger Mozarts bis zu seinem Tod 1806 für die Musik im Salzburger Dom verantwortlich. Die Tatsache, dass das Werk 1820 in München im Druck erschien, mag für eine gewisse Popularität sprechen. Haydns „Miserere“ hat eine Ausnahmestellung inne – nicht nur, weil ein deutscher Text im katholischen Umfeld steht und im konzertanten Stil gesetzt ist. Der hier vertonte Text ist keine Übersetzung des Psalms, sondern eine komplette Neudichtung im Geiste der Empfindsamkeit. So lauten die ersten Zeilen:

„Im Staub vor deinem Angesichte O Gott! erscheint die Büßerschar;
sie liegt vor deinem Strafrichte mit Trauern hier vor dem Altar.
Herr! mir zittern die Gebeine, es deckt die Stirn der kalte Schweiß,
und meine Thräne, die ich weine, fließt langsam, und von Liebe heiß.“³⁸¹

³⁷⁹ Die Partitur zu Mozarts *Miserere* KV 85 erschien 2013 bei Carus unter der Nummer CV 3.103/90.

³⁸⁰ Michael Haydn, *Deutsches Miserere*, München 1820, Digitalisat unter: https://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb11134574_00001.html (aufgerufen am 22.02.2020)

³⁸¹ Ebd.

Hier wird also Hand an den theologischen Psalmtext gelegt, nicht mit der Absicht, ihn in die Volkssprache zu übersetzen, wie es Luther tat, sondern um in einer Art seelischer Innenschau des reuigen Sünders mit plastischen Worten beim Hörer Gefühlsregungen zu bewirken. Somit wird in dieser Komposition nicht nur die Trennung lateinisch = katholisch // deutsch = evangelisch aufgehoben; es wird auch die Unantastbarkeit des alttestamentarischen Wortlautes überwunden.

Der nächste Schritt wird ein halbes Jahrhundert später getan: 1852 veröffentlicht Franz Liszt ein rein instrumentales *Miserere d'après Palestrina*.³⁸² Allerdings irrte sich Liszt in der Quelle. Was er während eines Romaufenthalts in der Sixtinischen Kapelle hörte und anschließend notierte, stammte nicht von Palestrina.³⁸³ Nichtsdestotrotz zeugt sein Werk von einer bewussten Bezugnahme auf die Musik älterer Zeiten, von einer Verbeugung vor den alten Meistern – und auch von einer neuartigen Weise, mit Text umzugehen: Lange bevor Luigi Nono Textfragmente in die instrumentalen Stimmen seines Streichquartetts *Fragmente – Stille, An Diotima* hineinschreibt, tut dies bereits Franz Liszt. In seinem *Miserere d'après Palestrina* unterlegt er das musikalische Thema, das wie ein cantus firmus behandelt wird, mit Worten aus dem 51.(50.) Psalm und teilt somit dem Interpreten auf unmittelbare Weise den inhaltlichen Bezug mit. Da für Liszt eines der wichtigsten Anliegen die Annäherung von Musik und Dichtung war, ist es durchaus möglich, dass der Komponist das „Lesen“ seines Werkes als gültige Form der Annäherung erachtete – sei es durch einen möglichen Interpreten, sei es durch einen interessierten Laien, der sich mit Musik als niedergeschriebener Kunst auseinandersetzt.

Damit ist folgende Entwicklung festzustellen: Das „Miserere“ als kompositorische Gattung kennt seit der Tradition der „Infelix ego“-Vertonungen die Bezugnahme auf bereits bestehende Werke. Mit Bachs *Tilge, Höchster, meine Sünden* entfällt der Zwang, sich wörtlich an die Psalmvorlage zu halten. Der (spät-)romantische Zeitgeist löst das „Miserere“ aus seinem liturgischen Rahmen und führt es in den Konzertsaal ein. Damit wird der Weg frei für rein instrumentale „Miserere“-Vertonungen.

³⁸² Listzs Werk erscheint als Teil des Klavierzyklus' *Harmonies poétiques et religieuses* (S. 173).

³⁸³ Es ist nicht bekannt, welches Werk Liszt wirklich gehört hatte.

2.4.4 „Miserere“-Kompositionen im 20./21. Jahrhundert

Im Laufe des 20. Jahrhunderts entstehen weiterhin geistliche Musikwerke, die für den Einsatz in der christlichen Liturgie gedacht sind.³⁸⁴ Sie bilden unter anderem das zeitgenössische Umfeld für Hubers geistliche Kompositionen. Darüber hinaus stellt das „Miserere“ zunehmend eine textlich-assoziative Grundlage dar, die von den Komponisten mit unterschiedlichen künstlerisch-textlichen Freiheiten interpretiert wird.

Einige Beispiele hierfür sind:

- Das „Miserere“ (1965) von Krzysztof Penderecki für Kinderchor und drei gemischte Chöre. Das nur vierminütige Stück ist Teil von Pendereckis umfangreicher *Lukaspassion*.
- 1989 (rev. 1992) schreibt Arvo Pärt ein *Miserere* für Soli, gemischten Chor, Ensemble und Orgel. Darin vertont er den kompletten 51.(50.) Psalm plus den Text der „Dies irae“-Sequenz.
- Adriana Hölszkys *Miserere* (1991/92) ist für Akkordeon solo. Ihre Assoziation zum Titel erklärt sie im Werkkommentar: „Zum Titel: gequältes Insistieren. Zwölf Sektionen mit spezifischem Pulsschlag.“³⁸⁵
- 1996 wird in München Detlev Glanerts Opus 34 uraufgeführt: *Miserere* für gemischten Chor a cappella nach einem Gedicht von Wolf Wondratschek.
- Im November 2014 kommt Enjott Schneiders *Miserere* für zwei Chöre, Perkussion und Bordunbass zur Uraufführung. Dabei sind zwei Verse auf Latein (Vulgata) und drei Verse auf Deutsch (Luther) vertont.³⁸⁶

Doch vor allen diesen Beispielen muss das *Deutsche Miserere* von Paul Dessau und Bertolt Brecht genannt werden. Dieses gewaltige Antikriegs-Oratorium für gemischten Chor, Kinderchor, S–A–T–B-Solo, großes Orchester und Trautonium entsteht bereits in den Jahren 1944–47. Beide Künstler hatten sich im amerikanischen Exil getroffen und Dessau vertonte dort „[...] ein oratorisches Bekenntniswerk auf Texte der *Kriegsfiabel* von Brecht, die ihrerseits ein Versuch war, Worte zu den Untaten des deutschen

³⁸⁴ Als Beispiel für das Fortbestehen der kirchenmusikalischen Tradition sei hier ein Chorstück aus dem Jahr 1984 genannt: *Psalm Miserere* für 4-stimmigen gemischten Chor von Wolfram Menschick, erschienen im Jubilate-Verlag, Eichstätt.

³⁸⁵ Adriana Hölszky, Werkkommentar zu *Miserere*, <https://www.breitkopf.com/work/3262/miserere> (aufgerufen am 22.02.2020)

³⁸⁶ Die Angaben entstammen der Homepage des Komponisten: <https://www.enjott.com/werke/miserere-gott-sei-mir-gnaedig-psalm51/> (aufgerufen am 22.02.2020)

Faschismus zu finden.“³⁸⁷ Obwohl in dem gesamten Brecht’schen Text keine einzige Zeile des Bußpsalms vorkommt, ist die Wahl des Titels doch mehr als sinnfällig. So schreibt Peter Petersen in seinem Nachwort zur Partitur-Ausgabe:

„Miserere‘ ist das Anfangswort des 50. Psalms [...]. Dieser Klagegesang Davids mit der Bitte um Erbarmen wird im Rahmen der katholischen Liturgie jedes Jahr an Karfreitag ‚ad laudes‘ gesungen. Derart mit der größten Not Christi verbunden, ist das ‚Miserere‘ im Laufe der Jahrhunderte zu einem Topos der Klage geworden und hat zu bedeutenden Miserere-Vertonungen geführt. [...] Dessau und Brecht knüpften mit der Wahl des Titels *Deutsches Miserere* an diese religiöse Tradition an, wendeten sie aber ganz ins diesseitig Weltliche. Johannes Brahms, auf dessen *Deutsches Requiem* Dessau verweist, folgte mit seiner Titelformulierung im Grunde genommen einer ähnlichen Strategie, um sich aus kirchenliturgischen Zusammenhängen lösen zu können.“³⁸⁸

Die Frage, ob auch Hubers Titelschöpfung *Miserere hominibus* dazu diene, das Werk aus dem tradierten liturgischen Kontext zu lösen, wird am Ende des folgenden Kapitels diskutiert.

2.4.5 Resümee

Die musikalische Gattung der „Miserere“-Kompositionen fußt auf der Vertonung des weit verbreiteten alttestamentarischen 51.(50.) Psalms. Dementsprechend stark fällt jegliche Änderung oder Abwandlung der Textvorlage ins Gewicht.

Schon früh erlaubt die liturgische Praxis Kürzungen, damit die Karfreitagszeremonie zeitlich nicht allzu lange ausgedehnt wird. Im Zuge der Entwicklung privater Frömmigkeit vergeben Fürsten der Renaissancezeit gezielt Aufträge zur Vertonung des „Miserere“-Psalms an namhafte Musiker, wobei bereits hierbei leichte Textänderungen vorkommen (vgl. *Miserere mei, Deus* von Josquin/Savonarola).

In der nachreformatorischen Zeit entstehen Vertonungen deutscher Übersetzungen (Luther) oder Nachdichtungen (vgl. Michael Haydn). Schon im 19. Jahrhundert zeigen „Miserere“-Kompositionen einen Dialog mit der Geschichte (vgl. Liszt).

³⁸⁷ Michael Ernst, *Deutschland – ein Elend: Das „Deutsche Miserere“ an der Oper Leipzig*, in: *nmz*, 15.02.2011, <https://www.nmz.de/online/deutschland-ein-elend-das-deutsche-miserere-an-der-oper-leipzig> (aufgerufen am 22.02.2020)

³⁸⁸ Peter Petersen, Nachwort zur Partitur von Paul Dessau, *Deutsches Miserere*, C. F. Peters Musikverlag und Suhrkamp Verlag, Study Score 650, München 2006, S. I

Im 20. Jahrhundert werden neben Vertonungen, die in dieser vielfältigen historischen Tradition stehen, auch solche Musikwerke mit „Miserere“ überschrieben, die

- 1) lediglich einzelne Verse des Psalmtextes vertonen (vgl. Penderecki)
- 2) den gesamten Psalmtext plus einen oder mehrere zusätzliche Texte enthalten (vgl. Pärt)
- 3) völlig andere Texte aufweisen (vgl. Dessau/Brecht)
- 4) überhaupt keinen Text/keinen Gesang enthalten (vgl. Hólszky)

In den folgenden Kapiteln wird nun eine „Miserere“-Komposition aus dem 21. Jahrhundert untersucht: in ihrer Entstehungsgeschichte, ihrer textlichen Basis und musikalischen Ausformung sowie in ihrer Wirkung – und am Ende dieser Untersuchungen gilt es, die Frage nach etwaigen Bezugnahmen ebendieser Komposition zu den oben dargestellten Traditionslinien zu beantworten.

3 Klaus Hubers *Miserere hominibus*

3.1 Form, Entstehung, Quellenlage

3.1.1 Aufbau, Besetzung

Die Komposition *Miserere hominibus* ist für sieben Sänger und sieben Instrumentalisten gesetzt und besteht aus zehn Sätzen. Insgesamt dauert eine Aufführung des kompletten Werkes ca. 35 Minuten.³⁸⁹

Die Besetzung der sieben Vokalisten lautet:

Sopran 1 und 2 (S1, S2)

Mezzosopran (MS)

Countertenor (CT)

Tenor 1 und 2 (T1, T2)

Bassbariton (B)

Die sieben Instrumentalisten spielen:

1 – Flöte (Fl.), Altflöte in G (AFl.), Bassflöte (BFl.)

2 – Klarinette (Kl.), Bassklarinette (BKl.), Kontrabassklarinette (KbKl.) / alle in B

3 – Gitarre (Git.), Theorbe (Th.)

4 – Harfe (Hf.)

5 – Viola (Vla.), Viola d'amore (Vla d'am.)

6 – Violoncello (Vlc.)

7 – Kontrabass (Kb.)

Laut Hubers Aufteilung in der Partitur ist eine Akkolade für die weiblichen Stimmen vorgesehen, eine weitere Akkolade fasst die drei männlichen Stimmen zusammen. Dazwischen steht ein eigenes Notensystem, das der hohen männlichen Stimme vorbehalten ist, dem Countertenor. Davon abweichend teilt Christian Utz in seiner

³⁸⁹ Die Dauernangabe „50 min“ auf der Website des Komponisten ist weit zu hoch gegriffen. Selbst wenn man das im Nachhinein geschriebene *Vida y muerte no son mundos contrarios* ... dazurechnet, kommt man lediglich auf ca. 40 Minuten Aufführungsdauer. Die Einspielung durch das Ensemble „Les Jeunes Solistes“ unter Rachid Safir dauert ca. 35 Minuten ohne und 40 Minuten mit der nachträglichen Ergänzung. Referenzaufnahme: Klaus Huber, *Miserere hominibus, Agnus Dei cum Recordatione*; Les Jeunes Solistes, Rachid Safir, Soupir éditions, Mecenat Musical 2008, NT098

Betrachtung des Werkes die Sänger gemäß ihrer Stimmlage ein: „Die Besetzung von *Miserere hominibus* besteht aus vier hohen Stimmen (zwei Soprane, Mezzosopran, Countertenor) und drei tiefen Stimmen (zwei Tenöre, Bass)“.³⁹⁰

Bei den Instrumenten sind laut Partitur jeweils die Holzbläser sowie die Streicher zusammengefasst, dazwischen, einzeln abgesetzt, befinden sich die Systeme für die beiden Zupfinstrumente Gitarre (bzw. Theorbe) und Harfe.

Liegt bei den Gesangsstimmen der Schwerpunkt auf den hohen Lagen, so sind bei der Instrumentierung vor allem tiefe, weiche Klangspektren abgedeckt; auf hohe Instrumente, wie etwa Violine oder Piccoloflöte, wird hier verzichtet. Neben den beiden Holzblasinstrumenten Flöte und Klarinette finden ausschließlich Saiteninstrumente Verwendung, darunter zwei historische, nämlich die Theorbe und die Viola d'amore. Insbesondere zum letztgenannten Instrument hat Huber, wie bereits oben genauer ausgeführt, eine besondere Beziehung – ist es doch die Viola d'amore, für die er seine Solokomposition ... *Plainte* ... (1990) geschrieben hat. Dieses Stück findet sich – entweder ganz oder teilweise – in etlichen darauffolgenden Werken Hubers wieder³⁹¹, wobei stets eine Viola d'amore als ausführendes Instrument vorgeschrieben ist. Mit der erneuten Verwendung dieses Instruments im *Miserere hominibus* erfolgt also bereits auf dieser Ebene eine Bezugnahme des Komponisten auf sein eigenes Œuvre. Das Hinzunehmen der Theorbe unterstreicht Hubers Verbundenheit mit dem historischen Instrumentarium. Zu Beginn der 2000er Jahre gelten mikrotonale Kompositionen auf historischen Streich- und Zupfinstrumenten bereits als eines seiner Markenzeichen.

Ein Perkussionist ist in der Partitur nicht aufgeführt. Dennoch finden sich in einigen Sätzen dieses Werkes durchaus Passagen, in denen Perkussionsinstrumente verlangt sind. Sie werden von einzelnen Sängerinnen oder Sängern bedient: S2 spielt den mittelgroßen Guiro 2 (dt.: „Ratschgurke“), das kleine Sizzle cymbal (dt.: „zischendes Becken“, ein mit Ketten präpariertes Becken, um den Klang penetranter zu machen) sowie ein kleines Tom-Tom (zylindrische Trommel). CT bedient eine rasselnde Kette, T1 ein großes Tamtam (ostasiatischer Metallgong mit unbestimmter Tonhöhe) und T2 den großen Guiro 1. B wird das Bak (koreanische Mehrfachpeitsche) zugeteilt. Auf die klanglichen Besonderheiten der Perkussionsinstrumente gehe ich im Zusammenhang mit der Analyse der einzelnen Sätze des *Miserere hominibus* weiter unten ein.

³⁹⁰ Christian Utz, *Morphologie und Bedeutung der Klänge in Klaus Hubers „Miserere hominibus“*, in: Jörn Peter Hiekel und Patrick Müller (Hg.), *Transformationen* (siehe Anm. 196), S. 129–165, hier: S. 131 f.

³⁹¹ Vgl. hierzu den Punkt „Viola d'amore“ im Abschnitt 1.5.6 „Neue Klänge mit alten Instrumenten“ im 1. Kapitel dieser Arbeit.

3.1.2 Titelgebung

Der Titel von Hubers Komposition entstammt dem Text des ersten Satzes, der in der Partitur keine eigene Überschrift aufweist. Auf der ersten Partiturseite steht als Gesamtüberschrift: „*Miserere hominibus* pour sept voix solistes et sept instrumentistes“³⁹². Die zwei titelgebenden Worte finden sich im gesungenen Text des ersten Satzes: „[...] miserere nobis DEUS, miserere nobis, HOMINIBUS, secundum magnam misericordiam tuam et secundum multitudinem miserationum tuarum DELE iniquitatem meam“³⁹³. Es handelt sich also um eine veränderte lateinische Fassung von Vers 3 des 51.(50.) Psalms. Im Laufe der jahrtausendealten Geschichte der „Miserere“-Vertonungen ist kein einziger Fall bekannt, bei dem ein Komponist Hand an den originalen Wortlaut gelegt hätte: Er wurde gekürzt, übersetzt und nachgedichtet – jedoch nie auf Latein abgeändert. Klaus Huber, der mit den kirchenmusikalischen Traditionen im Allgemeinen, und mit diesem Psalm im Besonderen bestens vertraut war, muss sich der Tragweite seines Handelns voll bewusst gewesen sein. Indem der Komponist an diesem traditionsgeladenen Text Änderungen auf Latein vornimmt, unterstreicht er die Wichtigkeit der Botschaft, die er mithilfe seines Werkes transportiert wissen will.

Huber ändert den lateinischen Beginn des 51.(50.) Psalms folgendermaßen ab: Aus „miserere mei Deus = Gott erbarme dich meiner“ macht er „miserere nobis DEUS = Gott erbarme dich unser“. Seine Absicht erklärt Huber folgendermaßen: „[...] ,nobis‘, weil es uns Menschen alle angeht, nicht einfach nur ,mich“³⁹⁴. Doch damit nicht genug: Unmittelbar darauf erweitert er den Kreis der Adressaten nochmals und bittet: „miserere nobis HOMINIBUS = erbarme dich uns Menschen“³⁹⁵. Welche Wirkung haben diese Änderungen? Zunächst wird ein Gemeinschaftsgefühl geweckt. Wenn Gott sich „unser“ erbarmen soll und nicht nur „meiner“ allein, dann bedeutet das, dass es mehrere Sünder geben muss. Ich bin also nicht der Einzige, der gefehlt hat; es gibt noch mehr, andere Menschen, derer Gott sich gnädig erweisen soll. So weit, so gut. Doch es geht noch weiter: Als nächstes wird um Erbarmen für die Menschen, also die gesamte Menschheit, gefleht: „miserere hominibus“. Diese Öffnung des Blickwinkels hat zugleich eine Fokussierung zur Folge: Wenn alle Menschen gemeint sind, dann ist

³⁹² Partitur zu Klaus Huber, *Miserere hominibus*, Ricordi & Co., München 2006, Sy. 3606, S. 1. Huber schreibt alle seine Werk- und Satztitel in Versalien. Diese Schreibweise übernehme ich aus Gründen der Vereinheitlichung nicht.

³⁹³ Partitur zu *Miserere hominibus* (siehe Anm. 392), S. 1–9.(Hervorhebungen im Original)

³⁹⁴ Huber und Mahnkopf, *Von Zeit zu Zeit* (Siehe Anm. 9), S. 112

³⁹⁵ Der vertonte Text wird weiter unten im Abschnitt 3.2. „Textmaterial in *Miserere hominibus*“ angegeben. (Hervorhebungen im Original)

damit im Umkehrschluss wieder jeder Einzelne angesprochen.. Es zeigt sich, dass sich der Einzelne und die Gesamtheit gegenseitig bedingen. Ein Mensch kann stellvertretend für alle Menschen um Gnade bitten: pars pro toto – totum pro parte.

Für diese textliche Anverwandlung findet sich eine Art Vorläufer in Hubers Nachlass. Unter den in der Paul Sacher Stiftung verwahrten Skizzen befindet sich auch eine unveröffentlichte Vertonung der das „Agnus Dei“ abschließenden Phrase: „Dona nobis pacem, pacem, miserere nobis“³⁹⁶. Am Ende dieses kurzen einstimmigen Stücks stehen neben Hubers Initialen das Datum und die Uhrzeit seiner Entstehung: „K.H, 17.3.2003 (18h)“; darunter ist zu lesen: „Meinen Kindern, Enkeln und Enkelkindern und allen Menschenkindern... Euer Vater, Grossvater, Urgrossvater (in Panicale)“.³⁹⁷ Vier Jahre später fügt Huber eine Ergänzung hinzu: „P.S. (25.4.07) Diesen hochtr. Canon schrieb ich vor Ausbruch des (2.) Irakkriegs; so hat die ganze Familie vom Frieden der Welt gesungen... Klaus Huber“.³⁹⁸ Da diese Ergänzung aus der Zeit nach der Entstehung des *Miserere hominibus* stammt, ist anzunehmen, dass Huber diesen Nachsatz bewusst in Erwartung einer Durchsicht seiner Manuskripte angefügt hat. Da also Huber den Auftrag zur Komposition eines „Miserere“ bereits im Jahr 2002 erhalten hat, dann kann man diese private Fingerübung als ein erstes Herantasten an die Thematik deuten. Die Schlussfolgerung, dass das erste „Miserere“ im Familienkreis gesungen und später, im Zusammenhang mit dieser Komposition, aufgebrochen wurde – hin zu „allen Menschenkindern“ –, erscheint also ganz im Sinne des Komponisten.

Einen weiteren Aspekt, der für das Eingreifen in den tradierten Text verantwortlich sein könnte, findet man im Nachwort Peter Petersens zur Partitur von Dessau/Brechts Antikriegs-Oratorium *Deutsches Miserere*: Petersen sieht eine Analogie zwischen der Wahl des Titels bei Dessau/Brecht und derjenigen von Johannes Brahms' Werk *Deutsches Requiem*. Weiterhin stellt er fest: „Aber Brahms hielt am biblischen Text fest, demonstrierte allerdings durch die von ihm selbst vorgenommene Auswahl und Zusammenstellung von Bibelworten eine ganz persönliche, sozusagen souveräne und aufgeklärte Religiosität.“³⁹⁹ So auch bei Huber: Durch die persönliche Auswahl einzelner, für sein Thema passender Psalmverse und deren Verknüpfung mit

³⁹⁶ Skizze, Paul Sacher Stiftung (PSS), „Sammlung Klaus Huber“, Microfilm-Nr. 847, S. 833 f.

³⁹⁷ Panicale ist ein kleiner Ort im italienischen Umbrien, wo Huber ein Haus besaß, in dem er sich oft aufhielt, um zu komponieren.

³⁹⁸ PSS, Microfilm-Nr. 847, S. 833 f., Hervorhebung im Original. Auch hier spielt Huber auf den 1. Irak-Krieg als das von ihm wiederholt öffentlich geäußerte Auslösemoment seiner Beschäftigung mit der arabischen Kultur an. Vgl. hierzu auch den Abschnitt 1.4.3.1 „Annäherung an die arabische Musikkultur“ im 1. Kapitel dieser Arbeit.

³⁹⁹ Petersen, Nachwort zur Partitur von Paul Dessau, *Deutsches Miserere* (Siehe Anm. 388), S. I)

zeitgenössischen Texten präsentiert sich der Komponist als Kenner der relevanten zeitgenössischen wie (umwelt-)politischen Fragestellungen. Und indem er den tradierten Wortlaut des „Miserere“ abändert, behandelt er ihn wie einen zeitgenössischen Text. Für ihn gibt es keine sakrosankten Texte. Der biblische Text ist – wie alles – Material, das nach seiner Intention (um-)geformt werden kann.

3.1.3 Umfang, formale Übersicht

Insgesamt umfasst die Partitur 80 Seiten, die von Seite 2 bis 72 fortlaufend paginiert sind. Mit dem letzten Satz, dem „Agnus Dei...“, beginnt die Zählung erneut bei 1 und geht bis Seite 8. Auch die Taktzählung ist nicht durchgängig: Bei Satz 9 und 10 beginnt die Zählung jeweils von Neuem. Das liegt daran, dass die beiden letzten Sätze Rekompensationen bereits bestehender Werke sind. Dafür arbeitet Huber bevorzugt direkt in den Kopien der Vorlagen – er schreibt neue Stimmen über oder unter die alten, schneidet einzelne Stimmen weg oder benennt sie um.⁴⁰⁰ Manchmal schneidet er die Vorlage auch auseinander und klebt neue Teile dazwischen. Dass dabei bisweilen zwei unterschiedliche Taktangaben zu sehen sind, ist nicht etwa fehlende Genauigkeit; Huber lässt bewusst die alten Schichten durch die neuen hindurchscheinen. Eine formale Übersicht über die zehn Sätze (plus nachträglichem 11. Satz) des *Miserere hominibus* findet sich in der folgenden Abbildung:

⁴⁰⁰ Siehe: Kayser, „*Das Unabgegoldene im Vergangenen aufsuchen ...*“ (siehe Anm. 288), S. 220 f.

Formale Übersicht zu *Miserere hominibus*

Satz	Titel	Seitenzahl	Takte	Besetzung	Satz	Besonderheiten	Dauer	Sprache
1	„Miserere nobis Deus“ (*)	1 – 9	a, b, 1 – 19	S1, S2, MS, CT, T1, T2, B; Fl, Bkl, <i>Git./Th.</i> , Hf, Vla, Vlc, Kb;	1	2 Takte instr. Vorspiel(a, b)	2'52"	Latein
2	„Canción I“	9 – 15	19a, 20 – 32	S2 (Perk.), MS, T1, T2 (Perk.), B; Afl, Bkl, <i>Git.</i> , Hf, Vla, Vlc, Kb;	2	T. 19a Brückenton im Kb; T. 32 a Überleitung in Kb und Harfe	1'52"	Spanisch
3	„Oh mort, est-ce là l'histoire...“	16 – 21	33, 34 – 49, 50	S1, S2, MS, CT, T1 (+Perk.), T2, B; Afl, Bkl, <i>Git.</i> , Hf, (Perk.), Vla, Vlc, Kb;	3	T. 33, 50: Motusläute	2'26"	Französisch
4	„Amplius lava me...“	22 – 24	50a, 51 – 60	S1, S2, MS, CT, T1, T2, B;	4	T. 50a: Überleitung durch Kb, Einsatz S1	1'53"	Latein
5	„Wachstum, Wachstum über alles“	25 – 37	60a, 61 – 95, 96	S1, S2 (+Perk.), MS, CT (+Perk.), T1 (+Perk.), T2 (+Perk.), B (+Perk.); Fl, Kl, <i>Git.</i> , Hf, Vla, Vlc, Kb;	5	T. 60a: Überleitung durch Kb und Perk.; T. 96: polyrhythmisches Feld	3'14"	Deutsch
6	„Vindica nos ab errore...“	38 – 40	96a, 97 – 106	S1, S2, MS, CT, T1, T2, B;	6	T. 96a: Brückenton von Vc, Einsatz S1	1'52"	Latein
7	„Canción II“	41 – 52	107 – 129	S1, S2 (+Perk.), MS, CT, T1 (+Perk.), T2, B; Afl, Bfl, Bkl, Kbk, <i>Th.</i> , Hf, Vla, Vlc, Kb;	7	zwischen T. 129 und 130: Brückenton im T2 ohne Taktangabe	2'58"	Spanisch
8	„Asperges me hyssopo“	53 – 56	130 – 138	S1, S2, MS, CT, T1, T2, B; Afl, Bkl, <i>Th.</i> , Hf, <i>Via d'am.</i> , Vlc, Kb;	8		1'18"	Latein
9	„Nous? - La raison du cœur“	57 – 71	1 – 71	S1, S2, MS, CT, T1, T2, B; Afl, Bkl, <i>Git.</i> , Hf, <i>Via d'am.</i> , Vlc, Kb; Afl, <i>Via d'am.</i> , Hf, Vlc;	9	Rekomposition T. 65: „Motus 1“ T71: „Motus 2“	9'47"	Französisch
10	„Agnus Dei...“ Christe, Agnus Dei „Agnus Dei II“	1 – 8 1 – 3 3 – 8	ohne Taktangaben 1 – 21	CT, T1, T2, B; <i>Th.</i> , Vla, Vlc; S1, S2, MS, CT, T1, T2, B; Afl, Bkl, <i>Th.</i> , Hf, Vla, Vlc, Kb;	10	Rekomposition	7'07"	Latein
11	„Vida y muerte no son mundos contrarios...“ = „Canción III“	1 – 8	1 – 30	MS (or CT); <i>Via d'am.</i> ;	11	Nachträgliche Ergänzung (2007) enthält: Rekomposition der „...Plainte...“	4'47" insg.: 35'19"	Spanisch
							insg.: 40'06"	

(*) Teil entstammt einer Skizze zum ersten Satz (PSS, Film 824, Blatt 712)

3.1.4 Auftraggeber, Quellenlage

Hubers *Miserere hominibus* entsteht in den Jahren 2005 und 2006. Das Stück ist ein Auftragswerk der Stiftung Pro Helvetia und des Ministère de la Culture et de la Communication Française⁴⁰¹ und wurde gezielt für das Ensemble „Les Jeunes Solistes“ sowie seinen Leiter, Rachid Safir, geschrieben. Von diesen Künstlern wird es im Rahmen des Lucerne Festivals am 26. August 2006 uraufgeführt. Über die Umstände, die zur Entstehung dieses Werkes führen, berichtet der Komponist selbst in seinem Werkkommentar:

„*Miserere hominibus* ist die dritte Auftragskomposition, die ich der Initiative und insistierenden Motivation von Rachid Safir mit seinen Jeunes Solistes verdanke. Nach mehreren herausragenden Aufführungen meiner *Cantiones de circulo Gyrate* (1985), nach Texten von Hildegard von Bingen und Heinrich Böll, bat er mich Ende der achtziger Jahre, für sein Ensemble ein neues Werk zu schreiben. Wir einigten uns bald auf eine Komposition, die sich auf ganz und gar moderne Weise mit Okeghems [sic!] *Missa prolationum* auseinandersetzt. Es entstand *Agnus Dei cum recordatione pour quatre chanteurs, lute et deux vielles* (1990/91). [...] Zum Auftrag für das *Miserere* kam es folgendermaßen: Direkt nach der französischen Erstaufführung von *Die Seele muss vom Reittier steigen* [sic!] mit Texten von Mahmoud Darwish im Oktober 2002 in Paris kam Rachid auf mich zu, um mir zu gratulieren. ‚Jetzt, nach diesem erschütternden Werk solltest Du endlich ein ‚Miserere‘ für uns komponieren!‘. Und ich sagte ganz spontan ja. Damals sah ich nicht voraus, dass ich mich ein volles Jahr lang mit der Frage des Gott, erbarme dich in unserer gottverlassenen, erbarmungslosen Gegenwart quälen sollte ...“⁴⁰²

Vorlage für meine Untersuchungen ist die autografe Partitur aus dem Jahr 2006, die den Sängern und Musikern bei der Uraufführung zur Verfügung stand. Sie wurde unter der Nummer Sy. 3606 verlegt bei G. Ricordi & Co. Bühnen- und Musikverlag GmbH München⁴⁰³. Die Partitur umfasst 80 Seiten im Format DIN-A3. Bei dem Notenmaterial handelt es sich um Kopien der handschriftlichen Originalpartitur, wie sie Huber fast ausschließlich veröffentlichte.

Weiterhin sind einige Skizzen und Vorarbeiten zu diesem Werk erhalten. Die Dokumente stellen einen Teil der „Sammlung Klaus Huber“ dar und befinden sich im Archiv

⁴⁰¹ Vgl. Homepage des Komponisten: <https://www.klaushuber.com/pagina.php?0,2,91,131,0,0> (aufgerufen am 23.02.2020)

⁴⁰² Huber, Werkkommentar zu *Miserere hominibus*, <https://www.klaushuber.com/pagina.php?0,2,94,131,0,0>, (aufgerufen am 23.02.2020) (vollständig im Anhang dieser Dissertation)

⁴⁰³ Jetzt: Ricordi Berlin, als Teil der Verlagsgruppe Universal Music Publishing Classical

der Paul Sacher Stiftung in Basel. Dort sind sie mikroverfilmt vor Ort einsehbar.⁴⁰⁴ Außerdem beziehe ich mich bei der Beschreibung von Höreindrücken sowie bei Angaben von Dauern auf die CD-Einspielung, die das Uraufführungs-ensemble im Jahr 2008 veröffentlicht hat.⁴⁰⁵

3.1.5 Werkzeuggenese anhand des autografen Materials

Dank Hubers Angewohnheit, das Ende seiner Arbeiten mit Datums- und manchmal auch mit Ortsangaben zu versehen, lässt sich auch im Falle des *Miserere hominibus* gut nachzeichnen, wann welcher Satz entstanden ist. Diesen Angaben zufolge – die teilweise der publizierten autografen Partitur, teilweise den unveröffentlichten Vorarbeiten zu entnehmen sind – schreibt Huber das *Miserere hominibus* während dreier Arbeitsphasen: im Sommer und Herbst 2005, im Frühjahr 2006 sowie im Juli 2006.

Aufgrund der erhaltenen Skizzen lassen sich zunächst folgende Aussagen treffen: Huber beginnt Anfang Juli 2005 mit einem Formplan zum 1. Satz. Er ist datiert mit „K.H 5.7.05“, darunter steht „7.7.“ und „Panicale“. Weitere Skizzen zum 1. und 2. Satz stammen vom 6. bis 11. Juli und 2. bis 7. August; sie sind ebenfalls mit der Ortsangabe „Panicale“ versehen. Bereits am 14. August sind die ersten beiden Sätze fertig und ihre Niederschrift findet sich originalgetreu in der Partitur wieder.⁴⁰⁶ Skizzen zum 3. Satz datieren auf den 7. bis 12. August – seine finale Niederschrift erfährt er am „9.+12.8.05“⁴⁰⁷. Ebenfalls auf den August 2005 datiert der 4. Satz – es handelt sich um die Umarbeitung einer unveröffentlichten Vokalkomposition aus dem Jahr 2004. Dieser ist am 23. August 2005 abgeschlossen.⁴⁰⁸

Demnach stellt Huber die ersten vier der zehn Sätze innerhalb von zwei Wochen im August 2005 fertig. Nachdem er zuerst den 3. Satz abgeschlossen hat – „(9.+ (12.8.05)“ – folgen die ersten beiden Sätze in einem Guss. Hierfür gibt es auch Belege in der Partitur: das Fehlen einer Datums- oder Namensangabe am Ende des ersten Teils sowie der auch optisch nahtlose Übergang zum 2. Satz. Der letzte Takt aus dem 1. und der erste Takt aus dem 2. Satz befinden sich auf derselben Seite (Seite 9); der

⁴⁰⁴ Das Material zum *Miserere hominibus* befindet sich dort auf dem Mikrofilm mit der Nummer 0824.

⁴⁰⁵ Huber, *Miserere hominibus* (siehe Anm. 389). Die Sänger und Musiker sind: S: Céline Boucard, Anne-Marie Jacquin; MS: Maryseult Wieczore; CT: Magid El-Bushra; T: Adrian Brand, Laurent David; B: Jean-Christophe Jacques; Fl: Jean-Luc Menet; Kl: Olivier Voize; Hf: Isabelle Daups; Git/Th: Caroline Delume; Vla/Vla d'am: Pierre-Henri Xuereb; Vlc: Walter Grimmer; Kb: Nicolas Crosse.

⁴⁰⁶ Partitur zu *Miserere hominibus*, (siehe Anm. 392), S. 15

⁴⁰⁷ Ebd. S. 18

⁴⁰⁸ Ebd. S. 24

Kontrabass sorgt mit einem tiefen Liegeton (E¹) für die Überbrückung der eintaktigen Generalpause (T. 19a), bevor es in leicht schnellerem Grundtempo (Viertel = 66) mit der „Canción I“ weitergeht. Am Ende des 2. Satzes (S. 15) sorgt zwar erneut ein Brückenton im Kontrabass (F¹) für einen weichen Übergang – es ist ein das gesamte Stück durchziehendes Gestaltungsmittel –, doch steht am Ende die Angabe „14.8.05, K.H“ und es folgt ein Seitenwechsel. Am Ende des „Amplius lava me ...“ notiert Huber: „23.8.05, Panicale“.

Kurz darauf beginnen die Vorarbeiten für den 5. Satz: Die Skizzen datieren auf den 3. bis 12. September 2005. Dieser Satz wird jedoch nicht ganz so rasch fertiggestellt wie die vorangehenden; eine weitere Skizze datiert vom 25. November 2005. Das nächste belegte Datum ist dann erst wieder der 11. Januar 2006 – an diesem Tag beendet Huber den 6. Satz.⁴⁰⁹ Im Februar und März 2006 stellt der Komponist die Sätze 7 und 8 fertig. Der 7. Satz entsteht seinen Angaben nach im Februar und März 2006: Neben den Titel „Canción II“ notiert Huber „Fèvr. 06“ und am Schluss dieses Teils auf Seite 52 „fine CANCIÓN II, Panicale, 15.3.06“. Der 8. Satz, „Asperges me, hysopo“ ist unterzeichnet mit: „Panicale, 18./21. 3. 06 Klaus Huber“. Da es sonst keinerlei Anhaltspunkte dafür gibt, dass Huber sich zu einem späteren Zeitpunkt diesem Abschnitt noch einmal gewidmet hätte, ist davon auszugehen, dass der 5. Satz in der Zeit zwischen November 2005 und Februar 2006 komponiert wird. Somit entstehen die Sätze 1 bis 8 in einem relativ geschlossenen Zeitraum zwischen Juli 2005 und März 2006.

Danach folgt anscheinend eine mehrmonatige Pause, bevor Huber an den letzten beiden Sätzen arbeitet. Dabei handelt es sich um Rekompositionen bereits bestehender Werke des Komponisten. Zu den Sätzen 9 und 10 sind keine Vorarbeiten überliefert. Daher bleiben als Zeitangaben lediglich diejenigen aus der autografen Partitur. Der 9. Satz ist unterzeichnet mit „Stuttgart 20.7.06“⁴¹⁰. Am Ende des 10. Satzes findet sich Hubers Vermerk: „5.7.06, K.H“⁴¹¹. Daraus lässt sich erkennen, dass zuerst die Rekomposition des „Agnus Dei“ abgeschlossen wird, bevor Huber die Umarbeitung des „Nous? – La raison du cœur ...“ beendet. Bemerkenswert ist, dass beim 9. Satz die Paginierung weiterläuft (er umfasst die Seiten 57 bis 72), während beim abschließenden „Agnus Dei“ die Nummerierung der Seiten wieder bei 1 beginnt und insgesamt 8 Seiten umfasst. Dies mag der Tatsache geschuldet sein, dass Huber die

⁴⁰⁹ Ebd. S. 40

⁴¹⁰ Ebd. S. 72

⁴¹¹ Ebd. S. 8 (neue Zählung). Die Angabe „15.7.91 K.H“ bezieht sich auf die ursprüngliche Komposition. Auch hier legt Huber sein Rekompositionsverfahren offen dar.

Partitur erst fünf Wochen vor dem Termin der Uraufführung fertigstellte. Es kann sein, dass der Komponist beim letzten Satz die fortlaufende Paginierung vergaß. Da Huber seine Werke bei Ricordi immer in autografer Form veröffentlichte, greifen hier auch keine Automatismen, wie sie etwa beim Einlesen in ein Notensetzprogramm ablaufen.

Aus dieser im Großen und Ganzen stringent nachvollziehbaren Genese kann abgelesen werden, dass Huber ein Jahr lang kontinuierlich am *Miserere hominibus* gearbeitet hat. Die Sätze 1 bis 8 entstehen organisch während eines acht Monate umfassenden Zeitraums. Wann genau Huber an den Sätzen 9 und 10 geschrieben hat, lässt sich aufgrund fehlender Skizzen nicht sagen – fest steht nur, dass beide Sätze im Juli 2006 fertig gestellt sind.⁴¹²

⁴¹² Auf die im Jahr 2007 komponierte Ergänzung gehe ich im Absatz 3.4.1 „Kompositionen nach dem *Miserere hominibus*“ weiter unten in diesem Kapitel ein.

Werkgenese, dargestellt anhand von Skizzen und Partiturangaben

Jahr	Skizzen	Datum	Ortsangabe	Film 824	Partitur	Datum	Seite
2005	Formplan 1. Satz	5./7.7.05	Panicale	712			
	Skizzen 1. und 2. Satz	6.,8.,10.,11.7.05	Panicale	740-743			
	Skizzen 1. und 2. Satz	2.–7.8.05	Panicale	752 f.			
	Skizze 3. Satz	7.8.05		754			
	Skizzen 3. Satz	9./12.8.05			3. Satz	9.+12.8.05	S. 21
	Endversion 1.+2. Satz	14.8.05			1.+2. Satz	14.08.05	S. 15
	Rekomposition von <i>Voces caeli</i> (2004) als 4. Satz	Aug. 05		732-739			
	„erste Skizze“ d. 5. Satzes	21.8.05	Panicale	717			
	Endversion 4. Satz	23.8.05			4. Satz	23.08.05	S. 24
	Formplan 5. Satz	3.–12.9.05	Panicale	705, 727			
	Akkordfolge 5. Satz	10.09.05	Panicale	706			
	5. Satz, metr. Skizze	25.11.2005		715			
2006			Bremen		6. Satz	11.Jan.06	S. 40
	7. Satz	Feb. 06		766 ff.		Févr. 06	S. 41
	Skizze (evtl. zu 7. Satz)	5.3.06		710			
	8. Satz, Skizze	17.3.06		720			
	8. Satz, Ende	18.3.06/21.3.	Panicale	725	7. Satz	15./29.3.06	S. 52
			Panicale		8. Satz	18./21.3.06	S. 56
	„Agnus Dei ...“ „Nous? - La Raison du coeur“		Stuttgart	808-810	10. Satz	5.7.06	S. 8 (neu)
	„Vida y muerte no son mundos contrarios ...“	März 07	Panicale	760-764	11. Satz an 9. Stelle	Mars 07	S. 4

Aus dem Skizzenmaterial ist ersichtlich, dass Huber beim Komponieren des *Miserere hominibus* von der jeweiligen Textvorlage ausgeht⁴¹³: Zunächst sucht er geeignete Stellen aus und rhythmisiert sie. Erst danach entsteht der dazugehörige musikalische Satz. Daher beginne ich meine Untersuchung mit einer eingehenden Betrachtung der verwendeten Texte sowie ihrer inhaltlich-konnotativen Umgebung.

⁴¹³ Exemplarisch zu erkennen in der Skizze zum 5. Satz: PSS, Microfilm-Nr. 824, S. 705 (siehe S. 212)

3.2 Textmaterial in *Miserere hominibus*

Bereits zu Beginn der Arbeit an diesem Werk steht für Huber fest, dass er seiner Musik lediglich Textfragmente zugrundelegen will. Das betrifft sowohl die zeitgenössischen Texte als auch den 51.(50.) Psalm selbst: „Freilich wollte ich die 21 Verse nicht vollständig vertonen, wie es Josquin Desprez tat, der zwischen die Verse stets das insistente ‚miserere mei‘ plazierte. Ich suchte nach den noch nicht abgegoltenen Versen und ergänzte sie mit [...] Komplementärtexten in Ausschnitten.“⁴¹⁴ Den Ausdruck „noch nicht abgegolten“ verwendet Huber mehrfach in Bezug auf seine Werke. Er meint damit, dass er das „ungenutzte Potenzial unserer Vorfahren“⁴¹⁵ entdecken, bergen und in den Mittelpunkt einer künstlerischen Betrachtung stellen möchte.

Die angesprochenen „Komplementärtexte“ entstammen dem 20. bzw. 21. Jahrhundert und weisen drei verschiedene Sprachen auf. Das Merkmal der Mehrsprachigkeit zeigt bereits Hubers erste Vorarbeit für das *Miserere hominibus*: In einer Art Brainstorming über den Begriff „Miserere“⁴¹⁶ unterscheidet er zwischen dem Ausdruck „Erbarme Dich“ (wozu er außerdem die Worte „Erbarmen“ und „Elend“ notiert) und der Bitte „Sei mir gnädig“, die er mit den lateinischen Abwandlungen „Mei / Nobis Hominibus“ sowie auf Deutsch „Meiner / Unser / Der Menschen“ versieht. Mittig dazwischen dann das Bedeutungsfeld „Miserere“: „Miseria / Misery / Misère / Misere“. Dabei handelt es sich um die italienische/spanische, englische, französische und deutsche Entsprechung des lateinischen Wortes. Darunter notiert Huber „La Mort / Muerte / Mors“ sowie „La Vie“, um einerseits den Gegensatz und das gegenseitige Bedingen von Leben und Tod zu veranschaulichen; andererseits erschließt er der Komposition damit weitere Bedeutungsfelder, wie sie später in den Texten von Derrida oder Darwish vorkommen.

Somit ist bereits im frühen Stadium der Arbeit an dieser Komposition die Absicht zu erkennen, dass mehrere Sprachen eingebunden werden sollen. Dadurch wird ein Anspruch auf Universalität erkennbar, der Huber konzeptionell in die Nähe etwa von Bernd Alois Zimmermanns vielsprachigem *Requiem für einen jungen Dichter* rückt.⁴¹⁷

⁴¹⁴ Huber und Mahnkopf, *Von Zeit zu Zeit* (siehe Anm. 9), S. 112

⁴¹⁵ Kayser, „*Das Unabgegoltene im Vergangenen aufsuchen ...*“ (siehe Anm. 288), hier: S. 217

⁴¹⁶ Huber, Skizze zu *Miserere hominibus*, PSS, Microfilm-Nr. 824, S. 708

⁴¹⁷ So konstatiert Jörn Peter Hiekel: „Das breite, internationale Spektrum der verwendeten Sprachen evoziert eine Überhöhung ins Allgemeingültige, Universalistische.“ Aus: Ders., *Bernd Alois Zimmermanns „Requiem für einen jungen Dichter“*, Stuttgart 1995, S. 46

Seine diesbezüglichen Vorstellungen setzt Huber mit der Einbeziehung eines spanischen (Octavio Paz), zweier französischer (Mahmoud Darwish⁴¹⁸, Jacques Derrida) sowie eines deutschen Textes (Carl Amery) um. Ursprünglich sollte der Text Darwishes zumindest teilweise auch im arabischen Original vertont werden⁴¹⁹. Warum dies letztlich nicht geschah, sondern stattdessen ausschließlich die französische Übersetzung herangezogen wurde, erklärt der Komponist nicht.⁴²⁰ Möglicherweise spielt hier die Kritik aus der Vergangenheit eine Rolle, denn Huber hatte zuvor bereits arabische Texte mittels Lautschrift vertont und dabei waren die europäischen Interpreten von den Arabisch sprechenden Zuhörern nicht verstanden worden.⁴²¹

Bei der Auswahl der vier zeitgenössischen Texte für das *Miserere hominibus* fällt zunächst auf, dass es einen großen zeitlichen Abstand zwischen der Entstehungszeit des Paz-Gedichtes (Mitte der 1950er Jahre) und derjenigen der drei anderen Texte gibt, die zwischen 2001 und 2003, also innerhalb eines kurzen Zeitraums entstanden. Mit diesen drei Texten, die zur Zeit der Arbeiten am *Miserere hominibus* sozusagen tagesaktuell sind, hat Huber sich im Vorfeld bereits intensiv beschäftigt: Seine unmittelbaren Vorgängerkompositionen fußen ebenfalls auf Texten von Amery, Derrida und Darwish. Beim Mexikaner Octavio Paz liegt es dagegen nahe, ihn – ähnlich wie Ernesto Cardenal⁴²² oder Pablo Neruda⁴²³ – als eine Autorität im Kampf gegen Ungerechtigkeit und Unterdrückung zu betrachten, als eine Stimme der Armen Mittelamerikas. Diese Thematik beschäftigt Huber bereits seit vielen Jahrzehnten. Somit ist selbst auf der Ebene der Textzusammenstellung eine zeitlich-historische Perspektive eingearbeitet. Da für das *Miserere hominibus* die Auswahl und Gestaltung der Texte maßgeblich die Wahl der kompositorischen Mittel bestimmt hat, soll im Folgenden auf die Autoren und ihre Texte näher eingegangen werden.

⁴¹⁸ Auch: Mahmud Darwish, französische Schreibweise: Mahmoud Darwich

⁴¹⁹ Auf der ersten Partiturseite steht u. a. folgender Textnachweis: „Mahmoud Darwich ‚Murale‘ (français et arabe)“. Und auch in der Veröffentlichung von Huber und Mahnkopf aus dem Jahr 2009 ist zu lesen, dass Darwishes Text auf Französisch und Arabisch vertont worden sei. (Aus: Dies., *Von Zeit zu Zeit* (siehe Anm. 9), S. 112.) Dies ist jedoch nicht der Fall.

⁴²⁰ Allerdings wäre eine Vertonung von Darwishes Text auf Arabisch vom konzeptuellen Anspruch her konsequent gewesen, denn dies hätte eine Ausweitung des imaginierten geografischen Raumes bewirkt: von Lateinamerika über Europa (und die USA) bis nach Arabien. So jedoch verbleibt Huber beim Französisch der ehemaligen Kolonialherren.

⁴²¹ Vgl. den Absatz 1.5.4 „Transliteration“ im 1. Kapitel dieser Arbeit.

⁴²² Huber vertont Texte des nicaraguanischen Geistlichen in der Zeit zwischen den 1970er Jahren bis Mitte der 1990er Jahre, u. a. in *Erniedrigt – Geknechtet – Verlassen – Verachtet ...* (1975/78–81/82) und in *Lamentationes Sacrae et Profanae ad Responsoria Iesu* (1993/96–97).

⁴²³ Im Jahr 2000 schreibt Huber zwei Werke auf Texte von Neruda, darunter eines mit dem Titel *Canción*.

3.2.1 Psalm 51(50)

Dieser lateinische Text gibt der Komposition den Namen und zugleich die Struktur vor, denn von den zehn Sätzen der Komposition fußen die Sätze 1, 4, 6 und 8 auf dem 51.(50.) Psalm.⁴²⁴ Dadurch entsteht eine inhaltliche Klammer, welche auch die dazwischen liegenden Sätze einbezieht, die den Psalm-Kontext erweitern. Huber entnimmt hierfür drei der insgesamt 21 Verse des 51.(50.) Psalms, nämlich die Verse 3, 4 und 9 der Vulgata:

3 Miserere mei, Deus, secundum magnam misericordiam tuam;
et secundum multitudinem miserationum tuarum
dele iniquitatem meam.

4 Amplius lava me ab iniquitate mea
et a peccato meo munda me.

9 Asperges me hyssopo, et mundabor;
lavabis me, et super nivem dealbabor.

Vers 3 ist Grundlage für den 1. Satz, Vers 4 wird im 4. und 6. Satz gesungen und Vers 9 ist im 8. Satz vertont.

In diesem Zusammenhang lohnt es sich, zu erwähnen, wie Huber selbst diesen Psalm angibt: Er spricht bewusst vom „51. Psalm“.⁴²⁵ Dadurch bezieht der in der protestantischen Kirchenmusiktradition aufgewachsene Huber eindeutig Stellung: Er vertont zwar den lateinischen Text, der in der römisch-katholischen Tradition entweder mit „Psalmus 50“ oder mit „Psalmus 51(50)“ betitelt wird, gibt jedoch die lutherisch-jüdische Zählweise an. Damit stellt er auch auf dieser Ebene kreisende Rückbezüge auf gültige Traditionen der ersten (= lutherischen), zweiten (= römisch-katholischen) und dritten (= jüdischen) Vergangenheit her. Im Werkkommentar spricht er darüber hinaus die Tradition der Bußpsalmen an, wobei er in diesem Zusammenhang wieder die deutsche Übersetzung zitiert: „Als ein Allererstes vertiefte ich mich in den vierten Bußpsalm König Davids ‚Gott sei mir Sünder gnädig‘“.⁴²⁶ Diese Hinweise zeigen, dass sich Huber

⁴²⁴ Der komplette Psalmtext findet 2. Kapitel dieser Arbeit, S.100 f.

⁴²⁵ Auf der 1. Seite der Partitur von *Miserere hominibus* steht: „Psaume 51 (latin)“.

⁴²⁶ Klaus Huber, Werkkommentar zu *Miserere hominibus* (siehe Anm. 402)

intensiv mit der Geschichte dieses Psalms und seinen musikalischen Ausdeutungen beschäftigt haben muss. Vor diesem Hintergrund erhält die Tatsache, dass Huber an dem traditionsgeladenen Psalmtext Änderungen auf Latein vorgenommen hat, eine noch größere Bedeutung. Denn dies ist in der gesamten Musikgeschichte – soweit bekannt – ein bislang einmaliger Fall.

Neben den bereits erwähnten, im Titel erscheinenden Veränderungen im Vers 3 (aus „Miserere mei Deus = Erbarme dich mein, O Herr“ wird „Miserere nobis Deus hominibus = Erbarme dich, Herr, uns Menschen“) dichtet Huber für den 6. Satz seiner Komposition den Vers 4 vollkommen zweckgebunden um: Aus „Amplius lava me ab iniquitate mea = Wasche mich rein von meiner Missetat“ macht er „Amplius lava nos ab iniquitate mammonis et vindica nos ab errore munda nos, vindica nos = Wasche uns rein von den Verbrechen des Reichtums und beschütze uns vor dem Fehler, reinige uns, beschütze uns“. Der 4. Psalmvers ist Grundlage für zwei musikalische Sätze: Der 4. Satz enthält den originalen Bibelwortlaut; der 6. Satz wechselt von der Ich- zur Wir-Perspektive und enthält weitere Änderungen sowie Ergänzungen. So beginnt der 6. Satz mit „Vindica nos ab errore“. Wer nicht genau hinsieht, könnte glauben, dieser Text stünde so im Psalter. Doch handelt es sich hierbei um ein leicht abgewandeltes Zitat aus den *Selbstgesprächen*, lat. *Soliloquia*, des Augustinus von Hippo, das im Original lautet: „vindica me ab errore“. Dass Huber aus „mich“ ein „uns“ macht, passt zur Absicht, hier grundsätzlich mehrere Personen, wenn nicht gleich – wie im Titel – die gesamte Menschheit anzusprechen. Dieser Einschub in das „Miserere“ ist keineswegs willkürlich: Huber kennt dieses bedeutende Werk des Kirchenvaters sehr gut – bereits vierzig Jahre zuvor hat er in seinem groß besetzten Oratorium *Soliloquia* Verse daraus vertont. Zu jener Zeit schreibt er:

„Mich fesselte sowohl diese Vision einer vollkommen im Geistigen zentrierten Welt als auch die große Schönheit des Textes in solchem Maße, daß ich versucht war, diesen Text einer einigermaßen entsprechend dimensionierten Komposition zugrunde zu legen. Das Gebet zeigt keinen äußeren Ablauf. Es erhebt sich sozusagen in der Form einer Spirale, wobei dieselben Inhalte in neuem Gewande wiederkehren.“⁴²⁷

Mit dieser Art eines indirekten Eigenzitats hebt Huber auch auf der Autorenebene den linearen Ablauf der Zeit auf. Die Hinwendung an alte Texte, die Anspielung an ältere Kompositionen – und zugleich die Erschaffung einer Zeitlichkeit innerhalb der alten Texte, denn die *Soliloquia* entstanden im vierten Jahrhundert n. Chr., also gut 500

⁴²⁷ Huber, Werkkommentar zu *Soliloquia*,
<https://www.klaushuber.com/pagina.php?0,2,94,31,0,0> (aufgerufen am 23.02.2020)

Jahre nach der endgültigen Fassung des Psalter: Dies alles illustriert seine Vorstellung von einer spiralförmig angelegten Bewegung der Zeit.

Erwähnenswert ist darüber hinaus der Einsatz der Zitatsprecher im 6. Satz: In der Mitte des Satzes wird – zum einzigen Mal im Rahmen der englischen Bibelzitate – CT herangezogen: Ihm fällt in der Mitte der Satz „Wash me thoroughly from mine iniquity“ zu (S. 38), der mit dem 4. Satz identisch ist. Das abschließende Zitat, welches wieder von T1 gestaltet wird, ist die Wiederholung des Augustinus-Zitats, diesmal auf Latein: „vindica nos ab errore ...“ (S. 40). Die Abweichung vom Usus, die Psalmverse auf Englisch zu rezitieren, liegt darin begründet, dass es sich hierbei um keinen „Miserere“-Vers handelt.

Textvergleich 4. und 6. Satz:

4. Satz:	amplius lava me	ab iniquitate mea
6. Satz:	amplius lava <u>nos</u>	ab iniquitate <u>mammonis</u>

4./6. Satz: wash me thoroughly from mine iniquity

4. Satz:	et a peccato meo	munda me
6. Satz:	et <u>vindica nos ab errore</u>	munda <u>nos</u>

4. Satz: cleanse me from my sin

6. Satz: vindica nos ab errore

Es gilt festzuhalten: Die Basis für diese Komposition, weil form- und titelgebend, ist der 51.(50.) Psalm. Huber vertont daraus drei Verse, wovon er den ersten und zugleich prägnantesten verändert sowie einen weiteren umdichtet. Diese Änderungen erfolgen auf Latein, weshalb sie vielleicht nicht jedem sofort auffallen. Sobald sie jedoch erkannt sind, verdeutlichen sie Hubers Intentionen.

Sehen wir uns zunächst die drei ausgewählten Textstellen genauer an: Vers 3 ist der eigentliche Beginn des Psalms; er beinhaltet die berühmte Anrufung um Gnade, die Bitte an Gott, „Barmherzigkeit = misericordia“ zu zeigen. Genau jene Barmherzigkeit fordern die Christen ja als ihre zentrale Haltung anderen Menschen gegenüber ein. Indem in Hubers Text Gott um Barmherzigkeit den Menschen gegenüber angefleht wird, lautet die implizite Botschaft, dass es die Menschen nicht geschafft haben,

untereinander barmherzig zu sein. Es ist eine Art Machtwort nötig, um die Menschen wieder zur Raison zu bringen. Der 4. Vers enthält die Bitte an Gott, den Menschen wieder ein reines Gewissen zu schenken – sie sollen nicht mehr mit ihren Untaten belastet werden. Verbunden ist dieser Akt mit dem Bild des „Reinwaschens“, welches auch im nächsten Vers, dem 9. vorkommt: „wasche mich, dass ich schneeweiß werde“. Laut der detaillierten Untersuchung von Andreas Wagner bauen die Verse 3, 4 und 9 im originalen Miserere direkt aufeinander auf: „Die Bitte von V. 3 wird in V. 4 fortgeführt, es treten weitere Wörter für ‚Sünde‘, weitere Bitten nach Fortnehmen von Schuld und Verfehlung hinzu. [...] Die Bitten aus V. 3 und V. 4 werden hier in V. 9 fortgeführt, die Reinigung weiter ausgeführt.“⁴²⁸ Auf die Basisbedeutung konzentriert, zeichnen sich in diesen drei Versen folgende Schlagwörter ab⁴²⁹:

Vers	Mensch	Gott
3	Verbrechen, Vergehen	zuneigen, Gnade, Barmherzigkeit, auswaschen
4	Schuld, Verfehlung	reinwaschen, reinigen
9		Verfehlungen tilgen, reinwaschen

Die Worte „waschen“, „reinigen“ und „Verbrechen“ in dem von Huber modifizierten Vers (6. Satz in seiner Komposition) greifen ebenfalls dieses Vokabular auf; allerdings betreten nun völlig neue Begriffe das Spielfeld: „Wasche uns rein von den Verbrechen des Reichtums und beschütze uns vor dem Fehler“. Mit „Mammona = Reichtum“ und „vindicare = retten, beschützen“ bekommt die gesamte Thematik eine neue Wendung. Hier wird ein mächtiger Dämon benannt, der die Menschen zu ihren Fehlern und Untaten verleitet und sie allesamt ins Unglück stürzt: der Mammon.⁴³⁰

Das Geld macht die Menschen blind; es ist schuld an ihrem uneinsichtigen und unbarmherzigen Verhalten. In Hubers „Miserere“ soll Gott die Menschen vor der Macht des Geldes beschützen, weil sie sonst untergehen!

Konzentriert findet sich diese Botschaft auch in den kurzen gesprochenen Sätzen, die im Zusammenhang mit den ersten drei der vier lateinischen Sätze der Komposition stehen – meist am Ende des jeweiligen Satzes und vorwiegend auf Englisch⁴³¹:

⁴²⁸ Wagner, *Psalm 51* (siehe Anm. 329), S. 36 f.

⁴²⁹ Ebd., S. 47 f.

⁴³⁰ Eingeführt wurde die Thematik des Mammons im voranstehenden 5. Satz.

⁴³¹ Huber gibt hierfür sogar die Quelle an: „cette version anglaise est de la ‘King James Bible‘“. Aus: Partitur zu *Miserere hominibus*, (siehe Anm. 392), S. 24

Ende 1. Satz: T1: „have mercy upon me / blot out my transgressions ...“

Ende 4. Satz: T1: „cleanse me from my sin“

Innerhalb Satz 6: CT: „wash me thoroughly from mine iniquity“

Ende 6. Satz: T1: „vindica nos ab errore ...“

Auf die Frage, warum er diese Botschaften auf Englisch rezitieren lässt, antwortet Huber: „Damit man es überall versteht. Das Englische ist die heutige internationale Sprache, wie damals das Latein.“⁴³² Dass dies jedoch nicht der einzige Beweggrund gewesen sein kann, zeigt sich später, bei der näheren Betrachtung des 5. Satzes.

3.2.2 Mahmoud Darwish: *Murale*

Der Autor des Textes, der dem 3. Satz des *Miserere hominibus* zugrunde liegt, ist Mahmoud Darwish. Er lebte von 1941 bis 2008 und war ein palästinensischer Dichter von Weltrang⁴³³. Darwish galt als die „poetische Stimme seines Volkes“⁴³⁴, allein schon aufgrund seines persönlichen Schicksals: Mit sieben Jahren wurde er zum heimatlosen Flüchtling – 1948 wurde Palästina von Israel besetzt. Diese verlorene Heimat trug er jedoch immer in sich und erweckte sie durch seine Poesie zum Leben.

Die zentralen Themen seiner vielen Gedichte, die in der Tradition der arabischen Langgedichte stehen⁴³⁵, sind: Krieg, Heimatlosigkeit, Schmerz und Trauer. Darwish verknüpft sie mit dem reichen kulturellen Erbe Palästinas und entzieht damit der gegenwärtigen Misere ihre Zeitlichkeit:

„Darwish did not write for the sake of political or journalistic reportage [...]. Darwish did not write columns for a living, or for the sake of his own political bargaining. He wrote poetry for the sake of commemoration and documentation. He was a poet who carried his homeland, and not any leader or party, in his suitcase. His goal was to prevent those who ‚colonized the land‘ from ‚colonizing memory as well‘. Mahmoud Darwish bequeathed to

⁴³² Huber und Mahnkopf, *Von Zeit zu Zeit* (siehe Anm. 9), S. 112

⁴³³ [o. A.], [Art.] *Darwish, Mahmoud*, in: *Munzinger Online/Personen – Internationales Biographisches Archiv*, <http://www.munzinger.de/document/00000023880> (Stand: 13.01.2009) (aufgerufen am 24.02.2020)

⁴³⁴ Ebd.

⁴³⁵ „Kassīda, abgeleitet von der Wurzel ‚k – ss – d‘, ‚etwas anstreben‘, war der Terminus für ein kunstvolles polythematisches Gedicht von wenigstens zehn bis zu über hundert Zeilen. So heißt ‚das Gedicht‘ im Arabischen bis heute, auch wenn seit etwa der Mitte des 19. Jahrhunderts unter den sich infolge europäischer Einflüsse wandelnden Zeitverhältnissen erst inhaltliche, später auch starke formale Änderungen eintraten. Die arabische Kassīda hat eine normierte Struktur. Jede Zeile besteht aus zwei Halbversen, von denen sich die beiden ersten aufeinander reimen. Jedes Gedicht, wie lang es immer ist, hat *einen* durchgehenden Reimbuchstaben und *ein* einheitliches Metrum.“ Aus: Wiebke Walther, *Kleine Geschichte der arabischen Literatur. Von der vorislamischen Zeit bis zur Gegenwart*, München 2004, S. 40 (Hervorhebungen im Original)

the Palestinians a vast cultural and national oeuvre, lest they forget 'the land of the story' (arḍ al-qīṣṣā). His writings have made it much more difficult 'to expropriate this land from its name and to doubt the identity of its original owners.'⁴³⁶

Mahmoud Darwish sieht als seine Aufgabe an, schöne Poesie zu schreiben als Antwort auf die triste, hoffnungslose Realität der arabischen Welt: „The role of the poet is to write beautiful poetry in response to the dismal reality of the Arab world.“⁴³⁷ Wohl nicht nur in diesem Punkt sieht Huber darin eine Übereinstimmung mit seiner eigenen künstlerischen Ästhetik. Er hat bereits im Vorfeld von *Miserere hominibus* Werke von Darwish vertont. So ist Darwishes Gedicht *Le Siège* Grundlage für *Die Seele muss vom Reittier steigen ...* für Violoncello, Baryton, Kontratenor und 37 Instrumentalisten aus dem Jahr 2002. Zwei Jahre später fertigt Huber davon zwei Rekompositionen an: ... *À l'âme de marcher sur se pieds de soie ...* für Violoncello, Baryton, Kontratenor und 9 Instrumentalisten, sowie eine Version für Violoncello, Baryton, Altstimme und 3 Instrumentalisten mit dem Titel ... *À l'âme de descendre de sa monture et aller sur ses pieds de soie ...*

Für das *Miserere hominibus* verwendet Huber einen Ausschnitt aus dem Langgedicht *Murale* – zu Deutsch: *Wandgemälde* –, das 2003 in einer französischen Übersetzung erschien.⁴³⁸ Das 46 Seiten umfassende Gedicht ist eine assoziative Aneinanderreihung innerer Monologe und Selbstgespräche. Kunstvoll führt der Dichter thematische Zentren ein und umspielt diese: „mon nom = mein Name“, „la mort = der Tod“, „le temps = die Zeit“, „l'Histoire = die Geschichte“, „ma langue = meine Sprache“, „mon rêve = mein Traum“, „une femme = eine Frau“. Essenzielle Aussagen wiederholt er mehrfach und gibt ihnen dadurch auch eine gliedernde Funktion. Beispiele hierfür sind die Verse: „Un jour je serai ce que je veux. = Eines Tages werde ich das sein, was ich will.“, „Verte est la terre de mon poème, haute = Grün ist das Land meines Gedichts, hoch“, „Vaine, vanité des vanités ... Vaine. = Vergeblich, Eitelkeit der Eitelkeiten ... vergeblich.“

In der Mitte des Gedichtes gibt es eine neun Seiten umfassende Passage, worin sich Anrufungen an den Tod („O mort“) abwechseln mit Absätzen, die nach dem Leben rufen: „Et je veux vivre ... = Und ich will leben ...“. Immer wieder bittet das lyrische Ich, der Tod möge doch noch etwas warten (O mort, attends-moi à l'extérieur de la terre, /

⁴³⁶ Muna Abu Eid, *Mahmoud Darwish. Literature and the Politics of Palestinian Identity*, London 2016, S. 158

⁴³⁷ Ebd., S. 137

⁴³⁸ Mahmoud Darwish, *Murale*, Übersetzung ins Französische: Elias Sanbar Paris 2003, Das arabische Original erschien 2000 bei Riad El-Rayyes, Beirut.

O mort, attends, o mort, / o mort, hésite et assieds-toi / O mort, attends-moi à la porte de la Mer). Die vorletzte Anrede des Todes ist jene Passage, die Huber für sein *Miserere hominibus* wählt.

„O mort, est-ce là l’Histoire,
Ton double ou ton adversaire,
Qui monte entre deux gouffres?
La colombe ~~pourrait~~ [Huber: peut] nicher
Et ponder dans le casque du soldat
Et le peuplier pousser sur les roues d’un char détruit.
Que ferait alors l’Histoire de la nature,
Si la terre épousait le ciel
Et déversait la pluie sacrée?“⁴³⁹

Huber gibt selbst folgende Übersetzung an:

„O Tod, ist die Geschichte hier Dein Doppel oder aber dein Gegner, welcher zwischen zwei Abgründen aufsteigt? Die Taube, sie könnte nisten und brüten im Helm des Soldaten. Und die Pappeln wachsen (aus) auf den Raupen eines zerstörten Panzers. Was würde die Geschichte tun mit der Natur, wenn die Erde den Himmel heiratete. Und sich ergösse der heilige Regen?“⁴⁴⁰

In diesem Ausschnitt finden sich zwei zentrale Themen Darwishes: Tod und Geschichte. Das lyrische Ich fragt, ob die Geschichte ein Gegner des Todes oder gar der Tod selbst sei. Anschließend beschwört es eine Utopie des Friedens herauf, worin eine Taube – weltweites Friedenssymbol – ehemalige Kriegsschauplätze erobert, die von der Natur – exemplarisch dargestellt von einer Pappel – überwuchert werden und mithin dem Vergessen überlassen sind. Mit der Frage, wie die Geschichte denn noch existieren könnte, wenn die Urgewalten der Natur alle Kulturen vernichten würden, zeigt der Autor auf, dass Geschichte an sich vom Menschen gemacht ist. Traditionell heißt Geschichte: die Geschichte von Kriegen und Eroberungen. Seit Menschengedenken geht das so. Vielleicht – so das Ich des Gedichtes – ist es einmal wieder an der Zeit, dass eine Sintflut die Menschen zur Raison bringt? Huber wählt erneut eine Passage aus, die allgemein verständlich ist – also keine konkrete Anspielung auf den israelisch-palästinensischen Konflikt enthält – und, in

⁴³⁹ Ebd., S. 33

⁴⁴⁰ Huber, *Interdependenz* (siehe Anm. 63), S. 69 (Übersetzungsalternative in Klammern im Original)

Anspielung an die Psalmverse, ein besonderes Bild des Reinigens mit Wasser beschreibt: „Wenn die Erde den Himmel heiratete / Und der heilige Regen sich ergösse“.

Auch dieser kleine Ausschnitt trägt den großen Zusammenhang, dem er entnommen wurde, in sich. Obwohl die palästinensische Heimat die Basis für seine dichterische Arbeit blieb, betrachtete sich Mahmoud Darwish stets als pantheistischer Dichter, der alle Kulturen in sich vereinigt.

„The Nakba [beschrieben als palästinensische „Katastrophe von 1948“, Anm. d. Autorin] is always there as a kind of background without which this poetry cannot exist, but the work's main concern is a dialogue with other texts and the interplay not only between reality, poetry, and myth but between poetry, meta-poetry, and meta-myth.“⁴⁴¹

Und so finden sich auch in *Murale* Anspielungen an große Namen der Geschichte: Darwish erwähnt antike wie moderne europäische Dichter und Philosophen (Homer [S. 49]); „J'ai vu René Char / En compagnie de Heidegger.“ [S. 17]) ebenso wie arabische Dichter der vorchristlichen und vorislamischen Zeit („Attends que j'achève la lecture de Tarafa ibn al-'Abd.“ [S. 25]; Imru' al-Quays [S. 37]).

Er bringt die Religionen in Beziehung zueinander: „Osiris était ton semblable. Mon semblable. / Et le fils de Marie était ton semblable. Mon semblable.“ (S. 36).

Adam, Kain und Hiob werden angesprochen (S. 31), ebenso die ägyptische Göttin Anat (S. 37).

Nach Salomon (S. 46) bezieht sich das lyrische Ich zweimal auf „le Christ sur le Lac“ (S. 46, 50). Der Name Cäsars fällt (S. 37), wie auch derjenige der Stadt Rom (S. 39). Das altmesopotamische Epos Gilgamesh (S. 41) wird genannt und eine zwei Seiten lange Passage beschäftigt sich mit Enkidu, einer zentralen Figur in eben jenem Epos aus dem „Land zwischen Euphrat und Tigris“ (S. 42).

Dieses schwerelose Reisen durch die Zeit löst dieselbe auf. Geschichte, so Darwish, ist nicht Gestern oder Vorgestern. Geschichte ist immer auch Jetzt. Weltreiche entstehen und vergehen. Was bleibt, ist der Schmerz der Lebenden – und die Poesie. Religionen gibt es seit Menschengedenken und ebenso lange werden auch im Namen der Religionen Verbrechen an den Menschen verübt – motiviert und legitimiert durch prägnante Heilsbotschaften. In *Murale* benennt Darwish die Parole, mit der das Christentum in der Vergangenheit zum Töten der Ungläubigen aufrief: Gott empfängt

⁴⁴¹ Reuven Snir, „Other Barbarians Will Come“. *Intertextuality, Meta-Poetry, and Meta-Myth in Mahmoud Darwish's Poetry*, in: Hala Khamis Nassar und Najat Rahman (Hg.), *Mahmoud Darwish. Exile's Poet. Critical Essays*, Northampton (Mass.) 2008, S. 123–166, hier: S. 126

die Toten in seiner grenzenlosen Barmherzigkeit – ein bislang unerwählter Aspekt des Bedeutungsfeldes „Misericordia“:

„Que retiennent les morts des mots, sinon

La gratitude: 'Dieu nous accueillera en Sa miséricorde ...'“⁴⁴²

3.2.3 Carl Amery: *Global Exit*

Der 5. Satz des *Miserere hominibus* ist überschrieben mit „Wachstum, Wachstum über alles“ – eine Anspielung auf den Beginn der heute verbotenen ersten Strophe der deutschen Nationalhymne: „Deutschland, Deutschland über alles, über alles auf der Welt“. Was bezweckt Huber mit dieser Analogie? Um diese Frage beantworten zu können, müssen wir uns erst mit dem zugrundeliegenden Text befassen.

Neben dem Satztitel auf Seite 25 steht als Autorenangabe: „Carl Amery († 2005) / [Klaus Huber]“⁴⁴³. Des Weiteren gibt Huber auf der ersten Partiturseite als Textvorlagen unter anderem an: „Carl Amery ‚Global Exit‘ (allemand)“. Huber hat also den Text zu diesem zentralen Teil seiner Komposition einem ca. 230 Seiten umfassenden Buch des deutschen Schriftstellers und Umweltaktivisten Carl Amery (1922–2005, eigentl. Christian Anton Mayer) entnommen.

Amery – Mitbegründer der Partei „Die Grünen“, Mitglied der „Gruppe 47“ und während der Zeit der deutschen Wiedervereinigung, von 1989 bis 1991, Präsident des deutschen PEN-Zentrums⁴⁴⁴ – setzte sich zeitlebens für eine menschlichere Kirche und eine ökologisch orientierte Politik ein. Seine Streitschrift *Global Exit. Die Kirchen und der Totale Markt*⁴⁴⁵ thematisiert die drohende Zerstörung unserer Erde durch das Diktat des marktorientierten Wirtschaftswachstums. Der Kritiker Bernd Leineweber fasst das Anliegen des Autors anschaulich zusammen:

„Amery ist einer der letzten noch übrig gebliebenen Propheten des ökologischen Desasters, nachdem es zu Beginn der Ökobewegung deren viele gegeben hat. Von Leuten wie Ivan Illich, E.F. Schumacher, Murray Bookchin, Barry Commoner oder Herbert Gruhl ist kaum noch die Rede, auch nicht in der grünen Partei. Dafür, dass es zunächst einmal aus ist mit dem alten Radikalismus der grünen Bewegung, ja überhaupt mit klaren

⁴⁴² Darwish, *Murale* (siehe Anm. 438), S. 35

⁴⁴³ Klammernsetzung laut Original

⁴⁴⁴ [o. A.] [Art.] Amery, Carl, in: *Munzinger Online/Personen – Internationales Biographisches Archiv*, URL: <http://www.munzinger.de/document/00000010363> (Stand: 17.09.2005) (aufgerufen am 24.02.2020)

⁴⁴⁵ Carl Amery, *Global Exit. Die Kirchen und der totale Markt*, München 2002

Benennungen der sich unter unseren Augen beschleunigenden Katastrophe, bietet Amery eine historische und politische Erklärung an: Es ist der Totale Markt, der seit dem Zusammenbruch des Sowjetreichs alternativlos gewordene und neoliberalistisch entfesselte Kapitalismus, der alle nennenswerten politischen Gegenkräfte neutralisiert oder vereinnahmt und damit eine destruktive Macht erlangt, gegen die der totale Krieg der Nazis, wie Amery meint, nichts weiter als ein Vorspiel war. Der schrankenlose, von sozialpolitischen Einschränkungen entbundene, ‚deregulierte‘ und von der Konkurrenz mit sozialistischen Wirtschafts- und Gesellschaftssystemen befreite Kapitalismus ist Amery zufolge eine Religion ohne Transzendenz, die nur – wie im Römischen Reich vor Konstantin – Unterwerfung und einen Kult verlangt, den Kult des Profits und des Konsums.⁴⁴⁶

Der Gesangstext im 5. Satz des *Miserere hominibus* lautet folgendermaßen:

„Unsere Seelen verändert der totalitäre Markt! Wachstum ... Dieser Markt verändert unsere Seelen, selbst wenn er es nicht wollte, er tut es. Wachstum ... Denn er zehrt von menschlicher Schwäche und verstärkt diese laufend! Wachstum über alles ... Seine erste Grosstat: Demontage des ethischen Sollens. Quatsch sagt der Mammonismus: Wachstum über alles! Der Mammonismus belehrt uns ständig: TINA -- T-I-N-A: there is no alternative!! Wachstum über alles ...“

Dieser Text ist eine Collage von Zitaten aus Amerys Buch. Die Zitate wurden jedoch Hubers Intentionen gemäß abgeändert – daher auch die zusätzliche, in Klammern gestellte Autorenangabe „[Klaus Huber]“⁴⁴⁷ zu Beginn dieses Satzes. Aus diesem Grund werfen wir zunächst einen Blick auf den originalen Wortlaut von Amerys Text:

Die Vorlagen zu Hubers Text finden sich an drei verschiedenen Stellen im Buch:

- 1) Im mit „Seelsorge und Seelenentsorgung“ überschriebenen Kapitel heißt es bei Amery: „Das buchstäblich Dumme ist nur, daß der Totale Markt dennoch Seelsorge betreibt. Vielleicht will er es wirklich nicht. [...] Der Markt verändert die Seelen. Er tut es kontinuierlich. Er tut es, selbst wenn er es nicht wollte, weil er von menschlicher Schwäche zehrt und sie laufend verstärkt. [...] die erste Großtat, mit der er menschlicher Schwäche entgegenkam, war die faktische Demontage des ethischen Sollens. [...] Quatsch, sagt der Mammonismus.“⁴⁴⁸

⁴⁴⁶ Bernd Leineweber, Buchkritik zu Carl Amerys *Global Exit*, http://www.deutschlandfunk.de/carl-amery-global-exit-die-kirchen-und-der-totale-markt.730.de.html?dram:article_id=101743 (Stand: 18.02.2002) (aufgerufen am 23.02.2020)

⁴⁴⁷ Partitur zu *Miserere hominibus* (siehe Anm. 392), S. 25

⁴⁴⁸ Amery, *Global Exit* (siehe Anm. 445), S. 67 f.

- 2) Zum Thema „Wachstum“ steht bei Amery: „Was ist aber, wenn der Totale Markt gebieterisch WACHSTUM fordert, aber die Bedürfnisse der globalen Kundschaft gleich bleiben? Dann müssen die Bedürfnisse eben ausgeweitet werden [...]“⁴⁴⁹
- 3) Den Slogan „TINA“ entlehnt Amery den römischen Kaisern: „Was störte die christliche Minderheit an der Metareligion der kaiserlichen Allmacht? Daß sie die Tür zur Hoffnung endgültig zuschlug, daß sie keine Alternative mehr duldete, ja erkennen ließ. Der Kaisereid bedeutete: TINA, there is no alternative, es gibt keine Erwartung darüber hinaus. Aber sie, die Christen und Juden, glaubten an die Alternative.“⁴⁵⁰ Der eklatante Anachronismus sticht geradezu ins Auge: Amery hat einen englischen Slogan aus der jüngeren Politikgeschichte⁴⁵¹ den antiken Römern in den Mund gelegt. Damit verknüpft er geschickt die Thematik von Religion versus Kult mit dem Kampf von Wirtschaft gegen Sozialpolitik.

Gegenüberstellung des Originaltextes mit den Passagen aus Miserere hominibus

Carl Amery: <i>Gobal Exit</i>	Klaus Huber: „Wachstum über alles...“
S. 67 f.:	
„Das buchstäblich Dumme ist nur, daß der Totale Markt dennoch Seelsorge betreibt. Vielleicht will er es wirklich nicht. [...] Der Markt verändert die Seelen. Er tut es kontinuierlich. Er tut es, selbst wenn er es nicht wollte, weil er von menschlicher Schwäche zehrt und sie laufend verstärkt. [...] die erste Großtat, mit der er menschlicher Schwäche entgegenkam, war die faktische Demontage des ethischen Sollens. [...] Quatsch, sagt der Mammonismus“	„ <u>Unsere Seelen</u> verändert der <u>totalitäre</u> Markt! [...] Dieser Markt verändert <u>unsere</u> Seelen, selbst wenn er es nicht wollte, er tut es. (...) Denn er zehrt von menschlicher Schwäche und verstärkt diese laufend! [...] <u>Seine</u> erste Grosstat: Demontage des ethischen Sollens. Quatsch sagt der Mammonismus: [...]“
S. 71:	
„Was ist aber, wenn der Totale Markt gebieterisch WACHSTUM fordert [...]“	„Wachstum...“, [...] „Wachstum...“, [...] „Wachstum über alles...“

⁴⁴⁹ Ebd., S. 71

⁴⁵⁰ Ebd., S. 22 (Hervorhebung im Original)

⁴⁵¹ In den 1980er Jahren wurde die damalige britische Premierministerin Margaret Thatcher mit diesem Ausspruch zitiert. Sie versuchte damit „ihre Wirtschafts- und Gesellschaftspolitik zu legitimieren, welche durch den Abbau des Sozialstaates und wirtschaftsliberale Reformen bei gleichzeitig konservativen Gesellschaftsvorstellungen geprägt war.“ Aus: [o. A.], [Art.] *Alternativlos*, in: *Wikipedia*, <https://de.wikipedia.org/wiki/Alternativlos#TINA-Prinzip> (Stand: 02.01.2020) (aufgerufen am 23.02.2020)

S. 22:	
„Der Kaisereid bedeutete: TINA, <i>there is no alternative</i> [...]“	„TINA [...] there is no alternative!“
S. 73:	
„Lassen wir also, mit leisem ethischem Bedauern, den Totalen Markt sein Nagewerk an den Säulen der Zivilgesellschaft – und an unseren Seelen – auch weiterhin verrichten! Blicken wir den letzten Resten von Geschmack, von Selbstdisziplin, von moralischen Standards aller Art leicht nostalgisch nach und rüsten wir uns für die nächsten logischen und ästhetischen Zumutungen der Alternativlosigkeit: TINA.“	„TINA“

Zunächst fällt Hubers eigene Ergänzung auf: „Wachstum über alles!“ Dies ist einerseits eine interpretierte Paraphrase von Amerys „Was ist aber, wenn der Totale Markt gebieterisch WACHSTUM fordert (...)“. Doch darüber hinaus ist es eine Anspielung auf totalitäre Regimes, wie es das der Nationalsozialisten in Deutschland war. Dazu passt, dass Huber aus Amerys „Totalem Markt“ einen „totalitären Markt“ macht. Totalitäre Regimes dulden keine Kritik und keine Opposition. Wer gegen sie ist, wird untergehen, wer für sie ist, wird auch untergehen. Dies lehrt insbesondere die deutsche Geschichte. Somit warnt dieser kurze Satz „Wachstum über alles!“ eindringlich davor, sich einerseits politisch uninteressiert zu zeigen oder sich gar von antidemokratischen Verführern einlullen zu lassen. Zugleich will er verhindern, dass man sich dem Mammon mit Haut und Haar verschreibt – bloß, weil es so am bequemsten ist.

Huber entnimmt Amerys Konvolut jene Passage, in der die Auswirkungen eines uneingeschränkten wirtschaftlichen Wachstums auf die menschliche Seele thematisiert werden; anschließend schafft er eine direkte Verbindung zwischen dem Slogan „TINA“ und dem angeprangerten Mammonismus, gerade um zu verdeutlichen, dass es sehr wohl Alternativen zu diesem gibt. Allerdings lassen sich im *Miserere hominibus* solche Alternativen zunächst nicht ausfindig machen – im Gegenteil: Amery behauptet weiter in seiner Streitschrift, dass insbesondere die Kirchen – an sie könnte man bei der Thematik als erstes denken – eine beträchtliche Mitschuld daran haben, dass der Mammonismus zum alles bestimmenden Faktor unserer Weltgemeinschaft werden konnte.

An diesem neuralgischen Punkt wird Hubers Gabe der doppelten Brechung erneut erkennbar: Er vertont die Kritik an der Kirche in einem „*Miserere*“ – ausgerechnet in

jener Gattung, die doch den innersten Kern der christlichen wie auch der jüdischen Religion darstellt, und in der man sich um das Wertvollste des Menschen bemüht, nämlich um seine Seele. Indem die Kirchen die Manipulation der menschlichen Seele durch den Mammonismus dulden, tragen sie auch zum Untergang der Menschheit bei. Doch irrwitzigerweise liegt genau darin die Hoffnung: Denn die Entscheidungsträger in den Kirchen sind ja nichts anderes als – Menschen. Also: Fehler, Leid, Umweltzerstörung allüberall – da liegt es nahe, dass man verzweifelt. Und dann, in der tiefsten Depression, „krafftloß unnd beraubt aller hilff“⁴⁵², werden wir wieder auf den 51.(50.) Psalm zurückgeworfen.

Dass diese Erkenntnis keineswegs neu, vielmehr das Problem so alt wie unsere Kultur ist, zeigt Huber mithilfe der kurzen Anspielung auf Augustinus im 6. Satz des *Miserere hominibus*: Der Satz „vindica nos ab errore“ entstammt Augustinus' *Soliloquia*, der in folgendem Zusammenhang steht: „Lass mich dich suchen, Vater, befreie mich vom Irrtum. Mir, dem dich Suchenden begegne nichts an Stelle deiner. [...] Wenn aber in mir die Sehnsucht nach Überflüssigem ist, dann läutere du selbst mich; mach, dass ich fähig werde, dich zu schauen.“⁴⁵³

Also kannten bereits die Menschen vor vielen Jahrhunderten die Gefahr, die in zu viel Besitz oder dem Streben danach lauert. Es scheint, als ginge es schon immer über die Kraft des Einzelnen hinaus, sich eigene Fehler zuzugestehen und den Verlockungen des Wohlstands zu widerstehen. Die Mächtigen der Kirche konnten ja schon aufgrund der Tatsache, dass sie mächtig waren, hier nicht wirksam helfen. Doch zeigt Huber im vorletzten Satz des *Miserere hominibus* einen möglichen Weg aus dieser Misere.

3.2.4 Octavio Paz: *El Cántaro roto*

Den Text der Sätze 2 und 7 entnimmt Huber einem Gedicht des mexikanischen Literatur-Nobelpreisträgers Octavio Paz: *El Cántaro roto* = *Der zerbrochene Krug*, 1958 in der Gedichtsammlung *La estación violenta* erschienen.

Geschrieben hatte es Paz bereits 1955, während eines fünfjährigen Zeitraumes, in dem der weltweit tätige Diplomat in seiner Heimatstadt Mexiko lebte und deren kulturelles Leben beeinflusste:

⁴⁵² Zu Girolamo Savonarolas Auslegung des 51.(50.) Psalms siehe den Abschnitt 2.3.1 „Inhalt und Deutung“ im 2. Kapitel.

⁴⁵³ Aurelius Augustinus, *Soliloquia*, 1,6; Aus: Cornelius Mayer, *Die Prinzipien der Anthropologie Augustins*, Anmerkung 62, Übersetzung durch den Autor, <https://www.augustinus.de/einfuehrung/86-texte-ueber-augustinus/192-prinzipien-der-anthropologie-augustins> (aufgerufen am 23.02.2020)

„Bei meiner Rückkehr fand ich eine Gruppe von Intellektuellen vor, die noch Dogmen anhängen, die schon damals, vor dreißig Jahren, völlig steril waren: dem sozialistischen Realismus, dem Nationalismus et cetera. Ihnen stand aber bereits eine Gruppe einzelner junger Leute gegenüber, in erster Linie denke ich da an Carlos Fuentes. Sie wurden sofort zu meinen Verbündeten, zu meinen Freunden, und gemeinsam machten wir es uns zur Aufgabe, das literarische und künstlerische Leben Mexikos zu verändern. [...] Wir versuchten zu erneuern, Fenster aufzustoßen, Strömungen bekanntzumachen, Werke und Werte, die in Mexiko unbekannt waren; in einigen Fällen würde ich sogar sagen: sie wurden absichtlich ignoriert. Noch galt, um nur ein Beispiel zu geben, die Formel von Siqueiros unumschränkt: ‚Einen anderen Weg als den unseren gibt es nicht.‘ Ich schlug Schlachten, zog ins Feld für die neue Kunst, ganz besonders für Rufino Tamayo und andere Maler. Und neben all dem schrieb ich *El arco y la lira*, die letzten Gedichte von *La estación violenta*, darunter *El cántaro roto* [sic!] und *Piedra de sol*; und schließlich übersetzte ich auch John Donne, Apollinaire und so weiter.“⁴⁵⁴

Laut Paz' Biografen Alberto Ray Sánchez gefiel den Herrschenden ein Gedicht wie *El Cántaro roto* keineswegs:

„Die Veröffentlichung dieses Gedichts in der ‚*Revista Mexicana de Literatura*‘ erregte Protest bei den Nationalisten, die verhindern wollten, daß das inzwischen institutionalisierte Trugbild von einem durch und durch modernen Mexiko getrübt würde. Octavio Paz und seine Verbündeten kämpften darum aufzuzeigen, daß das Land noch ein gutes Stück Wegs vor sich hatte, wenn es wirklich in das moderne Zeitalter eintreten wollte. Er glaubte noch daran, auch wenn in seinen Essays bereits erste Anzeichen dessen erkennbar sind, was sich mit der Zeit zu einer offenen Kritik an dem Modernitätsgedanken selbst auswachsen sollte.“⁴⁵⁵

In diesem langen, neun Strophen umfassenden Werk aus dem Jahr 1955 wirft Paz „einen entrüsteten Blick auf das bittere Elend in seinem Land“⁴⁵⁶.

Zunächst träumt das lyrische Ich von einer utopischen Insel, einer „Welt aus Taumel und Flamme“⁴⁵⁷, auch die Betrachtung des Nachthimmels mit seinen „Trauben lebendiger Steine“ erscheint ihm noch wunderbar. Doch in der dritten Strophe erblickt es die Realität: „Nur die Ebene: Kaktus, Huizaches, riesige Steine, die unter der Sonne bersten.“ Assoziiert der Betrachter seine Idealwelten zunächst noch mit Begriffen wie

⁴⁵⁴ Alberto Ray Sánchez, Einleitung zu [Art.] *Octavio Paz. Leben und Werk*, Frankfurt a. M. 1991, in: <http://www.planetlyrik.de/octavio-paz-der-bogen-und-die-leyer/2013/08/> (aufgerufen am 23.02.2020)

⁴⁵⁵ Ebd.

⁴⁵⁶ Ebd.

⁴⁵⁷ Sämtliche Zitate aus *El Cántaro roto* entstammen der Veröffentlichung: Octavio Paz, *Gedichte*. Spanisch und Deutsch, Übersetzung: Fritz Vogelsang, Frankfurt a. M. 1977, S. 98–109

„Wellen“, „grüne Wirbelwinde“ und „Wälder aus Klangkristall“, beherrschen ab jetzt „Dürren, Staub“ und „Stein“ die Szenerie. Alles ist heiß und verdorrt: „ausgetrocknete Bachbetten“ oder ein „versteinerter Springquell“ zeugen von früheren Wasservorkommen, die aber schon lange einer lebensfeindlichen Wüste gewichen sind: „sind alle gestorben, fortgegangen, zerbrochene Krüge am Rand des erblindeten Brunnens?“. Dieses Land ist kein Land, in dem man menschenwürdig leben kann: „sieh den Menschen, der stürzt und wieder aufsteht und Staub ißt und sich weiterschleppt, das menschliche Insekt“. Überleben kann hier lediglich „die dicke Kröte“ – ein Symbol für lokale Machthaber, die sich mit den europäischen Eroberern gut stellen, um ihre Position zu behaupten. Explizit benannt wird „der dicke Kazike von Cempoala“⁴⁵⁸. Wer sich wie dieser mit den neuen Machthabern – und deren Religion – arrangiert, wird reich belohnt: „an den Tagen der großen Prozession das Volk anführend, gestützt auf das Kreuz: Waffe und Stock, im Schlachttrock, [...] den Rauch der Erschießungen atmend wie köstlichen Weiheduft, das Wochenende im gepanzerten Haus am Meer verbringend bei der Geliebten, behangen mit Juwelen aus Neongas“.

Diese schreiende Ungerechtigkeit erzeugt Wut: „grüne und kalte Wut“ – und dennoch wird sich die Geschichte nicht verändern. Es bleibt einzig, die Ungerechtigkeiten aufzuschreiben, immer wieder: „Wort, das Lippen sucht, die es aussprechen: Auf den alten Menschenbrunnen sind Steine gefallen, Jahrhunderte von Steinen liegen, Jahre von Grabtafeln, lastende Minuten auf dem Menschenbrunnen.“

Im Traum, wie auch im Gedicht, vermag der Mensch, die Ungerechtigkeit dieser Welt zu benennen und zugleich zu beseitigen. Denn in diesen beiden Sphären, Traum und Poesie, gelten die Gesetze der Zeit nicht: „zu träumen gilt es, rückwärts, der Brunnenstube entgegen, zu rudern, Jahrhunderte aufwärts“.

Das zentrale Thema in dem Gedicht von Octavio Paz – wie übrigens später auch in *Murale* von Mahmud Darwish, – ist das der Zeit, der menschlichen Zeit. Erinnern, sich der Geschichte erinnern, heißt, den Lauf der Zeit anzuhalten. In der Poesie wird die Zeit machtlos. Und ebenso wie Traum und Realität, eingefangen durch die Poesie, keine Gegensätze sind, stellen auch Leben und Tod kein Widerspruch zueinander dar: „Leben und Tod sind keine gegensätzlichen Welten, wir sind ein einziger Stengel mit

⁴⁵⁸ Cempoala war die Hauptstadt der Totonaken, eines Volkes, das an der Golfküste lebte, unter der Herrschaft der Azteken. Bei der Ankunft der Spanier 1519 wurden die Totonaken die ersten Verbündeten von Hernán Cortés. Quauhtlaebana, der „dicke Kazike“, versuchte dieses Bündnis zu festigen, indem er Hernán Cortés seine Tochter als Frau aufdrängte. Aus: [o. A.], [Art.] *Cempoala*, in: *Wikipedia*, <https://de.wikipedia.org/wiki/Cempoala> (Stand: 16.10.2019) (aufgerufen am 23.02.2020)

Zwillingsblüten⁴⁵⁹. Das alles verbindende Element ist die Erinnerung. Sie sorgt dafür, dass niemand umsonst stirbt und kann vor zukünftigen Fehlern bewahren. So gilt es, „sich zu erinnern [...] heimzukehren zum Ausgangspunkt“.

Huber hat den 2. Satz seines *Miserere hominibus* mit „Canción I“ und den 7. Satz mit „Canción II“ überschrieben. Beide Sätze beinhalten Passagen aus demselben Gedicht von Octavio Paz. Durch die gemeinsame Textvorlage wie auch die gleichlautenden Überschriften stellt sich ein ähnlich enger Bezug zwischen dem 2. und dem 7. Satz her wie zwischen den vier Sätzen, die auf dem 51.(50.) Psalm fußen. Darüber hinaus hat Huber – wie bereits beim Psalmtext – innerhalb des Paz-Gedichtes zwei inhaltlich sehr ähnliche Textstellen gewählt. In ihnen sind die Themenkomplexe „Armut“ und „Hunger“ angesprochen, wie sie durch anhaltende Dürrekatastrophen verursacht werden.

Die 4. Strophe beginnt mit:

„Dime, sequía, dime, tierra quemada, tierra de huesos
remolidos, dime, luna agónica,
¿no hay agua,
hay sólo sangre, sólo hay polvo, sólo pisadas de pies
desnudos sobre la espina,[...]“⁴⁶⁰

In der Übersetzung von Fritz Vogelsang heißt das:

„Sag mir, Dürre, sag mir, verbrannte Erde, Erde aus fein
zermahlten Knochen, sag mir, Mond in der Todesstunde,
gibt es kein Wasser?
Gibt es nur Blut, nur Staub, nur das Treten nackter Füße
auf den Dorn [...]“⁴⁶¹

Huber übernimmt diese Verse unverändert, lediglich fügt er am Ende noch einmal an:
„¿hay sólo sangre?“ = „Gibt es nur Blut?“

Zunächst denkt man hier an menschliches Leiden aufgrund einer Dürrekatastrophe: Alles ist vertrocknet, es gibt nichts außer Hitze und Staub. Die Menschen können sich keine Schuhe leisten und treten sich die nackten Füße blutig. Doch gibt es gleichzeitig

⁴⁵⁹ Auf diesem Vers fußt Hubers kompositorischer Nachtrag *Vida y muerte no son mundos contrarios ...* (2007). Siehe hierzu den Absatz 3.4.1 „Kompositionen nach dem *Miserere hominibus*“ weiter unten in diesem Kapitel.

⁴⁶⁰ Paz, *El Cántaro roto* (siehe Anm. 457), S. 100

⁴⁶¹ Ebd., S. 101

noch ein anderes Bild: Mit den Worten: „Mond der Todesstunde“, „Blut“, „Dorn“ – kann auch auf die Kreuzigung Christi angespielt werden. Diese fand der Überlieferung nach auf dem Hügel Golgatha statt, der auf Deutsch „Schädelstätte“ heißt, was mit dem Bild „Erde aus fein zermahlenden Knochen“ gemeint sein könnte. Der Tod am Kreuz ist der Initialzeitpunkt des Christentums, während die Wandlung, also das feierliche Abendmahl in der Kirche, das zentrale Ereignis bei der Ausübung dieser Religion ist: „Gibt es kein Wasser? Gibt es nur Blut?“ Die Wandlung von Wasser zu Wein war eines der ersten Wunder, die Jesus vollbracht haben soll. Und in der heiligen Messe wird beim Abendmahl symbolisch das Blut Jesu Christi getrunken.

Wenn also die Assoziationen von Wüste, Dürre, Armut, Ungerechtigkeit mit denjenigen von zentralen Aspekten des Christentums verknüpft werden, schwingt darin zugleich die Botschaft mit, dass diese Aspekte ursächlich miteinander zu tun haben könnten. Und tatsächlich: In der folgenden Strophe des Originalgedichtes setzt Paz die „fette Kröte“ mit einem mexikanischen Machthaber gleich, der sich den europäischen Eroberern und ihrer Religion andient.

Für den 7. Satz dieser Komposition zieht Huber Verse mit ähnlichem Inhalt heran: Er vertont fast die komplette 8. Strophe des Paz-Gedichtes. Lediglich einen kurzen Vers, der die Anspielung an den Titel des Gedichtes *El Cántaro roto* enthält, lässt er weg.

„Dime, sequía, piedra pulida por el tiempo sin dientes, por
el hambre sin dientes,
polvo molido por dientes que son siglos, por siglos que son
hambres,
dime, (~~cántaro roto caído en el polvo, dime,~~)
¿la luz nace frotando hueso contra hueso, hombre contra
hombre, hambre contra hambre,
hasta que surja al fin la chispa, el grito, la palabra,
hasta que brote al fin el agua y crezca el árbol de anchas hojas
de turquesa?“⁴⁶²

Auf Deutsch:

„Sag mir, Dürre, von der zahnlosen Zeit geglätteter Stein,
abgeschliffen vom zahnlosen Hunger,
Staub, zermahlen von Zähnen, die Jahrhunderte sind, von

⁴⁶² Ebd., S. 104

Jahrhunderten, die Hunger sind,
sag mir (~~zerbrochener, in den Staub gefallener Krug, sag
mir—~~)
wird das Licht gebrochen, wo sich Knochen an Knochen reibt,
Mensch an Mensch, Hunger an Hunger,
bis endlich der Funke aufspringt, der Schrei, das Wort,
bis endlich das Wasser quillt und der Baum spießt mit
breiten Blättern aus Türkis?⁴⁶³

Auch hier wird das Bild von der Dürre gezeichnet, die Hungerkatastrophen hervorruft. Dieser Absatz ist eine einzige lange Frage: Das lyrische Ich spricht die Dürre direkt an, nennt sie „Stein“ und „Staub“. Auffällig ist dabei der Gegensatz zwischen der ersten Strophe, in der die Zeit noch „zahnlos“ genannt wird, und der zweiten Strophe, in der die Jahrhunderte zu Zähnen werden. Dieser Gegensatz spielt auf „den Zahn der Zeit“ an, den man nicht sieht, und der doch stets am Hier und Jetzt nagt.

Die Parallelkonstruktion „zahnlose Zeit“ und „zahnloser Hunger“ verweist darüber hinaus auch auf die Mangelernährung und fehlende medizinische Versorgung, die dazu führen können, dass schon junge Menschen ihre Zähne verlieren. Paz sagt, verkürzt dargestellt: „Zähne sind Hunger, sind Jahrhunderte“ und bringt damit zum Ausdruck: Das Elend währt schon viel zu lange.

Der Wendepunkt ist der Schrei, der vielleicht durch das (dichterische) Wort ausgelöst wurde. Bis dahin war alles dunkel, „das Licht gebrochen“. Der Schrei, das Aufbegehren, führt schließlich dazu, dass ein Lichtstrahl, ein Funke dem lethargischen Elend ein Ende setzt. Wenn eines Tages das richtige Wort gefunden ist, wird das Wasser des Lebens wieder fließen. Solche Macht hat das Wort – in unserem Fall das aufgeschriebene Wort, also das Gedicht. Damit lautet die Botschaft: Die Dichtkunst vermag über die Zeiten hinwegzublicken, Unrecht anzuklagen und infolgedessen die miserable Situation, die schon viel zu lange anhält, eines Tages zu beenden.

⁴⁶³ Ebd., S. 105

3.2.5 Jacques Derrida: *Nous?*

Der 9. Satz dieser Komposition ist überschrieben mit „*Nous? – La Raison du cœur ...*“. Unter dem Satztitel steht „(récompositon pour Lucerne)“, daneben finden sich die Angaben „in memoriam Jacques Derrida“ sowie „Klaus Huber 2006“. Dieser Teil des *Miserere hominibus* fußt auf einer früheren Komposition Hubers für Alt und Tenor, die denselben Titel und auch dieselbe Widmung an Derrida trägt.⁴⁶⁴ Huber schreibt dieses erste, 36 Takte umfassende Stück im Dezember 2004 und Januar 2005, also kurz nach dem Tod des algerisch-französischen Philosophen im Oktober 2004. Als Basis für seine Hommage an den Begründer der „Dekonstruktion“⁴⁶⁵ wählt Huber einen Text aus dem Jahr 2001 mit der Überschrift *Nous?* Derrida schrieb ihn „als Antwort auf einen Appell von Mahmud Darwish“⁴⁶⁶. Somit gibt es bereits auf Autorenebene einen Bezug zwischen dem Text des 3. Satzes von *Miserere hominibus*, der ja von Darwish stammt, und demjenigen des 9. Satzes.

Thema von Derridas kurzem, zwei Seiten umfassendem Text ist die Frage, wie „wir“, d. h. wir als Menschheit, angesichts der nicht enden wollenden Kämpfe zwischen Israelis und Palästinensern die Zukunft gestalten wollen.

Seine Antwort lautet: neu beginnen, das Geschehene hinter uns lassen und in Zukunft auf die Seele achtgeben, indem man auf sein Herz hört, das – im Gegensatz zur Vernunft – stets auf der Seite des Lebens ist.

Dieser rhetorisch sehr kunstvolle Appell besteht aus acht Absätzen: Auf die einleitende provokative Fragestellung, warum es uns so schwerfällt, von Neuem anzufangen, folgen sechs Absätze, die alle mit dem Wort „*Nous*“ beginnen. Es werden sechs Argumente für dieses Postulat aufgeführt. Zugleich behauptet Derrida aber auch, dass

⁴⁶⁴ Klaus Huber, *Nous? – La raison du cœur ...* für Alt und Tenor, Ricordi & Co., München 2005, S. 3691

⁴⁶⁵ „Dekonstruktion“ meint nach Derrida die konstitutive und notwendige Unmöglichkeit eindeutigen und endgültigen Verstehens mittels Sprache. Derrida zufolge ist Sprache nie eindeutig, weil sich kein Wort eindeutig einer Bedeutung zuordnen lässt. Das [sic!] was wir zu verstehen glauben, wenn wir ein Wort hören oder lesen, ist ein von uns im jeweiligen Moment konstruiertes Verständnis, das sich entsprechend auch wieder de-konstruieren lässt. In anderen Worten: Etwas vorher Konstruiertes wird rückgängig gemacht. So lässt sich zeigen, dass dem selben Wort mit gleicher Berechtigung auch andere Bedeutungen zugeschrieben werden können.“ Aus: [o. A.], [Art.] *Der Begriff „Dekonstruktion“*, <http://www.literaturwissenschaft-online.uni-kiel.de/e-learning/dekonstruktion/Definitionen/BegriffDekonstruktion.htm> (aufgerufen am 23.02.2020)

⁴⁶⁶ Klaus Huber, Programmhefttext zu *Quod est pax? – Vers la raison du coeur ...*, <https://www.swr.de/swr-classic/donaueschinger-musiktage/programme/2007/werke/huber-klaus-quod-est-pax/-/id=2185636/did=2548850/nid=2185636/1yvq5vm/index.html> (aufgerufen am 23.02.2020)

wir eigentlich längst wissen, dass es keinen anderen Weg gibt. Nachdem bereits im vierten Absatz das „Herz = cœur“ als Institution eingeführt wird, geht der Autor in seiner Argumentation weiter, bis er schließlich im letzten Absatz bei dem Wertvollsten anlangt, was der Mensch besitzt: seiner „Seele = l'âme“. Sie gilt es zu bewahren – und nur, indem man die menschliche Seele rettet, rettet man auch das menschliche Leben.

Huber verwendet die hiervon ausgewählten Passagen weitestgehend wörtlich im *Miserere hominibus*. So ist bei Derrida zu lesen:

„Commencer, re-commencer (recommençons), c'est risqué, c'est parfois impossible, nous le savons, par dire 'nous'. Le plus justement, le moins injustement possible. Nous, malgré toutes les différences du monde, et les plus respectables, nous, supposons-le, [...] nous serions nombreux dans le monde, [...].

Nous le savons pourtant: c'est maintenant trop tard pour argumenter encore, même si ce n'est jamais inutile. Le mal est fait, il continue [...] ces analyses restent impuissantes et inadéquates à l'urgence qui nous serre le cœur. Nous pensons alors que c'est sur cette limite, en ce lieu d'épuisement qu'il faut commencer, à recommencer. Et c'est, cette limite, le dedans ou le fond du cœur. De ce que nous décidons d'appeler à nouveau le cœur, pour en appeler à lui. C'est là que le 'nous' passe la raison et gagne immédiatement le cœur, c'est là qu'il parle sans diplomatie au cœur, du cœur, de cœur à cœur, la raison du cœur, sa raison politique. [...] le cœur, qui sera toujours du côté de la vie, [...].“⁴⁶⁷

Eine von Huber erstellte Übersetzung lautet:

„Anfangen, wieder-anfangen (lasst uns wieder anfangen!). Es ist gewagt, ist manchmal unmöglich, wir wissen es, ‚wir‘ zu sagen. Und das so gerecht wie möglich, so wenig ungerecht wie möglich ...

Wir, trotz aller Unterschiede dieser Welt und seien sie noch so achtbar, wir dürfen annehmen, dass wir zahlreich seien in der Welt ...

Wir wissen es dennoch: jetzt ist es zu spät, immer weiter zu argumentieren; selbst wenn das nie unnötig ist.

Das Böse, das Schlechte ist getan, und es geht weiter ...

⁴⁶⁷ Jacques Derrida, *Nous?*, in: *Sur une idée de Sapho. Un très proche Orient. Paroles de paix*, Paris 2001, S. 54 f.

Die Analysen bleiben machtlos, der Dringlichkeit unangemessen, die uns das Herz einschnürt. Wir denken, dass es an dieser Grenze ist, an diesem Punkt der Erschöpfung, dass man anfangen muss neu anzufangen.

Und genau diese Grenze berührt das Innerste oder den Grund des Herzens. Das, was wir von Neuem das Herz nennen wollen, um es neu aufzurufen. Dies ist der Ort, wo das Wir den Verstand überschreitet und unmittelbar unser Herz gewinnt.

Hier spricht das Wir ohne Diplomatie zum Herzen, vom Herzen, von Herz zu Herz, die Vernunft des Herzens, seine politische Vernunft.

Das Herz ist immer auf der Seite des Lebens: die Herzensvernunft.⁴⁶⁸

Wie bei den zuvor angesehenen Textpassagen wählt Huber auch hier ausschließlich grundsätzliche Aussagen und Überlegungen und vermeidet jene Sätze, die den Israel/Palästina-Konflikt direkt ansprechen. Der Komponist begründet dies damit, dass es ihm nicht um politische Fragen, sondern allgemeiner um die „Friedensfähigkeit eines ‚Nous‘“⁴⁶⁹ geht, also um eine friedliche Form des gesellschaftlichen Miteinanders. In diesem Zusammenhang stellt er einen Bezug zwischen Derrida und Blaise Pascal her, jenem berühmten Mathematiker und christlichen Philosophen des 17. Jahrhunderts, der laut Huber „seinen tiefen Gedanken die Doppelbedeutung von ‚la raison‘: Vernunft und Grund zugrunde legte.“⁴⁷⁰ Somit ergeben sich aus dem französischen Begriff „La raison du cœur“ zwei Bedeutungen: „Der Grund des Herzens“ und „Die Vernunft des Herzens“. Beide können sich gegenseitig bedingen: Die Herzensvernunft liegt begründet im Herzen. Für Huber führt dies als Konsequenz zur Erkenntnis: „La raison du cœur“, sie wäre immer auf der Seite des Lebens, was man leider vom Verstand des Kopfes keineswegs sagen könne.“⁴⁷¹

Der Komponist nimmt in den verwendeten Passagen nur zwei kleine textliche Änderungen vor. Im Original steht: „ces analyses restent impuissantes ...“ – in der Komposition heißt es: „Les analyses restent impuissantes ...“. *Des Weiteren verkürzt er den letzten Satz Derridas, der ursprünglich lautet: „Le cœur, qui sera toujours du côté de la vie“, zu „Le cœur est du côté de la vie.“ Bemerkenswert ist zudem die Tatsache, dass die letzten beiden Sätze „La raison du cœur. C'est l'amour ...“ von Huber selbst*

⁴⁶⁸ Die Übersetzung von Klaus Huber ist dem CD-Booklet des Live-Mitschnitts von *Quod est pax? – Vers la raison du coeur ...* entnommen: *Donauessinger Musiktage 2007*, Vol. 1, Hans Zender, Klaus Huber, NEOS 2008 (NEOS 10824), S. 16 f.

⁴⁶⁹ Huber, Programmhefttext zu *Quod est pax?* (siehe Anm. 468)

⁴⁷⁰ Ebd. Gemeint sind Pascals *Pensées* (~1665–1662). Inwieweit man diese gedanklichen Ansätze wirklich mit Derrida in Verbindung bringen kann, bleibt zu untersuchen.

⁴⁷¹ Ebd.

stammen. Der vorletzte Satz wurde zugleich zum zweiten Bestandteil des Satztitels: „Nous? – La raison du cœur ...“. Somit ergänzt Huber das in vielerlei Richtungen interpretierbare Wort „Nous = Wir“ durch die für ihn zentrale Botschaft: „La raison du cœur – Die Vernunft des Herzens“. Durch die Hineinnahme des Wortes „nous“ in den Titel ergibt sich jedoch noch ein weiterer Bezug zur Gesamtkomposition des *Miserere hominibus*, denn darin hat Huber ja aus jedem „mei“ ein „nobis“ gemacht. Die existenziellen Fragen gehen immer viele Menschen an – große Katastrophen betreffen nicht nur einzelne Personen. Daher macht es Sinn, bei diesem Thema von „uns“ als (vielen) Menschen zu reden.

Huber sieht also in der „Vernunft des Herzens“ einen möglichen Ausweg aus unserer vertrackten Lage, wie sie bereits in allen vorherigen Texten beschrieben wird. Wir können noch so viel argumentieren und analysieren, es wird uns nicht helfen: „Les analyses restent impuissantes ...“. Anscheinend ist der menschliche Verstand nicht dazu geeignet, dauerhaften Frieden zu schaffen oder eine Wirtschaftsform zu entwickeln, die auf die Erhaltung der Natur ausgerichtet ist. Wenn es uns jedoch gelänge, uns von unserem Herzen leiten zu lassen, dann gäbe es vielleicht eine Chance auf eine glückliche Zukunft.

3.2.6 Agnus Dei

Der abschließende 10. Satz des *Miserere hominibus* ist ein „Agnus Dei“.⁴⁷² Auch das „Agnus Dei = Lamm Gottes“ ist seit frühesten Zeiten mit dem Christentum verbunden. Mit dem Lamm als Symbol der Auferstehung Jesu Christi wird Bezug genommen auf die jüdische Tradition der Opferlämmer, die anlässlich des Pascha-Festes geschlachtet werden. Die musikalische Tradition kennt das „Agnus Dei“ als fünften und letzten Teil des Ordinarium Missae. Der überlieferte Text lautet:

„Agnus Dei, qui tollis peccata mundi: miserere nobis.

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi: miserere nobis.

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi: dona nobis pacem.“⁴⁷³

Huber belässt diesen Text weitgehend unverändert, fügt jedoch einige kleine, aber wesentliche Ergänzungen hinzu: Vor dem ersten und dem zweiten „Agnus Dei“ steht je

⁴⁷² Auch dieser Teil ist eine Rekomposition. Der Vergleich mit der älteren Version findet weiter unten in diesem Kapitel statt, im Abschnitt 3.3.6 „Umfangreicher Schluss: Rekompositionen“.

⁴⁷³ Michael Wersin, *Reclams Führer zur lateinischen Kirchenmusik*, Stuttgart 2006, S. 430

ein einleitender „Christe“-Ruf bzw. „Christe eleison“⁴⁷⁴, wie er aus dem „Kyrie“, dem ersten Teil des Ordinarium Missae, bekannt ist. Somit wird auf der Textebene eine Kreissymbolik evoziert: Der erste und der letzte Teil des Messordinariums korrespondieren – Anfang und Ende greifen ineinander, ebenso wie sich durch Hubers Eingriffe in den Text Geschichte und Gegenwart berühren.

Am Schluss fügt der Komponist nach der traditionellen Schlussformel „Dona nobis pacem“ noch die Worte „Miserere hominibus“ an.⁴⁷⁵ Damit betont er die Zugehörigkeit zu seiner „Miserere“-Komposition.

Eine versteckte Botschaft findet sich auf Seite 2 (neue Zählung) dieses Satzes: Ein kurzes musikalisches Motiv – solo von der Theorbe gespielt – ist der ursprünglichen „Agnus Dei“-Komposition⁴⁷⁶ entnommen und steht als Referenz an Josquin des Prez. Es ist sogar mit dem (alt-)französischen Text unterlegt, der für die originale Vertonung bestimmend war: „me conduit desplaisir“. Huber überlässt es dem Interpreten, ob dieser kurze Satz im *Miserere hominibus* leise mitgesungen werden soll oder ob der Moment rein instrumental bleibt. Die Anweisung lautet: „ad lib. avec Barit. (de très loin)“. Indem Huber dieses Motiv in die Rekomposition aufnimmt und überdies mit dem originalen Wortlaut der ursprünglichen Komposition kennzeichnet, schafft er an dieser Stelle eine ideelle Verbindung zu Josquin des Prez – dem Urheber des lange Zeit berühmten *Miserere mei, Deus*, das zur Vorlage unzähliger Vertonungen des 51.(50.) Psalms wurde. Also: keine dezidierte Bezugnahme zu Josquin auf musikalisch-thematischer Ebene, aber dafür ein – wiederum vielfach gebrochenes – Text-Musik-Zitat.

⁴⁷⁴ Partitur zu *Miserere hominibus* (siehe Anm. 392), abschließendes „Agnus Dei“, S. 1 f.

⁴⁷⁵ Ebd., S. 7 f.

⁴⁷⁶ Siehe hierzu den Abschnitt 3.3.6 „Umfangreicher Schluss: Rekompositionen“ weiter unten in diesem Kapitel.

3.2.7 Zusammenfassung Textmaterial

3.2.7.1 Dramaturgie

Huber hat für sein *Miserere hominibus* alttestamentarische Texte – den 51.(50.) Psalm sowie das Agnus Dei – ergänzt mit Fragmenten aus Texten des 20. bzw. 21. Jahrhunderts. Dabei ist eine sinnfällige Dramaturgie zu erkennen: Zunächst taucht immer wieder das Motiv des Wassers auf: das fehlende Wasser (2. Satz), Wasser, das die Erde überflutet (3. Satz), das wäscht (4. Satz), fließendes Wasser, das Leben und grüne Bäume ermöglicht (7. Satz) und das sogar von Sünden reinwaschen kann (8. Satz).

Vom Leid der Bevölkerung im Mexiko des Octavio Paz über die Verfolgung und Vertreibung des sich Mahmoud Darwish angehörig fühlenden palästinensischen Volkes bis hin zur skrupellosesten aller Diktaturen, die nicht nur bestimmte Gesellschaftsschichten, sondern die gesamte Umwelt zu zerstören droht, nämlich dem kapitalistischen Wirtschaftssystem, das Carl Amery anklagt: Allen drei entsprechenden Texten gemein ist außerdem die Zuweisung einer Mitschuld der christlichen Kirche, die diese Verbrechen an der Gesellschaft wie auch an der Natur zugelassen, wenn nicht sogar mit veranlasst hat. Diese Botschaft ist insofern tragisch, als die christliche Kirche über Jahrhunderte weltweit das gesellschaftliche Miteinander, Moralempfinden und Verhalten gegenüber der Natur geprägt hat. Was kann die Lücke füllen, wenn dieses Korrektiv wegbricht?

Einen Ausweg aus dem Dilemma versucht der Text von Jacques Derrida zu zeigen: Der Mensch soll sich nicht von Machtgelüsten oder finanziellem wie persönlichem Machtstreben leiten lassen, sondern von der „Vernunft des Herzens“. Mit dieser These verweist Huber über 600 Jahre zurück in die Vergangenheit, ins 14. Jahrhundert, zu den Anfängen des Humanismus in der Toskana. Dort behauptete eine Gruppe hochgebildeter, belesener Menschen: Das Herz ist der Sitz der Seele.⁴⁷⁷ Und sie entdeckten die eine, die einzige Kraft, die den Menschen zum Menschen macht – die Liebe. Auf dieser Kraft gründen die humanistischen Dichter seit sechs Jahrhunderten –

⁴⁷⁷ Ein Beweis für diese Behauptung findet sich in Francesco Petrarca's *Il Canzoniere* (173, 1–4): „Mirando 'l sol de' begli occhi sereno, [...] dal cor l'anima stanca si scompagna / per gir nel paradiso suo terreno.“ Übersetzung durch Paul Geyer: „Schaut sie die heitere Sonne der schönen Augen, [...] so verlässt die müde Seele das Herz, / um in ihr irdisches Paradies zu fliegen.“ Aus: Paul Geyer, *Petrarca's „Canzoniere“ als Bewusstseinsroman*, in: Ders. und Kerstin Thorwarth (Hg.), *Petrarca und die Herausbildung des modernen Subjekts*, Göttingen 2009, S. 109–154, hier: S. 123

angefangen bei Francesco Petrarca⁴⁷⁸ bis hin zu Mahmoud Darwish – ihre stände-, rassen-, alters- und geschlechterübergreifende Sicht des Menschen.

Huber hat für sein *Miserere hominibus* den alttestamentarischen Psalmtext aufgebrochen und um eine inhaltliche Komponente erweitert: die Kritik an der Ausbeutung von Mensch und Umwelt, die legitimiert von Kirche und Kapitalismus stattfindet. Bei den vielfältigen Querverbindungen, die sich damit auf textlicher Ebene herstellen lassen, zeigt der Komponist großes dramaturgisches Geschick. Dass die Auswahl von (den „Miserere“-Psalm ergänzenden) Texten dennoch eine subjektive Handlung darstellt, bestätigt er, indem er für sich eine grundlegend assoziative Arbeitsweise proklamiert:

„Meine ganze Phantasie funktioniert in Analogien. Ich meine, Analogien sind etwas, was man weder dialektisch noch dualistisch erklären kann, sie sind vielmehr assoziative Felder. Analogien sind dasselbe in anderen Räumen, oder Ähnliches, Hochähnliches, auch mit Überschneidungen, die zuweilen zu Paradoxien führen können. Analogie ist in meinem Schaffen alles andere als eine Metapher, meine kreative Phantasie, Intuition funktioniert niemals ohne Analogien.“⁴⁷⁹

3.2.7.2 Zeitgeist: Fragmentieren und Collagieren

Huber hat für seine Komposition einzelne Psalmverse aus ihrem lateinischen Originaltext herausgezogen, ihren Wortlaut verändert und sie mit einem historischen Augustinuszitat erweitert. Zwischen dieses lateinische Gerüst wurden Texte aus dem 20. und beginnenden 21. Jahrhundert gestellt. Damit wendet er bereits auf Textebene Verfahren an, die typisch sind für die künstlerischen Äußerungen der Postmoderne: Fragmentieren und Collagieren.

Allerdings lässt er die Textvorlagen auf ihrer Verständnisebene unangetastet – eine weitere Zerlegung der Worte in ihre Phoneme findet nicht statt. (Einzige Ausnahme ist das Buchstabieren der TINA-Parole, wobei jedoch auch hier die Verständnisebene gewahrt bleibt.) Durch die Verwendung von fünf Sprachen ist die Hürde zwar ziemlich

⁴⁷⁸ Siehe hierzu Paul Geyer in Bezugnahme auf Petrarca's *Il Canzoniere*: „Bevor das Ich von der Liebe erfasst wurde, (...) war sein Herz hart und garantierte dadurch zugleich seine Einheit. Durch die Liebe verlor das Ich sein inneres Zentrum. Die innere Einheit des noch nicht liebenden Ichs ging einher mit der Härte des Herzens. Bleibt das Ich bei sich, so versteinert, erstarrt es, stirbt ab. Das Herz als Sitz der Seele bleibt nur lebendig, wenn das Ich seine innere Einheit in der Öffnung zum Du aufgibt. Es kommt überhaupt erst zu sich selbst, wenn es seine Einheit verliert.“ Aus: Ebd., S. 142

⁴⁷⁹ Huber und Mahnkopf, *Von Zeit zu Zeit* (siehe Anm. 9), S. 79

hoch, doch ist es dem interessierten Hörer mit Hilfe eines Textheftes (evtl. mit Übersetzungen) durchaus möglich, Text und Musik gemeinsam zu verfolgen.⁴⁸⁰

3.2.7.3 (Keine) Widmung

Zeit seines kompositorischen Lebens widmet Huber seine Werke anderen Menschen oder versieht sie mit dem Zusatz „in memoriam“. Im Falle des *Miserere hominibus* ist das jedoch nicht der Fall, was insbesondere bei dieser Thematik und angesichts der mehrfachen textlichen Referenzen verwundert. Lediglich den vorletzten Satz überschreibt Huber mit dem Zusatz: „in memoriam Jacques Derrida“ – was aber wohl eher damit zusammenhängt, dass er die Rekomposition eines Werkes darstellt, welches bereits Derrida gewidmet ist. Der Philosoph starb im Oktober 2004. Huber schreibt seine Zueignung an Derrida im Dezember 2004 und Januar 2005⁴⁸¹ und gibt ihr den Titel *Nous? – La raison du cœur ...* (2004/2005). Dem bislang beobachteten Vorgehen, dass mit jeder Rekomposition zugleich auch der Widmungsträger übernommen wird, bleibt Huber auch in diesem Fall treu und stellt besagter Rekomposition ebenfalls die „in memoriam“-Zueignung an Derrida voran.

Mahmoud Darwish lebt zur Zeit der Arbeiten an *Miserere hominibus* noch – er starb 2008. Auch Octavio Paz kommt als Widmungsträger nicht in Frage, denn Huber spricht seine „in memoriam“-Widmungen in den meisten Fällen zeitnah nach dem Ableben der adressierten Person aus⁴⁸² und Paz starb bereits 1998. Carl Amerys Todestag liegt im Mai 2005, also nur zwei Monate vor dem Beginn der Arbeiten an *Miserere hominibus*. Somit würde sich hier eine „in memoriam“-Dedikation anbieten. Doch Huber hat bereits im Juni das kurze *Bicinium: An Aged Man* für Violine und Bassbariton geschrieben, das mit dem Zusatz „in memoriam Carl Amery“⁴⁸³ versehen ist. Damit ist es aus Sicht des Komponisten vielleicht nicht mehr zwingend notwendig, auch noch den Satz „Wachstum, Wachstum über alles“ Amery zuzueignen. Dazu kommt, dass der wütende, anklagende Grundgestus dieser Musik auch als diesem Anlass unangemessen empfunden werden könnte.

⁴⁸⁰ Ein solches Heft gab es bei der Uraufführung durchaus.

⁴⁸¹ Die Angabe am Schluss der Notenausgabe lautet: „Panicale – Bremen / 30.12.04 – 11.1.05 / Klaus Huber“. Aus: Huber, *Nous? – La raison du cœur ...* (siehe Anm. 464), S. 7

⁴⁸² Siehe hierzu auch den Abschnitt 1.2.3.3 „Erinnerungskultur: in-memoriam-Kompositionen“.

⁴⁸³ Am Ende dieser einseitigen Komposition steht: „Panicale 25., 26. Juni 2005“. Aus: Huber, *Bicinium: An Aged Man*, Ricordi & Co., München 2005, Sy. 3697

Diese Fakten mögen erklären, warum das *Miserere hominibus* keine „in memoriam“-Widmung trägt. Wirklich nachvollziehbar machen sie den Umstand jedoch nicht, denn die Thematik bietet sich dafür eigentlich geradezu an. Huber selbst hat sich darüber nicht geäußert, daher wären alle weiteren Begründungsversuche spekulativ.

3.2.7.4 *Lust an der Vielsprachigkeit: Spielanweisungen und technische Texte*

In der Partitur zu *Miserere hominibus* finden sich auch abseits der vertonten Texte Worte in unterschiedlichen Sprachen. Es sind Quellenangaben, Erklärungen und Vortragsbezeichnungen, die auf Deutsch, Französisch oder Italienisch notiert wurden. Die meisten dieser technischen Texte sind auf Französisch verfasst, was wohl der Tatsache geschuldet ist, dass es sich um eine Komposition für die französischsprachigen Interpreten des Ensembles „Les Jeunes Solistes“ handelt. Daher die französischen Zusätze, wie etwa beim Titel „*Miserere hominibus – pour sept voix solistes et sept instrumentalistes*“ (S. 1) oder bei dem abschließenden „*Agnus Dei ... pour sept voix solistes et sept instruments, version pour Lucerne, 26.8.06, pour ‚Les Jeunes Solistes‘, Rachid Safir. K.H*“ (S. 1, Neuzählung). Doch unmittelbar neben der französischsprachigen Widmung findet sich ein italienischer Nachsatz: „*Agnus Dei... per finire il Miserere hominibus*“.

Bei der Durchsicht der gesamten Partitur kann man feststellen, dass Huber vorwiegend klassische Instrumentations-, Tempo-, Dynamik- und Strukturangaben⁴⁸⁴ auf Italienisch angibt. Vorgaben, welche die Musiker explizit für die Realisierung dieses Stückes zu befolgen haben, notiert Huber meist auf Französisch, z. B. „*glisser sans pression le long des deux cordes avec 2 ongles*“ (S. 9) oder „*avec beaucoup d'air*“ (S. 15).

Manchmal ist jedoch auch eine Spielanweisung auf Deutsch zu finden, etwa „*Fingerschlag!*“ (S. 7), an einer einzigen Stelle auch auf Englisch: „*broad US-american pronunciation! [sic!]*“ (S. 36).

Der mühelose Wechsel zwischen den Sprachen auf engstem Raum zeichnet das Bild eines Komponisten, der – als Schweizer nicht verwunderlich – mit einer mehrsprachigen Umgebung vertraut ist. Nun ist gerade das Berufsumfeld des Musikers, Hochschullehrers und Komponisten immer schon durch den Austausch mit verschiedenen Sprachen und Kulturen geprägt. Darüber hinaus vermittelt sich in dieser Partitur – in ihrer mehrsprachigen Anlage und in ihren polyglotten Anweisungen – aber auch ein spielerisches Element. Man bekommt den Eindruck, als bereite es dem

⁴⁸⁴ Z. B.: „*attacca*“ oder „*Fermata lunghissima*“

Komponisten Freude, mit diesen unterschiedlichen Klängen, wie sie jedes Idiom individuellerweise beinhaltet, zu spielen. Damit würde die Textauswahl noch eine weitere Komponente enthalten: Hubers Werk umfasst deshalb fünf verschiedene Sprachen, weil jede von ihnen ein ganz individuelles phonemisch-klangliches Material bereitstellt.

3.3 Analytische Betrachtung des *Miserere hominibus*

3.3.1 Zu den Möglichkeiten der Analyse

Traditionellerweise gibt es bei der analytischen Betrachtung eines Musikwerkes zwei unterschiedliche Herangehensweisen. Der eine Weg führt über das Skizzenmaterial des Komponisten: Hier versucht man, die kompositorische Arbeit nachzuvollziehen – von ersten Bedeutungsfeldern und abstraktem Notenmaterial hin zu ihrer Einarbeitung in eine Verlaufsskizze, bis schließlich das fertige Werk gleichsam „nachgebaut“ werden kann. Die andere Methode geht den umgekehrten Weg: Als Referenz dient das fertige Werk in seiner veröffentlichten Form, sowohl als gedruckte Partitur wie auch als Einspielung bzw. Konzertmitschnitt.

Die argentinische Musikwissenschaftlerin Diana Fernández Calvo ist im Falle von Hubers Komposition *Transpositio ad infinitum* (1976) der Meinung, dass eine verstehende Annäherung ohne das vorherige Studium der Werkskizzen nicht möglich ist: „[...] los elementos de construcción que aportan los bocetos previos [...] son la única llave de acceso a un posible análisis. Sin esta llave no existiría ninguna posibilidad de un abordaje completo de esta obra.“⁴⁸⁵ Allerdings arbeitet Huber bei diesem Stück mit aleatorischen Komponenten. In diesem Fall leuchtet ein, dass ohne die Kenntnis des Ausgangsmaterials ein Nachvollziehen der gestalterischen Eingriffe durch Huber unmöglich ist. Doch auch der Komponist selbst war der Ansicht, dass für ein umfassendes Verständnis seiner Werke immer das Skizzenstudium am Beginn der Arbeit zu stehen habe.⁴⁸⁶ Vor diesem Hintergrund ist es verständlich, dass Huber – etwa anlässlich von Tagungen oder als Einführung vor Konzerten – immer wieder ausführlich Auskunft darüber gab, welche Überlegungen und welche Techniken hinter seinen Werken stehen. So bemerkt auch Fernández Calvo: „Huber comentó, en una

⁴⁸⁵ Diana Fernández Calvo, *El Análisis a Través del Boceto „Transpositio ad Infinitum“ de Klaus Huber*, in: *Neuma*, 5. Jg, Heft 1, 2012, Universidad de Talea, S. 62–86, hier: S. 64.

Übersetzung: „Die Konstruktionselemente der vorhergehenden Skizzen sind der der einzige (Zugangs-)Schlüssel für eine mögliche Analyse. Ohne diesen Schlüssel gäbe es keine Möglichkeit der vollständigen Herangehensweise an diese Arbeit.“

⁴⁸⁶ So ließ Huber Christian Utz' fundierte musikwissenschaftliche Analyse einzelner Sätze aus *Miserere hominibus*, die allein auf der Partitur und der CD-Einspielung basiert, nicht gelten. Als der Autor seinen Vortrag 2010 im Rahmen eines „Klaus-Huber-Symposiums“ an der hdk Zürich hielt, zeigte sich der betagte Huber höchst ungehalten und kritisierte Utz mit den Worten: „Haben Sie meine Skizzen eingesehen?“ Ich beziehe mich im Folgenden immer wieder auf diesen Aufsatz: Christian Utz, *Morphologie und Bedeutung der Klänge in Klaus Hubers „Miserere hominibus“* (siehe Anm. 390).

conferencia, los aspectos compositivos que lo llevaron a la organización del material para esta obra.⁴⁸⁷

Nach reiflicher Überlegung und intensivem Studium von Hubers Arbeitsweise habe ich mich entschieden, im Falle von *Miserere hominibus* beide Wege zu beschreiten. Natürlich kann man bei diesem Werk, das so viele Fährten und Stränge zusammenführt, das Skizzenmaterial nicht außer Acht lassen. Viele wichtige und interessante Erkenntnisse wären ohne das Quellenstudium wohl nicht zutage getreten. Allerdings gewährt die Analyse des publizierten Werkes eine größere Unabhängigkeit vom Autor. Das Kunstwerk hat eine Genese, aber es ist auch eine eigenständige Schöpfung, die für sich steht. Und auch für Huber selbst war die letzte Instanz immer die klingende Aufführung. Weiterhin betrachte ich bei meiner Analyse die Einzelsätze dieser Komposition nicht in der Reihenfolge, wie sie in der Partitur auftreten. Ich fasse stattdessen diejenigen Teile zusammen, die sich auf dieselbe Textvorlage beziehen.

Somit ergeben sich folgende Einheiten:

Psalm-Verse:	Satz 1, 4, 6, 8
Paz-Verse:	Satz 2, 7
Darwish-Verse:	Satz 3
Amery-Verse:	Satz 5
Rekompositionen:	Satz 9, 10

⁴⁸⁷ Fernández Calvo, *El Análisis* (siehe Anm. 485), S. 73. Übersetzung: „Während einer Konferenz kommentierte Huber die kompositorischen Aspekte, die ihn bei der Organisation des Materials dieses Werkes leiteten.“

3.3.2 Das Gerüst: Verse aus dem 51.(50.) Psalm

Fünf der zehn Sätze des *Miserere hominibus* sind Vertonungen religiöser lateinischer Texte: Verse aus dem Miserere-Psalms (Sätze 1, 4, 6, 8), ein abgewandeltes Augustinus-Zitat (Satz 6) und ein Agnus Dei (Satz 10). Sie geben das Gerüst dieser Komposition vor und werden im folgenden Abschnitt untersucht.

3.3.2.1 1. Satz „*Miserere nobis Deus*“⁴⁸⁸

3.3.2.1.1 Formales, Textverteilung und Zahlensymbolik

Am Eröffnungssatz der Komposition sind alle vierzehn Musiker beteiligt – sieben Sänger und sieben Instrumentalisten. Die Konstellation „zwei mal sieben“ ist bestimmt kein Zufall⁴⁸⁹ – zumal die Instrumentation eigentlich acht Interpreten verlangt: Man könnte durchaus noch einen fiktiven Perkussionisten dazuzählen, da in einigen Sätzen die Sänger zusätzlich diverse Schlaginstrumente bedienen müssen.⁴⁹⁰ In der Tradition der Zahlensymbolik – insbesondere in christlich-religiösen Kompositionen – steht die Zahl 7 für die christliche Einheit von körperlicher/weltlicher (= 4) und vollkommener/göttlicher (= 3) Welt.⁴⁹¹ In unserem Fall gibt es drei weibliche und vier männliche Gesangsstimmen (3 + 4), wobei der Countertenor auch als Mittler zwischen den beiden Geschlechtern fungieren kann (3 + 1 + 3).

Die Instrumente wiederum treten als tiefes Streichtrio (Vla., Vlc., Kb.) plus vier weitere Instrumente auf (3 + 4), die sich wiederum in zwei Blas- (Fl., Kl.) und zwei Zupfinstrumente (Hf., Git.) unterteilen lassen: 3 + (2 + 2).

⁴⁸⁸ Dieser Satztitle findet sich nicht in der Partitur, sondern in einer Skizze zum ersten Satz des *Miserere hominibus* (PSS, MicroFilm-Nr. 824, S. 712). Ich übernehme ihn für diese Arbeit, um besser zwischen Satz und Gesamtwerk differenzieren zu können.

⁴⁸⁹ Der Title auf der ersten Partiturseite lautet: „*Miserere hominibus*‘ pour sept voix solistes et sept instrumentistes“.

⁴⁹⁰ Tatsächlich wirkte bei der Einspielung der Referenz-CD ein Perkussionist mit: Gérard Siracusa (siehe Anm. 389).

⁴⁹¹ „Als Summe von drei, einer männlichen Zahl, und vier, einer weiblichen Zahl, dem Ewigen und Irdischen, bildet die Sieben, als ‚*numerus perfectus et sacratus*‘, die Zahl der Vollkommenheit und zugleich Heiligkeit.“ Aus: Christian Lenze, „*Es wird keine Zeit mehr sein ...*“. *Untersuchung der klingenden Eschologie in Olivier Messiaens „Quatuor pour la fin du Temps“*, Sankt Ottilien 2012, S. 109

Wenn man also davon ausgeht, dass Huber den sieben Sängern gezielt sieben Musiker gegenüberstellt⁴⁹², so drängen sich einem Gedanken auf: Was, wenn die Instrumentalisten für die Sphäre des Göttlichen, Harmonischen stünden und die Sänger für den Bereich des Menschlichen?

Somit würde die göttliche instrumentale Sphäre die Komposition eröffnen, denn dem 19 Takte umfassenden 1. Satz gehen zwei instrumentale Einleitungstakte voraus, die mit „a)“ und „b)“ bezeichnet sind. Erst mit dem Einsatz der Singstimmen startet die Taktzählung. Das eigentliche musikalische Geschehen dieser Komposition beginnt also zeitverzögert – so, als füge es sich in eine bereits existierende Klangaura ein, eine Aura, die das gesamte Stück durchzieht, da Huber die einzelnen Sätze jeweils mit Brückentönen verbindet.⁴⁹³ Dadurch wird der Eindruck erweckt, als sei die göttliche Sphäre zeitlos und immer latent vorhanden. Die Sichtweise, dass die sieben Sänger für die menschliche Sphäre stehen, unterstützt zum Beispiel der solistische Einsatz von CT in Takt 17: Er singt solistisch das Wort „tuarum“ und betont damit die Einzigartigkeit Gottes. Der Countertenor als Mittler zwischen männlichen und weiblichen Singstimmen ist gleichzeitig auch eine Brücke zwischen göttlich-instrumentaler und menschlich-vokaler Sphäre. Als Kontrast dazu stehen die vier Singstimmen, die in Takt 19 „meam“ interpretieren: Vier Sänger stehen für das Irdische, also für Fehlverhalten und Sünde. Dass jedoch die „imperfekten“ Menschen mit ihren Fehlern nicht alleine gelassen werden, dafür sorgen die sieben Instrumentalisten – die göttliche Sphäre ist allgegenwärtig.

Der 1. Satz besteht aus zwei Teilen: Die Takte 1 bis 11 beinhalten eine siebenfache (!) Vertonung der Anrufung „Miserere“, die in unterschiedlichen Setzarten gestaltet ist – homophon, imitatorisch, durchbrochen – und entweder den Nachsatz „nobis“, „nobis Deus“ oder „nobis hominibus“ enthält. Aufgrund der Gesangspausen kann man den 1. Teil noch weiter unterteilen und erkennt so, wie der Komponist bei der Textverteilung variiert:

Takt 1–4,1: zweimal „miserere nobis“ (=a) plus einmal „miserere nobis Deus“ (=b)

Takt 4,2–7,1: einmal „miserere nobis“ (=a) plus einmal „miserere nobis Deus“ (=b)

Takt 7,2–11: einmal „miserere nobis hominibus“ (=c), einmal „miserere nobis“ (=a).

⁴⁹² Thomas Gartmann sieht das ebenso: „Die mit christlicher Symbolik verbundene Zahl Sieben führt zur Stimmenzahl. Je sieben Instrumental- und Vokalstimmen fügen sich zu einem Mischklang.“ Aus: Ders., „*In die Tiefe dringen...*“ (siehe Anm. 291), S.67

⁴⁹³ Das System, bestimmte Takte nicht fortlaufend zu nummerieren, sondern sie mit Buchstaben zu kennzeichnen, verwendet Huber dieser Komposition auch, um die Pulsationen zu kennzeichnen: T.19a, T.50a, T.60a, T.96a.

Im 2. Teil, der die Takte 12 bis 19 umfasst, wird der restliche Text der Verse 3 und 4 des 51.(50.) Psalms vertont:

einmal „secundum magnam misericordiam tuam“ (=d),

einmal „secundum multitudinem miserationum tuarum“ (=e),

zweimal „dele iniquitatem meam“ (=f).

Schematisch ergibt sich bzgl. der Textvertonung damit folgende Form:

aab, ab, ca / d, e, ff.

Bevor der letzte Halbsatz des 4. Verses beginnt, singt allein CT das „tuarum“ und betont dadurch dieses Wort (T. 17). Die letzte Phrase, „dele iniquitatem meam“, wird vor dem abschließenden „meam“ unterbrochen (nach T. 18): Die Musik stoppt mitten im Fluss, eine lange Fermate friert das Geschehen ein. In diese Starre hinein spricht T1 die eröffnende Anrufung des Psalms auf Englisch: „Have mercy upon me“⁴⁹⁴. Nun, im letzten Takt dieses Teils, wird das letzte Wort, „meam“, von vier Stimmen (S2, MS, CT, B) halb gesungen, halb gesprochen – und erneut spricht T1 auf Englisch: „Blot out my transgressions“.

Somit findet eine Entwicklung im Bereich des musikalischen Textvortrags statt: vom Singen hin zum Sprechen. Während im 1. Teil lange Noten auf den Vokalen gehalten werden („e“ bei „miserere“, „o“ bei „nobis“), verlangt Huber im 2. Teil vermehrt das Singen auf einem geschlossenen Konsonanten, nämlich auf dem „m“ bei „magnam“ und „tuarum“ (T. 12, 14, 15). Am Schluss müssen S2 und CT das Wort „iniquitatem“ rhythmisch sprechen – und schließlich werden die englischen Bibelzitate „frei“ gesprochen⁴⁹⁵, also ohne Elemente des Gesangs. Das eigentliche Musizieren wird aufgegeben, was bleibt, ist das Rezitieren von Worten. Es ist bezeichnend, dass Huber für die gesprochenen Stellen die Sprache Englisch wählt. Zwar gibt er im Interview an, dass er Englisch gewählt habe, weil man diese Sprache überall auf der Welt versteht⁴⁹⁶, doch muss man dies auch vor dem Hintergrund seiner bereits erwähnten USA-Kritik im Zusammenhang mit den Irakkriegen und der Kritik des totalitären Wirtschaftssystems betrachten⁴⁹⁷. Gerade im Kontext dieser „Miserere“-Vertonung

⁴⁹⁴ Huber bezieht sich bei den englischen Zitaten auf die „King-James-Bible“. Vgl. Angabe des Komponisten in der Partitur S. 24.

⁴⁹⁵ Die Anweisung lautet: „parlé liberement, a voix basse“ (Partitur S. 8)

⁴⁹⁶ Vgl. Huber und Mahnkopf, *Von Zeit zu Zeit* (siehe Anm. 9), S. 112

⁴⁹⁷ Vgl. den Abschnitt 1.4.3.1 „Annäherung an die arabische Musikkultur“. Dazu kommt Hubers Beschäftigung mit Amerys Kritik der Wirtschaftspolitik; siehe hierzu den Abschnitt 3.2.3 in „Textmaterial in Klaus Hubers *Miserere hominibus*“ in diesem Teil der Arbeit.

steht die englische Sprache also stellvertretend für das, was der Komponist am westlichen Menschen anklagt: das Anstreben der Weltherrschaft mithilfe einer aggressiven Wirtschaftspolitik. Die werkimmanente Konsequenz daraus heißt: Englisch ist eine Sprache, die es nicht verdient, gesungen zu werden.

3.3.2.1.2 Klangwelten

Der 1. Satz ist überschrieben mit „molto largo“. Als Tempo gibt Huber an: „Ein Viertel entspricht ungefähr 42“. Die Theorbe eröffnet die kurze instrumentale Einstimmung mit einem Glissando, beginnend mit dem *Kontra-F'* als Anfangston.⁴⁹⁸ Dieses tiefe *F'* beantwortet die Harfe mit einem langen Triller auf dem *c'''*. Damit wird der ungefähre Tonraum abgesteckt.

Zwischen den Rahmen-Tönen *F'* und *c'''* steuern die anderen Instrumente in Takt b) die Töne *es/e*, *f/↑fis*, *↑h* und *g* bei⁴⁹⁹. Somit ergeben sich nach dem Quint-Intervall (*f–c*) sofort genügend Reibungsflächen, um eine dur-/moll-tonartliche Zuordnung zu verhindern. Erste Mikrointervalle in der Viola ($(↑f - g = \frac{3}{4}$ -Ton = übermäßige kleine Sekunde), gefolgt vom Violoncello ($↓h - e =$ verminderte übermäßige Quart), bereiten auf die Singstimmen vor: Mit dem Einsetzen aller sieben Vokalstimmen auf dem Ton *d* und darüber hinaus mit der mikrotonalen Fortschreitung entfaltet sich eine ganz spezielle Klangcharakteristik. Die im Zusammenhang mit Hubers Werken häufig beschriebene mystische Ausstrahlung vermittelt auch diese Musik: Reine Quinten und große Terzen korrespondieren wunderbar mit übermäßigen kleinen und übermäßigen großen Septimen, Nonen und (mikrotonal) verminderten Quartan.

Die unterschiedlichen Dissonanzen vermitteln einen durchaus einheitlichen Klangeindruck, was Hubers Tonvorrat geschuldet ist: Er entstammt einem Tonraum, den Huber der arabischen Musik entlehnt hat und der von ihm selbst als „Maqām Saba“ angegeben wird. Mit der Wahl dieses Maqāms will der Komponist bereits auf der Materialebene eine semantische Konnotation einführen: Seinem „Miserere“ soll das Maqām der Trauer, des Schmerzes⁵⁰⁰ zugrunde liegen. So schreibt er im Absatz „Zur musikalischen Vielgestalt“ des Werkkommentars zum *Miserere hominibus*: „Diese erste Anrufung des barmherzigen Gottes ist intervallisch aus dem arabischen *Maqām* der

⁴⁹⁸ Huber verlangt hier „grand jeu“, das Spiel auf den tiefsten Saiten der Theorbe, und gibt eine spezielle Stimmung an.

⁴⁹⁹ Der Pfeil ↑ vor einem Notennamen bedeutet: 1/4-Ton höher; der Pfeil ↓ steht für: 1/4-Ton tiefer. Sofern es lediglich um Tonstufen geht, gebe ich nicht die Lage in der exakten Oktave an.

⁵⁰⁰ Vgl. Touma, *Die Musik der Araber*, Wilhelmshaven³1998, S. 71 f.

Trauer abgeleitet: Saba, mit seinen charakteristischen dreivierteltönigen und übermäßigen Sekunden (übermäßige [sic!] kleine und übermäßige große Sekunde).⁵⁰¹

In mehreren Veröffentlichungen gibt Huber als Hauptquelle für seine Beschäftigung mit arabischer Musik die bereits erwähnte Abhandlung von d'Erlanger an. Dieser beschreibt das Maqām folgendermaßen:⁵⁰²

78. — LE MODE ŞABĀ

78—Echelle du Mode ŞABĀ

Aus: Rodolphe d'Erlanger, *La Musique Arabe*, Bd. 5, Paris 1949, S. 282, Fig. 123

In der Abhandlung von Issam El-Mallah⁵⁰³ findet sich dieselbe Schreibweise auf den Oktavraum beschränkt.

maqām
şabā

Aus: Issam El-Mallah, *Arabische Musik und Notenschrift*, S. 281

Neben der markanten Intervallstruktur des ersten Tetrachords von *d* bis *ges* ($\frac{3}{4}$ – $\frac{3}{4}$ – $\frac{1}{2}$) ist auffällig, dass der Tonraum des Maqāms Saba während der ersten acht Töne keine ganze Oktave umfasst: Er geht von *d'* bis *des*“.

⁵⁰¹ Huber, Werkkommentar zu *Miserere hominibus* (siehe Anm. 402) (Hervorhebung im Original)

⁵⁰² Die arabische Maqāmat-Theorie (und -Praxis) ist sehr komplex. So bestehen die Maqāmat aus mehreren Elementen, die sich über mehr als eine Oktave ausdehnen und darüber hinaus in der Abwärtsbewegung abweichende Intervalle aufweisen können. Huber beschränkt sich jedoch stets darauf, Skalen darzustellen, die (etwa) eine Oktave umfassen.

⁵⁰³ Issam El-Mallah, *Arabische Musik und Notenschrift*, Tutzing 1996

Obwohl Huber in seinem Werkkommentar schreibt, dass er den ersten Satz als „14-stimmiges Tutti“⁵⁰⁴ ansieht, sind Vokal- und Instrumentalpart dennoch klar unterschiedlich behandelt. Der Vokalpart ist eindeutig vom Text bestimmt, während die Instrumente rein musikästhetischen Kriterien folgen.⁵⁰⁵

Daher sei nun zunächst das Augenmerk auf den Vokalpart gelegt. Dessen Tonmaterial wird in den ersten drei Takten eingeführt; die Töne lauten in der Reihenfolge ihres Erscheinens:

d', ↓e', ↓h', c'', a, fis, f' / ↓g'', ↓h, ↑c', e', ↑f', g'', as'', des

Das ist eine Reihe aus 15 Tönen. Die ersten sieben treten bereits in Takt 1 auf, die zweiten acht in Takt 2 und Takt 3. Darin sind alle Töne des Maqāms Saba enthalten. Sogar das *des*, als markanter Endpunkt des Maqāms Saba, taucht auf: Am Ende von T. 3, im Bass. Als Skala sieht das Ganze so aus:

d, ↓e, e, f, ↑f, fis, g, ↑g, as, a, ↓h, ↑h, c, ↑c, des

Darin finden sich sieben der acht Maqām-Töne:

d, ↓e, f, fis=ges, a, ↓h, c, des

Einzig Abweichung ist das ↓h auf der sechsten Stufe, welches nicht im Maqām Saba enthalten ist – allerdings weist ihn ein verwandtes Maqām auf: Das Maqām Saba-Najdi. D'Erlanger notiert es folgendermaßen:

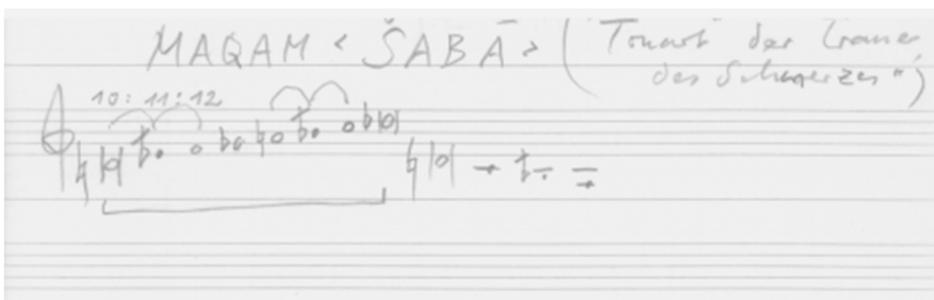


Aus: Rodolphe d'Erlanger, *La Musique Arabe*, Bd. 5, S. 284, Fig. 124

⁵⁰⁴ Huber, Werkkommentar zu *Miserere hominibus* (siehe Anm. 402): „Das eröffnende ‚Miserere nobis‘ als ein Tutti mit den sieben Instrumenten, die eigene Lineaturen beisteuern, ist also 14-stimmig“.

⁵⁰⁵ Dies bestätigt ein Blick auf die Skizze des 1. Satzes, welche im folgenden Abschnitt beschrieben wird.

Im Maqām Saba-Najdi ist die sechste Stufe um einen Dreiviertelton erhöht, nicht wie im Maqām Saba um einen Halbton. Dafür erstreckt sich dieser Tonraum über eine volle Oktave, von d' bis d'' . Huber selbst notiert die im 1. Satz des *Miserere hominibus* verwendete Skala in folgender Gestalt:



Das Maqām Saba, notiert von Klaus Huber⁵⁰⁶

Diese Tonleiter erscheint wie eine Mischung aus dem Maqām Saba mit dem markanten ersten Tetrachord sowie dem Ambitus einer großen Septime und dem Maqām Saba-Najdi, das einen Dreivierteltonschritt auf der sechsten Stufe aufweist.

Durch diesen Eingriff in die tradierten Vorlagen schafft sich Huber einen einmaligen Tonraum: Er besteht aus zwei identisch aufgebauten Tetrachorden, deren Intervallstruktur sich jeweils aus zwei Dreiviertelönen (= übermäßige kleine Sekunde) und einem Halbton zusammensetzt, getrennt durch den Eineinhalbton (= übermäßige große Sekunde) von *ges* zu *a*.

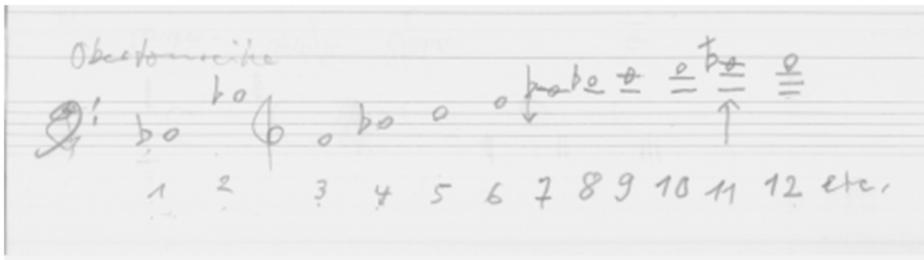
Intervalle des Maqāms Saba-Najdi: $\frac{3}{4} - \frac{3}{4} - \frac{1}{2} - \frac{3}{2} - \frac{3}{4} - \frac{3}{4} - \frac{1}{2}$

Für Huber besteht die Faszination der Saba-Skala vor allem darin, dass die markanten ersten Töne ($d-e-f$) ausgerechnet mit der Folge des 10. – 11. – 12. Obertons aus der Obertonreihe von B' beginnen. Und wiederum darin ist es insbesondere der 11. Oberton, der ihn begeistert. In einem Interview mit Thomas Meyer bestätigt er, dass es einen Zusammenhang zwischen diesem Oberton und der alpenländischen Tradition der Alphörner gibt, die er seit seiner Kindheit kennt:

⁵⁰⁶ Diese Skizze fertigte Huber selbst anlässlich des Interviews mit der Autorin im April 2009 an. (siehe Anhang)

„Das könnte tatsächlich sein, denn mein Vater war begeistert vom Alphorn-Fa⁵⁰⁷, dem elften Oberton. Wenn wir das Alphorn auf dem Hasliberg im Berner Oberland hörten, sagte er: ‚Hör jetzt, Chlätli, jetzt spielt er das Fa!‘ Das hat auch mich fasziniert. Dieses Alphorn-Fa erscheint also nicht nur in der arabischen Kultur, aber dort ist es eben ein zentrales Intervall.“⁵⁰⁸

Somit erkennt Huber in den zwei markanten Dreiviertelton-Schritten, welche das Maqām Saba eröffnen, eine Ordnung, die in der Natur angelegt ist.



Die Obertonreihe von B¹ ausgehend, Skizze von Klaus Huber⁵⁰⁹

Durch die Vermischung der beiden Maqāmat Saba und Saba-Najdi erhält Huber eine symmetrische Skala, was typisch für seine Arbeitsweise ist.⁵¹⁰

Allerdings beschränkt er sich bei der kompositorischen Ausarbeitung dieses Satzes nicht auf jene acht Töne; insbesondere der Instrumentalpart weist weitere Töne auf. Während die sieben Sänger alle ihre Tonhöhen innerhalb der ersten drei Takte vorstellen, benötigen die Instrumentalstimmen mehr Zeit, und zwar von Takt a) bis zum Ende des 5. Taktes, wo das ↓e“ (Git.) den Tonvorrat abschließt.

Die Tonhöhen des 1. Satzes in der Reihenfolge ihres Erscheinens lauten:

instrumental: F, c““, es“, e“, ↑f“, g“, fis‘, ↓ h/ d‘, h, as“, des“, a“, ↑c‘, ↑g“, ↓e““

vokal: d‘, ↓e‘, ↓h‘, c“, a, fis, f / ↓g“, ↓h, ↑c‘, e‘, ↑f‘, g“, as“, des

Der den Instrumenten zugedachte Tonvorrat besteht aus 16 zum Teil mikrotonalen Tonhöhen, wobei die ersten acht bereits in den beiden Vorspieltakten a) und b) erscheinen.

⁵⁰⁷ In der Skala des Māqāms Saba ist es ein ↓e““ – bei der Obertonreihe auf C‘ ist es das f““.
Daher der Name „Alphorn-Fa“.

⁵⁰⁸ Thomas Meyer, „Das Intervall macht die Musik“. Ein Gespräch mit dem Komponisten Klaus Huber, in: *Musiktexte*, Heft 123 (siehe Anm. 161), S. 69–74, hier: S. 72

⁵⁰⁹ Diese hat Huber ebenfalls während des Interviews mit der Autorin aufgezeichnet.

⁵¹⁰ Vgl. hierzu den Absatz 1.5.1 „Vorliebe für Symmetrien“.

In Skalenform gebracht, mit Bezug auf das Maqām Saba, sieht das so aus:

Skala instrumental: d, es, ↓e, e, f, ↑f, fis=ges, g, ↑g, as, a, ↓h, h, c, ↑c, des

In beiden Skalen sind alle acht Tonhöhen enthalten, welche exakt auf Hubers Hybrid-Maqām (Saba + Saba-Najdi) verweisen.

Zum Vergleich:

Skala vokal: d, ↓e, e, f, ↑f, **fis**, g, ↑g, as, **a**, ↓h, ↑h, **c**, ↑c, **des**

Skala instrumental: d, es, ↓e, e, f, ↑f, **fis**, g, ↑g, as, **a**, ↓h, h, **c**, ↑c, **des**

Nun fallen zwei Dinge ins Auge. Erstens: Im vokalen Tonvorrat ist kein es vorgesehen.

Huber verwendet bevorzugt das markante ↓e aus dem Maqām Saba.

Zweitens: In der Partitur erscheint anstelle des im Maqām Saba aufgeführten ges das enharmonische *fis*.⁵¹¹ Auf diesen Umstand angesprochen, bemerkt Huber, dass das *fis* für die Musiker leichter zu realisieren sei.⁵¹² Durch diese Praxis erweist sich der Komponist zwar als Pragmatiker, doch zugleich wird ersichtlich, wie bestimmend die tradierte westliche Stimmungskonvention selbst für ihn immer noch ist, denn:

Enharmonik ist ein genuin europäisches Phänomen.⁵¹³

Erlaubt sei noch ein Blick auf einzelne Instrumente und ihren Tonvorrat bzw. ihre Verwendung auf horizontaler Ebene. Huber notiert auf einer im Nachlass befindlichen Skizze⁵¹⁴ lediglich drei Instrumente: Theorbe, Gitarre und Harfe. Daher werden ihre Partien im Folgenden genauer untersucht.

Theorbe und Gitarre teilen sich ein System – beide Instrumente sollen wenn möglich vom selben Instrumentalisten gespielt werden. Die Theorbe erklingt nur im 1. Teil des 1. Satzes, der sich von Takt a) bis Takt 11 erstreckt. Sie eröffnet das Stück mit dem *Contra F'* – und sollte diesen Ton während des gesamten ersten Satzes behalten: Gleich einem Orgelpunkt spielt sie das *F'* insgesamt sechs Mal und setzt damit zugleich Zäsuren zwischen die siebenfache Anrufung „Miserere nobis, Deus, hominibus“. Nach dem Eröffnungston, der vor der gesamten Komposition steht, erfolgen die Theorben-Einsätze innerhalb der zweiten Anrufung, zwischen „miserere“ und „nobis“ (T. 3), zweimal beim durchbrochenen „miserere nobis, Deus“ (= 5. Anrufung, T. 5, 6);

⁵¹¹ Zum Beispiel auf Seite 2, Takt 2: Zweiter Ton im Bass ist *fis*; zeitgleich ertönt in der Flöte ein *ges*“.

⁵¹² Huber am 11.04.2009 im Interview mit der Autorin (siehe Anhang)

⁵¹³ Dieser Umstand mag überraschen, beweist er doch, dass die intensive Beschäftigung mit Gesualdos Enharmonik keine grundsätzlichen Spuren in Hubers Kompositionstechnik hinterlassen hat. Doch zugleich wirft die Behandlung der Harfe im selben Satz diesbezüglich Fragen auf, die im Verlauf dieses Abschnitts noch besprochen werden.

⁵¹⁴ PSS, MicroFilm-Nr. 842, S. 712a und 712b (siehe S. 177 f.)

weiterhin unterstreicht sie das lediglich einmal vertonte „hominibus“ (T. 9) und zuletzt, bei der siebten Anrufung, das durchbrochene „nobis“ (T. 10).

Verglichen damit hat die Gitarre den abwechslungsreicheren Part: viele hohe Töne und Sprünge, dazu ein Tonraum zwischen *d* (T. 2) und *g'* (T. 18). Doch auch hier zeigt sich, dass Huber seinem vorgegebenen Material nur im Wesentlichen treu bleibt. So ist bereits der erste Ton der Gitarre, das *g'*, ein skalenfremder.

Töne Gitarre Takt a) bis Takt 11:

g' – d' – fis – f' – E – a' – E – e' – b' – ↓e' – h – b' – g – e' – Es/e' – ↓h

Damit sind folgende Töne aus den oben genannten Saba-Skalen enthalten:

d – ↓e – fis=ges – a – ↓h – b

Es fehlen *f*, *c* und *des*. Das hat verschiedene Gründe: Das *f* gehört exklusiv der Theorbe⁵¹⁵ und *c* und *des* sind zentrale Töne des Harfenparts. Die Gitarrenstimme kommt auffällig oft auf den Ton *e* zu sprechen, so als umkreise sie langsam das *↓e*, bevor es in Takt 5 genau in dem Moment auftaucht, wo im Gesangspart zweimal „no-no“ gesungen wird – eine Unterstreichung der textlichen Anspielung?⁵¹⁶ Das singuläre *↓h* am Ende von Takt 11 kann als Hinwendung zum arabischen Maqām Saba-Najdi verstanden werden.

Neben der Gitarre/Theorbe fällt auch der Harfe eine markante Rolle zu. Ihr hat der Komponist lange, mikrotonal gefärbte Triller zugeordnet, die quer zur europäischen Praxis der enharmonischen Verwechslung stehen – eine Praxis, die Huber in diesem Werk ja durchaus auch anwendet. Bei diesen Harfentrillern soll *c* mit *his*, *des* mit *cis*, *h* mit *ces*, *as* mit *gis*, *h* mit *ces*, *fis* mit *ges* und *e* mit *fes* gespielt werden. Mit so einem Triller auf *c''''* setzt die Harfe zu Beginn dieses Satzes als zweites Instrument nach der Theorbe ein und hält ihn über fast zwei Takte hinweg. Der zweite Triller, in Takt 2, steht auf dem *des''''* – damit fallen ihr die beiden höchsten Töne dieses Satzes zu. Bei den von der Harfe gespielten Tönen entfallen auf unsere Bezugsskala folgende Tonhöhen:

d – es/e – f – fis=ges – a – h – c – des

⁵¹⁵ Hier findet sich die von El-Mallah geforderte „Umarmung“ des Rezitationstons *f*, welche charakteristisch für das Māqām Saba ist (siehe Interview mit Issam El-Mallah im Anhang dieser Arbeit).

⁵¹⁶ Siehe hierzu den Absatz „Versteckte Botschaften“ weiter unten in diesem Kapitel.

In dieser Skala fehlt wiederum das *b* (nach Saba). Die Harfe muss sich ab Takt 3 mit dem *h* begnügen. Die Frage, ob *h* oder *b*, wird ab Takt 12, im 2. Teil dieses Satzes, thematisiert. Die Harfe trillert über mehr als zwei Takte hinweg auf dem *h*“ (mit Oktavierung auf *h*“). In der Mitte von Takt 17 taucht dann unvermutet doch ein *b* auf, wird dreimal wiederholt, fällt aber in Takt 18 wieder auf das *h* zurück und verbleibt dort bis zum Schluss. Durch den Wechsel von *h* zu *b* und zurück erfährt das abschließende *h* eine Betonung in der Art eines Penultima-Schlusses, wie er vielfach in Werken aus der Zeit der klassischen Vokalpolyphonie zu finden ist. Bezeichnend ist auch, dass die einzige Verwendung des *b* in der Harfe ausgerechnet auf die Vertonung der Worte „iniquitatem meam“ fällt, so als solle die menschliche Unzulänglichkeit mit musikalischen Mitteln ausgedrückt werden.

Außer Gitarre/Theorbe und Harfe besteht der Instrumentalpart aus einem Bläser-Duo, das sich zusammensetzt aus Flöte plus Klarinette, sowie einem tiefen Streichtrio aus Bratsche, Cello und Kontrabass. Diese familienspezifische Zusammenfassung ist nicht etwa in dem Sinne zu verstehen, dass es eine Art „Ensembles im Ensemble“ gäbe; dennoch sind diese Formationen auch optisch in der Partitur jeweils zu einem System zusammengefasst.

Flöte und Klarinette füllen dezent das Klangspektrum auf und stützen die hohen Stimmen vorzugsweise mit längeren Notenwerten auf *as*“, *a*“, und *h*“.

Den drei Streichern sind vom Beginn bis Takt 6 unterschiedliche Glissandi zugeordnet: ein- oder zweistimmig, über kleine (T. 6, Vla.: *fis*–*f*) oder große Intervalle (T. 1, Vla.: *e*–*d*). Meistens sind sie gerichtet, weisen einen bestimmten Zielton auf, doch der Kontrabass bekommt auch sehr kurze offene Glissandi (T. 4–6). Mit der Zeit verschwinden die Glissandi jedoch und gehen in längere Triller über. Lediglich am Schluss des 1. Satzes tritt noch einmal eine dem Glissando verwandte Technik auf: das Portamento (T. 17, 19: Vlc.). Die hier eingeführten Stilmittel finden sich zum einen auch in den Singstimmen wieder: So führt der Countertenor in Takt 1 ein Portamento über eine große Septime von *fis* zu *f* aus, und der Mezzosopran verbindet in Takt 3 die Silben „no“ und „bis“ mittels eines Glissandos über eine kleine Sext nach oben. Zum anderen bereiten diese markanten Elemente bereits auf den 2. Satz vor, wo lange Triller und Glissandi jeglicher Couleur das klangliche Erscheinungsbild maßgeblich bestimmen.

3.3.2.1.3 Technische Fragestellungen

Es ist anzunehmen, dass Huber sein kompositorisches Material einer bereits existierenden Transkription arabischer Musik entnommen hat, so wie er es etwa für seine Komposition *Lamentationes de fine vicesimi saeculi* offengelegt hat⁵¹⁷ – dabei gelangte er mittels einer Transkription von d'Erlanger zu seinen „diasthematischen Kleingruppen“⁵¹⁸, mit denen er anschließend wie mit einem Cantus firmus verfährt. Für das *Miserere hominibus* hingegen sind keine Ableitungen im Nachlass gefunden worden. Doch auch der Ansatz von Christian Utz, nämlich von den fertigen Klängen auszugehen, schafft gewinnbringende Einblicke. Utz weist nach, dass die Intervallstruktur der Klänge im 1. Satz einer inneren Logik folgt: „Betrachtet man die Skalenstruktur genauer, so erkennt man, dass [...] die Klänge paarig angeordnet sind, da jede zweite Skalenform auf einer transponierten Krebsform der vorausgegangenen Skalenform aufbaut.“⁵¹⁹

The image displays a musical score analysis for the first movement of a work. It is organized into two systems, each containing five measures (labeled 1-5 and 6-10). The score includes four staves:

- [Vokalstimmen]**: The top staff, showing vocal parts with circled measure numbers 1 through 10.
- [Skala vom Ausgangstoe]**: The second staff, labeled "[nahu]", showing rhythmic notations (e.g., 1/2-1/2, 1/2, 1/2-1) and melodic lines with dashed lines indicating intervals.
- [alternative Skala/11-Rahmen]**: The third staff, showing alternative rhythmic notations (e.g., 1/2, 1/2-1, 1/2-1/2) and melodic lines with dashed lines.
- [Instrumentalstimme]**: The bottom staff, labeled "(nur Transpositionen, die sich nicht in Vokalstimmen finden)", showing instrumental parts.

Each measure in the scale and alternative scale staves contains a rhythmic notation and a melodic line with dashed lines indicating intervals. The notation is complex, involving various rhythmic values and intervallic relationships.

Aus: Utz, *Morphologie* (siehe Anm. 390), S. 147

⁵¹⁷ Einzusehen in: Huber und Mahnkopf, *Von Zeit zu Zeit* (siehe Anm. 9), S. 238 ff.

⁵¹⁸ Ebd., S. 239

⁵¹⁹ Utz, *Morphologie* (siehe Anm. 390), S. 147 f.

Allerdings folgt diese Skalenangabe des Maqāms Saba mit $\downarrow h$ und finale d weder der Vorlage von d'Erlanger, noch entspricht sie derjenigen Hubers. Unter die Intervalle stellt Utz für diesen Satz den aus der Bartók-Strawinsky-Forschung bekannten „ \downarrow -Akkord“ als charakteristisch heraus, einen Dur-Sextakkord mit oben angefügter Mollterz (hier: $fis - a - d - f$), der insgesamt den Intervallschritt einer großen Septime umfasst.⁵²⁰ Das ergibt auf der einen Seite Sinn, zumal bereits Bartók, auf den Huber ja zeitlebens Bezug nimmt, mit Skalen arbeitet, die keine volle Oktave sondern eine große Septime umfassen.⁵²¹ Auf der anderen Seite passt diese Annahme nicht zu Hubers Aussage, dass das fis als enharmonisches ges zu verstehen ist. Vor diesem Hintergrund wäre die Skala im Umfang einer großen Septime also eher auf das Maqām Saba zurückzuführen.

3.3.2.1.4 Zeitlich-rhythmische Konzeption

Bezüglich der zeitlich-rhythmischen Konzeption greift Huber – wie auch bei vielen anderen Kompositionen zuvor – auf sein charakteristisches Verfahren der Wellenzeichnung zurück. In der „Sammlung Klaus Huber“ der Paul Sacher Stiftung findet sich eine detailreiche Skizze zum 1. Satz des *Miserere hominibus* – hier sogar noch mit einem eigenen Titel versehen: „Miserere nobis Deus“.

⁵²⁰ Ebd.

⁵²¹ Vgl. Hermann Grabner, *Allgemeine Musiklehre*, Kassel 181991, S. 96, Abb. 166

A

Miserere Nobi's Deus

Miserere Domini Deus

The musical score is written on a grid background. It consists of several staves. The top staff is labeled 'A' and contains the title 'Miserere Nobi's Deus'. Below it, there are several staves of music. The score is heavily annotated with handwritten notes, including circled numbers (1-5), letters (a, b, c, d), and other symbols. The bottom staff is labeled 'B' and contains the title 'Miserere Domini Deus'. The score is written in a mix of black and blue ink, with some parts highlighted in yellow and pink. The overall appearance is that of a detailed, handwritten musical manuscript.

Handwritten musical score on graph paper, titled "NOBIS DEUS". The score is written in various colors (blue, green, red, black) and includes numbered measures (1-10), bar lines, and musical notation. Key labels include "NOBIS DEUS", "Zu MISERERE DOMINI BUS", "Kitt", and "5. Parascende". The score is divided into systems, with some parts circled or highlighted.

Klaus Huber, Skizze zu „Miserere nobis Deus“, PSS 824/712a (vorstehende Seite) und 712b.
 Mit freundlicher Genehmigung der Paul Sacher Stiftung, Basel

Diese Skizze umfasst die ersten 11 Takte plus die beiden einleitenden Takte a) und b) – somit den 1. Teil des 1. Satzes. In der oberen Hälfte des Millimeterblattes im Format DIN A-3 sind drei sich überlagernde Wellen zu erkennen: Eine wurde mit grünem Stift gezeichnet, eine weitere mit einem blauen und eine dritte mit einem nur schwach erkennbaren roten. Die Null- bzw. x-Achse dieser gezeichneten Wellen wurde mit einem dicken gelben Stift gesetzt. In die Schnittflächen dieser drei Wellen sind nun sieben bis neun horizontale Linien eingezeichnet, an der linken Seite beschriftet mit a) bis g) plus α) und β). Den beiden griechischen Buchstaben sind unterschiedliche rhythmische Motive zugeordnet, die ausnotiert jeweils über den vier höchsten Wellen stehen. Vertikal zu den Wellen verlaufen schwarze Striche: Sie befinden sich immer am Scheitelpunkt einer Welle. Aus ihnen ergibt sich die spätere Takteinteilung. Die Takte sind nummeriert von 1) bis 11) – links davon finden sich – ohne Millimeterrasterung – die beiden Takte a) und b). Bereits jeder dieser Takte hat ein definiertes Metrum, angegeben durch die Kästchen des Millimeterpapiers: Jeweils ein Zentimeter entspricht einer Viertel.⁵²²

Somit weist der 1. Teil des 1. Satzes folgende Metrik auf:

(Viertel) – 5 – 5 – 6 – 4 – 3 – 4 – 3 – 4 – 5 – 6 – 3

Daraus wird ersichtlich, dass die Musik zunächst ruhig pulsieren soll, dann etwas schneller wird und zum Ende dieses Abschnitts wieder etwas ruhiger, wenn auch nicht so langsam wie am Anfang; schließlich geht der Satz noch weiter. Addiert man alle Viertel dieses Satzes (inkl. Der Takte a) und b)), kommt man auf genau 50. Somit wäre die zeitliche Mitte des Abschnitts am Ende von Takt 5: In diesem Bereich sind die Wellen der Skizze am steilsten.

Über jedem Taktstrich steht ein Fermaten-Zeichen, wobei es – analog zu den Farben der Wellen – drei unterschiedliche Fermatentypen gibt: blaue viereckige; rote runde; grüne dreieckige. Somit wird jeder Wellenkamm mit einer eigenen Fermate betont.

Die blauen viereckigen Fermaten stehen über Takt 1, 4, 8, 11.

Die roten runden über Takt 2, 4, 6, 8, 10.

Die grünen dreieckigen über Takt 3, 5, 7, 9 und kurz vor Takt 11.

⁵²² Und auch dort, wo kein Millimeterpapier ist, stimmen die Abstände: ein Zentimeter pro Viertel.

Diese Aufteilung findet sich eins zu eins in der Partitur wieder:

Skizze		Partitur	
<u>Fermate</u>	<u>Takte</u>	<u>Fermate</u>	<u>Takte</u>
Blau/viereckig	1, 4, 8, 11	Viereckig	1, 4, 8, 11
Rot/rund	2, 4, 6, 8, 10	Rund	1, 2, 4, 6, 8, 10
Grün/dreieckig	3, 5, 7, 9, (kurz vor 11)	Dreieckig	(3, 5, entfernt), 7 und 9 in Klammern

Vergleich der Fermaten zwischen der Skizze PSS 842/712 und der Partitur

Anhand der musikalischen Ausarbeitung in der Partitur kann eine Priorisierung der Fermaten von weniger wichtig zu sehr wichtig vorgenommen werden: grün/dreieckig ist weniger wichtig, rot/rund ist wichtig, blau/viereckig ist sehr wichtig.

In der unteren Hälfte des Blattes finden sich elf weitere horizontale Linien, alle mit derselben metrischen Unterteilung wie die oberen sieben (plus zwei) Linien mit den Wellenzeichnungen. Von diesen elf Linien sind die oberen acht ebenfalls beschriftet mit a) bis h). In dieses Raster schreibt Huber sowohl metrische Notizen als auch solche zur Textverteilung.

Den drei untersten Linien steht jeweils einen Notenwert voran: Achtel, Sechzehntel, 32tel. Dieselben Notenwerte finden sich auch im oberen System mit den Wellenzeichnungen: dort immer an den Kreuzungspunkten zweier Wellenlinien. Huber hat die den unteren Linien voranstehenden Notenwerte mit Buntstiften durchkreuzt: Die Achtel mit Grün und Rot, die Sechzehntel mit Rot und Blau, die 32tel mit Blau und Grün.

Somit ist klar: Der Zeitpunkt des Aufeinandertreffens zweier Wellen wird für die zeitliche Strukturierung der Komposition verwendet. Die Achtel steht für den Kreuzungsmoment der Linien Grün und Rot; die Sechzehntel steht für den Kreuzungsmoment der Linien Rot und Blau, die 32tel für den Kreuzungsmoment der Linien Blau und Grün. Die Stellen dieser Notenwerte werden aus dem oberen in das dreiliniige untere System übernommen: Je nachdem, welche Farben die Linien haben, die sich im oberen System kreuzen, landet der entsprechende Impuls auf einer der drei unteren Linien. Die exakte zeitliche Fixierung erleichtert das Millimeterpapier. Sucht man die Entsprechung in der Partitur, zeigt sich, dass Huber die so gewonnenen Impulse vorwiegend drei Instrumenten zugeordnet hat: Alle Stellen werden von Theorbe, Gitarre und Harfe – an zwei Stellen auch vom Kontrabass – interpretiert. Zwar

entspricht nicht etwa eine Linie einem einzigen Instrument, doch stimmen die Einsätze in der späteren Komposition zeitlich exakt mit jenen auf der Skizze überein: Es sind in den Takten a) bis 11) genau 21!

Die Betrachtung der unteren Linien a) bis h) zeigt weiterhin, dass Huber hier mit einer rhythmischen Reihe arbeitet: Auf unterschiedliche Zeilen verteilt finden sich eingekreiste Zahlen (1 bis 5) sowie Zahlen mit dem Zusatz „i = inversus“, „c = cancricans“ oder „ci = cancricans inversus“. Diese Reihe hat Huber wohl über den gesamten 1. Satz verteilt, denn es sind auf diesem Skizzenblatt nicht alle Elemente der Reihe ersichtlich. Zu erkennen ist: Aus der Originalgestalt sind die Elemente 1 bis 5 verwendet, ebenso bei der inversus-Reihe. Die beiden Krebsgestalten beginnen links auf dem Blatt mit „ci 15“ bzw. „c 15“ und gehen bis „ci 12“⁵²³ bzw. „c 13“. Hieraus ist zu schließen, dass die Reihe aus insgesamt 15 rhythmischen Figuren bestehen muss und dass sich die mittleren sieben Elemente nicht auf dieser Skizze befinden, sondern vermutlich im 2. Teil dieses Satzes. Somit ist die vollständige Reihe nicht zu rekonstruieren. Doch immerhin kann man erkennen, dass die rhythmischen Motive über alle Stimmen hinweg verteilt sind und dass sie in Original-, Umkehr-, Krebs- und Krebsumkehrgestalt verwendet sind.

Hubers Notiz im rechten unteren Eck dieser Skizze – „1'45“ – zeigt, dass er sich ursprünglich ein sehr langsames Tempo vorstellte. In der Einspielung der „Jeunes Solistes“ befinden sich die Sänger bereits bei 1'28“ am Ende des 11. Taktes. Das zeigt, dass in der Realisierung ein etwas schnelleres Zeitmaß gewählt wurde.

Auf dem Skizzenblatt, in der Mitte zwischen Wellenzeichnungen und rhythmisch-metrischen Überlegungen, finden sich fünf weitere kleine Skizzen. Darin hat Huber verschiedene Möglichkeiten festgehalten, wie die Anfangswörter „Miserere nobis“ rhythmisiert werden können. Sie sind ebenfalls zeitlich exakt notiert, wodurch die Zuordnung in der Partitur erleichtert wird: Von den insgesamt sieben Anrufungen „Miserere nobis“ in den ersten elf Takten fallen die ersten vier genau wie in der Skizze aus: Die Versionen eins, zwei und vier finden sich in der CT-Stimme; die Version drei singen die Stimmen S1, MS, T1 und T2 gemeinsam. Die Version fünf wurde aufgeteilt auf alle sieben Stimmen. Ab hier geht Huber dazu über, die Textverteilung im unteren System zu notieren. Er streicht den 2. Teil der fünften Version weiter oben durch und notiert im Acht-Linien-Diagramm mit einem gut lesbaren schwarzen Stift: „De–us“.

⁵²³ Huber wechselt bei der Schreibweise zwischen „CI“ und „IC“.

Das sechste „Miserere“ ist in Takt 7 silbenweise verteilt – hier weicht die Partitur von der Skizze ab, denn das „miserere“ ist dort wieder homophon – und auch der abschließende Text „nobis, hominibus, miserere nobis“ ist silbenweise über die unteren acht Linien a) bis h) verteilt.

Somit ist zu schlussfolgern, dass diese Skizze zu den ersten elf Takten des ersten Teils schon sehr genaue Angaben enthält, die auch gut in der autografen Partitur wieder zu finden sind. Doch auch hier offenbart die für Huber typische Arbeitsweise, aus selbstgesteckten Grenzen auszubrechen und die Systematik unvermittelt zu ändern. Fakt ist, dass in der fertigen Partitur der zentrale Text „Miserere nobis“ sieben Mal erklingt: fünfmal homophon und zweimal im durchbrochenen Stil. Die Anordnung folgt einer spezifischen, in Hubers Ästhetik fußenden Logik: Diese sieben Einsätze unterscheiden sich in ihrer Deklamatorik, und sie erfolgen zu jeweils anderen Zeitpunkten innerhalb eines Taktes:

Takt/ Metrum	1 / 5J	2 / 5J	3 / 6J	4 / 4J	5 / 3J	7 / 3J	10 / 6J
Einsatz	punk. 8tel nach 1	auf 4	punk.8tel nach 4	5te 16tel nach 2	8tel nach 2	8tel nach 2	16tel nach 3
Satzart	homo- phon	homo- phon	homo- phon	homophon	durch- brochen	homo- phon	durch- brochen

3.3.2.1.5 Versteckte Botschaften

Bei der Betrachtung der Partitur fallen zwei Stellen ins Auge, an denen im Vokalpart stimmübergreifend einzelne Silben unterstrichen sind.

Zunächst ist das der Fall in Takt 5 und Takt 6 (S. 3 der Partitur); dann noch einmal in Takt 10 (S. 5).

Bei der ersten Stelle auf S. 3 lauten die Silben:

mi...-...se -...re -...re - no - no...-...us.

Das ist zunächst verwirrend, sollten es doch die Silben „mi-se-re-re no-**bis-De-us**“ sein. Da bei Huber solche Unregelmäßigkeiten nicht zufällig vorkommen, drängt sich die Frage auf, wieso der Komponist ausgerechnet diese Silben auf solche Art hervorgehoben hat. Spricht man die markierten Silben laut aus, wird die Botschaft klar: „Miserere Nono us = Nono erbarme dich unser“. Es handelt sich um eine weitere

Reminiszenz Hubers an seinen Freund Luigi Nono.⁵²⁴ Typisch für Huber ist auch das Mischen verschiedener Sprachen – aus dem lateinischen „-us“ von „De-us“ wird das englische „us = wir/uns“.

Auch die zweite Stelle, auf Seite 5, transportiert nicht nur die bekannte Botschaft: „**mi–mi–se–re–re–No–bis–bis**“ weist zudem eine seltsame Art der Verdopplung auf. Denkt man an den Stil von Hubers Wortspielen, so könnte die Silbe „mi“ auch für ein Solmisationszeichen stehen. Tatsächlich steht eines der beiden „mi“ auf einem *es*! Wenn man weiter in der Sprache dieser Solmisationszeichen, im Italienischen, bleibt, dann erklärt sich auch die Wiederholung der Silbe „bis“. „Bis“ bedeutet auf Italienisch „Zugabe“. Es könnte sowohl der Wunsch nach mehr Musik sein, als auch die Bitte, dass die Zeit der Menschen auf der Erde noch nicht abgelaufen sei. Vielleicht ist uns ja noch eine kleine Nachspielzeit vergönnt? Diese Deutung wird dadurch gestützt, dass die Sänger unmittelbar zuvor erstmals das Wort „hominibus“ singen: Es ist von Anfang an die Intention Hubers, aufgrund der Veränderungen am Originaltext den Fokus vom menschlichen Individuum auf alle Menschen, also die Menschheit an sich, zu verschieben.

⁵²⁴ Vgl. ... *Plainte* ... und seine Rekompositionen, die allesamt mit der Widmung „pour Luigi Nono“ gekennzeichnet sind.

3.3.2.2 4. Satz „*Amplius lava me...*“

Dieser Satz ist siebenstimmig und a cappella. Der nur drei Seiten und zehn Takte umfassende Satz ist musikalisch mit dem 6. Satz identisch. Diese zwei rein chromatischen und in sich ruhenden Vokalsätze umrahmen den sehr schnellen und lauten zentralen 5. Satz. Sie verschaffen dem Hörer kurze Ruheinseln, obwohl sie aufgrund des ihnen zugrunde liegenden Textes keineswegs zum kritiklosen Genuss einladen.

Auch dieser kurze Satz ist zweiteilig. Der 1. Teil umfasst vier Takte; nach der langen Fermate beginnt der 2. Teil, welcher sechs Takte beinhaltet (T. 55–60). Der Satz fußt auf einer fünfstimmigen Vokalkomposition mit dem Titel *Voces caeli*⁵²⁵. Dieses sechs Seiten lange unveröffentlichte Manuskript aus dem Jahr 2004 ist ursprünglich „pour cinq voix solistes pour Rachid Safir et ‚Les Jeunes Solistes‘“ geschrieben worden. Damit passt es im weiteren Sinne in den Kontext der anderen religiösen Werke, die Huber bereits für dieses Ensemble geschrieben hat. Die ursprünglichen fünf Stimmen waren: Sopran, Mezzosopran, Countertenor, Tenor und Bass. Für die Einarbeitung in das *Miserere hominibus* verwendet Huber das ganze Stück. Er erweitert die Stimmen von fünf auf sieben – neu hinzu kommen S2 sowie T2 – und unterlegt die ausgewählten Verse aus dem „Miserere“.

Zunächst übernehmen die hinzugekommen Stimmen lediglich einige verstärkende Töne im Unisono bzw. in Oktavierungen. Im Laufe des Stückes variiert Huber jedoch bei der Zuordnung der Stimmen, sodass insbesondere S2 und B neues Material zugesprochen bekommen. Lediglich T2 verbleibt in der Rolle des Dopplers von T1.

⁵²⁵ PSS, MicroFilm-Nr. 824, S. 732–736

« VOCES CAELI... »

pour cinq voix solistes
pour Radio Suisse et
Les Jeunes Solistes
Klaus Huber · 2004

Klavier für 7 Stimmen ^{fc:} (« MISERERE HOMINIBUS ») Aug. 05
K. H. a)

Handwritten musical score for seven voices (S., A., T.1, T.2, B., A.2, T.3). The score includes dynamics (ppp, p, mp, mf, f) and performance markings (AM, Basso). The lyrics are "MISERERE HOMINIBUS". The score concludes with a "fin" marking.

Wie in der Skizze gut zu erkennen, ist die Anlage der ursprünglichen Komposition äußerst ruhig. In lang ausgehaltenen Tönen erklingen lediglich die Vokale „a, e, i, o“; einen Text gibt es nicht. Das ändert sich, nachdem Huber den Psalmtext unterlegt hat: Nun gilt es, auch auf geschlossenen Konsonanten wie „m“ (in „amplius“, S1 und CT, T. 51) oder „n“ (in „iniquitate“, T2: T. 53; in „munda“, T1, T2: T. 56) zu singen. Zusätzlich sind in der neuen Version schnellere Elemente mit mehr Text eingearbeitet, was aus obiger Skizze ebenfalls ersichtlich ist: MS und T1 erhalten zu Beginn jeweils eine kurze Phrase, sodass in Takt 1 dieses Satzes der erste Teil des Verses, nämlich die Worte „Amplius lava me“, aufgrund der kürzeren Notenwerte gut erkennbar sind. Dieses Gestaltungsmerkmal durchzieht den gesamten Satz: Die kurzen, schnellen Achtelbewegungen, die im Nachhinein in die Musik eingearbeitet wurden, enthalten viel Text, während die langen Töne der Vorlage bis zu sechs Viertel dauern können.

Neu im Vergleich zur Vorlage ist die gewünschte Vortragsweise. Am Anfang des 4. Satzes steht in der Partitur: „chacque voix: fait son cresc. – decresc. individuellement“⁵²⁶. Durch das eigenständige An- und Abschwollen der einzelnen Stimmen soll ein einheitliches Agieren, wie es im klassischen Chorgesang idealerweise vorherrscht, vermieden werden. Dieser unspektakuläre Kunstgriff hat eine erstaunliche Wirkung: Aus einer Gesangsgruppe werden sieben einzelne Sänger – und somit verkörpert jede einzelne Stimme die individuelle Bitte eines Menschen: Hier tritt jeder Einzelne vor Gott und bittet die um Reinwaschung seiner Sünden.

Durch das lange Verweilen auf einer Tonhöhe und aufgrund der Tatsache, dass jede Stimme ihre Tonhöhe zu einem anderen Zeitpunkt verlässt, ergeben sich ständig wechselnde Zusammenklänge. Auffällig ist, dass sich die meisten Intervalle über mehr als eine Oktave erstrecken. Durch Schichtung von dissonanten und konsonanten Intervallen entsteht eine besondere Klangcharakteristik.

1. Akk.	2. Akk.	3. Akk.	4. Akk.	5. Akk.	6. Akk.	7. Akk.	8. Akk.	9. Akk.
5 (+Okt.)	Trit. (+Okt.)	kl.7 (+Okt.)	gr.6 (+Okt.)	kl.7 (+Okt.)	Trit. (+Okt.)	gr.3	gr.3	5
kl.6 (+Okt.)	kl.9	kl.9	gr.9	Trit. (+Okt.)	kl.9 (+Okt.)	Trit. (+Okt.)	4	gr.3
kl.7 (+Okt.)	5 (+Okt.)	gr.6 (+Okt.)	kl.9	kl.6 (+Okt.)	gr.7	kl.6	kl.2	kl.6
gr.3 (+Okt.)	gr.9	kl.3	kl.6	4 (+Okt.)	5	kl.3 (+Okt.)	kl.9 (+Okt.)	Trit. (+Okt.)
gr.9	kl.3	kl.2	4	gr.7		gr.7	kl.7	gr.6
kl.9			kl.3					4

Übersicht über die 9 Akkorde des 4. Satzes

⁵²⁶ Partitur zu *Miserere hominibus* (siehe Anm. 392), S. 22

Christian Utz geht bei seiner analytischen Betrachtung des *Miserere hominibus* von den beiden musikalisch identischen Sätzen 4 und 6 aus, „[...] da sie zum einen als einzige A cappella-Sätze von der Besetzung her am einheitlichsten gehalten sind, zum anderen weil ihre Klangstrukturen am schlichtesten sind: Sie beschränken sich auf die halbtönige Chromatik und bestehen aus einer Folge von neun verschiedenen Klangereignissen.“⁵²⁷

Sehr anschaulich und gut nachvollziehbar beschreibt der Autor die hier bestimmende Technik des „Ensemblepedals“, womit das langsame Anwachsen des Klanges durch das sukzessive Einsetzen der Stimmen, ihr Aushalten des jeweiligen Tones sowie ihr schrittweises Verstummen gemeint ist. Dabei kann der nachfolgende Klang bereits im Anwachsen begriffen sein, noch bevor der vorhergehende vollständig verklungen ist. „So entsteht eine wellenartige Folge von neun Klängen unterschiedlicher Dichte, Lage, Dauer und Farbe [...].“⁵²⁸

The image shows a musical score with two systems of five measures each. The first system (measures 1-4) includes a vocal line with lyrics, a bass line, and three analytical lines: 'Intervallstruktur', 'Skalenstruktur vom Bassen', and 'set class'. The second system (measures 5-9) follows the same format. The analysis shows how intervals and scales change from measure to measure, and how the set class evolves. The lyrics are: '1. Ein Schwung - Ausatmergeräten', '2.', '3.', '4. [etc.]', '5.', '6.', '7.', '8.', '9.'

Intervallstrukturen im 4. Satz. Aus: Utz, *Morphologie* (siehe Anm. 390), S. 138

⁵²⁷ Utz, *Morphologie* (siehe Anm. 390), S. 135

⁵²⁸ Ebd.

Utz baut die Skalen vom Grundton bzw. dem tiefsten Ton eines jeden Klanges aus. Das ist zwar gerechtfertigt, doch liegt dem Satz auch eine zwölftönige Struktur zugrunde. Im 1. Teil (T. 51–54 = erste vier Takte) treten der Reihe nach alle zwölf Töne der chromatischen Tonleiter auf:

f – b – g – a – fis – es – des – d – h – c – e – as.

Im 2. Teil (T. 55–60) werden ebenfalls alle zwölf Töne durchgespielt, allerdings in einer anderen Reihenfolge:

b – as – d – ges=fis – g – a – f – des – ces=h – c – e – es.

Nummeriert man die zwölf chromatischen Töne, so erhält man folgendes Ergebnis:

Erste Reihe: 6 – 11 – 8 – 10 – 7 – 4 – 2 – 3 – 12 – 1 – 5 – 9

Zweite Reihe: 11 – 9 – 3 – 7 – 8 – 10 – 6 – 2 – 12 – 1 – 5 – 4

Dies zeigt, dass Huber bis zum Schluss seiner langen Kompositionstätigkeit auch zwölftönig arbeitet.

3.3.2.3 6. Satz „*Vindica nos ab errore*“

In diesem Satz wendet Huber die Technik der (Selbst-)Parodierung an: Die Musik ist identisch mit dem 4. Satz. Aus dem Skizzenmaterial zu *Miserere hominibus* ist ersichtlich, dass der Komponist während eines späteren Stadiums der Arbeit die Seite 23 der Partitur (i. e. die zweite Seite des 4. Teils) noch einmal verwendet hat. Er hat den Text durchgestrichen und anschließend den Text des 6. Satzes zwischen die Zeilen geschrieben.⁵²⁹ Der neue Text fußt zwar auf demselben Psalmvers wie der 4. Satz, weist allerdings bedeutsame Veränderungen auf.⁵³⁰ Auffällig ist vor allem der Perspektivwechsel, der zwischen dem 4. und dem 6. Satz stattfindet. Aus der Bitte eines Einzelnen wird kollektives Flehen: „Amplius lava nos = Wasche uns rein“. Doch aus der Formel „von meiner Missetat“ wird nicht etwa „von unserer Missetat“. Nun lautet sie: „Wasche uns rein von der Missetat des Mammons“.⁵³¹ Dies impliziert eine neue Verantwortlichkeit: Es ist der Mammon, der die Menschen zu Verfehlungen verleitet. Kann es sein, dass es sich Huber mit einer derart plumpen Schuldzuweisung so leicht macht: Wir schieben dem Mammon den Schwarzen Peter zu und sind fein raus?

⁵²⁹ PSS, MicroFilm-Nr. 824, S. 719

⁵³⁰ Diesen Psalmvers hat Huber abgewandelt und um ein – ebenfalls im Wortlaut verändertes – Augustinus-Zitat erweitert. Vgl. den betreffenden Absatz im Abschnitt 3.2 „Textmaterial in Klaus Hubers *Miserere hominibus*“.

⁵³¹ Die Thematik des Mammons wird unmittelbar zuvor, im 5. Satz, eingeführt.

Nein, so einfach geht das nicht. In seinem Werkkommentar bezieht sich Huber auf Walter Benjamins Kapitalismuskritik von 1921 und zitiert diesen:

„Hierin steht dieses Religionssystem im Sturz einer ungeheuren Bewegung (...) Es ist das Wesen dieser Bewegung, welche der Kapitalismus ist, das Aushalten bis ans Ende, bis an die endliche völlige Verschuldung Gottes (...) Der Kapitalismus ist der erste Fall eines nicht entschuldigenden, sondern verschuldigenden Kultus (...) Ein ungeheures Schuldbewusstsein, das sich nicht zu entschuldigen weiß, greift zum Kultus, um in ihm diese Schuld nicht zu entschuldigen, sondern universal zu machen (...) *mammona iniquitatis*.“⁵³²

Somit sind wir auch hier wieder bei einer doppelt gebrochenen Perspektive angelangt: Der Kapitalismus macht die Menschen schuldig. Das ist ihnen bewusst – aber anstatt sich daraus zu befreien, machen sie diese Schuld zum Grundprinzip ihrer Kultur. Also: Schuld um der Schuld Willen, weil es davon sowieso keine Erlösung gibt.

3.3.2.4 8. Satz „*Asperges me hysopo*“

Hier wird das Motiv des Wassers, des Reinigens, aus den vorherigen Sätzen wieder aufgenommen und weitergesponnen. Dieser kurze Satz umfasst lediglich neun Takte, der eigentliche Gesangspart gar nur sieben, denn der erste Takt dient als Brückentakt. Er wird allein von T2 mit einem einzelnen *e'* gestaltet, welches bereits am Ende des 7. Satzes einsetzt und bis zum Einsatz der anderen Singstimmen in Takt 131 gehalten wird. Dieser Teil ist mit gut einer Minute Dauer der kürzeste, doch ist er mit Abstand am schwierigsten zu realisieren. Die Sänger haben wieder große Intervallsprünge – Tritoni, große Septimen, kleine Nonen – zu meistern und darüber hinaus noch Verzierungen auf sechsteltönig verminderten oder erweiterten Intervallen. Im Melodieverlauf der einzelnen Stimmen wie auch im Zusammenklang ergeben sich zwar vorwiegend Dissonanzen, aber unter den lange liegenden Klängen macht das Ohr auch Quartan, Quinten, kleine Terzen und kleine Sexten aus, weshalb der Höreindruck durchaus ein angenehmer ist.

⁵³² Huber, Werkkommentar zu *Miserere hominibus* (siehe Anm. 402) (Klammersetzung im Original)

Diesen kurzen Satz dominieren sechs Klänge, analog zur Verteilung des Textes:

1. Klang auf: „Asperges me“
2. Klang auf: „Hysopo“
3. Klang auf: „et mundabor“
4. Klang auf: „lavabis me“
5. Klang auf: „et super nivem“
6. Klang auf: „de albabor.“

Utz ordnet diese Musikgestaltung dem von Helmut Lachenmann geprägten Begriff des „Kadenzklang-Modells“ zu.⁵³³ Dies dient zwar der Kategorisierung, doch erscheint dieser Begriff in diesem Zusammenhang nicht vollständig zutreffend, da die Lachenmann'schen Klangtypen der Instrumentalmusik entstammen. Den „Kadenzklang“ beschreibt Lachenmann folgendermaßen: „Dieser einfachste – keineswegs primitivste – Typ sei ‚Kadenzklang‘ genannt, weil er analog der tonalen Kadenz ein charakteristisches Gefälle hat.“⁵³⁴ Dieses akustisch wahrnehmbare „Gefälle“ gibt es bei Instrumenten, deren Saiten, Körper, Felle oder Wände nachschwingen können. Bei der Vokalmusik ist das jedoch nicht der Fall, denn Sänger können einerseits den Ton lange in derselben Lautstärke halten, auf der anderen Seite schwingen ihre Körper nicht nach. Und Huber hat diesen Satz vom Gesangspart her konzipiert, beschreibt er ihn doch als „siebenstimmig“⁵³⁵.

Allerdings erklingen – bis auf den letzten, den 6. Klang – lediglich sechs Stimmen gleichzeitig. Erst, als die Seele wieder schneeweiß ist, dürfen alle sieben Stimmen erschallen, denn nun ist die göttliche Einheit wiederhergestellt. Dieser Satz scheint von der Zahl 3 und ihren Vielfachen dominiert zu sein: 9 Takte umfasst der Satz; der Vers wird in 6 Klängen vorgetragen, die vorwiegend von 6 Sängern interpretiert werden. Und schließlich: Das Tonsystem ist dritteltönig.

Die pulsierenden Klänge stehen im Dialog mit dem instrumentalen Part: Die langen Triller in Flöte und Klarinette sowie die Glissandi und Tremoli in den Streichern bilden eine akustische Aura, in die hinein die Gesangsstimmen gebettet sind und die immer zwischen den vokalen Klängen etwas mehr in den Vordergrund rückt.

⁵³³ Utz, *Morphologie* (siehe Anm. 390), S. 150

⁵³⁴ Helmut Lachenmann, *Klangtypen der Neuen Musik*, in: *Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966–1995*, hg. von Josef Häusler, Wiesbaden 2004, S. 1–20, hier: S. 3

⁵³⁵ Huber, Werkkommentar zu *Miserere hominibus* (siehe Anm. 402)

Die Instrumentierung ist neu gefärbt: Die Gitarrenstimme wechselt wieder zur Theorbe – und zum ersten Mal tritt die Viola d’amore in Erscheinung. Sie wird an dieser Stelle eingeführt, bevor sie im nachstehenden 9. Satz eine tragende Rolle erhält. Somit fungiert der 8. Satz als bidirektionales Bindeglied:

Einerseits verweist die Instrumentierung auf die beiden letzten Sätze, die durch eine ausgesprochene Hinwendung zur Alten Musik gekennzeichnet sind. Andererseits wird hier die am Schluss des 7. Satzes eingeführte Dritteltönigkeit aufgegriffen und vertieft. Dabei erhalten lediglich AFl. und BKl. sowie Vla d’am. und Vlc. lange mitkrononale Triller. Die Harfe trillert auch, allerdings im chromatischen Bereich. Mit dem letzten Ton dieses Satzes – ein tiefes AS⁴, gespielt von der Theorbe – verweist der Komponist auf den Beginn des 1. Satzes, worin die Theorbe auf ähnliche Weise agiert. Somit ergibt sich eine stilistisch-konzeptionelle Klammer um die ersten acht Sätze dieser Komposition, die deren Einheit betont, bevor die beiden Rekompositions-Sätze folgen.

Laut Hubers Werkkommentar ist der 8. Satz „[...] auf einem Fächer kleiner Terzen aufgebaut, die hier, indirekt Bezug nehmend auf Guillaume Costeley [...], instrumental dritteltönig eingefärbt werden (reine kleine Terz gleich große Sekunde plus zwei Dritteltöne!)“⁵³⁶.

Diese Aussage wird von der Wissenschaft kritisch beurteilt. So zeigt Till Knipper in seiner Arbeit über die *Tonsysteme im kompositorischen Schaffen von Klaus Huber*, dass der Komponist Costeleys Tonsystem, das von einer 19-fachen Teilung der Oktave ausgeht, nicht konsequent anwendet. Vielmehr vermischt er mehrere Stimmungssysteme und arbeitet mithilfe von Erhöhungen bzw. Erniedrigungen im Sechsteltonbereich. Bezugnehmend auf obige Aussage Hubers über den 8. Satz des *Miserere hominibus* konstatiert Knipper:

„Dies zeigt, dass Huber durch Dritteltöne die Costeley-Stimmung repräsentiert wissen will – trotz der erheblichen Unterschiede hinsichtlich ‚reiner‘ Intervalle in beiden Tonsystemen [...]. Verwirrend ist seine abschließende Aussage in Bezug auf die Obertonreihe, da üblicherweise unter einer kleinen ‚reinen‘ Terz das Verhältnis (6:5) verstanden wird, das in der Costeley-Stimmung exakt repräsentiert wird. Die dritteltönige 18-Teilung der Oktave kann diese nicht einmal annähernd darstellen, dafür aber die ‚reine‘ sehr kleine Septimterz (7:6), die eben der ‚große[n] Sekunde plus zwei Dritteltöne‘ entspricht.“⁵³⁷

⁵³⁶ Ebd.

⁵³⁷ Knipper, *Tonsysteme* (siehe Anm. 196), S. 192

Darstellbare Intervalle in verschiedenen Tonsystemen

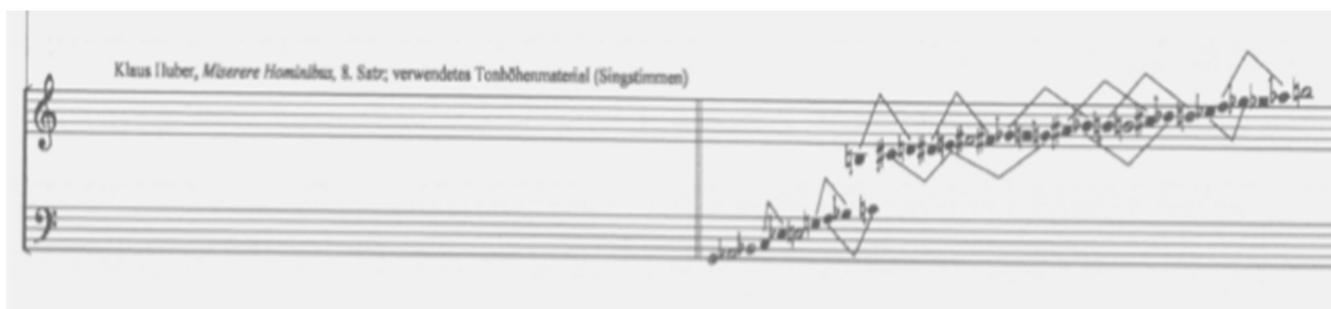
Intervall	18-ät	19-ät	12-ät	Abweichungen
2:1 Oktave	✓✓	✓✓	✓✓	0 >15c
3:2 Quinte	0	✓	✓✓	
4:3 Quarte	0	✓	✓✓	(✓) 10-15c
5:4 große Terz	(✓)	✓	(✓)	
6:5 kleine Terz	0	✓✓	(✓)	✓ 5-10c
7:6 (Septimterz)	✓	(✓)	0	
8:7 (Septimsekunde)	0	0	0	✓✓ 0-5c
9:8 große Sekunde	✓✓	(✓)	✓✓	
5:3 (gr. Sexte 884c)	0	✓✓	0	
7:5 (Tritonus 583c)	0	(✓)	0	
9:5 (kl. Septime 1018c)	0	✓	0	
9:7 (gr. Terz 435c)	0	✓	0	

Abb. Knipper, *Tonsysteme* (siehe Anm. 195), S. 176

Dadurch, dass Hubers Kompositionen weitgehend auf Instrumenten in temperierter Stimmung fußen, ergeben sich aufführungspraktische Probleme. Die Folgerung Knippers lautet:

„Es ist somit deutlich, dass Klaus Huber die erweiterte Mitteltönigkeit mit 19 Tonstufen [...] mit der modernen Dritteltönigkeit, der 18-Teilung der Oktave in Verbindung bringt. Die Nähe bestätigt sich aber nur für den Fall sehr kleiner Intervalle. Ansonsten besteht nur eine spekulative, nicht aber akustisch gerechtfertigte Verbindung zwischen den beiden historischen und dem modernen Tonsystem.“⁵³⁸

Vor diesem Hintergrund ist es nachvollziehbar, dass die am mikrotonalen Geschehen in diesem Satz beteiligten Instrumente lediglich Triller und Bewegungen im Sekundbereich ausführen. Allerdings wird es nahezu unmöglich, zu beurteilen, ob die riesigen Intervallsprünge in den Singstimmen korrekt ausgeführt werden. Auch Utz sieht die Problematik in Hubers mikrotonaler Praktik. Zwar erkennt er, wie Huber die kleinen Terzen in diesem Satz verwendet:



Utz, *Morphologie* (siehe Anm. 390), S. 152

⁵³⁸ Ebd.

Doch sieht er die Anwendung dieses Systems allein schon durch die Verwendung der tradierten Notenschrift infrage gestellt:

„Die Notation in ‚Asperges me hysopo‘ [...] stellt eine Mischform aus den abgebildeten Systemen dar [i. e.: Notationsformen im 18- und 19-stufigen System, Anm. d. Autorin], was vor allem pragmatische Gründe haben dürfte. Die SängerInnen werden sich im Wesentlichen an den nicht-alternierten chromatischen Tonhöhen orientieren, die sie zum Teil von den Instrumenten ‚abnehmen‘ können. Alle kleinen Terzen sollten wohl im Rahmen des 19-stufigen Systems gedacht werden – dies hat aber zur Konsequenz, dass die durch die Pfeile bezeichneten Abweichungen von der chromatischen Skala unterschiedlich groß sind – und keineswegs immer einem Sechstelton entsprechen [...]. Der Grund, weshalb Huber in *Miserere hominibus* nicht konsequent in einem der Systeme notiert, liegt also vor allem darin begründet, dass – entgegen seiner Aussage, der ‚omnipotente[n] Umklammerung durch die Pan-Chromatik‘ entkommen zu wollen – die Sechsteltönigkeit (zumal über das Medium der Notation) sehr wohl auf der Chromatik aufbaut.“⁵³⁹

Das ist richtig. Allerdings steht noch die Frage nach dem Warum im Raum. Sicher waren Huber all diese Einwände und Berechnungen bekannt. Wieso bleibt er also bei dieser ebenso eigenwilligen wie naiven Praxis, die letztendlich doch das überlieferte „wohltemperierte“ System bestätigt? Eine mögliche Antwort findet sich in Hubers konstantem Streben nach Schönheit.⁵⁴⁰ Diese Haltung rückt ihn – trotz aller Unterschiede – in die Nähe des beinahe gleichaltrigen Hans Werner Henze, der von sich selbst sagt: „Meine Arbeit kann nichts sein als ein von dem Wunsch getragener Versuch, einem Ideal näherzukommen, der Auffindung von Schönheit [...]“⁵⁴¹ Für das Erreichen seines an sich unerreichbaren Ziels erweitert auch Henze das musikalische Vokabular, ohne das Alphabet zu negieren. In enger Anlehnung an die Ästhetik Ingeborg Bachmanns versuchen Henzes Kompositionen ebenfalls den Blick, bzw. das Ohr zu weiten, ohne die Jahrhunderte alten Limitationen vollständig zu überschreiten. Bachmann drückt es in ihrer Rede *Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar* folgendermaßen aus: „Innerhalb der Grenzen aber haben wir den Blick gerichtet auf das Vollkommene, das Unmögliche, Unterreichbare, sei es in der Liebe, der Freiheit oder jeder reinen Größe. Im Widerspiel des Unmöglichen mit dem Möglichen erweitern

⁵³⁹ Utz, *Morphologie* (siehe Anm. 390), S. 151 f.

⁵⁴⁰ Vgl. Abschnitt 1.2.2 „Die Kraft der Mystik“. Dies impliziert, dass das tradierte westliche Tonsystem von Huber als „schön“, also wohlgeordnet und wohlklingend empfunden wird. Davon abweichende Intervallschritte dienen lediglich der Ausdruckssteigerung.

⁵⁴¹ Hans Werner Henze, *Musik und Politik. Schriften und Gespräche 1955–1984*, erw. Neuausgabe, hg. von Jens Brockmeier, München 1984, S. 40

wir unsere Möglichkeiten.“⁵⁴² Sicher hat diese Ästhetik Henzes Arbeit geprägt, aber sie charakterisiert auch das kompositorische Schaffen von Klaus Huber, der sich schon früh von Strawinskys Musik, aber auch von dessen Arbeitsweise mit selbstgesteckten Grenzen angesprochen fühlt.

Klaus Huber verlässt die vertraute Tonsystematik immer nur für kurze Momente, gewährt den Zuhörern lediglich einen utopisch gefärbten Blick in ein mögliches Jenseits. Hubers Absicht ist es nicht, die tradierten Grenzen vollständig einzureißen, denn das hieße, letzte Berührungspunkte zu verlieren. Darüber hinaus strebt er in Bezug auf Mikrointervalle keine absolute Korrektheit an – weder in puncto Notation noch bei der Ausführung durch die Musiker.⁵⁴³ Huber will die ideelle Erweiterung sowie die Möglichkeit, kleinere Intervalle als Halbtöne zu verwenden. Ob diese Intervalle nun auf den Cent exakt ausführbar sind, bzw. ausgeführt werden, berührt für ihn nicht die Essenz der Kompositionen. Außerdem ist er um eine möglichst häufige Aufführung seiner Werke bemüht. Wenn diese jedoch technisch allzu schwierig oder nicht gut leserlich sind, wird ihre Realisierung fraglich.

⁵⁴² Ingeborg Bachmann, *Werke*, Band 4, hg. von Christine Koschel u.a., München 1978, S. 276

⁵⁴³ Siehe hierzu die Untersuchung von Till Knipper, *Mikrotonale Intonation. Konzeption und Aufführung von Klaus Hubers „...Plainte...“ für Viola d'amore*, in: Pätzold, Cordula / Walter, Caspar Johannes (Hg.): *Mikrotonalität – Praxis und Utopie*, Mainz 2014, S. 219–246. Darin stellt der Autor bei mehreren Interpreten ein- und desselben Stückes markante Unterschiede in der Ausführung von Sechstelintervallen fest.

3.3.2.5 Zusammenfassung

Die Sätze 1, 4, 6 und 8 bilden das Gerüst des *Miserere hominibus*. Sie geben den ruhigen Grundgestus vor, in die sich die weiteren Sätze entweder einfügen oder von denen sie sich kontrastierend absetzen. Es finden sich alle im Gesamtwerk vorkommenden Tonsysteme, beginnend im 1. Satz mit dem auf der arabischen Musiktheorie fußenden Dreivierteltonsystem; darauf folgen die beiden reinen A-cappella-Sätze im traditionellen halbtönigen System und schließlich der 8. Satz mit seinen übergroßen Intervallen und kleinsten Bewegungen im Sechsteltonbereich.

Die instrumentalen Stimmen in den Sätzen 1 und 8 sind dezent gehalten und haben zum Teil eine die Sänger unterstützende Funktion. Die langen Triller der Harfe und der Viola im 1. Satz, dazu die Glissandi in Violoncello und Kontrabass, erfahren im 8. Satz eine mikrotonale Steigerung: Bläser und Harfe trillern im Sechsteltonabstand, während Viola d'amore und Violoncello rasche Wechselnoten im mikrotonal erhöhten bzw. erniedrigten Quartabstand ausführen.

Gerüstsatz	Satz 1	Satz 4	Satz 6	Satz 8
Tonsystem	$\frac{3}{4}$	$\frac{1}{2}$	$\frac{1}{2}$	$\frac{1}{3}$
Besetzung	14-stimmig	7-stimmig, vokal	7-stimmig, vokal	14-stimmig
Besonderheit	7malige „Miserere“-Anrufung	Ruhige Anmutung, dazw. raschere Textdeklamation	Musikalisch identisch mit Satz 4	9 Klänge, von Instr. dezent aufgefüllt

Charakterisierung der vier Gerüstsätze

Die Erkenntnis, dass der 1. Teil des 1. Satzes exakt 50 Viertel umfasst, legt weitere Untersuchungen nahe. Die Ergebnisse sind erstaunlich:

Der 2. Teil des 1. Satzes umfasst 30 Viertel, der gesamte Satz demnach insgesamt 80. Teilt man die 50 Viertel des 1. Teils durch die 30 Viertel des 2. Teils, so erhält man 1,6666667 – eine Zahl die derjenigen des Goldenen Schnitts (= 1,62) recht nahe kommt.

Addiert man alle Viertel der lateinischen Sätze 1, 4, 6, 8 – welche das inhaltliche wie kompositorische Gerüst der Gesamtkomposition bilden –, so erhält man 241 Viertel. Die übrigen Sätze 2, 3, 5, 7 bestehen aus 424 Vierteln. Alles zusammen macht 665 Viertel.

Teilt man nun die Gesamtzahl 665 durch die Zahl der Viertel der lateinischen Sätze, so lautet das Ergebnis: 2,759336099585062

Die Gesamtzahl durch die Zahl der restlichen Sätze ergibt: 1,759336099585062

Anzahl der Viertel pro Satz

Sart	Takte	Viertel
1	1–19	80
2	20–32	43,5
3	33–49	142,5
4	51–60	58
5	61–95	146
6	97–106	58
7	107–129	92
8	130–138	45
Sätze		Summe Viertel
1–8		665
1, 4, 6, 8		241
2, 3, 5, 7		424

Sätze	Division Viertel	Quotient
1–8 / 1, 4, 6, 8	655 / 241	2,759336099585062
2, 3, 5, 7 / 1, 4, 6, 8	424 / 241	1,759336099585062
$1/1 / 1/2$	50 / 30	1,666666666666667
$1 / 1/2$	80 / 30	2,666666666666667
$1 / 1/1$	80 / 50	1,6

Derselbe Ansatz ist auch in der Disposition der Taktzahlen zu erkennen:

Der 1. Satz umfasst 19 Takte, aufgeteilt in 11+8, was wiederum $(7 + 4) + (2 \times 4)$ entspricht. Wenn man die Zahl 7 als Symbol für die christliche Einheit von weltlicher (= 4) und göttlicher (= 3) Welt interpretiert, so weist dieser Satz überwiegend weltliches Material auf. Doch dazu kommen noch die beiden einleitenden Takte a) und b) – insgesamt sind es also 21 Takte, was wiederum 3×7 ist. Damit ist das Gleichgewicht wieder hergestellt.

Ein Blick auf die Taktzahlen aller Sätze der Komposition offenbart, dass derartige Überlegungen das gesamte Stück durchziehen.

Satz	Summe der Takte	Gleichung mit 3, 4, 7
1	21	3 x 7
3	28	4 x 7
5	35	5 x 7
2 + 7	35	5 x 7
4 + 6	20	5 x 4
8	9	3 x 3
9	72	24 x 3; 18 x 4
10	40	10 x 4

3.3.3 Lateinamerika in den 1950er Jahren: Verse aus *El Cántaro roto*

Die Sätze 2 und 7, überschrieben mit „Canción I“ und Canción II“, sind Vertonungen von Versen aus Octavio Paz' *El Cántaro roto*. Sie bilden eine innere, „spanische“ Klammer, die zwischen die lateinischen Ecksätze eingeschoben ist.

3.3.3.1 2. Satz „Canción I“

Der 2. Satz umfasst die Seiten 9 bis 15 bzw. die Takte 20 bis 32. Er ist überschrieben mit „Canción I“, verwendet also das spanische Wort für „Lied“. Im Werkkommentar nutzt Huber hingegen bewusst den antikisierenden lateinischen Begriff „Cantio“⁵⁴⁴, der „Singen, Gesang“ meint, aber auch „das gesungene Lied“. Der Komponist versteht also auch den 2. Satz primär von der vokalen Sphäre her: Seine „Canción I“ ist ein dreistimmiges Lied mit instrumentaler Begleitung.

Die Instrumentierung ist markant: Streicher und Harfe werden beibehalten, dazu die besonders in der spanischen und lateinamerikanischen Musik beliebte Gitarre. Die Blasinstrumente rutschen ein Register nach unten: Gefordert sind jetzt Altflöte und Bassklarinette. Zusätzlich bedienen S2 und T2 zwei Ratschgurken, die ebenfalls aus der spanischen Folklore bekannt sind. Zur Verwendung der Instrumente merkt Utz an: „Vergleichbar dem ersten Satz schwankt das Instrumentalensemble dabei zwischen einer Stützung der Stimmen durch heterophonartige Linien und einem

⁵⁴⁴ „Ich arbeite mit einem pulsierenden Rhythmus, der Cantio wegen.“ Aus: Huber, Werkkommentar zu *Miserere hominibus* (siehe Anm. 402)

eigenständigen Klang-Gewebe aus Impulsen, Geräuschklingen, Liegetönen und Figurationen [...].⁵⁴⁵

Nach einem dreitaktigen instrumentalen Vorspiel singen zunächst T1 und B, ab Takt 25 gesellt sich noch MS dazu. In der polyphonen Anlage sind T1 und B gekoppelt: T1 interpretiert die Bassstimme in Umkehrung und Diminution. Während B für den ersten Textabschnitt (bis „remolidos“) vier Takte benötigt, singt T1 die Umkehrung in exakt zwei Takten. Dabei bleiben die Intervalle in beiden Stimmen identisch (T. 23–26), was die folgende Übersicht verdeutlicht.

Intervalle im 2. Satz „Canción I“

T1 (T. 23-24)	kl2	qr3	qr7	kl9	kl2	↓kl6	↑kl7	kl2	kl6	qr7	5	qr6	0	↓4	↑kl3	0	qr2	qr6	kl9							
B (T. 23-26)	kl2	4	qr7	kl9	kl2	↑kl6	↓kl7	kl2	kl6	qr7	5	qr6	0	↑qr3	↓qr3	0	qr2	qr6	kl9							
T1 (T. 26-29)	gr3, enh	5	qr7	kl9	1/4	↓qr2	qr10	Trit	qr7	kl2	kl7	kl9	↓qr6	↓qr2	↓kl3	qr7	qr3	qr7	5	qr6	↓4	↓qr6	kl7	kl3	kl7	kl6
MS (T. 25-26)	kl2	gr3, enh	5	↓kl3	↓4	Trit	qr2	4	kl6	↑kl7	Trit															
MS (T. 27-29)	↓qr2	↓4	5	↓qr2	↓Trit	Trit	qr2	4	↑kl3	↑kl2	Trit															

Dieser strenge Umkehrkanon eröffnet den Satz und betrifft nur zwei der drei Stimmen.

MS, als höchstgelegene Stimme, hat eine eigene Textzeile: „dime, luna agónica, no hay agua?“ Diese Zeile wird einmal komplett vom MS wiederholt, bevor am Ende, in Takt 30, alle drei Stimmen fragen: „hay solo sangre?“ Die kleine Phrase „no hay aqua?“ weist eine markante Tonfolge auf: kleines Intervall, großes Intervall plus Glissando über mindestens einen Tritonus-Abstand. Dieses Motiv greifen auch T1 und B jeweils einmal mit ähnlichen Intervallfolgen auf (T1: T. 26 // B: T. 28 f.).

Es ergibt sich folgender formaler Ablauf:

3 Takte instrumentales Vorspiel

4 Takte Umkehrkanon in Vergrößerung

4 Takte freie Polyphonie (Glissando-Motiv)

2 Takte instrumentales Nachspiel (mit metrischer Verschiebung)

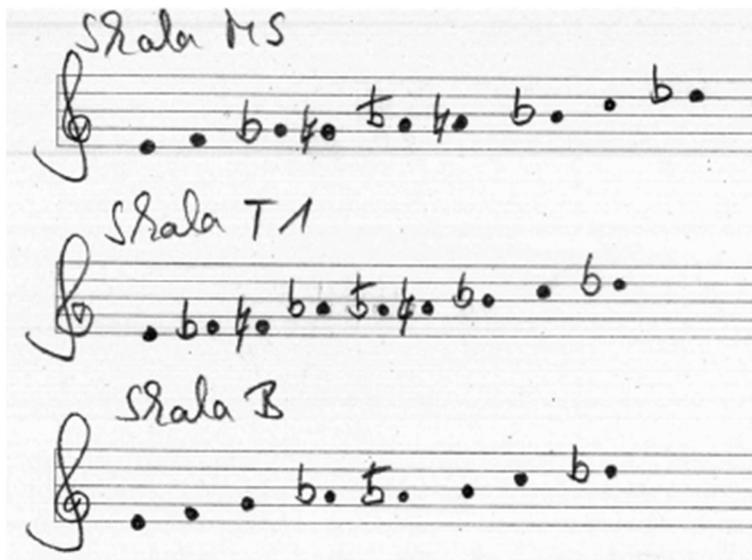
Das Glissando über ein größeres Intervall ist das bestimmende Stilmittel dieses Satzes. T1 und B haben es im Vorfeld bereits auf bedeutende Wörter angewendet; alle drei Stimmen betonen damit wichtige Inhalte: „quemada“, „remolidos“, „agua“, „sangre“.

⁵⁴⁵ Utz, *Morphologie* (siehe Anm. 390), S. 153

Eingeführt wurde das Stilmittel des Glissandos bereits im instrumentalen Part, ebenso die sehr großen Intervalle, über die Oktave hinweg. Große Sprünge, gepuffert von Pausen, verhindern, dass die Musik fließen kann. Dazu geräuschhaftes Kratzen und kurze, fahle Pizzicati der Saiteninstrumente sowie Glissandi, die scheinbar ins Nichts führen – alle diese Aspekte erwecken den Eindruck einer vor Hitze flirrenden Sandwüste, die keine Bewegung mehr zulässt. Jede Anstrengung ist sinnlos, ja lebensgefährlich. Dieses Gefühl der Lebensfeindlichkeit wird noch verstärkt, indem die Musik in rhythmisch-metrische Ostinati gleichsam eingesperrt ist. Doch dazu später.

Es zeigt sich, dass jede der drei Singstimmen ihr individuelles Tonmaterial zugesprochen bekommt: Die drei acht- bzw. neuntönigen Skalen umfassen alle den Bereich zwischen *e* und *des*, allerdings mit unterschiedlichen Zwischenstufen.

Skalen der drei Singstimmen im 2. Satz

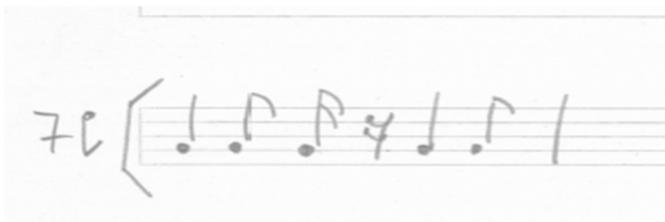


Christian Utz sieht dieses Tonmaterial „tendenziell achsensymmetrisch angelegt“ und aus „unterschiedlichen Kleinterzteilungen“⁵⁴⁶ hervorgehend. Er legt folgende skalare Struktur zugrunde: „ $\frac{3}{4}$ – $\frac{3}{4}$ / $\frac{1}{2}$ – $\frac{1}{2}$ – $\frac{1}{2}$ / $1\frac{1}{2}$ / $\frac{1}{2}$ –1, also vier kleine Terzen, die jeweils unterschiedlich in zwei Dritteltöne, drei Halbtöne, eine übermäßige Sekund und in Halbton + Ganzton unterteilt sind.“⁵⁴⁷

⁵⁴⁶ Utz, *Morphologie* (siehe Anm. 390), S. 153

⁵⁴⁷ Ebd.

Ein wichtiger Aspekt wurde jedoch noch nicht angesprochen: In keinem der drei Tonräume ist ein *d* zu finden. Auch die Instrumente vermeiden es. Es ist, als sei hier die Musik ihres Fundaments beraubt, als führte der Blick zum Himmel, bzw. zum Mond („luna agonica = sterbender/gequälter Mond“) dazu, dass den Menschen die Erdung abhanden kommt. Einzig in den vieltönigen Akkorden der Gitarre kommt das *d* an bestimmten Stellen vor. Es sind exakt 23 Akkorde, welche die Gitarre immer auf der 1. und 5. Zählzeit ausführt. Die Gitarrenstimme weist ein rhythmisches Ostinato auf, nach dem Schema:



Ostinato der Gitarre im 2. Satz

In seinem Werkkommentar nimmt Huber an dieser Stelle Bezug auf die rhythmischen Ostinati in der arabischen Musik, die „Wazn“. ⁵⁴⁸ Allerdings ist die von ihm verwendete Gestalt in der einschlägigen Literatur nicht als traditioneller arabischer „Wazn“ im 7er-Metrum aufgelistet. ⁵⁴⁹ Daher ist davon auszugehen, dass Huber darunter lediglich das Verfahren versteht, eine definierte rhythmische Figur durchgehend und ohne Unterbrechung zu verwenden. An traditionelle Schemata fühlt er sich nicht gebunden.

Die Gitarre wiederholt dieses Schema zehn Mal, wobei es bei der letzten Wiederholung zu einer kleinen Phasenverschiebung kommt: Die erste Achtel rutscht einen Takt nach vorne, der damit 8 Achtel umfasst; der Takt der zehnten Wiederholung enthält dementsprechend lediglich 6 Achtel. Das *d* ist zunächst dreimal auf der binnenbetonten Zählzeit 5 zu finden, danach auf der noch prominenteren 1. In Takt 27 finden wir das *d* sowohl auf der 1 als auch auf der 5. Die dadurch bewirkte Betonung hat seinen Grund: In diesem Takt kommt zum ersten Mal das Wort „sangre = Blut“ vor.

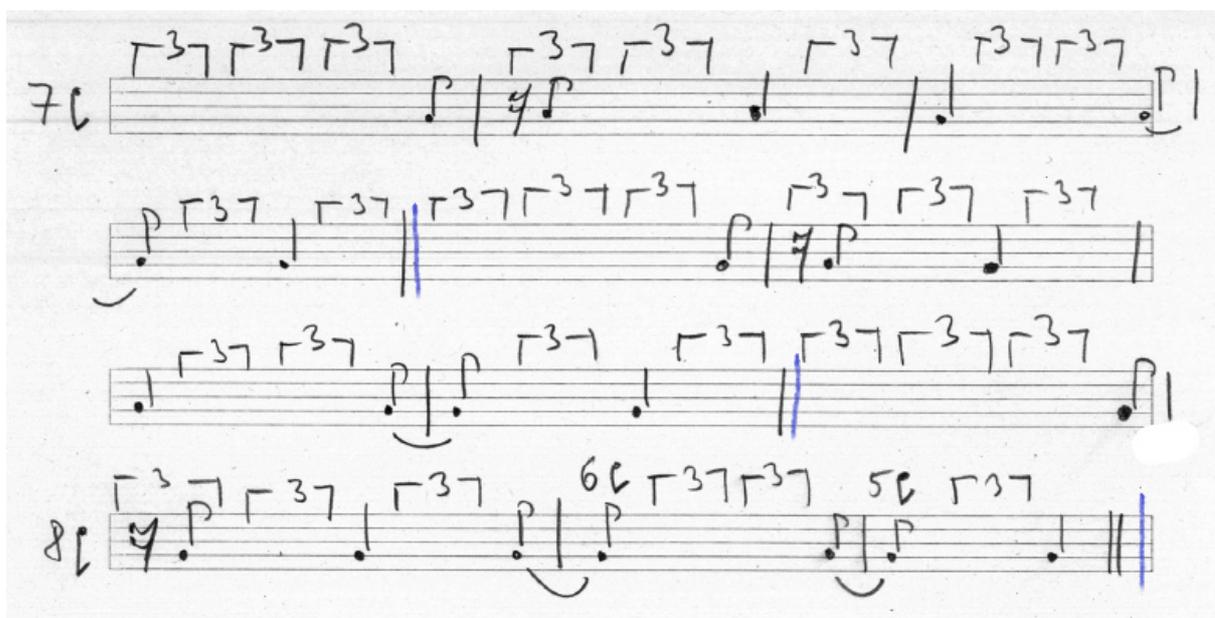
Interessant sind die Takte 30 f.: Während Takt 30 von sieben auf acht Achtel erweitert ist, fehlt in Takt 31 ein Achtel. Somit fallen die gewichtigen Akkorde bei diesen beiden Takten auf die Zählzeiten 1 – 8 – 4. Trotz dieser Unregelmäßigkeit läuft das

⁵⁴⁸ „Die Instrumente entfalten geräuschhafte Strukturen über zwei in Prolatio aufeinander bezogenen rhythmischen Ostinati (Wazn).“ Aus: Huber, Werkkommentar zu *Miserere hominibus* (siehe Anm. 402)

⁵⁴⁹ Die gebräuchlichsten 7er-Wazn sind notiert in: Amal Gamal und Mohammad Shu'la, *Al-rozmanah al-mūsīqīyya fī al-durūb al-tqa'īyya* (= *Die musikalische Agenda der rhythmischen Durūb*), Cairo 2015, S. 123–130

rhythmische Muster weiter. Besagte drei Akkorde auf diesen drei Zählzeiten weisen die Töne *d – des – d* auf, was wiederum auf eine Penultima-Klausel hinweisen könnte. In jedem Fall wird hierdurch der Text betont, den alle drei Stimmen mit dem Wort „sangre“ beschließen.

Ein zweites rhythmisches Ostinato, welches sich in das Siebenerfeld einordnet, ist am deutlichsten in der Harfe zu finden. Dabei handelt es sich um ständige Variationen und unterschiedliche Ausformungen der Triolen über einem viertaktigen Schema, welches dreimal komplett durchläuft:



Rhythmisches Ostinato der Harfe im 2. Satz

Dasselbe rhythmisch-metrische Muster liegt auch den drei Streicher- und zwei Bläserstimmen zugrunde.

3.3.3.2 7. Satz „Canción II“

Während das Tonmaterial im 7. Satz mit dem des 2. Satzes identisch ist, wandert die Instrumentierung um eine weitere Lage nach unten: Waren in der „Canción I“ noch Altflöte und Bassklarinette beteiligt, sind es nun Bassflöte und Kontrabassklarinette. Erstmals seit dem Kopfsatz kommt im 7. Satz die Theorbe wieder zum Einsatz. S2 und T2 singen während der ersten sechzehn Takte nicht mit, sondern streichen – wie im 2. Satz – über die Guiros.

Die tiefen Register sorgen für Unbehagen. Es knarzt etwas im tiefen Keller. Etwas, von dem man lieber nicht so genau wissen möchte, was es ist. Die Instrumente malen eine unwirkliche Szenerie, ähnlich derjenigen des 2. Satzes: bewegungslose Stille, ab und an unterbrochen von zwielichtigen Geräuschen. Zwei, drei Töne, dann wieder Pause – ein Weiterkommen ist für die Musik nicht möglich. Selbst die langen Triller wirken starr und unwirklich, wie die Spiegelung einer Fata Morgana.

Auch die Stilmittel sind dem 2. Satz entlehnt: überblasene Töne, Glissandi, die ins Nichts einer Pause führen, lange Triller und Vibrati, die trotz ihrer raschen Bewegung Stillstand vermitteln. Dazu das hölzerne Kratzen der beiden Ratschgurken. Neu, und das erste Lebendige im Instrumentalpart, sind langsame Multiphonic-Glissandi von Bkl. und Kbkl., die ab etwa der Mitte des Satzes erkennbar sind (T. 121 ff.). Dennoch wirkt dieses Geräusch zunächst irritierend – es erinnert an das Quaken eines Frosches.

Der Vokalpart von „Canción II“ ist anfangs (T. 111–116) vergleichbar mit „Canción I“: ein Kanon zwischen T1 und B, wobei B die Tenorstimme um die doppelte Länge augmentiert und die Intervalle umkehrt. Ab Takt 113 kommt die dritte Stimme dazu (MS). Doch diesmal bleibt es nicht bei drei Stimmen: Sukzessive treten S1 (T. 115) und CT (T. 119) hinzu; dann (ab T. 122) singen auch S2 und T2 – sie waren bislang lediglich als Perkussionisten beteiligt. Ihr Einsatz erfolgt genau in dem Moment, als im Text vom „Wasser, das endlich quillt“ die Rede ist. Schließlich singen alle sieben Stimmen von einer wunderbaren Zukunft, in der es genug Wasser für alle gibt und in der es grünt und blüht: „[...] bis endlich das Wasser quillt und der Baum spießt mit breiten Blättern aus Türkis“⁵⁵⁰. Wie um dieses utopische Paradies Wirklichkeit werden zu lassen, schenkt Huber diesem Satz einen märchenhaften Schluss auf A: Es erklingt der Dur-/ Molldreiklang $a - cis / c - e$ plus einige mikrotonale Abweichungen.

Doch wie gelangt das Stück von einem so unwirklichen Anfang, bei dem alle Hoffnung gestorben zu sein scheint, zu einem lebensbejahenden Ende, wo die Wasser fließen und alles lebendig wirkt und voller Zuversicht? Der Wendepunkt findet in Takt 121 statt: Auf das Wort „grito = Schrei“ fällt ein auskomponierter Schrei im dreifachen Forte. Das Stilmittel des Schreis ist ein Charakteristikum, das Hubers gesamtes Œuvre durchzieht. Es tritt in zahlreichen Werken an markanten Stellen auf und kann sowohl vokal als auch instrumental ausgeführt sein. Max Nyffeler führt das Moment des Schreis bei Huber zurück auf „[...] seine Überzeugung, dass Musik dem stummen Leiden der

⁵⁵⁰ Siehe den Abschnitt 3.2.4 „Octavio Paz: *El Cántaro roto*“.

Unterdrückten Ausdruck verleihen müsse⁵⁵¹. Diese Überzeugung wiederum fußt auf dessen Beschäftigung mit der Theologin Dorothee Sölle, die, so Huber, behauptet: „[...] daß stummes Leiden sinnloses Leiden sei. Sinnlos deshalb, weil von ihm kein Anstoß zu einer Veränderung der Ursachen ausgeht. Menschliches Leiden muß Ausdruck, Sprache gewinnen, damit es Veränderung zu bewirken vermag.“⁵⁵² So weisen sowohl die Einleitung des Oratoriums *Erniedrigt – Geknechtet – Verlassen – Verachtet ...* als auch der Beginn des Kammerkonzertes *Die Seele muss vom Reittier steigen ...* eindrücklich komponierte Schrei-Gesten auf.

Im Vergleich dazu fällt der Schrei in „Canción II“ unspektakulär, ja geradezu harmonisch aus. Er dauert lediglich eine Zählzeit und wird gesanglich ausgeführt, also gar nicht richtig geschrien. Dass hier eine niedrigere Intensitätsstufe genügt, mag darin begründet sein, dass der extrovertierte Höhepunkt im 5. Satz nicht überboten werden soll. Dennoch: „El grito“ in Takt 121 markiert den Neubeginn. Die allertiefsten Blasinstrumente werden weggelegt, jetzt erklingen wieder AFI. und BKI., wie in „Canción I“. Vor diesem Hintergrund wird nun auch das musikalisierte Froschquaken erklärlich, welches erstmals nach dem Schrei einsetzt und durchgängig bis zum Schluss erklingt: Zum einen steht der Frosch für ein Lebewesen, das ein gesundes Ökosystem braucht. Dies ist dort vorhanden, wo klares „[...] Wasser quillt und der Baum spießt mit breiten Blättern aus Türkis“. Zum anderen spielt dieses Geräusch auf den Gesamthalt des Gedichts von Octavio Paz an.⁵⁵³ Am Ende der vierten Strophe klagt der Autor die „dicke Kröte“ an, bzw. den „dicken Kaziken von Cempoala“. Die Kröte dient als Symbol des Machthabers, der allein den Machterhalt zum Ziel hat und dafür gleiche Sache mit den Invasoren – oder in der heutigen Zeit gesprochen: mit den globalen Firmen – macht, die das Land ausbeuten und die Einwohner bitterarm und ihrer kulturellen Identität beraubt zurücklassen. Dieses „Quaken“ im Instrumentalpart ist wie eine komponierte Mahnung, die „dicke Kröte“ nicht zu vergessen, die das im Vokalpart besungene Elend mit verursacht hat.

⁵⁵¹ Max Nyffeler, *Umsturz und Umkehr. Die Veränderung der Welt beginnt im eigenen Inneren: Klaus Huber, der Komponist zwischen Introspektion und politischem Engagement*, in: Ulrich Tadday (Hg.), *Klaus Huber, Musik-Konzepte Neue Folge*, Heft 137/138, München 2007, S. 5–19, hier: S. 15

⁵⁵² Klaus Huber, Werkkommentar zu *Hiob 19*, <https://www.klaushuber.com/pagina.php?0,2,94,48,0,0>, (aufgerufen am 23.02.2020)

⁵⁵³ Auch wenn nur einzelne Verse aus diesem Langgedicht vertont sind, so ist darin doch der gesamte Kontext implizit enthalten. Gleiches gilt für den Text von Darwish, und natürlich auch für das „Miserere“ selbst.

3.3.4 Tod – Geschichte – Geschichte(n) vom Tod: Verse aus *Murale* im 3. Satz

3. Satz, dritte Sprache: Hier wird zum ersten Mal auf Französisch gesungen. Dieser Satz umfasst sechs Seiten (S. 16–21) bzw. 16 Takte (T. 33–50). Er ist überschrieben mit „Oh mort, est-ce là l’histoire ...“; mit diesen Worten beginnt auch der ihm zugrunde liegende Text, ein Absatz aus Mahmoud Darwishes Langgedicht *Murale*. Hier wird erstmals das kompositorische Mittel des „Motus“ eingeführt – ein pulsierender Langtakt, worin das musikalische Geschehen kurz zum Stehen kommt⁵⁵⁴ – und zwar zu Beginn und am Ende dieses Satzes. Die 14 dazwischenstehenden Takte weisen Merkmale auf, die diesen Teil von den vorher besprochenen Sätzen abheben.

3.3.4.1 Große und sehr kleine Intervalle

In diesem Satz, der auf der französischen Übersetzung eines arabischen Textes basiert, müssen sich die Musiker wieder etwas vom westlich-temperierten Tonsystem entfernen. Huber verlangt Intervalle, die um Vierteltöne erweitert oder verkleinert sind. Die häufigsten Intervalle umschreiben die Oktave: ↓gr.9, kl.9, ↑kl.7. Dazwischen finden sich vorzugsweise gr.6, 5, Trit., ↑4, ↓gr.3, $\frac{3}{4}$. So sind also vom Dreiviertelton bis zur großen None fast alle Intervalle zu finden – oftmals erstrecken sie sich auch weit über die Oktavgrenze hinweg. Für das Ausbrechen aus der halbtönigen Stimmung verwendet Huber gerne Saiteninstrumente, so auch hier: Bratsche und Violoncello haben eine Führungsfunktion⁵⁵⁵ und weisen in den ersten drei Takten (T. 34–36) folgende Intervalle auf:

$\frac{1}{4}$ – gr.6 – ↑kl.7 – $\frac{3}{4}$ – ↓gr.7 – ↓gr.3 – $\frac{3}{4}$ – gr.6/↑kl.6 – ↓gr.3/↓kl.3

Damit ist das einzige nicht mikrotonal veränderte Intervall die große Sexte. Nach Tonstufen geordnet, ergeben die beiden Stimmen folgende 11-Ton-Skala:

c – ↑c – ↓e – e – ↑f – g – as – ↓a – a – b – ↓h

Wieder einmal fehlt das *d*. Sucht man es in den anderen Stimmen des Instrumentalparts, so wird man in Takt 35 in der Flöte fündig – doch diese Stimme agiert nicht

⁵⁵⁴ Die „Motus“ im *Miserere hominibus* werden zusammengefasst beschrieben im Absatz 3.3.7 „Momente des Innehaltens: Pulsationen“ weiter unten in diesem Kapitel.

⁵⁵⁵ Die Spielanweisung lautet: „les pizzicatti de l’alto et du vlcelle sont la ‚voix principale‘, toujours un peu en dehors“. Aus: Partitur zu *Miserere hominibus* (siehe Anm. 392), S. 17

eigenständig, sie ist an den Gesangspart von CT gekoppelt. Daher sehen wir uns nun den Vokalpart genauer an. Die Singstimmen führen während der ersten Textzeile (T. 35–36) folgende Intervalle aus:

↓8 – gr.6 – $\frac{3}{4}$ – ↑gr.7 – ↑4 – $\frac{3}{4}$ – kl.9 – $\frac{3}{4}$

Aufgrund der Textvorlage, die von einem arabischen Autor stammt, und der dreiviertel-tönigen Anlage liegt die Vermutung nahe, dass auch dieser Satz auf einem arabischen Maqām fußt. Ein Blick auf die Tonstufen des Vokalparts über dieselbe erste Textzeile ergibt folgende 8-tönige Skala, die den Tonraum einer großen Sext umfasst:

d – ↓e – f – as – ↓a – a – ↓h – h

Hier sind die markanten Töne des Maqāms Saba (Najdi) zu erkennen – inklusive Grundton *d*. Darüber hinaus ermöglicht dieser Tonvorrat eine mikrotonale Umspielung der Töne *a/as*. Im Verlauf des Satzes entfallen auf das hohe *as*“ in S1 zentrale Worte: „la co-lom-be“ (T. 40), les rou-es (T. 44), l'Hist-toi-re (T. 48) – und im anschließenden Motus (T. 50) betont S1 die Worte „ciel“, pluie“ und „sacrée“ zweimal mit einem hohen *a*“ sowie abschließend wieder mit dem *as*“. Diese Hervorhebung des Tonraums *a/as* greift Huber in einem späteren Teil des *Miserere hominibus* erneut auf: Er beendet den 9. Satz mit einem langen und langsamen Umkreisen des *as*.⁵⁵⁶

3.3.4.2 Kunstvolle Metrik

Doch nicht nur die verwendeten Tonhöhen legen Bezugnahmen zur arabischen Musiktheorie nahe; Huber stellt diese auch in puncto Metrik her. Dieser 16 Takte umfassende Satz ist metrisch sehr vielgestaltig: Zu Beginn und am Schluss steht jeweils ein „Motus“-Takt (=MM), also ein ca. 30 Sekunden langer Abschnitt, in dem jeder Musiker sein eigenes Geschwindigkeits-Metrum-Verhältnis zugewiesen bekommt.

In dem 14 Takte umfassenden Innenteil steht nahezu jeder Takt in einem anderen Metrum, wobei 11er-, 7er- und 9er-Metren überwiegen, wie die folgende Übersicht zeigt:

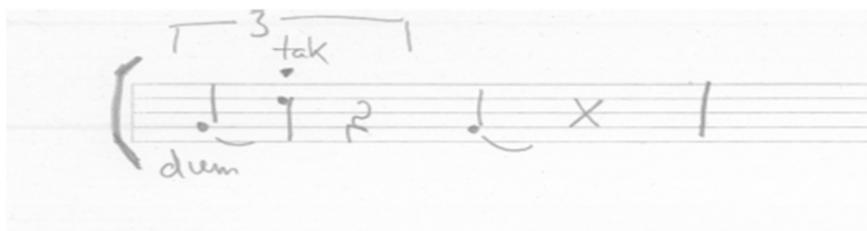
⁵⁵⁶ Da es noch weitere Analogien zwischen den beiden Sätzen gibt, gehe ich auf die Bedeutung dieses Tons für Huber an späterer Stelle ein: siehe den Abschnitt 3.3.6.1 „9. Satz, *Nous?* – *La raison du cœur*“ weiter unten in diesem Teil der Arbeit.

Metren im 3. Satz (T. 34–49)

Takt	T. 34	T. 35	T. 36	T.39 ⁵⁵⁷	T. 40	T. 41	T. 42	
	9♩ (4+2+3)	11♩ (4+4+3)	4♩	5♩	11♩ (4+3+4)	11♩ (4+4+3)	9♩	insg. 69♩
Takt	T. 43	T. 44	T. 45	T. 46	T. 47	T. 48	T. 49	
	11♩	7♩	4♩	9♩	7♩	7♩	11♩	insg. 60♩

Zwei Musiker übernehmen perkussive Aufgaben: T1 spielt das große Tamtam und der Harfenist nutzt den Resonanzkörper seines Instruments „! come Darabuka!“⁵⁵⁸, also in der Art einer arabischen Darabukka, einer „[...] einfellige[n] Trommel in Form eines Bechers oder Kelches“⁵⁵⁹. Während sich Flöte und Klarinette an den Gesangsstimmen orientieren, behalten Harfe und Gitarre ihre Ostinati durch den gesamten Satz hindurch bei. Die Gitarre darf noch – passend zum Metrum – unterschiedliche Tonhöhen intonieren; die Harfe dagegen spielt – bis auf einige Kontra-F, die dem Orgelton im Kontrabass etwas Kontur verleihen, – rein rhythmisch; sie wird sogar wie ein Perkussionsinstrument notiert. Huber übernimmt hierfür die im arabischen Raum übliche Notation, welche zwei unterschiedliche Schlagimpulse berücksichtigt: „Die dunklen Hauptschläge (*dum*) werden [...] in der Mitte [der Trommel, Anm. d. Autorin], die hellen Nebenschläge (*tak*) hingegen mehr am Rande erzeugt.“⁵⁶⁰ In diesem Zusammenhang werden die Noten der Hauptschläge mit dem Hals nach unten und die Noten der Nebenschläge mit dem Hals nach oben dargestellt.

Das rhythmische Schema der Harfe läuft – allen metrischen Unebenheiten zum Trotz – durch. Um dies zu erreichen, wendet Huber eine pragmatische Technik an: Das Schema besteht aus einem festgelegten 1. Teil und einem variablen 2. Teil. Der 1., fixe Teil umfasst sechs Achtel. Der 2. Teil füllt den Takt auf – je nachdem, wie viele Achtel er umfasst, sind das zwischen zwei und fünf Achtel.



Schema des rhythmischen Ostinatos der Harfe im 3. Satz

⁵⁵⁷ Die Nummerierung in der Partitur lässt die Takte 37 und 38 aus.

⁵⁵⁸ Partitur zu *Miserere hominibus* (siehe Anm. 392), S. 17

⁵⁵⁹ Touma, *Die Musik der Araber* (siehe Anm. 500), S. 168

⁵⁶⁰ Ebd.

T1 betont mit dem Tamtam durchgängig die Zählzeit 1 und spricht leise immer wieder die Worte „o mort = Oh Tod“. Diese mantramäßige Anrufung des Todes findet ihren instrumentalen Widerhall im Kontrabass, der das gesamte Stück hindurch einen endlosen Ton spielt: Bereits zu Beginn erklingt das *Kontra-F*, als Brückenton aus dem 2. Satz heraus; dieses *F* bleibt auch während des gesamten Motus und des gesamten 3. Satzes liegen. Einzige Ausnahme: In Takt 46 und Takt 49 gibt es zwei kurze Wechsel zum *fis*. Erst als im abschließenden Motus der „Himmel“ thematisiert wird („si la terre épousait le ciel“), wechselt der Kontrabass eine große Terz nach oben, zum *Kontra-A*.

In diesem Satz scheinen zur Abwechslung die Instrumente das Sagen zu haben – nicht zufällig bezeichnet ihn Huber mit „quasi una Sarabande...“⁵⁶¹. In leichten Wiegebewegungen spielen sich die sieben Instrumentalisten plus T1 am Tamtam die Bälle zu. Der Vokalsatz ist zwar sechsstimmig, aber sehr durchhörbar gesetzt. Die meiste Zeit über singen nur ein bis drei Stimmen gleichzeitig – und dort, wo mehrere Stimmen erklingen, tragen sie denselben Text vor. Kurze Dreitonbewegungen sind vorherrschend, immer wieder unterbrechen Pausen den Musikfluss. Erst in der 2. Hälfte des Satzes, ab Takt 42, erhalten die Sänger längere Phrasen und der Vokalpart erscheint etwas verdichtet. Auffällige Stellen markieren wichtige Worte bzw. Aussagen im Text: In Takt 40 gestalten B, CT, S1 den Betonungsschwerpunkt von „la colombe = die Taube“ durch einen fast drei Oktaven umfassenden Spaltklang: *B – des' – as*. Lässt man die streckenden Oktaven weg, erhält man einen Klang, der eine kleine Septime umfasst, unterteilt in kleine Terz plus Quint.

Eine weitere besondere Stelle ist die rasche Auf- und Abwärtsbewegung in Takt 47 f. auf die Worte „que ferait alors l'Histoire de la nature“. Dabei fällt auf, dass die Aufwärtsbewegung in B und Kl. die fast identischen Intervallschritte aufweist wie die anschließende Abwärtsbewegung, gestaltet durch S1 und Fl.:

Intervalle im 3. Satz (T. 47 f.)

T. 47 Bass, Kl, aufwärts	4	Tritonus	kl.3↓	Tritonus↑	4	gr.3↑
T. 48 S1, Fl, abwärts	4	Tritonus	gr.3↓	4↑	4	kl.3

⁵⁶¹ Vgl. Partitur zu *Miserere hominibus* (siehe Anm. 392), S. 17

In diesem Satz sticht die Diskrepanz zwischen der betonten Orientierung an der arabischen Musikpraxis mit Dreivierteltönen und rhythmisch ostinaten Figuren auf der einen Seite und der kunstvoll disparaten Setzweise in den Vokalstimmen auf der anderen Seite ins Auge. Während die traditionelle arabische Musik einstimmig ist, wird hier der Text zwar durchhörbar, ist aber dennoch auf eine Art und Weise vertont, wie sie typisch für einen Komponisten europäischer Herkunft ist: mehrstimmig auf engstem Raum, die Stimmen über weite Intervalle hinweg gespalten, ohne in den Fluss einer Melodie zu kommen. Einzig die konsequent durchgehaltenen rhythmischen Muster (wozu auch der monotone Sprechgesang auf „o mort“ zählt) erschaffen den vagen Eindruck einer akustischen Einheit.

Doch was auf den ersten Blick als unüberwindlicher Gegensatz erscheint, ist nichts anderes als eine komponierte Interpretation des Textes. In Darwishs Gedicht heißt es: „[...] ist die Geschichte hier Dein Doppel oder aber dein Gegner [...]?“ Das einstimmige Ausführen tradierter Melodien und Rhythmen auf der einen Seite, die kunstvoll-künstliche Mehrstimmigkeit, welche sich kein Ohr auf die Schnelle einprägen kann, auf der anderen – diese zwei gegensätzlichen Entwürfe musikalischer Ästhetik trennen scheinbar unüberbrückbare Hindernisse, die sie niemals zusammenkommen lassen. Doch indem Huber beide Ansätze in seinem kurzen Stück vereint, schaltet er die vielzitierte Gegnerschaft zwischen den beiden Kulturen aus und offenbart diese als Vorder- und Rückseite derselben Medaille, oder, mit Darwish's Worten gesprochen, als „Dein Doppel“.

3.3.5 Der zentrale Teil: Carl Amerys Systemkritik im 5. Satz

Der folgende Abschnitt befasst sich mit dem musikalischen Mittel- und auch Höhepunkt. Der 5. Satz, überschrieben mit „Wachstum, Wachstum über alles“, umfasst 12 Seiten in der Partitur, nämlich die Seiten 25–37, und damit die Takte 60a)–96. Das Tempo ist zu Beginn, auf Seite 25, mit „Viertel einspricht ungefähr 72“ angegeben, darunter der Vermerk „und mehr?“, was Hubers Absicht verdeutlicht, dass hier eine rasche Gangart angeschlagen werden soll. In der Referenzeinspielung dauert dieser Satz 3‘14“ und ist damit der bislang umfangreichste Teil der gesamten Komposition. Es sind alle 14 Musiker beteiligt.

Einige Sänger bedienen zusätzlich noch Perkussionsinstrumente: S2 ein kleines Tom-Tom und ein kleines „piatto sizzle“⁵⁶², CT eine Kette, T2 ein Guiro, B das Bak. Die Gitarre ist mit Plektrum „secchissimo“ zu spielen. Dieselbe Vortragsbezeichnung steht bei der Harfe, die während des vorangegangenen Satzes zu präparieren war, damit sie hart und trocken klingt. Huber notiert hierfür auf der Seite 21: „entre mesures 51) et 60) préparer l’instrument avec une bande (pas trop large) de feutre ou papier/parchemin, naturellement sans aucun bruit..., du C jusqu’ à la tessiture moyenne (au moins)“⁵⁶³. Die Absicht ist klar: Es ist aus mit langen, sphärischen Klängen, die das Hier und Jetzt vergessen lassen – jetzt bricht die harte Wirklichkeit herein.

Die Instrumente zerschneiden den Gesang. Die Sänger, die ja teilweise zugleich als Perkussionisten aktiv sind, fallen sich gestisch selbst ins Wort – was durchaus wörtlich zu nehmen ist, denn ein Großteil des Textes wird nicht gesungen, sondern gesprochen, als Sprechgesang vorgetragen und sogar geschrien.

3.3.5.1 Musik als sprechende Textausdeutung

Diesem schnellen, sehr aktiven Satz liegen die auf Carl Amery basierenden Worte zugrunde:

„Unsere Seelen verändert der totalitäre Markt. Dieser Markt verändert unsere Seelen, selbst wenn er es nicht wollte, er tut es. Denn er zehrt von menschlicher Schwäche. Er verstärkt diese laufend. Seine erste Großtat: Demontage des

⁵⁶² Dabei handelt es sich um ein Becken, an dem Ketten oder Rasseln montiert sind. Dadurch erhält es einen noch geräuschhafteren Klang, der rasch abreißt. Es ist also ein kurzes, scharfes Geräusch, ganz so, wie es der Ästhetik des 5. Satzes entspricht.

⁵⁶³ Übersetzung: „während der Takte 51) bis 60) das Instrument mit einem Band (nicht zu breit) aus Filz oder Papier/Pergament präparieren, selbstverständlich ohne das kleinste Geräusch ..., vom C bis (mindestens) zur mittleren Stimmlage“

ethischen Sollens. Quatsch, sagt der Mammonismus und belehrt uns ständig:
TINA, there is no alternative!!“

Der Gesangspart ist sehr homophon gehalten; alle singen dieselben Worte zeitgleich, was, wie auch der Sprechgesang und die Wortwiederholungen, die Verständlichkeit fördert. Das gleichzeitige Agieren aller sieben Sänger – und auf der anderen Seite aller sieben Instrumentalisten – verbietet jede Individualität. Hier ist rasches, präzises Reagieren in der Gruppe gefragt. Damit überträgt Huber die Vorstellung von einer lenkbaren Masse, die unter Druck gesetzt wird, ins Musikalische: Indem die Musiker strenge Vorgaben erhalten (schneller Vortrag mit stetig wechselnden Einsätzen), bleibt ihnen wenig interpretatorische Freiheit. Wenn einer von ihnen zu spät reagiert, fällt die Konstruktion in sich zusammen.

Noch zu Beginn, mit den Worten „unsere Seelen“ und mit der Vortragsbezeichnung „dolce timido!“, könnte man meinen, es folgte eine Fortsetzung des religiösen Inhalts der vorangegangenen lateinischen Sätze, doch die Anmutung ändert sich abrupt mit dem Wort „verändert“. Hart peitschen instrumentale Vielklänge durch die Luft, danach noch einmal das Wort „verändert“, diesmal halb gesungen, halb gesprochen – also auch auf klanglicher Ebene verändert. Die Sänger fahren sprechsingend fort mit „der totalitäre“ und schreien das Wort „Markt“ heraus⁵⁶⁴. Solchermaßen, fortwährend sich selbst unterbrechend mit dem geschrienen „Wachstum“, deklamieren sie Amerys Botschaft, bis eine – wiederum von T1 – gesprochene Phrase musikalisch etwas Neues ankündigt: „der Mammonismus belehrt uns ständig.“ Insgesamt elf Mal wird das Wort „Wachstum“ unisono gesungen bzw. gerufen – zwischen dem vierten und fünften Mal ersetzt Huber dieses Wort durch „Schwachsinn“⁵⁶⁵ –, und zwar immer im Fortissimo. Das fünfte und das letzte „Wachstum“ sind gekoppelt mit dem von Huber stammenden Nachsatz „über alles“.

Nach dieser Stelle (T. 90, S. 35) folgt ein ruhigerer Abschnitt, fast a cappella, der dreimal die Parole „TINA“ wiederholt (das dritte Mal mit der Vortragsanweisung „religioso“). Beim vierten Mal wird die Parole buchstabiert. Doch auch der überdeutliche Vortrag nützt nichts mehr: Die kollektive Überzeugung bröckelt. Das finale „Wachstum über alles“ wird schon nicht mehr geschrien und die beiden letzten Worte

⁵⁶⁴ Vortragsanweisung laut Partitur: „crié“, S. 33

⁵⁶⁵ „Da ‚Wachstum‘ sich in meinem rhythmischen Konzept allzu oft wiederholte, erlaubte ich mir, ein einziges Mal das Wort ‚Wachstum‘ durch ‚Schwachsinn‘ zu ersetzen und dieses Wort zum ersten Mal in meinem Leben zu komponieren ...“ Aus: Huber, Werkkommentar zu *Miserere hominibus* (siehe Anm. 402)

dieser Phrase („über alles“) formulieren nur noch drei der sieben Sänger. Die Instrumentalisten treten in diesem Abschnitt sowieso nur noch sporadisch auf, so als müssten sie sich zu jedem Akkord aufrufen.

Nach einer kurzen Pause, die wieder von Kb. überbrückt wird, folgt in Takt 96 eine Pulsation, ausgeführt nur von den Saiteninstrumenten und T1, der bereits die ersten Worte des anschließenden 6. Satzes vorwegnimmt.

Bemerkenswert ist das Buchstabieren der „TINA“-Parole auf Englisch (T. 93 f.).⁵⁶⁶ An dieser Stelle betont der Komponist, dass er eine „broad US-american pronunciation [sic!]“ wünscht, eine „breite US-amerikanische Aussprache“. Hier erfolgt also ein sprachlich-imaginärer Transfer von Großbritannien, woher der Slogan ursprünglich stammt, nach Amerika. Warum? Huber weitet assoziativ den Raum aus, vom „alternativlosen“ wirtschaftlichen Wachstum hin zur US-amerikanischen Außenpolitik, die den angeblich unvermeidbaren Krieg gegen den Irak 2002 veranlasste.⁵⁶⁷

Dieser offensichtliche Interpretationshinweis des Komponisten führt dazu, sich alle englischsprachigen Stellen im *Miserere hominibus* noch einmal genauer anzusehen: Am Schluss des 1. Satzes spricht T1: „have mercy upon me“; am Schluss des 4. Satzes rezitiert ebenfalls T1: „and cleanse me from my sin.“ Die beiden Stellen sind Zitate aus der King-James-Bibel, also einer englischen Übersetzung des hebräisch/griechisch/lateinischen Originals. Diese Zitate nimmt Huber angeblich deswegen auf Englisch in die Komposition hinein, „damit man es [i. e. das Englische, Anm. d. Autorin] überall versteht. Das Englische ist die heutige internationale Sprache wie damals Latein.“⁵⁶⁸

Aber diese Erklärung ist eine sehr vordergründige: Wer ausschließlich diese beiden Sätze versteht, mag zwar meinen, es handle sich hier lediglich um eine „Miserere“-Vertonung. Doch sind bis dahin neben dem lateinischen 1. und 4. Satz bereits Vertonungen spanischer und französischer Texte erklingen – und dort hätte ein Hörer, der sich dem Stück rein akustisch nähert, keine Chance, den Inhalt zu verstehen. Huber strebt demnach nicht das spontane Verständnis beim ersten Hören an. Ihm ist

⁵⁶⁶ Hier findet sich Hubers Vorliebe für die Lautschrift wieder. Er begnügt sich nicht mit einer Vortragsanweisung, sondern schreibt neben die Buchstaben die entsprechenden Zeichen der Lautschrift, z. B.: T [ti], I [ai].

⁵⁶⁷ Huber hat in mehreren Aufsätzen und Interviews betont, für wie verabscheuungswürdig er diesen Krieg hält. Er hat den ersten Irak-Krieg sogar als initialen Moment benannt, der ihn zur intensiven Beschäftigung mit der arabischen Musik brachte. Dementsprechend negativ ist die „broad US-american pronunciation [sic!]“ konnotiert.

⁵⁶⁸ Huber und Mahnkopf, *Von Zeit zu Zeit* (siehe Anm. 9), S. 112

vielmehr eine intensive Auseinandersetzung mit den vertonten Texten und ihren Botschaften wichtig. Daher kann man seine obige Antwort als nicht ausreichend bewerten. Wenn am Ende des 5. Satzes CT „fort, décisif“ spricht: „there is no alternative!“ (T. 93 f.), dann ist sowohl das Ausscheren aus dem Bibel-Kontext als auch der Wandel vom klassischen britischen Englisch zum modernen US-Amerikanisch von Bedeutung.

Hier befinden wir uns in der Gegenwart: Text und sprachlicher wie auch musikalischer Kontext entstammen dem 21. Jahrhundert. Mit diesem Abschnitt, spätestens aber mit diesem gesprochenen Satz, will Huber den Hörer aus der Rolle des passiv-tatenlosen Rezipienten herausholen, indem er ihn mit einer existenziellen Fragestellung unserer Zeit konfrontiert: Wer bestimmt darüber, was wichtig oder richtig ist? Wer diese Frage erkennt, wird aufgefordert, Stellung zu beziehen, selbst zu denken und auch danach zu handeln. Bedeutsam ist in diesem Satz auch der Wechsel der Rezipienten. Alle gesprochenen Sätze trägt uns T1 vor, fast wie ein Evangelist in den traditionellen Oratorien. CT dagegen steht einerseits für den Bereich der historischen Aufführungspraxis: Er referiert in jene Zeit, in der Männer im kirchlichen Ritus auch die hohen Singstimmen ausführten (Altus). Andererseits verkörpert er die moderne zeitgenössische Musik, die ja seit Längerem Gefallen am Countergesang gefunden hat. Allerdings ist die Diskrepanz zwischen Sing- und Sprechstimme nirgendwo größer als bei Countertenören. Sprechend sind es „normale“ Männerstimmen, aber wenn sie erklingen, weiß man nicht sofort, ob es sich hier um einen Mann oder eine Frau handelt. Diese mehrfache Konnotation setzt Huber hier bewusst in Szene: Der Countertenor kann als Inbegriff der Kunst verstanden werden, gerade weil in ihm Grenzen verschwimmen – und ausgerechnet dieses Kunstwesen verkündet die Alternativlosigkeit der „realen“ Welt, in der die manipulierten Algorithmen der Wirtschaftsinformatiker herrschen. Allein schon dadurch wird die Glaubwürdigkeit des Textes untergraben. Mit den Mitteln der Kunst – dem Wechsel von Latein zu Englisch (und zurück, siehe 6. Satz) sowie dem Wechsel von T1 als Rezipient zu CT (und zurück, siehe T. 96 und Schluss des 6. Satzes) – gelingt es dem Komponisten, den Inhalt des vertonten Textes als unwahr zu entlarven: Es gibt sehr wohl eine Alternative. Und ist das Dogma erst gebrochen, verliert es sofort an Kraft; der menschliche Geist kann sich wieder anderen Möglichkeiten öffnen.⁵⁶⁹

⁵⁶⁹ Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass Huber bereits in *Schwarzerde* ähnlich verfährt: Im 8. Akt gibt es eine Szene, überschrieben mit „Isolieren, aber erhalten“ (Partitur zu *Schwarzerde*, (siehe Anm. 94), S. 221–226). Darin singt der Chor die Worte „isolieren, manipulieren, globalisieren“ – und zeitgleich mit dem Wort „globalisieren“ spricht eine einzelne Frauenstimme die einzige englischsprachige Phrase dieses Werkes: „in the same global village“.

selbstgemachte

5) < Musee Suren veränder sie totale Markt ... >

am Freitag: 21.8.05 K.H.
 (Passiv)

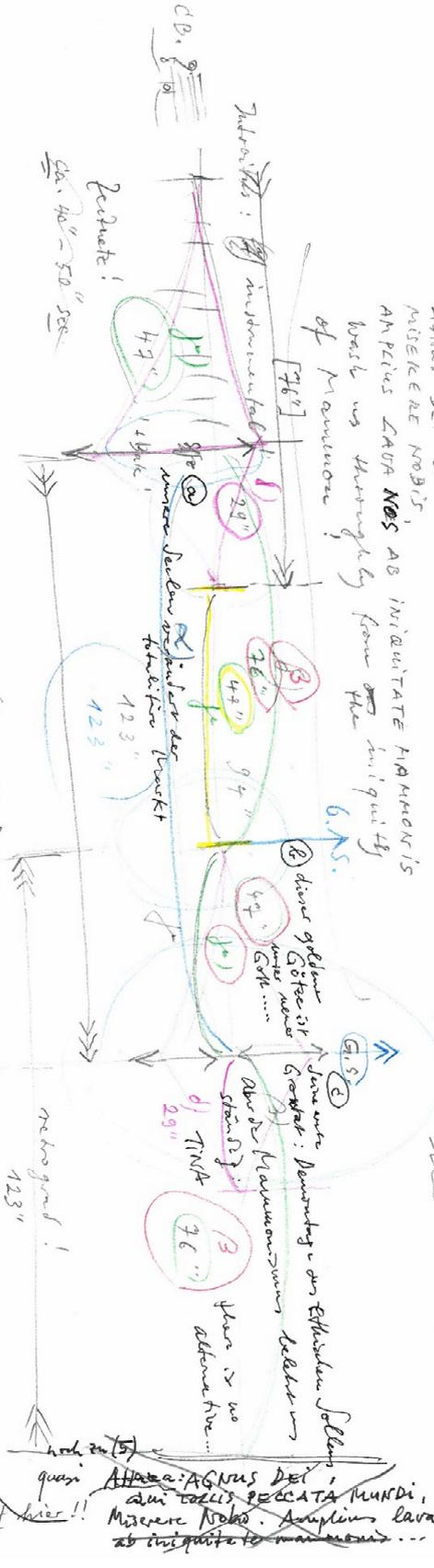
1) < Das globale Gitter ist nur ein Gitter, das wir zusammenbauen
 oder: unsere beiden veränder sie totalen Markt. >

! hat keine Idee, gebete am!

2) Unsere Seelen verändern sie totalen Markt. Aber wenn er es nicht will, er tut es!
 Dann: es geht von unerschütterlicher Schwärze und vertieft sie. Das erste Experiment: Demontage des ständigen Scheins.
 Quarta, sagt der Mann im Mund: "TIKA - hier ist wo alternative!"

Über die Mann im Mund und
 "kehrt uns um!"

AGNUS DEI QUI TOLLIS PECCATA MUNDI
 MISERERE NOBIS
 AN PERIS LAVA NOS AB INIQUITATE HAMMONIS
 Werk von Heterogenität Form und
 of Manuieren!



128" + 38" = 166"
 128" + 38" = 166"
 18" | 29" | 47" | 76" | 123"
 246" = 123" x 2
 166" = 100" + 66"

235 cm
 44,5 cm
 38,00 cm

06"

← dann (B) das ist die Pforte, man ist zum ersten Mal geöffneten Raum, abwechselnd man zahnlosse Anger ... >

quasi
 Apsis: AGNUS DEI, QUI TOLLIS PECCATA MUNDI, MISERERE NOBIS. Amplius lava nos ab iniquitate hammonis ...

Inhaltlich-textliche Überlegungen wie auch solche zur zeitlichen Disposition finden sich auf einer frühen Skizze vom 21. August 2005.⁵⁷⁰ In der oberen Hälfte stehen Phrasen aus Amerys Abhandlung, mit a) b) und c) markiert. Der erste Satz b) spricht explizit vom „goldenen Götzen“: „Der goldene Götze ist unser neuer Gott, den wir allumfassend, global anbeten“. Dieses Bild findet sich in der fertigen Vertonung nicht mehr.⁵⁷¹ Unter diesen textlichen Arbeiten hat Huber mehrere Möglichkeiten notiert, wie es in der Gesamtkonzeption des *Miserere hominibus* nach diesem Satz weitergehen könnte: mit einem „Agnus Dei“, mit einem weiteren Teil des „Miserere“, mit der Vertonung des Augustinus-Zitats „Amplius lava nos“, oder mit einem englischen Bibel-Zitat „Wash me thoroughly from mine the iniquity of Mammon“. Ganz rechts unten hat er seine Entscheidung festgehalten, keine dieser Möglichkeiten zu realisieren, sondern einen weiteren Paz-Teil anzuschließen: „dann (6.) ‚Sag mir, Dürre, von der zahnlosen Zeit, geglätteter Stein, abgeschliffen vom zahnlosen Hunger...‘“⁵⁷²

Die untere Hälfte des Blattes enthält eine gezeichnete Konzeption zur zeitlichen Gestaltung. Die fertige Version entspricht dieser Skizze nicht mehr genau, unter anderem, weil sich die Textvorlage danach noch leicht geändert hat. Dennoch gibt es dort einige bemerkenswerte Fakten, die hier nicht unerwähnt bleiben sollen. So ist zu erkennen, dass in der frühen Konzeption der Beginn der Stelle c) „Seine erste Grosstat: Demontage des ethischen Sollens“ innerhalb des Satzes den Goldenen Schnitt (= „G.S.“) markieren soll.

Diese „erste Skizze“, wie das Blatt rechts oben betitelt ist, zeigt, dass die den Textstellen zugeordneten Abschnitte zeitlich genau den Überlegungen des Goldenen Schnitts bzw. einer Fibonacci-Reihe entsprechen:

Es gibt Teile mit 47“, 76“ und 123“ Dauer. Diese Dauern erhält Huber durch eine Fibonacci-Reihe, die links unten notiert ist: 18“ / 29“ / 47“ / 76“ / 123“. Aus dieser Reihe will er die letzten drei Dauern für diesen Satz verwenden:

Teil blau α soll 123“ dauern,

Teil rot β soll 76“ dauern,

Teil grün γ soll 47 sec dauern.

Die Summe dieser drei Dauern ergibt die Gesamtdauer: 246“, also 4‘06“.

⁵⁷⁰ Siehe vorstehende Seite, PSS, MicroFilm-Nr. 824, S. 717

⁵⁷¹ Allerdings findet sich die Aussage dieses Satzes sublimiert in der ironisch-religiösen Anbetung der „TINA“-Phrase: Bei der dritten „TINA“-Anrufung verlangt der Komponist die Vortragsweise „religioso“. Aus: Partitur zu *Miserere hominibus*, S. 35, T. 92

⁵⁷² Doch schließlich folgt als 6. Satz die Vertonung des veränderten Augustinus-Zitats.

Dies ist bei der fertigen Partitur nicht der Fall, wie ein Blick auf die Zeiten der Referenzaufnahme belegt:

Gesamtdauer 5. Satz:	3'13"
Von Beginn bis T. 17 („seine erste Grosstat“):	1'05"
Von Beginn bis T. 90 („TINA“):	1'51"
Ende Gesang bei	2'18"
Ende Satz bei:	2'35"
Dauer Motus T. 96:	0'38"

Keine dieser Dauern ergibt in irgendeiner Kombination das Verhältnis des Goldenen Schnittes.⁵⁷³ Dennoch bleibt festzuhalten, dass Huber diesen Satz ursprünglich so angelegt hat, dass er von vorne wie von hinten gelesen jeweils bei 123" einen doppelten Goldenen Schnitt aufweist: Er rechnet 123" von Textabschnitt a) bis Ende des Textabschnitts b); dagegen setzt er von hinten rechnend („retrograd“) eine Dauer von 123" und erhält den zweiten Goldenen Schnitt nach dem Textabschnitt a).

Hubers Überlegungen zur zeitlichen Konstruktion des 5. Satzes

Abschnitt	Instr.	Text a)	Text b)	Text c)	
Dauer	47"	76"	47"	76"	
		29" + 47"		29" + 47"	

Um anhand dieser Vorgaben zu einer exakten zeitlich-metrischen Ausarbeitung zu gelangen, wollte Huber anschließend mit dem Millimeterpapier weiter arbeiten: unten in der Mitte der besagten Skizze ist zu lesen:

„Für das Millimeterpapier:

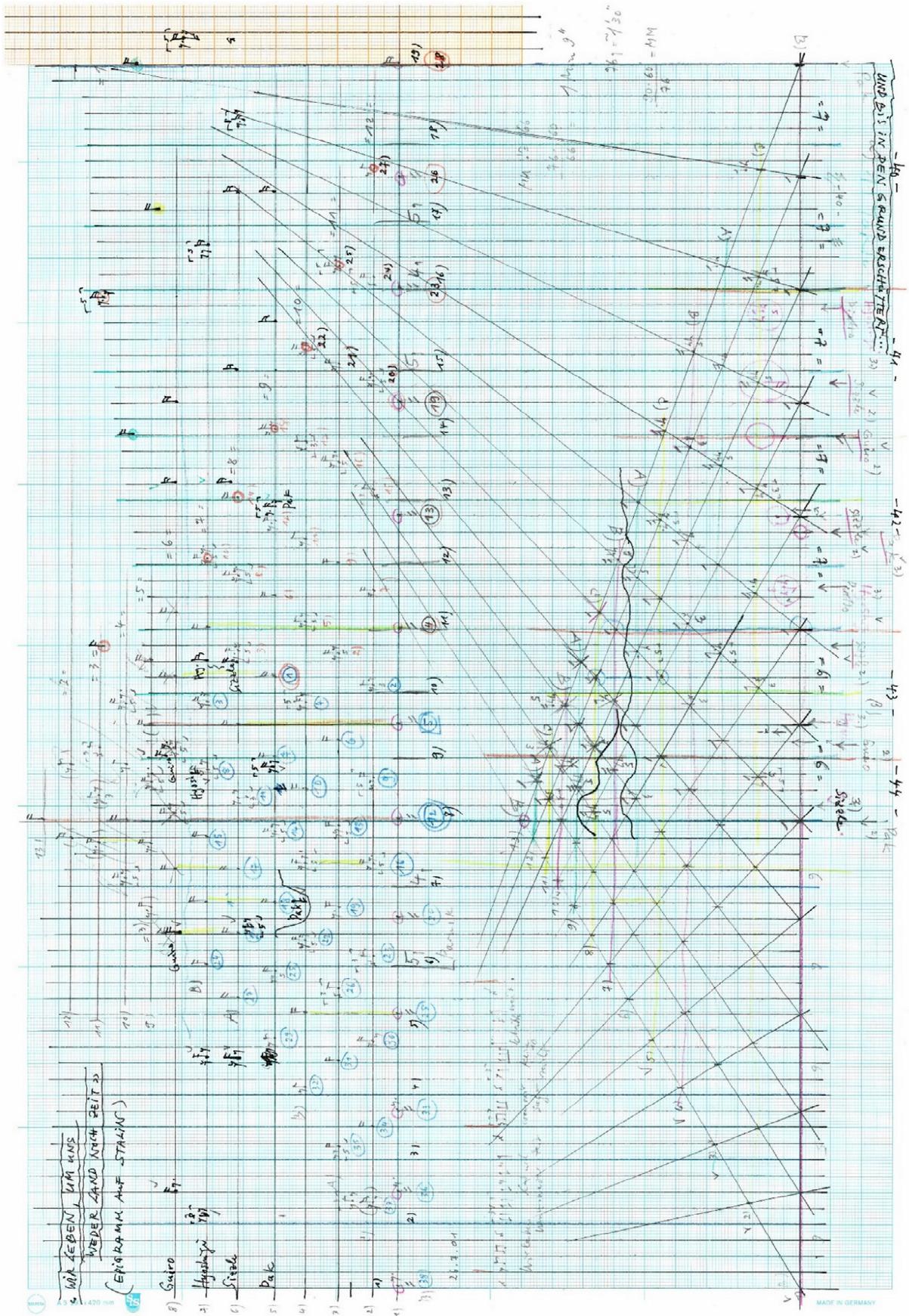
23,5 cm

14,5 cm

38,00 cm“

Wir machen die Probe: $23,5 : 14,5 = 1,62$. Dies ist die mathematische Zahl des Goldenen Schnitts.

⁵⁷³ Es ist möglich, dass – neben dem Wegfall des Textteils b) – die Entscheidung, die Konzeption auf einem bereits existierenden zeitlichen Gerüst, nämlich auf besagtem Zeitkäfig, aufzubauen, diese Überlegungen obsolet machten.



3.3.5.2 Zeitnetz und rhythmische Reihe

Der Instrumentalpart ist einerseits eng mit den Gesangsstimmen verbunden, indem er zwischen die Worte hineinbricht, sie teilweise auch unterbricht oder versucht sie zu überschreien. Auf der anderen Seite agieren die Instrumente seltsam autonom, so als folgten sie einer anderen Logik. Grundsätzlich gilt: die Instrumentalisten spielen alle zugleich – so als wären sie ein einziger Organismus – in kurzen, harten Tönen oder Akkorden. Innerhalb des Satzes kann man eine zunehmende Verdichtung feststellen: Anfangs (S. 25–27) gibt es noch längere, später nur mehr kürzere Pausen zwischen den Tutti-Schlägen. Dann, auf den Seiten 28 bis 30, verdichtet sich das Notenbild; insbesondere die Streicher haben kaum noch Pausen. Anschließend (S. 31–34) entzerrt sich das Bild wieder, bis zum Schluss hin (S. 35, 36) lediglich noch zwei Akkorde pro Seite erklingen, wie ein Nachhall, während die Singstimmen bereits in den polyphon angelegten Schlussteil eingeschwenkt sind und viermal anbetungsvoll „TINA“ singen. Diese zu- und abnehmende Verdichtung des Instrumentalsatzes folgt – wie oft bei Huber – einem zuvor aufgezeichneten und anschließend rhythmisch präzisierten Plan: dem Zeitnetz⁵⁷⁴. Huber selbst sagt dazu: „Es handelt sich um ein Zeitnetz, das ich in der *Schwarzerde* entwickelt habe, dort gibt es einen Zeitkäfig, wenn Parnok das Epigramm gegen Stalin singt. Das ist hier rhythmisch fast identisch, aber überlagert mit dem Krebs; dadurch wird das Thema (Wachstum) relativiert und verstärkt.“⁵⁷⁵

In diesem zentralen Satz wendet Huber die Prinzipien des Serialismus konsequent an. Zugleich sind sie hier am leichtesten nachvollziehbar, weil die Skizzen sowohl metrisches Reihenmaterial aufzeigen als auch Rückschlüsse auf Reihen von Tonhöhen erlauben. Zunächst zum metrischen Aspekt.

In Hubers Nachlass findet sich im Zusammenhang mit den Vorarbeiten zur Oper *Schwarzerde* eine Skizze, auf die die obige Beschreibung passt.⁵⁷⁶ Die sich darauf befindliche Zeichnung kann sowohl von oben als auch von unten gelesen werden. Während auf der einen Hälfte des Blattes mit der Überschrift „Wir leben, um uns weder Land noch Zeit‘ (Epigramm auf Stalin)“ Überlegungen zur rhythmischen Gestaltung erkennbar sind, befindet sich auf der umgekehrten Blatthälfte, betitelt mit „und bis in den Grund erschüttert...“ ein Zeitnetz, das eine 18 Takte umfassende metrische

⁵⁷⁴ Zur Technik des Zeitnetzes: siehe Abschnitt 1.3.3.3.

⁵⁷⁵ Huber und Mahnkopf, *Von Zeit zu Zeit* (siehe Anm. 9), S. 113

⁵⁷⁶ PSS, MicroFilm-Nr. 832, S. 595 f.

Einteilung darstellt. Diese gezeichnete Folge von 4er- und 5er-Metren entspricht exakt dem metrischen Verlauf der ersten 18 Takte des 5. Satzes im *Miserere hominibus*:

Metrik des 5. Satzes, aus *Schwarzerde* übernommen

		Skizze aus <i>Schwarzerde</i>																	
Takt		T.1	T.2	T.3	T.4	T.5	T.6	T.7	T.8	T.9	T.10	T.11	T.12	T.13	T.14	T.15	T.16	T.17	T.18
Metrum		5J	5J	4J	5J	4J	5J	4J	4J	4J	4J	4J							
		Partitur <i>Miserere hominibus</i> , 5. Satz																	
Takt		T.61	T.62	T.63	T.64	T.65	T.66	T.67	T.68	T.69	T.70	T.71	T.72	T.73	T.74	T.75	T.76	T.77	T.78
Metrum		5J	5J	4J	5J	4J	5J	4J	4J	4J	4J	4J							
Takt		T.79	T.80	T.81	T.82	T.83	T.84	T.85	T.86	T.87	T.88	T.89							
Metrum		4J	4J	4J	4J	4J	4J	4J	5J	4J	4J	3J							
Takt		T.90	T.91	T.92	T.93	T.94	T.95	T.96											
Metrum		4J	4J	5J	4J	5J	3J	MM											

Dieselbe metrische Aufteilung findet sich bereits in einem Skizzenblatt zum 5. Satz.⁵⁷⁷

Es ist überschrieben mit „zu: Miserere hominibus: ‚Wachstum...“ und vom Komponisten signiert mit „Klaus Huber 2005“, sowie mit „K.H, Panicale, 3.9.05“.

Neben der metrischen Anlage, die bereits die Taktzählung der fertigen Partitur aufweist⁵⁷⁸, finden sich Überlegungen zum Einsatz der Perkussionsinstrumente „BAK“, „Guiro“ und „sizzle“. Dieselben drei Instrumente verwendet Huber auch in der besagten Szene in *Schwarzerde* – demnach eine weitere Parallele zu seinem älteren Hauptwerk. Weiterhin sind Angaben zur Textverteilung erkennbar (siebenmal „Wachstum“) und auch zur Art, wie der Text vertont werden soll.⁵⁷⁹

Nehmen wir an, diese Skizze zum „Wachstum“-Teil fußt ebenfalls auf den zeichnerischen Überlegungen aus *Schwarzerde*, ist dann vielleicht davon auszugehen, dass auch die inhaltlich-dramaturgische Anlage an diese Vorlage angepasst worden ist? Um das herauszufinden, sei noch einmal auf die *Schwarzerde*-Skizze zurückgeblickt: Der zeichnerische Höhepunkt – dort, wo das Netz am engmaschigsten und zugleich am umfangreichsten ist, – befindet sich auf der Blatthälfte „Und bis in den Grund erschüttert...“ nach Takt 11. In der *Miserere*-Partitur steht an exakt dieser Stelle der

⁵⁷⁷ PSS, MicroFilm-Nr. 824, S. 705

⁵⁷⁸ Allerdings kann man erkennen, dass die Taktzählung in der ersten Hälfte der Skizze ursprünglich mit Takt 50 beginnt, also elf Takte früher. Das entspricht den zehn Takten des vorausgehenden 4. Satzes plus dem letzten Motus-Takt des 3. Satzes. Ob dies ein Hinweis darauf ist, dass der selbsttrotierte 4. Satz ursprünglich nicht vorgesehen war, kann an dieser Stelle allerdings nicht geklärt werden. Die Datierung vom September 2005 auf dieser Skizze lässt darauf schließen, dass sie nach den Sätzen 3 und 4 entstanden ist, die beide vom August 2005 stammen.

⁵⁷⁹ Etwa in Takt 68: Zu den Worten „selbst wenn“ steht hier notiert: „2stg. polyphon (2 Männer)“.

zweite der sieben Schreie („crié“): „Wachstum“ (T. 72, 1. Zählzeit). In der Skizze zu „Wachstum“ hat Huber nach Takt 72 eine vertikale Markierung mit einem gelblich-braunen Stift gesetzt. Ab da (T. 73–83) werden die Taktstriche nicht mehr, wie noch zu Beginn, mit einem grünen Stift, sondern mit einem blauen Stift gekennzeichnet. Damit gliedern sich diese 23 Takte in 12 plus 11. Der fertige Satz weist noch einmal 12 Takte auf, in denen die Passage „Quatsch, sagt der Mammonismus“ (6 Takte) sowie die „TINA“-Parole (6 Takte) vertont ist; dazu kommt noch der abschließende Motus-Takt 96.

Somit ist das Taktschema dieses 5. Satzes:

12 Takte – 11 Takte – 12 Takte – 1 Takt, insgesamt 36 Takte

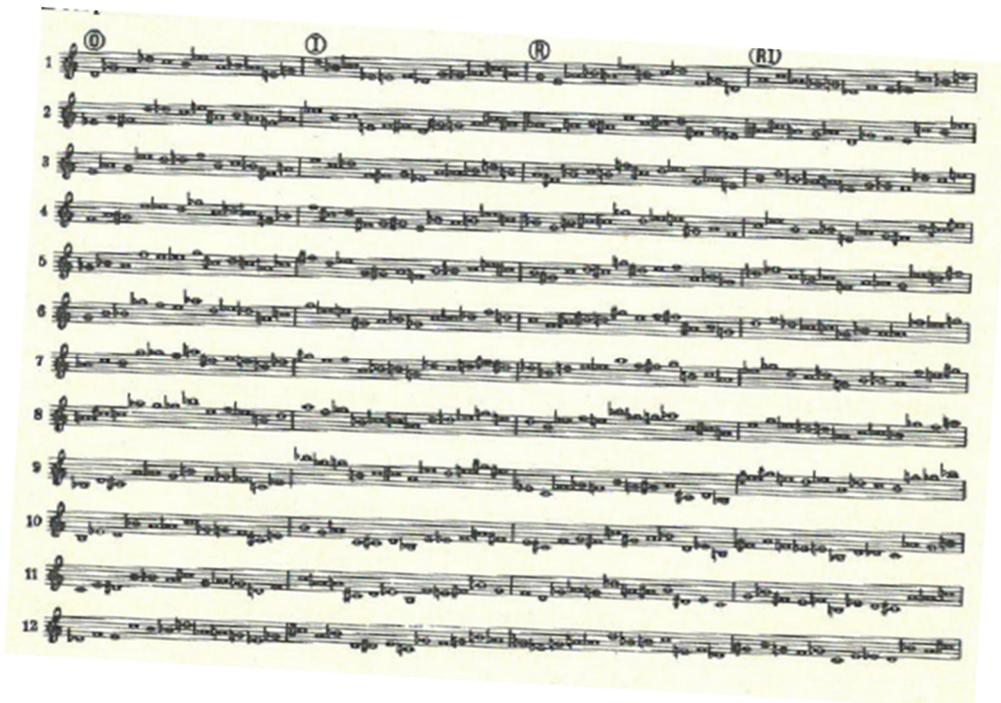
Die „Wachstum“-Skizze enthält weiterhin entscheidende Angaben darüber, wie Huber seine metrische Reihe in den Takten 61 bis 83 gesetzt hat. Die 18-teilige Originalgestalt (OG) ist mit Bleistift notiert, die Krebsgestalt (KG) mit blauem Buntstift: Die OG tritt von Takt 61 bis 69 auf. Rückwärts von Takt 70 bis 62 findet sich die KG, allerdings nicht vollständig, nur von 1 bis 10. In Takt 69 startet ein neuer Durchgang in OG von 1 bis 8 (bis T. 73), während KG von 1 bis 7 in Takt 75 bis 73 steht. Es folgen zwei komplette Durchläufe in OG von Takt 75 bis 78 und Takt 79 bis 82. Eine detaillierte Darstellung der Verteilung der rhythmischen Elemente zeigt folgende Tabelle:

OG	1–18	T. 61–69
KG	1–10	T. 70–62
OG	1–8	T. 69–73
OG	4–14	T. 74–77
KG	1–8	T. 75–73
OG	1–18	T. 75–78
OG	1–18	T. 79–82
OG	1–5	T. 82–83
KG	15–18	T. 72–71
KG	4–15	T. 74–72

Verteilung der Elemente der rhythmischen Reihe im 5. Satz, T. 61–83

3.3.5.3 Rotierende Tonfolgen, akkordisch

Christian Utz stellt in seiner analytischen Betrachtung des *Miserere hominibus* die These auf, dass Huber darin eine spezielle Reihentechnik von Ernst Křenek anwendet: das Rotations-Transpositions-Prinzip.⁵⁸⁰ Dabei wird eine definierte 12-Ton-Reihe, bzw. zwei Sechs-Ton-Reihen, schrittweise in andere Tonhöhen transponiert und der jeweils erste Ton wandert an das Ende der Reihe, sodass dieselben Töne in immer neuer Reihenfolge erscheinen.



Křenek, Transposition der Reihenformen, aus: *Zwölf-Ton-Kontrapunkt-Studien* (siehe Anm. 577), S. 41

Laut Křenek sind die vielfältigen Reihen (wenn man sie alle in ihren Original- Umkehr- Krebs- und Krebsumkehrgestalten aufschreibt, erhält man 48 Reihen) lediglich Baumaterial: „Der Komponist kann über diese Gestalten [i. e. Varianten der Reihe, Anm. d. Autorin] ganz nach seiner Neigung verfügen.“⁵⁸¹ Křenek selbst verwendet meist nur Ausschnitte aus diesen „Gestalten“⁵⁸².

⁵⁸⁰ Vgl. Utz, *Morphologie* (siehe Anm. 390), S. 139. Der Autor bezieht sich in diesem Aufsatz nicht nur auf das Verfahren Křeneks, sondern weitet den Vergleich auf eine ähnliche Technik Strawinskys aus. Ich beschränke meine Gegenüberstellung jedoch auf das ältere Verfahren.

⁵⁸¹ Ernst Křenek, *Zwölf-Ton-Kontrapunkt-Studien*, Übersetzung: Heinz Klaus Metzger, Mainz 1952, S. 41

⁵⁸² Ein typisches Beispiel ist folgende Beschreibung: „Die ersten vier Töne gehören offensichtlich zu der untransponierten O-Form unserer Reihe (dritter bis sechster Ton von

Anhand dreier Skizzen zum 5. Satz des *Miserere hominibus* kann nachgewiesen werden, dass Huber Křenek's Verfahren tatsächlich übernimmt, es sich aber anverwandelt, indem er eine Neun-Ton-Reihe definiert und mit dieser arbeitet, ohne sie zu transponieren. Huber lässt die Neun-Ton-Folge in Anlehnung an Křenek rotieren, jedoch setzt er nicht den ersten Ton der Vorgängerfigur ans Ende der neuen Reihe. Von Figur zu Figur erscheint vielmehr am Ende jeweils ein neuer Ton, sodass sich, wie in der ersten Skizze ersichtlich, nach neun Figuren eine komplett andersartige Reihe ergibt.

O); die folgenden Noten [...] erkennen wir als Ton 3 bis 6 der mit C beginnenden Transposition der I-Form“. Ebd., S. 42

Wachstum, Wachstum ... , die Akk-Schläge

Handwritten musical score for 'Akk-Schläge'. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a sequence of notes with accidentals (flats and sharps) and is divided into four measures by circled numbers 1, 2, 3, and 4. The bass staff contains corresponding notes, some with 'gr' (grace notes) written below them.

Unsere Seelen ...

Handwritten musical score for 'Unsere Seelen'. It features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The vocal line includes lyrics: 'un-ser-er Seelen', 'Seelen', 'un-ser-er Seelen', and 'un-ser-er Seelen'. The piano accompaniment includes rhythmic markings such as 'r 3' and 'r 3 7' above the notes.

Handwritten musical score for Viola (Va). It shows a few notes on a staff with the instruction 'flüchtig' (flüchtig) written below.

Handwritten musical score for Cello (Cic). It shows a few notes on a staff with the instruction 'flüchtig' (flüchtig) written below.

Klaus Huber, Skizze „Akk.-Schläge“, PSS 824/727

Mit freundlicher Genehmigung der Paul Sacher Stiftung, Basel

Diese Skizze weist die Überschrift „Wachstum, Wachstum...“, die Akk-Schläge⁵⁸³ auf. Huber notiert darauf jedoch lediglich vier mögliche Gestalten. Und auch hier lässt er sich zwei enharmonische Varianten offen: *ges–es–des*, oder *fis–dis–cis*.

Damit bleibt die Frage, wie Huber zu den Tonhöhen dieser 9-Ton-Reihe – der Originalreihe wie auch der nach und nach neuen zweiten Reihe – kommt.

Den entscheidenden Hinweis gibt ein weiteres Skizzenblatt, welches sich im Zusammenhang mit den Vorarbeiten zu *Miserere hominibus* im Nachlass Hubers findet.⁵⁸⁴ Es trägt keine Überschrift und enthält lediglich die Aufreihung einer chromatischen Tonleiter auf c mit drei mikrotonalen Ergänzungen.

Tonmaterial aus der Skizze:

c – cis – d – es – ↓e – e – f – fis – g – as – ↓a – a – b – ↓h – h

Aus dem genannte Tonvorrat wurde eine Auswahl getroffen: Unterhalb dieser Tonnamen finden sich zwei unterschiedliche Markierungen in Form von einfachen Unterstreichungen – eine mit Bleistift und eine andere mit einem dicken Stift. Links von der Tonreihe steht mit Bleistift „O“, was für „Originalgestalt“ steht; darunter wurde mit dem dicken Stift ein „I“ notiert, also „Inversus“. Die beiden Unterstreichungen ergeben zwei 9-Ton-Skalen:

O-Skala: c – cis – es – ↓e – f – fis – a – b – ↓h

I-Skala: c – d – ↓e – e – fis – g – ↓a – a – b

Exakt dieselben Töne sind auf einem weiteren Skizzenblatt zu finden, allerdings in einer anderen Reihenfolge. Dieses Blatt ist überschrieben mit „Akkordfolge von 19 Akkorden!“⁵⁸⁵. Auf drei Systemen finden sich jeweils neun Tonfolgen mit definierten Tonhöhen, wobei die Systeme eins und drei identisch sind. Die Töne der ersten beiden Reihen sind durchnummeriert, von 1 bis 9 bzw. von 10 bis 18. Die Töne 1 bis 9 entsprechen der O-Reihe aus dem vorherigen Skizzenblatt, während die Töne des zweiten Systems der I-Reihe jenes Skizzenblattes entstammen. Die O-Reihe beginnt mit c', die I-Reihe startet mit g'. Diese beiden Reihen hängen sinnstiftend zusammen: Die zweite Tonfolge ist die intervallische Umkehrung der ersten – und nun ergibt auch

⁵⁸³ Fortan als „Skizze ‚Akk-Schläge‘“ bezeichnet.

⁵⁸⁴ Ich habe dieses Blatt im noch nicht verfilmten Nachlass Hubers entdeckt, weshalb hier keine Blattnummer angegeben werden kann.

⁵⁸⁵ Auch diese Skizze war zum Zeitpunkt des Entstehens dieser Arbeit noch nicht verfilmt und nummeriert. Daher kann lediglich angegeben werden: „Sammlung Klaus Huber“, Ordner „Miserere hominibus“. Im weiteren Verlauf dieser Arbeit heißt sie „Skizze 19 Akkorde“.

die Bezeichnung der ersten Reihe mit „O“ (= Originalgestalt) und der zweiten Reihe mit „I“ (= Inversus) Sinn.

Die entgegengerichteten Intervallfolgen ergeben ein an der Längsachse gespiegeltes symmetrisches Bild. Die Intervalle der beiden ersten Systeme lauten:

1. Reihe = „O“	↓kl7	↓kl2	gr7	kl6	kl2 (+Okt.)	kl7 (+Okt.)	↑gr7	↑gr6 (+Okt.)
2. Reihe = „I“	↑kl7	↑kl2	gr7	gr6	gr2 (+Okt.)	kl7 (+Okt.)	↓8	↑kl7 (+Okt.)

Huber hat demnach seine beiden Ausgangsreihen hintereinandergelegt und arbeitet sie danach Schritt für Schritt ab. Indem er von Gestalt zu Gestalt immer nur einen Ton verändert, bleibt ein erkennbarer Zusammenhang bestehen. Darin liegt der größte Unterschied zum Vorgehen Křenek's. Dessen bruchstückhafte Verwendung von Teilen aus vielfach transponierten Reihen macht eine Zuschreibung schwierig. Huber jedoch will genau das: Sein Material soll erkennbar bleiben.

Um von diesen horizontal gereihten Tonhöhen zu vertikalen Akkorden zu gelangen, legt der Komponist für bestimmte Töne eine exakte Tonhöhe fest und schafft anschließend Einheiten, die später einen Zusammenklang ergeben.⁵⁸⁶ Bei diesem Schritt findet erneut das Rotationsprinzip Anwendung, allerdings auf ebenso einfache wie überzeugende Art und Weise: Huber definiert die Bestandteile der Akkorde, indem er jeweils eine bestimmte Anzahl von Tönen farblich markiert. Hier finden die Farben Blau, Gelb, Grün und Lila Verwendung. Die erste Einheit, mit Blau markiert, umfasst die ersten neun Töne. Die zweite Einheit (gelb) beginnt mit dem 2. Ton und geht bis zum Ton Nr. 14. Die dritte Einheit (grün) startet beim 3. Ton und endet bei Ton Nr. 10. Die vierte Einheit (lila) umfasst die Töne 4 bis 12.

Nun kann die erste Probe mithilfe der Skizze „Akk-Schläge“ erfolgen: Die Tonhöhen 1 bis 9, also die erste Reihe auf diesem Skizzenblatt, sind identisch mit den ersten neun Tönen auf der oben abgebildeten Skizze. Diese sind mit „1“ benannt. Bei der zweiten Figur fehlt folgerichtig⁵⁸⁷ der erste Ton, dafür kommt an Position 9 ein neuer Ton hinzu: das *g'*. Das *g'* ist der erste Ton der zweiten Reihe auf besagtem Skizzenblatt mit den

⁵⁸⁶ Dieses Verfahren stammt ebenfalls von Křenek: „aufeinanderfolgende Töne einer Reihenform können in einen Akkord zusammengelegt werden. Křenek, *Zwölfkontrapunkt-Studien* (siehe Anm. 581), S. 37

⁵⁸⁷ D. h. nach dem Prinzip der Rotation.

bunten Einzeichnungen. Und auch die jeweils letzten Töne der Figuren 3 und 4 stimmen überein: $\downarrow a$ und b .

Die Vermutung liegt nahe, dass Huber diese Skizze zuhelfe nahm, um der Abfolge der Akkorde im 5. Satz des *Miserere hominibus* einen inneren Zusammenhang zu geben. Doch dürfte es der Komponist nicht einfach bei 4 Versionen belassen haben. Schließlich bietet sein System auf der Skizze „19 Akkorde“ 18 verschiedene Möglichkeiten. Wenn diese Annahme stimmt, dann würden sich die verwendeten Töne immer nach 18 Akkorden wiederholen. Diese Folgerung legt auch eine Notiz auf der Skizze nahe: „19 = 1“. Zur Erinnerung: Die Überschrift der Skizze heißt „Akkordfolge von 19 Akkorden!“ – aber Töne gibt es lediglich $2 \times 9 = 18$.

Daher folgt nun die zweite Probe – das Wiederfinden der 18 Akkorde in der Partitur: Der erste Akkord in Takt 61 enthält alle Töne aus der ersten Figur in der korrekten Lage. Allerdings verwendet der Komponist nicht die Töne *dis* und *cis*, sondern deren enharmonische Entsprechungen *es* und *des*. Die einzige kleine Abweichung von der Vorgabe ist im Violoncello das $\downarrow g'$ anstelle des *fis'*.

Der zweite Akkord in Takt 62 weist ebenfalls sämtliche Töne der Skizze auf, wieder mit den b-Varianten von *dis* und *cis*. Das neue *g'* steht im Harfenpart. Hier fällt auf, dass die Gitarre die Töne *a'* und *es'* nochmals in einer Oktave nach oben verdoppelt.

Der nächste Akkordschlag ist auf G und enthält etliche Töne, die nicht in den besagten Gestalten vorkommen. Wie lässt sich das erklären? Die Lösung erfordert intensives Partiturstudium und vor allem häufiges Hören. Doch nach einiger Zeit ist klar: Es ist das Tamtam, das die vorgeformten Akkordschläge anzeigt. Folgt man seinen Schlägen, erkennt man die Akkorde aus der Skizze zum Großteil wörtlich wieder. Das Tamtam erklingt vom Beginn des Satzes bis unmittelbar vor der apotheotischen „TINA“-Anrufung (T. 61–89) exakt 72 Mal. Dabei läuft das Akkordschema viermal durch: $4 \times 18 = 72$.

Hier kreuzen sich zeitliche und klangliche Konzeption: Huber entwickelt mit den 18 Akkordfolgen ein System, womit ein einheitlicher Klangeindruck entstehen kann, der jedoch stets leicht variiert. Die Abfolge dieser Akkorde folgt dem Schema, zu welchem er mithilfe der Skizze „19 Akkorde“ gelangt ist. Diese Akkorde werden in ein größeres zeitlich-rhythmisches System eingepasst, welches Huber mittels der oben abgebildeten Strahlenzeichnung erreicht, die er bereits für eine Szene in *Schwarzerde* angefertigt hat. Aus der originalen *Schwarzerde*-Musik entnimmt er den Pauken-Part und weist ihn

dem S2 zu, der das Tamtam spielt. Somit laufen zwei Schemata gleichzeitig ab: das der musikalischen Steigerung – erreicht durch die Verdichtung der Akkordschläge (Strahlensatz) – und das der klanglichen Stimmigkeit, welches der Komponist erreicht, indem er seine 18 Akkorde, gekoppelt an das Tamtam, viermal über den Satz verteilt. Die Stellen, die rhythmisch getreu der Referenzkomposition entnommen wurden, lassen sich exakt benennen: Der Beginn der *Schwarzerde*-Szene „und bis in den Grund erschüttert...“ (S. 201 ff.) stiftet dem „Wachstum“-Teil die Rhythmik der ersten elf Takte, während die letzten zwölf Takte rhythmisch dem hinteren Teil der *Schwarzerde*-Szene „Epigramm gegen Stalin“ (S. 207 ff.) entstammen.

Teile, die aus *Schwarzerde* für den 5. Satz des *Miserere hominibus* übernommen wurden (T. 61–96)

„Wachstum“ aus <i>Miserere hominibus</i>	T. 61–71	T. 72–77	T. 78–88	T. 89–95	T. 96
„und bis in den Grund...“ aus <i>Schwarzerde</i>	T. 50–61 S. 201–205				
„Epigramm gegen Stalin“ aus <i>Schwarzerde</i>			T. 69–79 S. 209–213		
Neu komponiert		T. 72–77		T. 89–95	T. 96

De facto übernimmt Huber lediglich ein rhythmisches Korsett. Doch ist es für ihn von Bedeutung, aus welchem Kontext dieses Material stammt. Ursprünglich findet diese Struktur in zwei aufeinanderfolgenden Szenen aus *Schwarzerde* Verwendung, die ähnlich dem 5. Satz im *Miserere hominibus* aufgebaut sind.

In der Oper wird die ausweglose Situation eines Künstlers in der Stalin-Diktatur thematisiert. Die Hauptfigur, der Dichter Parnok, leidet zunehmend unter Atemlosigkeit, schreibt aber dennoch weiter und stirbt am Ende. Auch in diesem Sujet greift eine angebliche Alternativlosigkeit um sich, die mithilfe der Kunst durchbrochen wird. Der erste Teil des „Zeitkäfigs“ (S. 201–205) entstammt der Szene, in der folgende Worte gesungen werden: „Und bis in den Grund erschüttert das Tal durch des Falken Schrei.“ Die darauf folgende Szene beginnt mit den Worten: „Wir leben, um uns weder Land noch Zeit / Was wir sagen, reicht keine zehn Schritte weit“ (S. 207 f.). Die Erkenntnis der Hilf- wie Ausweglosigkeit der eigenen Situation schlägt um in Wut.

Wie Huber diesen inneren Kampf in der Musik widerspiegelt, lässt sich aus seinen Regienotizen herauslesen, die er in die Partitur geschrieben hat:

„Parnoks Stimme drückt ebenso Wut wie Verzweiflung aus; er beginnt im poco forte, steigert sich mehr und mehr, beschleunigt das Tempo im progressiven Stringendo – wobei ihm der Dirigent folgt – Insbesondere ab Ende des Trauermarsch-Rhythmus [...] wird er immer mehr der Gehetzte. Agitato possibile. Lediglich der Takt 83), „Jede Hinrichtung schmeckt ihm wie Himbeeren‘ bringt noch zwei (Ausdrucks-)Fermaten (mit ironischem Belcanto). Dann überstürzt bis zum Ende. K.H.“⁵⁸⁸

Dieselbe Entwicklung nimmt die Musik im „Wachstum“-Satz des *Miserere hominibus*. Die Interpreten haben auch hier keine Möglichkeit des Ausschlerens aus dem vorgegebenen Korsett – die Schläge erfolgen in immer kürzeren Abständen, bis dann, kurz vor Schluss, die pseudo-religiöse Anrufung des „TINA“ erfolgt. Dies entspricht der Stelle „mit ironischem Belcanto“ in der Oper.

Die Szenen aus dem Referenzwerk werden nicht vollständig übernommen und auch der Schluss weicht vom Original ab. Dennoch genügen die Anleihen, um die inhaltlich-semanticen Bezüge zwischen den beiden Werken erkennen zu können.

3.3.5.4 Zusammenfassung

Eine rhythmische Reihe, rotierende Tonfolgen, die als „Akkordschläge“ die Luft zerfetzen, eine als „Zeitkäfig“ bezeichnete metrische Ordnung – all diese kompositorischen Elemente dienen dazu, Amerys schriftlich fixierte Kapitalismuskritik in ein sinnfälliges, eindrückliches Klangstück zu überführen. Seine Expressivität sticht aus der klanglichen Umgebung heraus, macht diesen Satz zum Herzstück des *Miserere hominibus*. Aufgrund seiner unterschiedlichen Konstruktionsarten lässt er sich in drei Abschnitte unterteilen:

Formale Gliederung des 5. Satzes

Teil	1	2	3
Takte / Anzahl	61 – 89 / 29 Takte	90 – 95 / 6 Takte	96 / 1 Großtakt
Machart	Zeitnetz (4 Mal Akk. 1–18)	Polyphon vokal (Akk. ohne Tamtam)	Pulsation
Dauer	1'51“	44“	38“

⁵⁸⁸ Partitur zu *Schwarzerde*, (siehe Anm. 94), S. 209 (Hervorhebungen im Original)

Dabei finden sich einige Merkmale, die typisch für die Arbeiten Hubers sind. Die transportierte Kernbotschaft soll mit theatralischer Gestik aufrütteln. Dieser Satz bricht aus dem bis dahin gesteckten ästhetischen Rahmen aus, was dem Komponisten durchaus bewusst war: „Ja, ich glaube, das zerbricht es schon“⁵⁸⁹. Zugleich verweist der Satz aber aufgrund seiner strengen Machart trotz aller zeitgenössischer Präsenz auf klassische Meisterschaft – ganz so, als wolle der Komponist sagen: Kunst und Religion sind das Einzige, was bestehen bleibt, selbst wenn die Welt in Trümmern liegt.

Aufgrund der beschriebenen Konstruktionstechniken ist Utz zuzustimmen, der behauptet, dass „[...] für Klaus Hubers Schaffen im allgemeinen und *Miserere hominibus* im Speziellen [...] auch aus Křeneks und Strawinskys Verfahren weiterentwickelte kompositionstechnische Prinzipien wie die Kombination von Rotation und Transposition von Tonsegmenten, komplexe kanonisch-rhythmische Polyphonie und der flexible Umgang mit vorgegebenen Tonhöhenstrukturen [...] von zentraler Bedeutung“ sind.⁵⁹⁰

⁵⁸⁹ Huber, *Interdependenz* (siehe Anm.63), S. 69

⁵⁹⁰ Utz, *Morphologie* (siehe Anm. 390), S. 144

3.3.6 Umfangreicher Schluss: Rekompositionen

Vielleicht kann man Huber auch als einen Fährtsensucher der Musikgeschichte beschreiben. Ganz sicher aber liebte er es, in seinen eigenen Werken Fährten auszulegen, denen Interessierte nachfolgen können. Für ihn waren stets die Zusammenhänge wichtig, aus denen Zitate (ob textlicher oder musikalischer Natur) stammen. Denn diese Zusammenhänge sind es, die im Unterbewusstsein weiter wirken: Dadurch können neue Analogien oder aber Gegensätze entdeckt werden. So äußerte der Komponist einst bezüglich seines Streichquartetts *Ecce homines*: „Wichtig ist mir, daß ich das meiste, was ich auffinde, nicht weiterverfolge, sondern intuitiv beiseitelasse. Deshalb spreche ich nicht gern von Komplexität, wohl aber vom labyrinthischen Finden. An Vollständigkeit – im Leben wie in der Kunst – habe ich nie geglaubt. Ossip Mandelstam nennt die Kunst ein gebrochenes Zeichen aus ungebrochenem Zusammenhang. Das Fragmentale. Deshalb, so meint er, trage sie in sich das Bedürfnis, sich ständig zu erneuern.“⁵⁹¹ Dieses Bedürfnis, sich ständig zu erneuern, zeigt Huber unter anderem dadurch, dass er im Spätwerk vermehrt eigene Werke bearbeitet. In diese recht umfangreiche Reihe fügt sich auch das *Miserere hominibus* ein, dessen beiden letzten Sätze Rekompositionen sind.

3.3.6.1 9. Satz „*Nous? – La raison du cœur ...*“

Huber gibt stets an, wenn er ein eigenes Werk „rekomponiert“. So auch hier: Zu Beginn des 9. Satzes ist unterhalb des Titels „*Nous? – La raison du cœur ...*“ zu lesen: „(récomposition pour Lucerne)“⁵⁹².

3.3.6.1.1 Zweistimmige Vorlage

Das ursprüngliche Werk mit dem identischen Titel: *Nous? – La raison du cœur ...* (2004/05)⁵⁹³ ist für Alt und Tenor geschrieben und als solches komplett in den 9. Satz des *Miserere hominibus* eingegangen. Daher sei es an dieser Stelle genauer betrachtet:

Das zweistimmige Stück umfasst 36 Takte, die in drei Einheiten unterteilt werden können: Der 1. Teil umfasst die Takte 1–12, der 2. die Takte 13–25, der 3. die Takte

⁵⁹¹ Klaus Huber in seinem Werkkommentar zu *Ecce homines* (siehe Anm. 155)

⁵⁹² Partitur zu *Miserere hominibus* (siehe Anm. 392), S. 57

⁵⁹³ Klaus Huber, *Nous? – La raison du cœur...* (siehe Anm. 464)

26–36. Eine weitere Unterteilung ist aufgrund der musikalischen Faktur wie auch der Textverteilung möglich.

Form von *Nous?* – *La raison du cœur...* (2004/2005)

Umfang: 36 Takte *

1. Teil: 12 Takte	2. Teil: 13 Takte	3. Teil: 11 Takte
T. 1–6 / 7–12	T. 13–15 / 16–25	T. 26–27 / 28–36
6 + 6	3 + 10	2 + 9
(2+2+2) + (3+3)	3 + (5+5)	2 + (4+5)

* Der Komponist versäumte, Takt 34 zu nummerieren, weshalb seine Zählung einen Takt zu wenig aufweist.

Der gesungene Text lautet:

Takt 1–6 :

Commencer, recommencer, recommençons, par dire NOUS, NOUS,
c'est risqué, c'est parfois impossible, NOUS le savons, par dire NOUS, NOUS,
le juste, le plus juste, le moins injuste possible par dire NOUS, NOUS.

Takt 7–12 :

NOUS, malgré toutes les différences du monde, et les plus respectables, NOUS
supposons-le, supposons-le, NOUS serions nombreux,
NOUS serions nombreux dans le monde.

Takt 13–15 :

NOUS le savons pourtant: c'est maintenant trop tard pour argumenter encore,
même si c'est jamais inutile. Le mal est fait, il continue.
Les analyses restent impuissantes et inadéquates à l'urgence qui nous serre le
cœur.

Takt 16–25 :

NOUS pensons alors que c'est sur cette limite, en ce lieu d'épuisement qu'il faut
commencer, à recommencer, et c'est cette limite, le dedans ou le fond du cœur,
de ce que nous décidons d'appeler à nouveau le cœur, pour en appeler à lui.

C'est là que le ‚nous‘ passe la raison et gagne immédiatement le cœur, c'est là qu'il parle sans diplomatie au cœur, du cœur, de cœur à cœur, la raison du cœur, sa raison politique.

Takt 26–36:

NOUS en sommes sûrs, le cœur qui ne veut pas dire autre chose au cœur, du cœur, de cœur à cœur, le cœur est du côté de la vie, la raison du cœur, c'est l'amour.

Innerhalb dieser fünf Abschnitte vollzieht sich ein Wechsel des Augenmerks, von der häufigen Wiederholung des Wortes „nous“ hin zur gehäuften Verwendung von „cœur“: Allein im ersten Absatz tritt das Wort „nous“ siebenmal auf. Im zweiten Absatz viermal. Im dritten Absatz nur noch zweimal, dafür zum ersten Mal ein „cœur“. Im vierten Absatz finden sich das Wort „nous“ dreimal, dafür ganze neunmal das Wort „cœur“. Im fünften Absatz ist dann das Verhältnis „nous“ zu „cœur“ 1:7. Insgesamt erscheinen beide Worte exakt 17-mal.

Damit kann man eine inhaltliche Entwicklung erkennen: von „nous“ zu „cœur“, bis hin zum – von Huber ergänzten – Schlusswort „l'amour“. Dass das Herz als Sitz der Seele gilt, wurde bereits angesprochen. Doch bleibt Huber nicht an diesem Punkt stehen, denn ihm geht es nicht primär um das Glück oder Heil des einzelnen Menschen. Im Zusammenhang mit einer Komposition aus den Jahren 1976/77 schreibt er: „‚Herz‘ ist nicht ein Synonym für Seele; es umschreibt die Dimension des existentiellen Raumes“.⁵⁹⁴ Danach zitiert er Huineng, einen chinesischen Zen-Buddhisten des 7./8. Jahrhunderts: „Das Herz ist so weit und groß wie der leere Himmelsraum; es ist ohne Grenze und Rand ... Es gibt im Herzen keine meßbare Größe.“⁵⁹⁵

Das ist die Krux der Mystik: Ihr Ziel ist nicht die eigene Erlösung, das eigene Seelenheil, sondern sie will dazu beitragen, dass sich die Gesellschaft von ihrer Ich-Zentriertheit löst, damit die Menschheit als Ganzes ein Stück weiterkommt. Das wiederum geht nur, indem man sich dem Anderen bedingungslos zuwendet. Huber gibt sein Verständnis der Botschaft von Simone Weil wieder, worin auch ihre Definition von „Liebe“ aufgezeigt wird. Ihm zufolge glaubt sie,

⁵⁹⁴ Huber, Werkkommentar zu ... *ohne Grenze und Rand* ..., <https://www.klaushuber.com/pagina.php?0,2,94,66,0,0>, (aufgerufen am 23.02.2020)

⁵⁹⁵ Ebd.; die Quellenangabe Hubers lautet: „Hisamatsu, *Die Fülle des Nichts*, Neske [o. S.]“

„[...] daß der Mensch nur dann wirklich zu einem sozialen Wesen wird, das sich engagieren, sich solidarisieren kann, wenn er existentielles Leiden konkret auf sich nimmt und es auszusprechen wagt. Nur dadurch wird er bereit, das kleine, hybrid aufgeblähte, egozentrische Ich des Individualisten zu überwinden. Unter den menschlichen Wesen erkennt man nur denjenigen eine volle Existenz zu, die man liebt ... An die Existenz anderer menschlicher Wesen als solcher zu glauben: das ist Liebe.“⁵⁹⁶

Damit wird sowohl die Solidarisierung mit Einzelschicksalen, wie sie etwa in *Erniedrigt – Geknechtet – Verachtet – Verlassen* ... erkennbar ist, als auch die wiederkehrende Thematisierung sozialen Unrechts im Œuvre Hubers erklärbar. Eine solche bedingungslose Liebe kennt bereits die mystische Tradition des Judentums:

„Von ‚heiligen Funken‘ spricht die Kabbala. Es sind dies kleinste Spuren göttlichen Lichts, die bei jener Urkatastrophe, dem ‚Bruch der Gefäße‘, zusammen mit den Scherben über die ganze Welt zerstreut wurden. Diese ‚heiligen Funken‘ befinden sich überall, in belebten und unbelebten Dingen, selbst in härtestem Trümmergestein und warten nur darauf, aufgehoben und erlöst zu werden. So lautet es in einem kabbalistischen Text: ‚Es gibt nichts, was keine Funken enthielte. Darum muss sich der Fromme all dessen erbarmen, nämlich wegen der darin befindlichen Funken, damit er sich seiner heiligen Funken erbarmt.‘“⁵⁹⁷

Die Komposition ist in der Form eines Umkehrkanons realisiert⁵⁹⁸, mit einem augmentierten Tenor, das heißt die Unterstimme läuft halb so schnell ab wie die Oberstimme. Während der Tenor (T) also die ersten zwei Textzeilen von Takt 1 bis Takt 6 singt, benötigt der Alt (A) dafür lediglich drei Takte. Zusätzlich sind die Intervalle von T und A gespiegelt.

Das Tonmaterial entlehnt Huber dem bereits bekannten Maqām Saba⁵⁹⁹, wobei T und A jeweils individuelle Varianten zugesprochen bekommen. Der Alt singt in den ersten beiden Takten neun Töne, die sich zu folgender Skala ordnen lassen:

d–le–f–ges–a–b–↓h–c–des

Auch der Tenor erhält eine 9-Ton-Skala:

d–le–f–fis–g–↓a–a–b–cis.

⁵⁹⁶ Ebd. Quellenangabe laut Huber: „Simone Weil, *Schwerkraft und Gnade*, München 1948“

⁵⁹⁷ Astrid Nettling, „*Ein Sturm weht vom Paradiese her*“. *Walter Benjamins Engel der Geschichte*, https://www.deutschlandfunk.de/walter-benjamins-engel-der-geschichte-ein-sturm-weht-vom.2540.de.html?dram:article_id=345151 (aufgerufen am 21.02.2020)

⁵⁹⁸ Siehe Notiz am Ende des Stückes: Huber, *Nous? - La raison du cœur* ..., (siehe Anm. 464), S. 7

⁵⁹⁹ Auf der Seite 6 der Partitur notiert Huber diese Skala mit der Überschrift: „Māqām Saba“. Auch hier gibt er, wie beim 1. Satz des *Miserere hominibus* die Variante mit dem vierteltönig erniedrigten *h* an.

Interessant ist, dass auch hier wieder enharmonische Varianten zu finden sind: *fis* statt *ges*, *cis* statt *des*. Während die Alt-Skala lediglich das vierteltönig erniedrigte $\downarrow h$ als skalenfremden Ton aufweist, hat der Tenor zwei davon: *g* und $\downarrow a$.

Takt 5 bringt im Alt die Erweiterung um das *e*. Es erklingt erstmals bei dem Wort „juste“ und fällt prominent am Ende von Takt 6 auf „Nous“. T. 8 führt ebenfalls im Alt auf „différences“ das *as* ein und verdrängt im Laufe der Zeit das $\downarrow a$. Grundsätzlich wird das *as* zunehmend wichtiger und wird auch mit dem Wort „cœur“ verbunden. Am Schluss (T. 35) vereinigen sich die Worte „cœur“ und „l’amour“ auf dem Ton *as*. Die Verbindung des Tons *as* mit der Bedeutung „Liebe“ bestätigt Huber an anderer Stelle, nämlich, als er auf den insistierenden Achsenton *as*‘ in seinem Orgelwerk *Metanoia* angesprochen wird:

„Ich habe offensichtlich eine Obsession für dieses *as*, das man in manchen meiner Werke immer wieder finden kann [...]. Mein Vater hat immer, wenn er von Tonsymbolik erzählte, das *as* als den Ton der Liebe bezeichnet, er meinte, daß man diesen Ton durch die ganze Literatur, nicht erst bei Schütz, beobachten könne [...].“⁶⁰⁰

Ab dem 2. Teil (T.13 ff.) nehmen die Mikrotöne zu. Im 1. Teil bleibt Huber noch konsequent bei den vierteltönig erniedrigten Tönen $e\downarrow$ und $h\downarrow$. Nun aber treten weitere Vierteltöne hinzu: $\uparrow h$ und $\uparrow d$ (T.13, Alt), $\uparrow g$ und $\uparrow c$ (T. 14, Tenor), $\uparrow a$ (T.14, Alt). Das liegt in der prosodischen Anlage begründet. In rascher Abfolge wird viel Text vorgetragen („quasi parlando...“), wobei gewichtige Worte im Sprechgesang deklamiert werden, z. B. „Les analyses“ oder „inadéquates“ (beide T. 15, Tenor). Somit verfeinert der Komponist gleichsam auch die musikalische Ausdruckspalette in Bezug auf Tonhöhen. Der 3. Teil (T. 26 ff.) ist eine Mischung aus Teil eins und Teil zwei: Einerseits singen beide Stimmen wieder mit den auffälligen großen Intervallen, andererseits bleiben einige Durchgangstöne vierteltönig verändert. Als zusätzliches Moment der Steigerung erklingt ab Takt 28 zu den beiden Singstimmen ein arabisches Perkussionsinstrument, die Darabukka, die von einem der beiden Sänger zu schlagen ist. Ihr erster Einsatz erfolgt, als die Sprache auf das „Herz“ als dem positiven Begleiter der Vernunft und des Lebens fällt – und auch der Rhythmus, dem die Darabukka folgt, kann als stilisiertes Herzschiagen interpretiert werden. Alles gipfelt in dem letzten Wort: „l’amour“, worauf die Stimmen auf mikrotonale Weise den Schlusston *a/as* umspielen.

⁶⁰⁰ Huber und Mahnkopf, *Von Zeit zu Zeit* (siehe Anm. 9), S. 160 f.

Handwritten musical score for three voices. The top staff is for Soprano, the middle for Alto, and the bottom for Bass. The lyrics are ', cest l'a-mour...' and 'la rai-son du coeur...'. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings like 'ppp'. There are handwritten annotations: '(71) 35)' at the top left, '[vibrato]' above the bass line, and 'Panicale - Bremen 30.12.04 - 11.1.05' and 'Ker Hub' on the right side.

Schluss von *Nous?* – *La raison du cœur* ..., S. 7 © Ricordi & Co. Bühnen- und Musikverlag GmbH

3.3.6.1.2 Dreistimmige Vorlage

Doch ist dies nicht die einzige Komposition, die hier noch einmal verwendet wird. Der 9. Satz beginnt mit einer dreistimmigen instrumentalen Einleitung, deren Notenbild einige Besonderheiten aufweist: Zunächst mutet es seltsam an, dass die Altflöte in den rein instrumentalen Stellen transponierend notiert ist⁶⁰¹, nachdem sie während der vorhergehenden Sätze des *Miserere hominibus* immer klingend notiert ist. In den Passagen mit Gesang ist sie dagegen wieder klingend notiert: „Fl.a. ici noté comme elle sonne!“ Ein Wechsel nicht nur von Satz zu Satz, sondern sogar innerhalb des Satzes – das ist ungewöhnlich. Weiterhin sind am Ende von Takt 3 und Takt 4 andere Taktangaben zu erkennen: „(11)“ und „(12)“ steht unter den Fermatenzeichen dieser Takte. Und zudem wurden am Beginn der Stimmen von AFl. und Vla d'am. eindeutig Veränderungen vorgenommen – es ist leicht zu erkennen, dass die Notenlinien übermalt sind.

⁶⁰¹ Vor dem ersten Takt dieses Satzes steht: „Fl. alto (en Sol)“, daneben: „Notation transposante“. Aus: Partitur zu *Miserere hominibus* (siehe Anm. 392), S. 57

< NOUS? - LA RAISON DU COEUR... >

in memoriam Jacques Derrida
Karl Huber · 2006

(récomposition pour Lucarne)

Mib

*) drille entre les deux cordes avec une baguette fine de bois

**) accorder, si possible, cette corde en Reb

Miserere hominibus, Beginn des 9. Satzes, S. 57⁶⁰² © Ricordi & Co. Bühnen- und Musikverlag GmbH

Der Komponist selbst gibt folgende Quelle an: „Die Zwischenspiele mit Altflöte, Viola d’amore und Harfe entstammen dem Trio *L’Âge de notre ombre*.“⁶⁰³ Diese Komposition aus dem Jahr 1998 ist exakt für dieselben drei Instrumente geschrieben, die auch in den rein instrumentalen Teilen des 9. Satzes von *Miserere hominibus* vorkommen. Die ca. 15-minütige Vorlage umfasst 65 Takte, wovon die Takte 8 bis 33 den ersten drei instrumentalen Phasen dieses *Miserere*-Satzes entsprechen. Und auch die beiden anderen Einschübe gehen darauf zurück. Allerdings nicht ausschließlich: Kurz nach Fertigstellung von *L’Âge de notre ombre* schreibt Huber eine Rekomposition für Kammerensemble, *L’Ombre de notre âge* (1998/99). Dort ist das ursprüngliche Trio um vier Instrumente erweitert: Englisch Horn, Bassklarinette, Violine und Violoncello. Vergleicht man den vierten und fünften instrumentalen Einschub mit dieser Partitur, wird klar, dass die dort auftretende Cellostimme dieser ersten Rekomposition entnommen ist. Das heißt, dass in der zweiten Rekomposition von *L’Âge de notre ombre* aus dem Jahr 2006 zugleich an die erste Rekomposition aus der Zeit 1998/99 erinnert wird. Das musikalische Eigenzitat endet einen Takt vor Schluss bzw. kurz vor dem Moment, wo in *L’Ombre de notre âge* das Zitat der ... *Plainte* ... folgt.

⁶⁰² Ebd.

⁶⁰³ Huber und Mahnkopf, *Von Zeit zu Zeit* (siehe Anm. 9), S. 115

Verwendung von älterem Material im 9. Satz des *Miserere hominibus*

	Rekomposition in <i>Miserere hominibus</i>	Trio <i>L'Âge de notre ombre</i>	<i>L'Ombre de notre âge</i>
Instr. Einschub 1	T. 1–9	T. 8–16/1	
Instr. Einschub 2	T. 16–22	T. 16/4–22/3	
Instr. Einschub 3	T. 29–38 T. 41–46	T. 22/4–33 (T. 41–46)	T. 41–46
Instr. Einschub 4	T. 57–62	(T. 58–64)	T. 76–82

Durch das Einarbeiten einer zweiten Eigenkomposition erweitert Huber das *Miserere hominibus* um eine weitere Erinnerungsschicht: Dieses instrumentale Trio – „in memoriam Gérard Grisey“ gewidmet, der im selben Jahr (1998) verstarb – steht unter dem Einfluss eines Zitates des argentinischen Dichters Roberto Juarroz, das Huber auf Französisch auf der ersten Partiturseite notiert: „La poésie est un sable si sensible qu'il enregistre l'âge de notre ombre...“⁶⁰⁴ Damit will er das Phänomen Zeit thematisieren, das in der Musik eine noch größere Rolle spielt als in der Dichtkunst: „Wenn Roberto Juarroz [...] das über die Dichtung sagen kann, um wie viel mehr gilt es, denke ich mir, für die Potentiale der Musik [...]. In ihren tiefsten Wurzeln ist sie aber immer so etwas wie eine reale Darstellung von Welt im Medium ihrer Zeitlichkeit.“⁶⁰⁵ Doch zugleich schafft es Huber, das Bild des Schattens als Symbol für etwas Vergangenes in die Vorstellung einer musikalischen Erinnerung umzuwandeln. Auf Seite 9 von *L'Âge de notre ombre* steht als Vortragsanweisung: „Lentissimo, lontanissimo (come des ombres...)“.

Was sind Schatten in der Musik? Doch nichts anderes als Erinnerungen. Solange man sich an Ereignisse, Personen oder Orte erinnert, sind sie nicht vergessen, nicht gestorben. Somit finden sich im 9. Satz des *Miserere hominibus* zwei Assoziationsketten gebündelt:

- Durch die Rekomposition von *Nous? – La raison du coeur* findet die Frage nach dem, was den Menschen zum Menschen macht, Eingang in den Gesamtzusammenhang.

⁶⁰⁴ Übersetzung: „Die Poesie ist so empfindlich/empfindsam, dass sie das Alter unseres Schattens aufzeichnet ...“. Huber gibt als Quelle des Originals an: Roberto Juarroz, *Fragments verticaux*, Paris 1994. Aus: Werkkommentar zu *L'Âge de notre ombre*, <https://www.klaushuber.com/pagina.php?0,2,94,114,0,0>, (aufgerufen am 25.02.2020)

⁶⁰⁵ Ebd.

- Durch die Hineinnahme von Ausschnitten aus *L'Âge de notre ombre* wird auf die Thematik des Erinnerns angespielt.

Mit diesen Mitteln soll verdeutlicht werden: Der Mensch wird zum Menschen, wenn er auf seine Seele hört – aber auch, wenn er sich erinnert: an Weggefährten und Vorfahren, an wichtige Ereignisse, an Fehler oder gar an Frevel.

3.3.6.1.3 „Beginnen, wieder-beginnen ...“ – Rekomposition von 2006

Sowohl die zweistimmige Vokalkomposition als auch das instrumentale Trio passen aufgrund des ihnen zugrunde liegenden musikalischen Materials (arabische Maqāmat, mikrotonale Abweichungen im Sechsteltonintervall) gut in das *Miserere hominibus*. Huber beschreibt sein Vorgehen bei der Einarbeitung des Duos in den größeren Kontext wie folgt: „Als ich mich im Februar 2006 dazu entschloss, diese Musik in *Miserere hominibus* einzubeziehen, wurde mir bald bewusst, dass das nur durch eine Rekomposition seinen Sinn erhalten kann.“⁶⁰⁶

Die Umarbeitung geschieht ebenso einfach wie kunstvoll: Aus ursprünglich 36 Takten werden 71. Zählt man jedoch Takt 38a hinzu, so erhält man 72 Takte, das heißt, es kommen exakt so viele Takte, nämlich 36, neu hinzu. Die Erweiterung ergibt sich, indem Huber instrumentale Zwischenspiele aus dem benannten Trio einarbeitet, zu denen sich stellenweise das Vlc. gesellt.⁶⁰⁷ Das originale Vokalduo bleibt vollständig erhalten: MS und T1 bekommen die Originalstimmen A und T der Vorlage zugesprochen und behalten diese auch während des gesamten Satzes. Huber hat die Originalstimmen in das neue Werk im wörtlichen Sinne hineinkopiert: Das Schriftbild von MS und T1 stimmt exakt mit dem der Vorlage überein. An manchen Stellen ist sogar noch die alte Taktzählung zu erkennen, z. B. auf Seite 58. In Takt 10 und Takt 11 ist über der MS-Stimme „1)“ und „2)“ zu erkennen – dies sind die Originaltakte 1 und 2 der Vorlage.

Der Bauplan zeigt anschaulich, wie die instrumentalen Erweiterungen in die Vorlage eingepasst wurden: Während der ersten 37 Takte sind die ersten beiden Teile des Originalduos (T. 1–12) symmetrisch vom Instrumentalpart umschlossen. Dann (T. 38–38a) überlappen sich beide Sphären kurz, bevor für zwei Takte (39 f.) das Duo wieder unbegleitet singt. Auf sechs instrumentale Takte folgen zehn reine Vokaltakte, welche

⁶⁰⁶ Werkkommentar zu *Miserere hominibus* (siehe Anm. 402)

⁶⁰⁷ Die Vlc.-Stimme wiederum entnimmt Huber seiner ersten Rekomposition *L'Ombre de notre âge* (1998/99) für Kammerensemble. Vgl. Ricordi & Co., München 1999, Sy. 3444/01

die Takte 16–25 der Vorlage enthalten. Mit Takt 57 agieren wieder die Instrumente für vier Takte alleine, bevor sich in Takt 61a) die Sphären erneut überschneiden: Der Gesang setzt ein, ehe der Instrumentalpart zu Ende ist. Mit Takt 61a) beginnt der letzte Gesangsteil, wobei die teilweise neu komponierte instrumentale Begleitung stets wechselt: Takt 61a) f.: Git. plus Kb. Mit Takt 63 setzt die Darabukka ein, die bis zum Schluss erklingt. Den Takten 65–67 ist der instrumentale „Motus 1“ unterlegt; die Takte 67–70 bzw. 71 begleiten wieder Git. und Kb. Beim abschließenden Takt 71 verwischen die Grenzen zwischen Gesang und „Motus 2“.

Bauplan im 9. Satz: *Nous? – La raison du cœur ...*

Insg.: 72 Takte
 voc. Duo- Vorlage: 36 Takte
 instr. Trio- Vorlage: 40 Takte

9 T. instr.	6 T. voc. 6 T. instr. (neu)	7 T. instr.	6 T. voc.	9 T. instr.	3 T. voc. 2 T. instr	6 T. Instr	10 T. voc.	5 T. instr.	11 T. voc. 2 T. instr. 8 T. instr. (neu)
----------------	--------------------------------------	----------------	--------------	----------------	----------------------------	---------------	---------------	----------------	---

Übersicht über Einarbeitung der beiden Vorlagen:

Takt	1	2	3	4	5	6	7	8	9
Metrum	5	7	3	7	5	4	5	3	5
Originaltakte (1998)	8	9	10	11	12	13	14	15	16

Takt	10	11	12	13	14	15
Metrum	11	11	11	11	11	11
Originaltakte (2004/05)	1	2	3	4	5	6
Stimmen	2+2	2+2	2+2	2+2	2+2	2+2

Takt	16	17	18	19	20	21	22
Metrum	2	6	5	5	5	5	4
Originaltakte (1998)	16	17	18	19	20	21	22

Takt	23	24	25	26	27	28
Metrum	10	12	11	11	11	11
Originaltakte (2004/05)	7	8	9	10	11	12
Stimmen	2	2	2	2	2	2

Takt	29	30	31	32	33	34	35	36	37
Metrum	3	5	6	3	5	6	3+4	6	5
Originaltakte (1998)	23	24	25	26	27	28	29	30	31

Takt	38, 38a)	39	40	41	42	43	44	45	46
Metrum	11	11	11						
Metrum instr.	3, 2			7	3	5	3	4	5
Originaltakte (2004/05)	13	14	15						
Stimmen	2	2	2						
Originaltakte (1998)	32, 33			41	42	43	44	45	46

Takt	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56
Metrum	13	11	7	11	7	10	10	8	11	11
Originaltakte (2004/05)	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25
Stimmen	2	2+2	2+2	2+2	2+2	2+2	2+2	2+2	2+2	2+2

Takte	57	58	59	60	61	61a)	62	63	64	65	66	67	
Metrum							10	3	5	5	3	5	6/Orig: 5
Metrum instr.	7	3	4	4	3	4	3			MM			
Originaltakte (1998)	76	77	78	79	80	81	82						
Originaltakte (2004/05)						26	27	28	29	30	31	32	
Stimmen						2	2	2	2	2	2	2	

Takt	68	69	70	71
Metrum	3	3	4	MM/ Orig: 7
Originaltakte (2004/05)	33	34	35	36
Stimmen	2	2	2	2+5

Bei der Verteilung der Singstimmen ist erkennbar, dass der Komponist die Vorlage nicht zu einer echten Siebenstimmigkeit erweitert hat, was man aufgrund des Werkkommentars vermuten könnte. Es überwiegen stattdessen zweistimmige Passagen. Im 1. Teil (T. 10–15) erweitert Huber das Duo um zwei Stimmen, wobei er mit der Lage dieser Stimmen spielt: Während der ersten vier Takte liegt jeweils eine Stimme oben (S2 bzw. S1) und eine unten (T2 bzw. B), während in den Takten 5 und 6 der Vorlage sich CT zwischen MS und T1 legt; darunter weiterhin B. Im 2. und 3. Vokalteil (T. 23–28; T. 38–40) bleibt die ursprüngliche Zweistimmigkeit erhalten; auch der 4. Vokalteil (T. 47–56), er ist rein a cappella, beginnt zunächst zweistimmig, wird für zwei Takte vierstimmig, und ab Takt 50 ist Fünfstimmigkeit erreicht. Sie wird bis Takt 56 gehalten. Der abschließende Vokalpart (T. 61a)–72) ist nun mit wechselnden Instrumentalfeldern unterlegt und bleibt zweistimmig, bis zum letzten Takt, der als „Motus 2“ um fünf Gesangsstimmen erweitert und auf eine Länge von gut 40“ ausgedehnt wird.

Bei der Art und Weise, wie die zusätzlichen Singstimmen eingefügt werden, bleibt Huber seiner ursprünglichen Technik treu: Sie werden in Augmentation, zum Teil auch in augmentierter Umkehrung angefügt. Doch als zusätzliches Element tritt nun das Prinzip des Kanons hinzu. Als Beispiel hierfür dient der erste Vokalpart (T. 10–15): Nach dem Einsatz von MS und T1 auf einem oktavierten *d* setzt S2 ein Viertel später ein, eine Quarte höher, auf *g* und in derselben Maßeinheit wie T1. Nehmen wir den Verlauf von MS als Grundlage (Huber beschreibt seine Originalkomposition als „*canon inversus, in augmentationem*“⁶⁰⁸), so ist in S2 und zwei Takte später auch in S1 das einfach vergrößerte Zeitmaß (von Achtel auf Viertel) zugrunde gelegt: Die Oberstimme ist also der „Tenor“ in Augmentation und um eine Quarte nach oben versetzt; die Unterstimme (T2) dagegen ist der augmentierte T1, um eine Quarte nach unten versetzt. Da T1 die augmentierte Umkehrung von MS ist, ist T2 demnach die doppelt augmentierte Umkehrung von MS, um eine Quarte nach unten versetzt. Dieses Prinzip wird zweimal hintereinander angewendet. Die neuen Außenstimmen erhalten in den Takten 10 bis 13 (Orig. T. 1–4) Material aus den ersten beiden Takten von MS und T1. Während der Takte 14 f. (Orig. T. 5–6) liegt die dominierende Stimme (MS) oben. Zunächst folgt die augmentierte Umkehrung in T1, eine Achtel später wiederum die um eine Quarte nach unten transponierte Augmentation in B; und eine weitere Achtel später die Vergrößerung von MS in CT, um eine Quinte nach unten transponiert. Dieselbe Technik ist auch in späteren vokalen Teilen erkennbar, allerdings beschränkt sich Huber bei der fünfstimmigen Ausarbeitung (T. 50–56) darauf, den drei zusätzlichen

⁶⁰⁸ Partitur zu *Nous? – La raison du cœur ...* (siehe Anm. 464), S. 7

Stimmen einzelne Phrasen zuzuschreiben, in denen er zentrale Worte betont, wie z. B. „sa raison politique“ am Ende von Takt 56 im dreistimmigen Unisono.

Der intime Charakter dieses Satzes wird auch durch die Instrumentierung betont. So sind außer dem bekannten Trio (AFl., Hf. und Vla d'am.) an einigen Stellen noch Bkl., Git., Vlc. und Kb. beteiligt, jedoch nie mehr als fünf Instrumente gleichzeitig. Einzige Ausnahme ist das abschließende „Motus 2“ mit sechs Instrumenten. Bei neu komponierten instrumentalen Stimmen handelt es sich vorwiegend um Parallelführung mit vokalen Stimmen. Eine Sonderrolle hat die Darabukka inne, die ab Takt 63 durchgängig zu hören ist: Sie verkörpert den Herzschlag und sorgt zugleich für den musikalischen Arabienbezug, der ja dem gesamten Werk implizit ist.

Auffällig ist, dass – entsprechend der kompositorischen Vorlage – die instrumentalen Teile einen steten Wechsel im Metrum beinhalten, während die vokal dominierten Elemente vorwiegend im 11-Achtel-Maß gehalten sind. Dies ist aller Wahrscheinlichkeit nach auf eine wellenartige Skizze zurückzuführen, die Huber – wie im Werkkommentar angedeutet – für den originalen Instrumentalpart angefertigt haben muss. Die Abfolge in den ersten neun, rein instrumentalen Takten spricht dafür, dass auch dieser Komposition eine ähnliche Wellenzeichnung zugrunde liegt, wie sie beim 1. Satz des *Miserere hominibus* erhalten ist⁶⁰⁹:

Metrumangaben im 9. Satz, T. 1–9

Takt	T. 1	T. 2	T. 3	T. 4	T. 5	T. 6	T. 7	T. 8	T. 9
Metrum	5 ♩	7 ♩	3 ♩	7 ♩	5 ♩	4 ♩	5 ♩	3 ♩	5 ♩

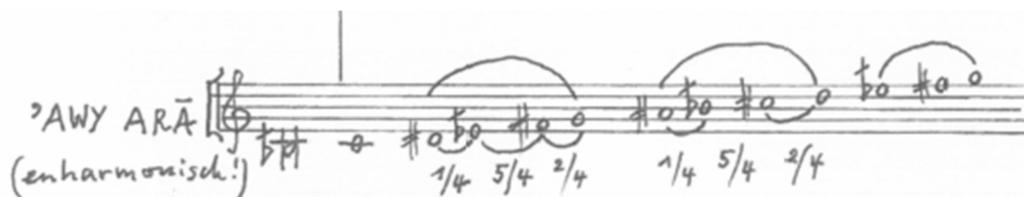
Dazu passen auch die mit unterschiedlichen Fermaten versehenen Takte. Wenn man nun die durch besondere Fermaten versehenen Takte 3, 4, 8 und 9 in Relation zur Anzahl der Viertel setzt, bestätigt das Ergebnis, dass dem Werk gezeichnete Symmetrien zugrunde liegen:

15 Viertel bis Ende T. 3; 7 Viertel bis Ende T. 4 = 22 Viertel

17 Viertel bis Ende T. 8; 5 Viertel bis Ende T. 9 = 22 Viertel

⁶⁰⁹ Allerdings fanden sich derlei Vorarbeiten nicht im Nachlass.

Wurde im Vokalpart aus der Tonskala des Maqām Saba-Najdi geschöpft, so geht der instrumentale Tonvorrat laut Huber aus dem Maqām Awj'ara⁶¹⁰ hervor. Er notiert ihn in Anlehnung an d'Erlanger im Januar 2008 folgendermaßen:



Hubers Notation des Maqāms Awj'ara⁶¹¹

Diese Skala enthält zahlreiche mikrotonal veränderte Intervallschritte, weshalb sie Huber gut geeignet für enharmonische Deutungen erscheint. Indem er die Skala über die Oktave hinaus verlängert, erhält er zwei gleich gebaute Tetrachorde (dis-g / ais-d) mit der Intervallfolge $1/4 - 5/4 - 2/4$.

Zentrale Töne im skordatierten Harfenpart sind: $\Downarrow h'$ (T. 1), $\Downarrow d$ (T. 2, 3, 4) sowie immer wieder das tiefe *Des* (mit Oktavierungen; T. 3, 5, 6–9), wohl eine enharmonische Umdeutung des *cis* aus der Maqām-Skala.

Die mikrotonal umgestimmte Viola d'amore weist als gewichtige Töne das *es'* auf, weiterhin *g'*, *as'* und *e''*. Zwischen mikrotonal erniedrigten Tritoni und Quarten erklingt immer wieder das hohe $\Downarrow c''''$ (unter Mitwirkung der Harfe). Ab Takt 6 erscheint auch hier das *des'*, eine Oktave höher als bei der Harfe.

Die Funktion der Gitarre ist es, den Einsatz der Singstimmen zu erleichtern. So intoniert sie am Ende von Takt 9 das *d'*, den Anfangston für MS und T1. Dieses Vorgehen findet sich weiterhin in Takt 22 f. (Intonation des *a*), Takt 37 f. (Intonation des *h*), Takt 46 f. (Intonation von *b* und *f'*), Takt 61 f. (Intonation des *g*) und Takt 67 (Intonation des *as*). Vier Takte vor dem langen Schlusstakt 71 unterstützt sie die Singstimmen bei ihrem anspruchsvollen Part: Takt 67 bis Mitte Takt 69 spielt Git. mit MS, ab Mitte Takt 69 bis Ende Takt 70 läuft sie parallel zu T1. Die gleiche Funktion hat während dieser vier Takte auch Kb., allerdings stärkt er die jeweils andere Stimme: Er läuft von T.67 bis Mitte Takt 69 parallel zu T1 und am Schluss von Takt 70 parallel zu MS.

⁶¹⁰ Huber, Werkkommentar zu *L'Âge de notre ombre* (siehe Anm. 604)

⁶¹¹ Huber, *Interdependenz* (siehe Anm. 63), S. 75

Hubers kompositorischer Rückgriff auf ältere Werke wird durch den vertonten Text motiviert und legitimiert: „Beginnen, wieder-beginnen“ heißt es bei Derrida. Dieses Bild widerspricht der Vorstellung, dass etwas vorangehen muss, ja, dass das Tun auf ein bestimmtes Ziel hin ausgerichtet sein muss. Somit stellt sich Derrida hier nahe an den Geschichtsbegriff von Walter Benjamin, der ebenfalls von der Vorstellung lebt, dass die Zeit kein in nur eine Richtung fließender Strom ist. Hubers Rekompositionen erinnern an die Arbeit des von Benjamin definierten „historischen Materialisten“, der Geschichte immer in Jetzt-Momenten erfährt:

„Der historische Materialist [...] nimmt sie [i. e. die Vergangenheit, Anm. d. Autorin] wahr, um eine bestimmte Epoche aus dem homogenen Verlauf der Geschichte herauszusprengen; so sprengt er ein bestimmtes Leben aus der Epoche, so ein bestimmtes Werk aus dem Lebenswerk. Der Ertrag seines Verfahrens besteht darin, daß *im* Werk das Lebenswerk, *im* Lebenswerk die Epoche und *in* der Epoche der gesamte Geschichtsverlauf aufbewahrt ist und aufgehoben.“⁶¹²

Dieses Bild – es kann ebenfalls als eine weitere Allusion an Zimmermanns Vorstellung von der „Kugelgestalt der Zeit“ gesehen werden – hat Huber in seiner Rekomposition in eine sinnfällige kompositorische Form gebracht. Passend zu der Vorstellung gibt es mehrschichtige Bezugnahmen zwischen dem 9. und dem 3. Satz des *Miserere hominibus*: Beiden Sätzen liegen französische Texte zugrunde – die sogar inhaltliche Berührungspunkte enthalten, weil sich beide Texte auf die Problematik des Israel-Palästina-Konflikts beziehen; beide Sätze weisen Motus-Takte auf; hier wie dort finden sich Anklänge an die arabische Perkussion – und beide Sätze enden mit einer markanten Umspielung der Töne *a/as*.

3.3.6.2 10. Satz „Agnus Dei ...“

Der abschließende Satz ist die Rekomposition eines Werkes aus den Jahren 1990/91. Weiter oben wurde bereits darauf hingewiesen, dass der Zeitraum um das Jahr 1990 für Huber von großer Bedeutung war: Es entstehen die vielfältigen Versionen von ... *Plainte* ..., dessen Urversion Luigi Nono gewidmet ist; es ist der Beginn seines „Alterswerks“; es ist die Zeit, in der Huber auf einen reichen Erfahrungsschatz als Komponist und Lehrer zurückblicken kann – und zugleich der Beginn einer zwanzig Jahre andauernden künstlerischen Produktivität im Ruhestand, über deren

⁶¹² Walter Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte*, in: *Gesammelte Schriften Bd. I–2*, Frankfurt a. M. 1980, S. 692–704, hier: S. 703 (Hervorhebungen im Original)

allmähliches Ende sich der Komponist wohl bereits Mitte der 2000er Jahre bewusst zu werden beginnt. Demzufolge hat es auch eine ganz persönliche Bedeutung, wenn Huber für den Schluss von *Miserere hominibus* kein neues „Agnus Dei“ komponiert⁶¹³, sondern sich entscheidet, Elemente aus dem älteren *Agnus Dei cum Recordatione*⁶¹⁴ umzuarbeiten.

3.3.6.2.1 Vorlage von 1990/91

Die Originalbesetzung ist für vier Sänger (Kontratenor, zwei Tenöre, Bassbariton), zwei Fiedeln und Laute. Die Partitur umfasst 16 Seiten. Die formale Anlage besteht aus fünf Teilen, die symmetrisch angeordnet sind: Zwischen drei „Agnus Dei“-Teilen steht ein aus zwei Teilen bestehendes Bariton-Solo, das mit „Conte des comptes“ (dt.: „Erzählung von Zahlen“) überschrieben ist. Somit sieht das Formschema folgendermaßen aus:

Agnus Dei I – Conte des comptes I –
Agnus Dei II – Conte des comptes II –
Agnus Dei III

Die Komposition beginnt mit einem einen Takt umfassenden einleitenden vierstimmigen „Christe“-Ruf. Diesen beschreibt Thomas Gartmann mit traditionellem Vokabular:

„Harmonisch ergeben sich wiederum starke Anklänge an Tonalität, respektive hier Bitonalität: Die drei oberen Stimmen bilden zuerst einen Es-Dur- Akkord, der fast wie ein ‚Trugschluss rückwärts‘ in einem verminderten Dreiklang auf *d*, dann auf *e* rutscht. Dazu singt der Bariton als Bassstimme mit *H – e – A* eine Art Kadenzformel auf *A* (Doppeldominante–Dominante–Tonika). Beim *e* ist übrigens auch die Dur-Terz dabei, enharmonisch als *as* im Haut de contre zu finden.“⁶¹⁵

Darauf folgt das „Agnus Dei I“, das zweistimmig von Tenor 1 (T1) und Bariton (BT) eröffnet wird. Nach dem ersten Durchlauf von „Agnus Dei qui tollis peccata mundi“ werden die ersten beiden Stimmen von Tenor 2 (T2) und Kontratenor (CT) abgelöst;

⁶¹³ Es liegt aber auch durchaus im Bereich des Wahrscheinlichen, dass der nahende Termin der Uraufführung eine Rolle bei dieser Entscheidung gespielt hat.

⁶¹⁴ Ich richte mich bezüglich der Schreibweise mit großem „R“ nach der publizierten Partitur (Ricordi & Co., München 1991, Sy. 3131). Der Komponist gibt den Titel gelegentlich auch mit „recordatione“ an.

⁶¹⁵ Thomas Gartmann, „*In die Tiefe dringen...*“ (siehe Anm. 291), S. 65

doch bereits auf dem „i“ von „Dei“ gesellen sich die zwei Stimmen vom Anfang dazu und das Agnus Dei wird bis „miserere nobis“ vierstimmig durchgesungen.

Nach einer kurzen instrumentalen Überleitung folgt ein längeres BT-Solo (S. 3–8), überschrieben mit: „Conte des comptes“. Begleitet von zwei mittelalterlichen Fideln und einer Laute trägt der Sänger einen Ausschnitt aus Gösta Neuwirths gleichnamigem Text vor. Neuwirth hatte 1982 einen wissenschaftlichen Text mit dem Titel *Erzählung von Zahlen* veröffentlicht, der sich mit Zahlenverhältnissen bei Josquin des Prez sowie dessen Bezugnahmen auf Werke von Johannes Ockeghem beschäftigt. Den musikwissenschaftlichen Analysen geht ein fiktiver Monolog Ockeghems voraus, der im Winter 1496 angesiedelt ist, also kurz vor dessen Tod im Februar 1497: Auf dem Sterbebett lässt Ockeghem sein Leben Revue passieren und zeichnet damit ein kurzes, assoziatives Bild jener Zeit; gleichzeitig stellt er Überlegungen zu einigen grundlegenden Fragen an: Was ist Musik? Was ist Geschichte? Über welche Menschen spricht man (Savonarola wird erwähnt: „Der frate aus Florenz, der strenge Prediger, hat auch hier in Tours Anhänger“)? Was bewegt die Menschen (die Pest)? Der Leser erfährt, dass gerade Charles als König herrscht, und weiter, dass die Entdeckung Amerikas als wichtiges Ereignis wahrgenommen wurde. Dazwischen wendet sich Ockeghem mehrmals an seinen Schüler Josquin des Prez.

An dieser Stelle seien diejenigen Passagen aus dem deutschen Originaltext angeführt, die Huber für die Vertonung ausgewählt hat:

„Die Erde schwankt, die Vettel wälzt sich um‘, die Zeit hat einen Riß, aber auch offene Türen. [...] an dem Neuen, das im Gange ist, werde ich keinen Teil haben. [...] Das Fieber macht die Augen trüb. Glauben und Wissen in Aufruhr, das jagt die Menschen um. [...] Sonderbare Kunde, die zuletzt aus Spanien kann: ein unbekanntes Land im Westen [...] andere Menschen, mit brauner Haut; und Ungeheuer aus dem Meer. Alle Karten und Bilder werden anders. Der meine Messe mit Sorgfalt kopierte, wurde gut bezahlt; [...] Sie drucken jetzt Bücher und Flugschriften vielerlei Art, aber der Narren Zahl wird größer davon, die ihr ‚gaudeamus‘ singen. [...] Lange hörte ich nichts aus Rom. Josquin, der mir Schüler und Freund war. [...] Stimme, Stimme jetzt. ‚me conduit desplaisir‘ schrieb Josse [i. e. Josquin, Anm. d. Autorin] im Unglück. Die Schweigestimme in meinem Kopf. Zum Ersticken hält mir der Mund die Worte fest. Sie sollen das Zimmer wärmer machen. ‚D’estre sans per‘.“⁶¹⁶

⁶¹⁶ Neuwirth, *Erzählung von Zahlen* (siehe Anm. 248), S. 5–7

Diese Zeilen hatte Huber von dem Sprachwissenschaftler Pierre Bec⁶¹⁷ ins Altfranzösische „rückübersetzen“ lassen. Er nahm also gleichsam eine Potenzierung der Fiktionalität vor: Ein im 20. Jahrhundert frei erfundener innerer Monolog wird in eine Sprache gebracht, von der man annimmt, dass man sie vor fünfhundert Jahren so gesprochen bzw. verschriftlicht hat.⁶¹⁸ Dieses semantisch aufgeladene Material bildet nun die Grundlage für ein BT-Solo, das von drei mittelalterlichen Instrumenten begleitet wird. Am Ende dieses Teils (S. 8) folgt eine zweistimmige instrumentale „Intonatio“, die das Doppelthema des folgenden „Agnus Dei“ vorstellt.

Der zentrale 3. Teil (S.9) ist überschrieben mit „Agnus Dei II, (Duo), (cantus cancriscans ad inversionem, in prolatione augmentata)“⁶¹⁹ Es ist ein kunstvoll gearbeiteter Zwiegesang, eine Verbeugung vor den Meistern der franko-flämischen Vokalpolyphonie. Wie zu jenen alten Zeiten, so verzichtet Huber auch hier auf eine exakte Festlegung der ausführenden Stimmlagen. Lediglich die Schlüssel geben an, dass die untere Stimme eine Oktave tiefer zu lesen ist als die obere. Die obere Stimme – nennen wir sie Altus – ist auch die lebhaftere, hat kleinere Notenwerte und mehr Verzierungen zu singen als die untere, die von nun an Tenor heißen soll. Der Tenor singt den Text in ruhigem Zeitmaß einmal durch: „Agnus Dei qui tollis peccata mundi, miserere nobis“. In der selben Zeit bewältigt der Altus fast den doppelten Text: 2 x Agnus Dei, 2 x qui tollis, 2 x peccata, 1 x mundi, 2 x miserere, 1 x nobis.

Formbestimmend in vielerlei Hinsicht ist die Zahl 11: Dieses Duo umfasst 11 Großtakte. Jeder dieser Takte ist in jeweils 11 kleine „Takteinheiten“ unterteilt: 11 x 11 = 121 Takteinheiten. Und selbst auf der Ebene des einzelnen Tones gibt es einen Bezug zur Elf:

Oberstimme

Text	Agnus	Dei	Agnus	Dei	qui tollis	qui tollis
Anz. Töne	11	10	10	17	19	26

Unterstimme

Text	Agnus	Dei	qui tollis
Anz. Töne	11	10	9

⁶¹⁷ Siehe hierzu die Partitur zu *Agnus Dei cum Recordatione* (siehe Anm. 614), S. 3: „d’après un texte de Gösta Neuwirth, traduction française de Pierre Bec („traduction fictive“, „dans un française du 15eme siècle...“)

⁶¹⁸ Dass Huber den Kunstgriff des „Rückübersetzens“ bereits durch seinen Vater kennengelernt hat, wird im Punkt 1.5.5 des Absatzes 1.5 „Handwerkliche Besonderheiten“ beschrieben.

⁶¹⁹ Huber, Partitur zu *Miserere hominibus* (siehe Anm. 392), S. 9

Oberstimme

Text	peccata	peccata	mundi	miserere	miserere	nobis
Anz. Töne	12	12	16	14	14	12

Unterstimme

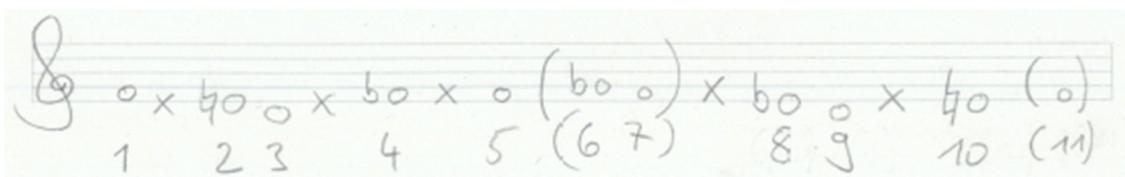
Text	peccata	mundi	miserere	nobis
Anz. Töne	17	19	9	17

Summe Töne Oberstimme: 173 Quersumme: 11

Summe Töne Unterstimme: 92 Quersumme: 11

Da dieses Stück einen intensiven Bezug zur franko-flämischen Vokalpolyphonie hat, die auf allen erdenklichen Ebenen Zahlensymbolik erkennen lässt, und weiterhin gerade Gösta Neuwirths *Erzählung von Zahlen* eine schier schwindelerregende Phalanx an numerischen Querbezügen und Deutungsvorschlägen enthält, kann das gehäufte Auftreten der Zahl 11 in dieser kunstvollen Musik kein Zufall sein. Daher ist es naheliegend, die 11. Stelle im Alphabet zu suchen: Es ist das „K“ wie Klaus.

Dieser Prolationskanon wurde wörtlich in die Rekomposition von 2006 übernommen, weshalb er an dieser Stelle etwas genauer betrachtet wird: Im Skizzenmaterial zu *Agnus Dei cum Recordatione* findet sich als Ausgangspunkt eine Zehntonreihe, die lediglich aus großen und kleinen Sekunden besteht, den Ausgangston *f* umspielend.⁶²⁰ Der sechste Ton dieser Reihe, das *ges*, ist als „Spiegelachse“ gekennzeichnet. Die gesamte Reihe benennt Huber mit „Rectus“. Sie wurde 13-mal untereinander notiert und zwischen jedem Ton der Ursprungsreihe wurde jeweils ein Zwischenton mit einem grünen Stift eingesetzt. Somit ergibt sich folgendes Schema:

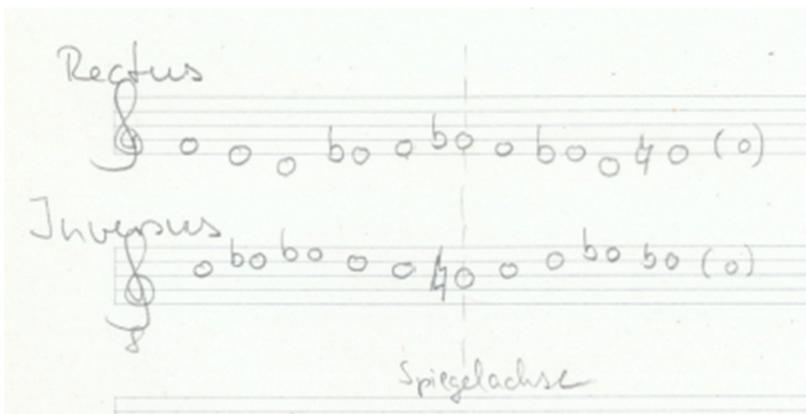


Agnus Dei cum Recordatione: Schema der 8- bzw. 10-Ton-Reihe

⁶²⁰ PSS, Sammlung Klaus Huber, Mappe „Skizzen zu *Agnus Dei cum Recordatione*“. Diese Mappe habe ich eingesehen, bevor Hubers Nachlass verfilmt wurde; daher kann hierfür keine genaue Filmnummer angegeben werden.

Manchmal besteht die Reihe aus acht, manchmal aus zehn fixen Tonhöhen, je nachdem, ob die Wechselnote in der Mitte *f* – *ges* – *f* vorkommt (= 10 Töne) oder die Reihe nur bis zum *f* geht (= 8 Töne). Der 11. Ton ist zugleich der 1. in der Reihe.

Die Umkehrung dieser Reihe benennt Huber mit „Inversus“; er lässt sie mit *c* beginnen und kennzeichnet als Spiegelachse ebenfalls den 6. Ton, das *h*. Sie ist damit die intervallgetreue Umkehrung der Rectus-Reihe: Auch diese Reihe ist 13-mal notiert, jeweils mit unterschiedlichen Zwischentönen. Davon hat Huber laut Skizze „[...] nur 9 Versionen ausgeführt“.



Agnus Dei cum Recordatione: 10-Ton-Reihe, Rectus und Inversus

Der Ursprung dieser Reihe liegt weit zurück in Hubers Vergangenheit. Thomas Gartmann hat nachgewiesen, dass sie identisch ist mit der Tenorstimme auf die Textzeile „Liebste Braut, du schöne ...“ von *Des Engels Anredung an die Seele* – einer Komposition aus dem Jahr 1957: „Spiegelsymmetrie findet sich teils auch auf der Mikroebene der Intervalle: [...] Der Beginn des Tenors mit fallender kleiner Sekund, fallender großer Sekund wird gespiegelt durch steigende kleine Sekunde, steigende große Sekunde.“⁶²¹

Somit ist dieses Ausgangsmaterial eine doppelte Spiegelung:

f – *e* – *d* – *es* – *f* – /*ges*/ – *f* – *es* – *d* – *e* – *f*

Dasselbe dargestellt als Intervallfolge:

kl.2 abw. – gr.2 abw. – kl.2 aufw. – gr.2 aufw. – kl.2 aufw. – /*ges*/ –

kl.2 abw. – gr.2 abw. – kl.2 abw. – gr.2 aufw. – kl.2 aufw.

Und auch die untere Stimme der „Intonatio“ – identisch mit dem augmentierten Tenor im Duo – hat ihren Ursprung in jener Komposition, die Huber ein halbes Jahrhundert

⁶²¹ Gartmann, „*In die Tiefe dringen*“ (siehe Anm. 291), S. 51–73, hier: S. 59

zuvor vollendete, so Gartmann: „Der Beginn des Tenorsolos des Engels, ‚Liebste Braut‘, wird in der Intonatio zum *Agnus* (und nachher im Tenor) intervallgetreu aufgenommen, diesmal kontrapunktisch hochkomplex, [...] als Krebs-Umkehrung in vergrößerten Notenwerten.“⁶²² Diese kunstvolle Verarbeitung von Rectus- und Inversus-Reihe in dem elf Großakte umfassenden Duo lässt sich schematisch folgendermaßen darstellen:

	T.1	T.2	T.3	T.4	T.5
Altus					
Rectus	1-11;1	23 45678910 11=11 109	8 7 5 432 1	2 3 4 5	89 10 11=12 3 4 5 6 89
Inversus		2 5 7 8=11 9	10 11=1 3 4 1	2 3 4	5 8 9 10
Variable			X X X XX	X X X X X	X X X
T.6	T.7	T.8	T.9	T.10	T.11
Rectus	10 11=11 109 7 6 5 4 3 2 1 2 3 4 5 6 7 8	9 10 11=1 2 3 4 5	6 7 8		6 7 8 9 10
Inversus	11=1 2 3 4 5	8 9 10			3 2 1
Variable	X X X	X X X X X	X	X X X X X	X
Rectus trans.			6 6 10 1 3 1 2 3 2 3 1	5 6 8 10 10 11=1 2 3 1 4 6 7	
Tenor					
Rectus	T.1	T.2	T.3	T.4	T.5
Inversus	1 2 3 4 5	6 7 8 9 10 11; 1	2 3 4 5 6 7	8 9 10	2 1 3 4
Variable				X X X	4 5 6
T.6	T.7	T.8	T.9	T.10	T.11
Rectus	8 11		5 4 3	2 1 2 3 4	5
Inversus	7 8 9 10 11	3 4 5 6 7	8 9 10 11=1 2	3 4 5 6 7 8 (9)	10 7 8 9 10
Inversus 2	7 8 9 10	6 7 9			
Variable	X X				X

Schematische Darstellung der Verwendung der Töne aus der 9-Ton-Reihe. „Rectus = Lila“ und „Inversus = Rot“ in den beiden Stimmen (Altus, Tenor)

⁶²² Ebd., S. 65

An zwei Stellen bricht Huber aus dem Schema aus.

Zum einen: Die Takte 6 bis 8 im Tenor weisen eine doppelte Verschränkung der Inversus-Reihe auf. Dies geschieht zu jenem Zeitpunkt, als die Rede von den „peccata mundi“ ist. Das Wort „peccata“ wird auch im Altus hervorgehoben: Auf der Silbe „ca“ tritt erstmal ein reihenfremder Ton auf: ein *as*, welches zugleich den bislang höchsten Ton darstellt.

Zum zweiten: Für den Schluss, während der Takte 9 bis 11, wird im Altus die Rectus-Reihe um eine kleine Terz nach oben transponiert. Sie beginnt nun auf *as*, weist ein *fis* und *gis* auf und geht bis zum *a*, dem höchsten Ton des gesamten Duos. Die Transposition einer Reihe findet nur einmal statt, und zwar genau an der Stelle, wo der Altus zweimal die Bitte um Erbarmen singt: „miserere“. Dadurch ist eine Ausdruckssteigerung erreicht, zugleich aber auch eine nachträgliche Legitimation für das *as* im 6. Takt: Das „Erbarmen“ bezieht sich auf die „Sünden“.

Es folgt die Fortsetzung der „Conte de comptes“ (S. 10–12). Am Ende dieses Abschnitts intoniert BT ohne Begleitung ein kurzes, aber sehr markantes Zitat: „me conduit desplaisir“ entstammt einer Komposition Josquins, auf die Neuwirth in seiner Abhandlung explizit eingeht: dem Vokalwerk *Incessament*. Darin, so weist Neuwirth nach, verwebt Josquin des Prez die Phrase, welche mit „mich verfolgt das Unglück“ übersetzt werden kann, mit seinem eigenen Namen: Einerseits stimmen die Vokale dieses Ausdrucks mit denen Josquins überein: cOndUlt dEsplaisir – jOsquIn dEsprez; andererseits können auch die in Solmisationssilben übertragenen Noten mit Josquins Namen in Beziehung gesetzt werden: sOl – Ut – mi – re.⁶²³

<p>99</p> <p>12 5 3 14 13 4 20 9 19</p> <p>me c O n d U l t</p> <hr style="width: 50%; margin: 0 auto;"/> <p>J O s q u i n</p> <p>9 14 18 16 20 9 13</p> <p>99</p> <p>sol ut mi re</p>  <p>re mi ut sol</p>	<p>4 5 18 15 11 1 9 18 9 17</p> <p>d E s p l a i s i r</p> <p>Der Text besteht aus 32 Wörtern,</p> <p>„conduit“ ist das 16. Wort, von „desplaisir“ bis zum Schluß sind es noch einmal 16 Wörter,</p> <p>sowie 155 Buchstaben</p> <p>von denen das o in „cOnduit“ gerade der mittlere 78. Buchstabe ist.</p> <hr/> <p>Die Summe aus Wörtern 187 Buchstaben</p> <p>ist die gematrische Namens- chiffre für</p> <p style="text-align: right;">99 Josquin 88 Desprez</p>
--	--

Solmisation des Namens „Josquin des Prez“, Aus: Neuwirth, *Erzählung von Zahlen*, S. 31

⁶²³ Neuwirth, *Erzählung von Zahlen* (siehe Anm. 248), S. 30 f.

Huber zitiert Josquins Motiv wörtlich (mit über die Oktave hinweg gestreckten Intervallen) und unterlegt es mit den Worten, die gleich zweimal in Neuwirths *Erzählung von Zahlen* vorkommen: einmal als Zitat Ockeghems, als dieser von seinem Schüler Josquin spricht, und später, als er auf die Komposition *Incessament* eingeht: „me conduit desplaisir“.

„me conduit desplaisir“ im Tenor von *Incessament*. Aus: Neuwirth, *Erzählung von Zahlen*, S. 30

„me conduit desplaisir“, Josquin-Zitat in: *Agnus Dei cum Recordatione*, Partitur S. 12

© G. Ricordi & Co. Bühnen- und Musikverlag GmbH

Dem kurzen Zitat folgt die zweite vierstimmige „Christe“-Anrufung, diesmal mit der vollständigen Formel „Christe eleison“. ⁶²⁴ T2 und BT nehmen das Josquin-Motiv auf; CT beginnt mit der markanten kleinen None; T1 verkürzt ihn um eine Oktave und singt eine kleine Sekund: *g – as*. Jede Stimme erhält eine eigene Interpretation der Josquin-Vorlage – und am Ende der fünf Takteinheiten erklingt ein strahlendes C-Dur.

⁶²⁴ Dieses Josquin-Motiv sowie das kurze vierstimmige „Christe eleison“ entnimmt Huber seiner Komposition, um es dem 65-jährigen Hans Oesch im Juni 1991 als Geburtstagsgruß zu schenken. Vgl.: Klaus Huber, *Selbstverständliche Nähe zum Gegenstand. Für Hans Oesch*, in: *Umgepflügte Zeit* (siehe Anm. 4), S. 397–399, hier: S. 394

Unmittelbar vor dem abschließenden „Agnus Dei III“ steht erneut eine kurze „Intonatio“ (S. 13), in der alle elf Töne (auch hier wieder die Zahl 11!) der Oberstimme der ersten „Intonatio“ intervallgetreu wiedergegeben werden, allerdings um eine Quarte nach unten versetzt, mit *c'* beginnend. Die Unterstimme erhält hiervon die ersten fünf Töne, auf *f*, ebenfalls mit umgekehrten Intervallen.

Dann, gleichsam akustisch mit dem „Agnus Dei III“ verzahnt, beginnt BT mit einem Sprechgesang, der, im Einatmen ausgeführt, sehr mühsam klingt („*prèsque sans voix*“). Bis zu Beginn von Takt 8 (S. 14) verbleibt BT in dieser Sprechhaltung, interpretiert so auf eindringliche Weise, wie dem sterbenden Ockeghem die Luft ausgeht. Die letzten Worte „*d'estre sans per ...*“ werden wiederum gesungen, zwar sehr leise, wie „von sehr weit weg = *de très loin!*“⁶²⁵, doch mit auffällig großen Intervallsprüngen. Das markante Motiv beginnt und endet mit einer kleinen None, dazwischen eine große Sekunde: *c – des' – es' – d*. Es wird von den drei Instrumenten aufgegriffen und erscheint im Verlauf in verschiedenen Formen. Dieser Teil ist in der Form einer siebenstimmigen Fuge komponiert, wobei die drei Instrumente zu gleichberechtigten Stimmpartnern werden. Das heißt, ab dem fünften Stimmeinsatz übernehmen Vielle 1, dann Vielle 2, schließlich die Laute eigenständige Stimmen.

Dieses Werk aus den Jahren 1990/91 hat für Huber eine große Bedeutung, denn er sagt darüber, es

„[...]wäre wohl eher in Beziehung zu bestimmten Werken von Bernd Alois Zimmermann zu setzen, den ich nicht als einen Vorläufer der Postmoderne sehen kann. Es ist eine Vorstellung der historischen Zeit, Zeit als Kugelgestalt mit dem Unabgeholtenen im Alten, die in eine Gegenwart Strahlen werfen kann aber auch über diese hinaus in die Zukunft. Es gibt auch eine gewisse ‚nostalgie‘ (franz.) meinerseits einem Ockeghem gegenüber, und auch gegenüber einem Josquin. Ich wollte mich selber provozieren, wollte sehen, ob ich auf demselben Niveau etwas Verwandtes schaffen könnte. Wäre es mißlungen, hätte ich es weggeworfen.“⁶²⁶

3.3.6.2.2 Rekomposition von 2006

Für seine Rekomposition „*per finire il ‚Miserere hominibus‘*“, also den abschließenden 10. Satz des *Miserere hominibus*, verwendet Huber vorwiegend die Teile „Agnus Dei II“ und „Agnus Dei III“. Aus dem „Agnus Dei I“ stammt lediglich der erste Takt – ein vierstimmiger „Christe“-Ruf – unmittelbar gefolgt vom letzten Takt des mit „Conte des

⁶²⁵ Vortragsanweisung, siehe Partitur zu *Agnus Dei cum Recordatione* (siehe Anm. 614), S. 5

⁶²⁶ Huber und Mahnkopf, *Von Zeit zu Zeit* (siehe Anm. 9), S. 78

comptes“ überschriebenen 2. Teils, eine zweistimmige instrumentale „Intonatio“. Nun folgt das komplette „Agnus Dei II“, unverändert übernommen aus der Komposition von 1990. Huber belässt selbst die Originaldatierung „16.8.90, K.H“. Der 2. Teil des „Conte des comptes“ wird wieder weggelassen, jedoch übernimmt Huber das zweite Josquin-Zitat „me conduit desplaisir“, das von der Theorbe zu spielen ist, „ad libitum avec Barit.“. Es folgt das „Christe eleison“, ebenfalls unverändert der Vorlagenkomposition entnommen, vierstimmig und a cappella. Der anschließende Ablauf ist identisch mit der Vorlage: Nach dem vierstimmigen „Christe eleison“ folgt eine zweite kurze instrumentale „Intonatio“ (S. 3), darauf dann das abschließende „Agnus Dei III“ – hier als „Agnus Dei II“. Den fast stimmlosen Sprechgesang des Baritons belässt Huber wie in der Originalkomposition; es wird lediglich der Agnus-Dei-Text unterlegt. Mit Beginn des „Agnus Dei II“ startet – analog zur Vorlage – die Taktzählung, die bei „1“ beginnt und bis zum Schluss (T. 21) durchläuft.

Formale Gegenüberstellung von Original und Rekomposition

<i>Agnus Dei cum Recordatione</i> (1990/91)	„Agnus Dei“ im <i>Miserere hominibus</i> (2006)
Christe I	Christe I
Agnus Dei I	
Conte de comptes I	
Intonatio I	Intonatio I
Agnus Dei II	Agnus Dei I
Conte de comptes II	
Zitat Josquin („me conduit desplaisir ...“)	Zitat Josquin
Christe II	Christe II
Intonatio II	Intonatio II
Agnus Dei III	Agnus Dei II

Die kunstvolle Schlussfuge des „Agnus Dei II“ besteht aus 21 Takten: Sie beginnt zweistimmig mit T1 und T2 und steigert sich bis zur Siebenstimmigkeit. In der Vorlagenkomposition erreicht Huber diese Stimmenzahl, indem er den vier Sängern die drei Instrumente als vollwertige Partner zugesellt, nämlich eine Laute und zwei Fiedeln. In der Rekomposition lässt er jeweils ein Instrument colla parte mit einer Vokalstimme laufen. Die strenge Fuge verarbeitet das in der Intonation vorgestellte Motiv in Originalgestalt (OG) und Umkehrung (inv.), mit einfacher Augmentation (aug.) und doppelter Augmentation (aug. dupl.). Nach drei Takten setzt CT ein, nach drei weiteren

Takten B, danach folgen – immer im Abstand von drei Takten – S2, S1, MS. Nachdem die Siebenstimmigkeit erreicht ist, singt das Tutti während der letzten drei Takte die Worte: „Miserere hominibus“.

Einsatz der Stimmen plus dazugehöriger Instrumente im 10. Satz

Takte	T. 1–3	T. 4–6	T. 7–9	T. 10–12	T. 13–15	T. 16–18	T. 19–21
Stimmen	T1, T2	+CT	+B	+S2	+S1	+MS	Tutti
Instr.	T2+ Th.	T1+Bkl.	+Th. (CT+AFI. T2+ Hf.)	+Vlc. (B+Th. +Kb.)	+Vla.	+Th.	Tutti
Fugen- Einsatz auf	T1: c (OG); T2: f (inv.+ aug.	CT: g (OG)	B: Zitat Intonatio II (aug. dupl.)	S2: c (OG, aug. dupl.)	S1: d (inv., aug. dupl.)	MS: f (OG, aug. dupl.)	Schluss- klang ohne S1

Dadurch, dass dieser Teil bereits im Original siebenstimmig angelegt ist, muss Huber für die Rekomposition lediglich die Zuordnung der Stimmen abändern: S1 erhält ab Takt 10 die Stimme von Vielle 1, S2 ab Takt 13 die Stimme von Vielle 2, MS übernimmt die Theorbenstimme in Takt 16. Und auch die Zuordnung der begleitenden Instrumente ist folgerichtig:

T2: Th., ab T. 6: Hf.// T1: Bkl.// CT: AFI.// B: Kb.// S2: Vlc.// S1: Vla.// MS: Th.

Die ursprünglichen Parts der zwei Fideln werden während des ganzen Teils von Vla. und Vlc. übernommen; die Bariton-Stimme erhält die Theorbe.

Beachtenswert ist die Vortragsweise des Baritons, der einen Takt vor dem abschließenden „Agnus Dei III“ (S. 3) beginnt und noch einmal in den Takten 4 bis 6 einsetzt: In unruhigem Sprechgesang, wobei er auch immer wieder auf ein Einatmen singt, wiederholt er auf seltsame Art und Weise die Worte „Agnus Dei, qui tollis peccata mundi“, wobei er am Schluss bei der Phrase „peccata mundi“ hängen bleibt. Durch diese Art sticht der Bariton aus dem Gefüge der gesamten Komposition hervor. Weshalb hat Huber auch dieses Stilmittel aus der Vorlage übernommen? In der Vorgängerkomposition von 1990/91 fällt diese Partie auf die Worte⁶²⁷: „Die Schweigestimme in meinem Kopf. Zum Ersticken hält mir der Mund die Worte fest. Sie sollen das Zimmer wärmer machen.“

⁶²⁷ Dort ist der Text natürlich in der künstlich hergestellten altfranzösischen Version vertont.

In der Ursprungsversion handelt es sich also um das vertonte Verstummen eines todkranken Künstlers. In der neuen Bearbeitung steht diese Phrase für das erstickte Flehen eines Sünders, der Gott darum bittet, ihn von ebendiesen Verfehlungen zu befreien, da sie ihm die Luft zum Atmen nehmen. Also wieder eine doppelte Bezugnahme, wie sie bei Huber so oft zu finden ist. Dass dieser Bezug erwünscht ist, zeigt der folgende Takt 7, in dem der Bariton das Josquin-Zitat aus der ursprünglichen Komposition wörtlich übernimmt: „D'estre sans per“.

Doch damit nicht genug: Zwischen dem *Agnus Dei cum Recordatione* und dem letzten Satz des *Miserere hominibus* liegt zeitlich noch eines der wichtigsten Werke des Komponisten: seine Oper *Schwarzerde*. Das zentrale Thema ist dort das Ringen nach Luft: das schwere Atmen, das Nicht-Luft-bekommen, das Ersticken. Dort, wo dem Künstler keine Luft zum Atmen mehr zugestanden wird, stirbt nicht nur der Mensch, sondern auch die Kunst – und damit die gesamte Menschheit, die ohne Kunst kein menschenwürdiges Dasein führen kann. Im Kontext des *Miserere hominibus* mit seiner Kritik an totalitären Systemen, der Umweltzerstörung sowie der Übermacht des Kapitalismus ist das nur mühsame Luftholen noch in eine weitere Richtung deutbar, nämlich als Mahnung: „Passt auf, dass euch noch genügend Luft bleibt, damit ihr Menschen bleiben könnt.“ Diejenigen, die am wenigsten in das Raster einer auf Konsum und Effektivität ausgerichteten Gesellschaft passen, sind Künstler, weil ihre Leistung nicht so einfach messbar ist. Doch sind sie es, die einer gefährdeten Gesellschaft wie etwa derjenigen im Westjordanland Möglichkeiten einer Identifikation schaffen können – solches hat der Dichter Mahmoud Darwish in seinen epischen Gedichten versucht.

Wenn man den Schluss dieser Komposition betrachtet, fällt einem der allerletzte Takt ins Auge: Es sind alle Sänger und alle Instrumentalisten beteiligt – bis auf S1. Als Huber auf diesen Umstand angesprochen wird, antwortet er lapidar: „Sie [i. e. die höchste Stimme, Anm. d. Autorin] hatte schon davor das *as*².“⁶²⁸ Das ist nicht wirklich plausibel, denn im Gegensatz zu ihr hält die Viola, ihr instrumentales Double, diesen Ton bis zum Schluss – somit ist im Schlussklang durchaus eine hohe Komponente vertreten. Hätte Huber einen tiefen Klang gewollt, hätte er auch das hohe *as* der Viola weglassen müssen. Doch diese Note wurde weiter unten in der Partitur in einem eigenen Bratschensystem notiert. Daher mutet es seltsam an, dass am Ende dieser vierzehnstimmigen Komposition lediglich dreizehn Stimmen erklingen. Es wirkt unausgewogen, so als sei uns hier kein erlösend-apotheotischer Schlussklang

⁶²⁸ Huber und Mahnkopf, *Von Zeit zu Zeit*, (siehe Anm. 9), S. 116

vergönt. Diese Musik ist unperfekt – genau wie die Menschen, die mit ihrer Hilfe um Mitleid und Vergebung bitten. Ich sehe diesen gewollt unbefriedigenden Schluss als ein weiteres Beispiel für Hubers „strukturelle Semantik“.⁶²⁹

Handwritten musical score for the end of Huber's *Miserere hominibus*. The score includes staves for Soprano 1 and 2, Mezzo-soprano, Contralto, Tenor 1 and 2, Bass, Flute, Clarinet, Trumpet, Trombone, Arpa, Violin, Viola, and Cello. The Contralto part features the lyrics "de très loin, avec douceur" and "Mi... SE-RE... RE...". The Trombone part also has the instruction "de très loin, avec douceur". The score is dated 15.7.91 and 5.7.06, with the signature "K.H.".

Huber, *Miserere hominibus*, Schluss, Partitur S. 8 (neue Zählung) © G. Ricordi & Co. Bühnen- und Musikverlag GmbH

⁶²⁹ Siehe hierzu den gleichnamigen Absatz im Abschnitt 1.5 „Handwerkliche Besonderheiten“ im 1. Kapitel dieser Arbeit.

3.3.7 Momente des Innehaltens: Pulsationen

Im *Miserere hominibus* gibt es Momente, in denen das musikalische Geschehen kurz verharrt, jedoch ohne dass eine Pause entstünde: Es handelt sich hierbei um eine kompositorische Spezialität Hubers, die „Pulsation“.⁶³⁰ Dieses musikalische Verharren findet sich über das gesamte Werk verteilt an fünf Stellen: vor und nach dem 3. Satz, am Ende des 5. Satzes, mitten im 9. Satz sowie an dessen Schluss. Dabei ist jede Pulsation anders gearbeitet.

3.3.7.1 Vielgestaltig

Die 1. und die 3. Pulsation gehören der Kategorie „Motus“ an, so wie sie Claus-Steffen Mahnkopf beschreibt:

„Ein Motus – er kommt immer wieder seit *Metanoia* (1995) vor – ist ein pulsierender Großtakt. Huber beabsichtigte, die spektrale Komponente der vertikalen Intervalle durch eine zeitliche Komponente, nämlich mit Rhythmik und Metrik, zu komplettieren. Die Polypulsation, von Motus zu Motus variiert, ist auf spektralähnliche Klänge bezogen (auch färbend, wenn Nebentöne einbezogen werden). Die Motus-Klänge sind lebendig und bewegt, die Bewegung, wenn auch zart und leise, reißt nicht ab, die Zeit ist weiterhin im Fluss – eine Art von verlebendigter Fermate.“⁶³¹

Die beiden Großtakte 33 (S. 16) und 96 (S. 37) sind nicht explizit als „Motus“ gekennzeichnet, allerdings gelten für sie dieselben Anweisungen: „estremamente lento“, „répéter ... al niente!“ (beide S. 16) oder „pp molto dolce“, „dim. poco a poco...“ (beide S. 37). Weiterhin finden sich Angaben zur Dauer für den Großtakt Takt 33: „NB: la durée de cette mesure (33) au moins 27“ – 30““ und der Großtakt Takt 96 dauert auf der Referenzaufnahme 38“. Also erstrecken sich diese beiden Takte auf ungefähr eine halbe Minute Dauer.

Bei beiden Großtakten sind Sänger beteiligt: Bei Takt 96 lediglich T1 (plus Perk.); bei Takt 33 sind es fünf: S1, S2, CT, T1 (plus Perk.), B. Allerdings wiederholen sie lediglich eine kurze Phrase. Zu Beginn des 3. Satzes (= T. 33) ist das der Beginn des Darwish-Textes „O mort“, der auf unterschiedlichste Weise und zu verschiedenen Zeiten innerhalb des Großtaktes vorgetragen wird. Am Ende des 5. Taktes greift T1 bereits die

⁶³⁰ Siehe hierzu den Abschnitt 1.3.3 „Besondere Organisationsformen des Parameters Zeit“ im 1. Kapitel dieser Arbeit.

⁶³¹ Claus-Steffen Mahnkopf, *Polykulturalität als Polyphonietypus. Zum Alterswerk Klaus Hubers*, in: Tadday, *Klaus Huber* (siehe Anm. 551), S. 155–169, hier: S. 164, Anm. 12

Worte des folgenden Satzes auf, indem er ständig auf nur einer Tonhöhe sprechsingt: „lava nos“.

Die beiden letzten Pulsationen befinden sich innerhalb des 9. Satzes (S. 70 f.) sowie an dessen Ende (S. 72). Huber hat sie mit „Motus 1“ und „Motus 2“ gekennzeichnet. Während der abschließende „Motus 2“ die oben beschriebenen Merkmale (ein Großtakt mit wenig Text, wiederholt) aufweist, muss sich „Motus 1“ in das musikalische Geschehen des Satzes einfügen: Er erstreckt sich über drei Takte (T. 65–67), die einen fortlaufenden Text in MS und T1 aufweisen, sowie eine ausnotierte rhythmische Abfolge, interpretiert von T2. Um jedoch die Vorgabe des „diminuendo dal niente individuelle“ realisierbar zu machen, hat der Komponist hier eine lange Fermate zu Beginn von Takt 67 eingebaut, innerhalb derer jeder Musiker sein individuelles Diminuendo realisieren kann. Im weiteren Verlauf von Takt 67 ist noch einmal Dasselbe da capo zu spielen, wobei ein langer Liegeton (*as'* in *pppp(p)*) im Vlc. und Vla d'am. den Interpreten die nötige Zeit verschafft.

Die 2. Pulsation (S. 21), am Ende des 3. Satzes, ist eine Mischform aus den eben beschriebenen. Sie enthält sowohl die Freiheit eines Großtaktes, dessen Dauer nicht festgelegt ist, als auch das wiederholte Rezitieren auf einem Ton (T1 plus Perk.): „la terre épousait le ciel“. Allerdings singen S1, MS, T2 und B durchaus mit definierten Tonhöhen und zu festgelegten Zeiten sehr viel mehr Text und führen damit faktisch den Satz inhaltlich zu Ende. Denn die Musik dieses Satzes geht textlich lediglich bis: „si la terre épousait le ...“. Somit fehlt jener Inhalt, auf den der gesamte Vers abzielt: „si la terre épousait le ciel et déversait la pluie sacrée.“ Die Schlüsselbegriffe „Himmel“ und „heiliger Regen“ fallen erst in der abschließenden Pulsation. Das ist neu und widerspricht eigentlich dem Gedanken, dass in einem Motus nichts inhaltlich Wichtiges vorkommen soll, weil hier ein Moment der Reflektion, des Innehaltens gestaltet wird. Andererseits ist dies ein weiteres typisches Beispiel für die Arbeitsweise des Komponisten, der auf allen Ebenen Regeln aufstellt, nur um sie in gewissen Abständen selbst zu brechen.

3.3.7.2 Klangspektren

Der 1. Motus (S. 16) enthält fast ausschließlich Töne, die dem Maqām Saba-Najdi entstammen: d, es, ↓e, f, fis=ges, g, ↓h, des. Lediglich das es und das g sind skalenfremd und verweisen auf den Tonvorrat des vorangehenden Satzes. Vorherrschende Intervalle sind die kleine Sext, die Sekundreibung zwischen *f* und *fis* sowie das

markante Septimintervall des Maqām Saba: $d - des (=cis)$. Kb. legt die Basis mit dem *Kontra-F*, dem oktavierten Rezitationston von Saba.

Die 2. Pulsation (S. 21) fußt ebenfalls auf dem Maqām Saba-Najdi, allerdings fehlen g , d und des . Stattdessen spielen die Töne a und as eine zentrale Rolle:

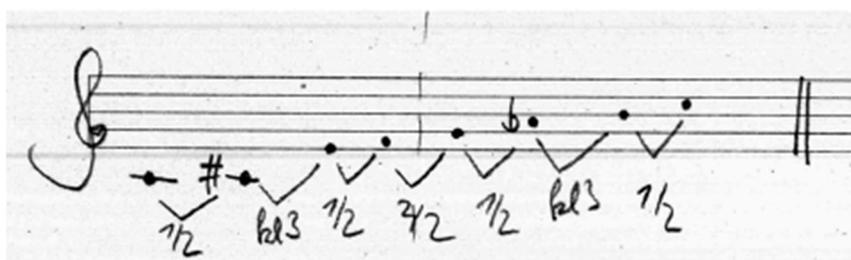
d , des , $fes=e$, ges , as , a , $\downarrow h$, h . Ihre Intervallstruktur ist von Tritoni, kleinen Septimen und kleinen Nonen dominiert.

Der 3. Motus (S. 37) weist eine Skala auf, deren Intervalle spiegelsymmetrisch angeordnet sind. Die Töne c , cis , e , f , g , as , h , c bestehen aus den Intervallen:

$1/2, 3/2, 1/2, 2/2, 1/2, 3/2, 1/2$

Dieser Motus ist in vielen unterschiedlichen 7er-Prolationen zu realisieren:

5:7, 6:7, 9:7, 11:7, 13:7.



Spiegelsymmetrische Intervallreihe des 3. Motus (T. 96)

Der 4. Motus (S. 70 f.) enthält kleine Sekunden, Quarten sowie kleine und große Sexten mit ihren Varianten in Sechsteltonabweichungen. Auch hier ist noch eine Orientierung am Maqām Saba erkennbar, allerdings hat der Komponist die markanten Töne f und des ausgelassen. Vielmehr konzentriert sich das Geschehen auf mikrotonale Reibungen zwischen $d/\downarrow\downarrow d$; $as/\downarrow\downarrow a$; $h/\downarrow\downarrow h/\uparrow\uparrow h$

Erwähnenswert sind zudem die doch sehr unterschiedlichen „Schwingungsverhältnisse“ der einzelnen Instrumente. Jedes der sechs beteiligten Instrumente hat eine andere Prolation: 4:3, 7:4, 11:7, 9:5, 13:5.

Der 5. Motus wird von denselben sechs Instrumenten gestaltet, jedoch haben drei von ihnen lediglich einen langen Liegeton. Vla d'am.: $g/\downarrow\downarrow g$; Kl.: as ; Kb.: $ces=h$.

Dazwischen steuern AFl. $\uparrow\uparrow h$ und $\downarrow\downarrow d$, sowie Hf. die Töne d , f , a und $\downarrow\downarrow a$ bei; Vlc. spielt $\downarrow\downarrow e$ und $\downarrow\downarrow h$. Das ergibt ebenfalls eine mikrotonal veränderte Saba-Skala. Die drei Prolationen pulsieren sehr schnell: 17:7, 13:4, 9:5.

Pulsationen im *Miserere hominibus*

	Takt/e	Text	Instr.	Sänger	Töne/Skala	Intervalle	Dauer	Besonderheit
Pulsation 1 (Beginn 3. Satz)	T. 33	O mort	Fl., Bkl., Git., Hf., Vla., Vlc., Kb.	alle 7	Orgelton <i>F'</i> Maqām Saba Najdi - ohne <i>a, c</i> ; mit <i>g</i>	kl.2, 5, kl.6, kl.7	44"	
Pulsation 2 (Schluss 3. Satz)	T. 50	si la terre épousait le ciel et déversait la pluie sacrée	Git., Hf., Vla., Vlc., Kb.	S1, MS, T1, T2, B	Zentraltöne <i>A'/As'</i> Maqām Saba + Saba-Najdi - ohne <i>c, des</i>	5, Trit., kl.6, kl.7, gr.7, kl9	33"	
Pulsation 3 (Schluss 5. Satz)	T. 96	lava nos	Git., Hf., Vla., Vlc., Kb.	T1	Basiston <i>E'</i> spiegel- symmetrische Reihe	4, Trit., kl.6, kl.7, gr.7	38"	Text greift nach- folgendem Satz voraus.
Pulsation 4 =„Motus 1“ (in 9. Satz)	T. 65-66 (neue Zählung)	de cœur, à cœur, le cœur est du côté de la vie	AFI., Kl., Hf., Vla d'am., Vlc.	MS, T1	Maqām <i>Saba</i> ohne <i>f, des.</i> <i>d/↓↓d; as/↓↓a;</i> <i>h, ↓↓h, ↑↑h</i>	kl.2, 4, kl.6, gr.6 plus Sechstelton- abweichungen	20"	Motus innerhalb eines Satzes.
Pulsation 5 =„Motus 2“ (Schluss 9. Satz)	T. 71 (neue Zählung)	la raison du cœur c'est l'amour / est toujours à côté de la vie	AFI., Kl., Hf., Vla d'am., Vlc.	S1, S2, MS, T2, B	<i>ces/b/↓↓h;</i> <i>g/↓↓g</i>	kl.3, 5, kl.7, gr.7 in Sechstelton- abweichungen	41"	

Somit gibt es auch in Bezug auf die Pulsationen im *Miserere hominibus* eine sinnvolle Abfolge: Die ersten beiden enthalten Vierteltöne und basieren auf dem Maqām Saba-Najdi. Sie umrahmen gleichsam den 3. Satz mit seiner Botschaft, die zugleich auf Zeitlichkeit (jeder Soldat muss sterben) wie auf Zeitlosigkeit (Geschichte wiederholt sich, Himmel und Erde bleiben auch nach dem „heiligen Regen“ bestehen) verweist. Zugleich wird aus der Funktion der akustischen Rahmgebung auch eine Vergegenständlichung des Gesungenen: Diese Musik vergeht und bleibt doch im Raum, wenig bewegt, lediglich leicht pulsierend.

Die 3. Pulsation fängt die Energie des 5. Satzes auf, weitet den Fokus des Hörers aber zugleich in das allgemeingültige Thema des „Miserere“, welches wieder im 6. Satz

anklingt.⁶³² Sie ist chromatisch und fußt auf einer symmetrischen Intervallskala von c bis c. Die beiden letzten Motus unterstreichen die Botschaft, worin die Orientierungspunkte für den Menschen zu finden sind: im Herzen (= „Motus 1“) und in der Liebe (= „Motus 2“). Hier treten Dritteltonintervalle auf. Es ist jedoch immer noch eine Orientierung an der Skala zu erkennen, die der gesamten Komposition zugrunde liegt: die des Maqāms Saba.

⁶³² Die Wiederholung der Musik vom 4. Satz im 6. Satz ist eine weitere Rahmenbildung.

3.3.8 Zusammenfassung

Aufgrund der vorangegangenen Betrachtung der einzelnen Sätze des *Miserere hominibus* kann man die Konzeption des gesamten Stückes als sehr abwechslungsreich bezeichnen: Huber variiert von Satz zu Satz nicht nur in Bezug auf Tempo, Charakter und Besetzung, sondern wendet auch unterschiedliche Tonsysteme an, um damit ein möglichst vielschichtiges klangliches Erscheinungsbild zu schaffen. Utz hat den Bauplan des *Miserere hominibus* in Bezug auf die unterschiedlichen Tonsysteme folgendermaßen zusammengefasst⁶³³:

Satz 1	Satz 2	Satz 3	Satz 4	Satz 5	Satz 6	Satz 7	Satz 8	Satz 9	Satz 10
$\frac{3}{4}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{1}{2}$	$\frac{1}{2}$ $\frac{3}{4}$	$\frac{1}{2}$	$\frac{3}{4}$ $\frac{1}{3}$	$\frac{1}{3}$	$\frac{1}{3}$ (instr.), $\frac{3}{4}$ (voc.)	$\frac{1}{2}$

Die Verwendung mehrerer Tonsysteme auf engstem Raum hat paradoxerweise die Wirkung einer akustischen Lupe, denn sie führt ihre Unterschiede klar vor Augen bzw. Ohren. Es gibt innerhalb der lateinischen Gerüstsätze eine Entwicklung vom $\frac{3}{4}$ -tönigen, Maqām-basierten 1. Satz über die Ruhe vermittelnden Zwillingssätze 4 und 6 (beide halbtönig) hin zum 8. Satz, der Elemente aus der „Canción II“ übernimmt und wie diese selbst dritteltönig ist.

Weiterhin durchzieht die ersten acht Sätze eine Art klangliches Fundament, dargestellt durch Kb., teilweise auch durch Vlc.

Basistöne und klangliche Fundamente im *Miserere hominibus*

Satz	Satz 1	Satz 2	Satz 3	Satz 4	Satz 5	Satz 6	Satz 7	Satz 8	Satz 9	Satz 10
Instr./ Stimme	Th, Kb	Kb	Kb, Vlc	Kb	Kb Vlc	Kb	Th T2	Th T2	alle (o. Git.)	alle
Basiston	F'	E'	F'		F', Fis		D'			
Brückenton	E'	F'	f/b	F'	f/b	F'	e'	e'		
Schluss-ton							a/cis/c/e	a/as	as	D/A

⁶³³ Vgl. Utz, *Morphologie* (siehe Anm. 390), S. 133

Über die Anordnung der Texte für die einzelnen Sätze im *Miserere hominibus* schreibt Huber in seinem Werkkommentar, dass er zu ihrer Abfolge rein zufällig gelangt ist: „Was die Abfolge aller Texte im Werk angeht, so basierte ich diese zunächst auf ein Zufallsprinzip, abgeleitet aus einem Sternbild ... Für mich war diese Reihenfolge also nicht eine definitive Strukturierung der musikalischen Form.“⁶³⁴ Doch erscheinen sie wohlüberlegt in eine sinnfällige Abfolge gebracht worden zu sein. Dieser Meinung ist auch Utz, der in dieser Reihenfolge eine „sehr geschlossene Konzeption“⁶³⁵ erkennt und eine „symmetrische Anlage“⁶³⁶ für die ersten acht Sätze sieht. Diese Symmetrie sei anhand folgender Grafik veranschaulicht:

Symmetrische Anlage der neu komponierten Teile des *Miserere hominibus*: Sprachenverteilung

• 1 Psalm	lat.	a	
• 2 Paz	span.	b	
• 3 <u>Darwish</u>	franz.	c	
• 4 Psalm	lat.	a	
• 5 Amery	dt.	d	
• 6 Psalm	lat.	a	
• 7 Paz	span.	b	
• 8 Psalm	lat.	a	

Die beiden letzten Teile sind als Rekompositionen hier nicht berücksichtigt.

Gerade weil Hubers Vorliebe für Symmetrien immer wieder betont wurde – sowohl von ihm selbst als auch in vielen Untersuchungen zu seiner Musik und seiner Kompositionstechnik⁶³⁷ –, ist es wenig glaubhaft, dass ausgerechnet in diesem für den Komponisten doch sehr zentralen Werk die formale Gestaltung ein Zufallsprodukt sein soll. Vielmehr bilden die ersten acht Sätze eine Einheit. Darin ist der 5. Satz der zentrale – sozusagen die Spiegelachse – und der einzige deutschsprachige, der von zwei musikalisch identischen lateinischen Sätzen flankiert wird. Die konzeptuelle Analogie zu Hubers Oratorium *Erniedrigt – Geknechtet – Verlassen – Verachtet ...* ist offensichtlich: Es besteht ebenfalls aus acht Teilen, deren zentraler Satz, *Senfkorn*, der 5. ist.⁶³⁸

⁶³⁴ Huber, Werkkommentar zu *Miserere hominibus* (siehe Anm. 402)

⁶³⁵ Utz, *Morphologie* (siehe Anm. 390), S. 132

⁶³⁶ Ebd., S. 132. An dieser Stelle sei betont, dass in der vorliegenden Arbeit, anders als bei Utz' Untersuchung, die „Canción III“ als nach der Uraufführung hinzugefügter Teil nicht in die Originalform des *Miserere hominibus* mit aufgenommen wird. Näheres dazu weiter unten im Absatz 3.4.1 „Kompositionen nach dem *Miserere hominibus*“.

⁶³⁷ Vgl. den Abschnitt 1.5.1 „Vorliebe für Symmetrien“.

⁶³⁸ So schreibt Anton Haefeli: „Als fünfter von acht Teilen bildet ‚Senfkorn‘ die asymmetrische Mittelachse; ist optisch (...) und musikalisch das ‚Herz‘ (Huber), das Zentrum des

Miserere hominibus – (2005/06)
neu komponierte Teile 1 bis 8:

1	2	3	4	5	6	7	8
lat.	span.	franz.	lat.	dt.	lat.	span.	lat.

Spiegelachse zwischen 4. und 5. Satz

a	b	c	a'	d	a'	b'	a''
---	---	---	----	---	----	----	-----

= Variierte Krebsymmetrie: abca / abad (nach Cholopov)

Eventuelle Variationsmöglichkeiten betreffen eher die Rekompositionen: Satz 9 und 10 der Uraufführungsversion sowie die 2007 entstandene „Canción III“, die den Untertitel „Cadenza ad libitum per il *Miserere hominibus*“ trägt.

Miserere hominibus – zehn Sätze (mit Rekompositionen von 2006):

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
lat.	span.	franz.	lat.	dt.	lat.	span.	lat.	franz.	lat.
a	b	c	a'	d	a'	b'	a''	c'	a'''

Rot= Spiegelachse

Grün= Rekompositionen

abcad / abaca: periodische Symmetrie (mit Abweichung) (nach Cholopov)

Miserere hominibus – mit Kadenz von 2007:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
lat.	span.	franz.	lat.	dt.	lat.	span.	lat.	span.	franz.	lat.
a	b	c	a'	d	a'	b'	a''	b''	c'	a'''

Grün = „Cadenza ad libitum“ von 2007

Rot = Spiegelachse: Zentralsymmetrie (nach Cholopov)

abcad a babca

Huber selbst schafft Klammern um den „innersten Kern“⁶³⁹ der Komposition. Er verbindet die ersten sechs Sätze mit langen Liegetönen, meist im tiefen Register, von Kontrabass oder Violoncello ausgeführt. Diese den Brückentönen aus der Alten Musik

oratorischen Werkes“, Aus: Ders., *Der Schrei. Zur Genese ‚struktureller Semantik‘ in Klaus Hubers „Erniedrigt – Geknechtet – Verlassen – Verachtet...“*, in: *Quellenstudien II. Zwölf Komponisten des 20. Jahrhunderts*, hg. von Felix Meyer, Mainz 1993, S. 299–322, hier: S. 302 f.

⁶³⁹ Huber, Werkkommentar zu *Miserere hominibus* (siehe Anm. 402)

nachempfundenen Töne fungierenden als Bindeglieder zwischen den Sätzen. Sie halten die Spannung und verhindern, dass zwischen den Sätzen eine Stille entsteht. Dadurch verbleiben die Zuhörer in der jeweiligen Stimmung. Auch die Sätze 7 und 8 sind durch solch einen Brückenton verbunden – hier allerdings einmal nicht instrumental, sondern gesungen: T2 formt den Buchstaben „A“ (auf dem Ton e“), womit das letzte Wort des 7. Satzes ausklingt („turquesa“) und geht nahtlos in das „A“ von „Asperges“, dem ersten Wort des 8. Satzes, über. Lediglich die beiden letzten Sätze sind nicht auf diese Weise miteinander verbunden.

Demzufolge ist obige Aussage über die Form der Komposition so zu verstehen, dass dieses Werk keinen richtigen Abschluss hat. Tatsächlich verlautbarte Huber öffentlich, dass er noch weiter daran arbeiten wolle: „Das legitimiert uns, die Luzerner Uraufführungsversion des Werkes, an dem ich noch weiterzukomponieren hoffe, als den innersten, wesentlichen Kern von *Miserere Hominibus* zu Gehör zu bringen.“⁶⁴⁰

⁶⁴⁰ Ebd.

3.4 Gesamtbetrachtung des *Miserere hominibus*

Klaus Hubers Komposition *Miserere hominibus* entwirft ein vielschichtiges Beziehungsgeflecht, sowohl auf textlich-inhaltlicher Ebene als auch auf der Ebene des musikalischen Materials sowie der technischen Realisation. Die Untersuchung hat gezeigt, dass die zehn Sätze wohlchoreografiert sind: Sie bieten abwechslungsreiche Aspekte in puncto Besetzung (vom tutti bis zum intimen vokalen Duo), Tempo (vom sehr langsamen Grundtempo in den lateinischen Gerüstsätzen bis hin zum hektisch-brutalen zentralen 5. Satz) und Kompositionstechnik (halb-, viertel-, dritteltönig; Kanons, Spiegelkanons und Fuge). Grundlegend ist dabei die konzeptuelle Orientierung am Vokalklang: Es gibt zwei reine A-cappella-Sätze und innerhalb der Sätze 9 und 10 treten A-cappella-Teile hervor. Die Instrumente dienen dazu, Stimmungen zu kreieren und die Singstimmen zu stützen. Rein instrumentale Momente sind die drei freistehenden Pulsationen, welche der Reflexion und dem Auffangen der Energie des 5. Satzes dienen, sowie die instrumentalen Teile des 9. Satzes und der nachträglich hinzugefügten „Cadenza“ – beides Rekombinationen bestehender Werke. Eine sinnfällige Dramaturgie durchzieht die ersten acht Sätze: Wechsel der Textfragmente, Besetzungsänderung von Satz zu Satz, allmähliche Steigerung hin zum 5. Satz. Dieselbe Dramaturgie findet sich in den Sätzen 9 und 10 in gesteigerter Form, denn sie spielt sich nun innerhalb eines jeden Satzes ab: Während der 9. Satz blockweise angelegt ist (steter Wechsel instrumental – vokal; gleichbleibende Intensität), präsentiert sich der 10. Satz wie ein langes Crescendo, das in die große, siebenstimmige Schlussfuge mündet.

3.4.1 Kompositionen nach dem *Miserere hominibus*

3.4.1.1 Verzahnung mit dem eigenen Œuvre

Vor und nach der Arbeit am *Miserere hominibus* entstehen Kompositionen, die eng mit diesem Werk verbunden sind. Dies zeigt folgende Übersicht:

Jahr	Werk	Texte	Entstehung	Datum d. UA	Ort d. UA	Ausführende
2005	„ <i>Nous?</i> – <i>La Raison du cœur ...</i> “	J. Derrida	„Panicale– Bremen 30.12.04– 11.1.05“	12.12.2005	Paris	Les Jeunes Solistes, Dir. Rachid Safir
2006	<i>Bicinium: An Aged Man</i>	W. B. Yeats	„Panicale, 25., 26. Juni 2005“	28.01.2006	Freiburg	Hansheinz Schneeberger, Kurt Widmer
	<i>Miserere hominibus</i>	O. Paz, M. Darwish, C. Amery, J. Derrida, Psalm 51(50), Agnus Dei	Juli 2005– Juli 2006	26.08.2006	Luzern	Les Jeunes Solistes, Ensemble Alternance, Dir. Rachid Safir
2007	„ <i>Vida y muerte</i> <i>no son mundos contrarios</i> ...“	O. Paz	„März 07“	30.08.2007/ 03.10.2007	Panicale/ Strasbourg	Henri Xuereb, Walter Grimmer/ Kai Wessel, Daniel Haefliger
	<i>Miserere hominibus</i> – UA der langen Version	O. Paz, M. Darwish, C. Amery, J. Derrida, Psalm 51(50), Agnus Dei		21.07.2007	Schwäbisch Gmünd	Les Jeunes Solistes, Ensemble Alternance, Dir. Rachid Safir
	„ <i>QUOD EST PAX?</i> – <i>Vers la raison du cœur</i> ...“	J. Derrida, O. Paz	„Panicale, 15.7.07, K.H“ „Panicale, agosto 2007“	23.09.2007	Warschau	Les Jeunes Solistes, Nora Thiele, SWR Sinfonieorchester, Dir. Rupert Huber
	„ <i>Vers la raison du cœur ...</i> “		„Bremen, 13.10.07“	03.11.2007	Köln	Ensemble Alternance, Dir. Robert HP Platz

Werke, die in unmittelbarem Zusammenhang mit *Miserere hominibus* stehen

3.4.1.2 Weitere (Re-) Kompositionen

3.4.1.2.1 „Vida y muerte no son mundos contrarios ...“

Mit der Uraufführung des *Miserere hominibus* im Jahr 2006 ist dieses Werk für Huber noch nicht abgeschlossen. Im März 2007⁶⁴¹ schreibt er eine „Cadenza“ für Mezzosopran und Viola d’amore bzw. Countertenor und Violoncello, der er den Titel *Vida y muerte no son mundos contrarios ...* gibt. Den Zusatz „Cadenza ad libitum“ wählt Huber wohl deshalb, weil er das etwa sechsminütige Stück zwischen die Sätze 8 und 9 im *Miserere hominibus* eingefügt wissen will, also quasi vor dem umfangreichen Schluss der beiden Rekompositionen, an der Stelle, wo in der klassischen Tradition die Kadenz des Solisten erfolgt.⁶⁴² So steht am Ende der mit derselben Nummer wie *Miserere hominibus* bei Ricordi publizierten Partitur: „folgt: ‚Nous? – La raison du coeur‘ (miserere hominibus)“.⁶⁴³

Dieser Satz – Huber bezeichnet ihn auch als „Canción III“ – basiert auf Versen aus *El Cántaro roto* von Octavio Paz, demselben Poem, das bereits die Textvorlage für die beiden „Canciones“ im *Miserere hominibus* lieferte.

Für dieses dritte Lied entnimmt der Komponist Verse aus der letzten Strophe:

„vida y muerte no son mundos contrarios, somos un solo tallo
con dos flores gemelas,
hay que desenterrar la palabra perdida, soñar hacia dentro
y también hacia afuera, (...)
volver al punto de partida, (...)
hacia allá, al centro vivo del origen, más allá de fin y
comienzo.“⁶⁴⁴

Auf Deutsch:

„Leben und Tod sind keine gegensätzlichen Welten, wir sind
ein einziger Stengel mit Zwillingsblüten,

⁶⁴¹ Angabe entnommen der Partitur zu *Vida y muerte no son mundos contrarios ...*, Ricordi & Co., München 2007, Sy. 3606, S. 4, bzw. 8

⁶⁴² Die Bezugnahme des Untertitels auf die europäische Musiktradition ist im Hinblick darauf verständlich, dass das *Miserere hominibus* ja die Tradition einer europäisch-christlichen Gattung fortführen will. Vom Standpunkt der klassischen Konzerttradition aus gesehen ist die Bezeichnung „Cadenza“ jedoch weniger einleuchtend, denn im gesamten *Miserere hominibus* deutet nichts auf dieses typisch europäische Genre hin, im Gegenteil: Strukturell nährt sich diese Komposition aus dem Gebiet der Kammermusik.

⁶⁴³ Partitur zu *Vida y muerte no son mundos contrarios ...* (siehe Anm. 641), S. 4 bzw. 8.

⁶⁴⁴ Paz, *El Cántaro roto* (siehe Anm. 457), S. 106 ff.

auszugraben gilt es das verlorene Wort, zu träumen nach
innen und auch nach außen, (...)
heimzukehren zum Ausgangspunkt, (...)
zur lebendigen Mitte des Ursprungs, jenseits von Ende und
Beginn.⁶⁴⁵

Im dazugehörigen Werkkommentar schreibt Huber, dass die Anregung dazu von außen an ihn heran getragen worden sei: „Auf den insistierenden Wunsch meines Freundes und Cellisten Walter Grimmer, der zu Recht fand, es wäre schade, wenn ich gerade dieses Fragment aus dem Gedicht von Octavio Paz unverändert ließe, das die menschliche Zeit als Januskopf zeige, entstand ein Krebskanon für Kontratenor und Violoncello.“⁶⁴⁶

Ein weiteres Mal beschäftigt sich Huber mit dem für ihn zentralen Thema „Zeit“: Paz spricht davon, dass der Mensch früher oder später an einen Punkt anlangt, an dem es weder ein Ende noch einen Anfang gibt. Huber stellt diese Vorstellung kompositorisch unter Zuhilfenahme der Technik des Krebskanons dar. Doch damit nicht genug: Hier nun rekurriert er auf eine Komposition, die gleichsam seinen persönlichen kompositorischen Orgelpunkt darstellt, die ... *Plainte* ... Sie erklingt im instrumentalen Vorspiel, den Zwischenspielen und dem Nachspiel.⁶⁴⁷

Diese nachträgliche Ergänzung hat spürbare Auswirkungen auf das gesamte *Miserere hominibus*. Zum einen erhält dessen Anlage dadurch ein deutlich ausgewogeneres Erscheinungsbild. Zum anderen erfährt das Werk durch die Einbeziehung der zentralen ... *Plainte* ... eine Aufwertung innerhalb von Hubers Œuvre. Indem dieses kleine Solostück Eingang in das *Miserere hominibus* findet, nimmt der Komponist es auf in die Riege seiner „bedeutenden“ Werke. Huber hat seine ... *Plainte* ... zu einer Art Markenzeichen stilisiert, wodurch jedes Werk, das die ... *Plainte* ... enthält, gleichsam mit einem akustischen Wasserzeichen versehen ist. Das Immergleiche erscheint in einem immer neuen Gewand.

Als „Canción III“ schlägt dieser kurze Satz so manche Brücke innerhalb der Konzeption des *Miserere hominibus*: So ist er tatsächlich ein kleines, intimes Lied: eine Stimme und ein leises Instrument, mehr nicht. Damit wird hier aus dem welt- und menscheits-

⁶⁴⁵ Ebd., S. 107 ff.

⁶⁴⁶ Vgl. Huber, Werkkommentar zu *Vida y muerte no son mundos contrarios...*, Homepage des Komponisten: <https://www.klaushuber.com/pagina.php?0,2,94,135,0,0>, (aufgerufen am 23.02.2020)

⁶⁴⁷ Ebd.

umspannenden Kosmos des „Miserere“ ausgeschert und der Fokus auf den persönlichen Tod gelegt. Der Tod bzw. das Sterben ist das zentrale Thema jeder „Miserere“-Vertonung. In Hubers Komposition hat die Anklage von irdischer Ungerechtigkeit (2., 7. Satz) und Krieg (3. Satz), die beide viele Tote zur Folge haben, bereits stattgefunden. Nun bleibt noch der eigene Tod, dem zu begegnen am schwierigsten ist. Mit der Vertonung von Paz' tröstenden Zeilen in einer musikalischen Minimalbesetzung ist hier ein besonders intensiver Moment gelungen – der zugleich auch Hubers künstlerische Überzeugung bekräftigt: Es gilt, den Ausgangspunkt zu suchen.

Die „Canción III“ umfasst 31 Takte. Die Art, wie die Vorlage in die Rekomposition eingearbeitet wurde, erinnert an den 9. Satz des *Miserere hominibus*: Wieder wechseln sich originale Teile mit neu komponierten ab – nur mit dem Unterschied, dass diesmal die Vorlage instrumental ist und das neue Material der Singstimme zufällt.

Dieser Satz besteht aus 9 Abschnitten:

T. 1–3: Instr.	T. 4–8: Voc.
T. 9–12: Instr.	T. 13–16: Voc.
T. 17–18: Instr.	T. 19–20: Voc.
T. 21–24: Instr.	T. 25–28: Voc.
T. 29–31: Instr.	

Insgesamt sind das 16 rein instrumentale Takte sowie 15 Takte, in welchen sich zur Vla d'am. die Singstimme gesellt. Huber hat nicht die komplette ... *Plainte* ... verwendet, sondern nur die ersten sieben Takte. Hier ist sie wieder, die heilige Zahl sieben. Jedoch teilt der Komponist den 6. Takt der Vorlage, der aus 13 Achteln besteht, in zwei Takte zu $\frac{7}{8}$ und $\frac{6}{8}$, wodurch sich die Zahl der Zitat-Takte auf acht erhöht. Somit gelangt er zu der symmetrischen Gesamtanlage des Satzes:

3T.	5T.	4T.	4T.	2T.	2T.	4T.	4T.	3T.	= 31 Takte
Instr.	Voc.	Instr.	Voc.	Instr.	Voc.	Instr.	Voc.	Instr.	

Wenn nun 16 der 31 Takte dieses Satzes auf die instrumentale Vorlage zurückgehen, jedoch nur sieben Takte daraus verwendet wurden, stellt sich die Frage, woraus die restlichen instrumentalen Takte bestehen. Ganz einfach: Sie sind die Spiegelung eben jener sieben bzw. acht Takte. Die Spiegelachse verläuft zwischen Takt 17 und Takt 18. Das Programm dafür liefert der Text, der in Takt 19 f. lautet: „volver al punto de partita –

zum Ausgangspunkt zurückkehren“. Der musikalische Krebs verläuft wortgetreu zurück bis zum Beginn: Die Takte 21–24 entsprechen den Takten 12–9; die Takte 29–31 entsprechen den Takten 1–3. Am Schluss wird lediglich das eingangs lange gehaltene *h*“ bzw. $\Downarrow h$ “ kurz nach unten oktaviert und durch ein mikrotonal erniedrigtes $\Downarrow e$ “ aufgefüllt.

Huber hat vor jedem Gesangseinsatz einen kurzen Stimnton in die Instrumentalstimme eingefügt, damit der Sänger bzw. die Sängerin eine Orientierung in dieser aus kleinsten Intervallen bestehenden Musik bekommt. Das abschließende $\Downarrow e$ kann als Brückenton zum nächsten Satz des *Miserere hominibus* gelesen werden, denn der Intention des Komponisten zufolge sollte dieser Satz zwischen dem 8. Satz („Asperges me hysopo“) und der ersten Rekomposition („Nous? La raison du cœur...“) eingefügt werden. Doch damit nicht genug. Wenn im rein instrumentalen Bereich eine so strenge symmetrische Anlage vorliegt, ist es nur naheliegend, auch den Gesangspart nach einem ähnlichen Gestaltungsmerkmal abzutasten. Und wirklich: Jeder Gesangsabschnitt ist als kleine Einheit mit einer bzw. zwei Krebspiegelungen angelegt. Dabei fungiert die Vla d’am. als gleichberechtigter Duopartner, der die Vokalstimme im Krebs übernimmt:

T. 4–8 enthält zwei Krebsfiguren:

T. 4–6: OG in Vokalpart, Krebs in Vla d’am. beginnt Ende T. 6 und endet in T. 4.

T. 7–8: OG in Vokalpart, Krebs in Vla d’am. beginnt Ende T. 8 und endet T. 7.

T. 13/14: Vokalpart und Vla d’am. tauschen während der letzten zwei Achtel von T. 13 die Stimmen über Kreuz: Diesmal geht Vokalpart im Krebs, Vla d’am. hat OG.

T. 15/16: OG in Vokalpart, Krebs in Vla d’am. beginnt Ende T. 16 und endet in T. 15.

T. 19/20: OG in Vokalpart, Krebs in Vla d’am. beginnt Ende T. 20 und endet in T. 19.

Während der letzten vier Takte (T. 25–31) erhält Vla d’am. die OG, während der Vokalpart über vier Takte im Krebs geht.

Diese Technik des Tonsetzens ist eine geradezu bildliche Darstellung des vertonten Textes. Darin gilt es „heimzukehren zum Ausgangspunkt, [...] zur lebendigen Mitte des Ursprungs, jenseits von Ende und Beginn.“ Dass das Wort „Beginn“ am Ende steht, ist sozusagen der satztechnische Leitfaden: Der Krebs beginnt dann, wenn eine musikalische Phrase zu Ende geht. Durch seine besondere Technik in Takt 13/14 legt der Komponist ein interpretatorisches Gewicht auf die Worte, die darin erklingen:

„auszugraben gilt es das verlorene Wort“. Durch die Wahl seiner kompositorischen Mittel – Stimmtausch und Spiegelung in der Mitte, weshalb beide Stimmen mit dem Krebs beginnen – legt er dem Rezipienten nahe, auch einmal übers Eck zu denken und nicht beim ersten Hindernis aufzugeben.

Daher empfiehlt sich ein noch genauerer Blick auf die Stelle „la palabra perdida“. Was kann denn jenes verlorene Wort sein? Die Gesangsstimme intoniert hier folgende Töne:

c⁴ – cis⁴ – a⁴ – ↓h⁴ – f⁴ – fis⁴ – d⁴ – d⁴

Das ist unsere altbekannte Skala des Maqāms Saba:

d – x – f – ges – a – ↓h – c – des

Allein das markante ↓e fehlt. Ist dies etwa das verlorene Wort? Vielleicht spielt der Komponist mit dem Weglassen dieser Tonstufe darauf an, dass viele Möglichkeiten durch die Angleichung der Halbtöne in der temperierten Stimmung verloren gingen. Aber als Vertreter dieser Musizierpraxis kann auch das vierteltönig erniedrigte h gelten. Allerdings ist der zweimal dreivierteltönige Tonschritt (d – ↓e – f) das Erkennungszeichen des Maqām Saba. Ohne ihn ist es nur eine beliebige Tonleiter. Indem man das passende Intervall findet, findet man „das verlorene Wort“. Doch um auf des Rätsels Lösung zu kommen, muss man sich intensiv mit außereuropäischen, insbesondere mit arabischen Tonsystemen beschäftigen. Also auch hier Hubers Botschaft vom Freilegen des „Unabgeholtenen im Vergangenen“.

The image shows a handwritten musical score for a vocal and piano piece. The vocal line (M.S.) is in G major and features a melodic phrase with lyrics: "hay que des- en-ter-rar la pa-la-bra per-di-da". The piano accompaniment (V.A. d'am.) includes a triplet of eighth notes and a triplet of sixteenth notes. The score is marked with "13) 11 (tempo giusto)" and "7 1".

Zentrale Spiegelachse in *Vida y muerte* ..., S. 2, T. 13/14⁶⁴⁸ © G. Ricordi & Co. Bühnen- und Musikverlag GmbH

⁶⁴⁸ Aus: Partitur zu *Vida y muerte no son mundos contrarios...* (siehe Anm. 641), S. 2

Form der „Cancion III“

Takt	1	2	3	4				5		6		7		8							
Metrum		5/4	5/8	5/4	10/8				10/8		6/8		7/8		12/8		=35 Viertel				
		instr./ voc.															3+5=8				
					Spiegelachse vokal																
Takt	9	10	11	12	13		14		15		16										
Metrum	4/4	9/8	7/8	6/8	11/8		7/8		12/8		10/8								=35,5 Viertel		
	instr./ voc.																		4+4+=8		
					Spiegelachse instr.																
Takt	17	18	19		20		21	22	23	24											
Metrum	5/4	5/4	8/8		6/8		6/8	7/8	9/8	4/4										=30 Viertel	
	instr./ voc.																			2+2+4=8	
Takt	25				26	27	28	29	30	31											
Metrum	11/8				13/8	9/8	7/8	5/4	5/8	5/4											= 32,5 Viertel
	instr./ voc.																			4+3=7	
	insg.: 31 Takte																				
																		insg: 133			
																		Viertel			
	16 T. instr.																				
	15 T. voc.																				

Spiegelsymmetrische Anlage:

3T. + 5T. + 4T. + 4T. + 2T. + 2T. + 4T. + 4T. + 3T.
1T. + 1T.

3.4.1.2.2 „Nous? La raison du cœur ...“

Dieser Werkkomplex umfasst die Jahre 2004 bis 2007. In dieser Zeit entstehen vier Kompositionen, die sich alle auf Jacques Derridas Text *Nous?* beziehen. Neben der ersten, dem bereits erwähnten „Bicinium“, das für das *Miserere hominibus* siebenstimmig rekomponiert wird, widmet sich Huber dieser Thematik noch in drei weiteren Werken:

Ein rein instrumentales Kammermusikstück mit dem Titel *Vers la raison du cœur* für Altflöte, Bassklarinette, Harfe, Violine, Viola d’amore und Violoncello von etwa zehn Minuten Dauer. Diese Komposition entsteht laut Huber in den Jahren 2006/2007⁶⁴⁹ und wird am 13. Januar 2007 in Bremen fertiggestellt.⁶⁵⁰

⁶⁴⁹ Partitur zu *Vers la raison du cœur*, Ricordi & Co., München, Sy. 3822, S. 1

⁶⁵⁰ Ebd., S. 13

Das umfangreichste Werk aus diesem Zusammenhang jedoch entsteht im Sommer 2007⁶⁵¹ und ist eine gut 20-minütige Komposition für fünf Solostimmen, arabische Perkussion und Orchester: *Quod est pax? – Vers la raison du cœur ...* ist ein Kompositionsauftrag des SWR⁶⁵² und wird im September 2007 im Rahmen des Warschauer Herbstes uraufgeführt; unmittelbar darauf erfolgt die Deutsche Erstaufführung bei den Donaueschinger Musiktagen. Die Interpreten sind: „Les Jeunes Solistes“, Nora Thiele sowie das SWR Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg unter der Leitung von Rupert Huber. Hierin erfolgt eine weitere Verknüpfung mit anderen Werken Hubers: Außer auf den bekannten Zeilen von Derrida fußen die Gesangsparts auch auf dem in der „Canción III“ verwendeten Textfragment aus Octavio Paz' *El Cántaro roto*: „Vida y muerte no son mundos contrarios“. Somit gibt es bereits auf Textebene einen direkten Bezug zum *Miserere hominibus*. Doch auch musikalisch verweist Huber auf diese Komposition, indem er aus der „Canción III“ zitiert: „Es folgen zwei Motus, in deren zweiten ich ein kurzes, dreistimmiges Gesangszitat (Paz: ‚Vida y muerte no son mundos contrarios‘; Kontratenor, Tenor und Violoncello) aus *Miserere hominibus* einsetzte.“⁶⁵³

⁶⁵¹ Die Partitur weist zwei Datumsangaben auf: „Panicale, 15.7.07, K.H“ (S. 30) und „Panicale, agosto 2007“, S. 49

⁶⁵² Huber nennt auf der Titelseite der Partitur noch den alten Namen „Auftragswerk des SÜDWESTFUNKS für Donaueschingen“, Ebd. S. 1

⁶⁵³ Huber und Mahnkopf, *Von Zeit zu Zeit* (siehe Anm. 9), S. 117

- 11 -

(25a) (26) [MOTUS II]

(17) (MM ≈ 32)

Fl. a. / Fl. 2. / CLAR. / C. TEN. / T. TEN. / Scordatura: (8 Saiten!) / ARPA / VCL. / VCL. 2. / VCL. 3. / VCL. 4. / C.B. 1. / C.B. 3.

[[13_L]] (1=8_L) [3+3+2+2+3_L] (18:5)

ppp

(poco p - mp)

1) (con s. ad lib.)

2) (chias hervor)

5:7

5:4

5:3

ppp

dimin. poco a poco →

NB: Der Einsatz der 7 Kontrabässe (1.27) "Musica FUNEBRE" erfolgt ATTACCA, dh. ganz unvermittelt, "abschneidend"

l.v. p2 (sf) (quasi p)

Partiturausschnitt aus *Quod est pax? – Vers la raison du cœur ...* S. 11 © G. Ricordi & Co. Bühnen- und Musikverlag GmbH

Darauf folgt in dieser Komposition eine dritteltönige „Musica funebre“ für sieben Kontrabässe in scordatura. Dazu Huber in seinem Werkkommentar:

„Nun tritt der Tod vor mich hin, auch im Sinne einer schieren Obsession... Mein Vater erzählte mir in der Kindheit, dass der Todeston schon bei Heinrich Schütz das tiefe *Es* sei. Er war Schütz-Forscher, fand aber auch Belege bei (fast) allen großen Komponisten, bis hin zu Béla Bartók. Als Kind wies ich das von mir. Jetzt kommt das *Kontra-Es* übermächtig zurück... Sieben Kontrabässe bilden einen Fächer. Ihre *E*-Saiten sind in Dritteltonintervallen gestimmt, zwei sechsteltönig. Das *Es* in ihrer Mitte. Sie spielen in natürlichen Flageoletten eine ‚Musica funebre‘, La Muerte.“⁶⁵⁴

2008 fertigt Huber noch eine kurze Soloversion an: *Nous? La raison du cœur* für Mezzosopran solo wird am 17. Mai 2008 in Bremen durch Hubers Tochter Katharina Rikus uraufgeführt.

3.4.1.2.3 „Agnus Dei“

Auch der „Agnus Dei“-Komplex beschäftigt Huber über längere Zeit hinweg, wobei alle Werke, bis auf das erste, Rekompositionen sind.

Auf das originale *Agnus Dei cum Recordatione* (1990/91) für vier Sänger und drei Instrumente wurde bereits im Abschnitt „Umfangreicher Schluss: Rekompositionen“ weiter oben in diesem Kapitel eingegangen. Noch im selben Jahr (1991) folgt die Rekomposition *Agnus Dei in umgepflügter Zeit* für acht Instrumente. Darin verschränkt Huber Elemente aus dem *Agnus Dei cum Recordatione* mit Material aus dem Komplex *Die umgepflügte Zeit*, der gemeinsam mit ... *Plainte* ... dem Andenken Nonos gewidmet ist.

Hierfür setzt er die Vorlagen blockweise gegeneinander, sodass sich eine abwechslungsreiche Abfolge aus folgenden drei Einheiten ergibt:

- A) dreistimmige instrumentale Version des „Agnus Dei II“, ausgeführt von den drei Bläsern
- B) achtstimmige Rekomposition von *Die umgepflügte Zeit*
- C) solistische Passagen des dritteltönig gestimmten Cembalos, die wiederum der originalen „Agnus Dei“-Vertonung entstammen.

⁶⁵⁴ Klaus Huber, Werkkommentar zu *Quod est pax? – Vers la raison du cœur...*, <https://www.swr.de/swrclassic/donaueschinger-musiktage/Werke-des-Jahres-2007-Quod-est-pax,article-swr-2472.html> (aufgerufen am 22.02.2020)

2006 erfolgt die zweite Rekomposition des *Agnus Dei cum Recordatione* im vorletzten Satz des *Miserere hominibus*, dort für die Besetzung mit sieben Sängern und sieben Instrumenten. Auch diese Version wurde bereits im oben genannten Absatz beschrieben.

Unter den letztgenannten Titeln im Werkverzeichnis der Publikation *Von Zeit zu Zeit*, das im Jahr 2008 endet, finden sich zwei weitere „Agnus Dei“-Titel: die Einrichtung von *Agnus Dei cum Recordatione* für sieben Flöten durch seine zweite Frau Susanne Huber, die als *Agnus Dei II und III* publiziert ist, sowie die letzte Rekomposition für sechs Instrumente – drei europäische und drei koreanische. Dieses *Agnus Dei, qui tollis peccata mundi* (2008) für Piri, Daegum, Gayagum, Klarinette, Violoncello und Gitarre wird im Oktober 2008 in Seoul uraufgeführt, der Heimatstadt seiner dritten Frau, der Komponistin Younghi Pagh-Paan.⁶⁵⁵

⁶⁵⁵ Die Angaben entstammen dem Werkverzeichnis in: Huber und Mahnkopf, *Von Zeit zu Zeit* (siehe Anm. 9), S. 335

3.4.2 Wirkungsgeschichte

3.4.2.1 Kritiken der Uraufführung

Die Uraufführung im Rahmen des Lucerne Festivals am 26. August 2006 wird von vielen Schweizer Tageszeitungen beobachtet und durchwegs positiv aufgenommen.

So schreibt Peter Hagmann von der *Neuen Zürcher Zeitung*:

„*Miserere hominibus* nennt sich das neue Werk Klaus Hubers, das im Moderne-Zyklus von Lucerne Festival seine glanzvolle Uraufführung erlebte. Es geht vom Busspsalm 51 aus, den es ins Allgemeine wendet und mit zeitkritischen Texten aus verschiedenen Kulturen durchsetzt: Hubers Stellungnahme zu den Verhältnissen der Zeit ist so ungeschminkt wie stets, und sein Engagement hat nichts an Glaubwürdigkeit verloren. Die musikalische Ausformung aber steht für eine Meisterschaft des hohen Alters, wie sie nur wenigen Künstlern vergönnt ist.“⁶⁵⁶

Ebenfalls für Zürich, allerdings für den dort ansässigen *Tagesanzeiger*, zeichnet Michael Eidenbenz ein differenziertes Bild:

„[...] es ist alles da, was den keimfreien Kunstraum durch Aktualitätsbezug und gesicherte spirituelle Tradition zuverlässig sprengen soll. Und fast schon ist man geneigt, das Stück im Voraus in die Ecke zu stellen, gedanklich zu entsorgen als späte Frucht überlebten und etwas aufsässigen Sendungsbewusstseins. Doch dann, noch bevor alle Klischees greifen, ist da diese Musik. Sind da diese wunderschönen, zarten, zerbrechlichen Klänge, diese kostbaren Leuchtfarben der minuziös gehörten Naturintervalle. Wird dieses unerhört stille und aufmerksame kollektive Lauschen im Raum spürbar, dem man sich anschliesst und irgendwann wünscht, es möge nicht mehr aufhören. Und plötzlich ist alles nicht mehr so ganz eindeutig. Die mit hoher kontrapunktischer Komplexität erarbeitete Schönheit ist nun nicht mehr bloss Ausdruck der Utopie innerhalb des Gedankenkomplexes von Protest und Klage. Sondern sie ist tatsächlich da, hier und jetzt, und entfaltet ihre verwandelnde Wirkung, ergreifend im Wortsinne.“⁶⁵⁷

Klaus Schweizer von der *Basler Zeitung* zeigt sich angetan sowohl vom Werk, wie auch von den Musikern:

„Dem bald 82-jährigen Komponisten gelang wieder das schier Unmögliche: Seine Aussage erreichte die in der Luzerner Lukaskirche lauschenden Hörer ganz direkt, doch

⁶⁵⁶ Peter Hagmann, *Wachstum, Wachstum über alles?*, in: *Neue Zürcher Zeitung* (Nr. 200), 30.08.2006, S. 41

⁶⁵⁷ Michael Eidenbenz, *Klangtrunkenheit und Moschuspoesie*, in: *Tagesanzeiger*, 28.08.2006, S. 43

erzielt er sie mit äusserst komplexen Kunstmitteln. Die vom Dirigenten Rachid Safir unaufdringlich geführten ‚Jeunes Solistes‘ und die ihnen zur Seite gestellten Instrumentalisten meistern in wechselnden Besetzungen Aufgaben, die absolute Profis voraussetzen. Wie sonst könnten diese kontrapunktischen Gratwanderungen mit feinsten Intervallstufen (arabischer Tonsysteme!) und erfinderisch ziselierten Linienführungen gelingen?“⁶⁵⁸

Alexander Jegge von der *Basellandschaftlichen Zeitung* beschreibt seine unmittelbaren Höreindrücke:

„Die Uraufführung begann mit Josquins *Miserere*. Zu Beginn sangen die vier Solisten und die Solistin sehr zaghaft. Die Worte aber waren gut verständlich. Ans Notenpult geklammert, sang das Ensemble die Musik sehr akademisch, intonatorisch zwar rein, aber musikalisch praktisch uninterpretiert. Die Stimmen trugen nicht, was auch an der staubtrockenen Akustik der Kirche lag. Dieses Manko war auch bei Gesualdos Werk feststellbar. (...) Ganz anders bei Hubers *Miserere*. Nun von Instrumentalsolisten unterstützt, klangen die Sängerinnen und Sänger befreit, der Vortrag war sehr intensiv und deutlich inspiriert. Das ganze Ensemble agierte unter seinem Dirigenten Safir homogen und musikalisch. Spannend war, dass bei den beiden Renaissancewerken die Worte deutlich zu verstehen waren, dass aber beim zeitgenössischen *Miserere* praktisch nur noch gesungener Klang erkennbar war. Um zu verstehen, musste man nachlesen. Dies ist deshalb bemerkenswert, da Hubers Komposition direkt vom Text ausgeht und seine Interpretation von den Inhalten der Worte bestimmt ist.“⁶⁵⁹

In den im westschweizerischen Fribourg erscheinenden *Freiburger Nachrichten* ist zu lesen:

„Was an der Musik von Klaus Huber immer wieder beeindruckt, ist seine [sic!] Ehrlichkeit und das Engagement, mit welchem er seinen humanitären Idealen nachlebt. So kann man seine eruptiven Ausbrüche im wütenden Abschnitt über die korrumpierende Macht des Mammons wie die meditative Versenkung des Agnus Dei am Schluss kaum losgelöst von diesem Kontext hören.“⁶⁶⁰

In einem informativen und anschaulichen Bericht für die italienischsprachige *La Regione Ticino* vermittelt Enrico Colombo einen plastischen Eindruck von dieser Uraufführung und überträgt die darin transportierte Botschaft gleich auf die reale Situation in der Schweiz:

⁶⁵⁸ Klaus Schweizer, *Worte, Schreie. Ein neues Werk von Klaus Huber beim Lucerne Festival*, in: *bazkulturmagazin* (Beilage *Basler Zeitung*), 29.08.2006, S. 3

⁶⁵⁹ Alexander Jegge, *Ein Busspsalm für die ganze Menschheit*, in: *bz – Basellandschaftliche Zeitung*, 31.08.2006, S. 6

⁶⁶⁰ sda (Schweizerische Depeschagentur), *Mozart, Mutter, Mammon. Das Lucerne Festival in der dritten Woche*, in: *Freiburger Nachrichten*, 28.08.2006, S. 2

„L'ascetico Huber ha apposto un secondo titolo al suo *Miserere*: ‚Mammona iniquitatis‘⁶⁶¹ ossia la ricchezza oggetto di bramosia colpevole coi suoi effetti collaterali sul piano morale, che danno forza all'intenzione di scuotere la coscienza dell'ascoltatore e arrivano in un momento particolare per la Svizzera. Mentre le nostre banche fanno affari miliardari nel mondo, pagano la maggior parte delle nostre imposte e assicurano un incredibile benessere economico al popolo svizzero, che paradossalmente teme gli stranieri esi apprestaforse a votare leggi contro di loro. [...] Il programma di sala recava un'accurata presentazione di Klaus Huber, scritta quando l'Agnus Dei finale ancora non era stato composto. Durante l'esecuzione diretta con maestria da Rachid Safir si avvertiva nella Lukaskirche l'atmosfera tesa dei lavori in corso.⁶⁶² Il pubblico attentissimo, coinvolto ha sciolto alla fine la tensione in applauso che ha decretato un successo clamoroso, insolito per un'opera contemporanea di così difficile approccio.“⁶⁶³

Für die in Genf auf Französisch erscheinende Zeitung *Gauchebo* schreibt Myriam Tétaz-Gramegna:

„L'autre création dont il faut parler est celle de Klaus Huber, précédée de Josquin des Près et Gesualdo. La filiation avec le *Miserere Hominibus* du compositeur bernois était ainsi flagrante. Cette œuvre pour 7 solistes vocaux et 7 instrumentistes, mêle psaume, Agnus Dei et manifestes, des textes très forts et accusateurs d'Octavio Paz, Mahmoud Darwich, Carl Amery et Jacques Derrida, celui-ci se terminant par ces mots: ‚Le cœur est du côté de la vie. La raison du cœur, c'est l'amour...‘ Parce que, si désespérant que soit le monde, il reste l'utopie: un autre monde est possible. A plus de 80 ans, Klaus Huber veut encore y croire et la résonance des textes trouve écho dans la conduite du langage musical, basé sur les intervalles de la musique arabe qui fascine depuis bien des années le compositeur. Sonorités brutes ou mystérieuses, beauté décantée ou révolte affirmée

⁶⁶¹ Diesen Untertitel führte das Werk nur bei der Uraufführung. Bei späteren Aufführungen, im Werkverzeichnis und bei der publizierten Partitur findet er sich nicht mehr.

⁶⁶² Damit ist belegt, dass Huber bis unmittelbar vor der Uraufführung am *Miserere hominibus* gearbeitet hat. Und auch der Grund, warum er den vorletzten Satz als Letztes beendete, kann aus dieser Beschreibung herausgelesen werden: Die „Jeunes Solistes“ waren mit dem „Agnus Dei“ vertraut – sie hatten die Originalkomposition bereits im Repertoire.

⁶⁶³ Enrico Colombo, *Lucerne Festival: Un Miserere di Klaus Huber*, in: *La Regione Ticino*, 30.08.2006, S. 25. Übersetzung: „Der Asket Huber hat seinem *Miserere* einen zweiten Titel zur Seite gestellt: ‚Mammona iniquitatis‘, will heißen: Reichtum als Objekt der Begierde ist Schuld an den Kollateralschäden auf dem Gebiet der Moral; diese Schäden verstärken die Absicht, das Gewissen des Hörers zu erschüttern und kommen gerade zu einem für die Schweiz heiklen Zeitpunkt. Während unsere Banken milliardenschwere Geschäfte in der Welt tätigen, zahlen sie den Großteil unserer Steuern und sorgen für ein unglaubliches wirtschaftliches Wohlergehen der Schweizer. Diese fürchten jedoch paradoxerweise die Ausländer und bereiten sich darauf vor, Gesetze gegen sie zu verabschieden. [...] Das Programmheft enthielt eine detaillierte Beschreibung von Klaus Huber, geschrieben, noch bevor das abschließende Agnus Dei fertig war. Die Aufführung unter der Leitung von Rachid Safir, die in der Lukaskirche stattfand, atmte noch die Anspannung der intensiven Proben. Das äußerst aufmerksame Publikum löste am Schluss seine Anspannung mit einem Applaus, der von einem sensationellen Erfolg kündigt, wie er ungewöhnlich ist für ein zeitgenössisches Werk mit solch schwierigem Ansatz.“

s'achèvent sur la reprise de deux pièces écrites précédemment pour l'ensemble ‚Jeunes Solistes‘ et leur chef Rachid Safir qui en étaient les remarquables interprètes.“⁶⁶⁴

3.4.2.2 Folgeaufführungen, Würdigungen

Hubers *Miserere hominibus* erlebt bald nach seiner Uraufführung mehrere internationale Folgeaufführungen. So findet bereits am 1. Oktober 2006 – immer mit denselben Interpreten – die französische Erstaufführung im Rahmen des Straßburger Festivals „musica“ statt.⁶⁶⁵ Im darauffolgenden Sommer steht die deutsche Erstaufführung auf dem Programm, nämlich am 21. Juli 2007 beim „Festival Europäische Kirchenmusik“ in Schwäbisch Gmünd. Anlass hierfür ist, dass Huber aufgrund seiner Komposition mit dem „Preis der europäischen Kirchenmusik“ ausgezeichnet wird, einem der renommiertesten Auszeichnungen für zeitgenössische geistliche Musik. In der Begründung für die Preisvergabe wird der geistliche Gehalt seines Schaffens wie auch dessen Verbindung unterschiedlicher Musikkulturen betont:

„Klaus Huber ist einer der wenigen zeitgenössischen Komponisten seiner Generation, die sich auf dem Feld der geistlichen Musik herausfordern lassen. Seine Musik rührt an existenzielle Fragestellungen, nutzt Mittel der abendländischen wie außereuropäischen Musiktraditionen und erreicht in ihrem Ausdruck der außermusikalischen Bezüge und Textvertonungen eine eminent politische Bedeutsamkeit, wie sie selten zu finden ist.“⁶⁶⁶

⁶⁶⁴ Myriam Tétaz-Gramegna, *Le verbe créateur et la raison du cœur*, in: *Gauchebo*, 01.09.2006, S. 8. Übersetzung: „Die andere Uraufführung, über die gesprochen werden muss, stammt von Klaus Huber, welcher Josquin des Prez und Gesualdo vorausging. Die Verwandtschaft mit dem *Miserere hominibus* des Berner Komponisten sticht ins Auge. Dieses Werk für 7 Vokalsolisten und 7 Instrumentalisten mischt Psalm, Agnus Dei und Manifeste, intensive und anklagende Texte von Octavio Paz, Mahmoud Darwish, Carl Amery und Jacques Derrida. Letzterer schließt mit den Worten: ‚Le cœur est du côté de la vie. La raison du cœur, c'est l'amour ... ‘. Denn – so verzweifelt die Welt auch sein mag – es bleibt noch die Utopie: eine andere Welt ist möglich. Klaus Huber, mit über 80 Jahren, will daran noch glauben, und die Resonanz der Texte findet ihren Widerhall in der Art der musikalischen Sprache, welche auf den Intervallen der arabischen Musik basiert. Diese fasziniert den Komponisten bereits seit einigen Jahren. Rauhe oder mysteriöse Klänge, verklärte Schönheit oder klanggewaltiger Aufstand münden in eine Neuaufnahme zweier Stücke, die für das Ensemble bereits zuvor geschrieben worden waren: die ‚Jeunes Solistes‘ und ihr Leiter Rachid Safir waren die bemerkenswerten Interpreten.“

⁶⁶⁵ Diese Aufführung liegt deshalb zeitlich so nahe an der Uraufführung, weil der französische Staat als Co-Auftraggeber fungierte. Die Angaben im Programmheft der „Première française“ lauten: „Commande musicale de l'État / Fondation Pro Helvetia. Avec le soutien du Réseau Varèse, réseau européen pour la création et la diffusion musicales subventionné par le Programme Culture 2000 de l'Union européenne“. Aus: Programmheft zur französischen Erstaufführung, <http://www.festivalmusica.org/documentation/editions/2006/manifestation/192/les-jeunes-solistes> (aufgerufen am 23.02.2020)

⁶⁶⁶ Pressemitteilung des *Festival Europäische Kirchenmusik Schwäbisch Gmünd 2007* (siehe Anhang)

Zwei Jahre später zeigen „Les Jeunes Solistes“ das Werk erstmals in Österreich. Diese Aufführung steht ebenfalls in Verbindung mit einer Auszeichnung: Huber erhält am 29. März 2009 im Rahmen der „Salzburg Biennale – Festival für Neue Musik“ den Musikpreis Salzburg. Die Jury spricht ihm diesen Preis zu, unter anderem mit der Begründung: „Klaus Huber ist ein ‚Bekennnismusiker‘ und Übermittler von existentiellen und politischen Botschaften, die vom humanistischen Glauben an eine bessere Welt geprägt sind.“⁶⁶⁷. Und kaum zwei Monate später, am 15. Mai 2009 wird er in München mit dem Ernst von Siemens Musikpreis geehrt. Dass Huber den lang ersehnten „Nobelpreis für Musik“ just in dieser Zeit zugesprochen bekommt, dazu scheint auch sein Werk *Miserere hominibus* einen Beitrag geleistet zu haben – jedenfalls führen an jenem Abend die uns mittlerweile bekannten Interpreten exakt jenes Werk vor der geladenen Musikprominenz auf. Im Text der Verleihungsurkunde heißt es:

„Als ein im christlichen Glauben verankerter Künstler ruft Klaus Huber zur Selbstbesinnung und zum Respekt vor der Schöpfung auf. Seine bekenntnishafte Musik ist Spiegel der Ängste und Hoffnungen unserer Zeit. [...] Im Spätwerk, in dem nicht-temperierte Tonsysteme mit einer hoch entwickelten, in der Vokalkunst der Renaissance wurzelnden Polyphonie zur Deckung gebracht werden, hat sich diese Weltsicht in einer einzigartigen Verfeinerung der musikalischen Konstruktion und des Ausdrucks niedergeschlagen.“⁶⁶⁸

Es folgen noch weitere Aufführungen und das Stück wird zum festen Repertoirebestandteil der „Jeunes Solistes“:

Am 21. August 2009 eröffnen sie mit dem *Miserere hominibus* das Musikfest Weimar. In der Presse wird es reißerisch angekündigt als ein „kammermusikalisches Werk über die Gräueltaten in der Welt“.⁶⁶⁹

Bei der niederländischen Erstaufführung am 16. Juni 2010 im Muziek Gebouw Amsterdam musizieren die „Jeunes Solistes“ unter ihrem neuen Namen „Solistes XXI“. Die Leitung hat erneut Rachid Safir; die Instrumentalisten entstammen dem

⁶⁶⁷ [o. A.] „Musikpreis Salzburg“ geht an Klaus Huber, in: *Der Standard*, 07.08.2008, <https://www.derstandard.at/story/1216918759121/musikpreis-salzburg-geht-an-klaus-huber> (aufgerufen am 23.02.2020)

⁶⁶⁸ Programmheft zur *Verleihung des Ernst von Siemens Musikpreises 2009 an Klaus Huber*, hg. von der Ernst von Siemens Musikstiftung, München 2009, S. 13

⁶⁶⁹ Die DPA-Meldung erschien in mehreren deutschsprachigen Tageszeitungen, hier zitiert nach: *Mainpost*, 20.08.2008, <https://www.mainpost.de/ueberregional/kulturwelt/buehne/Motto-Die-Ideale-praegt-Kunstfest-Weimar;art12702,5258106> (aufgerufen am 23.02.2020). Die Überschrift lautet: *Motto „Die Ideale“ prägt Kunstfest Weimar. Klaus Hubers kammermusikalisches Werk „Miserere hominibus“ über die Gräueltaten in der Welt wird an diesem Freitag das Kunstfest Weimar eröffnen.* Darunter steht: „Das gesellschaftskritische Stück des Schweizer Komponisten ist Teil des Konzerts „Gedächtnis Buchenwald“ in Gedenken an die Toten des NS-Konzentrationslagers.“

holländischen „Nieuw Ensemble“⁶⁷⁰.

Die bislang letzte Aufführung findet am 7. September 2014 beim Musikfest Bremen statt.⁶⁷¹

3.4.2.3 *Beurteilung aus arabischer Perspektive*

Wie obige Untersuchungen zeigen, ist *Miserere hominibus* eine genuin westliche Komposition des frühen 21. Jahrhunderts. Das sieht auch Issam El-Mallah so, der nach etwaigen arabischen Einflüssen auf diese Komposition gefragt wurde. El-Mallah ist Musikwissenschaftler und praktizierender Musiker. Aufgewachsen im arabischen Raum, kennt er die dortige Musizierpraxis; gleichzeitig hat er sich mit der Musik seiner Heimat auch theoretisch auseinandergesetzt. In seiner Dissertation über *Arabische Musik und Notenschrift* hat er den Einfluss der Verschriftlichung auf die arabische Musik untersucht. El-Mallah war persönlich als Perkussionist an der (Ur-)Aufführung von Hubers *Die Erde dreht sich auf den Hörnern eines Stieres* beteiligt. Er kennt und schätzt Hubers Musik. Allerdings kann er an den vom Komponisten angegebenen Stellen im *Miserere hominibus* keinerlei arabischen Einfluss ausmachen – weder in Bezug auf die Maqāmat, noch auf die tradierten rhythmischen Schemata (Wazn). In einem Interview mit der Autorin stellt El-Mallah fest, dass er etwa im 1. Satz das Maqām „Saba“ nicht erkennen kann: „Diese Musik lässt einem arabischen Zuhörer nicht genügend Zeit, die Elemente des Maqāms herauszuhören, geschweige denn, den Maqām zu empfinden. Huber deutet es an durch Verwendung von Bau-Elementen eines Maqāms ‚Saba‘. Wohlverstanden: Bau-Elemente, aber nicht den Maqām selbst, nicht den Charakter und nicht die Motive eines Maqāms.“⁶⁷² Schon durch die Art ihrer Anlage, so El-Mallah zeige diese Musik keinen arabischen Einfluss, sei sie doch kunstvoll mehrstimmig, und verlange mit ihrer Mikrointervallik eine exakte Reproduktion des Geschriebenen.⁶⁷³ Das heißt: Wenngleich Huber seiner Musik die Skala eines arabischen Maqāms zugrunde gelegt hat, so ergeben sich dadurch noch keine Bezüge zu diesem Kulturraum, denn „allein die Verwendung arabischer Elemente macht noch

⁶⁷⁰ Entnommen dem Internet-Auftritt des Hollandfestivals:

<https://www.hollandfestival.nl/nl/programma/2010/klaus-huber-l%C3%A2me-arabe>
(aufgerufen am 23.02.2020)

⁶⁷¹ Siehe: https://www.weser-kurier.de/region/delmenhorster-kurier_artikel,-Solistes-XXI-singen-Huber-_arid,812769.html (aufgerufen am 23.02.2020). Auf der Homepage des Komponisten stehen noch weitere Aufführungen, (wie etwa im Oktober 2006 in Hellerau, im Rahmen der 20. Dresdner Tage der zeitgenössischen Musik, oder am 20.3.2008 im Berliner Konzerthaus) doch wurden sie seitens der Veranstalter nicht bestätigt.

⁶⁷² Issam El-Mallah im Interview mit der Autorin am 21.09.2016 (siehe Anhang)

⁶⁷³ Dass dies jedoch allein schon in puncto Dritteltöne nicht realisierbar ist, hat Till Knipper in seinem bereits erwähnten Aufsatz nachgewiesen: Knipper, „*Tonsysteme ...*“ (siehe Anm. 196), S. 192

lange keine arabische Musik aus.“ El-Mallah schätzt es sehr, wenn sich westliche Musiker und Komponisten für die Musik seiner Heimat interessieren. Allerdings kann man sich diese nicht so leicht aneignen: „Solche Leute [i. e.: z. B. westliche Komponisten, Anm. d. Autorin] sind ja wirklich offen für neue Ideen und andere Kulturen. Aber meistens verarbeiten sie lediglich die Elemente, aus denen Kulturen bestehen, und nicht ihre Struktur. Wahrscheinlich, weil diese Struktur nicht in ihre Struktur passt. So auch Huber.“⁶⁷⁴

Bestätigt wird die Ansicht El-Mallahs durch die Untersuchung von Wolfgang Schultz.⁶⁷⁵ Darin werden jene zwei Werke Hubers besprochen, die als unmittelbar von der arabischen Musiktheorie beeinflusst gelten: *Die Erde dreht sich auf den Hörnern eines Stiers* und *Lamentationes de fine vicesimi saeculi*. In Bezug auf das erstgenannte Werk stellt der Autor fest, dass Huber sich seine eigenen Maqāmāt gebaut hat, durch den „Austausch spezifischer Töne innerhalb eines Tetrachords“, mit dem Ergebnis „völlig neuer Intervallstrukturen“⁶⁷⁶. Das heißt, in Analogie zu El-Mallah, dass Huber nicht die traditionellen Ausdruckformen der arabischen Musik gesucht hat, sondern aufbauend auf ihre Struktur neue Strukturen schaffen wollte. Dazu passt auch die Tatsache, dass Huber die im Studio aufgenommenen traditionellen Gesänge auf die von ihm gewünschte Tonhöhe transponieren ließ. Schultz konstatiert:

„In seiner eklektischen Zusammenstellung heterogener musikalischer Bausteine, sei es aus verschiedenen Quellen/Epochen der arabischen Musiktheorie oder aus der europäischen Moderne, greift Huber hier auf Techniken der klassischen Vokalpolyphonie zurück. Dazu biegt er auch die Aufnahmen vokaler *maqām*-Improvisation elektronisch zurecht. Während Huber in der zweiten Hälfte von Partie 1 der Bratschenstimme seine Schreibweise eher dem *maqām* unterwirft, unterwirft er hier den *maqām* kompositorischen Prinzipien der Vokalpolyphonie, so wie er ihn anderswo (etwa in der ersten Hälfte der ersten Bratschenpartie) modernistisch dekonstruiert. Diese Heterogenität im Hinblick auf Materialauswahl und dessen Bearbeitung ist eines der zentralen Charakteristiken dieser Komposition.“⁶⁷⁷

Auch die Art und Weise, wie Huber sein Maqām-basiertes Tonmaterial erweitert, zeigt, dass er sich lediglich von den Skalen inspirieren bzw. beschränken lässt. Die Verarbeitung dieser von schriftlich fixierten Maqāmāt abgeleiteten Skalen geschieht

⁶⁷⁴ El-Mallah im Interview mit der Autorin am 21.09.2016 (siehe Anhang)

⁶⁷⁵ Vgl. Wolfgang Schultz, „Das ‚Eine‘ (ist) das Ganze, im Werden“. *Interkulturelle Prozesse in Klaus Hubers Golfkrieg-Kompositionen*, Dissertation, unv. Manuskript vom 05.11.2019, Universität Heidelberg

⁶⁷⁶ Ebd., S. 262

⁶⁷⁷ Ebd., S. 265 (Hervorhebungen im Original)

jedoch auf Hubers eigene Kompositionsweise, wie sie bereits von seinen Werken der 1970er und 80er Jahre bekannt ist.⁶⁷⁸

3.4.3 Intra oder extra muros? Ist diese Komposition ein „Miserere“?

Bereits 1997 formuliert Huber, was es bedeutet, einen Text mit jahrtausendealten Konnotationen zu vertonen. Anlässlich seiner *Lamentationes sacrae et profanae ad Responsoria Gesualdi* für sechs Solostimmen und zwei Instrumente (1997) stellt der Komponist fest: „Natürlich ist es so, daß ich, sobald ich die lateinischen Texte komponiere, im archaischen Jeremias bin, aber auch in den Traditionen der katholischen Liturgie.“⁶⁷⁹ Im Falle seines neun Jahre später uraufgeführten *Miserere hominibus* ist ihm ebenfalls bewusst, dass er es mit einer langen und bedeutenden Geschichte zu tun hat. Bereits im Vorfeld setzt er sich mit der Tradition dieser Gattung eingehend auseinander – insbesondere mit dem berühmten *Miserere mei, Deus* von Josquin des Prez. Anschließend stellt Huber fest: „Das kann ich so nicht komponieren.“⁶⁸⁰

Stattdessen wählt er also einzelne Verse aus und ergänzt sie mit zeitgenössischen Texten unterschiedlicher Provenienz und Sprache. Damit erinnert er an Verfahren, die weit in unsere kulturelle Vergangenheit reichen: Zum einen lässt es an eine Form der mittelalterlichen Tropierungspraxis denken: das Austextieren von Gesängen des römischen Ritus. Ursprünglich hatte das syllabische Austextieren langer Melismen zwei Ziele:

„Einerseits wurden die überlieferten Gregorianischen Gesänge mit ihren Texten aus der zeitlich wie örtlich so fernen Welt des Alten Testaments durch Einfügung moderner Sätze und Satzteile dem gegenwärtigen Empfinden nähergerückt, andererseits gewann man dadurch ein Mittel, die fremdartige Melodik und die ihr z. T. ähnliche gregorianische Melismatik besser in den Griff zu bekommen.“⁶⁸¹

Insbesondere den ersten Aspekt kann man in Hubers Verfahren erkennen, denn die Aufnahme aktueller Texte verdeutlicht die zeitliche Diskrepanz zum alttestamen-

⁶⁷⁸ Vgl. hierzu die Analysen in Keller, *Aspekte der Musik von Klaus Huber* (siehe Anm. 208)

⁶⁷⁹ Klaus Huber, *Blüte aus schlafender Knospe. Gespräch mit Hermann Backes über Gesualdo und die „Lamentationes sacrae et profanae“*, in: *Unterbrochene Zeichen* (siehe Anm. 78), S. 235–240, hier: S. 235

⁶⁸⁰ Huber, *Interdependenzen* (siehe Anm. 63), S. 69

⁶⁸¹ Bruno Stäblein, [Art.] *Tropus, Tropus als mittelalterliche Gesangsgattung. Die beiden Techniken*, in: *MGG Online*, hg. von Laurenz Lütteken, Kassel 2016, <https://www-1mgg-2online-1com-1jvd8i9z404e9.emedia1.bsb-muenchen.de/mgg/stable/55514> (aufgerufen am 28.02.2020)

tarischen Psalm. Der Komponist will, ausgehend vom Alten, die Probleme und Fragen seiner Gegenwart thematisieren. Des Weiteren nimmt Huber Bezug auf die traditionsreiche Gattung der Motette, deren hervorstechendstes Merkmal das der Mehrtextigkeit und oft auch Mehrsprachigkeit ist. Im *Miserere hominibus* erklingen zwar nicht mehrere Sprachen gleichzeitig, doch wechseln sich insgesamt fünf Sprachen ab – zunächst von Satz zu Satz, am Schluss sogar innerhalb des Satzes: das „Agnus Dei“ wird abwechselnd auf Latein und Französisch gesungen. Demnach kann man feststellen, dass Huber keine dieser alten Techniken in der überlieferten Form anwendet, dass jedoch seine Art, die Texte gegeneinanderzustellen und miteinander in Beziehung zu setzen, durchaus eine gewisse Nähe zu diesen Techniken erkennen lässt.

Also: Hubers Geschichtsbewusstsein und Verortung in derselben zeigen sich durchaus im *Miserere hominibus*. Doch kann man dieses Werk nun in die Tradition der „Miserere“-Kompositionen einreihen? Die Antwort lautet: ja und nein.

Ja, es ist ein „Miserere“ in der Tradition der konzertant aufgeführten geistlichen Musik. Für ein solches ist Folgendes nicht ungewöhnlich:

- Es wurden den unmittelbaren Kontext erweiternde Texte hinzugefügt.
- Es ist Musik über Musik. Franz Liszts „Miserere“-Kompositionen beziehen sich auf bestehende Psalmvertonungen von älteren Meistern – darüber hinaus nimmt Huber im *Miserere hominibus* mehrfach Bezug auf sein eigenes Œuvre.
- Es ist für eine relativ kleine Besetzung geschrieben. Sowohl die sieben Sänger als auch die sieben Instrumentalisten agieren solistisch. Das heißt: Im Tutti hat jede Stimme ihren eigenen Part. Einzige Ausnahme: In der Schlussfuge treten Stimmpaare auf, bestehend aus einem Sänger plus einem Instrumentalisten. Auch die meisten anderen „Miserere“-Kompositionen beschränken sich – insbesondere bei den Instrumentalparts – auf eine überschaubare Anzahl von Ausführenden. Eine Ausnahme gibt es allerdings: Das *Deutsche Miserere* von Dessau/Brecht.

Nein, es ist kein „Miserere“ in der Tradition der christlichen Liturgie. Dagegen sprechen:

- die Veränderungen am tradierten Originaltext. Im Laufe der jahrhundertelangen Geschichte des „Miserere“ gibt es keinen Fall, wo für eine Vertonung der originale Wortlaut abgeändert wurde. Anders wäre die Sachlage, wenn Huber

eine Nachdichtung des 51.(50.) Psalms vertont hätte.⁶⁸²

- die geringe Anzahl der vertonten Verse. Dass lediglich drei der 21 Verse Eingang in die Komposition fanden, widerspricht einer Verwendung innerhalb der Liturgie. Es sind zwar Beispiele in der Musikgeschichte überliefert, die nicht alle Verse vertonen. Doch sind dann die restlichen Verse zu rezitieren, z. B. von der Gemeinde.
- die lange Dauer insbesondere der beiden letzten Sätze. Mit zehn (9. Satz) und gut sieben Minuten (10. Satz) Aufführungsdauer sind sie zu umfangreich, um in den Kontext einer liturgischen Feier eingebunden zu werden.
- das ausgesprochen hohe technische Niveau. Nur wenige Spezialensembles vermögen es, diese Komposition adäquat aufzuführen. Gerade Werke für die Liturgie müssen – wenn sie nicht speziell für eine Einrichtung geschrieben wurden, die über exzellente Musiker verfügt – auch für durchschnittlich gute Musiker und Sänger konzipiert sein.

3.4.3.1 *Klassisch: Stilmittel*

Bereits Josquin des Prez hat durch seine fortwährende Wiederholung der Phrase „Miserere mei, Deus“ ein besonders einprägsames Stilmittel eingesetzt: das „soggetto ostinato“. Auch in Hubers Komposition treten Wiederholungen auf, sowohl auf textlicher wie musikalischer Ebene: Bestes Beispiel ist das penetrante „Wachstum“, das den 5. Satz dominiert; weiterhin die Wiederholung der Musik des 4. Satzes im 6. Satz. Beide Sätze sind siebenstimmig a cappella – rein vokale Klänge auf lateinische Texte, womit Huber eine direkte Verbindung zu den „Miserere“-Kompositionen jener Zeit herstellt, als in den geistlichen Zentren Instrumente in der Karwoche verboten waren.

Neben diesen klassischen Stilmitteln der Wiederholung zeigt uns Huber noch eine Kompositionstechnik, die sich vom Mittelalter bis in unsere Tage großer Beliebtheit erfreut: die Kontrafaktur, verstanden als „die Unterlegung eines neuen Textes unter eine mehrstimmige Vokalkomposition“⁶⁸³. Allerdings dient Huber nicht etwa eine

⁶⁸² Diese hatte er sogar in Auftrag gegeben: „Bernard Stiegler, dessen Philosophie viele der heißesten Eisen unserer Gegenwart bearbeitet und mir sehr wichtig geworden ist [...], schrieb für mich sein philosophisches *Miserere*, das ich aber schließlich nicht in dieses Werk einbeziehen konnte.“ Aus: Huber, *Werkkommentar zu Miserere hominibus* (siehe Anm. 402). Stiegler bestätigte dies auf Nachfrage der Autorin, konnte aber keine Gründe angeben, warum der Text schließlich doch nicht verwendet worden war.

⁶⁸³ Georg von Dadelsen, [Art.] *Parodie und Kontrafaktur, Definitionen*, in: *MGG Online*, hg. von Laurenz Lütteken, Kassel 2016, <https://www-1mgg-2online-1com-1jvd8i9z404e9.emedia1.bsb-muenchen.de/mgg/stable/14062> (aufgerufen am 28.02.2020)

bekannte Melodie oder eine berühmte Komposition als Grundlage – er bedient sich ganz einfach seiner eigenen Musik und unterlegt seinem siebenstimmigen (4.) Satz einen anderen Vers aus dem 51.(50.) Psalm sowie ein Augustinus-Zitat.

„Beginnen, neu beginnen“, so lautet das Motto von Derrida, das Huber im 9. Satz in Form einer Rekomposition vertont. Mit diesen Worten kann auch der Leitsatz des Komponisten umschrieben werden. Durch das Insistieren auf Botschaften beziehungsweise Werken, die ihm wichtig sind, hat er im Laufe der Zeit etwas geschaffen, das einen im mehrfachen Sinne immer wieder zurückwirft: im zeitlichen Sinne auf ältere Kompositionstechniken oder frühere Werke Hubers; im persönlichen Sinne auf Probleme, die in unserer Gesellschaft offensichtlich sind.

3.4.3.2 *Neu: Ausweitung auf den arabischen Raum*

Einige Jahre vor der Arbeit am *Miserere hominibus* arbeitet Huber bereits mit Sufisängern, die Verse aus dem Koran zitieren⁶⁸⁴, und vertont ein Gedicht des arabischen Dichters Mahmoud Darwish, in dem die israelische Belagerung von Ramallah thematisiert wird⁶⁸⁵. Hier nun nimmt er konkrete musikalische Elemente aus der arabischen Kultur (Maqām, Wazn) in seine Komposition auf und vertont, flankiert von tradierten Psalmversen, ein weiteres Gedichtfragment von Darwish. Mit diesen Bezugnahmen im Vorfeld, vor allem aber mit der Einarbeitung arabischer Musikelemente, erweitert er zwangsläufig auch den tradierten Konnotationsbereich eines „Miserere“. Der jahrtausendealte Kontext des „Miserere“ entstammt der jüdisch-christlichen Sphäre. Hier wird er nun auch die arabisch-islamische Welt einbezogen. Dieser Schritt ist künstlerisch zweifellos interessant – gattungsgeschichtlich gesehen ist er geradezu revolutionär. Denn indem Huber in einem „Miserere“ arabische Musik und islamisch-arabisches Leiden (ausgelöst durch den Verlust der palästinensischen Heimat) thematisiert, legitimiert er den Kontext des „Miserere“ gleichsam auch für Nichtchristen, also für die gesamte Menschheit: *Miserere hominibus*. Es handelt sich somit um eine mit künstlerischen Mitteln realisierte Fortführung der Auslegungstradition Martin Luthers, der vor fünfhundert Jahren den 51.(50.) Psalm vom Kontext des Judentums gelöst und für die gesamte Christenheit legitimiert hat.

⁶⁸⁴ In: *Die Erde dreht sich auf den Hörnern eines Stiers ...* (1993)

⁶⁸⁵ In: *Die Seele muss vom Reittier steigen ...* (2002)

4 Fazit

Es wurde bereits festgestellt, dass Klaus Hubers *Miserere hominibus* zweifellos in die Tradition der konzertanten „Miserere“-Komposition eingereiht werden kann. Bleibt noch die Frage zu klären, welchen Stellenwert dieses Werk innerhalb von Hubers Spätwerk einnimmt.

4.1 Ein Spätwerk im Spätwerk

Nach der Arbeit am *Miserere hominibus* veröffentlicht Klaus Huber noch drei weitere Werke, allesamt Rekompositionen: zwei neue Versionen seines Kammerkonzertes *Intarsi*⁶⁸⁶ sowie die Rekomposition eines Stückes aus den 1970er Jahren.⁶⁸⁷ Damit umfasst sein dreißig Jahre umfassendes Spätwerk⁶⁸⁸ beinahe 60 Werke, wovon etwa die Hälfte Rekompositionen sind. Von diesem letzten Teil des Werkkanons bleiben vor allem Hubers umfangreiche Oper *Schwarzerde* (2001) sowie das kleine Solostück ... *Plainte* ... (1990) im Gedächtnis. Die beiden Werke finden in Form von Zitaten Eingang in sein *Miserere hominibus*: Das Solostück scheint in der nachträglich hinzugefügten „Cadenza ad libitum“ auf, während Konstruktionsmaterial aus *Schwarzerde* in den zentralen 5. Satz einfließt. Doch damit ist es nicht genug der Bezüge zu Hubers eigenen Kompositionen: Drei weitere ältere Arbeiten erscheinen in den Sätzen 9 und 10 des *Miserere hominibus*: *Agnus Dei cum Recordatione* (1990/91), *Nous? – La raison du cœur* ... (2004/05) sowie *L'Âge de notre ombre* (1998). Damit ruft der Komponist eigene Werke aus der Zeit zwanzig Jahre vor der Arbeit an *Miserere hominibus* in Erinnerung. Nimmt man die Zitation des eigenen Materials aus *Des Engels Anredung an die Seele* (1957) hinzu, das im 10. Satz erklingt, so fällt der Bogen noch um einiges größer aus und der Zeitraum der kompositorischen Erinnerung umfasst nun 60 Jahre. Dazu kommt eine weitere Bezugnahme auf Autorenebene: Im Vorfeld seiner Arbeit am *Miserere hominibus* hat Huber mehrfach Texte von Mahmoud Darwish vertont. Indem er hier erneut auf ihn zurückgreift, schafft er eine weitere Konstante innerhalb seines Werkkanons.

⁶⁸⁶ *Intarsioso* (2009), *Intarsimile* (2010); vgl. Werkverzeichnis auf der Homepage des Komponisten: <https://www.klaushuber.com/pagina.php?0,2>, (aufgerufen am 22.02.2020)

⁶⁸⁷ *Erinnere Dich an Golgatha* für Kontrabass, 18 Instrumente und Live-Elektronik (2010) geht zurück auf *Erinnere Dich an G...* für Kontrabass und 18 Instrumentalisten (1977).

⁶⁸⁸ Dieses Spätwerk umfasst die Jahre von 1989/90 bis 2010. Vgl. die Angabe von Max Nyffeler in *Anmerkungen zum Spätwerk von Klaus Huber* (siehe Anm. 204)

Doch ist das *Miserere hominibus* nicht nur aufgrund seiner vielfältigen Verflechtungen zu Hubers eigenem Œuvre von Bedeutung. Gerade die Überführung von zeitgenössischen und zeitlosen Texten in eine zeitlos-zeitgenössische Musik, deren Faktur von Satz zu Satz wechselt, die aber dennoch einen organischen Eindruck vermittelt, lässt dieses Werk aus dem Kanon des gegenwärtigen Konzertrepertoires hervorstechen. Es ist Hubers letzter großer Wurf. Dies erkennen auch die Entscheidungsträger der Musikindustrie und sprechen dem mittlerweile hochbetagten Komponisten zwei Jahre nach der Uraufführung des *Miserere hominibus* einige der wichtigsten Auszeichnungen zu, die das europäische Musikleben zu vergeben hat. Häufige Folgeaufführungen zeigen, dass das Werk sowohl Ausführende als auch Veranstalter überzeugen konnte.

In *Miserere hominibus* gelingt es Huber, vermeintliche Gegensätze zu überwinden und Synthesen zu kreieren: Die antagonistischen Kategorien geistlich – weltlich; historisch – zeitgenössisch; Orient – Okzident; Apokalypse – Utopie werden unwesentlich. Was hingegen bleibt, ist das „Prinzip Hoffnung“. So stellt Gartmann fest: „War es in früheren Werken meist noch das Nebeneinander und Gegeneinander von geistlichen und weltlichen Texten, durch welche die geistlichen Inhalte aktualisiert wurden, so gelingt Huber etwa in seinem *Miserere* [...] in Text und Musik die direkte Durchdringung der beiden Sphären.“⁶⁸⁹

Huber sieht sein gesamtes kompositorisches Schaffen als eine künstlerische Stellungnahme zu Fragen und Problemen der Gegenwart. Zugleich steht er aber auch in der Tradition der ersten Humanisten, die sich und ihre zerrüttete Welt unwiederbringlich der selbstverständlichen transzendenten Sicherheit beraubt sehen, welche noch die Künstler des Mittelalters umgibt.⁶⁹⁰ Indem Huber im *Miserere hominibus* menschliches Leid, wachsende Ungerechtigkeit und zunehmende Umweltzerstörung anklagt, zeigt er die „Misere“, in der wir uns befinden, und will damit idealiter beim Publikum ein Aufwachen und Umdenken bewirken. Das Utopische dieses Anspruchs ist ihm bewusst, hält ihn jedoch nicht davon ab, weiterhin mit diesem Anspruch zu komponieren. Hierin befindet sich Huber ganz auf der Linie von Ernst Křenek, der in einem Aufsatz über musikalische Geschichtsbetrachtung schreibt: „Auch die Musik antwortet

⁶⁸⁹ Gartmann, „In die Tiefe dringen, um den Widerstand zu verankern“ (siehe Anm. 291), S. 69

⁶⁹⁰ Vgl. hierzu Geyer, *Petrarcas „Canzoniere“, als Bewusstseinsroman* (siehe Anm. 477), S. 139: „Vormoderne Moralisten haben noch keine Zweifel an der Möglichkeit ethischer Selbst-Sorge, weil sie keinen Zweifel an der Substantialität des Selbst haben, die sich aus der Substantialität der normativen Ordnungen herleitet. [...] Bei Petrarca bekommt der alte Topos eine ganz neue Bedeutung, weil ihm die Substanzenmetaphysik weggebrochen ist, auf der die vormoderne Selbst-Sicherheit noch basiert.“

nicht, aber sie spendet der Trauer über die Stummheit den Trost des Klanges, in dem das Geheimnis tönend verschlossen ist.“⁶⁹¹

Gerade die Akzeptanz des ausweglosen Dilemmas Utopie – Katastrophe charakterisiert laut Adorno oft das Spätwerk eines Künstlers.⁶⁹² Ein produktives Annehmen des Unvereinbaren kann jedoch nur gelingen, indem der Künstler zurück auf seine kulturellen Wurzeln blickt.⁶⁹³ Klaus Huber ist geübt im künstlerischen Sicheinverleiben des Erbes abendländischer Komponisten. Mit dem Sicheinverleiben der eigenen kompositorischen Hinterlassenschaft macht er lediglich den letzten konsequenten Schritt. Auch hier wird – einmal mehr – das von Huber gerne angewandte Verfahren der doppelten Brechung deutlich.

4.2 Die Polydirektionalität der Kunst

Um die Ästhetik zu verdeutlichen, die dem in dieser Arbeit untersuchten Werk entströmt, seien hier die gegensätzlichen Ansätze zweier fiktiver Komponisten der Postmoderne gegenübergestellt, wie sie bei Marion Bönninghausen charakterisiert werden:

„Während das musikalische Bemühen Leverkühns [aus Thomas Manns *Doktor Faustus*, Anm. d. Autorin] um Integrierung und Weiterentwicklung des tradierten Materials in eine avancierte Kompositionsmethode mündet, bleibt die Ästhetik Horns [in Hans Henny Jahnns *Die Niederschrift des Gustav Anias Horn*, Anm. d. Autorin] von einem Absolutsetzen der musikalischen Tradition geprägt. Dem liegt eine zyklische Wahrnehmung von Zeit zugrunde, deren Wiederkehr vom ewigen Kreislauf der Natur abgelesen werden kann. Horns künstlerisches Schaffen ist aufgrund seiner zyklischen Anschauungsformen von Zeit bestimmt durch Tradition, die dabei eine Kategorie der Gegenwart ist. Horn zieht auch ästhetisch nicht das Neue oder Einmalige in Erwägung, sondern betont das Gleichbleibende.“⁶⁹⁴

Diese Charakteristika beschreiben zwar recht plakativ, aber dadurch umso leichter nachvollziehbar die zwei diametral entgegengesetzten Extreme von ästhetischen

⁶⁹¹ Ernst Krěenek, *Künstlerische und wissenschaftliche Geschichtsbetrachtung*, in: Ders., *Zur Sprache gebracht. Essays über Musik*, München 1958, S. 175–196, hier: S. 193

⁶⁹² Theodor W. Adorno: „In der Geschichte von Kunst sind Spätwerke die Katastrophen.“ Aus: Ders., *Spätstil Beethovens*, in: *Musikalische Schriften IV* (Gesammelte Schriften Bd. 17), Frankfurt a. M. 1982, S. 13–17, hier: S. 17

⁶⁹³ Helga de la Motte-Haber: „Spätwerke erproben Urformen.“ Aus: Dies., *Das Spätwerk*, in: *Musica* 39 (1985), S. 533–535, hier: S. 354

⁶⁹⁴ Marion Bönninghausen, *Musik als Utopie. Zum philosophisch-ästhetischen Kontext von Hans Henny Jahnns „Die Niederschrift des Gustav Anias Horn“ und Thomas Manns „Doktor Faustus“*, Opladen 1997, S. 249

Positionen, die vielen kompositorischen Arbeiten zugrunde liegen: Entweder will der Künstler mit ihnen die Geschichte hinter sich lassen, um Neues zu schaffen, oder sich in eine Tradition einreihen, die das bereits Dagewesene, das Bewährte, betont. Im Falle des *Miserere hominibus* trifft jedoch keine der beiden Vorgehensweisen hundertprozentig zu, denn weder will der Urheber das Alte in unveränderter Form konservieren, noch will er das Neue um des Neuen Willen. Er sieht zwar noch viel Potenzial in alten Techniken und Ästhetiken, doch gehört das Sicheinmischen in die Probleme und Missstände unserer Zeit zum innersten Selbstverständnis dieses Künstlers – und daraus ergeben sich zwangsläufig noch nicht dagewesene Konzeptionen. Daher kann man Hubers Ästhetik auch nicht mit den zeitphilosophischen Vorstellungen und der Collagetechnik Bernd Alois Zimmermanns vergleichen, wie auch Philippe Albèra feststellt:

„Les éléments du passé et les images utopiques ne renvoient pas à une conscience déchirée, comme on la trouve chez Zimmermann par exemple, auquel la pensée de Huber se attache par certains aspects. Ils sont au contraire au cœur de la construction, ils constituent sa poutre maîtresse.“⁶⁹⁵

Vielleicht wäre hier das Bild einer Spirale passender, im Sinne einer steten Wiederholung bei andauernder Veränderung. Immerhin beschreibt Huber selbst bereits in seinem frühen Augustinus-Oratorium *Soliloquia* (1959/64) die Vorstellung einer Spirale als Vorlage für die kompositorische Konzeption. Aber auch damit kann seine kompositorische Arbeit nicht zureichend beschrieben werden, denn eine Spirale bewegt sich zwar kreisförmig, aber dennoch lediglich in eine Richtung. Hubers ästhetische Vorstellung hingegen geht in vielerlei Richtungen – er selbst spricht von der „Polydirektionalität der Zeit“⁶⁹⁶.

Dies bedeutet, dass ästhetisch-materielle Bezugnahmen auf unterschiedlichsten Ebenen und aus allen Epochen und geografischen Orten jederzeit möglich sind. Diese weltumfassend-chronologische Haltung ist dargestellt in der Figur des Historikers, so wie Walter Benjamin ihn beschreibt.

„Der historische Materialist geht an einen geschichtlichen Gegenstand einzig und allein da heran, wo er ihm als Monade⁶⁹⁷ entgegentritt. In dieser Struktur erkennt er das

⁶⁹⁵ Albèra: *Hommage* (siehe Anm. 106), S. 11. Übersetzung: „Die Elemente der Vergangenheit wie auch die utopischen Vorstellungen beziehen sich nicht auf ein zerrissenes Bewusstsein, wie man es etwa bei Zimmermann vorfindet, an welches sich Hubers Denken in bestimmten Aspekten durchaus anlehnt. Im Gegenteil, sie sind das Herzstück der Konstruktion, sie bilden ihren Hauptträger.“

⁶⁹⁶ Vgl. Anm. 58 im 1. Teil dieser Arbeit

⁶⁹⁷ „Die Idee ist Monade — das heißt in Kürze: jede Idee enthält das Bild der Welt. Ihrer Darstellung ist zur Aufgabe nichts Geringeres gesetzt, als dieses Bild der Welt in seiner Verkürzung zu zeichnen.“ Aus: Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1925),

Zeichen einer messianischen Stillstellung des Geschehens, anders gesagt, einer revolutionären Chance im Kampfe für die unterdrückte Vergangenheit. [...] Die nahrhafte Frucht des historisch Begriffenen hat die Zeit als den kostbaren, aber des Geschmacks entratenden Samen in ihrem *Innern*.⁶⁹⁸

Benjamin ist der Auffassung, dass sich das Große im Kleinen wiederfindet – und dass es im Endeffekt auf das Kleine ankommt, denn darin zeigt sich der Zustand des Menschen und der ihn umgebenden Gesellschaft. Stéphane Mosès fasst dieses (Geschichts-)Verständnis folgendermaßen zusammen:

„Die Vergangenheit wird uns vermittelt durch eine hermeneutische *Tradition*, die eine Selektion der Ereignisse vorwegnimmt, die einen behält, die anderen verwirft und die bisweilen über ihre Interpretation entscheidet. Das durch diese Tradition konstruierte Bild der Vergangenheit nennt Benjamin ‚die Geschichte der Sieger‘. [...] Um sie in Frage stellen zu können, muß die Kontinuität der historiographischen Tradition an einem bestimmten Punkt durchbrochen werden: dort nämlich, wo der ‚materialistische‘ Historiker eingreift, um einen neuen Blick auf die Vergangenheit zu werfen und die ‚Geschichte der Besiegten‘ vor dem Vergessen zu retten.“⁶⁹⁹

Die Figur des materialistischen Historikers ist in der Lage, Katastrophen als solche zu erkennen, sie zu benennen und auch, sie zu akzeptieren. Allerdings heißt das nicht, dass damit die Geschichte abgeschlossen ist. Benjamin benennt die jüdische Tradition des Eingedenkens als Schlüssel dafür, dem Schmerz und Unrecht, wie es der Einzelne in einer Katastrophe erleiden musste, einen Sinn zu geben. Und dieser Sinn hängt fundamental mit seinem Verständnis von Zeit zusammen. Mosès fasst Benjamin so zusammen:

„Es sei Aufgabe des Eingedenkens, [...] ‚zu retten, was gescheitert ist‘, so wie die Erlösung für ihn nicht ein tangenciales Verhältnis zur Zukunft bezeichnet, sondern die gegenwärtige Möglichkeit, ‚zu vollenden, was uns vorenthalten worden ist‘. Die messianische Hoffnung darf nicht aufgefasst werden als das Anpeilen einer Utopie, deren Bestimmung es wäre, sich am Ende der Zeiten zu verwirklichen; vielmehr ist sie aufzufassen als eine äußerste Wachsamkeit und Wachheit, als eine Fähigkeit, das festzustellen, was in jedem Augenblick die ‚revolutionäre Kraft‘ des Neuen erahnen lässt.“⁷⁰⁰

<https://www.textlog.de/benjamin-monadologie-ursprung-trauerspiels.html> (aufgerufen am 22.02.2020)

⁶⁹⁸ Walter Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte* (siehe Anm. 612), S. 703

⁶⁹⁹ Stéphane Mosès, *Eingedenken und Jetztzeit. Geschichtliches Bewußtsein im Spätwerk Walter Benjamins*, in: Anselm Haverkamp und Renate Lachmann (Hg.), *Memoria. Vergessen und Erinnern*, München 1993, S. 385–405, hier: S. 388 (Hervorhebung im Original)

⁷⁰⁰ Ebd., S. 392

Nur in jedem einzelnen Augenblick ist die Gegenwart tatsächlich Gegenwart – und diese Gegenwart entscheidet darüber, inwiefern Vergangenheit in Zukunft aufgefasst werden wird. „Wie bei Augustinus so ist auch bei Benjamin die Gegenwart als die einzig unbestreitbare Wirklichkeit das, was Vergangenheit und Zukunft polarisiert. [...] Der Historiker erlebt seine doppelte Beziehung zu Vergangenheit und zu Zukunft ausgehend von einer konkreten Erfahrung kollektiver Krisen und Konflikte, in die er selber einbezogen ist.“⁷⁰¹

Diese von Walter Benjamin in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts implementierten Aufgaben des materialistischen Historikers macht sich Huber in seinem Selbstverständnis als Komponist zu eigen: Für ihn trägt jedes Kunstwerk die gesamte Geschichte in sich. Auf textlich-inhaltlicher Ebene erachtet er es als seine Aufgabe, Krisen und Katastrophen zu benennen, ihrer einzugedenken und sie damit dem Vergessen zu entreißen. Indem er ein (eigenes oder fremdes) bereits bestehendes Musikstück bearbeitet, überführt er dessen gesamten zeitlich-ästhetischen Gehalt in ein neues Kunstwerk und damit in eine andere Zeit, bis hin zur unmittelbaren Gegenwart. Die Musik als Zeit-Kunst par excellence ist geradezu prädestiniert dafür, die Ansichten des Philosophen Benjamin umzusetzen. Indem Hubers Musik Bezüge zu älteren Werken herstellt, werden Blicke in das Innere des Zeitflusses möglich: Und dieser fließt keineswegs linear, sondern polydirektional.

Huber verwebt vorklassische Kompositionstechniken (Kanon, Fuge etc.) mit denjenigen des 20. Jahrhunderts (Pulsationen, serielle Techniken) und nimmt Klänge (Dreivierteltöne) und Metren (Wazn) aus der arabischen Musikpraxis in seine Arbeit hinein. Dadurch löst er im Kunstwerk die Kategorien Raum und Zeit gleichsam auf⁷⁰² und bündelt sie im Hier und Jetzt, genauer gesagt: im Moment der Aufführung. Im *Miserere hominibus* finden sich Benjamins Topoi auf eine Ebene wieder, die von der Musikforschung Hubers „strukturelle Semantik“⁷⁰³ genannt wird. Philippe Albèra beschreibt den ästhetischen Gehalt dieser Musik so:

„Dans ses compositions récentes, il a systématisé cette ubiquité des formes de présentation, comme si les œuvres constituaient un organisme dont chaque membre pouvait exister par lui-même tout en préservant les sens du tout. Huber applique ainsi l'idée de la contrafacture à sa propre musique. Il existe un rapport entre cette conception et l'idée d'une forme qui agglutine des morceaux pouvant être joués de façon

⁷⁰¹ Ebd., S. 388

⁷⁰² Diese Möglichkeit bietet weder die Literatur (man denke nur an Sprachbarrieren) noch die Malerei (Bilder bleiben an einem festen Ort).

⁷⁰³ Siehe hierzu den gleichnamigen Abschnitt 1.5.3.

indépendante. C'est le cas par exemple d'une œuvre vocale comme *Miserere hominibus* [...]. L'idée d'une totalité dans laquelle tout est interconnecté, mais dont chaque élément est porteur, a permis à Klaus Huber d'offrir dans ses dernières œuvres l'image de la cité idéale, dont les parties peuvent se nouer, se détacher, ou se recomposer librement, sans jamais perdre leur signification.⁷⁰⁴

Miserere hominibus klagt menschliche Katastrophen an – die jahrhundertelange Ausbeutung der mexikanischen Bevölkerung, den endlosen Konflikt zwischen Israel und Palästina sowie die neue, weltumspannende Diktatur des wirtschaftlichen Wachstums – und konfrontiert den Einzelnen mit seinem unausweichlichen Schicksal: dem Tod. Indem Huber Paz' Bild von Leben und Tod als zwei Zwillingenblüten evoziert, betont er die gegenseitige Bedingtheit der beiden Sphären. Der Tod wird als „punto de partida = Ausgangspunkt“ bezeichnet. Er ist zwar unausweichlich, doch ist er keineswegs, so wie etwa die christliche Lehre es vermittelt, der Moment des Jüngsten Gerichts. Jenes, so lautet Benjamins Erkenntnis, findet nämlich in jedem Moment unserer Jetztzeit statt: „Der jüngste Tag ist eine rückwärts gewandte Gegenwart.“⁷⁰⁵

Das Einzige, was diesen unausgesetzten Moment der unmittelbaren Gegenwart überdauern kann, ist ein Kunstwerk: Somit erhofft sich Huber für seinen kompositorischen Nachlass dasselbe, was der Humanist Petrarca im 71. Gesang seines *Canzoniere* für die Dichtung postuliert, nämlich, „[...] dass die Dichtung die einzige Form des Fortlebens nach dem Tode verheißt: ,darum gehen aus mir dann Worte und Werke / Solcher Art hervor, dass ich hoffe, / unsterblich zu werden, auch wenn das Fleisch stirbt.“⁷⁰⁶

⁷⁰⁴ Albèra, *Hommage* (siehe Anm.106), S. 16. Übersetzung: „In seinen jüngsten Kompositionen systematisierte er diese Allgegenwart von Präsentationsformen, ganz so, als ob die Werke einen Organismus darstellten, in welchem jeder Bestandteil für sich existieren könnte, während gleichzeitig die Sinne für das Ganze erhalten blieben. Huber wendet daher die Idee der Kontrafaktur auf seine eigene Musik an. Es besteht ein Zusammenhang zwischen dieser Konzeption und der Vorstellung von jemandem, der im Schlaf Stücke zusammenfügt, die unabhängig voneinander gespielt werden können. Dies ist beispielsweise bei einem Vokalwerk wie *Miserere hominibus* der Fall [...]. Die Idee einer Gesamtheit, in der alles miteinander verbunden ist, von der aber zugleich jedes Element der Träger ist, hat es Klaus Huber ermöglicht, in seinen letzten Arbeiten das Bild der idealen Stadt anzubieten, deren Teile verbunden oder getrennt werden können, beliebig neu zusammengesetzt, ohne jemals ihre Bedeutung zu verlieren.“

⁷⁰⁵ Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften Band 1*, Frankfurt a. M. 1974, S. 1232

⁷⁰⁶ Geyer, *Petrarcas „Canzoniere“ als Bewusstseinsroman* (siehe Anm. 477), S. 150

4.3 Zeit- und ortlose Konstante: Der Mensch

„Eine Fürbitte für die ganze Menschheit“ – diese funktionale Zuschreibung Hubers an sein *Miserere hominibus* lässt uns zum Schluss noch einmal zu den Psalm- auslegungen Martin Luthers zurückblicken. Jack Brush zeigt in seiner umfassenden Arbeit über Luthers Lesarten des 51.(50.) Psalms dessen neues Verständnis von Sünde und Vergebung auf.⁷⁰⁷ Dieses führt bei Luther insbesondere dazu, dass er die beiden letzten Verse nicht mehr nur auf die Kirche und „Gottes Volk“ beschränkt, sondern Barmherzigkeit und Rettung für die gesamte Menschheit erhofft:

„Dadurch, daß Luther die von der Auslegungstradition gesetzten Grenzen der Fürbitte aufhebt, löst er den Psalm von der mittelalterlichen Einstellung gegenüber Ketzern und Andersgläubigen. Angesichts einer von Unglauben geprägten Welt, ist nicht das Strafrecht, sondern die Fürbitte geboten. Damit läßt Luther den universalen, nicht- institutionellen Charakter der *cognitio dei et hominis* deutlich erkennen und verbindet zugleich die Ausschließlichkeit dieser Botschaft, wenn auch nur implizit, mit einer im Glauben verwurzelten Toleranz.“⁷⁰⁸

Vor diesem Hintergrund erscheint es keineswegs künstlerisch anmaßend, dass Huber den Text von „Miserere mei“ auf „Miserere hominibus“ abändert. Hierin kommt vielmehr das christliche Grundvertrauen zum Ausdruck, dass Gott die Menschen nicht alleine lässt. Nicht in ihrem persönlichen Unglück, und auch nicht, wenn ihr kollektiver Untergang als Menschheit droht.

Nach eingehender Beschäftigung mit Hubers Komposition, die explizit in der christlichen Tradition steht und diese dennoch vehement sprengen will, habe ich einen ähnlichen Eindruck in Bezug auf die Botschaft gewonnen, die dieses Werk vermittelt: Gerade weil die Konzertbesucher in Europa als Rezipienten in einer langen und reichen musikalischen Tradition stehen, die vor allem eine von der christlichen Lehre geprägte ist, sollten sie gelassen alte Gewohnheiten abstreifen und sich angstfrei Neuem öffnen. Aber dieses Sicheinlassen postuliert auch eine kreative Auseinandersetzung mit dem Ungewohnten – wobei mit „kreativ“ das aktive Zuhören gemeint ist. Die Musik unserer Zeit *besteht* aus vielen Schichten, sie *entsteht* aber auch in einem mehrschichtigen Prozess:

Die erste Stufe dieses langen Entstehungsprozesses bewältigt der Komponist. Viele Kleinstelemente werden zu einem sinnvollen Ganzen zusammengefügt.

⁷⁰⁷ Vgl. Jack E. Brush, *Gotteserkenntnis und Selbsterkenntnis* (siehe Anm. 330)

⁷⁰⁸ Ebd., S. 231

Auf der zweiten Stufe stehen die Interpreten: Sie müssen unbequeme Spiel- und Vortragsweisen sowie kleinste oder ungewohnt große Intervalle einüben und anschließend ihre technischen Fertigkeiten auf der Bühne souverän präsentieren, sodass aus den Einzelementen leichte, schwebende oder geräuschhafte, beißende Musik entstehen kann.

Doch ohne ein Gegenüber, einen Zuhörer, der bereit ist, sich der Herausforderung zu stellen, diese Klänge und Gesten entgegen zu nehmen, fehlt das sinnstiftende Moment. Ein Buch, das niemand liest, bleibt dennoch ein Buch. Eine Komposition aber, die nicht aufgeführt wird, ist ein totes Blatt Papier. Vor diesem Hintergrund ist es verständlich, dass Hubers erste Bemühungen als Professor an der Freiburger Musikhochschule dahin gerichtet waren, seinen Kompositionsstudenten Aufführungsmöglichkeiten zu schaffen. Auch Hubers Verfahren der Rekomposition ist in diesem Zusammenhang nachvollziehbar: Wenn man etwas gefunden hat, womit man sowohl die ausführenden Musiker als auch das Publikum erreicht, dann kann man es mit anderen Worten (= unterschiedliche Besetzung, mit/ohne Text) ruhig noch einmal sagen.

Als Ergebnis dieser Untersuchung wird festgehalten: Das *Miserere hominibus* ist das „Opus magnum“ in Klaus Hubers Spätwerk.⁷⁰⁹ Thematik, textliche wie musikalische Umsetzung sowie die große Resonanz, welche diese Komposition erzielte, zeigen, dass es Huber hier gleichsam exemplarisch gelang, zuvor formulierte gedankliche Ansätze zu realisieren und zu vereinen. In der ebenso fragilen wie soliden Faktur des *Miserere hominibus* wurden seine Überlegungen zu „la profondeur du temps“ künstlerische Realität. Die darin konservierten Konnotationen spüren Bezügen nach, die sowohl kompositions- und zeitgeschichtlicher wie biografischer Art sind. Dies alles ergibt ein akustisches Bild, das Zeitlosigkeit verströmt und das dennoch exakt in der ersten Dekade des dritten Jahrtausends verortet werden kann.

⁷⁰⁹ Das Attribut „summun“ verbietet sich angesichts eines solch gewichtigen Œuvres, welches gleich mehrere Werke enthält, die allesamt den Ansprüchen eines Hauptwerkes genügen könnten.

5 Anhang

5.1 Klaus Huber: Werkkommentar zu *Miserere hominibus* (Juni 2006)⁷¹⁰

ZUR ENTSTEHUNG

Miserere hominibus ist die dritte Auftragskomposition, die ich der Initiative und insistierenden Motivation von Rachid Safir mit seinen Jeunes Solistes verdanke. Nach mehreren herausragenden Aufführungen meiner *Cantiones de circulo Gyrate* (1985), nach Texten von Hildegard von Bingen und Heinrich Böll, bat er mich Ende der achtziger Jahre, für sein Ensemble ein neues Werk zu schreiben. Wir einigten uns bald auf eine Komposition, die sich auf ganz und gar moderne Weise mit Okeghems *Missa prolationum* auseinandersetzt. Es entstand *Agnus Dei cum recordatione pour quatre chanteurs, luthé et deux vielles* (1990/91). Ich bezog mich auf die drei „Agnus Dei“ Okeghems, das zweite ein Bicinium für Kontratenor und Tenor. Die Uraufführung gelang vorzüglich. Und auch von allen späteren Aufführungen, die ich miterleben durfte, war ich hell begeistert. So musste es mich nicht zu sehr überraschen, als Rachid mich wenige Jahre später darum bat, Lamentationes als ein Complementum zum großen, einzigartigen Responsoria-Zyklus Gesualdos für seine Jeunes Solistes zu komponieren, was mir zunächst als eine nahezu unmögliche Herausforderung erschien [...]. Schließlich komponierte ich ein mehrteiliges Werk für die gleichen sechs Stimmen Gesualdos, mit Theorbe (Gitarre) und Bassethorn (Bassklarinette) *Lamentationes sacrae et profanae ad responsoriae Jesualdi* (1993-97). Darin beziehe ich mich auf Gesualdos enharmonischen Stil (mit 19 Tonhöhen in der Oktave). Als letztes ein abschließendes „Benedictus“ a cappella.

Zum Auftrag für das *Miserere* kam es folgendermaßen: Direkt nach der französischen Erstaufführung von *Die Seele muss vom Reittier steigen* mit Texten von Mahmoud Darwisch im Oktober 2002 in Paris kam Rachid auf mich zu um mir zu gratulieren. „Jetzt, nach diesem erschütternden Werk solltest Du endlich ein *Miserere* für uns komponieren!“ Und ich sagte ganz spontan ja. Damals sah ich nicht

⁷¹⁰ Huber, Klaus, <https://klaushuber.com/pagina.php?0,2,94,131,0,0>, (aufgerufen am 12.1.2020) (runde Klammern im Original)

voraus, dass ich mich ein volles Jahr lang mit der Frage des Gott, erbarme dich in unserer gottverlassenen, erbarmungslosen Gegenwart quälen sollte ...

DER TEXT, DIE TEXTE

Als ein Allererstes vertiefte ich mich in den vierten Bußpsalm König Davids *Gott sei mir Sünder gnädig*, den er dichtete, „als der Prophet Nathan zu ihm kam, nachdem er zu Batseba eingegangen war“ (...) „Uria, den Hetiter hast du erschlagen mit dem Schwert, seine Frau hast du dir zur Frau genommen.“ (2. Samuel, 12,9 - zum ersten Mal in meinem Leben las ich diese Bücher und war zutiefst erschrocken über alle die Greueltaten, nicht zuletzt der Könige Israels, die hier berichtet werden.)

So entstand das zwingende Bedürfnis, den traditionell-liturgischen Bußpsalm radikal zu kürzen, ihn aufzubrechen (Josquin des Prés komponierte in seinem *Miserere* alle Psalmverse, dreiteilig, dazwischen 19 mal „miserere mei Deus“) und die auch heute noch keineswegs abgegoltenen Aussagen mit modernen Texten zu tropieren. Damit musste ich wegkommen vom Ego, das seinen Schöpfer um Erbarmen bittet, zur heutigen sehr wohl bemitleidenswürdigen, wenn auch angeblich globalisierten Menschheit: *miserere nobis - miserere hominibus*. Ich wählte kleine Fragmente aus großen Gedichten von Octavio Paz' *Il Cántaro roto*, von Mahmoud Darwishes *Murale* und aus Prosatexten von Carl Amery, seinem erschütternden *Global exit*, wo ich auch das Benjamin-Fragment von 1921(!) fand („Hierin steht dieses Religionssystem im Sturz einer ungeheuren Bewegung (...) Es ist das Wesen dieser Bewegung, welche der Kapitalismus ist, das Aushalten bis ans Ende, bis an die endliche völlige Verschuldung Gottes (...) Der Kapitalismus ist der erste Fall eines nicht entschuldigenden, sondern verschuldigenden Kultus (...) Ein ungeheures Schuldbewusstsein, das sich nicht zu entschuldigen weiß, greift zum Kultus, um in ihm diese Schuld nicht zu entschuldigen, sondern universal zu machen (...) mammona iniquitatis.“), das ich allerdings bis jetzt noch nicht komponiert habe, und schließlich von Jacques Derrida *Nous? La raison du coeur*.

Bernard Stiegler, dessen Philosophie viele der heißesten Eisen unserer Gegenwart bearbeitet und mir sehr wichtig geworden ist [...], schrieb für mich sein philosophisches *Miserere*, das ich aber schließlich nicht in dieses Werk einbeziehen konnte. NB: Die ausgewählten Verse des Bußpsalms habe ich da und dort leicht variiert und tropiert.

Was die Abfolge aller Texte im Werk angeht, so basierte ich diese zunächst auf ein Zufallsprinzip, abgeleitet aus einem Sternbild ... Für mich war diese Reihenfolge also nicht eine definitive Strukturierung der musikalischen Form. Das legitimiert uns, die

Luzerner Uraufführungsversion des Werkes, an dem ich noch weiterzukomponieren hoffe, als den innersten, wesentlichen Kern von *Miserere Hominibus* zu Gehör zu bringen.

„TENEBRAE LUCIS DEI“ - ZUR PROBLEMATIK EINES MISERERE IN GOTTLOSER ZEIT

Anders als Nietzsches „Tod Gottes“ fasst Martin Buber das Verschwinden Gottes in das wunderbare Bild einer Gottesfinsternis. Ein (menschengemachtes!) Etwas ist zwischen Gott und die Menschen getreten. Aber jederzeit kann das Dazwischengetretene schwinden und das volle Gotteslicht zurückkehren. Darauf hoffte Buber gläubig. Sicher aber ist der Tod eines fundamentalistischen Deismus unwiderruflich, das glaube auch ich. Die zutiefst Christus-gläubige Jüdin Simone Weil bekennt (ich zitiere frei) „Was Gott ist, weiß ich nicht zu sagen. Aber soviel ist mir sicher: Gott, das infinitesimal Kleinste und das infinitesimal Größte, ist Ursache und Grund des gesamten Kosmos, absolut allen Lebens.“ Wenn wir uns kurz vergegenwärtigen, wie das einer der größten arabischen Denker und Mediziner Avicenna (Ibn Sina) - Ernst Bloch nennt ihn den ersten radikalen Aufklärer - um das Jahr 1000 zu formulieren wagte: „Die Materie ist ewig. Und dann kommt Allah und schöpft aus ihr die Schöpfung“. So sind wir gar nicht allzu weit entfernt von den jüngsten Erkenntnissen der modernen Physik, und auch radikalste Materialisten könnten dem zustimmen. Es entfällt endlich die Hypothese des *big bang* als Uranfang, was mir als komponierendem Musiker zusagen muss ...

Miserere (Erbarmen) ist wörtlich auf *miseria* (Elend) bezogen. Und zwar auf das Elend, das der Mensch dem Menschen bereitet. Mein Aufschrei, unseren globalisierten Mammonismus betreffend: *mammona iniquitatis* ist also alles andere als unchristlich, er ist biblisch: „Du kannst nicht zwei Herren dienen, Gott und dem Mammon.“ (Das kann nicht einmal ein George W. Bush, insofern ihm seine Macht doch wesentlich von letzterem verliehen ist...)

Dass heute das Goldene Kalb global in einer totalen Weise angebetet wird wie noch niemals in der ganzen Geschichte der Menschheit, ist kaum zu bestreiten, und das mit einem pseudoreligiösen Anspruch (siehe Walter Benjamin). Dass ich mit der Komposition von „Wachstum, Wachstum über alles“ mein *Miserere hominibus* als Komposition aufbreche, ist mir allerdings voll bewusst. Die Losung des Mammonismus „T-I-N-A“ (there is no alternative) erscheint in dem Werk als „Vision des Schreckens“. Zur Aufgabe eines Komponisten kann es sicher nicht gehören, Alternativen zu weisen. Ich glaube aber fest daran, dass die gewonnenen Einsichten

sich im Werk musikalisieren müssen, wenn dieses eine heute notwendige, schon bald einmal Not-wendende Kapitalismuskritik zu artikulieren wagt. Die Verdinglichung des Menschen und - wie sollte es anders sein - auch seiner Künste schreitet voran. Also muss ich meinen ästhetischen Widerstand dort leisten, wo er mir aufgetragen und möglich ist. Benjamin sagt, Kapitalismus sei eine Religion ohne Transzendenz. Ich kann weder an eine Musik noch an eine Menschheit ohne Transzendenz glauben.

ZUR MUSIKALISCHEN VIELGESTALT

Für jede der Textebenen habe ich eigene Voraussetzungen, generative Methoden, Variationsmöglichkeiten und damit Ausdrucksbereiche geschaffen, alles auf einer gemeinsamen Grundlage. Dabei ging es mir nicht selten um das Auffinden neuer, nicht abgegotener Schönheiten ...

Die lateinischen Psalmverse sind alle siebenstimmig in weiten Wellenpulsationen komponiert. Das eröffnende „Miserere nobis“ als ein Tutti mit den sieben Instrumenten, die eigene Lineaturen beisteuern, ist also 14-stimmig. Diese erste Anrufung des barmherzigen Gottes ist intervallisch aus dem arabischen *Maqam* der Trauer abgeleitet: Saba, mit seinen charakteristischen dreivierteltönigen und übermäßigen Sekunden (übermäßige kleine und übermäßige große Sekunde). „Amplius lava me“ und seine Variante „Vindica nos ab errore“ (Augustinus) sind siebenstimmig a cappella. „Asperges me hysopo“, auch siebenstimmig, ist auf einem Fächer kleiner Terzen aufgebaut, die hier, indirekt Bezug nehmend auf Guillaume Costeley [...], instrumental dritteltönig eingefärbt werden (reine kleine Terz gleich große Sekunde plus zwei Dritteltöne!).

OCTAVIO PAZ: „CANCIÓN I UND II“

In diesen Gesängen führen die Solostimmen in linearer Polyphonie, z.B. Umkehrungskanon in Vergrößerung. Die Instrumente entfalten geräuschhafte Strukturen über zwei in Prolatio aufeinander bezogenen rhythmischen Ostinati (*Wazn*). Die Intervallik ist auch hier von arabischen *Maqamat* mit ihren charakteristischen Dreivierteltönen abgeleitet. „Canción I“ exponiert drei Solostimmen, „Canción II“ entwickelt diese in einem Tutti bis zum Schrei „hasta que surja al fin la chispa, *el grito* ...“.

MAHMOUD DARWISH: „O MORT, EST-CE LÀ L'HISTOIRE ...“

Dieser Teil beginnt mit einer Polypulsation, die ich Motus nenne (siehe auch *Die Seele muss vom Reittier steigen*). Dann entwickeln sich über einem *Wazn (quasi una sarabanda)* die Solostimmen, um in einer neuen Motus-Pulsation zu enden: „... si la terre épousait le ciel ...“.

CARL AMERY: „WACHSTUM, WACHSTUM ÜBER ALLES“

(Amery ist im April 2005 gestorben.) Hier wird (fast) alles auf den Kopf gestellt. Jede Polyphonie erstickt schon im Ansatz. Zwischen (raffiniert wachsenden!) aggressiven Instrumental-Schlägen, Note gegen Note, die in einem in eine fragwürdige Zukunft ausgespannten harmonischen Zyklus und dessen komponiertem Krebsgang verlaufen, sind die Solostimmen ebenfalls Note gegen Note gesetzt und steigern sich bis zum aggressiven Schrei „Wachstum“. Fünf der Stimmen bedienen auch Schlaginstrumente. Da „Wachstum“ sich in meinem rhythmischen Konzept allzu oft wiederholte, erlaubte ich mir, ein einziges Mal das Wort „Wachstum“ durch „Schwachsinn“ zu ersetzen und dieses Wort zum ersten Mal in meinem Leben zu komponieren ... Die wachsende Hektik kumuliert schließlich in „Tina“ (*forte definitivo* und *fmp religioso*), gefolgt von „T-I-N-A“ (dazu eine Sprechstimme: „there is no alternative!!“), und alles endet zwangsläufig in „Wachstum über alles“.

JACQUES DERRIDA: „NOUS? LA RAISON DU CŒUR“

habe ich in memoriam komponiert (Derrida starb 2004), für Alt und Tenor als Bicinium, in Melodik wie Rhythmik höchste Ansprüche stellend [...]. Als ich mich im Februar 2006 dazu entschloss, diese Musik in *Miserere hominibus* einzubeziehen, wurde mir bald bewusst, dass das nur durch eine Rekomposition seinen Sinn erhalten kann. Also: *déconstruction*, die Zweistimmigkeit auf alle sieben Stimmen auffächert. Und als weitere *déconstruction* ausgewählte vokale Tonpunkte in einen weitgespannten instrumentalen Klangraum projizieren und diesen wie im ersten Psalmvers in weiten Wellenpulsationen den Singstimmen überlagern.

„AGNUS DEI QUI TOLLIS PECCATA MUNDI...“

Da ich es leider bis heute noch nicht geschafft habe, diese Musik wie konzipiert auszukomponieren, schlug ich für die Luzerner Uraufführung vor, uns hier auf zwei

der drei „Agnus Dei“ zu konzentrieren, die ich im oben erwähnten Werk 1990/91 für die Jeunes Solistes komponiert hatte. Das letzte „Christe eleison. Agnus Dei qui tollis peccata mundi, miserere nobis. Dona nobis pacem, Miserere hominibus“ werde ich bis zur Siebenstimmigkeit rekomponieren.

So wird mein Werk ein offenes Ende haben und dennoch, zurückblickend auf die fünfzehn Jahre unserer kreativen Zusammenarbeit, mit einer großen Reprise schließen.

„Es gilt mit lauter Stimme zu träumen, zu singen, bis der Gesang Wurzeln schlägt“, heißt es im Gedicht von Octavio Paz. Obwohl ich es noch nicht komponiert habe, würde ich dieses Zitat gerne als eine Wurzel meines ästhetischen Credos hier ans Ende setzen.

5.2 Interview der Autorin mit Klaus Huber

in Bremen am 11.04.2009

S. K. Warum sind Sie Ende der 1950er zu Boris Blacher nach Berlin gegangen?

K. H. Blacher war ein berühmter Lehrer damals. Er hat bei Wladimir Vogel studiert – dieser wiederum hatte bei Busoni studiert und dann privat im Tessin unterrichtet. Ich durfte nicht zu Vogel gehen, weil ich bereits bei Willy Burkhard studierte. Ich wollte also zu Blacher, weil er Schüler von Vogel war, und weil er in Berlin war; er war ja auch Rektor der Musikhochschule. Ich habe bei ihm ein Semester studiert, vor allem Instrumentation, weil Burkhard da kein so großes Interesse daran hatte. Das Enttäuschende war, dass man während des Kompositionsstudiums nicht eine einzige Note seiner eigenen Musik gehört hatte. Man hat geschrieben und der Professor hat das dann verbessert. Man hat auf dem Papier gearbeitet, aber man hat's nie gehört. Ich hatte gedacht: „Wenn das bei Burkhard so ist – bei Blacher sicher nicht, denn der steht ja für das große Orchester und unterrichtet Instrumentation.“ Doch es wurde nicht eine Note gespielt. Ich war damals gleichzeitig mit Claude Ballif in Berlin. Wir haben uns mit unseren Partituren zusammengesetzt, aber wir bekamen nichts zu hören. Allerdings sagte Blacher zu mir: „Sie müssen sich an das große Orchester gewöhnen.“ –woraufhin ich eine große Instrumentation schrieb, die er verbesserte. Hätte ich das nicht gemacht, hätte ich möglicherweise nicht gewagt, mein Oratorium *Soliloquia* zu komponieren, das ja ein großes Orchester hat. Also in dieser Hinsicht war es für mich wichtig.

S. K. Hat Blacher Sie auch bzgl. der „freien Metren“ beeinflusst?

K. H. Ihn hat das Spielerische fasziniert. Aber ich habe damals nicht danach gesucht, obwohl es in meinen ersten Orchesterstücken von damals auch solche Elemente gibt. Mein erstes Orchesterwerk, *Litania instrumentalis*, hat Blacher in Ausschnitten noch gesehen. Es wurde in Berlin begonnen und dann in der Schweiz von Erich Schmied uraufgeführt.

S.K. Wieso kommen Sie bezüglich Ihrer Studien zur arabischen Musik immer wieder auf die Abhandlungen von Baron Rodolphe d'Erlanger *La Musique Arabe* zu sprechen?

K.H. Weil sie meine wichtigste Quelle ist. Ich war damals [i.e. 1991] in Paris. Nachdem mir Julien Jalal Weiss, der Gründer und Leiter des Ensembles „Al Kindi“, einige

Maqāmat auf dem Qanun vorgespielt hatte, wollte ich mehr darüber erfahren. Auf seine Empfehlung hin besuchte ich das „Institut du Monde Arabe“, wo es eine Bibliothek u.a. mit Büchern und CDs zur arabischen Musik gibt. Ich war dort bestimmt eine Woche und habe die Publikationen von Rodolphe d'Erlanger studiert. D'Erlanger war es auch, der in den 1930er Jahren in Kairo ein Symposium über arabische Musik organisierte und Plattenaufnahmen von arabischer Musik machen ließ – als Verantwortlichen für diese Aufnahmen holte er sogar Béla Bartók nach Ägypten. Leider sind auf der Reise von Kairo nach London c. a. ein Drittel davon zerbrochen. Aber immerhin, zwei Drittel konnten gerettet werden; und von diesen Aufnahmen sind einige auf CD erschienen.⁷¹¹ Ich habe sie mir angehört – das alles hat mich schon sehr angeregt.

S.K. Von einem bestimmten Maqām scheinen Sie besonders angetan zu sein.

K. H. Das Maqām „Saba“ drückt Trauer und Schmerz aus, aber auch das Mitfühlen mit den Leidenden, Gequälten. Das klingt schon erstaunlich. Ich versuche mal, das vorzusingen. Der Maqām geht von *d* nach *des* – also nicht einmal in die Oktave, aber dafür enthält er acht verschiedene Tonstufen. [Huber spielt am Klavier!] Aber das *e* ist um einen Viertelton erniedrigt, also beginnt die Skala mit zwei Dreivierteltönen, von *d* bis *f*, wobei der untere Dreiviertelton ein bisschen größer ist als der obere. Das entspricht in der Obertonreihe genau der Abfolge: 10. – 11. – 12. Oberton. Kjell Keller hat mich darauf aufmerksam gemacht, dass der 11. Oberton dem Alphorn-Fa entspricht. Das war mir so nie aufgefallen. Aber er hat recht. Daher fasziniert mich insbesondere dieser Maqām „Saba“. Das habe ich für uns [Europäer] dann vierteltönig notiert. Wie soll man das sonst notieren? [schreibt Skala „Saba“ auf]

S.K. Können Sie mir sagen, wie Sie die Harmonik im *Miserere hominibus* ausgearbeitet haben?

K. H. Am Anfang ist es ziemlich klar, dass das „Saba“ ist: *d*, das zu niedrige *e*, *f*, *fis* als enharmonisches *ges*, dann *c*, und *des*. Dazwischen die Quinte *a*.

S. K. Warum schreiben Sie *fis*, und nicht *ges*?

K. H. Weil es für die Sänger leichter ist.

⁷¹¹ Rommel Ayoub bestätigt, dass Bartók die Aufnahmen in Ägypten geleitet hat. Allerdings wird der Name d'Erlangers nirgends erwähnt. Vgl.: Rommel Ayoub, *Arabische Einflüsse im Schaffen Béla Bartóks*, readbox unipress, Münster 2018, S. 86–94

S. K. Wieso verwenden Sie in Ihrer Skala des Maqāms „Saba“ das vierteltönig erniedrigte *h* auf der sechsten Stufe? Bei d’Erlanger ist an dieser Stelle ein *b* angegeben.

K. H. Ich empfinde das als stimmiger. Außerdem habe ich dann zweimal [im ersten und zweiten Tetrachord] die gleichen Intervalle. Im Lauf des Stückes habe ich diese Tonhöhen dann weiter entwickelt. Ich bin nicht auf einer einzigen Saba geblieben.

S. K. Warum heißt Ihre Komposition *Miserere hominibus*?

K. H. Dass ich das Stück „Miserere hominibus“ genannt habe, und nicht „Miserere mei“ wie im Psalm, das hat mit dem christlichen Miserere zu tun: Dass das Miserere allen Menschen gilt. Nicht nur mir, oder David – weil ihn Nathan schimpft und sagt, dass er Buße tun muss. Ich wollte keinen Bußpsalm komponieren, sondern die Botschaft des Miserere, des Erbarmens. Daher habe ich eine Auswahl getroffen und die passenden Verse ausgewählt

S. K. Diese Verse haben Sie anschließend mit zeitgenössischen Texten ergänzt, darunter mit Fragmenten aus Carl Amerys Streitschrift *Global Exit*.

K. H. Ja, weil Amery meint, dass die Kirchen Mitschuld haben am Untergang der Menschheit, weil sie sich so weit vom Urchristentum entfernten und das, was Christus verlangt, überhaupt nicht in die Tat umsetzen. Es kommt auch die „Theologie der Befreiung“ vor – ich habe Dorothe Sölle sehr gut gekannt und auch Ernesto Cardenal zweimal in Nicaragua besucht. Tatsache ist, dass es in Rom noch immer ein Inquisitionsgericht gibt. Dorthin wurden die „Theologen der Befreiung“ zitiert und zum Teil auch exkommuniziert. Der jetzige Pabst [i.e. Benedikt XVI] war Vorsitzender der Inquisition, er hat die Theologie der Befreiung am massivsten bekämpft. Dass er ausgerechnet gegen die Armen das tat ... Amery schreibt, dass sich die Kirchen am Untergang der Menschheit schuldig machen, wenn sie sich nicht endlich bekehren.

S. K. In der Vertonung ist dieser Teil [5. Satz] sehr auffällig.

K. H. Ja, es ist der einzige aggressive Teil. Hierfür wählte ich u.a. das Bak, eine koreanische Mehrfachpeitsche, weil es viel lauter ist als unsere einfache Peitsche

S. K. Und innerhalb dieses schnellen, treibenden Teils fällt wiederum der Abschnitt „TINA“ auf.

K. H. „Forte definitivo“ und „religioso“ – das sind natürlich ironische Vortragsbezeichnungen. Diese Stelle habe ich polyphon durchgearbeitet, sie ist vierstimmig gedacht, wobei eine Stimme akkordisch durchläuft. Im Sopran kommt hier das einzige *des* [dieses Satzes] vor. Und dann waren da [Partitur, S. 35] diese beiden Fermaten, mit den Zäsuren dazwischen – das erschien mir plötzlich wie ein Totenschädel, also habe ich dort den Totenkopf reingemalt....

S. K. Das Ganze mündet in einen „Motus“ am Ende dieses Satzes.

K. H. Das notiere ich alles in „space notation“. Das ist durch Cage und die damalige Avantgarde aufgekommen, die Rhythmen nicht zu qualifizieren, sondern im space zu notieren. Ernest Bour hat mir einmal gesagt, nachdem er in Donaueschingen solch ein Stück dirigiert hatte, dass er es eher stupid fand, immer nur Sekunden anzuzeigen. Ich habe das nie auf Sekunden bezogen, sondern auf ein Tempo. Es ist natürlich etwas anderes, wenn man innerhalb eines Tempos andere Tempi platziert. Und so wird es auch klar, dass man das innerhalb von 7 Schlägen zusammenbringen muss. Aber das ist nicht allzu schwierig, wenn man einen Dirigenten hat. Jedenfalls ergibt es ein polyrhythmisches Feld, das atmet; das im Rhythmischen vibriert und nicht vom einzelnen Schlag abhängig ist. Das ergibt natürlich einen starken Gegensatz zum „Wachstum“ von vorher. Ich schreibe „etz.“, weil man es auch länger machen könnte.

S. K. Wieso endet das Stück mit einer Rekomposition?

K. H. Ich fand, das muss noch ein „Agnus Dei“ zum Schluss haben. Daher wollte ich das *Agnus Dei cum Recordatione* einarbeiten, das ist vierstimmig mit drei Instrumenten – Rachid Safir sagte, dass das ja eigentlich siebenstimmig sei, und jetzt, für *Miserere hominibus*, hätten sie sieben Stimmen zur Verfügung. Also habe ich das umgeschrieben – ich musste nur wenig ändern – und habe die sieben Instrumente mitlaufen lassen. Nur nicht beim Bicinium, denn das ist schöner, wenn es a cappella ist.

S. K. Sie lieben es, Querbezüge zwischen ihren Werken herzustellen...

K. H. Zunächst waren es Nebenfassungen, die eine andere Besetzung hatten, weil mich jemand um eine Aufführung bat. Das fängt mit der *Abendkantate* an, das war zur Taufe meines ältesten Sohnes Christoph – 1952 war ich überhaupt kein Avantgardist, nicht im Geringsten.

S. K. Aber insbesondere im Spätwerk nehmen die „Rekompositionen“ doch auffällig zu.

K. H. Das hat sich vielleicht sogar im Zusammenhang mit meinem Interesse für die arabische Musikkultur verstärkt.

S. K. Welche Haltung veranlasst Sie zu „in memoriam“-Kompositionen?

K. H. Das hat vielleicht etwas mit der Tendenz unserer Zeit zu tun, alles zu vergessen, was tot ist. Einfach zu vergessen ist eine traurige Sache, noch trauriger als der Tod. Und dass man jemandem, der gestorben ist, noch etwas nachreicht, um ihn in Erinnerung zu behalten, gehört auch zur *Misericordia*. Und *Misericordia* ist ja das Zentrum des christlichen Glaubens.

5.3 Interview der Autorin mit Issam El-Mallah

in Adelzhausen am 21.09.2016

S. K. Herr El-Mallah, welches ist der wichtigste Unterschied zwischen der europäischen und der arabischen Art, Musik zu machen?

I. E-M. Das ist das Verlangen nach individuellen Aufführungen. Damit kommen wir gleich zu den Wurzeln arabischer Musik, die nie eine schriftliche Fixierung gewünscht hat und die auch nicht notwendig war. Sonst hätte man sie nämlich verwendet. Bereits im 9. und 10. Jahrhundert gab es Versuche, Musik mit Hilfe von Buchstaben zu fixieren. Es ist eine Schrift aus dem 13. Jahrhundert erhalten, die eine Notation von Musik unter Verwendung von Buchstaben und Punkten zeigt – doch wurde sie nur zu pädagogischen Zwecken herangezogen. Denn es gilt: Der arabische Musiker fühlt sich nicht wohl, wenn er nur eine fixierte Melodie wiedergeben soll. Er will an der Schöpfung beteiligt sein, sozusagen seinen musikalischen Fingerabdruck mitliefern. Er will dem neben ihm sitzenden Musiker zeigen, dass er es anders macht – nicht etwa schlechter oder besser – sondern anders. Das ist ein großer Unterschied in der Auffassung, aber auch in der Musizierweise. Und das alles spiegelt sich in der Ausbildung wider. In Europa gilt jemand als ein hervorragender Musiker, wenn er ein Notenblatt bekommt und dieses perfekt wiedergibt, und genauso beim zweiten oder dritten Mal. Wenn dagegen ein Musiker in der arabischen Welt ein Blatt mit Noten bekommt, dann wird er kleine Veränderungen, Verzierungen dazu erfinden, zumindest, wenn er traditionell ausgebildet ist – oder besser gesagt: war.

S. K. Wieso „war“? Hat sich daran etwas geändert?

I. E-M. Ja, sehr viel. Ich entstamme der Generation am Wendepunkt, denn ich kenne noch die traditionelle Musizierweise, aber auch schon neue Stilistiken. Ich habe Meister auf europäische Bühnen geholt, die nicht einmal ihren Namen schreiben können – aber sie beherrschen noch die alte Kunst. Auch für Klaus Hubers Projekt⁷¹² habe ich Musiker organisiert und Huber war begeistert. Aber es blieben die Schwierigkeiten in der Art der Vermittlung dieser beiden Welten. Wenn Sie junge Musiker aus Arabien holen, die an einem Konservatorium studiert haben, kann man fast keinen Unterschied mehr zur westlichen Musikpraxis erkennen. Die können Noten lesen und alles spielen,

⁷¹² Gemeint ist Hubers Assemblage *Die Erde dreht sich auf den Hörnern eines Stiers...* für Tonband, vier arabische und zwei europäische Musiker (1992/94), an deren Realisierung auch Issam El-Mallah beteiligt war.

was von ihnen gewünscht wird. Da ich aber die alten Musiker wollte, musste ich Hubers Partitur für sie umschreiben. Ich habe Zeichnungen gemacht, und ihnen auf der Bühne Einsätze gegeben.

S. K. Wenn es keine schriftlich fixierte Musik gibt – kennt die traditionelle arabische Musik dann überhaupt Komponisten, so wie wir?

I. E-M. Traditionell gesehen nicht, aber es gibt natürlich moderne arabische Komponisten, die sich der Schrift als Vermittlungsmethode bedienen; deshalb weichen sie auch in Richtung abendländische Aufführungspraxis ab. Bis zu Beginn des 20. Jahrhunderts saßen die arabischen Komponisten im Publikum, gespannt darauf, wie der ausführende Musiker sein Lied denn nun vortragen wird. Man kann das im Westen vergleichen mit traditionellen Volksmusikveranstaltungen oder auch mit Jazz-Sessions: Wie sich die tatsächliche Aufführung gestaltet, konnte man im Voraus nicht genau sagen.

S. K. Seit wann gibt es Kompositionen im arabischen Kulturraum?

I. E-M. Schon seit dem späten 19., beginnenden 20. Jahrhundert. Aber noch zu jener Zeit wurden noch nicht alle Kompositionen fixiert. Das brauchte die Musik einfach nicht. Mitte des 20. Jahrhunderts hatte man damit begonnen, die traditionellen Lieder aufzuschreiben, um sie nicht zu verlieren. Das war an und für sich eine gute Absicht. Aber: Man hätte dazu sagen sollen, dass die Musiker das, was da notiert ist, nicht wörtlich nehmen müssen.

S. K. Arabische Musik ist traditionell einstimmig, das heißt: Melodie plus Rhythmus. Wie funktioniert diese nicht fixierte Musik, wenn es mehrere Beteiligte gibt?

I. E-M. Das ist die sogenannte Heterophonie: Ein Musiker will von A nach B, wobei bestimmte Stufen festgelegt sind. Welchen Weg er nun genau nimmt, um diese Stufen zu erreichen, da fühlt er sich frei. Aber je mehr Musiker beteiligt sind, desto weniger Freiheit bleibt für den einzelnen. Die wichtigste Aufgabe der Musiker ist es, dem Sänger/der Sängerin Hilfestellung zu geben, damit er/sie den Maqām spürt, und ihn/sie bei der Ausschmückung zu begleiten. Ein guter Komponist gibt den Ausführenden immer Freiraum, denn es wird vom Publikum verlangt, dass spontane Verzierungen passieren.

S. K. Stichwort „Maqām“: Wie definieren Sie diesen Begriff?

I. E-M. Ein Maqām ist ein Tonraum. Keine Tonleiter, das ist sehr wichtig. Um einen kompletten Tonraum zu beschreiben, braucht man zwei Tetrachorde: den Stamm-Gens und den Zweig-Gens. Der Stamm-Gens ist der untere, er bestimmt die Maqām-Familie. Der obere Tetrachord, der Zweig-Gens, hat mehr Freiheiten, da können auch einmal ein paar Töne zu hoch oder zu tief ausfallen. Wichtig für das Erkennen und die Einordnung ist der untere Tetrachord. In der Praxis sieht es so aus, dass es pro Maqām – vergleichbar mit den Kirchentönen – bestimmte „Zentraltöne“, gibt: Das sind wichtige Referenzöne und Ausgangspunkte für Modulationen. Meistens ist dies die 5. Stufe, manchmal auch der 3. Ton (wie bei „Saba“). Ein Maqām, das sind aber nicht nur Tonhöhen! Ich weiß, manche Komponisten denken, das klingt gut, darauf baue ich mein Stück auf. Dann haben sie zwar die Töne, aber noch lange nicht den Charakter dieses Maqāms. Wenn man zum Beispiel die Töne des Gens „Saba“ nimmt: $d - \downarrow e - f - ges$. Allein diese vier Töne machen aber noch nicht den Charakter von Saba aus. Wenn ich den Charakter nicht spüre, diese Umarmung des f , dann kann ich nicht von einem Maqām reden, sondern schlicht von der Verwendung von Maqām-Intervallen.

S. K. Was ist ein „Wazn“?

I. E-M. „Wazn“ heißt übersetzt „Gewicht“ und ist ein Rhythmus-Zeitmaß. Bei uns genügt es nicht, als Zeitmaß „4/4“ anzugeben. Denn innerhalb dieses „4/4“ gibt es verschiedene rhythmische Strukturen. Und diese Rhythmusstrukturen bestimmen wir mit den unterschiedlichen Wazn. Zum Beispiel „Wazn Masmudi“ oder „Wazn Maximum“. Also „Wazn plus X“ – und dieses X hat eine rhythmische Struktur, die meistens auch die Metrik bestimmt und die ungefähre Zusammensetzung des Taktes. Daraus ergibt sich eine rhythmische Floskel, die fortwährend wiederholt wird, oder zumindest eine Weile erkennbar sein soll.

S. K. Wenn Sie den 1. Satz des *Miserere hominibus* anhören, können Sie dann den besagten Maqām Saba erkennen?

I. E-M. Nein. Diese Musik lässt einem arabischen Zuhörer nicht genügend Zeit, die Elemente des Maqāms herauszuhören, geschweige denn, den Maqām zu empfinden. Klaus Huber deutet es an durch die Verwendung von Bau-Elementen eines Maqāms

„Saba“. Wohlverstanden: Bau-Elemente, aber nicht den Maqām selbst, nicht den Charakter und nicht die Motive eines Maqāms.

S. K. Und wie ist das in Bezug auf die Wazn, die Huber nach eigenen Angaben den Sätzen 2, 3 und 7 unterlegt hat?

I. E-M. Man kann hörender Weise keine rhythmischen Ostinati erkennen – weder im 2. noch im 7. Satz, maximal eine Markierung der Zählzeiten 1 und 5.

S. K. Kann man sich als westlicher Mensch den Charakter und die typischen Elemente arabischer Musik überhaupt aneignen?

I. E-M. Ja, indem man viel hört, viel Konzerte und Veranstaltungen besucht. Dann, mit der Zeit, kann man schon spüren, was zum Beispiel ein Maqām ist.

S. K. Sind diese zwei Musik-Entwürfe europäisch – arabisch generell kompatibel?

I. E-M. Das kann ich nicht grundsätzlich bejaen oder verneinen. Das hängt davon ab, wie damit konkret umgegangen wird. Ich will nicht sagen, dass man die arabische Musik nicht „berühren“ darf. Aber allein die Verwendung arabischer Elemente macht noch lange keine arabische Musik aus. Solche Leute [z.B. westliche Komponisten] sind ja wirklich offen für neue Ideen und andere Kulturen. Aber meistens verarbeiten sie lediglich die Elemente, aus denen Kulturen bestehen, und nicht ihre Struktur. Wahrscheinlich, weil diese Struktur nicht in ihre Struktur passt. So auch Klaus Huber.

S. K. Wie haben Sie die Annäherung von Klaus Huber an die arabische Kultur empfunden?

I. E-M. Er ist wirklich vertraut mit arabischer Musik, er hat sich ihr sehr achtsam genähert und war sehr offen und bereit, alles zu adaptieren. Er hat auch den Zweck eines Maqāms „Saba“ verstanden, mit seiner Traurigkeit, seinen engsten Intervallen: diese Folge von Vierteltönen, 3 – 3 – 2, das ist das engste, was es überhaupt gibt. Daher ist es verständlich, dass Huber das in solch einer Komposition wie dem *Miserere hominibus* einsetzt – und ich begrüße das auch. Aber Huber verwendet das natürlich nach seinen Vorstellungen und mit seiner Technik. Es ist auch sein gutes Recht als Komponist, dass er die Sache nicht so behandelt, wie wir als Wissenschaftler oder arabische Musiker das erwarten.

5.4 Preis der Europäischen Kirchenmusik – Pressemitteilung mit Jurybegründung

08.02.2007

Festival Europäische Kirchenmusik Schwäbisch Gmünd

Preis der Europäischen Kirchenmusik Schwäbisch Gmünd 2007 geht an den Komponisten Klaus Huber

Schwäbisch Gmünd (sv) – Der Schweizer Komponist Klaus Huber erhält in diesem Jahr den Preis der Europäischen Kirchenmusik Schwäbisch Gmünd. Damit ehrt die Stadt Schwäbisch Gmünd Klaus Huber für seine herausragenden Verdienste und sein progressives Engagement um Komposition und Lehre zeitgenössischer Musik. Der mit 5000 Euro dotierte Preis wird im Rahmen des Festivals Europäische Kirchenmusik (13. Juli bis 5. August) am 21. Juli in der Augustinuskirche von Oberbürgermeister Wolfgang Leidig überreicht. Vor der Preisverleihung erlebt Hubers 2005/06 entstandenes großes, eindringliches Werk „Miserere hominibus“ seine deutsche Erstaufführung. Interpreten sind das Vokalensemble Les Jeunes Solistes, Paris, und sieben Instrumentalisten unter der Leitung von Rachid Safir.

Die Stadt Schwäbisch Gmünd verleiht den Preis der Europäischen Kirchenmusik zum neunten Mal. Geehrt werden damit hochrangige Interpreten und Komponisten für wegweisende Leistungen in der geistlichen Musik. Preisträger waren bisher die Komponisten Dieter Schnebel, Petr Eben, Krzysztof Penderecki und Arvo Pärt, Kammersänger Peter Schreier, der Stockholmer Chordirigent Eric Ericson, der Stuttgarter Dirigent Frieder Bernius und der französische Organist Daniel Roth.

Klaus Huber ist einer der wenigen zeitgenössischen Komponisten seiner Generation, die sich auf dem Feld der geistlichen Musik herausfordern lassen. Seine Musik rührt an existenzielle Fragestellungen, nutzt Mittel der abendländischen wie außereuropäischen Musiktraditionen und erreicht in ihrem Ausdruck der außermusikalischen Bezüge und Textvertonungen eine eminent politische Bedeutsamkeit, wie sie selten zu finden ist. Huber gilt als Komponist, der an die Möglichkeiten einer besseren Welt glaubt und diesen Glauben mit hohem künstlerischen Ethos musikalisch überzeugend zum Ausdruck bringt – und der mit seiner Musik immer wieder Denkanstöße gibt, der

unbequem sein kann und sich nicht scheut, Farbe zu bekennen. Sowohl mit seinem Werk als auch in der Lehre ist Huber äußerst einflussreich auf die nachfolgende Generation.

Klaus Huber wurde am 30. November 1924 in Bern geboren. Kompositionsunterricht erhielt er bei Willy Burkhard (Zürich) und bei Boris Blacher (Berlin). Seinen internationalen Durchbruch erreichte er 1959 beim Weltmusikfest der IGNM in Rom mit der Kammerkantate „Des Engels Anredung an die Seele“. Aufsehen erregten u. a. das Oratorium „Erniedrigt, geknechtet, verlassen, verachtet“ (Donaueschingen 1982) und die Oper „Schwarzerde“ (Basel 2001).

Von herausragender Bedeutung ist Hubers vielfältige Lehrtätigkeit: als Leiter der Kompositionsklasse an der Musikakademie der Stadt Basel (1964-73); als Leiter der Kompositionsseminare der Stiftung Gaudeamus in Bilk (1966/68/72); als Gründer des Internationalen Komponistenseminars in Boswil (1969) und als Leiter der Kompositionsklasse an der Hochschule für Musik Freiburg (1973-90). Zu seinen Schülern zählen unter anderen Brian Ferneyhough, Wolfgang Rihm, André Richard, Reinhard Febel, Ulrich Gasser, Michael Jarrell, Younghi Pagh-Paan sowie Hans Wüthrich. Seit seiner Emeritierung an der Musikhochschule Freiburg (1991) arbeitet er ausschließlich als freier Komponist und ist international als Gastprofessor tätig. Aus der Reihe seiner zahlreichen Preise und Auszeichnungen seien der Beethovenpreis der Stadt Bonn (1970 für „Tenebrae“), der Komponistenpreis des Schweizerischen Tonkünstlervereins (1975), der Kunstpreis der Stadt Basel (1978) und der Kultur- und Friedenspreis der Villa Ichon Bremen (2002) erwähnt.

Von 1979-82 war Klaus Huber Präsident des Schweizerischen Tonkünstlervereins. Er ist Mitglied der Bayerischen Akademie der Schönen Künste, der Akademie der Künste Berlin, der Freien Akademie der Künste Mannheim, Ehrenmitglied der IGNM und Ehrendoktor der Universität Straßburg. Klaus Huber lebt heute in Bremen und Panicale (Umbrien).

Beilage: Klaus Huber, Foto © Max Nyffeler

6 Quellenverzeichnis

6.1 Genannte Werke und Texte von Klaus Huber

- Skizzen und Notizen aus *Sammlung Klaus Huber* der Paul Sacher Stiftung, Basel
- *Sammlung Klaus Huber. Musikmanuskripte* (Inventare der Paul Sacher Stiftung, Bd. 30), Schott, Mainz 2009
- Partituren von Klaus Huber bei Ricordi & Co. München:
 - o *Agnus Dei cum Recordatione* für vier Sänger, Laute und zwei Fiedeln, Ricordi & Co., München 1991, Sy. 3131
 - o *Lamentationes de fine vicesimi saeculi*, Ricordi & Co., München 1994, Sy. 3176
 - o *L'Ombre de notre âge* für Kammerensemble, Ricordi & Co., München 1999, Sy. 3444/01
 - o *Schwarzerde*, Ricordi & Co., München 2001, Sy. 3509
 - o *Die Seele muss vom Reittier steigen ...*, Ricordi & Co., München 2002, Sy. 3559/01, S. 44
 - o „*Nous? La raison du cœur...*“ für Alt und Tenor, Ricordi & Co., München 2005, Sy. 3691
 - o *Miserere hominibus* für sieben Solo-Stimmen und 7 Instrumentalisten, Ricordi & Co., München 2006, Sy. 3606
 - o *Vida y muerte no son mundos contrarios. Cadenza ad libitum (...) aus Miserere hominibus*, Ricordi & Co., München 2007, Sy. 3606
- CD-Einspielung: *Klaus Huber. Miserere hominibus. Agnus Dei cum recordatione*, les jeunes solistes, Rachid Safir, Soupir éditions, Mecenat Musical 2008, NT098
- Eigene Werkkommentare auf der Homepage des Komponisten: www.klaushuber.com
- *Klaus Huber*, hg. von Max Nyffeler (Reihe Dossier Musik, Bd. 2), Bern, Pro Helvetia/Zytglogge 1989
- Huber, Klaus: *Walter Simon Huber – Lehrer, Komponist, Dirigent*, in: *Küsnachter Jahrbuch* (38) 1998, <http://www.ortsgeschichte-kuesnacht.ch/pdf/1998-1999/Kuesnacht-Jahrbuch-1998-Walter-Simon-Huber.pdf>, S. 75–84 (aufgerufen am 22.02.2020)
- Ders.: Programmhefttext zur Uraufführung von *Ecce homines* (1998), Onlineversion: <https://www.swr.de/swrclassic/donaueschinger-musiktage/Werke-des-Jahres-1998-Ecce-Homines,article-swr-2742.html> (aufgerufen am 22.02.2020)

- Ders.: *Umgepflügte Zeit. Schriften und Gespräche*, hg. von Max Nyffeler, Reihe MusikTexte, Bd.6, hg. von Gisela Gronemeyer und Reinhard Oehlschlägel), Edition MusikTexte, Köln 1999
- Ders.: Programmhefttext zur Uraufführung von „*Quod est pax? – Vers la raison du coeur...*“ (2007), <http://swr.de/swrclassic/donaueschinger-musiktage/Werke-des-Jahres-2007-Quod-est-pax,article-swr-2472.html> (aufgerufen am 22.2.2020)
- Ders.: *Klaus Huber*, <http://www.swr.de/swrclassic/donaueschinger-musiktage/Komponisten-Klaus-Huber,article-swr-2470.html> (Stand: 09.03.2007, aufgerufen am 22.02.2020)
- Ders.: *Interdependenz als Grundlage von Polykulturalität*, in: Jörn Peter Hiekel (Hg.): *Musik-Kulturen. Texte der 43. Internationalen Ferienkurse für Neue Musik 2006*, Pfau, Saarbrücken 2008, S. 64–83
- Ders.: Übersetzung eines Textausschnitts aus *Nous?* von Jacques Derrida, abgedruckt im Booklet der CD: *Donaueschinger Musiktage 2007*, Vol. 1, Hans Zender, Klaus Huber, NEOS 2008 (NEOS 10824), S. 16 f.
- Ders. und Claus-Steffen Mahnkopf: *Von Zeit zu Zeit. Das Gesamtschaffen. Gespräche mit Claus-Steffen Mahnkopf*, Wolke, Hofheim 2009
- Ders. und Ute Schalz-Laurenze: *Dem Genuss der Oberfläche widerstehen: Siemens-Preisträger Klaus Huber im Gespräch*, in: nmz 3/2009 (58. Jahrgang), Onlineversion: <https://www.nmz.de/artikel/dem-genuss-der-oberflaeche-widerstehen-siemens-preistraeger-klaus-huber-im-gespraech> (aufgerufen am 22.02.2020)
- Ders. und Balz Trümpy: *Musiktheorie und Komposition im 20. Jahrhundert. Klaus Huber im Gespräch mit Balz Trümpy*, in: Angelika Moths u.a. (Hg.): *Musiktheorie an ihren Grenzen: Neue und Alte Musik*, Peter Lang, Bern 2009, S. 21–45
- Ders.: *Au Nom des Opprimés. Écrits et Entretiens*, hg. von Philippe Albèra, Éditions Contrechamps, Genève 2012
- Dokumentation der Uraufführung von *Konrafaktur nach Perotin*, <https://www.hr-sinfonieorchester.de/orchester/historie/erstauffuehrungen/urauffuehrungen-auswahl,urauffuehrungen-100.html> (aufgerufen am 22.02.2020)

6.2 Verzeichnis der verwendeten Literatur und Onlinequellen

Abels, Robert: *Studien zur Gesualdo-Rezeption durch Komponisten des 20. Jahrhunderts*, Wilhelm Fink-Verlag, o.O. 2017 (Studien zur Musik, Bd. 20)

Abu Eid, Muna: *Mahmoud Darwish. Literature and the Politics of Palestinian Identity*, I.B. Taurus, London 2016

Adorno, Theodor W.: *Spätstil Beethovens* in: *Musikalische Schriften IV* (Gesammelte Schriften Bd. 17), Suhrkamp, Frankfurt/M. 1982, S. 13–17

Albèra, Philippe: *Forme de l'Utopie*, in: Huber, Klaus: *Au Nom des Opprimés. Écrits et Entretiens*, hg. von Philippe Albèra, Éditions Contrechamps, Genève 2012, S. 11–24

Ders.: *Klaus Huber. Hommage pour ses 90 ans*, in: *Cahier des ateliers contemporains*, Nr. 13, *Klaus Huber*, La Haute École de Musique de Lausanne, Nov. 2014, S. 7–18

Amann, Julius J.: *Allegris ‚Miserere‘ und die Aufführungspraxis in der Sixtina nach Reiseberichten und Musikhandschriften*, Druckerei St. Georgsheim Birkeneck bei Freising Obb. 1935

Ayoub, Rommel: *Arabische Einflüsse im Schaffen Béla Bartóks*, readbox unipress, Münster 2018 (Wissenschaftliche Schriften der WWU Münster, Reihe XVIII, Bd, 10)

Bach, Johann Sebastian: *51; Motetto, (BWV 1083 / 243a)*, https://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalSource_source_00000690 (aufgerufen am 22.02.2020)

Bachmann, Ingeborg: *Werke*, Bd. 4, hg. von Christine Koschel u.a., Piper, München 1978, S. 276

Bartók, Béla: *Weg und Werk. Schriften und Briefe*, hg. von Bence Szabolcsi, Bärenreiter, Kassel 1972 (DTV wissenschaftliche Reihe)

Bellermann, Heinrich: *Die Mensuralnote und Taktzeichen des XV. und XVI. Jahrhunderts*, Berlin 1858, S. 73–85; Digitalisat unter: <http://digitalisate.bsb-muenchen.de/bsb10525296> (abgerufen am 22.02.2020)

Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften Bd. 1*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1974

Ders.: *Über den Begriff der Geschichte*, in: Ders.: *Gesammelte Schriften Bd. I–2*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1980, S. 692–704

Ders.: *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1925),
<https://www.textlog.de/benjamin-monadologie-ursprung-trauerspiels.html>
(aufgerufen am 22.02.2020)

Besthorn, Florian Henri: [Art.] *Klaus Huber*, in: *Munzinger Online/KDG – Komponisten der Gegenwart* (Stand: 10.11.2017),
<https://www.munzinger.de/document/17000000244> (aufgerufen am 22.02.2020)

Billeter, Bernhard: *Willy Burghard*, Homepage der Willy-Burkhard-Gesellschaft,
https://www.willyburkhard.ch/pdf/Willy_Burkhard.pdf, (aufgerufen am 22.02.2020)

Bönnighausen, Marion: *Musik als Utopie. Zum philosophisch-ästhetischen Kontext von Hans Henny Jahnn's „Die Niederschrift des Gustav Anias Horn“ und Thomas Mann's „Doktor Faustus“*, Westdeutscher Verlag, Opladen 1997

Boulez, Pierre: *Leitlinien. Gedankengänge eines Komponisten*, aus dem Französischen von Josef Häusler, Bärenreiter, Kassel 2000

Brush, Jack Edmund: *Gotteserkenntnis und Selbsterkenntnis. Luthers Verständnis des 51. Psalms*, Mohr, Tübingen 1997 (Hermeneutische Untersuchungen zur Theologie, Bd. 36)

Cancik, Hubert: *Humanismus*, in: *Humanismus. Grundbegriffe*, hg. von Hubert Cancik, Horst Groschopp und Frieder Otto Wolf, De Gruyter, Berlin 2016, S. 9–15

Cholopov, Jurij N.: *Symmetrische Leitern in der Russischen Musik*, in: *Die Musikforschung*, 28. Jahrg., Heft 4, Okt/Dez. 1975, Bärenreiter, Kassel, S. 379–407

Colombo, Enrico: *Lucerne Festival: Un Miserere di Klaus Huber*, in: *La Regione Ticino*, 30.08.2006, S. 25

Conterno, Chiara: *Die andere Tradition. Psalm-Gedichte im 20. Jahrhundert*, V & R unipress, Göttingen 2014 (Poetik, Exegese und Narrative. Studien zur jüdischen Literatur und Kunst, Bd. 3)

Dadelsen, Georg von: [Art.] *Parodie und Kontrafaktur, Definitionen* in: *MGG Online*, hg. von Laurenz Lütteken, Kassel 2016, <https://www-1mgg-2online-1com-1jvd8i9z404e9.edia1.bsb-muenchen.de/mgg/stable/14062> (aufgerufen am 28.02.2020)

Darwish, Mahmoud: *Murale*, Actes Sud, Paris 2003, franz. von Elias Sanbar
Davison, Nigel: Einleitungstext zur Edition von Josquin des Prez' *Miserere mei, Deus*, hg. von: Ders., Antico Edition, Moretonhampstead 1994

Delaere, Mark: *Self-Portrait with Boulez and Machaut (and Ligeti is there as well): Harrison Birtwistle's „Hoquetus Petrus“*, in: Björn Heile (Hg.): *The Modernist Legacy. Essays on New Music*, Ashgate, Farnham 2009, S. 191–203

Deleuze, Gilles und Félix Guattari: *Rhizom*, Merve, Berlin 1977

Derrida, Jacques: *Nous?*, in: *Sur une idée de Sapho, Un très proche Orient. Paroles de paix*, Éditions Joëlle Losfeld/Dada, Paris 2001, S. 54 f.

[dpa]: *Motto „Die Ideale“ prägt Kunstfest Weimar*, in: *Mainpost*, 20.08.2008, <https://www.mainpost.de/ueberregional/kulturwelt/buehne/Motto-Die-Ideale-praegt-Kunstfest-Weimar;art12702,5258106> (aufgerufen am 23.02.2020)

Eco, Umberto: *Das offene Kunstwerk*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1977 (suhrkamp taschenbuch wissenschaft 222)

Eidenbenz, Michael: *Klangtrunkenheit und Moschuspoesie*, in: *Tagesanzeiger*, 28.08.2006, S. 43

El-Mallah, Issam: *Arabische Musik und Notenschrift*, Tutzing, 1996 (Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, Bd. 53)

Erlanger, Rodolphe d': *La Musique Arabe*, Bd.5, Librairie Orientaliste Paul Geuthner, Paris 1949

Ernst, Michael: *Deutschland – ein Elend: Das ‚Deutsche Miserere‘ an der Oper Leipzig*, in: *nmz*, 15.2.2011, <https://www.nmz.de/online/deutschland-ein-elend-das-deutsche-miserere-an-der-oper-leipzig> (aufgerufen am 22.02.2020)

Ernst von Siemens Musikstiftung (Hg.): Programmheft zur *Verleihung des Ernst von Siemens Musikpreises 2009 an Klaus Huber*, München 2009

Esterbauer, Erik: *Eine Zone des Klangs und der Stille. Luigi Nonos Orchesterstück*, 2^o) *No hay caminos, hay que caminar...* Andrej Tarkowskij, Königshausen & Neumann, Würzburg 2011 (Salzburger Stier. Veröffentlichungen aus der Abteilung Musik- und Tanzwissenschaft der Universität Salzburg, Bd. 3)

Fischer, Alexander Achilles: [Art.] *David (AT)*, Absatz 5.3 *David im Gebetbuch des Psalters*, in: <https://www.bibelwissenschaft.de/wibilex/das-bibellexikon/lexikon/sachwort/anzeigen/details/david-at/ch/28c4bf5ae4368e1a46a78c363dfa01c9/> (Stand: Jan. 2009) (aufgerufen am 25.2.2020)

Formery, Christophe: *l'ombre de notre âge... (l'âge de notre ombre – Ecce homines...)* in: Dorothea Redepenning, Joachim Steinheuer (Hg.): *Mnemosyne. Zeit und Gedächtnis in der europäischen Musik des ausgehenden 20. Jahrhunderts*, Pfau, Saarbrücken 2006

Ders.: *Le Testament monumental humaniste (à partir de l'oratorio „Sololoquia” de Klaus Huber)*, Strasbourg 2006–2007 (Diss), http://scd-theses.u-strasbg.fr/554/01/formery_christophe.pdf

Garovi, Angelo: *Tonserienfabrikanten und Palmwedelhalter Schönbergs*, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 18.10.2008, https://www.nzz.ch/tonserienfabrikanten_und_palmwedelhalter_schoenbergs-1.1127491 (aufgerufen am 22.02.2020)

Gartmann, Thomas: *„In die Tiefe dringen, um den Widerstand zu verankern“ Klaus Huber und die Geistliche Musik*, in: Jörn-Peter Hiekel und Patrick Müller (Hg.): *Transformationen. Zum Werk von Klaus Huber*, Edition Neue Zeitschrift für Musik, Mainz 2013, S. S. 51–73

Gaudelus, Sébastien: *Die Trauermetten im 17. Jahrhundert*, in: Booklet zur CD *François Couperin. Leçons de Ténèbres & Motets*, Les Ombres, Margaux Blanchard & Sylvain Sartre; Mirare 2018, MIR 358; Übersetzung: Hilla Maria Heintz

Geyer, Paul: *Petrarcas „Canzoniere“ als Bewusstseinsroman*, in: Ders. und Kerstin Thorwarth (Hg.): *Petrarca und die Herausbildung des modernen Subjekts*, V&R unipress, Göttingen 2009, S. 109–154

Grabner, Hermann: *Allgemeine Musiklehre*, Bärenreiter, Kassel 181991

Grafschmidt, Christopher: *Boris Blachers Variable Metrik und ihre Ableitungen. Voraussetzungen – Ausprägungen – Folgen*, Lang, Frankfurt/M. 1966 (Quellen und Studien zur Musikgeschichte von der Antike bis zur Gegenwart, Bd. 33)

Gruber, Gernot: [Art.] *Zitat*, in: *Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG)*, Zweite, neubearbeitete Ausgabe, Sachteil Bd. 9, hg. von Ludwig Finscher, Bärenreiter, Kassel u.a. 1998, Sp. 2401–2412

Haefeli, Anton: *Der Schrei. Zur Genese ‚struktureller Semantik‘ in Klaus Hubers „Erniedrigt – Geknechtet – Verlassen – Verachtet...“*, in: Meyer, Felix (Hg.): *Quellenstudien II. Zwölf Komponisten des 20. Jahrhunderts*, Mainz, Schott 1993, S. 299–322 (Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung, Bd. 3)

Hagmann, Peter: *Wachstum, Wachstum über alles?*, in: *Neue Zürcher Zeitung* (Nr. 200), 30.08.2006, S. 41

Hagedorn, Volker: *Siemens-Musikpreisträger. Die Seele geht auf Seidenfüßen*, in: *Die Zeit* 14.05.2009, Nr. 21, <http://www.zeit.de/2009/21/Huber/komplettansicht> (aufgerufen am 22.02.2020)

Handbuch der Ablässe. Normen und Gewährungen, Libreria Editrice Vaticana, 2008² (Deutsche Übersetzung des *Enchiridion Indulgentiarum. Normae et concessionis*, Editio quarta, Libreria Editrice Vaticana 1999)

Handschick, Matthias: *Musik als „Medium der sich selbst erfahrenden Wahrnehmung“. Möglichkeiten der Vermittlung Neuer Musik unter dem Aspekt der Auflösung und Reflexion von Gestalthaftigkeit*, Olms, Hildesheim 2015 (Schriften der Hochschule für Musik Freiburg, Bd. 3)

Haydn, Michael: *Deutsches Miserere*, München 1820, Digitalisat unter: https://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb11134574_00001.html (aufgerufen am 22.02.2020)

Heidegger, Martin: *Über den Humanismus*, Frankfurt a. M., ¹⁰2000 (Veröffentlichung des „Briefs über den Humanismus“ aus dem Jahr 1946)

Henze, Hans Werner: *Musik und Politik. Schriften und Gespräche 1955–1984*, erw. Neuauflage, hg. von Jens Brockmeier, DTV, München 1984

Hermann, Matthias: *Das Zeitnetz als serielles Mittel formaler Organisation. Untersuchungen zum IV. Satz aus „Il Canto sospeso“ von Luigi Nono*, in: Wolfgang Budday (Hg.): *Musiktheorie. Festschrift für Heinrich Deppert zum 65. Geburtstag*, Schneider, Tutzing 2000, S. 261–275

Hiekel, Jörn Peter: *Bernd Alois Zimmermanns „Requiem für einen jungen Dichter“*, Steiner, Stuttgart 1995 (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, Bd. 36)

Hindemith, Paul: *Über die Viola d'amore*, Vortrag vom 20.05.1937, in: Ders., *Aufsätze, Vorträge, Reden*, Atlantis, Zürich 1994, S. 125–130

Hindrichs, Gunnar: *Die Schwarzerde der Zeit*, in: Redepenning, Dorothea / Steinheuer, Joachim (Hg.): *Mnemosyne. Zeit und Gedächtnis in der europäischen Musik des ausgehenden 20. Jahrhunderts*, Pfau, Saarbrücken 2006

Hölszky, Adriana: Werkkommentar zu *Miserere*, <https://www.breitkopf.com/work/3262/miserere> (aufgerufen am 22.02.2020)

Hossfeld, Frank-Lothar und Erich Zenger: *Psalmen 51–100*, Herder, Freiburg 2000² (Herders Theologischer Kommentar zum Alten Testament)

Hucke, Helmut: *Vivaldi und die vokale Kirchenmusik des Settecento*, in: Lorenzo Bianconi und Giovanni Morelli (Hg.): *Antonio Vivaldi – Teatro musicale, cultura e società*, Florenz 1982, (Reihe Studi di musica veneta, Bd. 2,1) S. 191–206

Jegge, Alexander: *Ein Busspsalm für die ganze Menschheit*, in: *bz – Basellandschaftliche Zeitung*, 31.08.2006, S. 6

Kayser, Sibylle: „Das Unabgegoltene im Vergangenen aufsuchen...“. *Werkbezüge und Rekompositionen im Spätwerk Klaus Hubers*, in: Jörn-Peter Hiekel und Patrick Müller (Hg.): *Transformationen. Zum Werk von Klaus Huber*, Edition Neue Zeitschrift für Musik, Mainz 2013, S. 217–231

Keller, Kjell: *Aspekte der Musik von Klaus Huber*, Diss., Bern 1976

Ders.: *Klaus Huber und die arabische Musik. Begegnungen, Entgrenzungen, Berührungen*, in: *Dissonanz*, Nr. 88, Dez. 2004, S. 14–20

Kempf, Davorin: *Symmetrie und Variation als kompositorische Prinzipien. Interdisziplinäre Aspekte*, Diss. Berlin 2006, http://www.diss.fu-berlin.de/diss/receive/FUDISS_thesis_000000006569 (aufgerufen am 22.02.2020)

Klein, Richard, Eckehard Kiem und Wolfram Ette (Hg.): *Musik in der Zeit. Zeit in der Musik*, Velbrück, Weilerswist 2000

Kleinmann, Margrit: *Theodor Kleinmann*, in: *SonnengartenPost* Nr. 64, Frühling 2018, S. 3, http://www.sonnengarten.ch/wp-content/uploads/2018/05/Soga_Post_64.pdf (aufgerufen am 22.02.2020)

Knipper, Till: *Klage um Klage. „Rekomposition“ in Klaus Hubers Spätwerk*, in: *MusikTexte. Zeitschrift für Neue Musik*, Heft 123, Dez. 2009, MusikTexte Köln, S. 61–68

Ders.: *„Sehet, welche Menschen!“ Analytische Betrachtungen zu Klaus Hubers Streichquartett „Ecce Homines“*, in: *Positionen. Texte zur aktuellen Musik*, Heft 80, Peters, Leipzig 2009, S. 24–27

Ders.: *Tonsysteme im kompositorischen Schaffen von Klaus Huber*, in: Jörn-Peter Hiekel und Patrick Müller (Hg.): *Transformationen. Zum Werk von Klaus Huber*, Edition Neue Zeitschrift für Musik, Mainz 2013, S. 167–198

Ders.: *Mikrotonale Intonation. Konzeption und Aufführung von Klaus Hubers „...Plainte...“ für Viola d'amore*, in: Pätzold, Cordula / Walter, Caspar Johannes (Hg.): *Mikrotonalität – Praxis und Utopie*, Schott, Mainz 2014 (Stuttgarter Musikwissenschaftliche Schriften, Bd. 3), S. 219–246

Ders.: *Mikrotonale Komposition und Interpretation am Beispiel der Musik von Klaus Huber: Fallstudien und Experimente*, kumulative Dissertation, unv. Manuskript 2014

Koch, Heinrich Christoph: *Handbuch bey dem Studium der Harmonie*, Leipzig 1811, Sp. 357 f., Digitalisat unter: <http://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10598807-6> (aufgerufen am 22.02.2020)

Köpp, Kai: [Art.] *Viola d'amore* in: *MGG Prisma: Streichinstrumente*, hg. von Christiana Nobach, Bärenreiter Kassel u.a., Metzler Stuttgart 2002, S. 116–131

Kraus, Hans-Joachim: *Psalmen. 1. Teilband, Psalmen 1–59*, Neukirchener Verlag, Neukirchen-Vlyn, 1961/78⁵, (Biblischer Kommentar: Altes Testament, Bd. 15)

Křenek, Ernst: *Zwölfton-Kontrapunkt-Studien*, (Übersetzung: Heinz Klaus Metzger), Schott, Mainz 1952

Ders.: *Zur Sprache gebracht. Essays über Musik*, Langen/Müller, München 1958

Kristiano, Billy: *Musical Settings of Psalm 51 in the Perspectives of Reformational Music Aesthetics*, Dissertation Heidelberg 2009, <https://archiv.ub.uni-heidelberg.de/volltextserver/10672/> (aufgerufen am 22.02.2020)

Kunkel, Michael: „... weniger vergänglich und weniger zeitnah ...“. Klaus Huber zum 75. Geburtstag, in: *Schweizer Musikzeitung*, Nr. 1, Jan. 2000, S. 7

Labhart, Walter: [Art] *Vogel, Wladimir*, <https://www.musicscores.de/manufacturer/vogel-wladimir.html?language=de> (aufgerufen am 22.02.2020)

Lachenmann, Helmut: *Klangtypen der Neuen Musik*, in: *Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966–1995*, hg. von Josef Häusler, Breitkopf & Härtel, Wiesbaden ²2004, S. 1–20

Ders.: *Werkstatt-Gespräch mit Ursula Stützbecher*, in: Ders.: *Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966–1995*, hg. von Josef Häusler, Wiesbaden ²2004, S.145–152

Ders.: *Über mein Zweites Streichquartett („Reigen seliger Geister“)*, in: Ders., *Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966–1995*, hg. von Josef Häusler, Breitkopf & Härtel, Wiesbaden ²2004, S. 227–246

Langgärtner, Georg: [Art.] *Bußpsalmen*, in: Robert-Henri Bautier u.a. (Hg.): *Lexikon des Mittelalters*, Bd. II, Artemis, München 1983, Sp. 1153

Lehmann, Nina Ermlich und Sophie Fetthauer u.a. (Hg.): *Fokus „Deutsches Miserere“ von Paul Dessau und Bertolt Brecht. Festschrift Peter Petersen zum 65. Geburtstag*, von Bockel Verlag, Hamburg 2005

Leeb, Rudolf: [Art.] *David*; Abs. II *Christentum*, in: Hans Dieter Betz u. a. (Hg.), *Religion in Geschichte und Gegenwart. Handwörterbuch für Theologie und Religionswissenschaft (= RGG)*, Mohr, Tübingen ⁴1998–2007, Bd. 2, Sp. 597 f., hier: Sp. 597

Leineweber Bernd: Buchkritik zu Carl Amery, *Global Exit – Die Kirchen und der totale Markt*, [http://www.deutschlandfunk.de/carl-amery-global-exit-die-kirchen-und-der-totale-markt.730.de.html?dram:article_id=101743_\(Stand: 18.02.2002\)](http://www.deutschlandfunk.de/carl-amery-global-exit-die-kirchen-und-der-totale-markt.730.de.html?dram:article_id=101743_(Stand: 18.02.2002)) (aufgerufen am 23.02.2020)

Lenze, Christian: „*Es wird keine Zeit mehr sein...*“ *Untersuchung der klingenden Eschalogie in Olivier Messiaens Quatuor pour la fin du Temps*“, Eos, Sankt Ottilien 2012 (Münchener Theologische Studien, Bd. 70)

Lockwood, Lewis: *Music in Renaissance Ferrara, 1400-1505*, Harvard University Press, Cambridge Mass. 1984

Lütteken, Laurenz: [Art.] *Motette. 4. Liturgische Gebrauchsfunktionen um und nach 1500: Psalm, Antiphon, Hymnus*, in: Ders. (Hg.): *Messe und Motette*, Kassel, Bärenreiter 2002 (MGG Prisma)

Lumma, Liborius Olaf: *Liturgie im Rhythmus des Tages. Eine kurze Einführung in Geschichte und Praxis des Stundengebets*, Pustet, Regensburg 2011

Luther, Martin: *Amore et studio elucidande veritas...*, 1517, Digitalisat unter: https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht?PPN=PPN644115580&PHYSID=PHYS_0001&DMDID=DMDLOG_0001 (aufgerufen am 22.02.2020)

Ders.: *Aus rechter wahrer Liebe...* (o.J.), Digitalisat unter: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a7/95_Thesen.pdf (aufgerufen am 22.02.2020)

Ders.: *Der LI. Psalm / Miserere mei Deus. Durch Doct. Mart. Luther jnn Lateinischer Sprach ausgelegt / und itzund verdeutscht. Durch Georg. Maior. Wittenberg 1539. Gedruckt zu Wittemberg durch Hans Frischmut*, Digitalisat unter: <http://www.mdz-nbn-resolving.de/urn/resolver.pl?urn=urn:nbn:de:bvb:12-bsb10159309-9> (aufgerufen am 22.02.2020)

Macey, Patrick Paul: *Josquin's "Miserere mei Deus": Context, Structure, and Influence*, (Volumes I and II), University of California, Berkeley 1985

Ders.: *Bonfire Songs. Savonarola's Musical Legacy*, Clarendon Press, Oxford 1998

Mahnkopf, Claus-Steffen: *Klaus Huber. Ein kurzes Eingedenken*, in: Michael Kunkel (Hg.) *Unterbrochene Zeichen. Klaus Huber an der Hochschule für Musik der Musik-Akademie der Stadt Basel. Schriften, Gespräche, Dokumente*, Pfau, Saarbrücken 2005, S. 812–222

Ders.: *Polykulturalität als Polyphonietypus. Zum Alterswerk Klaus Hubers*, in: Ulrich Tadday (Hg.): *Klaus Huber*, Musik-Konzepte Neue Folge, Heft 137/138, München 2007, S. 155–169

Mauser, Siegfried: [Art.] *Engagierte Musik*, in: Wörner, Karl H.: *Geschichte der Musik. Ein Studien- und Nachschlagebuch*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1993, S. 537

Mayer, Cornelius: *Die Prinzipien der Anthropologie Augustins*, <https://www.augustinus.de/einfuehrung/86-texte-ueber-augustinus/192-prinzipien-der-anthropologie-augustins> (aufgerufen am 23.02.2020)

Mayer, Sonja: *Studien zu den lateinischen Bußpsalmen-Zyklen des 16. Jahrhunderts*, Wißner, Augsburg 2004 (Collectanea Musicologica Bd.11/1)

Marx-Weber, Magda: [Art.] *Miserere*, in: *Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG)*, Zweite, neubearbeitete Ausgabe, Sachteil Bd. 6, hg. von Ludwig Finscher, Bärenreiter, Kassel u.a. 1997, Sp. 322–325

Dies.: *Liturgie und Andacht. Studien zur geistlichen Musik*, Schöningh, Paderborn 1999 (Beiträge zur Geschichte der Kirchenmusik Bd. 7)

Meyer, Thomas: „*Das Intervall macht die Musik*“. *Ein Gespräch mit dem Komponisten Klaus Huber*, in: *MusikTexte. Zeitschrift für Neue Musik*, Heft 123, Dez. 2009, MusikTexte Köln, S. 69–74

Michel, Pierre: *Temps musical et écriture chez Klaus Huber*, in: Dorothea Redepenning und Joachim Steinheuer (Hg.): *Mnemosyne. Zeit und Gedächtnis in der europäischen Musik des ausgehenden 20. Jahrhunderts*, Pfau, Saarbrücken 2006, S. 130–144

Millard, Matthias: [Art.] *Psalter* in: <https://www.bibelwissenschaft.de/stichwort/31552/> (Stand: Juli 2013) (aufgerufen am 22.02.2020)

Mohr, Ernst: *Willy Burkhard. Leben und Werk*, Atlantis, Zürich 1957

Mosès, Stéphane: *Eingedenken und Jetztzeit – Geschichtliches Bewußtsein im Spätwerk Walter Benjamins*, in: Anselm Haverkamp und Renate Lachmann (Hg.): *Memoria. Vergessen und Erinnern*, Fink, München 1993, S. 385–405

Motte-Haber, Helga de la: *Das Spätwerk. Eine kulturantropologische Kategorie*, in: *Musica* 39 (1985) Kassel, S. 533–535

Nettling, Astrid: „*Ein Sturm weht vom Paradiese her*“. *Walter Benjamins Engel der Geschichte*, https://www.deutschlandfunk.de/walter-benjamins-engel-der-geschichte-ein-sturm-weht-vom.2540.de.html?dram:article_id=345151 (Stand: 10.02.2016) (aufgerufen am 21.02.2020)

Neumaier, Wilfried: *Was ist ein Tonsystem? Eine historisch-systematische Theorie der abendländischen Tonsysteme, gegründet auf die antiken Theoretiker Aristoxenos, Eukleides und Ptolemaios, dargestellt mit Mitteln der modernen Algebra*, Lang, Frankfurt a. M. 1986

Neuwirth, Gösta: *Erzählung von Zahlen*, in: Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn (Hg.): *Josquin des Prés*, Musik-Konzepte, Heft 26/27, München 1982, S. 4–38

Nitschke, Horst: *Lexikon Liturgie. Gottesdienst, Christliche Kunst, Kirchenmusik*, Lutherisches Verlagshaus, Hannover 2001

Nyffeler, Max: *Erniedrigt – Geknechtet – Verlassen – Verachtet ... Das Hauptwerk der frühen achtziger Jahre*, in: Ders. (Hg.): *Klaus Huber*, (Reihe Dossier Musik, Bd. 2), Bern, Pro Helvetia/Zytglogge 1989, S. 41–56

Ders.: *Blick zum Horizont. Anmerkungen zum Spätwerk von Klaus Huber*, in: *Neue Zürcher Zeitung*, Nr. 187 (13./14.08.1994), S. 59

Ders.: [Art.] *Huber, Klaus*, in: *MGG – Musik in Geschichte und Gegenwart*, Zweite, neubearbeitete Ausgabe, Personenteil Bd. 9, hg. von Ludwig Finscher, Bärenreiter, Kassel u. a. 2003, Sp. 440–448

Ders. und Michael Zwenzner (Hg.), *Klaus Huber*, Ricordi & Co., München 2004

Ders.: *Utopie und Apokalypse. Engagement und Transzendenz im Werk von Klaus Huber*, in: Michael Kunkel (Hg.): *Unterbrochene Zeichen. Klaus Huber an der Hochschule für Musik der Musik-Akademie der Stadt Basel. Schriften und Gespräche*, Pfau, Saarbrücken 2005, S. 208–217

Ders.: *Momente realer Gegenwart. Aspekte von Zeitlichkeit im frühen Schaffen von Klaus Huber*, in: Redepenning, Dorothea/Steinheuer, Joachim (Hg.): *Mnemosyne. Zeit und Gedächtnis in der europäischen Musik des ausgehenden 20. Jahrhunderts*, Pfau, Saarbrücken 2006

Ders.: *Umsturz und Umkehr. Die Veränderung der Welt beginnt im eigenen Inneren: Klaus Huber, der Komponist zwischen Introspektion und politischem Engagement*, in: *Klaus Huber, Klaus Huber*, Musik-Konzepte Neue Folge, Heft 137/138, München 2007, S. 5–19

[o. A]: [Art.] *Alternativlos*, in: *Wikipedia*, <https://de.wikipedia.org/wiki/Alternativlos#TINA-Prinzip> (Stand: 02.01.2020) (aufgerufen am 23.02.2020)

- [o. A.]: [Art.] *Altfranzösische Sprache*, in: *Wikipedia*, https://de.wikipedia.org/wiki/Altfranz%C3%B6sische_Sprache (Stand: 21.02.2020) (aufgerufen am 22.02.2020)
- [o. A.]: [Art.] *Cempoala*, in: *Wikipedia*, <https://de.wikipedia.org/wiki/Cempoala> (Stand: 16.10.2019) (aufgerufen am 23.02.2020)
- [o. A.] [Art.] *Darwish, Mahmoud*, in: *Munzinger Online/Personen – Internationales Biographisches Archiv*, URL: <http://www.munzinger.de/document/00000023880> (Stand: 13.01.2009) (aufgerufen am 24.02.2020)
- [o. A.]: [Art.] *Davidpsalm*, in: *Wikipedia*, <https://de.wikipedia.org/wiki/Davidpsalm> (Stand: 25.08.2019) (aufgerufen am 25.02.2020)
- [o. A.]: [Art.] *Der Begriff „Dekonstruktion“*, <http://www.literaturwissenschaft-online.uni-kiel.de/e-learning/dekonstruktion/Definitionen/BegriffDekonstruktion.htm> (aufgerufen am 23.02.2020)
- [o. A.]: [Art.] *Golfkrieg*, in: *Wikipedia*, <https://de.wikipedia.org/wiki/Golfkrieg> (Stand: 03.07.2019) (aufgerufen am 22.02.2020)
- [o. A.]: *Hollandfestival*, <https://www.hollandfestival.nl/nl/programma/2010/klaus-huber-l%C3%A2me-arabe> (aufgerufen am 23.02.2020)
- [o. A.]: [Art.] *Metanoia*, in: *Wikipedia*, [https://en.wikipedia.org/wiki/Metanoia_\(theology\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Metanoia_(theology)) (Stand: 01.02.2020), (aufgerufen am 22.02.2020)
- [o. A.]: *„Musikpreis Salzburg“ geht an Klaus Huber*, in: *Der Standard*, 07.08.2008, <https://www.derstandard.at/story/1216918759121/musikpreis-salzburg-geht-an-klaus-huber> (aufgerufen am 23.02.2020)
- [o. A.]: *Weser-Kurier*, https://www.weser-kurier.de/region/delmenhorster-kurier_artikel,-Solistes-XXI-singen-Huber-_arid,812769.html (aufgerufen am 23.02.2020)
- Oehlschlägel, Reinhard: *„...immer mit stärkstem Ausdruck“. Zu Klaus Hubers Zweitem Streichquartett „...von Zeit zu Zeit ...“*, in: *MusikTexte. Zeitschrift für Neue Musik*, Heft 51, Okt. 1993, MusikTexte Köln, S. 43–46
- Pauli, Hansjörg: *Die frühen Werke*, in: Max Nyffeler (Hg), *Klaus Huber*, Bern, Zytglogge 1989 (Reihe Dossier, Bd. 2), S. 59–63

Paz, Octavio: *Gedichte*. Spanisch und Deutsch, Übersetzung: Fritz Vogelsang, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1977

Petersen, Peter: Nachwort zur Partitur von Paul Dessau *Deutsches Miserere*, C.F. Peters und Suhrkamp, Study Score 650, München 2006

Platz, Robert HP: *Komponisten über Komponisten*, veröffentlicht auf der Homepage von Ricordi (Stand: 24.11.2014), <https://www.ricordi.com/de-DE/News/2014/11/Robert-HP-Platz-ueber-Klaus-Huber.aspx> (aufgerufen am 25.10.2019)

Programmheft *Musica. au jourd'hui*, 01.10.2006, <http://www.festivalmusica.org/documentation/editions/2006/manifestation/192/le-s-jeunes-solistes> (aufgerufen am 23.02.2020)

Psalm 51(50): Latein in: *Nova Vulgata. Bibliorum Sacrorum Editio*, http://www.vatican.va/archive/bible/nova_vulgata/documents/nova-vulgata_vt_psalmorem_it.html#PSALMUS_51 (aufgerufen am 22.02.2020).

Psalm 51(50):_Deutsch in: http://www.bibelwissenschaft.de/online-bibeln/luther-bibel-1984/lesen-im-bibeltext/bibel/text/lesen/?tx_buhbibelmodul_bibletext%5Bscripture%5D=psalm+51 (aufgerufen am 25.02.2020)

Puskás, Regula: [Art.] *Geyer, Stefi*, in: *Historisches Lexikon der Schweiz* (Version vom 11.11.2005), <http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D20583.php> (aufgerufen am 22.02.2020)

Randhofer, Regina: *Psalmen in jüdischen und christlichen Überlieferungen. Vielfalt, Wandel und Konstanz*, in: *Acta Musicologica*, Nr. 70 (Jan.–Jun. 1998), S. 45–78

Ratzmann, Wolfgang: *Vom Gemeindelied zur Gebetsvorlage. Psalm 51 in der lutherischen Liturgie*, in: Dominik Helms, Franz Körndle und Franz Sedlmeier (Hg.): *Miserere mei, Deus. Psalm 51 in Bibel und Liturgie, in Musik und Literatur*, Echter, Würzburg 2015, S. 293-306

Ray Sánchez, Alberto: Einleitung zu *Octavio Paz. Leben und Werk*, 1991, in: <http://www.planetlyrik.de/octavio-paz-der-bogen-und-die-leyer/2013/08/> (aufgerufen am 23.02.2020)

Redepenning, Dorothea und Joachim Steinheuer (Hg.): *Mnemosyne. Zeit und Gedächtnis in der europäischen Musik des ausgehenden 20. Jahrhunderts*, Pfau, Saarbrücken 2006.

Reinhold, Daniela: *Im Schlagschatten des Krieges. Das „Deutsche Miserere“ – eine Quellengeschichte*, in: Nina Emlich Lehmann und Sophie Fetthauer u.a. (Hg.): *Fokus „Deutsches Miserere“ von Paul Dessau und Bertolt Brecht. Festschrift Peter Petersen zum 65. Geburtstag*, von Bockel, Hamburg 2005, S. 17–42

Rihm, Wolfgang: *Historische Substanz*, in: Max Nyffeler und Michael Zwenzner (Hg.), *Klaus Huber*, Ricordi & Co., München 2004. S. 31

Rohm, Helmut: *Lehrer, Weiser, Humanist. Zum Tod des Komponisten Klaus Huber*, <https://www.br-klassik.de/aktuell/news-kritik/klaus-huber-komponist-gestorben-nachruf-102.html> (Stand: 03.10.2017) (aufgerufen am 22.02.2020)

Sachs, Curt: *Real-Lexion der Musikinstrumente, zugleich ein Polyglossar für das gesamte Instrumentengebiet*, Berlin 1913, S. 412, <https://archive.org/details/reallexikondermu00sach/mode/2up> (aufgerufen am 22.02.2020)

Sackmann, Dominik: [Art.] *Huber, Walter Simon*, in: *Historisches Lexikon der Schweiz*, Version vom 03.09.2009, <http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D20682.php> (aufgerufen am 22.02.2020)

Savonarola, Girolamo: *Expositio in psalmum L (51) „Miserere mei deus“*, Reggio Emilia, 1499, Digitalisat unter: http://digital.wlb-stuttgart.de/sammlungen/sammlungsliste/werksansicht/?no_cache=1&tx_dlf%5Bid%5D=498&tx_dlf%5Bpage%5D=5&tx_dlf%5Bdouble%5D=0&cHash=14aec0168e989d6deec4eefad92c6e8 (aufgerufen am 22.02.2020)

Ders.: *Auslegung des psalmen Miserere mei deus. Durch den aller bewertesten Jeronumum Savonarolam Ferrariensem Do er was in dem florentiner Sal Jm Kercker, Gedruckt und volenndet zu Augspurg von Lucas Zeyssenmair Am donrstag nach dem snntag Reminiscere Jn der fasten Anno Nach cristi gepurd fünfzehenhundert und ain Jar*, Digitalisat unter: http://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10990807_00001.html (aufgerufen am 22.02.2020)

Schäffler, Philipp: *Die Meister Eckhart-Rezeption bei John Cage*, in: *Musik und kulturelle Identität*, Bd. 3, hg. von Detlef Altenburg und Rainer Bayreuther, Bärenreiter, Kassel 2012, S. 493–499

Schneider, Enjott: *Miserere*, <https://www.enjott.com/werke/miserere-gott-sei-mir-gnaedig-psalm51/> (aufgerufen am 22.02.2020)

Schneider, Sigrun: *Mikrotöne in der Musik des 20. Jahrhunderts. Untersuchungen zu Theorie und Gestaltungsprinzipien moderner Kompositionen mit Mikrotönen*, Verlag für systematische Musikwissenschaft GmbH, Bonn 1975 (Orpheus. Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik, Bd. 15)

Schiltz, Katelijne: *Giuseffo Zarlino and the "Miserere" Tradition: A Ferrarese Connection?*, in: Kirkman, Andrew (Hg.): *Sacred and Liturgical Renaissance Music*, Ashgate, Farnham 2012, S. 255–289

Schulze, Hans-Joachim: *Die Bach-Kantaten. Einführungen zu sämtlichen Kantaten Johann Sebastian Bachs*, Evangelische Verlagsanstalt, Leipzig 2006 (Edition Bach-Archiv Leipzig), S. 625

Schultz, Wolfgang: „Das ‚Eine‘ (ist) das Ganze, im Werden“. *Interkulturelle Prozesse in Klaus Hubers Golfkrieg-Kompositionen*, Dissertation, unv. Manuskript vom 5.11.2019, Univ. Heidelberg

Schweizer, Klaus: *Worte, Schreie. Ein neues Werk von Klaus Huber beim Lucerne Festival*, in: *bazkulturmagazin* (Beilage Basler Zeitung), 29.08.2006, S. 3

sda (Schweizerische Depeschenagentur), *Mozart, Mutter, Mammon. Das Lucerne Festival in der dritten Woche*, in: *Freiburger Nachrichten*, 28.08.2006, S. 2

Stäblein, Bruno: [Art.] *Tropus, Tropus als mittelalterliche Gesangsgattung. Die beiden Techniken* in: *MGG Online*, hg. von Laurenz Lütteken, Kassel, 2016, <https://www-1mgg-2online-1com-1jvd8i9z404e9.emedia1.bsb-muenchen.de/mgg/stable/55514> (aufgerufen am 28.02.2020)

Stafford, James Francis und Gianfranco Girotti: *Dekret der Apostolischen Pönitentiarie über die Sonderablässe anlässlich des XX. Weltjugendtages*, http://www.vatican.va/roman_curia/tribunals/apost_penit/documents/rc_trib_appen_doc_20050802_decree-xx-wyd_ge.html (aufgerufen am 22.02.2020)

Snir, Reuven: „Other Barbarians Will Come“: *Intertextuality, Meta-Poetry, and Meta-Myth in Mahmoud Darwish's Poetry*, in: Hala Khamis Nassar und Najat Rahman (Hg.): *Mahmoud Darwish. Exile's Poet. Critical Essays*, Olive Branch Press, Northampton (Mass.) 2008, S. 123–166

Stenzel, Jürg: *Béla Bartók – „Repräsentant der Alten Welt“?*, in: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, Heft 24, *Supplementum: Report of the Musicological Congress of the International Music Council (1982)*, S. 31–45, <https://www.jstor.org/stable/902022> (aufgerufen am 22.02.2020)

Stichel, Rainer: *Beiträge zur frühen Geschichte des Psalters und zur Wirkungsgeschichte der Psalmen*, Schöningh, Paderborn 2007 (Abhandlungen der Nordrhein-Westfälischen Akademie der Wissenschaften, Bd. 116)

Tétaz-Gramegna, Myriam : *Le verbe créateur et la raison du cœur*, in: *Gauchebo*, 01.09.2006, S. 8

Touma, Habib: *Der Maqam Bayati im arabischen Tonraum*, Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner, Hamburg 1976 (Beiträge zur Ethnomusikologie, Bd. 3)

Ders.: *Die Musik der Araber*, Florian Noetzel/Verlag der Heinrichshofen-Bücher, Wilhelmshaven ³1998 (Taschenbücher zur Musikwissenschaft, Bd. 37)

Utz, Christian: *Neue Musik und Interkulturalität. Von John Cage bis Tan Dun*, Steiner, Stuttgart 2002 (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, Bd. 51)

Ders.: *Bernd Alois Zimmermann und Charles Ives. Schichtungsverfahren, Intertextualität, kulturelle Verortung*, in: Ulrich Tadday (Hg.): *Bernd Alois Zimmermann* (Musik-Konzepte Sonderband XII/2005), München 2005, S. 121–141

Ders.: *Morphologie und Bedeutung der Klänge in Klaus Hubers „Miserere hominibus“*, in: Jörn Peter Hiekel, Patrick Müller (Hg.), *Transformationen. Zum Werk von Klaus Huber*, Edition Neue Zeitschrift für Musik, Schott, Mainz 2013, S. 129–165

Wagner, Andreas: *Psalm 51. Strukturen und Botschaft*, in: Dominik Helms, Franz Körndle und Franz Sedlmeier (Hg.): *Miserere mei, Deus. Psalm 51 in Bibel und Liturgie*, Echter, Würzburg 2015, S. 34–69

Walther, Wiebke: *Kleine Geschichte der arabischen Literatur. Von der vorislamischen Zeit bis zur Gegenwart*, Beck, München 2004

Wersin, Michael: *Reclams Führer zur lateinischen Kirchenmusik*, Reclam, Stuttgart 2006

Willa, Josef-Anton: *Singen als liturgisches Geschehen. Dargestellt am Beispiel des „Antwortpsalms“ in der Messfeier*, Pustet, Regensburg 2005 (Studien zur Pastoralliturgie, Bd. 18)

Wüthrich-Mathez, Hans: *Den Dingen auf den Grund gehen*, in: Max Nyffeler (Hg.), *Klaus Huber*, Bern, Zytglogge 1989 (Reihe Dossier, Bd. 2), S. 102 f.

Zenger, Erich, u.a.: *Einleitung in das Alte Testament*, Kohlhammer, Stuttgart
82012 (Kohlhammer Studienbücher Theologie, Bd. 1,1)

Zenck, Martin: *Zu einer kulturwissenschaftlichen Theorie der „Passage“*, in:
Christian Utz und Martin Zenck (Hg.): *Passagen. Theorien des Übergangs in
Musik und anderen Kunstformen*, Pfau, Saarbrücken 2009, S. 9–30
(musik.theorien der gegenwart. Schriftenreihe der Kunstuniversität Graz Bd.3)

Zimmerling, Peter: *Evangelische Mystik*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen
2015

Zimmermann, Heidi: *„Ich zeichne lieber, als daß ich rechne.“ Zeitgestaltung im
Kompositionsprozeß bei Klaus Huber – dargestellt anhand von Skizzen*, in:
Michael Kunkel (Hg.): *Unterbrochene Zeichen. Klaus Huber an der Hochschule
für Musik der Musik-Akademie der Stadt Basel. Schriften und Gespräche*, Pfau,
Saarbrücken 2005, S. 149–179

Dies.: *Zeitgestaltung im Kompositionsprozeß bei Klaus Huber – dargestellt
anhand von Skizzen*, in: Redepenning, Dorothea / Steinheuer, Joachim (Hg.):
*Mnemosyne. Zeit und Gedächtnis in der europäischen Musik des ausgehenden
20. Jahrhunderts*, Pfau, Saarbrücken 2006, S. 90–109

„Der Rest ist Fegefeuer!“

Pierre Boulez