# Musik-Konzepte Neue Folge 137/138

# Klaus Huber


Vorwort 3

*Max Nyffeler*
Umsturz und Umkehr
Die Veränderung der Welt beginnt im eigenen Inneren: Klaus Huber, der Komponist zwischen Introspektion und politischem Engagement 5

*Max Nyffeler*
Erziehung zur Eigenverantwortung
Wolfgang Rihm im Gespräch mit Max Nyffeler über seine Erfahrungen im Unterricht bei Klaus Huber 21

*Brian Ferneyhough*
»per speculum in aenigmate«
Zu Klaus Hubers *Moteti – Cantiones* 31

*Clytus Gottwald*
*Ñudo que ansí juntáis*
Anmerkungen zu einem Vokalwerk von Klaus Huber 39

*Jörn Peter Hiekel*
Polyphone politische Konstellationen
Anmerkungen zu *Erniedrigt – geknechtet – verlassen – verachtet ...* 55

*Martin Zenck*
Politisches Denken und Transkulturalität in Klaus Hubers Oper *Schwarzerde* nach Ossip Mandelstam 75

*Dieter Senghaas*
»Resistent zeitgemäß, nicht vergnüglich«
Reflexionen eines Sozialwissenschaftlers über politische Aspekte in Klaus Hubers Musikschaffen 107

*Kjell Keller*
Impulse aus dem Orient auf Klaus Hubers musikalisches Schaffen 119

*Günter Kleinen*
Ausweitung harmonischer Räume durch arabische Tonarten
Lösung aus historischer Umklammerung oder neue Zumutungen? 135

*Claus-Steffen Mahnkopf*
Polykulturalität als Polyphonietypus
Zum Alterswerk Klaus Hubers 155

Abstracts 171

Bibliografische Hinweise 175

Zeittafel 177

Autoren 179

Claus-Steffen Mahnkopf

# Polykulturalität als Polyphonietypus

## Zum Alterswerk Klaus Hubers

Für Younghi Pagh-Paan

## I Gedanken zum Polyphoniebegriff bei Klaus Huber

In meiner Theorie der Polyphonie habe ich den Vorschlag gemacht, Polyphonie, eines der wichtigsten tektonischen Prinzipien der Komposition, über Differenz zu bestimmen.[1] Der Grundgedanke besagt, dass Polyphonie, obwohl sie vermöge der Mehrstimmigkeit einen harmonischen Raum erzeugt, dem Wesen nach über die Unterschiedlichkeit der beteiligten Klangkörper / Stimmen bestimmt wird. Polyphonie zielt auf Differenz, Unterschied, Gegensatz, Heterogenität, Widerspruch, nicht auf Einheitlichkeit, Parallelität und Synthese. Ein Kanon im zeitlichen Abstand null und dem Abstandsintervall einer Terz ist weniger polyphon als einer im prolationalen Krebs mit einem deutlichen Abstand in Zeit und Intervall. Die Quadrupelfuge ist polyphoner als zweistimmiges motorisches Spielwerk, weil sie vier verschiedene morphologische Materialien – Sogetti – präsentiert, die sich in Gestalt und Charakter unterscheiden. Freilich ist Polyphonie, im Gegensatz zu Heterophonie und tachistischer Kompilation, eine intern verbindliche Relation: Einst wachten Regeln der Intervalle und der Harmonik darüber, was geht und was nicht. Die Kunst bestand darin, innerhalb dieser Grenzen, die Einheit gewährleisten, möglichst effiziente Differenz zu erzeugen. Die dreistimmige *Sinfonia* in f-Moll von Bach ist ein vortreffliches Beispiel für solche Vielfalt / Differenz in der Einheit. Polyphonie ist somit eine echte Kunst, die nicht jeder Komponist in gleichem Maße beherrscht. Das Minderwertigkeitsgefühl in dieser Angelegenheit ist von Mozart und Schubert, zwei bewusst melodischen Begabungen, bekannt.

Die zentrale Frage der Polyphonie lautet daher: Wie weit kann die Differenz getrieben werden, ohne die auf Einheit zielende Verbindlichkeit der musikalischen Faktur zu zerstören? Polymorphie war schon in der Renaissance bekannt. Verschiedene Formen zusammenzufügen, war etwa ein Experiment in *Don Giovanni*, verschiedene Genres, das in der Wirtshausszene des *Wozzeck*. Mit dem Wegfall der traditionellen Grundlagen während der Evolution der Neuen Musik ließen sich immer mehr heterogene Materialien miteinander verbinden. Tendenziell ist alles möglich, nicht zuletzt seit der musique concrète. Vor allem in der musikalischen Postmoderne wurde die prinzipielle Kombi-

1 Claus-Steffen Mahnkopf, »Theory of Polyphony«, in: ders. et al. (Hrsg.), *Polyphony & Complexity*, Hofheim 2002 (= *New Music and Aesthetics in the 21st Century* 1).

nierbarkeit von allem und jedem propagiert, gerade von Materialien unterschiedlicher kultureller Kontexte wie Pop oder World Music. Genau hier entstehen die größten Schwierigkeiten: bei der Verbindung von Materialien, die historisch, funktionell oder kulturell voneinander getrennt sind, mithin bei solchen der historischen Musik, der Nicht-Kunst-Musik und Musik anderer Kulturräume.

Polyphonie ist immer schon ein Erprobungsfeld von Klaus Huber gewesen. Man denke an die Zwischenteile seines Akkordeonstücks *Winter Seeds* mit dem Krebs- und Umkehrungskanon oder an die Kanons aus *Agnus Dei cum recordatione.* Auch das, was ich Poly-Werk genannt habe, mithin die polyphone Schichtung verschiedener Werke gleichzeitig, hatte Huber fasziniert, so in den *Protuberanzen.* Polyphonie ist für Klaus Huber aber kein Selbstzweck, Überlegungen zur Lage des Subjekts sind bei ihm eher nachgeordnet. So spielt für ihn der Gedanke, der Nietzsche umtrieb, dass nämlich das Individuum eher ein Dividuum als ein Individuum sei, und der treffend die condition humaine in fortgeschrittener plurimorpher Gesellschaft kennzeichnet, eher keine Rolle. Polyphonie ist für Klaus Huber vielmehr das kompositorische Über-Ich der Tradition, der europäischen, die sich wesentlich auch über regelgeleitete, intern verbindliche, differenzorientierte Ausdifferenzierung der musikalischen Faktur – kurz: über Polyphonie – definierte. Daher Hubers Faszination für Ockeghem, Josquin oder auch den späten Strawinsky.

Klaus Huber ist alles andere als ein Postmodernist. Das lässt sich ohne größere Umstände sagen, auch wenn musikalische Postmodernität weiterhin noch stärker der Klärung harrt als musikalische Modernität. Er ist, als Komponist, zwar ein Modernitätsskeptiker, den postmodernen Frivolitäten stand er aber stets ablehnend gegenüber. Das ergibt sich auch aus seiner Altersklasse – in den 1920er Jahren geboren, just zu einer Zeit, als große Komponisten besonders gehäuft das Licht der Welt erblickten: Berio, Boulez, Feldman, Henze, Kurtág, Ligeti, Nono, Stockhausen, Xenakis. Sie bildeten die Hochzeit der musikalischen Nachkriegsavantgarde, bei der freilich Klaus Huber immer etwas zu spät kam, Spätentwickler, selbstkritisch, langsam, eigensinnig, insistent, nonkonform und deswegen auch gerade den angesagten Avantgardemoden gegenüber skeptisch. Freilich wäre es ein Missverständnis, Hubers vermeintliche Konservativismen (die religiösen Themen[2], das Zulassen und Einbeziehen von nicht-autonomem Material, die Hinwendung zu mittelalterlichen Autorinnen wie Mechtild von Magdeburg, Hildegard von Bingen und Catharina Regina von Greiffenberg oder gar – noch entfernter – von Augustinus), vor allem das Aufgreifen historischer Musiken – von *Alveare vernat* bis zum *Senfkorn* –, als Antizipation postmoderner Verfahren zu deuten. Musik aus anderer Zeit wird von Klaus Huber niemals vorgeführt, der Bühne preisgegeben, als handele es sich um eine Auktion, wie es Berio in der *Sinfonia* auf geniale Weise, Ligeti in

2 Vgl. Clytus Gottwald, »Klaus Huber und Bernd Alois Zimmermann«, in: ders., *Neue Musik als spekulative Theologie. Religion und Avantgarde im 20. Jahrhundert*, Stuttgart – Weimar 2003.

den 1970er Jahren auf eher verkrampfte und Kagel auf seine ihm eigene spielerische Weise getan haben. Wenn Klaus Huber historische Musik zitiert oder einbringt, dann als Wahrheit, als Ernst, als Bekenntnis, als ein Höheres, dessen man nicht spottet. Schon in *Senfkorn* hat das berühmte Bachzitat eine doppelte Funktion: Es soll hervorbrechen wie ein unerwartetes Ereignis, eine Epiphanie des ewigen Friedens, als Ausdruck der messianischen Zeit im Sinne von Jesaja, als Glückspunkt, und zugleich ist die Musik davor und danach strukturell von Bach abgeleitet, freilich so subtil, dass jede didaktische Note vermieden wird.

Klaus Huber wird als derjenige Komponist in die Musikgeschichte eingehen, der wie kein zweiter einen Altersstil entwickelt hat. Spätwerke, so von Beethoven oder Nono, sind hinlänglich reflektiert worden. Die Frage, was allerdings im Alter die Komponisten denn tun sollen, stellt sich mit fortschreitender medizinischer Versorgung, mithin gerade in unserer Zeit. Früher war ein langes Leben, so bei Josquin oder Haydn, eher die Ausnahme. Das Spätwerk Beethovens entstand in einem Lebensalter, als Messiaen noch nicht einmal Professor für Komposition war. Große Anerkennung erhalten jene Komponisten, auf die es nach 1945 ankommt, in einem Alter, in dem Purcell, Mozart und Schubert gar nicht mehr gelebt haben. So verlagert sich das Komponieren von der Jugendaktivität, so bei Mendelssohn Bartholdy, auf die reiferen Zeiten; eine Paradoxie sagt heute, dass auch noch ein Komponist Mitte 40 ein junger ist.

Es stellt sich die Frage, ob oder wie die Komponisten, unter Dauerbeobachtung stehend, ein Leben lang schöpferisch tätig sein können. Reicht der persönliche Ansatz wirklich für 60 oder gar 80 Jahre, zumal wenn die musikalische Evolution immer schneller voranschreitet? Was macht man denn, wenn die Ideen ausgehen, genau das aber invisibilisiert werden muss, will der Künstler sich nicht blamieren? Mit fortschreitendem Alter, so ab 55 Jahren, verliert die Musik der meisten Komponisten ihren expressiven Impetus und wird dafür nachdenklicher. Das lässt sich etwa bei Ferneyhough seit dem *String Trio* beobachten. Solche Nachdenklichkeit kann durchaus ein Gewinn sein, aber wenn das Spätwerk einmal angehoben hat, kann es schwerlich von einem weiteren, einem Spät-Spätwerk überboten werden. Man sitzt dann in der eigenen Selbstbezüglichkeit und kommt nicht mehr heraus. Gerade Elliott Carter ist ein bewundernswertes Beispiel hierfür.

Setzt man einmal das Alter von 65 Jahren – die Pensionsgrenze, und die meisten bedeutenden Komponisten sind ja auch Professoren –, dann ergeben sich zwei idealtypische Möglichkeiten: Man stirbt (Nono, Feldman) oder setzt einfach fort, was begonnen wurde (Stockhausen, Ligeti, Xenakis). Wer aber fängt in solchem Alter nochmals so richtig an? Erfindet sich neu? Klaus Huber, 1924 geboren, erreicht das Alter von 65 Jahren 1989, im Wendejahr der Weltpolitik, dem Jahr der Maueröffnung. Gerade einmal drei Wochen trennen seinen 65. Geburtstag von jenem legendären Ereignis. Eines, das Europa und die Welt in jene Richtung treibt, die eine neoliberale kapitalistische Globalisierung genannt wird, die zur andauernden Ursache für Hubers Leiden an der Welt

werden sollte. Genau an diesem Punkt der historischen und persönlichen Entwicklung setzt Klaus Huber zu einem Alterswerk an, das beispiellos ist. Fast möchte man an die erotisch-eruptive Spätphase von Picasso denken, die in der Kunstgeschichte gleichfalls einmalig ist.

Es ist, als ob Klaus Huber nach dem Tode Nonos – und welcher Komponist steht Nono näher als Klaus Huber? – dessen politisches Programm einer eingreifenden musique engagée fortsetzte: nämlich konkrete Stoffe aufzugreifen und zugleich die musikalische Sprache zu verändern. Die Stoffe werden von politischen Ereignissen induziert: dem Irakkrieg der 1990er Jahre (Beschäftigung mit arabischer Musik), dem stalinistischen Erbe (das Schicksal Ossip Mandelstams), der Lage der Palästinenser (*Die Seele muss vom Reittier steigen*), der US-Hegemonie (*A Voice from Guernica*). Die musikalische Sprache wird von einem neuen intervallischen und harmonischen Denken bestimmt. Huber, so könnte man sagen, vollzieht Materialfortschritt, indem er etwas Innovatives einführt: eine Intervallik, die sich dem chromatischen Schritt, dem gleichschwebend temperierten Halbtonschritt, aber auch dessen Potenzierung in Form bichromatischer Vierteltöne erklärtermaßen entzieht. In *La terre des hommes* – just an einer Stelle der Umkehr, der Metanoia, mithin bei einem der Zentralthemen des Künstlers Klaus Huber (Simone Weil, *La Porte*) – sieht er keine andere Wahl, als Neue Musik im emphatischen Sinne zu komponieren: neue als bisher ungehörte. Er führt Dritteltöne ein, eine engere, aber zugleich gesanglichere und weichere Unterteilung des Ganztonschritts, als es die auf das Klavier zurückgehende chromatische Skalierung des Tonraums nahelegt. Das hätte eine Episode, ein Spleen sein können. Aber Huber besitzt eine Hartnäckigkeit, die im Berner Oberland legendär sein soll und ihn daran hindert, von einer Sache vorschnell abgelenkt zu werden. Von ihm stammt die Überlegung, in der Wüste würde er nicht an mehreren Stellen nach Wasser suchen, eher an einer einzigen, dann aber so tief wie möglich. Die Konzentration auf ein Besonderes, Einzelnes, und dies bis in geradezu mystische Versenkung hinein – das ist das Metier von Klaus Huber. Seine Musik zielt auf Vergeistigung und Spiritualität, und zwar ohne den Zwischenschritt der Überzeugungskraft der Oberfläche. Das ist seine Zumutung an das Musikleben. Und auch der Grund, warum seine Musik, selbst in Avantgardekreisen, kein Dauerhit ist. Und so ist auch die Dritteltönigkeit, das Kennzeichen von Hubers »Alterswerk«, mehr als gewöhnungsbedürftig: für alle, die Spieler, die Hörer und nicht zuletzt für den Komponisten, der dieses neue Fruchtland erst nutzbar machen, Huber würde sagen: umpflügen muss.

Wäre Klaus Huber im Alter von Nono gestorben, er hätte zweifelsohne ein bedeutendes Œuvre hinterlassen, die großen Werke um 1970 – *Tempora, Tenebrae, ... Inwendig voller Figur ...* –, dann das Mammutwerk *Erniedrigt – geknechtet – verlassen – verachtet ...*, auch die hintergründigen Werke der 1980er Jahre – *Ñudo que ansí juntáis, ... von Zeit zu Zeit ..., Cantiones de circulo gyrante* –, das alles wäre eine imposante Hinterlassenschaft gewesen. Umso erstaunlicher die Vielfalt der Perspektiven, die nach Nonos Tod kommen sollten: die

neue Harmonik (Dritteltöne, arabische Maqāmāt, historische Stimmungssysteme), die Beschäftigung mit den Kulturräumen Japans, Russlands, Koreas, der arabischen Welt, mit Mozart, Gesualdo, Strawinsky und Ockeghem, sein *Plainte*-Zyklus, die große Oper *Schwarzerde*, erlesene Instrumente (Viola d'amore, Theorbe, Baryton, Mandola/Mandoloncello), die Hommagen an Nono, Messiaen, Ferneyhough, Lutosławski, Cage, zuletzt Derrida (*Nous? La raison du cœur* [2005]). Huber, in einem Alter, in dem andere sich konsolidieren, perfektionieren oder einfach abschließen, was einmal begonnen wurde (Heptalogien etwa), verhält sich wie ein jugendlicher Kopf, der nicht genug entdecken kann und daher konsequent auf Differenz, Unterschied, Gegensatz, Heterogenität, Widerspruch zielt, mithin auf das, als was wir eingangs Polyphonie definierten. Hubers Spätwerk, das nun bald 20 Jahre zählt, ist durch und durch polyphon – nicht nur, weil diese altehrwürdige Technik eine große Rolle spielt, sondern auch, weil die Musik immer vielstimmiger wird.

Kommen wir zur Ausgangsfrage zurück: Auf welche Materialien lässt sich die Differenzbildung der Polyphonie anwenden – sofern man nicht Postmodernist ist, vielmehr verbindlich, traditionstreu und doch innovativ komponieren möchte? Welche Differenzen in Stil, historischer Abkunft und kulturellem Kontext sind künstlerisch überhaupt möglich? Was heißt es, wenn sich ein mitteleuropäischer Komponist dem Nicht-Europäischen nähert, es einbeziehen möchte? Diese Frage stellt sich ganz anders und nicht einfach umgekehrt als bei Nicht-Europäern, die hier studieren und sich etablieren möchten wie die so erfolgreichen Huber-Schüler Hosokawa und Younghi Pagh-Paan. Ihre Fragen sind nicht die Hubers. Er ist bereits im Besitz der elaborierteren Technik, um die uns die Welt beneidet und von der er sich, bescheiden und in Demut, distanzieren muss, um überhaupt die Eigenwerte der fremden Kulturen erfahren zu können, ohne sie in einem imperialistischen Akt als Fremdmaterial gleichsam einzugemeinden. Die Beschäftigung mit der arabischen Musik – und das heißt: mit einer uns weitgehend unbekannten hochstehenden Musiktheorie – wurde nicht einfach vom ersten Golfkrieg ausgelöst, sondern vielmehr von der damit einhergehenden Verteufelung der islamischen Kultur durch den Westen. Hubers Sensibilität spürte hier nicht nur Heuchelei, sondern auch eine Arroganz, die ein Minderwertigkeitsgefühl überdecken soll. Wer sich mit dem Mittelalter beschäftigt, dessen christliches Paradigma so viel antikes Wissen tilgte, wie es zugleich die europäische: kontrapunktische und harmonische Musik erst ermöglichte, weiß, wer damals auf der Höhe des Denkens war: die arabische (und auch die jüdische) Kultur mit Protagonisten wie al-Fārābī und Ibn Sīnā (Avicenna). Dieser Spur sollte Huber in den frühen 1990er Jahren nachgehen und, über Pariser Kontakte, auf Baron Rodolphe d'Erlangers große Darstellung der arabischen Musik stoßen.[3] Die arabischen Modi, die Maqāmāt, enthalten approximative Dreivierteltonschritte (ein anti-

3 Vgl. Rodolphe d'Erlanger, *La musique arabe*, 6 Bde., Paris 1930–1959, Nachdruck 2001.

kes Erbe, das im christlichen Mittelalter verschwunden war[4]), mithin Intervalle, die den Dritteltönen verwandt sind: Beide vermeiden das Chroma des Halbtonschritts, auf das Huber eine Idiosynkrasie entwickelte, zumindest wenn gleichschwebend temperierte Halbtöne aufeinander folgen.[5]

## II Beispiele für polyphones und polykulturelles Komponieren bei Klaus Huber

Nach diesen grundsätzlichen Überlegungen zu Hubers Vorstellungen von kultureller Polyphonie seien einige Werke und Werkzyklen angesprochen und sei näher betrachtet, wie Huber dort polyphon wird, mithin das Differente zusammenführt, ohne polystilistisch zu werden.[6]

*Black Plaint*, für Shō und Schlagzeug, auf winzige Fragmente in japanischer Sprache aus Masuji Ibuses *Schwarzer Regen* (*Black Rain*) und Klagegedichten aus dem Man'Yoshu (Nara-Zeit), komponierte Huber 1995 für das Akiyoshi-dai-Festival seines Schülers Hosokawa. Huber wird nach Japan eingeladen und auf ein Festival mit neuer Musik. Japan ist die fremde Kultur, das Festival entspricht der Selbstdefinition des modernen Komponisten. Japan ist zugleich Opfer einer westlichen Kriegstat unsäglichen Ausmaßes, der Atombombe, auf die Huber schon in seinem apokalyptischen Oratorium ... *Inwendig voller Figur* ... antwortete. Huber ist sich treu und tritt als politischer Citoyen auf. Die Texte werden eher verschwiegen, ganz selten spricht die Shō-Spielerin davon, eher vom Schlagzeuger als Engramme auf Stein und Fellhaut geschrieben. Huber schreibt: »... sehr leise, verschwiegene Musik, auftauchend aus dem Schatten jahrtausendalter Hintergründe, geworfen in die Barbarei unseres Jahrhunderts. Fünf Sequenzen des Shō entfalten einen dritteltönigen Klangraum in ständig sich wandelnden Fünf- und Sechsklängen. Vermittelnd oder dazwischentretend Schlagzeug, als Geräuschfolie zwischen Erklingen und Verstummen.« Das Schlagzeug ist so disponiert, dass der Spieler in japanischer Art auf dem Boden sitzt und fast alle Instrumente dort liegen (nur wenige auf Ständern). Sein Part ist rhythmisch raffiniert, mit großer Virtuosität, trotz des beschränkten Instrumentariums; dessen Polyphonie ist dabei bewegungstechnisch praktisch gedacht. Idiomatisch japanisch ist die Shō, die traditionelle Mundorgel, die über Ein- und Ausatmen ein ununterbrochenes Spiel gestat-

4 Natürlich gibt es eine apokryphe Gegengeschichte, in der Mikrotonalität gepflegt wurde (vgl. Martin Kirnbauer, »Guillaume Costeleys Chanson ›Seigneur Dieu, ta pitié s'estende dessus moy‹ in Dritteltonstimmung«, in: Michael Kunkel, *Unterbrochene Zeichen. Klaus Huber an der Hochschule für Musik der Musik-Akademie der Stadt Basel. Schriften, Gespräche, Dokumente*, Saarbrücken 2005). Costeleys Bedürfnis nach »plus douce & aggreable musique que la diatonique« in Form von »voix seulement diuisées de tiers, en tiers de ton« ist das Hubers, der in »Asperges me hysopo« aus *Miserere hominibus* ... (vgl. Anm. 17) direkten Bezug nehmen wird.

5 Hubers Sympathie für das Drittel- bzw. Dreivierteltonintervall mag mit dem Alphorn-Fa zusammenhängen, das, als 11. Oberton, die kleine Terz (zwischem dem 10. und 12.) beinahe (aber nur beinahe) hälftig, mithin approximativ in Dreivierteltonschritten, teilt.

6 In meiner Theorie (vgl. Anm. 1) markiert die Polystilistik die Grenze der Polyphonie: Diese Option ist differenziell, aber nicht mehr polyphon.

tet und durch die Interpretin Mayumi Miyata Eingang in die westliche Komponistenwelt fand.[7] Huber zwingt diesem Instrument seine Sprache auf, lässt die Pfeifen partiell dritteltönig umstimmen und entfaltet sich ein- und ausblendende Akkorde ähnlich der Faktur des Akkordeonstücks; das liegt deswegen nahe, weil die Shō das einzige Instrument ist, das in der japanischen Musik harmonisch spielt; und es ist notwendig, weil, so Huber, nach Hiroshima auch die Shō anders klingen müsste.

*Rauhe Pinselspitze* ist jene Komposition, mit der Klaus Huber 1992 zum 75. Geburtstag seinem Freund Isang Yun gratulieren wollte, mithin einem nicht-europäischen Komponisten, der, vom Schlagzeug abgesehen, nie für koreanische Instrumente geschrieben hatte. Das kurze Stück ist für Kayagum und Buk; Erstere ist eine Tafelzither, aus Holz und Seidensaiten mit verschiebbaren Stegen, die gezupft wird, man lässt die Töne schwingen, hinter dem Steg wird das Vibrato gespielt, fast trillerartig, das Instrument ist einstimmig in dem Sinne, dass die rechte Hand zupft und die linke den Klang moduliert. Während eines Stücks werden die Stege nicht verstellt, so dass es jeweils eine verbindliche Grundstimmung gibt, ähnlich dem Koto, aber flexibler. Klaus Huber hat auch für dieses (fremde) zwölfsaitige Instrument eine dritteltönige Stimmung vorgeschrieben. Wie in der koreanischen Tradition wird es kontrapunktiert durch ein Schlagzeug, das Buk, eine runde Felltrommel mit zwei verschiedenen Schlagweisen, entweder mit verschiedenen Holzarten (auch auf das Holz geschlagen) oder von Hand gespielt. Huber gibt, ähnlich der Darabuka in der arabischen Musik, eine metrische 3+2+3+2+3-Unterteilung, ein variables Metrum, um einen gewissen Duktus zu erreichen. Die Musik ist aus den leeren Saiten entwickelt, mit gewissen Reminiszenzen zur koreanischen Volksmusik. Einen Volksgesang hatte sich der Komponist vorgestellt. Das Stück hat zwei Abschnitte und ist 75 Viertel lang, gleich dem Alter des Jubilars.

1992 begann, was die arabische Musik anbelangt, für Klaus Huber die kompositorische Praxis, und zwar sogleich mit einem Extrem: *Die Erde bewegt sich auf den Hörnern eines Ochsen*[8] (Assemblage für vier arabische und zwei europäische Musiker und sechspuriges Tonband), während er parallel an dem Orchesterstück *Lamentationes de fine vicesimi saeculi* arbeitete. Das Erstere ist die Auseinandersetzung mit der »gebildeten« arabischen klassischen Musik (»musique érudite«). Huber lud das syrische Ensemble Al Kīndī – mit Qānūn (Zither), Nay (Rohrblattflöte) und Riqq (Tambourin mit kleinen Zymbeln; der Schlagzeugspieler spielt auch Mazhar [große Rahmentrommel]) – und den Sufi-Sänger Sheik Hamza Chakour nach Freiburg ins dortige Experimentalstudio ein, um zu Momentaufnahmen, musikalischen Fotografien, der unterschiedlichen

7 Lachenmann setzt sie prominent in seiner Oper ein, in der Musik nach des Mädchens Himmelfahrt, dort aber nicht polykulturell im Sinne von Huber, sondern als eine dem europäischen Orchester hinzugefügte Farbe.

8 Vgl. Renate Würsch, »Orientalistische Anmerkungen zu Klaus Hubers Assemblage ›Die Erde bewegt sich auf den Hörnern eines Ochsen‹«, in: Kunkel, *Unterbrochene Zeichen* (s. Anm. 4), S. 99–108. Mittlerweile wurde das Stück umbenannt in *Die Erde dreht sich auf den Hörnern eines Stieres.*

Musiker zu gelangen. Er bat die Musiker, auf bestimmten von ihm vordefinierten Maqāmāt zu improvisieren und die Texte von Maḥmūd Doulatabadi zu lesen oder zu singen. Aus diesem Grundmaterial komponierte Huber eine Musik für Tonband in sechs Spuren mit einer Länge von 37 Minuten und in Sequenzen von je 3' 20". Am Ende ist eine kleine »Resonance de rast« angefügt, ein rein instrumentales Nachspiel für alle Musiker.

Während das Tonband Hubers Part ist, spielen die arabischen (neben den europäischen [Viola und Gitarre]) Musiker an von dessen Zeitnetz bestimmten Stellen entweder kleinere Aktionen oder die zu entfaltenden Taqṣīm-Teile, instrumentale Fantasien, nicht-modulierend, bei der große Meister auf vier Minuten kommen, kleinere vielleicht auf zwei, zweieinhalb Minuten. Das Maqām ist jeweils vorgegeben, die Musiker sollen auf das Band reagieren. Die üblichen »Improvisationen« dauern dabei drei bis vier Minuten, ähnlich den Sequenzen auf dem Band. 24' 26" folgend beispielsweise entfalten sich die arabischen Musiker auf ihren traditionellen Instrumenten: Mazhar (*Wazn Samâh* [Ostinato-Rhythmus von 36 Vierteln]); Qānūn (*Maqām Ṣabā en Re*); Sheik Hamza Chakour mit einem Gesang auf Textfragmente von Doulatabadi (*Maqām Ṣabā en Re*); und Nay (*Maqām Ṣabā en Re*). Das setzt sich fort in der Sequenz VIII (ab 25' 20"), die ganz den Musikern vorbehalten ist. Dort ist der »desert storm« angesprochen, musikalisiert über dem Trauer-*Maqâm Ṣabā*. Die Musiker, auch die europäischen, sind frei, irgendetwas zu spielen oder auch zu schreien. Der Sufi-Sänger wählte – ohne jeden Affekt – die Sufi-Aussage »Liebe, nichts als die Liebe«.

Klaus Huber erklärte[9], er habe das Werk mehr für die arabische Kultur als für sich komponiert, das Band sei von ihm, aber sonst sei »stile arabo« der Interpreten erwünscht, auch rhythmisch. Bei den beiden europäischen Instrumenten habe er sich freilich nicht einschränken müssen und deren Parts (in stile arabo) auskomponiert. Die Grenze des europäischen Komponisten sei erreicht worden, als den Musikern von Al Kīndī die Verantwortung für die Aufführung übergeben wurde. Der Nay-Spieler etwa wollte nicht auf die Stopuhr achten, da ihm unter solchen Umständen nichts einfiele. Klaus Huber hatte daher zu respektieren, dass der Qānūn-Spieler ihm die Einsätze gab. Er selbst sah sich als Debütant an den Ufern einer anderen Kultur und achtete auf den Schnitt beider Kulturen, zwischen denen, wie er sagte, nicht nur das Mittelmeer liegt.

Die Assemblage ist gewissermaßen die unpolyphonste Arbeit von Huber, die Materialien (Band, Improvisationen, Textlesungen) werden collagiert und montiert, deren Koordination nicht aber – im Sinne der Polyphonie – auskomponiert. Es ist ein veritables Experiment und kein Wunder, dass Huber genau danach seine Haut als europäischer Komponist zu retten versuchte,

9 Der Autor hat mit Klaus Huber unlängst umfängliche Gespräche zum gesamten Werk geführt, die für eine Buchpublikation vorbereitet werden. Nicht nachgewiesene Huber-Zitate stammen daraus.

indem er die gleiche musikalische Fragestellung, die Integration arabischen Materials, in das europäischste Musikinstrument überhaupt, das Orchester, verlagerte. Die schiere Größe des Apparats dort nötigt zu Schichtung, Hierarchie, Funktionalität, kurz zu den Voraussetzungen der Polyphonie. So kam es zu den *Lamentationes de fine vicesimi saeculi* – ein europäisches, ein europäisch konstruiertes und komponiertes Orchesterwerk. Freilich ist Huber auch hier ambivalent. Der Wunsch war, im Herzen des Stücks einen Sufi-Sänger zu platzieren, der gegen Ende für drei, vier Minuten singen sollte. Der Uraufführungsdirigent Michael Gielen redete dem Komponisten das aus, es wurde dann in mehreren Aufführungen nachgeholt.

In diesem Werk kommen europäische und arabische Komponenten in einer durchkomponierten Weise zusammen. Der Klangkörper und die Kompositionstechnik sind europäisch, sozusagen Huber, und zwar auf der Höhe der Avantgardemusik, viele der Materialien arabisch. Das Orchester wird in vier Gruppen aufgeteilt mit freien, wechselnden Musikern, sodass ein viergeteilter Organismus entsteht, der dem Wesen nach solistisch, oder besser: kammermusikalisch agiert. Die Rhythmik, die Verteilung der Töne und Klänge auf die Klangkörper, geschieht meist gemäß der Wellentechnik, die Huber zum ersten Mal im Streichtrio einsetzte.[10] Die Harmonik ist in einer extremen Verschachtelung auf diese vier Schichten distribuiert.[11] Auch die Prolatio ist ein typisches Huber'sches Element. Europäisch ist zuletzt die Verwendung der Seufzermotive, so in der Introduktion, typisch für das Genre Lamentatio. Arabisch ist analog der Trauer-Modus *Ṣabā en Re*; hier liegt die Verbindung dieser beiden Kulturen. Huber denkt sich einander ablösende Klagen, die sich aufschichten wie Schalen, wie Gefäße. Arabisch sind weiter das Ausgangsmaterial der Tonhöhen, eine für die Introduktion vorgefundene Melodie (tawšīḥ), als cantus firmus, gleichfalls in *Ṣabā* stehend, die Trauermusik mit *Wazn Samāh*, die formale Anlage in Sequenzen gemäß einem Grundgedanken der islamischen Mystik. Die *Lamentationes de fine vicesimi saeculi* klingen zugleich europäisch (Hubers persönliche Sprache, das Orchester, die Konstruiertheit der Musik) und arabisch (Zeitlichkeit, Klanglichkeit, Harmonik, Zitathaftes [auch ohne den Sufi-Sänger], die Darabuka und die Rahmentrommel). Vielleicht liegt hier in besonders klarer Weise vor, was wir Polykulturalität nennen möchten: eine veritable, mithin durchgearbeitete, verbindlich gemachte Polyphonie zweier einander heterogener kultureller Kontexte mitsamt musikalischer Sprache, Ästhetik, Material und Technik. Eine Polyphonie, die auf keine ihrer Stimmen verzichten kann, die diese zu einer neuen Einheit verbindet, innerhalb deren beide gleichberechtigt sind und einander etwas zu sagen haben, ohne auf diese Differenz *äußerlich* hinzuweisen. Vielleicht ist daher zu verstehen, warum nicht wenige die Fassung ohne Sufi-Sänger bevorzugen.

10 Vgl. Klaus Huber, »Nähe und Distanz. Zum Streichtrio ›Des Dichters Pflug‹«, in: ders., *Umgepflügte Zeit. Schriften und Gespräche*, hrsg. von Max Nyffeler, Köln 1999.

11 Was hier nur angedeudet werden kann, harrt einer wissenschaftlichen Detailstudie.

Acht Jahre später, 2002, ist der Huber'sche Spätstil so weit individuiert, dass ein klarer Polyphonietypus schwerlich lokalisiert werden kann; es ist ein wenig wie beim reifen und späten Bach – dort ist es immer polyphon. So wird Polykulturalität beim Huber des 21. Jahrhunderts zum Normalfall. Auch *Die Seele muss vom Reittier steigen* weist Eigenes-Europäisches und Fremdes-Arabisches auf. Das Eigene ist in der Konzertform zu sehen (Trippelkonzert), in der Suche nach einem unabgegoltenen Instrument (Baryton), im Hang zu polyphonen Gattungen (Bicinium, Tricinium, Quadruplum), in den Madrigalismen, der Verwendung der personalstilistischen Eigenheiten (Dritteltönigkeit, Motus[12]), den barocken Instrumenten im Ensemble. Die polykulturelle Verbindung stiftet die Mystik. »La colombe mystique«, so das epiphanische Herzstück des Werks, bezieht sich sowohl auf das Christentum wie auf die Taube in einem großen Gedicht von Ibn Sīnā, das Huber konzeptuell benützt. Anlass zu diesem Werk war ein politischer, die Belagerung von Ramallah durch die israelische Armee im Jahr 2002. Der palästinensische Dichter Maḥmūd Darwīsh schrieb dort ein großes Gedicht, *Die Belagerung*, aus dem Huber wenige, aber wesentliche Fragmente wählte, um sie – in arabischer Sprache – einem Countertenor anzuvertrauen. Das anfängliche Doppel-Cellokonzert wuchs so zu einer kosmopolitischen An-Klage an. Arabisch ist auch die formale Anlage, die 19-stufige Seelenwandung in zyklischer Weise, die in der Sufi-Mystik eine große Rolle spielt und die Huber mit seinen Motus entsprechend gliedert, *Die Seele muss vom Reittier steigen* ist immerhin etwa 40 Minuten lang. Der Gesang ist der arabischen Prosodie nachempfunden, analog zu Hubers Adaption der russischen und der armenischen Sprache für *Schwarzerde*. Das Polykulturelle ist hier nicht so offensichtlich wie in den *Lamentationes de fine vicesimi saeculi*, freilich handelt es sich nicht einfach um eine europäische Komposition, die ein arabisches Gedicht in der Originalsprache vertont. Dazu ist Huber inzwischen viel zu sehr an diese ihm nicht mehr fremde Welt assimiliert. *Die Seele muss vom Reittier steigen* klingt ein wenig wie eine zukünftige Wiederherstellung eines gemeinsamen europäisch-kleinasiatischen Raums in Frieden.

Was für Ferneyhough Benjamin ist – die Figur, die man gerade nicht sein möchte, weil man weiß, dass man sie, an anderem Ort und anderer Zeit, durchaus hätte sein können –, ist für Klaus Huber Ossip Mandelstam. Er entdeckt ihn zur Zeit seiner Wende und widmet ihm 1989 das Streichtrio *Des Dichters Pflug*, das erste Werk in konsequenter Dritteltönigkeit, ein intensives, unspektakuläres, intimes, bekenntnishaftes Werk in mehreren kürzeren Sequenzen, deren subkutane Binnenrhythmik der Prosodie russischer Verse nachempfunden ist, von denen einzelne, silbische Fetzen vom Cellisten enigmatisch während des

12 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.

Spiels vor sich hingesprochen werden. Mandelstam wird fortan immer wieder Objekt von Hubers kompositorischer Arbeit sein, bis hin zu seiner Oper *Schwarzerde* (aus der Zeit um 2000/2001) über das Schicksal dieses unter Stalin umgekommenen Dichters. Bei diesen »russischen« (und teilweise armenischen) Werken ist die polykulturelle Differenz geringer als bei den japanischen, koreanischen und arabischen. Russland ist ein Teil Europas, und so braucht er weniger auf dortige Instrumente oder konkrete musikalische Materialien Rücksicht zu nehmen. (Freilich studierte er für die armenische Partie des Knaben in *Schwarzerde* armenische Folklore und armenische liturgische Musik.) Er schreibt seine – zu einem guten Teil dritteltönige – Musik. Aber Huber lässt sich auf die Besonderheiten der russischen und der armenischen Sprache ein,[13] und das hat klangliche Auswirkungen, wann immer der Chor einsetzt oder Solisten agieren.

Auch bei Hubers Beschäftigungen mit großen Herausforderungen der musikalischen Vergangenheit – so Mozart oder Gesualdo – operiert der Komponist mit Einfühlung, nicht mit Übernahme. Mozart beispielsweise beschäftigt ihn seit der *Petite pièce* für 3 Bassetthörner aus dem Jahr 1986, dann im *Kammerkonzert »Intarsi«* (1994) und schließlich im Streichquintett *Ecce homines* (1998). Mozart ist hier nicht stilistisch oder assoziativ von Interesse, sondern primär kompositionsästhetisch. Das heißt im Falle des Streichquintetts, die Frage nach einem integralen Verfahren zu stellen – Huber nennt es ein induktives. Wie komponiert man, wenn alles mit allem zusammenhängt und nicht in unterschiedlichen Schritten erarbeitet wird? Huber notiert in den Skizzen »Interdependenzen im Mikro- wie im Makrobereich. Anzustreben wäre, daß alles mit allem verknüpft ist, alles von allem ›abhängig‹ ... Interdependenz / Ketten. Interdependenz / Netze. Vernetzte Interdependenzen.« Während bestimmte Bezüge zu Mozart eher oberflächlich sind (Quintett mit der Verdoppelung der Viola, gewisse Übernahmen [verminderte Septakkorde, Rhythmen von sehr allgemeinem Charakter, ein Quasi-Zitat]), ist die Tiefenverwandtschaft in der Art des Zugangs zur Musik das Entscheidende. Huber sagt dazu: »Was ich hier mit Mozart mache, ist nicht die gewohnte Zitattechnik. Ich komponiere nirgends ihn direkt, vielmehr rekomponiere ich seine Musik in dem Sinne, daß meine Musik Mozart gleichen möge.« Die hermeneutische Frage ist dabei ausschlaggebend.[14] Wie genau muss der Komponist Mozart kennen (und auch

13 Ferneyhough sah bei seiner Oper *Schadowtime*, dessen Libretto einzig englisch ist, nicht ein, Benjamin in seiner Muttersprache auftreten zu lassen oder gegebenenfalls polyglott (deutsch, französisch, hebräisch) zu arbeiten.

14 Die hermeneutische Dimension ist postmodernen Künstlern in der Regel fremd. Sie kombinieren einfach, ohne dabei die Frage beantworten zu können (oder auch nur zu wollen), was alles an Verständnis für die fremde Kultur, an eigener Anverwandlung an diese, nötig ist, um die richtigen – und nicht nur die beliebigen – Kombinationen vornehmen zu können. (Vgl. für einen solchen »naiven« Zugang: Sandeep Bhagwati, »Das Musiktheater als Tesserakt. Vorschein einer Ästhetik des multiplen Diskurses«, in: *Das Musiktheater – Exempel der Kunst*, hrsg. von Otto Kolleritsch, Wien 2001 [= *Studien zur Wertungsforschung* 38]). Damit Huber ein Meisterwerk wie *Die Seele muss vom Reittier steigen* ... überhaupt komponieren konnte, musste er sich über zehn Jahre mit der arabischen Musiktradition beschäftigen und diese sich zu eigen machen, ohne sein Eigenes dabei zu verlieren.

sich), wie weit muss er sich in seinen Gegenstand einfühlen, um im Akte der Mimesis es ihm gleichzutun? Hubers Streichquintett klingt, im harmonischen Material, wie Huber ansonsten auch: mit Maqāmāt, Dritteltönen, den Motus – nicht wie Mozart.

Im viersätzigen Kammerkonzert reagiert Huber auf Mozarts letztes Klavierkonzert B-Dur KV 595, genauer: auf dessen dritten Satz. Im ersten Satz von Huber tauchen immer wieder kleine zitatartige Gebilde aus dem ersten Mozart-Satz auf, die in ein zartes Klanggewebe des Ensembles eingebettet sind. In den zweiten Satz (eine Spektralstudie mit mehreren Motus) sind eine »Piccola cadenza contrapuntistica (...wie ein Hauch ...)« und eine »Seconda cadenza contrapuntistica« eingefügt, deren kontrapunktisch verhakte Figuren allesamt von Mozart abgeleitet sind. Im dritten Satz (»Unità«) greift Huber einen Allerweltsrhythmus von Mozart auf, den er in einen in sich verschobenen Kontrapunkt mit komplexen Prolationen verwebt. Dagegen wird der skandierende Rhythmus von »El pueblo unido que màs sera vencido«, ein Vulgärrhythmus von Sergio Ortega, ersonnen für die chilenische Revolution, gesetzt. Beide rhythmische Materialien sind volkstümlich, ja vulgär, freilich bei Mozart verfeinert: Sie werden von Huber wie in einer Hexenjagd polyphon durchgeführt, daher auch der Name »Rondissimo« für diesen Satz. Huber sagt dazu: »Es ist verwunderlich, daß Mozart in seinem letzten Klavierkonzert sein Mai-Lied (›Komm lieber Mai und mache die Bäume wieder grün‹) rekomponierte. Warum machte er das, wenn ihm doch an diesem Klavierkonzert so viel lag? Ich habe diesen Umstand als Faktum hineingenommen und damit reagiert, daß ich Trivialitäten nehme und daraus etwas Raffiniertes zu machen suche. Vielleicht ist dieser Satz die extremste Meta-Musik, die ich je geschrieben habe.« Wenn indes der problematische Begriff der Meta-Musik oder der Musik über Musik auf einen Komponisten vor dem Traditionsbruch am Anfang des 20. Jahrhundert angewandt werden kann, dann auf Mozart. Hubers Einfühlung ist somit nicht eine beliebige.

Dass Huber keine ironische Zitatmusik in postmoderner Manier[15] intendiert, sondern Aktualisierung, die Vergegenwärtigung – wörtlich: das Gegenwärtigmachen – von Geschichtlichem, zeigt sein großes Werk zu Gesualdo, die *Lamentationes Sacrae et Profanae ad Responsoria Iesualdi* für sechs Sänger und zwei Instrumentalisten aus dem Jahr 1997 (begonnen 1993), abermals eine Text-Polyphonie (Ernesto Cardenal, Maḥmūd Doulatabadi, Huber selbst, Jeremiah); Hubers Sätze wechseln im Konzert mit Gesualdos Responsorien. Dessen enharmonischer Stil (mit 19 Tonhöhen in der Oktave) ist eine weite-

15 Äußerlich betrachtet, könnten das Kammerkonzert und *Die Erde dreht sich auf den Hörnern eines Stieres* als postmoderne Artefakte gelten (Assemblage, exzessive Arbeit mit Fremdmaterial). Und doch wäre eine solche Attribuierung deplatziert. Huber ist ein Komponist in der Tradition des konstruktiven Komponierens und einer, der immer schon einen erweiterten Materialbegriff hatte, der durchaus als Vorbild für eine Zweite Moderne dienen kann. Schließlich ist Huber die Attitüde des Endes der Geschichte völlig fremd. Wenn er eine geschichtliche Brücke, ist er sich der Differenz, der Nicht-Gleichzeitigkeit, wenn er eine kulturelle schlägt, dann der unaufhebbaren hermeneutischen Andersartigkeit bewusst.

re Etappe von Hubers Erkundungen harmonischer Alternativen zur wohltemperierten Stimmung. Die Tradition ist übermächtig: die Gesangslagen (Cantus, Sextus, Altus, Tenor, Quintus und Bassus), die Instrumente Theorbe und Bassetthorn, die Vorbilder Křenek und Strawinsky, die kühnste und fortgeschrittenste Harmonik im Ausgang der prima pratica, Gesualdo als religiöser Mann und Gattenmörder. Ähnlich wie im *Senfkorn* in Bezug auf Bach nimmt sich Huber bestimmte markante Stellen bei Gesualdo vor – so eine enharmonisch-chromatische Passage, eine Akkordsequenz von vier, fünf Akkorden in superchromatischer Manier –, um von dort aus sein musikalisches Material zu gewinnen. Durch Transposition und Rotation entwickelt sich ein Akkordprozess, der an einer Stelle zu Gesualdo wird, während er davor und danach abweicht. So kommt es im Abschnitt »Gesualdissimo« zu f-Moll und Es-Dur. »Ich wollte das gleichsam aufleuchten lassen, wobei es metrisch, rhythmisch und agogisch gesehen nicht Gesualdo ist, aber nach ihm klingt«, erklärt der Komponist. »Ich habe die Prozesse so gestaltet, daß Gesualdo in bestimmten Augenblicken wie ein Eisberg auftauchen kann, während er sonst permanent unter der Schwelle der direkten Wahrnehmung vorhanden ist, nämlich strukturell und konzeptuell.« Dieses Werk ist exemplarisch für Hubers Umgang mit Geschichte, die weder evoziert noch herbeibeschworen wird, deren sich nicht in kleptomanischer Weise bedient wird, sondern deren unabgegoltenes Potenzial für den lebendigen Zeitgenossen vergegenwärtigt werden soll – in der musikalischen Sprache der Gegenwart.

## III Kennzeichen des Spätwerks

Klaus Huber verknüpft, wie immer, seine beiden Pole: die musikimmanente Reflexion und starke inhaltsästhetische Vorgaben (literarische Bezüge, philosophische Programme, religiöse Gestimmtheiten, politische Ereignisse und Situationen).[16] Beide werden im Spätwerk intensiviert und zu einer einzigartigen Meisterschaft verschmolzen.[17] Hubers Welt ist viel stärker die der Mystik, Religiosität / Spiritualität und Politik, nicht so sehr die des neuzeitlichen neu-

16 Vgl. Claus-Steffen Mahnkopf, »Klaus Huber, Nono und Lachenmann. Ein Triptychon«, in: *Die Humanität der Musik. Essays aus dem 21. Jahrhundert*, Hofheim 2007.

17 Das neueste Werk – *Miserere hominibus* ... für sieben Einzelstimmen und sieben Instrumente (2006) – bündelt Hubers Techniken der Musikalisierung, wobei die Konstellation unterschiedlicher Texte zu der für Huber typischen Vielschichtigkeit führt: Psalm 52; Agnus Dei; *El cántaro* (Octavio Paz); *Murale* (Maḥmūd Darwīsh); *Global Exit* (*Die Kirchen und der totale Markt*) (Carl Amery); *Nous? La raison du cœur* (Jacques Derrida). Die lateinischen Psalmverse sind siebenstimmig in weiten Wellenpulsationen (das eröffnende »Miserere nobis« als ein Tutti mit den sieben Instrumenten, mithin 14-stimmig). Paz wird in linearer Polyphonie, etwa im Umkehrungskanon in Vergrößerung, gesetzt. Darwīsh beginnt mit einer Motus-Polypulsation, über der sich die Solostimmen entfalten. Bei Amery wird die Polyphonie zum Instrument, alle Musik zu ersticken, zu zerschlagen und zu komprimieren. *Nous? La raison du cœur*, ursprünglich ein Bicinium mit hohen Ansprüchen in der Melodik wie Rhythmik, wird im Sinne einer *déconstruction* auf sieben Stimmen aufgefächert und in den instrumentalen Klangraum projiziert.

rotischen Subjekts – daher seine durchweg nicht-expressivistische Musiksprache. Hubers Humanismus, seine Treue zum Menschen, liegt im Glauben an die Möglichkeit und vor allem Notwendigkeit einer anthropologischen Umkehr im Sinne von Johann Baptist Metz, einer Metanoia, einer messianischen Dimension, die er freilich eher christlich-mystisch und weniger jüdisch-ethisch denkt. Häufig wird eine solche Kehre / Wende in seiner Musik formal dargestellt, nicht nur im gleichnamigen Orgelstück, auch und exemplarisch in *La terre des hommes.* Huber ist dabei weder didaktisch (wie viele Linke seiner Generation) noch agitatorisch, auch wenn er immer wieder vor deutlichem Beim-Namen-Nennen nicht zurückschreckt. Seine Musik ist der Ausdruck einer mystisch und spirituell inspirierten Geisteshaltung, die solche Hörer sucht, welche die gleiche Sehnsucht nach dem Anderen, den Tiefen und Weiten, dem Atem einer anderen Weltrhythmik heimsucht.

Dass Huber sich immer wieder der musikalischen Tradition zuwendet, ist Ausdruck des einen Pols, die Zuwendung zu nicht-europäischen Kulturen der des anderen, einer besonderen Sensibilität des wachen Zeitgenossen, der im Zeichen dessen, was Francis Fukuyama 1989 den Siegeszug des westlichen Hegelianismus bezeichnete[18], eine kompositorische Wende einleitete, die nur noch mit der Nonos in den 1970er Jahren (ebenfalls zeitgeschichtlich ausgelöst[19]) vergleichbar ist. Ein neues Vokabular in Hubers Musik etabliert sich (Motus, Gesualdo-Harmonik, arabische Rhythmen, Maqāmāt, der Ton *as*), verbunden mit den längst etablierten Techniken seines langen Schaffens davor (Zeitnetze, Konkretismen, strukturelle Semantik, Prolationen, Selbstzitate, Rekompositionen / Bearbeitungen).

Huber sucht fremde – differente – Kulturen auf, in der eigenen Geschichte (die freilich erst vertraut und heimisch gemacht werden müssen, da sie, Ockeghem, Gesualdo, Mozart, *vor* unserer Zeit liegen), und Kulturräume, die nicht benachbarte sind.[20] Und das nimmt er ernst – mit aller Sorgfalt und Insistenz. Im Gegensatz zu Messiaen und Ligeti will sich Huber bei der Beschäftigung mit nicht-europäischen Materialien ein wenig de-europäisieren, zumindest trans-europäisieren. Darin liegt seine künstlerische Stärke, Dignität und Bedeutung. Denn eine solche Identitäts-Erweiterung oder -Infragestellung ist alles andere als risikolos; vielleicht ist dazu das Alter nötig. Huber muss nämlich all der europäischen Kompositionsethik mitsamt den avantgardistischen Errungenschaften treu bleiben und zugleich Wege finden (und ausbauen), die fremde Welt kompatibel zu machen. Sein Schlüssel war der Nicht-Halbton. Andere mögen in Zukunft auf ungleiche Lösungen kommen. So hat Huber, der zwar

18 Vgl. Francis Fukuyama, *Das Ende des Menschen*, München 2004, S. 9.

19 Vgl. Claus-Steffen Mahnkopf, »Nonos Arbeitsweise. Und: Die Frage nach der Einheit seiner Musik«, in: *Musik & Ästhetik* 40 (2006).

20 Dass Huber nicht Moden folgt und auch nicht einen »universellen« Weltmusik-Anspruch à la Stockhausen hat, zeigt der Umstand, dass Indien für Huber überhaupt keine Rolle spielt. Auch China und fernöstliche Religionen sind für ihn weniger zentral. Huber ist an der Einheit des Morgenlands mit dem Abendland interessiert. Er ist und bleibt ein Angehöriger des Monotheismus.

immer auch Polyphoniker war, aber an der komplexistischen Steigerung der Polyphonie nicht aktiv beteiligt ist, gleichsam zwangsläufig, im Vollzug des eigenen Programms, die Polyphonie erweitert und das, was heute so vage Interkulturalität genannt wird, mit dem europäischen Imperativ eines verbindlichen Komponierens verknüpft. Die Musik der Avantgarde hat die Optionen der Polyphonie – einfache Polyphonie, Polymorphie, Polyprozessualität, Polyvektorialität, Polykonzeptualität und Poly-Werk – hervorgebracht, vorangetrieben, entwickelt und profiliert. Die Option der Polykulturalität ist dabei das Verdienst Klaus Hubers.