

# **"Das 'Eine' (ist) das Ganze, im Werden"**

## **Interkulturelle Prozesse in Klaus Hubers Golfkrieg-Kompositionen**

Inauguraldissertation zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen Fakultät der  
Universität Heidelberg

vorgelegt von  
Wolfgang Schultz, M. A.

Erstgutachterin: Prof. Dr. Dorothea Redepenning

Zweitgutachterin: Prof. Dr. Silke Leopold

überarbeitete Fassung

5.11.2019



## **Danksagung**

Diese Arbeit wäre nicht möglich gewesen ohne den Rat und die Hilfsbereitschaft vieler Menschen, denen an dieser Stelle herzlich gedankt sei.

An erster Stelle sei hier meine Doktormutter Dorothea Redepenning genannt, gefolgt von meiner Zweitgutachterin Silke Leopold. Beiden habe ich bereits aus der Zeit meines Magisterstudiums viele Denkanstöße und Anregungen zu verdanken, die mich erst in die Lage versetzt haben, die Herausforderungen dieses Forschungsprojekts zu bewältigen. In diesem Zusammenhang darf auch Joachim Steinheuer auf keinen Fall fehlen, dessen wissenschaftliche Beschäftigung mit Klaus Huber mich überhaupt erst zu meinem eigenen Dissertationsthema gebracht hat und der mich gerade bei der Weichenstellung für dieses Projekt tatkräftig unterstützt hat.

Dank und Gedenken gilt natürlich Klaus Huber selbst, ebenso wie Younghi Pagh-Paan gedankt sei. Beide habe ich als hilfsbereite Menschen kennenlernen dürfen, die bemüht waren, mich zu unterstützen.

Ich möchte auch Dorothee Supp und der Geschwister-Supp-Stiftung danken für die großzügige Förderung dieser Arbeit.

Unschätzbar wertvoll war die Hilfe von Ala Harirchi, die mich mit der Transkription und Übersetzung persischer und arabischer Texte bzw. Audiosamples unterstützte. Ebenso sei hier Saif Rashid genannt, der bei der Übertragung und Übersetzung eines Audiosamples behilflich war.

Danke gesagt für Hilfsbereitschaft und Bereitstellung von Materialien sei Issam El-Mallah, Victoria Erber, Kjell Keller, Till Knipper, Georg Stein vom Nahostarchiv Heidelberg, Constanze Stratz und dem Team des Experimentalstudios des SWR, Ingrid Surger und Heidy Zimmermann, die die Sammlung Klaus Huber der Paul-Sacher-Stiftung betreut.

Auch möchte ich meinem Freundeskreis danken, vor allem Christian Pohl, Simon und Stefanie Köb, Nadina Seidel, Susanna Werger und Frauke Herrling für Korrekturen und andere Hilfen und Anregungen.

*Last but not least* möchte ich meinen Eltern für ihre fortwährende Unterstützung danken (meinem Vater auch für die hilfreichen Korrekturvorschläge). Ohne sie wäre der Weg zum Abschluss dieses Projekts sicherlich sehr viel beschwerlicher gewesen.

**Danke!**

# Inhaltsverzeichnis

<b>I – Einleitung</b> .....	<b>1</b>
1 – Zu Klaus Huber: Aspekte seines Schaffens.....	5
2 – Golfkrieg-Kompositionen.....	12
3 – Überlegungen zur Interkulturalität.....	16
3.1 – Allgemeines.....	16
3.2 – Interkulturelle Rezeption und Adaption in der Musik.....	25
4 – Ziele der Dissertation/Forschungsstand.....	32
<b>II – Kontexte</b> .....	<b>37</b>
1 – Historischer Kontext: der erste Irakkrieg (1990-91).....	39
2 – Orientalismus.....	47
3 – Der <i>clash of civilizations</i> anhand von Textbeispielen.....	55
3.1 – Bernard Lewis: <i>The Roots of Muslim Rage</i> (1990).....	56
3.2 – Samuel Huntington: <i>The Clash of Civilizations?</i> (1993).....	60
3.3 – Bassam Tibi: <i>Krieg der Zivilisationen</i> (1995).....	67
3.4 – Peter Scholl-Latour: <i>Das Schwert des Islam</i> (1990).....	74
3.5 – Fazit: Der <i>clash of civilizations</i> als politischer Mythos.....	80
<b>III – Arabische Musik</b> .....	<b>84</b>
1 – Begriffsbestimmung.....	84
2 – Moderne Theorie (19.-20. Jahrhundert).....	98
2.1 – Die moderne Unterteilung der Oktave in 24 Töne.....	98
2.2 – Das modale System: Die <i>maqāmāt</i> .....	102
2.2.1 – Der <i>maqām</i> als Bewegungssystem.....	105
2.2.2 – Modusdarstellungen.....	113
2.3 – Rhythmus ( <i>īqā`</i> ).....	124
3 – Historische Traktate.....	129
3.1 – Al-Munağğim.....	129
3.2 – Al-Fārābī.....	136
3.3 – Ṣafī ad-Dīn.....	157
<b>IV – Analyse</b> .....	<b>167</b>
1 – Gemeinsame Wurzeln der beiden Kompositionen: Mystische Traditionen und philosophische Konzepte.....	167
2 – <i>Die Erde dreht sich auf den Hörnern eines Stiers</i> .....	185
2.1 – Vorbemerkungen.....	185
2.1.1 – Textgrundlage.....	185
2.1.2 – Besetzung.....	202
2.1.3 – Julien Jalaledin Weiss und das <i>Ensemble Al-Kindi</i> .....	206
2.2 – Tonbandkomposition.....	211
2.3 – Verlaufsanalyse.....	217
2.3.1 – Zeitliche Organisation (Oberflächenstruktur).....	217
2.3.2 – Erster Teil: Sequenzen I-IV.....	223
2.3.3 – Zweiter Teil: Sequenzen V-VIII.....	231
2.3.4 – Dritter Teil: Sequenzen IX-XI.....	239
2.3.5 – Coda: <i>Résonance de Rast</i> .....	245
2.4 – Beobachtungen zur Behandlung der Modi.....	248
2.5 – Zeitliche Koordination.....	266
2.6 – Zeitnetze, Wellendiagramme und Sequenzstruktur (Prinzipien der Zeitgestaltung).....	290
2.7 – Fazit: Kompositionstechnik als Sinngehalt.....	294

3 – <i>Lamentationes de fine vicesimi saeculi</i> .....	299
3.1 – Vorbemerkungen.....	299
3.1.1 – Architektur und musikalische Struktur.....	300
3.1.2 – Besetzung/Tonsystem.....	310
3.2 – Verlaufsanalyse.....	316
3.2.1 – Erster Teil.....	318
3.2.1.1 – 'Focussierungen'.....	318
3.2.1.2 – Erster Abschnitt: Sequenzen I-III.....	323
3.2.1.4 – Zweiter Abschnitt: Sequenzen IV-VIII.....	340
3.2.1.9 – Überlegungen zum ersten Teil: Strukturelles/spirituelle Implikationen.....	377
3.2.1.10 – Übersicht: Erster Teil.....	381
3.2.2 – Zweiter Teil.....	384
3.2.2.1 – Erster Abschnitt – Sequenzen IX-XIII.....	384
3.2.2.6 – Zweiter Abschnitt: Sequenz XIV-XVII.....	410
3.2.2.10 – Betrachtungen zum zweiten Teil: Der Pfad zur Einheit.....	427
3.2.2.11 – Übersicht: Zweiter Teil.....	431
3.2.3 – Architektur und musikalische Struktur: Abschließende Bemerkungen.	434
<b>V – Schlussbetrachtung.....</b>	<b>436</b>
1 – Einordnung: Christian Utz' Leitfragen.....	436
2 – Hubers Golfkrieg-Kompositionen: Schlussfolgerungen.....	439
<b>VI – Literatur.....</b>	<b>447</b>
<b>VII – Anhang.....</b>	<b>472</b>
1. Die Unterteilung der Oktave bei 'Alī ad-Darwīš.....	473
2. Text Doulatabadi (SZ am Wochenende; 28./29.3.1992).....	478
3. <i>Stier</i> – Skizzen des SWR-Experimentalstudios (Auswahl).....	480
4. <i>Stier</i> – Zeitnetze.....	484
5. <i>Stier</i> – Hörpartitur.....	489

## Tabellen und Abbildungen

Abb. 1: Fundamentaloktave + 'arabāt.....	101
Abb. 2: <i>ṣabā</i> (einfach, aufsteigend).....	113
Abb. 3: <i>ṣabā</i> (zwei Oktaven, aufsteigend).....	115
Abb. 4: <i>sīkā</i> (zwei Oktaven, aufsteigend).....	116
Abb. 5: <i>ḥiğāz</i> (zwei Oktaven, aufsteigend).....	118
Abb. 6: 'awğ 'arā (zwei Oktaven, aufsteigend).....	119
Abb. 7: 'awğ 'arā-Tetrachord in der Stimmung nach 'Alī ad-Darwīš.....	120
Abb. 8: 'awğ 'arā (zwei Oktaven, absteigend).....	121
Abb. 9: <i>rāst</i> (zwei Oktaven, aufsteigend).....	122
Abb. 10: <i>wazn āğir aqṣāq samā' ī</i> .....	126
Abb. 11: <i>wazn awfar</i> .....	127
Abb. 12: <i>wazn samāh</i> .....	127
Abb. 13: Al-Munağğim – Verteilung der Töne auf dem Griffbrett.....	131
Abb. 14: Al-Munağğim – Rekonstruktion des Tonvorrats.....	132
Abb. 15: Al-Munağğim – Tetrachordstruktur der Oktave.....	133
Abb. 16: Al-Fārābī – Intervallstruktur der Laute (eine Saite).....	140
Abb. 17: Al-Fārābī – Haupt- und Nebentöne der Oktave.....	145
Abb. 18: Al-Fārābī – drei Oktavgattungen.....	146
Abb. 19: Al-Fārābī – Intervallstruktur der Laute (zwei Oktaven).....	149
Abb. 20: Al-Fārābī – Bundierung des khorasanischen <i>ṭanbūr</i> ('feste' Bünde).....	152
Abb. 21: Al-Fārābī – Intervallstruktur des khorasanischen <i>ṭanbūr</i> .....	153
Abb. 22: Al-Fārābī – rhythmischer Modus <i>ramal</i> .....	155
Abb. 23: Ṣafī ad-Dīn – Unterteilung der Oktave.....	159
Abb. 24: Ṣafī ad-Dīn – Griffpositionen auf der Laute.....	161
Abb. 25: <i>Stier</i> – Besetzung und Bühnenaufbau.....	203
Abb. 26: <i>Stier</i> – Scordatur der Gitarre.....	204
Abb. 27: <i>Stier</i> – mögliche Vierteltonstufen auf der Gitarre.....	205
Abb. 28: <i>Stier</i> – Einsätze Bratsche und Gitarre.....	219
Abb. 29: <i>wazn awfar</i> = Abb. 11.....	234
Abb. 30: <i>rāst</i> auf <i>d</i> (einfach, aufsteigend).....	245
Abb. 31: <i>Stier</i> – <i>Résonance de Rast</i> (Heterophonie).....	247
Abb. 32: Tonvorrat <i>ṣabā</i> auf <i>c#</i> / <i>sīkā</i> auf <i>e-b-</i> .....	255
Abb. 33: Tonvorrat <i>ṣabā</i> auf <i>f#</i> / <i>ṣabā</i> auf <i>d</i> .....	256
Abb. 34: <i>ḥiğāz</i> auf <i>c</i> (einfach, aufsteigend).....	258
Abb. 35: <i>Stier</i> – Modusmischung (Coda).....	261
Abb. 36: <i>sīkā</i> auf <i>e-b-</i> (zwei Oktaven, aufsteigend).....	262
Abb. 37: <i>Stier</i> – <i>sīkā</i> -Trichorde (Coda).....	263
Abb. 38: <i>Stier</i> – rhythmische Elemente.....	267
Abb. 39: <i>Stier</i> – Reihen zur Ordnung der rhythmischen Elemente.....	269
Abb. 40: <i>Stier</i> – rhythmische Struktur (Gitarre u. Bratsche).....	282
Abb. 41: <i>Stier</i> – rhythmische Struktur: Partien in 'awğ 'arā.....	285
Abb. 42: Skizze des Basars von Kaschan (Nader Ardalan).....	305
Abb. 43: 'Reimschema' der Basar-Architektur.....	308
Abb. 44: <i>Lamentationes</i> – Besetzung und Bühnenaufbau.....	310
Abb. 45: Grundlage Cantus firmus 1: <i>tawṣīḥ</i> (Transkription d'Erlanger).....	319
Abb. 46: <i>Lamentationes</i> – 'Focussierungen'.....	321
Abb. 47: <i>Protuberanzen</i> – "Stäubchen von Licht..." (geschnittenes Wellendiagramm).....	324
Abb. 48: <i>iṣfāhān</i> auf <i>d</i> (einfach, aufsteigend).....	332
Abb. 49: Grundlage Cantus firmus 2: <i>peṣrev</i> (Transkription d'Erlanger).....	341

Abb. 50: <i>ṣabā zamzama</i> (zwei Oktaven, aufsteigend).....	342
Abb. 51: <i>ḥiğāz</i> vs. <i>ḥiğāz-kār</i> – Intervallstruktur (temperiert).....	347
Abb. 52: 'Saba + 19ième hexacorde'.....	350
Abb. 53: 'Saba + 19ième hexacorde' – untere Oktaven (modifiziert).....	351
Abb. 54: 'Saba – Disposition in 4 Ebenen'.....	353
Abb. 55: <i>bayātī sulṭānī</i> (einfach, aufsteigend).....	358
Abb. 56: <i>ḥiṣār</i> auf <i>d</i> (zwei Oktaven, aufsteigend).....	363
Abb. 57: Reihenkombination 'Bläser u. Violen'.....	390
Abb. 58: Reihenkombination 'Violinen u. Celli'.....	392
Abb. 59: Strukturelle Ähnlichkeiten der beiden Reihenhälften 'Violinen u. Celli'...	392
Abb. 60: Vergleich Tonvorrat Bläser u. Violen / 'awğ 'arā auf <i>a-b</i> -.....	394
Abb. 61: Vergleich Tonvorrat Violinen u. Celli / 'awğ 'arā auf <i>h-b</i> -.....	395
Abb. 62: Reihenkombination 'Bläser u. Violen' (neue Lagendistribution).....	399
Abb. 63: Reihenkombination 'Violinen u. Celli' (neue Lagendistribution).....	399
Abb. 64: Reihenkombination Sequenz XIV.....	410
Abb. 65: Oktavunterteilung nach 'Alī ad-Darwīš.....	474

# I – Einleitung

Es geschieht relativ selten, dass musikalische Werke im Lauf der Zeit an Aktualität (zurück)gewinnen – die Golfkrieg-Kompositionen des Schweizer Komponisten Klaus Huber (1924-2017) erwecken aber genau diesen Eindruck. Glaubte ich Anfang 2012, zu Beginn meines Dissertationsprojekts noch, die Öffentlichkeit wäre der seit den Anschlägen des 11. Septembers wuchernden, islamfeindlich gefärbten Debatten überdrüssig geworden, so hat sich während der letzten Jahre zunehmend klarer herausgestellt, dass eine solche Einschätzung bestenfalls naiv gewesen war.

Es soll hier nun nicht um eine Diskussion der gegenwärtigen politischen Situation gehen; es sei aber darauf hingewiesen, dass sich hinsichtlich der Asyldebatte wie auch der Spannungen am Persischen/Arabischen Golf Parallelen zur Situation in der ersten Hälfte der 90er-Jahre – also der Entstehungszeit von Hubers Golfkrieg-Kompositionen – ziehen lassen. Rassismus gewinnt an Salonfähigkeit, die Polarisierung der Gesellschaft schreitet voran. Weitergehend scheinen nicht wenige politische Kräfte in Europa, bis in die höchsten politischen Ämter, dazu bereit, grundlegende Menschenrechte außer Kraft zu setzen (und sich selbst und dem kollektiven Selbstverständnis schweren Schaden zuzufügen). Die Grundhaltung hinter Hubers Kompositionen, konstruktiv, auf der Basis von Gemeinsamkeit und Respekt, miteinander in den Austausch zu treten und für eine inklusive Solidarität einzustehen, wird in einer solchen Situation schmerzlich vermisst.

Huber, durch seine bekenntnishaften Werke in den Kreisen der Nachkriegsavantgarde teils mit Skepsis beäugt,<sup>1</sup> als Kompositionslehrer dagegen international gesucht und gerühmt, begann sich 1991, im Alter von 67 Jahren, mit der klassischen arabischen Musiktheorie auseinanderzusetzen und wagte damit etwas im Kontext seines bisherigen Schaffens grundsätzlich Neues. Zwar beschäftigte er sich schon früh mit Zen-Buddhismus und anderen außereuropäischen spirituellen Strömungen,<sup>2</sup> zwar zeigt sich etwa in *...Ohne Grenze und Rand...* (1977) auch die

<sup>1</sup> Claus-Steffen Mahnkopf etwa spricht vom 'Avantgarde-Häretiker' Huber. S. Huber, Klaus/Mahnkopf, Claus-Steffen: *Von Zeit zu Zeit. Das Gesamtwerk. Gespräche mit Claus-Steffen Mahnkopf.* Hofheim 2009. S. 41. Im Folgenden zitiert als 'Von Zeit zu Zeit'.

<sup>2</sup> Vgl. Huber, Klaus: *Umgepflügte Zeit. Schriften und Gespräche.* Köln 1999. S. 76ff. Im Folgenden zitiert als 'Umgepflügte Zeit'. (Die einzelnen zitierten Texte Hubers finden sich im Literaturverzeichnis aufgeschlüsselt.)

musikalische Fruchtbarmachung dieses Interesses;<sup>3</sup> doch besitzt Hubers Auseinandersetzung mit der arabischen Tradition eine andere Qualität: Nicht nur Ideengeschichtliches, sondern vor allem konkrete, der fremden musikalischen Praxis entlehnte Elemente prägen fortan Hubers Kompositionen. Die Motivation für diese Entwicklung war nach Hubers eigener Aussage politischer Natur:

"Ausgelöst durch den ersten Golfkrieg [Anm. d. Verf.: gemeint ist der erste Irakkrieg von 1991]<sup>4</sup> war ich immer mehr in die Front zwischen Ost und West, zwischen Europa und dem Islam geraten, die sich damals sehr konkret zu verfestigen begann. Man sagte, daß die kommende Zeit von Religionskonflikten bestimmt sein werde. Der Islam und die arabische Kultur wurden zum Beelzebub, zum Oberteufel, gegen den die erste Welt antreten müsse. Das fand ich unerträglich. Eine postmoderne Kreuzzugsmentalität. Es war mir eine innerliche Veranlassung, mich mit dieser Kultur auseinanderzusetzen, die man jetzt derart verteufelte."<sup>5</sup>

Hubers 'arabische Kompositionen', Ergebnis dieser Auseinandersetzung, stellen humanistische Appelle gegen die Herabsetzung einer Kultur dar, "welche die abendländische Musikentwicklung entscheidend geprägt, wenn nicht überhaupt ermöglicht hat"<sup>6</sup>. Die Integration von Elementen der arabischen Musiktradition und -praxis in das eigene Schaffen besitzt in diesem Zusammenhang Manifest-Charakter. *Die Erde dreht sich auf den Hörnern eines Stiers* (1993), *Lamentationes de fine vicesimi saeculi* (1994), *Die Seele muss vom Reittier steigen...* (2002): Diese der 'arabischen Werkgruppe' angehörenden Kompositionen erscheinen gerade in der

---

<sup>3</sup> Von Zeit zu Zeit, S. 56.

<sup>4</sup> So wie hier spricht Huber auch in Bezugnahme auf die *Lamentationes de fine vicesimi saeculi* vom 'ersten Golfkrieg'. S. Von Zeit zu Zeit, S. 235. Zu den Golfkriegen existieren verschiedene Zählungen. So wird in Deutschland der Iran-Irak-Krieg (1980-1988) üblicherweise als erster Golfkrieg gezählt, während es im Englischen und im Französischen gebräuchlich ist, den zweiten Golfkrieg/ersten Irakkrieg als (*First*) *Gulf War/guerre du Golfe* zu bezeichnen. Es ist an dieser Textstelle aber erkennbar nicht der Iran-Irak-Krieg gemeint, da die in dieser Form noch nicht da gewesene mediale Begleitung des Krieges thematisiert wird. Mehr zu diesen Hintergründen findet sich in Kapitel II. Da unter 'Irakkrieg' ohne weiteren Zusatz in der Regel der zweite Irakkrieg von 2003 verstanden wird, vermeide ich diesen Begriff ohne Zähler und rede dann vom Golfkrieg ('Golfkrieg-Kompositionen').

<sup>5</sup> Von Zeit zu Zeit, S. 83. Die kommenden 'Religionskonflikte' mit dem 'Islam und der arabischen Kultur' sind Anklänge an das damals an Aktualität gewinnende Schlagwort vom *clash of civilizations* (s. Kapitel II.3).

<sup>6</sup> Umgepflügte Zeit, S. 251. Vgl. Von Zeit zu Zeit, S. 230.

heutigen Situation, nach einem weiteren Krieg am Golf und den jüngeren politischen Erfolgen islamfeindlicher Kräfte, von ungebrochener Aktualität.

Die vorliegende Dissertation will durch die Untersuchung von Hubers als Reaktion auf den ersten Irakkrieg entstandenen Kompositionen, *Die Erde dreht sich auf den Hörnern eines Stiers* und *Lamentationes de fine vicesimi saeculi*, einen Beitrag zur Erschließung seines weitgehend unerforschten, hochkomplexen Werks leisten. Beide Kompositionen bilden durch die thematische Bindung an den ersten Irakkrieg eine geschlossene (auch vom späteren *Die Seele muss vom Reittier steigen...* abseits stehende) Kleinstgruppe in Hubers Schaffen, die sich für eine vergleichende Untersuchung anbietet. *Die Seele muss vom Reittier steigen...* entsteht als Reaktion auf die Belagerung von Ramallah (2002), vertont ein Gedicht des palästinensischen Dichters Mahmoud Darwish. Da hier noch einmal weitere historische und politische Kontexte zu beachten wären, deren Aufarbeitung zu einer nicht mehr zweckdienlichen Erweiterung des Umfangs geführt hätte, aber auch angesichts der Tatsache, dass Huber in dieser späteren Komposition mit der Hinzunahme von Drittelönen über die Rezeption und Integration der arabischen Modalmusik noch einmal deutlich hinausgeht, wurde *Die Seele muss vom Reittier steigen...* von der Betrachtung ausgeschlossen.<sup>7</sup> Es wäre sinnvoll, die Entwicklungen gegenüber den hier analysierten Kompositionen der 90er-Jahre in einer gesonderten Untersuchung anzugehen.

Die vor allem für den späten Huber so charakteristische Verwendung fremden Materials – in diesem Fall: aus der klassischen arabischen Musiktheorie entlehnte Elemente – im Rahmen eigener Kompositionen steht im Vordergrund des Interesses. Aus welchen Quellen schöpft Huber und wie wird arabische Musik innerhalb der Kompositionen repräsentiert? Auf welche Perspektive auf die andere Kultur lässt der Umgang mit den 'fremden' musikalischen Elementen schließen? Wie lässt sich Hubers Musik im Verhältnis zur langen Tradition orientalistischer Definitionsgewalt über die arabisch geprägten Kulturen verorten? Anhand der Golfkrieg-Kompositionen lassen sich Hubers erste große **Konfrontation** mit der arabischen Musiktheorie im Assemblage-Stil des *Stiers* und die folgende **Integration** der entsprechenden musikalischen Elemente in seinen Personalstil im Rahmen des Orchesterwerks *Lamentationes* verfolgen. Durch die Integration gewinnt Hubers

<sup>7</sup> S. die Vorbemerkungen Hubers in der Partitur: Huber, Klaus: 'Die Seele muss vom Reittier steigen...' Kammerkonzert für Violoncello-Solo, Baryton-Solo, Kontratenor und 37 Instrumentalisten mit Fragmenten eines Gedichts von Mahmoud Darwish. München 2002.

kompositorische Auseinandersetzung mit der arabischen Musiktheorie innerhalb des Spätwerks auch über die 'arabischen' Stücke hinaus Bedeutung.

Zunächst soll das Notwendige zu Hubers Biographie und Schaffen folgen. Nach einem kurzen Blick auf weitere den ersten Irakkrieg thematisierende Werke 'westlicher' Komponisten und auf das Problemfeld interkultureller Analyse, werden Forschungslage und Ziele der Dissertation erläutert.

## 1 – Zu Klaus Huber: Aspekte seines Schaffens

Huber, 1924 in Bern geboren, arbeitete zunächst als Grundschullehrer. 1947-1949 studierte er Violine bei Stefi Geyer sowie Schulmusik am Konservatorium Zürich, wo er dann ab 1950-1960 selbst als Lehrer für Violine tätig war. Kompositionsunterricht erhielt er 1947-1955 bei Willy Burkhard und von 1955-1956 bei Boris Blacher in Berlin, bei Komponisten also, die der Schönberg-Schule eher fern standen.

Frühe Werke wie *Des Engels Anredung an die Seele* (1957), einer Kammerkantate auf Texte des Barockdichters Johann Georg Albini, oder *Oratio Mechthildis* (1957), einer Vertonung mittelhochdeutscher Texte der Mystikerin Mechthild von Magdeburg, zeugen in ihrer Beschäftigung mit einer weit entfernten Vergangenheit von Hubers inhaltlichem Abstand zur Darmstädter Avantgarde und seiner lebenslangen Vorliebe für mystische Geistesströmungen. Die scheinbare Weltabgewandtheit dieser Schaffensperiode erklärt Huber aus der Nachkriegssituation heraus:

"Wir hingegen [Anm. des Verfassers: im Gegensatz zum befreundeten Luigi Nono in Italien, der dann 1952 der kommunistischen Partei beitrug und sich zeitlebens engagierte] 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, der 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."<sup>8</sup>

Hubers Intervallstrukturen dieser Zeit sind der Zwölftönigkeit verpflichtet, eine keineswegs verwunderliche Wahl in einer musikalischen Nachkriegswelt, in der so

---

<sup>8</sup> Von Zeit zu Zeit, S. 42.

unterschiedliche Komponisten wie Igor Strawinsky und Aaron Copland (sowie auch Boris Blacher) selbst in ihren Werken mit Reihen zu arbeiten beginnen. Ähnlich wie bei den genannten Komponisten ist sein Zugriff jedoch eigenwillig, "in einer 'diatonischen' Weise entwickelt, sozusagen in einer Strawinsky-Nachfolge."<sup>9</sup>

68er-Bewegung und Prager Frühling hinterließen einen bleibenden Eindruck bei Huber und trugen zu seiner wachsenden Politisierung bei.<sup>10</sup> Entscheidende Impulse erhielt er von der evangelischen Theologin Dorothee Sölle, die sich für eine politisch ausgerichtete Theologie einsetzte und sich in Friedens-, Frauen- und Ökologiebewegung engagierte. Max Nyffeler konstatiert:

"Von ihren Reflexionen über die notwendige Einheit von Meditation und Widerstand<sup>11</sup> erhielt Huber manche Anstöße für sein Komponieren in der Zeit nach 1968, in der er seine bis dahin praktizierte introspektive Haltung plötzlich als 'unpolitisch' abgewertet sah."<sup>12</sup>

Die Konsequenzen für Hubers Schaffen lassen sich anhand der nun entstehenden Kompositionen nachvollziehen. Das oratorische Werk *...Inwendig voller Figur...* etwa, entstanden als Beitrag zum Dürer-Jahr 1971 für die Stadt Nürnberg, verknüpft biblische Apokalypse, Albrecht Dürers bekanntes Traumgesicht, Hiroshima und drohende nukleare (Selbst-)Zerstörung zu einem zeitgeschichtlichen Kommentar, der den Menschen selbst die Verantwortung über ihr Schicksal (und ihren möglichen Untergang) zuweist.<sup>13</sup>

Im weitaus größer dimensionierten Oratorium *Erniedrigt – Geknechtet – Verlassen – Verachtet...*, dessen Komposition Huber von 1978 bis 1981 in Anspruch nahm,<sup>14</sup> präsentiert sich das Politische merklich vehementer und mehr verweltlicht

<sup>9</sup> Von Zeit zu Zeit, S. 39.

<sup>10</sup> Vgl. Von Zeit zu Zeit, S. 49.

<sup>11</sup> *Mystik und Widerstand* ist ein Hauptwerk Sölles und erschien erst im Jahr 1997. Huber spricht aber außerdem von einer Rede der Theologin, "eigentlich eine Predigt," mit dem Titel 'Meditation und Widerstand'. Von dem für Huber ebenfalls wichtigen Befreiungstheologen Ernesto Cardenal gibt es in deutscher Sprache auch einen Band mit dem gleichen Titel: *Meditation und Widerstand. Dokumentarische Texte und neue Gedichte* (1977). Vgl. Umgepflügte Zeit, S. 66.

<sup>12</sup> Nyffeler, Max: Umsturz und Umkehr. Die Veränderung der Welt beginnt im eigenen Inneren: Klaus Huber, der Komponist zwischen Introspektion und politischem Engagement. In: Musik-Konzepte; Bd. 137/138. Klaus Huber (2007). S. 14.

<sup>13</sup> Max Nyffeler: "Der Weltuntergang ist menschlich machbar geworden." S. Nyffeler, Max: Utopie und Apokalypse. Engagement und Transzendenz im Werk von Klaus Huber. In: Kunkel, Michael (Hrsg.): Unterbrochene Zeichen. Klaus Huber an der Hochschule für Musik der Musik-Akademie der Stadt Basel. Schriften, Gespräche, Dokumente. Saarbrücken 2005. S. 213.

<sup>14</sup> Von Zeit zu Zeit, S. 57.

als zehn Jahre zuvor. Es geht um strukturelle und direkte Gewalt, um Ausbeutung, Folter und Repression, dargestellt anhand dokumentarischer Textfragmente, "dem stummen Leiden der Unterdrückten Ausdruck"<sup>15</sup> zu verleihen.<sup>16</sup> *L'art pour l'art* erscheint Huber immer weniger als legitime Option, für ihn gilt es die gesellschaftliche Isolation zu durchbrechen, die Sprache wiederzufinden.<sup>17</sup> Die Introspektive will er dabei jedoch nicht preisgeben, das Ziel ist vielmehr Innerlichkeit und Engagement, Meditation und Widerstand zur Synthese zu bringen:

"Für uns westliche Menschen müßte es also heißen: Neu in die Tiefe dringen, um den Widerstand zu verankern."<sup>18</sup>

Entwicklungen zeigen sich auch auf der Materialebene von Hubers Kompositionen. Bereits relativ früh sind Experimente zur Erweiterung der chromatischen Klangpalette auszumachen: In *Alveare vernet* für Flöte und zwölf Solo-Streicher (1965)<sup>19</sup> setzt Huber erstmals in seinem Schaffen Dritteltöne, im Orchesterwerk *Tenebrae* (1967) Vierteltöne ein.<sup>20</sup> Charakterisiert Huber seinen Gebrauch von Dritteltönen in *Alveare vernet* noch als 'koloratives Element'<sup>21</sup>, so wird er während der Arbeiten an der Kammerkantate *La terre des hommes* (1987-89) und dem Streichtrio *Des Dichters Pflug* (1989) zum konstitutiven Bestandteil, zur Methode.<sup>22</sup> Im Rückblick kommentiert Huber, er habe sich "gegen Ende der achtziger Jahre aus jahrhundertelanger panchromatischer Umklammerung durch die Beschäftigung mit dritteltönigen Modi schrittweise befreit"<sup>23</sup>, einer klavierbasierten, eurozentrischen

---

<sup>15</sup> Nyffeler, Max: Umsturz und Umkehr. Die Veränderung der Welt beginnt im eigenen Inneren: Klaus Huber, der Komponist zwischen Introspektion und politischem Engagement. In: Musik-Konzepte; Bd. 137/138. Klaus Huber (2007). S.15.

<sup>16</sup> In dieser Hinsicht lassen sich Parallelen zum Schaffen des ebenfalls 1924 geborenen Luigi Nono ziehen.

<sup>17</sup> Umgepflügte Zeit, S. 165ff.

<sup>18</sup> Umgepflügte Zeit, S. 66.

<sup>19</sup> Das Thema der Komposition ist wiederum ein mystisches: eine Vision des hl. Franz von Assisi am Hang des Monte Alverna. Vgl. Hubers Werkkommentar ([https://www.klaushuber.com/pagina.php?0,2,94,33,0,0](https://www.klaushuber.com/pagina.php?0,2,94,33,0,0;); Stand: 7.1.2019). S. a. Umgepflügte Zeit, S. 411.

<sup>20</sup> S. Hindrichs, Gunnar: Anmerkungen zur Zeitgestaltung in Klaus Hubers Kammerkonzert "*Die Seele muss vom Reittier steigen...*" (2002). In: Kunkel, Michael (Hrsg.): Unterbrochene Zeichen. Klaus Huber an der Hochschule für Musik der Musik-Akademie der Stadt Basel. Schriften, Gespräche, Dokumente. Saarbrücken 2005. S. 195.

<sup>21</sup> Umgepflügte Zeit, S. 226.

<sup>22</sup> Vgl. Umgepflügte Zeit, S. 226ff.

<sup>23</sup> Umgepflügte Zeit, S. 251. S. a. Von Zeit zu Zeit, S. 230. Vgl. Kleinen, Günter: Ausweitung harmonischer Räume durch arabische Tonarten. Lösung aus historischer Umklammerung oder neue Zumutungen? In: Musik-Konzepte; Bd. 137/138. Klaus Huber (2007). S. 139.

Musikkultur, die er als "überholt, abgenutzt, überlebt" empfindet.<sup>24</sup> Dritteltöne erscheinen ihm in diesem Zusammenhang als probates Mittel, da sie sich nicht – wie im Fall der Vierteltönigkeit – zu Halbtönen aufrechnen lassen. Daraus lässt sich auch Hubers Interesse an der klassischen arabischen Modalmusik erklären: Obwohl die moderne Theorie die Oktave in 24 Vierteltonstufen unterteilt, werden im melodischen Kontext prinzipiell keine Vierteltonschritte verwendet. Der Dreivierteltonschritt gehört hier neben Ganz- und Halbton zu den klein(st)en Tonschritten und wird nicht weiter zerlegt. In Kombination mit der Eigenart der klassischen arabischen Modalmusik, häufig unterschiedliche Intervallstrukturen in unterschiedlichen Oktavlagen zu verwenden (also Oktavrepliken teilweise zu vermeiden), führt dies zu einer von einer 24-tönigen Mikrointervallik wesentlich verschiedenen (kompositorischen) Ausgangssituation.

Die experimentellen Elemente in Hubers Musik kontrastieren mit den sein Schaffen durchziehenden Archaismen, die nicht nur Themen- und Textauswahl betreffen (Barockdichterinnen, mittelalterliche Mystikerinnen etc.), sondern sich auch in Besetzung und Satzweise wiederfinden. So lässt sich zum Beispiel gerade im dritteltönigen *Alveare vernet* ein gregorianischer Cantus firmus entdecken,<sup>25</sup> in *Tenebrae* werden die Vierteltöne nach modifizierten kontrapunktischen Regeln als Durchgangsdissonanzen, Vorhalte oder Wechselnoten behandelt,<sup>26</sup> in *...Plainte...* (1990) die barocke Viola d'amore als Solo-Instrument genutzt. Auch die Rekomposition alter Musik gehört in diesen Kontext: Mit *Beati Pauperes II* (1979) erarbeite Huber aus dem Tonhöhenmaterial von Orlando di Lassos vierstimmigen Motetten *Beati pauperes spiritu* und *Beati pacifici* eine neue, moderne Komposition auf Texte des Befreiungstheologen Ernesto Cardenal. Die Motivation für diese charakteristische Auseinandersetzung mit Geschichte und Tradition umschreibt Huber mit dem Ernst Bloch-Zitat, das "Unabgegoldene im Vergangenen aufsuchen" zu wollen:

"Das wäre dann Blochs und meine Haltung, dass die 'tabula rasa' wahrlich nicht immer die beste Möglichkeit für einen Fortschritt ist."<sup>27</sup>

<sup>24</sup> S. Umgepflügte Zeit, S. 84. Vgl. Von Zeit zu Zeit, S. 209.

<sup>25</sup> Vgl. Von Zeit zu Zeit, S. 46.

<sup>26</sup> Vgl. Von Zeit zu Zeit, S. 49.

<sup>27</sup> Huber, Klaus/Trümpy, Balz: Klaus Huber im Gespräch mit Balz Trümpy. Musiktheorie und Komposition im 20. Jahrhundert. In: Moths, Angelika et al. (Hrsg.): Musiktheorie an ihren Grenzen: Neue und Alte Musik. 3. Internationaler Kongress für Musiktheorie. 10.-12. Oktober

'Innovation' ist der von Huber bevorzugte Begriff innerhalb der Fortschrittsdebatte, Innovation im Sinne einer 'Sensibilisierung' für eine bestimmte (präexistente) Idee, einer 'Verlebendigung' eines bestimmten musikalischen Aspektes, der Verlagerung eines lebendigen Interesses statt eines radikalen Neubeginns.<sup>28</sup> Tradition und Geschichte scheinen für Huber eine exponiertere und bewusstere Rolle für sein Schaffen zu spielen als in der Neuen Musik gemeinhin üblich. So zieht er selbst den Schluss:

"Ich kann ohne Übertreibung sagen, daß – neben und mit dem späten Strawinsky – gerade die Begegnung mit der Notre-Dame-Schule meinen ersten schöpferischen Durchbruch ausgelöst hat."<sup>29</sup>

### **Von den 90er-Jahren an – die 'arabischen Kompositionen'**

Hubers Verbindung mit der arabischen Musik wird von mehr als dem in der Einleitung herausgestellten politischen Engagement getragen. Die melodischen Modi der arabischen Musiktradition (*maqāmāt*; Sg.: *maqām*) mit ihrer spezifischen Intervallik lassen sich mit seinen bisherigen Bemühungen, aus dem traditionellen Tonsystem mittels Drittel- und Vierteltönen auszubrechen, nicht nur gut vereinbaren, sie bieten ihm darüber hinaus eine gewachsene, praxiserprobte Materialbasis, die ihre Tragfähigkeit – wenn auch unter anderen Voraussetzungen – längst bewiesen hat.<sup>30</sup> Zu *Lamentationes de fine vicesimi saeculi*, der ersten Komposition für Orchester, der er Elemente der arabischen Musiktheorie zugrunde legte, bemerkt er:

"Bei den Vorarbeiten für dieses Werk machte ich Entdeckungen, nach denen ich zwar gesucht hatte, die aber dann – sogar für mich – die Erwartungen übertreffen sollten. Das Ausspannen der arabischen Intervallik, die als ein Grundelement die geteilte kleine Terz (Dreiviertelton) enthält, über den

---

2003. Bern 2009. S. 42.

<sup>28</sup> Vgl. Von Zeit zu Zeit, S. 312.

<sup>29</sup> Umgepflügte Zeit, S. 43.

<sup>30</sup> Huber: "Da wäre ich einfach der Meinung, bevor man neue Theorien darüber [Anm. d. Verf.: über den Tonvorrat] baut, also Metatheorien, wäre es wichtig, die Theorien, die geschaffen wurden, die immer noch verfolgt werden können und die weiter entwickelt wurden, zunächst einmal gründlich zu verstehen." S. Huber, Klaus/Trümpy, Balz: Klaus Huber im Gespräch mit Balz Trümpy. Musiktheorie und Komposition im 20. Jahrhundert. In: Moths, Angelika et al. (Hrsg.): Musiktheorie an ihren Grenzen: Neue und Alte Musik. 3. Internationaler Kongress für Musiktheorie. 10.-12. Oktober 2003. Bern 2009. S. 42.

ganzen Klangraum des modernen Orchesters brachte eine neue Art von Harmonik hervor, in der sich das Verhältnis von Konsonanz und Dissonanz grundsätzlich neu stellt. Und eben das durchzieht nun alle meine Stücke bis heute."<sup>31</sup>

Die Verwendung und Weiterverarbeitung des Tonvorrats arabischer Modi wird zu einer Konstante in Hubers Kompositionen. Auch Stücke, die keinen thematischen Bezug zu arabischer Kultur und Zeitgeschichte aufweisen, sind hier nicht ausgenommen, wie etwa das Kammerkonzert *Intarsi* (1994) oder das Streichquintett *Ecce Homines* (1998). Diese beiden Kompositionen lassen sich als Beispiel für eine weitere Eigenart des Huberschen Spätwerks heranziehen: Neben der interkulturellen Auseinandersetzung der 'arabischen Kompositionen' rückt auch das Abarbeiten an der eigenen Tradition noch stärker ins Zentrum seines Schaffens; im Fall von *Intarsi* und *Ecce Homines* betrifft dies speziell Mozarts Klavierkonzert B-Dur, KV 595 bzw. dessen Streichquintett g-moll, KV 516. In den resultierenden Kompositionen oszillieren die aus Mozarts Werken übernommenen und verarbeiteten motivischen Einheiten zwischen völliger Integration in Hubers eigene musikalische Sprache und konkreter klanglicher Allusion, durch die der Bezug zur historischen Vorlage hörbar wird. Der zitathafte Umgang bleibt jedoch auf eine überschaubare Anzahl exponierter Momente beschränkt. Mit Hubers eigenen Worten:

"Es ist eben zur Gänze eine Rekomposition. Es geht um Nähe, aber nicht um Identität."<sup>32</sup>

Die Arbeit mit fremdem Material ist beiden thematischen Komplexen gemein, dem aus der arabischen Musiktheorie schöpfenden seiner engagiert-politischen Kompositionen, wie dem der innerkulturell fokussierten Rekompositionen. Das 'Nicht-Eigene', ob nun auf kultureller (arabische Musik) oder individueller (Mozart) Ebene, steht im Mittelpunkt der kompositorischen Problemstellungen von Hubers Spätwerks. Die Bereicherung, Verlebendigung des 'Eigenen' scheint dabei ein wesentliches Ziel darzustellen. So können beide Ansätze, der inter- wie der innerkulturelle, beispielsweise dem Aufbrechen des chromatischen Spektrums

---

<sup>31</sup> Von Zeit zu Zeit, 15-16.

<sup>32</sup> Von Zeit zu Zeit, S. 145.

dienen. Hubers favorisierte Methode ist hier die Nutzung der den *maqāmāt* eigenen Intervallstrukturen für harmonische Zwecke. In *Lamentationes sacrae et profanae ad Responsorium Iesualdi* (1997), einer an Gesualdo angelehnten Neukomposition der Klagelieder Jeremias, greift Huber dagegen auf die 19-stufige Unterteilung der Oktave des Cembalo universale zurück.<sup>33</sup> Das 'Unabgegoltene im Vergangenen' scheint für ihn die gleiche Funktion zu erfüllen wie die Beschäftigung mit anderen Kulturen: die behutsame Infragestellung des Status quo.<sup>34</sup>

---

<sup>33</sup> Vgl. *Von Zeit zu Zeit*, S. 99.

<sup>34</sup> Vgl. *Umgepflügte Zeit*, S. 84: "Mehr und mehr beschäftigen sich Komponisten mit Mikrointervallik, mit anderen Teilungen der Oktave, mit anderen Temperierungen und Skalierungen. Andererseits hat ein vertieftes Interesse und die Erforschung der alten Musik unsere Sensibilisierung für andere Stimmungen, für Intervallik im allgemeinen bewirkt. Und drittens führt eine ernsthafte Beschäftigung mit der Musik der außereuropäischen Musikkulturen in die gleiche Richtung."

## 2 – Golfkrieg-Kompositionen

Neben Klaus Hubers *Die Erde dreht sich auf den Hörnern eines Stiers* und *Lamentationes de fine vicesimi saeculi* gibt es eine ganze Reihe von Kompositionen, die sich mit dem ersten Irakkrieg auseinandersetzen. Zu nennen sind hier beispielsweise die zweite Sinfonie (1991) von Aaron Jay Kernis (geb. 1960)<sup>35</sup> und Carman Moores (geb. 1936) *Mass for the 21st Century* (1995)<sup>36</sup>, beides US-amerikanische Komponisten.

Kernis' Orchesterwerk ist in drei programmatisch benannte, direkt auf das Kriegsgeschehen anspielende Sätze (schnell – langsam – langsam) unterteilt: 1. *Alarm*, 2. *Air/Ground* und 3. *Barricade*. Kernis schreibt zu seiner Motivation:

"My Second Symphony was written in 1991, begun just after the Persian Gulf War took place. The absurdity and cruelty of this war, in particular the 'surgical' nature of its reliance on gleaming new technological warfare used at a safe distance made an enormous and lasting impression on me. It awoke me to the brutality and hollow moralizing of which nations are all too easily capable and led me to examine the culture of war and genocide in our time."<sup>37</sup>

Die Entstehung von Moores Messe wurde durch die Invasion Kuwaits durch die irakischen Streitkräfte befeuert. Im Interview mit Kyle Gann (1994) erinnert er sich:

---

<sup>35</sup> S. Humphrey, Mary L.: Kernis, Aaron Jay. In: Grove Music Online. Oxford Music Online (<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/0-mo-9781561592630-e-0000042482>; Stand: 7.1.2019).

<sup>36</sup> S. Gann, Kyle: Music Downtown. Writings from the Village Voice. Berkeley 2006. S. 38-42. Im Folgenden zitiert als 'Gann'. Vgl. Wyatt, Lucius R.: Moore, Carman. In: Grove Music Online. Oxford Music Online (<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/0-mo-9781561592630-e-0000048283>; Stand: 7.1.2019).

<sup>37</sup> Werkkommentar auf der Webseite von Music Sales Classical (<http://www.musicsalesclassical.com/composer/work/824/29558>; Stand: 7.1.2019). Eine kurze (Schallplatten-)Besprechung der Sinfonie von Oliver Michael findet sich in: Tempo. New Series; Bd. 203 (1998). S. 41.

"I felt so personally offended [...] that that kind of thing was starting up again."<sup>38</sup>

Moore hatte nach dem Zusammenbruch der Sowjetunion offenbar an eine friedlichere Zukunft geglaubt, das 'Ende der Geschichte' wie es von Francis Fukuyama vorhergesagt worden war. Ins Zentrum der im Gegensatz zu Kernis' Sinfonie auf den Frieden konzentrierten Messe stellte Moore Kinderchöre, quasi als Hoffnungsträger für die Zukunft. Für die Realisation des Werks griff Moore auf einen kulturell divers geprägten Pool an Musiker\*innen zurück:

"the New York Muslim Youth Choir, the Seamen's Church Institute Choir, the LaGuardia High School choir, the Chinese-American Children's Choir of Northern New Jersey, and the Hare Krishna Choir from Long Island."<sup>39</sup>

Moore selbst beschreibt sein eklektizistisches Arrangement:

"There's a Piece called 'Hymn to Mother Earth' in which the accompanying instruments are from the Arabic world. The male Choir is singing neo-Gregorian chant style, and there are two Senegalese griots who are wailing above the thing."<sup>40</sup>

Es geht hier weniger um die Klage, sondern um den Gedanken der vereinten Menschheit.

Der Gedanke der Klage und des Klagelieds findet sich wiederum im Titel von Dieter Schnebels (1930-2018) *Lamenta di Guerra* (1991) für Stimme und Orgel in zwei Teilen. Teil 1 wurde vor dem Hintergrund des ersten Irakkriegs geschrieben, Teil 2 vor dem des serbisch-kroatischen Krieges.<sup>41</sup> Klagelaute und -schreie stehen im Fokus der Komposition. Schnebel gibt an, "Fernsehbilder von den Klagefrauen, die da ihre rituellen Klagen sangen, mit rauher Stimme und wahnsinnigem Ausdruck", seien "eine wesentliche Anregung zu diesem Stück"<sup>42</sup> gewesen.

---

<sup>38</sup> S. Gann, 39.

<sup>39</sup> S. Gann, 39.

<sup>40</sup> S. Gann, 41.

<sup>41</sup> S. Schnebel, Dieter: *Lamenta di Guerra*. Für Stimme (Mezzosopran) und Orgel (oder Akkordeon/Synthesizer). Mainz 2000.

<sup>42</sup> Schnebel, Dieter/Röhring, Klaus: *Die Heiligung des Weltlichen*. Dieter Schnebel im Gespräch mit

Schnebel führt zur Gestaltung der Komposition weiter aus:

"Es sind in diesem Lamento viele ritualhafte Elemente komponiert. Wiederholungen von Klangformeln. Der sakrale Aspekt kommt auch darin zur Geltung, dass ich immer wieder Zitate aus alten Kirchenliedern einkomponiert habe. Denn in diesen alten Kirchenliedern kommt immer wieder diese Bitte um Bewahrung von 'Krieg und großen Schrecken' vor. Sowohl eine historische wie eine geistliche Dimension sind also in dieses Werk eingegangen."<sup>43</sup>

Die Entstehungszeit von Hans Werner Henzes (1926-2012) *Requiem* (1992) fällt mit der Zeit des ersten Irakkriegs zusammen. Das aus neun (instrumentalen) 'geistlichen Konzerten' für Klavier solo, konzertierende Trompete und großes Kammerorchester bestehende Werk macht diesen Krieg nun nicht zu seinem zentralen Thema, jedoch hatte dessen mediale Präsenz und Inszenierung eine nachhaltige Wirkung auf die weitere Entwicklung der Komposition:

"Dem Pazifisten Henze wird das Requiem nicht nur zu einem Epitaph auf Michael Vyner [Anm. d. Verf.: den 1989 an den Folgen seiner AIDS-Erkrankung verstorbenen Freund Henzes und künstlerischen Leiter der *London Sinfonietta*], sondern auch zu einer Reflexion seines Entsetzens angesichts des allgegenwärtigen Kriegsgeschehens."<sup>44</sup>

Im *Dies irae* betitelten zweiten Satz "geht es um keine Bestrafung von Sünden noch um ein Erlösen vom irdischen Übel, sondern ausschließlich um weltliche Gewalt und diesseitigen Horror. Es geht um die Brutalität von Menschen, um an Menschen begangene Grausamkeiten, um den Tod, das Sterben und Verrecken ohne Erlösungs- und Heilversprechen."<sup>45</sup> Das Gedenken an Vyner tritt hier in den Hintergrund. Den fünften Satz, *Rex tremendae*, beschreibt Henze als (Zitat nach Jens Brockmeier)

---

<sup>43</sup> Klaus Röhring über sein geistliches Werk. In: Neue Zeitschrift für Musik; Bd. 163, 5 (2002). S. 22. Schnebel, Dieter/Röhring, Klaus: Die Heiligung des Weltlichen. Dieter Schnebel im Gespräch mit Klaus Röhring über sein geistliches Werk. In: Neue Zeitschrift für Musik; Bd. 163, 5 (2002). S. 22-23.

<sup>44</sup> Brockmeier, Jens: Sterben und Erinnern in Hans Werner Henzes "Requiem". In: van Belzen, Jakob A. (Hrsg.): Musik und Religion. Psychologische Zugänge. Wiesbaden 2013. S. 171. Im Folgenden zitiert als 'Brockmeier'.

<sup>45</sup> Brockmeier, S. 171.

"Rede eines blutrünstigen Diktators, eines Molochs oder eines wahnsinnigen mordlustigen, kaputten Menschen [...]."46 Die assoziierten Figuren: Hitler,<sup>47</sup> Saddam Hussein, aber auch der im ersten Irakkrieg befehlshabende US-General Norman Schwarzkopf:

"Nach Pressemeldungen, die Henze in den Tagen der Komposition dieses Satzes las, hatte der General seinen Panzerverbänden in einer Wüstenschlacht befohlen, die Soldaten der feindlichen Armee in ihren Schützengräben zu überrollen und somit lebendig zuzuschütten, ohne die Möglichkeit sich zu ergeben."<sup>48</sup>

Verkörpert durch die um einen Trichter verstärkte Trompete ist auch Henzes 'Rex' ein völlig diesseitiger Charakter.

Was Hubers Golfkrieg-Kompositionen nun von den genannten unterscheidet, ist die Auseinandersetzung mit der arabischen Musik und Musiktheorie. In dieser direkten Bezugnahme, die noch näher analysiert werden soll, dem interkulturellen Fokus, liegt ein besonders besprechenswertes Merkmal dieser Werke.

---

<sup>46</sup> Brockmeier, S. 172.

<sup>47</sup> Der Bezug wird musikalisch durch das Zitat des Badenweiler-Marsch hergestellt, der bei Aufritten Hitlers gespielt wurde. S. Grimmel, Werner M.: Ein Heide schaut der Messe zu. Hans Werner Henzes Requiem. In: Neue Zeitschrift für Musik; Bd. 57, 4 (1996). S. 44.

<sup>48</sup> Brockmeier, S. 172.

## 3 – Überlegungen zur Interkulturalität

### 3.1 – Allgemeines

Ich verstehe Kultur bzw. das Verhältnis von Kulturen untereinander im Wesentlichen als Konstrukte mit Netzwerkcharakter, wie sie Wolfgang Welsch in seinen Ausführungen zum Konzept der 'Transkulturalität' beschreibt. Den von Welsch kritisierten Begriff der 'Interkulturalität' halte ich aber im Kontext dieser Arbeit für besser geeignet, Welschs Kritik, wenn auch berechtigt, insgesamt überspitzt.

Welsch unterscheidet zwischen zwei Dimensionen des Kulturbegriffs; auf der einen Seite die inhaltliche Bedeutung von Kultur, "wo 'Kultur' als Sammelbegriff für diejenigen Praktiken steht, durch welche die Menschen ein menschentypisches Leben herstellen. Diese inhaltliche Bedeutung umfasst Alltagsroutinen, Kompetenzen, Überzeugungen, Umgangsformen, Sozialregulationen, Weltbilder und dergleichen."<sup>49</sup> Auf der anderen Seite steht die "geographische oder nationale oder ethnische *Extension* dieser Praktiken [...]. 'Kultur' bezieht sich hier auf die Ausdehnung derjenigen Gruppe (oder Gesellschaft oder Zivilisation), für welche die betreffenden kulturellen Inhalte bzw. Praktiken charakteristisch sind."<sup>50</sup> Diese zweite Bedeutung ist die von Welsch problematisierte, denn in der *Extension* liegt die Gefahr, innerkulturelle Differenzen zu übergehen und homogene nationale Identitäten zu konstruieren, die leicht zur Ausgrenzung abweichender Elemente missbraucht werden können.

Bei Herder sieht Welsch eine solche Auffassung von Kulturen als homogene, voneinander separierte Körper gegeben und macht dies im Besonderen an folgendem Satz fest (Hervorhebungen im Zitat stammen stets aus der Quelle, auf Eingriffe dieser Art wurde im Rahmen dieser Arbeit grundsätzlich verzichtet):

---

<sup>49</sup> Welsch, Wolfgang: Was ist eigentlich Transkulturalität? In: Darwoska, Lucyna et al. (Hrsg.): Hochschule als transkultureller Raum? Kultur, Bildung und Differenz in der Universität. Bielefeld 2010. S. 39. Im Folgenden zitiert als 'Welsch 2010'.

<sup>50</sup> Welsch 2010, S. 39.

"Im **Lorbeerkranze**, oder am **Anblicke der gesegneten Heerde**, am **Waarenschiffe** und **erbeuteten Feldzeichen** liegt nichts – aber an der **Seele**, die das **brauchte**, darnach **strebte**, das nun **erreicht** hat, und nichts anders als das erreichen **wollte** – jede Nation hat ihren **Mittelpunkt** der Glückseligkeit in **sich**, wie jede Kugel ihren Schwerpunkt!"<sup>51</sup>

Hier sieht Welsch die Konzeptualisierung von Kultur als Kugel gegeben – nach innen homogen, nach außen klar abgegrenzt.<sup>52</sup> Solche Kulturen könnten im Prinzip nicht anders, als im Huntingtonschen Sinne 'aufeinanderzuprallen' – unfähig, einander zu durchdringen. In einem Vortrag an der Universität Bielefeld aus dem Jahr 2009 sprach Welsch in diesem Zusammenhang vom 'Kulturbillard'.<sup>53</sup>

Wie schon von anderer Seite kritisiert wurde,<sup>54</sup> ist dies eine recht selektive Auslegung von Herders Kulturbegriff. Herder selbst kritisiert den zu weit getriebenen Nationalstolz, der sich zu sehr auf die Abgrenzung von den anderen Nationen versteift:

"Oder wenn in dieser Ausbildung eigner Nationalneigungen zu eigner Nationalglückseligkeit der **Abstand zwischen Volk und Volk** schon zu weit gediehen ist : siehe, wie der Aegypter den Hirten, den Landstreicher **hasset!** Wie er den leichtsinnigen Griechen **verachtet!** So jede zwei Nationen, deren Neigungen und Kreise der Glückseligkeit **sich stoßen** – man nennt **Vorurtheil! Pöbeley!** Eingeschränkten **Nationalism!** Das Vorurtheil ist gut, zu seiner Zeit: denn es macht **glücklich**."<sup>55</sup>

---

<sup>51</sup> Herder, Johann Gottfried von: Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit: Beytrag zu vielen Beyträgen des Jahrhunderts. Riga 1774 ([http://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10435639\\_00062.html?zoom=0.7500000000000002](http://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10435639_00062.html?zoom=0.7500000000000002) ; Stand: 7.1.2019). S. 56.

<sup>52</sup> S. Welsch 2010, S. 41.

<sup>53</sup> S. Welsch, Wolfgang: Was ist Transkulturalität? Vortrag an der Universität Bielefeld 2009 (<https://www.youtube.com/watch?v=e9iwGSvBY0> ; Stand: 7.1.2019). Zeitindex 10:38.

<sup>54</sup> S. Blum-Barth, Natalia: Transkulturalität, Hybridität, Mehrsprachigkeit. Von der Vision zur Revision einiger Forschungstrends. In: German as a foreign language; Bd. 1/2016. S. 117-120. Im Folgenden zitiert als 'Blum-Barth'.

<sup>55</sup> Herder, Johann Gottfried von: Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit: Beytrag zu vielen Beyträgen des Jahrhunderts. Riga 1774 ([http://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10435639\\_00062.html?zoom=0.7500000000000002](http://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10435639_00062.html?zoom=0.7500000000000002) ; Stand: 7.1.2019). S. 58.

Der entscheidende Teil im letzten Satz (den Welsch im Zitat unterschlägt)<sup>56</sup> ist das 'zu seiner Zeit'. Herder macht hier klar, dass zu weit getriebene Abgrenzung keineswegs positiv zu bewerten ist – wenn sie auch zuweilen 'glücklich' machen mag.

In den später erschienenen *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* wird umso deutlicher, dass Herder einen dynamischen Begriff von Kultur hat, der eigentlich nicht gut als Gegenmodell zu Welschs Transkulturalitätskonzept taugt. Dieter Kramer umschreibt Herders Überlegungen:

"Die Menschengattung wird von Herder als Einheit gedacht. Zwar ist, so argumentiert er, jeder Mensch prinzipiell zu Verschiedenstem fähig, aber Geographie und – von dieser abhängig – Klima bewirken, daß von den Möglichkeiten nur jeweils spezifische realisiert werden. Die allen Menschen prinzipiell möglichen Seinsweisen werden durch *Zeit* und *Gelegenheit* konkretisiert."<sup>57</sup>

Bei Herder finden sich daher Schlüsse wie dieser:

"Die Bewohner Deutschlands waren vor wenigen Jahrhunderten Patagonen und sie sind nicht mehr; die Bewohner künftiger Klimate werden uns nicht gleichen."<sup>58</sup>

---

<sup>56</sup> S. Welsch, Wolfgang: Transkulturalität – die veränderte Verfassung heutiger Kulturen. Ein Diskurs mit Johann Gottfried Herder. In: *Via Regio. Blätter für internationale kulturelle Kommunikation*. Bd. 20 (1994). Online unter: [https://www.via-regia.org/bibliothek/pdf/heft20/welsch\\_transkulti.pdf](https://www.via-regia.org/bibliothek/pdf/heft20/welsch_transkulti.pdf) (Stand: 7.1.2019). Vgl. Kramer, Dieter: *Anderssein, ein Menschenrecht. Zur Diskussion um kulturelle Vielfalt in Zeiten der Globalisierung*. In: Cesana, Andreas (Hrsg.): *Interkulturalität – Grundprobleme der Kulturbegegnung*. Mainz 1999 (= Mainzer Universitätsgespräche; Sommersemester 1998). S. 13-14.

<sup>57</sup> Kramer, Dieter: *Anderssein, ein Menschenrecht. Zur Diskussion um kulturelle Vielfalt in Zeiten der Globalisierung*. In: Cesana, Andreas (Hrsg.): *Interkulturalität – Grundprobleme der Kulturbegegnung*. Mainz 1999 (= Mainzer Universitätsgespräche; Sommersemester 1998). S. 13. Vgl. Herder, Johann Gottfried von: *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*. Riga 1786. S. 89 ([http://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10435207\\_00101.html?zoom=0.7500000000000002](http://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10435207_00101.html?zoom=0.7500000000000002); Stand: 7.1.2019): "Da indessen der menschliche Verstand in aller Vielartigkeit Einheit sucht und der göttliche Verstand, sein Vorbild, mit dem zahllosesten Mancherlei auf der Erde überall Einheit vermählt hat: so dürfen wir auch hier aus dem ungeheuren Reich der Veränderungen auf den einfachsten Satz zurückkehren: **nur Ein' und dieselbe Gattung ist das Menschengeschlecht auf der Erde.**"

<sup>58</sup> Herder, Johann Gottfried von: *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*. Riga 1786. S. 88 ([http://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10435207\\_00100.html?zoom=0.7500000000000002](http://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10435207_00100.html?zoom=0.7500000000000002); Stand: 7.1.2019).

Damit aber kann Herders Kulturverständnis in letzter Konsequenz nicht als grundsätzlich essentialistisch, d. h. als statisches Gebilde mit über die Geschichte konstant bleibenden, 'eindeutigen Wesensmerkmalen' und Charakterzügen verstanden werden.<sup>59</sup>

Das heißt nicht, dass Welschs Kritik an einem Verständnis von Kultur als Kugel oder Insel, als Monade, nicht berechtigt wäre. Denn dass solche Auffassungen von Kultur immer noch verbreitet sind, zeigt ja nicht zuletzt das Beispiel des bereits erwähnten Samuel Huntington, der in *The Clash of Civilizations?* (1993) homogene kulturelle Blöcke gegeneinander in Stellung bringt.<sup>60</sup> Christian Utz, der sich eingehend mit Interkulturalität in der Neuen Musik auseinandergesetzt hat, schreibt in diesem Kontext:

"Tatsächlich scheinen heute auf der einen Seite herkömmliche kulturelle Identifikationsmuster nicht selten aufgrund historischer Traumata oder gesellschaftlicher Realität diskreditiert zu sein und zunehmend an Bedeutung zu verlieren. Andererseits bedeutet das nicht, dass das Erbe dieses höchst einflussreichen binären Denkens [Anm. d. Verf.: 'Wir' und 'die Anderen'] überwunden wäre. Auf kulturellen Stereotypen aufbauende Formen von Rassismus und Diskriminierung gehören keineswegs der Vergangenheit an. Und auch in der Welt der Politik ist die so dankbare Instrumentalisierung des 'Anderen' als Feindbild mit dem Ende des Kalten Krieges keineswegs aus der Welt. Jüngste Theorien über den Ersatz der Konfrontation politischer Systeme durch die Konfrontation kultureller Systeme, am prominentesten vertreten durch Samuel Huntingtons *Clash of Civilizations*, sind weiterhin höchst einflussreich und reaktivieren nicht selten gezielt alte Ängste vor der 'Gelben Gefahr' oder einer islamischen Weltherrschaft."<sup>61</sup>

---

<sup>59</sup> Vgl. Utz, Christian: *Neue Musik und Interkulturalität. Von John Cage bis Tan Dun*. Stuttgart 2002 (= Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft; Bd. 51). S. 20. Im Folgenden zitiert als 'Utz 2002': "Er [Anm. d. Verf.: der Kulturbegriff im Allgemeinen] bezeichnet bestimmte kollektive Identifikationsmuster, die von der heutigen Kulturtheorie tendenziell als durch kodifizierte historische 'Erzählungen' 'konstruiert' und nicht als 'essenziell', als 'naturegegeben' aufgefasst werden. [...] In der Sicht des Konstruktivismus entspricht kulturelle Identität also keiner stabilen Realität, sondern ist vielmehr einem Prozess ständiger Neuerfindung und Neukonstruktion unterworfen." In diesem Sinn ist Herders Kulturbegriff kein konstruktivistischer, aber doch ein dynamischer.

<sup>60</sup> S. Huntington, Samuel P.: *The Clash of Civilizations?* In: *Foreign Affairs*; Bd. 72, 3 (1993). Im Folgenden zitiert als 'Huntington 1993'.

<sup>61</sup> Utz 2002, S. 21. Vgl. Utz, Christian: *Komponieren im Kontext der Globalisierung. Perspektiven für eine Musikgeschichte des 20. und 21. Jahrhunderts*. Bielefeld 2014. S. 32: "Spätestens seit den 1970er Jahren wurden Kulturen als Resultat einer *Konstruktion* historischer 'Erzählungen' und

Solchen trennenden, polaren Wirklichkeitskonstruktionen (dazu gehört auch die Aufteilung der Welt in 'Orient' und 'Okzident') zum Trotz betont Welsch – wie auch viele derer, die ihn kritisieren – die Vernetzung der Kulturen. Keine Kultur kann ohne den Einfluss anderer gedacht werden. (Dies wird gerade an den geschichtlichen Verflechtungen europäischer und arabischer Musikgeschichte deutlich.) Ebenso ist das Individuum zunehmend von ganz verschiedenen Kulturen geprägt. Weder sind also Kulturen als Ganzes in ihren Gehalten homogen, noch die Menschen, was die Auswahl und Herkunft ihrer kulturellen Praktiken angeht.<sup>62</sup> Auch Welsch merkt an, dass Verflechtungen und die damit verbundenen Austauschprozesse von Machtstrukturen bestimmt sind;<sup>63</sup> sein Fokus liegt aber anderswo. Paul Drechsel fasst dies auf folgende Weise zusammen:

"Welsch kritisiert vehement ein spezifisches Kulturkonzept, den Diskurs über Multikulturalität und Interkulturalität, solange Differenzen zwischen Kulturen als erhaltenswert und in gewisser Weise als unüberwindbar vorausgesetzt werden. Sein Ideal ist ein Zustand jenseits von Kulturdifferenzen, eine *pax transcultura*, in der die Differenzen zum sich selbst transzendierenden Medium eines neuen, transkulturellen Lebensspiels geworden sind."<sup>64</sup>

---

nicht länger als *essenziell*, d. h. als von vornherein gegeben aufgefasst. Der Prozess ständiger Neuerfindung und Neudefinition wurde insbesondere anhand der Geschichte des Nationalismus gezeigt. Vor dem Hintergrund zunehmend multi-ethnischer Gesellschaften entwickelte die Kulturtheorie der 1990er Jahre Begriffe wie 'mixed identities' oder 'strange multiplicity'. [...] Andererseits aber besteht kein Zweifel an der Kontinuität der Dichotomie eines 'wir' und eines 'sie', ja bisweilen deren Verschärfung im öffentlichen Bewusstsein, wie es spätestens seit dem 11. September 2001 in besonders nachhaltiger Weise täglich zu erleben ist. Wichtig ist dabei zu erkennen, dass diese Dichotomie nicht nur der Identitätsbildung der (ehemaligen) Kolonisatoren diene, sondern ebenso zentrale Bausteine für eine Selbstdefinition der (ehemals) kolonisierten Kulturen bereitstellte."

<sup>62</sup> S. Welsch, Wolfgang: Transkulturalität. Zwischen Globalisierung und Partikularisierung. In: Cesana, Andreas (Hrsg.): Interkulturalität – Grundprobleme der Kulturbegegnung. Mainz 1999 (= Mainzer Universitätsgespräche; Sommersemester 1998). S. 51. Im Folgenden zitiert als 'Welsch 1999': "Die alte homogenisierende und separierende Idee der Kultur ist heute insbesondere durch die *externen Vernetzungen der Kulturen* überholt. Heutige Kulturen sind aufs stärkste miteinander verbunden und verflochten. Die Lebensformen enden nicht mehr an den Grenzen der Nationalkulturen, sondern überschreiten diese, finden sich ebenso in anderen Kulturen." Und S. 53: "Die meisten unter uns sind in ihrer kulturellen Formation durch *mehrere* kulturelle Herkunft und Verbindungen bestimmt. Wir sind kulturelle Mischlinge." Vgl. a. Nick, Peter: Ohne Angst verschieden sein. Differenzenerfahrungen und Identitätskonstruktionen in der multikulturellen Gesellschaft. Frankfurt 2003. S. 110 u. S. 138. Im Folgenden zitiert als 'Nick'.

<sup>63</sup> S. Welsch 1999, S. 51-52.

<sup>64</sup> Drechsel, Paul: Paradoxien interkultureller Beziehungen. In: Cesana, Andreas (Hrsg.): Interkulturalität – Grundprobleme der Kulturbegegnung. Mainz 1999 (= Mainzer Universitätsgespräche; Sommersemester 1998). S. 174.

Es braucht aber die Erfahrung von Interkulturalität, um über Transkulturalität nachdenken zu können.<sup>65</sup> Und gerade gegenüber einem im Zuge der Globalisierung propagierten Universalismus, der das Aufgehen der individuellen Kulturen in einer 'Weltkultur' und das Aufgehen der verschiedenen Musikkulturen in einer 'Weltmusik' sieht,<sup>66</sup> regt sich als direkte Reaktion der "Drang nach lokaler Autonomie".<sup>67</sup>

Ebenso braucht es den Begriff 'Interkulturalität', um Beziehungen und Machtprozesse zwischen zwei oder mehr zum Zweck der Untersuchung eingegrenzten kulturellen Gebilden näher betrachten zu können. Wissenschaft ist in diesem Sinne immer 'diskriminierend' im ursprünglichen Sinne (lat. *discriminare* = trennen, unterscheiden) und objektifizierend;<sup>68</sup> dies muss aber deutlich und bewusst gemacht werden. Welsch überspitzt seine Kritik am Begriff der Interkulturalität, indem er unterstellt, man könne Interkulturalität grundsätzlich nur als Beziehung

---

<sup>65</sup> Vgl. Blum-Barth, S. 118f.

<sup>66</sup> Die aber Wolfgang Welschs Gedankengang folgend wiederum nur einen großen gemeinsamen Raum für Partikularisierung und Spezialisierung bieten würde, also keineswegs eine 'Gleichmacherei' bedeuten würde. Vgl. Welsch 1999, S. 60.

<sup>67</sup> Utz 2002, S. 20. Vgl. dazu Wagner, Manfred: Neues in der Musik. Adaption versus Multikulturalität. In: Krones, Hartmut (Hrsg.): Multikulturelle und internationale Konzepte in der Neuen Musik. Wien 2008 (= Wiener Schriften zur Stilkunde und Aufführungspraxis; Bd. 4 der Sonderreihe "Symposien zu WIEN MODERN"). S. 88-89: "In den frühen sechziger Jahren träumten Musiker wie Friedrich Gulda, Vinko Globokar, Albert Mangelsdorff, Joe Zawinul oder Frederic Rzewski, um nur einige zu nennen, im Verbund mit den damals noch eher raren, an offenen Systemen interessierten Nachdenkern von Friedrich Heer bis Siegfried J. Schmidt (und darunter auch Helga de la Motte, Monika Lichtenfeld und ich) in ebenso subkulturellen Veranstaltungsorten wie Ossiach, Viktring in Kärnten und schließlich Breitenbrunn im Burgenland davon, (ohne den Begriff zu benutzen) eine Art 'Weltmusik' zu schaffen, die verschiedenen Stile und musikalischen Merkmale miteinander in Beziehung zu bringen, möglicherweise die verschiedenen Ästhetiken miteinander zu vermengen und daraus eine Art gemeinsamer Sprache zu entwickeln, eine Sprache die allen Kontinenten, allen Kulturkreisen und letztlich allen Menschen verständlich sein sollte. Dies geschah in konventioneller Weise, konzertsaalmäßig, mit der Vorführung der Musikbeiträge aus allen Erdteilen, sowie unkonventionellerweise mit Nächten durchfeiernden Jam-Sessions, einer Improvisationskategorie, die alle vorhandenen Musiker mit einbezog und davon träumte, eine Art spontanen 'Weltenklang' herzustellen, der unsere Sehnsüchte nach Frieden, Freundschaft, Versöhnung und Verbundenheit manifestieren sollte.

Daß dieses Modell sich in wenigen Jahren totlaufen mußte, war evident. Das lag weniger am Interesse der Öffentlichkeit, sondern eher daran, daß die Vision nicht aufging, die Herstellung des 'Weltenklangs' einfach nicht möglich war, die Vermischungsversuche scheiterten und keine kompositorischen Folgen zeitigte [sic]. Hier zeigte sich handfest und glasklar, daß selbst bei bestem Willen der Teilnehmer, bei einer überdurchschnittlichen musikalischen Bildung, selbst was ethnisch fremde Kulturen betraf, sogar bei dem Auffinden des kleinsten gemeinsamen Nenners aufeinander zuzugehen keine Integration der musikalisch verschiedenen Gedankenwelten möglich war, sondern nur deren Addition bzw. deren Adaption in jeweils eigene Modellhaftigkeit im Sinne einer Eigenversprachlichung, die aber die Originalität des Anderen in ihrem Wesen verletzte, beschädigte, nicht erkannte oder mißverstand."

<sup>68</sup> Vgl. Blum-Barth, S. 121: "Die Übereinkunft vieler Fachdisziplinen, Kulturen als Kugel-, Insel- bzw. Container-Modelle zu betrachten, lässt sich nicht selten auf das Untersuchungsobjekt und seine in der Wissenschaftspraxis gebotene Abgrenzung zurückführen."

zwischen zwei abgeschlossenen, homogenen Körpern denken, die keinerlei gegenseitige Durchdringung erlauben, sondern nur den 'Clash'.<sup>69</sup>

Gegen diese Auffassung setzt z. B. Peter Nick den Begriff der 'reflexiven Interkulturalität':

"Das Begriffsverständnis von reflexiver Interkulturalität unterscheidet sich von dem der Transkulturalität – wie es von Wolfgang Welsch verwendet wird – darin, dass es im Gegensatz dazu nicht die Aufhebung von Differenzen in einem Neuen zum Ausdruck bringt. Interkulturalität bezeichnet vielmehr den Überschneidungsbereich zweier oder mehrerer kultureller Orientierungssysteme und die neuen Verknüpfungsmuster, die dabei entstehen, wenn vorher existierende Referenzen sich auflösen bzw. neu organisiert werden. Das Verständnis von reflexiver Interkulturalität hilft, die 'Mehrdimensionalität' einer Kommunikationssituation zu erschließen."<sup>70</sup>

Entscheidend ist hierbei die Hinterfragung der eigenen Perspektive, eine Abkehr von rein ethnozentrischen Deutungsmustern. Denn darin liegt häufig das eigentliche Problem interkultureller Kommunikation, wie Jörn Rüsen bemerkt:

"Es [Anm. d. Verf.: das Problem des Ethnozentrismus] steht für eine *unüberbrückte Kluft zwischen kultureller Differenz und trans-kulturellem, ja universalistischem Diskurs*. Wie läßt sich die eigene kulturelle Partikularität begründen und affirmieren, die eine geistige Bedingung für physisches Überleben ist? Wie können wir zugleich die Grenzen dieser Partikularität überschreiten, um den Kampf zwischen den verschiedenen Kulturen zu verhindern, der sich unvermeidlich ergibt, wenn Anderssein entwertet, marginalisiert oder gar negiert und vernichtet wird?"<sup>71</sup>

Huntington wird von Rüsen als Paradebeispiel für eine solche unreflektierte ethnozentrische Sicht angeführt:

---

<sup>69</sup> Vgl. Blum-Barth, S. 117: "Seine Vorgehensweise zeichnet sich durch eine übertriebene Polarisierung 'traditioneller Kulturbegriff' vs. moderne, 'permeative' Kultur aus."

<sup>70</sup> Nick, S. 176-177.

<sup>71</sup> Rüsen, Jörn: Ethnozentrismus und interkulturelle Kommunikation. In: Cesana, Andreas (Hrsg.): Interkulturalität – Grundprobleme der Kulturbegegnung. Mainz 1999 (= Mainzer Universitätsgespräche; Sommersemester 1998). S. 28. Im Folgenden zitiert als 'Rüsen'.

"Für Huntington ist der Ethnozentrismus kultureller Identitätsbildung so selbstverständlich, daß er ihn nicht eigens thematisiert und reflektiert. Folgen wir ihm, dann ist in der Tat der Krieg der Vater aller Dinge im Beziehungsgeflecht zwischen verschiedenen Kulturen, und die eigene Identität gebiert sich immer wieder neu aus diesem Krieg. Krieg ist ja nur die physische Verwirklichung des kulturellen Prinzips von Differenz im Identitätsbildungsprozeß."<sup>72</sup>

Bei dieser Art der Weltbetrachtung werden unliebsame Elemente des eigenen Lebensbereich "in den Bereich des Andersseins der Anderen verschoben"<sup>73</sup>, eine Projektion, mit der die Notwendigkeit der kritischen Selbstbetrachtung bequem abgewiesen werden kann. Mit reflexiver Interkulturalität meint Nick nun eine Art der Auseinandersetzung, die eine selbstkritische Haltung zwingend mit einschließt:

*"Interkulturalität* ist der Prozess des Aushandelns von differenten kulturellen Orientierungsmustern. Das Akzeptieren und die Anerkennung von anderen kulturellen Orientierungsmustern und Sinndeutungen ermöglichen die Relativierung der eigenen kulturellen Geprägtheit und die Kritik von hegemonialen kulturellen Deutungen. [...] Im Prozess *reflexiver Interkulturalität* stehen die bisherigen kulturellen Orientierungsmuster zur Disposition und es können neue Verknüpfungsmuster entstehen."<sup>74</sup>

Eine solche Perspektive impliziert eine Begegnung auf Augenhöhe, die nicht ohne die Berücksichtigung interkultureller, historisch bedingter Machtverhältnisse auskommen kann. Christian Utz schreibt in diesem Zusammenhang:

"'Interkulturell' suggeriert einen Austausch oder eine Mitte zwischen zwei deutlich zu unterscheidenden kulturellen Entitäten. Die Frage, ob und wie solche kulturellen Entitäten definiert werden können, ist Gegenstand der

---

<sup>72</sup> Rösen, S. 28.

<sup>73</sup> Rösen, S. 35. Dieses Phänomen wird in Kapitel II noch eine größere Rolle spielen.

<sup>74</sup> Nick, S. 177. Vgl. a. S. 181: "*Reflexive Interkulturalität* im Sinne einer Integration von Differenz in die individuelle Identitätskonstruktion kennzeichnet eine Struktur, die es ermöglicht, 'durch die Offenheit für Fremdes und ein Annehmen von Befremdendem' stereotypische und statische Wahrnehmungen zu durchbrechen und alternative Selbstdefinitionen und Handlungsmodelle zu entwickeln."

gegenwärtigen Debatte über kulturelle Identität und Authentizität, die sich [sic] während des letzten Jahrzehnts zunehmend lebhaft und kontroversiell ins öffentliche Bewusstsein gedrungen ist. Die Erforschung der kolonialistischen und post-kolonialistischen Diskurse von Orientalismus und Okzidentalismus, die Diskussion über eine Politik der Anerkennung, die Einforderung kultureller Differenz durch eine zunehmende Anzahl ethnischer und sozialer Gruppen markieren entscheidende Eckpunkte dieser politischen, wissenschaftlichen und literarischen Diskursebenen."<sup>75</sup>

Interkulturelle Prozesse sind ohne die Einbettung in die genannten Diskurse stets gefährdet, Machtverhältnisse direkt zu replizieren und, bezogen auf das Feld der Komposition, in eine Art 'musikalischen Kolonialismus' zu münden. Zu Anfang der zitierten Textstelle hebt Utz aber auch die Problematik der Eingrenzung kultureller Entitäten hervor. Sie ist, dies deutet schon das Konzept der Transkulturalität an, stets bis zu einem gewissen Grad willkürlich.

Dass innerhalb wie zwischen den Kulturen erhebliche Heterogenität bzw. Überschneidung besteht, hängt schon allein damit zusammen, dass wir als Betrachter\*innen unser Umwelt immer Grenzen ziehen müssen – wohl begründete im besten Fall, und immer auch geleitet von Aspekten, denen unsere Aufmerksamkeit gilt – ein anderer Fokus kann dementsprechend zu anderen Grenzziehungen führen. Ist beispielsweise die Rede von 'der arabischen Kultur', ist der Begriff schon so weit gefasst, dass es ohne größere Generalisierungen nicht mehr möglich wäre, mit ihm umzugehen. Er lenkt den Blick auf Gemeinsamkeiten eines größeren 'Kulturnetzwerks' in Abgrenzung zu benachbarten oder entfernteren Kulturnetzwerken, homogenisiert nach innen und vernachlässigt regionale Unterschiede. Zwischen zwei auf diese Weise definierten Beobachtungsobjekten, beispielsweise der arabischen und europäischen Musikkulturen, können im Folgenden wiederum Verbindungen und Gegensätzlichkeiten herausgestellt, Machtstrukturen sichtbar gemacht werden.

---

<sup>75</sup> Utz 2002, S. 18-19.

### 3.2 – Interkulturelle Rezeption und Adaption in der Musik

Interkulturelle Rezeption und Adaption auf dem Feld der Musik ist keineswegs ein neues Phänomen,<sup>76</sup> höchstens eines, das in Zeiten der Globalisierung und weltweiten Vernetzung aktueller denn je geworden ist. Gleichzeitig ist es ein Phänomen, das vielleicht gerade im Zuge dieser zunehmenden Vernetzung, durch das Einfließen vorher wenig beachteter Positionen, zunehmend kritisch begleitet wird. Die Frage, ob real existierende Machtverhältnisse musikalisch repliziert werden, ob eine andere Musikkultur nur als Steinbruch für 'exotische' Ornamentik einer ansonsten unbeeinflusst bleibenden Machart dient, oder ob eine tatsächliche interkulturelle Auseinandersetzung entsteht, die das eigene Musizieren und Komponieren grundlegend prägt, ist für den heutigen Diskurs unabdingbar geworden. Eine der Leitthesen von Christian Utz' Arbeit zum Thema Interkulturalität in der Neuen Musik sieht in einer solchen Auseinandersetzung zurecht den Erfolg der interkulturellen Rezeption begründet:

"Eine erfolgreiche Form der interkulturellen Rezeption durch das Hervorbringen von Musik bedingt *substanzielle Dialogizität*, d. h. das intensive Bemühen um ein Verstehen und intuitives und/oder philologisches Erfassen der thematisierten kulturellen Traditionen sowie ein aktives Eintreten in eine Form der realen Begegnung mit dem kulturellen Gegenüber

---

<sup>76</sup> Hier sei stellvertretend nur auf die Liedkunst der Trobadors oder die Rezeption der Janitscharenmusik im 18. und 19. Jahrhundert hingewiesen. Vgl. Stevens, John et al.: Troubadours, trouvères. In Grove Music Online. Oxford Music Online (<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000028468> ; Stand: 7.1.2019). Und: Pirker, Michael: Janissary music. In: Grove Music Online. Oxford Music Online (<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000014133> ; Stand: 7.1.2019). Vgl. a. Utz 2002, S. 26-27: "Das Schaffen eines Komponisten ist immer Teil historischer Kontinuitäten, denen er gleichsam 'nicht entkommen' kann. Seine Kunst tritt in einen ständigen konstruktiven oder destruktiven Dialog mit seiner kulturellen Vergangenheit. Dieser historische Kontext einer Kultur ist grundlegend verbunden mit den Funktionen der *Dekontextualisierung* und *Rekontextualisierung* sowie (in der westlichen Kunst seit dem 18. Jahrhundert) mit den Konzepten der *Originalität* und *Authentizität*. Da historische Kontinuitäten mit einem ständigen Prozess der *Interpretation* von Vergangenheit einhergehen, die deren kulturelle Manifestationen teils beträchtlich verändern und verfremden kann, gibt es im Grunde keine 'reine' Bewahrung von Kultur, die vom Lauf der Zeit unbeeinflusst bliebe. Eine solche Auffassung von Kultur und der ihr innewohnenden 'Traditionen im Werden' konvergiert mit der heute in der Literaturwissenschaft verbreiteten Theorie der *Intertextualität*, die jeden Text als Teil einer riesigen 'Gesellschaft von Texten' unterschiedlicher Art auffasst. Kein Text (und damit auch kein musikalisches Werk) existiert isoliert von historischen, intermedialen und interkulturellen Kontinuitäten und Einflüssen."

bei einer gleichzeitigen Bereitschaft zur Hinterfragung vermeintlicher (kultureller) 'Gewissheiten'.<sup>77</sup>

Geschieht dies nicht, wird das kulturelle Gegenüber allzu leicht zur bloßen Projektionsfläche.<sup>78</sup> Dies ergibt sich ebenso leicht bei innerkulturellen Rezeptionsprozessen,<sup>79</sup> eines der besten Beispiele ist wahrscheinlich die Interpretation historischer Musik. Dabei werden – wie auch bei der Adaption von Musik anderer Kulturen – Praktiken, Elemente oder ganze Werke aus ihrem ursprünglichen Kontext herausgerissen, ihrer üblichen Aufführungskontexte und soziokulturellen Funktionen beraubt<sup>80</sup> und in die moderne Konzertsaalsituation verpflanzt, mit dem ihr eigentümlichen Dekor und ihren eigenen sozialen Funktionen. Der mit diesen Problemstellungen verknüpfte Begriff der 'Authentizität' ist extrem schwierig zu fassen und die Definition dessen, was als authentisch empfunden wird, ständig im Fluss.<sup>81</sup> Im wissenschaftlichen Kontext ist er eher dazu geeignet, Verwirrung zu stiften. Wolfgang Welsch hat dies in folgender Weise zugespitzt:

"Daher [Anm. d. Verf.: aufgrund der Hybridisierung zeitgenössischer Kulturen] gibt es nichts schlechthin Fremdes mehr. Alles ist in innerer oder äußerer Reichweite. Und ebensowenig gibt es noch schlechthin Eigenes. Authentizität ist Folklore geworden, ist simulierte Eigenheit für andere, zu denen der Einheimische längst selbst gehört. Umgekehrt kann Fremdes ganz selbstverständlich für Eigenes gehalten werden."<sup>82</sup>

Die Suche nach Authentizität hat die Aura der Suche nach einem allein gültigen 'Urtext' – sie klammert aus, dass Musikkultur, und umso mehr mündliche Musikkultur, durch Aneignung, Interpretation und Transformation getragen wird.

<sup>77</sup> Utz 2002, S. 16. Ähnlich wie Peter Nick und Jörn Rüsen betont also auch Utz die Relevanz der aktiven Infragestellung der eigenen ethnozentrischen Perspektive:

<sup>78</sup> Damit ist aber noch nichts über das ästhetische Gelingen eines musikalischen Erzeugnisses gesagt. Auch ist Projektion wahrscheinlich nie völlig aus dem Rezeptionsprozess zu verbannen – ein kritisches Bewusstsein für die eigene selektive Wahrnehmung ist aber durchaus möglich und anstrebenswert.

<sup>79</sup> Vgl. Utz 2002, S. 31 u. S. 38.

<sup>80</sup> So wie etwa die Aufnahme eines gregorianischen Chorals zum zu-Hause-Hören. Vgl. Utz 2002, S. 35 u. S. 51.

<sup>81</sup> Vgl. Utz 2002, S. 38: "Puccinis Verwendung chinesischer Melodien in *Turandot* wird heute von Teilen des chinesischen Publikums als 'authentischer' Ausdruck von 'Chinesischen' begrüßt."

<sup>82</sup> Welsch 1999, S. 52.

Dennoch ist bei der Betrachtung (nicht nur) interkultureller musikalischer Werke die Beschäftigung mit den ursprünglichen Funktionen und Kontexten verwendeter Techniken, Formen und Materialien ohne Frage von großer Bedeutung: Inwieweit im Zuge der Re-Kontextualisierung derselben eine Neuinterpretation und Verfremdung stattfindet, gibt Aufschluss über die Art der Auseinandersetzung, die ein\*e Künstler\*in im Rahmen der kompositorischen Arbeit gesucht hat.<sup>83</sup> Dabei ist auch relevant, ob und wie die verwendeten Quellen in ihrer Komplexität wahrgenommen wurden, ob etwa die Beziehung von Rhythmik und Melodik einer rezipierten einstimmigen Musik als sich gegenseitig bedingende Komponenten behandelt werden, ob eigentlich differenzierter gebaute Klänge in ihrer Intervallik und Farblichkeit normiert oder reduziert werden und nur noch eine exotistische melodische oder harmonische Zutat darstellen.<sup>84</sup>

Mittel der Bearbeitung und Verarbeitung sind kulturell bedingt. So bemerkt Christian Utz zu Stockhausens *Telemusik* (1966):

"Der mitteleuropäische Komponist liefert, gestützt von modernster Technik und ausgestattet mit einem breiten Vorrat an vermeintlich 'authentischen' Tonkonserven, den anderen Kulturen ein Bild ihrer selbst, das sie, wenn nicht karikaturhaft verzerrt, so doch in einer Weise repräsentiert, in der sie sich zweifellos zunächst gar nicht wiedererkennen. In diesem hohen Grad an 'Verarbeitung' aber liegt auch die Differenz zwischen Stockhausen und dem Orientalismus. *Telemusik* geht einen Schritt weg von der bloßen Nachzeichnung kultureller Oberflächen. Die zu vermutende strukturelle Verbindung von *Telemusik* mit japanischen Tempelritualen und die von uns aufgezeigten Beziehungen der Verarbeitungstechniken zur *gagaku*-Musik [...] zeugen von einem Maß an Identifikation, das dem Exotismus fremd war. [...] Andererseits bleibt eine Parallele zum Orientalismus/Exotismus darin bestehen, dass Stockhausen ausschließlich westliche kompositorische Mittel in der Begegnung mit dem 'Anderen' verwendet, so wie die Musik Puccinis oder Mahlers chinesische oder japanische Musiktradition im Gewand spätromantischer Klangfarbe und Harmonik 'verfälscht',<sup>85</sup> so sind es bei Stockhausen Ring- und Amplitudenmodulation, die die Verzerrung und

---

<sup>83</sup> S. Utz 2002, S. 38.

<sup>84</sup> Vgl. Utz 2002, S. 49.

<sup>85</sup> Und dabei auch teleologische Konzeption sowie motivische Arbeit beibehält.

Rekontextualisierung des Anderen in den westlichen Diskurs leisten. Dass dabei der Technologie eine vermeintlich 'kulturneutrale' Rolle zugesprochen wird, gehört zu den vielen Missverständnissen die sich in Stockhausens Grundkonzeption finden. [...]

Denn entscheidend ist nicht, dass die Musikquellen hier einander 'angenähert' werden (und somit scheinbar die Unterscheidung von kulturellem Selbst und kulturellem Anderem aufgelöst wird, sondern mit welchen Mitteln dies geschieht. Die Mittel des elektronischen Studios, die es möglich machen, jede Musik in ein Klangband um 12000 Hz zu transponieren und es dann zu synthetisch erzeugten Klängen in Beziehung zu setzen und die Grundkonzeption, die sich hinter diesem Ansatz auftut, ist ohne die Erfahrungen der westlichen Avantgarde seit den 1950er-Jahren undenkbar [...]."<sup>86</sup>

Dies ist der Hintergrund, vor dem auch Hubers Auseinandersetzung mit der arabischen Musik bzw. Musiktheorie betrachtet werden muss. Christian Utz hat einen Katalog an Fragen zur interkulturellen Rezeption und Adaption musikalischer Elemente erstellt und vier zugehörige Kategorien definiert, nach denen die analysierten Kompositionen je nach Beantwortung dieser Fragen klassifiziert werden kann. Sie sollen an dieser Stelle schon einmal vorgestellt werden. Die Ergebnisse der im Rahmen dieser Arbeit vorgenommenen Analysen werden dann in der Schlussbetrachtung mit diesen Kategorien und den dazu gehörenden Leitfragen in Beziehung gesetzt. Auf diese Weise lässt sich in übersichtlicher Fragebogenform eine klare Basis für die abschließende Diskussion von Hubers Kompositionen erarbeiten.

---

<sup>86</sup> Utz 2002, S. 169.

## Christian Utz: Leitfragen

Beschreibung des Rezeptionsprozesses:

- "Welche Arten von Materialien werden rezipiert (musikalische, philosophische, ästhetische, literarische, etc.)?"
- Welche Quellen werden verwendet (persönliche Erfahrungen, Gespräche, Konzerte, Vorträge, Bücher, Aufnahmen etc.)?"
- Welche Intention verfolgt der Komponist dabei (soweit rekonstruierbar)?"<sup>87</sup>

Analyse des Rezeptionsprozesses:

- "Wie definiert der Komponist die Unterscheidung von Eigenem und Fremdem, von kulturellem Selbst und kulturellem Anderen?"
- Welche relative Bedeutung haben interkulturelle Rezeptionsprozesse im Vergleich mit innerkulturellen und personalstilistischen Prozessen, die sich im Werk manifestieren?"
- Welche Wichtigkeit wird der Frage nach der „Authentizität“ der rezipierten Materialien eingeräumt?"
- Welche Art des transkulturellen Verstehens offenbart der Rezeptionsprozess?"<sup>88</sup>

## Christian Utz: Rezeptionskategorien

"(1) **Konfrontation/Repräsentation.** Der Komponist trifft eine klare Unterscheidung zwischen dem kulturellen Selbst und dem kulturellen Anderen. Die rezipierten Materialien werden so auch in einer Weise eingesetzt, die sich von der Verwendung anderer, vertauter [sic] Materialien unterscheidet. Es werden dabei kaum Versuche gemacht, die so entstehende

---

<sup>87</sup> S. Utz 2002, S. 66.

<sup>88</sup> S. Utz 2002, S. 66.

Antithese zu 'versöhnen', der Komponist suggeriert vielmehr dabei oft eine tendenzielle Hierarchie der überlegenen 'eigenen' Materialien und der unterlegenen 'fremden' Materialien. Der Grad an Authentizität der Materialien spielt dabei keine Rolle, vielmehr kann das 'Andere' auf nahezu jede Art und Weise konstruiert und dadurch *repräsentiert* werden. Dies ist die charakteristische (ethnozentrische) Vorgangsweise des Exotismus im 19. Jahrhundert und findet sich im *pentatonic romanticism* Ostasiens im 20. Jahrhundert wieder.

[Anm. d. Verf.: Das Schlüsselwort der 'Repräsentation' macht noch einmal das Kernproblem interkultureller Werke europäischer Komponist\*innen deutlich – in einer Welt, in der Macht und Reichtum ungleich verteilt sind, stellt eine gedankenlose, verzerrte Fremdrepräsentation nur auf eine weitere Art die Machtposition der privilegierten Personengruppen heraus, *adds insult to injury*.]

(2) **Integration/Assimilation.** Die Unterscheidung zwischen einem kulturellen Selbst und einem kulturellen Anderen verliert hier an Schärfe, aber die resultierende Musik verbleibt weiterhin innerhalb eines innerkulturell dominierten Bezugsrahmen. Elemente anderer kultureller Traditionen dienen als Bereicherung und Erweiterung des eigenen musikalischen Stils oder Systems, ohne dieses System grundsätzlich in Frage zu stellen. Die rezipierten Materialien werden ernst genommen und es wird ihnen oft ein hoher Wert beigemessen, sie werden aber in einer vorwiegend pragmatischen Weise eingesetzt und erfüllen dabei meist eine Funktion, die mit ihrem ursprünglichen Kontext in keiner Beziehung mehr steht. So kommt es auch zu einem Wandel der Eigenschaften des Materials selbst. Authentizität ist so auch hier von untergeordneter Bedeutung, wenn sie auch für wichtiger gehalten wird als in (1). In dieser integrierenden (bewusster Vorgang) oder assimilierenden (teils unbewusster Vorgang) Kategorie ist ein Großteil des [sic] neuen Musik des Westens im 20. Jahrhundert gefasst, die auf nicht-westliche Materialien zurückgreift.

(3) **Synthese.** Der Komponist versucht hier eine simplifizierte Unterscheidung zwischen Selbst und Anderem aufzuheben, indem er konzeptionell alle rezipierten Materialien auf eine gemeinsame und

gleichberechtigte Ebene stellt. Er macht dabei Gemeinsamkeiten zwischen diesen Materialien ausfindig und setzt sie in verschiedener Weise miteinander in Beziehung. Das macht im Normalfall einen selektiven Gebrauch dieser Materialien notwendig und führt zur Notwendigkeit von Kompromissen in Bezug auf deren Authentizität. Das Resultat lässt so die kulturellen Eigenheiten der Materialien zurücktreten. Der Ein-Kulturen-Diskurs soll hier überwunden werden zugunsten eines gleichberechtigten Dialogs zwischen zwei kulturellen Identitäten, vereinigt in einer einzigen 'kulturfreien', 'polykulturellen', 'multikulturellen' o. ä. Manifestation.

(4) **Differenz.** Der Komponist bemüht sich hier, eine simplifizierte Unterscheidung zwischen Selbst und Anderem dadurch zu überwinden, dass er die Materialien in einer scheinbar 'authentischen' Art behandelt. Er nimmt die Implikationen des verwendeten Materials sehr ernst und versucht sie neu zu erfinden, indem er ihren 'originalen' Charakter und ihren ursprünglichen Kontext mitberücksichtigt. So zeigt diese Kategorie auch am deutlichsten die dünne Grenze zwischen Kreation und Re-Kreation. Dabei versucht der Komponist nicht, die so entstehenden Widersprüche zu kaschieren. Dies mag zu einer collage- oder montageartigen Form führen, abhängig von der Anzahl und Art der verwendeten Materialien. Diese Vorgehensweise setzt einen hohen Grad an Vertrautheit mit diesen Materialien voraus und ein vorsichtiges und sensibles technisches Verfahren, um diese in eine neue Komposition einfließen zu lassen. Einige der besten Stücke Tan Duns mögen in diese Kategorie fallen, aber seine Musik zeigt auch oft die Risiken auf, die mit dieser Vorgehensweise verbunden sind. Sie kann sehr schnell in die 1. Kategorie umschlagen und aus der gehaltvollen Differenz sinnentleerte Repräsentation werden lassen [...]."<sup>89</sup>

Utz betont, dass diese Kategorien keine Werturteile über künstlerische Qualität beinhalten.

---

<sup>89</sup> S. Utz 2002, S. 67-68. Auch Helmut Rösing hat eine Liste von 'Formen der Aneignung fremden Musikmaterials in der Kunstmusik', also Kategorien der Rezeption und Adaption formuliert, die in diesem Zusammenhang interessant erscheinen. Vgl. Rösing, Helmut: Multikulturalität in populärer Musik. Postmodernistische Attitüde oder Aneignung des musikalisch Fremden? In: Krones, Hartmut (Hrsg.): Multikulturelle und internationale Konzepte in der Neuen Musik. Wien 2008 (= Wiener Schriften zur Stilkunde und Aufführungspraxis; Bd. 4 der Sonderreihe "Symposien zu WIEN MODERN"). S. 80-82. Im Folgenden zitiert als 'Rösing'.

## 4 – Ziele der Dissertation/Forschungsstand

Im Zentrum der vorliegenden Arbeit steht die Analyse der Werke *Die Erde dreht sich auf den Hörnern eines Stiers* und *Lamentationes de fine vicesimi saeculi* anhand von Partituren, Stimmheften und Skizzenmaterial<sup>90</sup>. Von besonderem Interesse ist die interkulturelle Rezeption und Adaption musikalischer und nicht-musikalischer Elemente. Christian Utz' Leitfragen dienen bei der Auseinandersetzung mit diesen Prozessen als Orientierung.

Die erste Frage gilt zunächst der Bestimmung, welche Art von Elementen entlehnt wird, bzw. worauf Bezug genommen wird: Tonmaterial, Formen, literarische Quellen, aber auch philosophische/spirituelle Konzepte etc. Des Weiteren wird deren Einfluss auf und Funktion innerhalb der kompositorischen Strukturen, teilweise bis hinunter auf die Ebene des Einzeltons, von Bedeutung sein.

Ebenso wichtig ist die Beschäftigung mit den die erste Frage betreffenden Kontexten: Aus welchen Zusammenhängen entstammen entlehnte Elemente? Welcher Epoche der arabischen Musikgeschichte entstammen, welcher theoretischen Schrift entsprechen sie in ihrer spezifischen Ausprägung? Wie lässt sich ihre Re-Kontextualisierung innerhalb der neuen Komposition charakterisieren? Dies ist insofern ein essentieller Punkt, als die klassische arabische Musikkultur im Gegensatz zur europäischen eine vorwiegend mündlich geprägte ist. Übertragungen bestimmter Phänomene in ein für die europäische Musik typisches schriftlich fixiertes, finites Werk stellen deswegen bereits einen radikalen Akt dar.

Auf ähnliche Weise steht die prinzipielle Einstimmigkeit der arabischen Musik der polyphonen europäischen Tradition mit ihrer großen harmonischen Gewichtung gegenüber. Die letzten Fragen müssen daher lauten: Inwieweit lässt Huber seine eigene Art zu komponieren, seinen eigenen kulturellen Hintergrund durch die Begegnung mit der anderen Kultur tatsächlich in Frage stellen? Und wie ist

---

<sup>90</sup> Aufgrund der Tatsache, dass die Paul-Sacher-Stiftung nur handschriftliche bzw. maschinengeschriebene Kopien der dort aufbewahrten Skizzen zulässt, musste der Blick auf Hubers enorme Hinterlassenschaft an Skizzen auf das Wesentliche beschränkt werden. Das Material zu den 'arabischen Kompositionen' konnte ich in recht großem Umfang begutachten und abschreiben/abzeichnen; im Hinblick auf Hubers Gesamtschaffen war dies in vergleichbarer Weise nicht möglich.

diese Begegnung selbst zu charakterisieren? Von Interesse wird es in Bezug auf all diese Fragen auch sein, Entwicklungen von Werk zu Werk aufzuzeigen. Um diese Analyseschritte zu ermöglichen und nachvollziehbar zu machen, gehen dem Hauptteil dieser Arbeit grundlegende Ausführungen zur arabischen Musik, ihrer Geschichte, ihrer Tonsysteme und ihrer melodischen und rhythmischen modalen Systeme voraus. Ebenso werden Hubers Quellen näher betrachtet und eingeordnet.

Um die Analyse nicht in einem allzu abstrahierten Raum durchzuführen, soll den bereits genannten Teilen eine Betrachtung der unmittelbaren geschichtlichen und politischen Kontexte der Kompositionen vorangehen – dies sind: eine kurzer historischer Abriss des ersten Irakkriegs und eine Einführung in das Problemfeld des Orientalismus. Wichtig ist dabei auch die Auseinandersetzung mit der paradigmatischen These vom *clash of civilizations*: Anhand einiger Texte aus der Zeit der späten 80er-Jahre bis Mitte der 90er soll die Charakteristik der Diskurse aufgezeigt werden, gegen die Huber mit seinen Werken ankomponierte – und wie diese Schriften selbst von orientalistischen Stereotypen durchsetzt sind. Nicht nur Hubers Äußerungen, Skizzen, Textgrundlagen und schließlich auch der Notentext selbst bilden den zu analysierenden Text-Komplex; sondern auch die Relation dieser Elemente zu den genannten Kon-Texten, zu Theorie und Musikpraxis, Geschichte, Politik etc., sind Faktoren in der 'Erzählung', in der Darstellung und Kommentierung der Welt, die sich im Zuge der Analyse und Interpretation von Hubers Golfkrieg-Kompositionen herausarbeiten lässt. Es geht also nicht zuletzt um ein möglichst detailliertes Verständnis dieser 'Erzählung', der Kunstwerke im Dialog mit ihrer Zeit.

### **Forschungsstand/Quellen**

Zum Werk Klaus Hubers existiert bislang nur eine Dissertation, *Aspekte der Musik von Klaus Huber* von Kjell Keller. Diese 1976 im Selbstverlag erschienene Arbeit zeigt anhand von Werken, die in den Jahren zwischen 1955 und 1970 entstanden sind, Entwicklungen in Hubers Komponieren auf. Das Anliegen Kellers ist es dabei, "das Bild vom esoterischen, religiösen Mystiker", das "seit Jahren durch alle musikalischen Zeitschriften kolportiert"<sup>91</sup> wird, mittels Analysen des Notentextes in Frage zu stellen und die Wandlungsfähigkeit des Komponisten herauszustreichen.

---

<sup>91</sup> Keller, Kjell: *Aspekte der Musik von Klaus Huber*. Bern 1976. S. 1. Im Folgenden zitiert als 'Keller 1976'.

Aufgrund ihrer Entstehungszeit und der dadurch bedingten Auswahl der in den Blick genommenen Stücke gibt es keine direkten thematischen Berührungspunkte zwischen Kellers und der vorliegenden Dissertation.

Als wichtige Quellen zu Hubers eigenen Positionen und Absichten, seiner Ästhetik und Arbeitsmethoden dienen Claus-Steffen Mahnkopfs Gesprächsband *Von Zeit zu Zeit* aus dem Jahr 2009, in dem auch die 'arabischen Kompositionen' Hubers besprochen werden, sowie die von Max Nyffeler herausgegebenen Bände *Klaus Huber* (1989) und *Umgepflügte Zeit* (1999), in denen sich Schriften, Vorträge und Gespräche von und mit Klaus Huber versammelt finden. *Unterbrochene Zeichen* (2005, Hrsg.: Kunkel), *Mnemosyne* (2006, Hrsg.: Redepenning/Steinheuer), *Transformationen* (2013, Hrsg.: Hiekel/Müller) und ein 2007 in der Reihe *Musik-Konzepte* erschienener Sonderband bieten eine Reihe von Aufsätzen, die sich mit Hubers musikalischen Werken auseinandersetzen. Im Rahmen der vorliegenden Dissertation relevante Texte beschäftigen sich mit Hubers Auffassung kompositorischer Zeit (Gunnar Hindrichs, Max Nyffeler, Heidi Zimmermann), seinen Vorstößen auf dem Gebiet der Mikrointervallik (Balz Trümpy und – mit Fokus auf den *maqāmāt* – Günter Kleinen und Till Knipper) sowie seinen interkulturell ausgerichteten, arabisch beeinflussten Kompositionen (Gunnar Hindrichs, Kjell Keller, Renate Würsch). In Bezug auf letztere fehlen jedoch umfassendere Betrachtungen einzelner Werke, die vorhandenen Texte besitzen einführenden Charakter oder besprechen in begrenztem Rahmen einzelne Aspekte. Hier knüpft die vorliegende Dissertation an.

Als Hauptquelle zur modernen arabischen Musiktheorie dient Scott Marcus' äußerst ausführliche und detaillierte Monographie *Arab Music Theory in the Modern Period* (1989). Ebenso wichtig, sowohl für die moderne wie auch die mittelalterliche Theorie, ist Rodolphe d'Erlangers Standardwerk *La musique arabe*, aus dem Klaus Huber einen großen Teil seiner Informationen bezog. Eine Vielzahl weiterer, oft spezialisierter Veröffentlichungen stützt und komplementiert die Darstellung von Marcus, darunter Arbeiten von Ali Jihad Racy, Amnon Shiloah, Issam El-Mallah, Liberty Manik, Owen Wright, Shireen Malouf u. a. Relevant ist auch das ebenfalls von Huber benutzte einführende Werk von Habib Hassan Touma *Die Musik der Araber*,<sup>92</sup> das neben einem musikgeschichtlichen Abriss die Grundlagen

<sup>92</sup> Ganz explizit findet sich die Bezugnahme Hubers auf Mikrofilm (im Folgenden: 'MF') 817-866 der Paul-Sacher-Stiftung, Basel, Sammlung Klaus Huber, doch auch die Darstellungen von rhythmischen Modi auf MF 817-859 u. -861 scheinen z. B. aus Toumas Band entnommen. Vgl.

verschiedener Tonsysteme, des melodisch-modalen wie auch des rhythmischen Systems enthält.

D'Erlangers Reihe nimmt eine Doppelfunktion ein:

1. Die letzten beiden Bände bilden seine eigene theoretische Abhandlung zur arabischen Musik im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts. Während Scott Marcus im Wesentlichen eine ägyptische Perspektive einnimmt, mit Fokus auf Kairo,<sup>93</sup> ist d'Erlangers Perspektive in diesen Bänden eher syrisch geprägt.<sup>94</sup> Im Rahmen dieser Arbeit geht es jedoch nicht darum, spezifische nationale oder regionale Besonderheiten in den Vordergrund zu rücken, sondern die verbindenden Grundpfeiler der arabischen Musiktheorie darzustellen. Der Fokus liegt auf der von Marcus sogenannten *middle period theory* (im Rahmen der Betrachtung der *modern period*, d. h. der Theorie des 19.-20. Jahrhunderts), also einem Zugang, der dem d'Erlangers (und somit dem Hubers) entspricht, wobei auch Entwicklungslinien vor und nach dieser Zeit aufgezeigt werden. Die Charakteristika dieses Theorieansatzes werden entsprechend in Kapitel III erklärt. Es ist vor allem diese moderne theoretische Beschreibung der klassischen arabischen Musik mit ihrer temperierten 24-tönigen Oktavunterteilung, die für das Verständnis von Hubers Kompositionen relevant ist. Diese Wichtigkeit wird im Rahmen dieser Arbeit dadurch ausgedrückt, dass die moderne Theorie vorrangig behandelt wird und der Beschreibung der historischen Traktate vorangestellt wird.
2. Die übrigen ersten vier Bände von d'Erlangers Reihe enthalten Übersetzungen mittelalterlicher Theorie-Traktate von al-Fārābī, Ibn Sīnā, Ṣafī ad-Dīn u. a. Vor allem Ṣafī ad-Dīn ist für Hubers kompositorische Auseinandersetzung mit der arabischen Musik neben der modernen Theorie relevant.

---

Touma, Habib H.: Die Musik der Araber. Wilhelmshaven 1998 (= Taschenbücher zur Musikwissenschaft; Bd. 37). S. 79-83. Im Folgenden zitiert als 'Touma 1998'.

<sup>93</sup> Marcus führte dort Feldstudien durch, er berücksichtigte für seine Arbeit jedoch auch theoretische Schriften aus Syrien und dem Libanon sowie europäisch-sprachige Abhandlungen. S. Marcus, Scott L.: Arab Music Theory in the Modern Period. Ann Arbor, MI 1989. S. 2-3. Im Folgenden zitiert als 'Marcus 1989'.

<sup>94</sup> Dies liegt in der engen Zusammenarbeit mit dem syrischen Sufi-Musiker 'Alī ad-Darwīš begründet, der ein syrisch-türkisch geprägtes Theorieverständnis hatte (Syrien und Türkei stehen sich hier näher als beispielsweise Ägypten und Türkei). Vgl. Marcus 1989, S. 672-673 u. S. 179-181.

D'Erlangers eigene Stellung in der Geschichte der arabischen Musiktheorie soll im Folgenden noch diskutiert werden (S. III.1).

Insgesamt wurden also die von Huber verwendeten Quellen im Rahmen dieser Arbeit durch eine große Anzahl zusätzlicher englisch-, französisch- und deutschsprachiger Publikationen erweitert, um das Studium dieser Quellen in einen größeren Kontext zu stellen.

Bei der Transliteration arabischer Termini und Namen folge ich prinzipiell den Empfehlungen der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft<sup>95</sup>, mit einigen Ausnahmen: Bei geographischen Bezeichnungen, Herrschernamen und politischen Figuren der Zeitgeschichte, wie auch generell Begriffen, die im Deutschen geläufig sind (z. B. Koran), nutze ich die allgemeinen Lesegewohnheiten am ehesten entsprechende eingedeutschte Schreibweise. Bei den Namen von Figuren der Gegenwart oder jüngsten Vergangenheit versuche ich hierzulande geläufige bzw. von den entsprechenden Personen selbst gewählte (und z. B. im Rahmen des eigenen Webauftritts verwendete) Schreibweisen zu nutzen – so wie die Namen hier zitierter Autor\*innen, je nach Transliterationssystem, ein heterogenes Bild ergeben. Musikalische Termini werden aber immer einheitlich transliteriert wiedergegeben.

Ich vermeide die Nutzung des generischen Maskulinums zugunsten einer inklusiven Schreibweise mit sogenanntem 'Gendersternchen', sofern es sich um gemischtgeschlechtliche Gruppen handelt. Es geht also um größere sprachliche Differenzierung und damit den Versuch einer getreueren Abbildung der Wirklichkeit. Werden Personengruppen kollektiv in der maskulinen Form beschrieben, ist tatsächlich nur von Männern die Rede.

Da im Kontext dieser Arbeit ständig mit vierteltönig erhöhten Tonstufen umgegangen werden muss, werden alle alterierten Töne einer Oktave in folgender Weise benannt: *h#* für *his*; *hb* für *b* sowie *h≠* (‡) bzw. *h-b-* (‡) für die entsprechenden vierteltönig alterierten Töne etc. Ähnlich verfährt auch Scott Marcus in seiner Dissertation.

Hervorhebungen in Zitaten stammen stets aus der Quelle, auf Eingriffe dieser Art wurde im Rahmen dieser Arbeit grundsätzlich verzichtet.

---

<sup>95</sup> S. Brockelmann, Carl et al.: Die Transliteration der arabischen Schrift in ihrer Anwendung auf die Hauptliteratursprachen der islamischen Welt. Denkschrift, dem 19. internationalen Orientalistenkongreß in Rom. Leipzig 1935. Unveränderte Neuauflage: Wiesbaden 1969.

## II – Kontexte

Der erste Irakkrieg steht als historisches Ereignis und 'unmittelbarer Auslöser' von Hubers Auseinandersetzung mit arabischer Musiktheorie und Kultur im Mittelpunkt des politischen Werkkontextes. Dieser Krieg wiederum ist nicht zu begreifen, ohne sich einen Überblick über die machtpolitischen und historischen Zusammenhänge einerseits sowie den Orientalismus-Diskurs andererseits zu verschaffen. Die von Huber in seinem Werkkommentar zu *Lamentationes de fine vicesimi saeculi* angedeutete Kritik an der Rolle der Medien<sup>96</sup> zielt auf das Unvermögen, die jeweiligen politisch-ideologischen Standpunkte der Konfliktparteien und deren Einfluss auf den Verlauf der Golfkrise sichtbar zu machen, ja im Gegenteil mit ihren Bildern den Mythos vom 'sauberen' und 'gerechten' Krieg zu festigen.

Im Gespräch mit Claus-Steffen Mahnkopf merkt Huber etwa 15 Jahre später an, dass man "sagte, daß die kommende Zeit von Religionskonflikten bestimmt sein werde. Der Islam und die arabische Kultur wurden zum Beelzebub, zum Oberteufel, gegen den die erste Welt antreten müsse."<sup>97</sup> Das hier anklingende Wiedererstarken des Feindbildes 'Islam' und die entsprechende Interpretation globaler Konflikte<sup>98</sup> hängen eng mit den politischen Gegebenheiten Anfang der 90er-Jahre zusammen. Anhand ausgewählter Texte soll die Etablierung eines islamischen Bedrohungsszenarios skizziert werden, wie es für die Zeit um und seit dem ersten Irakkrieg relevant ist. Dabei wird auch der Fortbestand althergebrachter orientalistischer Stereotype innerhalb dieses Diskurses aufgezeigt.

Es erscheint wichtig anzumerken, dass es hier keineswegs darum geht, über internationale oder innergesellschaftliche Konflikte zu urteilen, sondern um die Darstellung von spezifischen Konstruktionen der Wirklichkeit (Orientalismus und 'Clash'-These) und der ihnen eigenen Dynamik. Menschen, die an einen *clash of civilizations* glauben, gibt es sowohl auf 'westlicher' wie islamischer Seite, in Bezug auf Hubers Schaffen sind jedoch die amerikanischen und europäischen Äußerungen

<sup>96</sup> S. II.1, Mediale Berichterstattung.

<sup>97</sup> Von Zeit zu Zeit, S. 83.

<sup>98</sup> Vgl. Massarrat, Mohssen: Islamischer Orient und christlicher Okzident. Gegenseitige Feindbilder und Perspektiven einer Kultur des Friedens. In: Fip, Hans-Jürgen/Künzel, Rainer: Zusammenprall der Kulturen im Zeichen der Globalisierung? Osnabrück 1999 (= Osnabrücker Jahrbuch Frieden und Wissenschaft; Bd. 6). S. 198.

dieser Weltsicht von Belang (die 'eigene Seite'), da speziell diese den Entstehungsimpuls, den Impuls zum Widerspruch für Huber provozieren.

Im letzten Abschnitt dieses Kapitels wird die 'Clash'-These schließlich als 'politischer Mythos' identifiziert – es handelt sich eben nicht um eine widerlegbare These im wissenschaftlichen Sinne. Daher mag es auch nicht verwundern, dass in den vorangehenden Abschnitten zwar kritisch auf Pauschalisierungen und die verwendeten orientalistischen Stereotypen der besprochenen Texte hingewiesen wird; eine Erörterung mit Für und Wider, inwiefern und ob überhaupt ein *clash of civilizations* die entscheidende Triebkraft zwischen aktuellen Konflikten darstellt, ist jedoch nicht Ziel dieser Arbeit (obgleich sehr wohl angemerkt werden muss, dass eine solche Übergewichtung von 'Kultur' gegenüber konkreten politischen und sozialen Begründungen ein Hauptmerkmal des Orientalismus nach der Definition Edward Saids ist). Belege finden sich für jedwede Sichtweise – der politische Mythos gewinnt seine Kraft durch diejenigen, die an ihn glauben und nach ihm handeln.

## 1 – Historischer Kontext: der erste Irakkrieg (1990-91)

Iraks Konflikt mit Kuwait, der schließlich zur Golfkrise und Annexion des Emirats im Jahr 1990 führte, reicht bis in osmanische Zeiten zurück. Die komplexen legalen und historischen Hintergründe können im Rahmen dieser Arbeit nicht ausreichend behandelt werden. (Von Seiten Iraks wurde häufig mit der Tatsache argumentiert, dass Kuwait ein Teil der osmanischen Provinz Basra gewesen war und damit auch ein Teil des heutigen Irak sei.<sup>99</sup>) Nichtsdestoweniger soll ein kurzer Abriss die nötigsten Informationen vermitteln.

Im frühen 18. Jahrhundert durch die noch heute herrschende Sabah-Familie (*aş-şabāh*) gegründet, hat der kleine Stadtstaat Kuwait seit jeher seine Unabhängigkeit durch Bündnisse zu schützen verstanden.<sup>100</sup> Seit Ende des 19. Jahrhunderts gelang dies im Besonderen durch den Balanceakt, Großbritannien und das Osmanische Reich (unter dessen Herrschaft Kuwait nominell stand) als Schutzmächte gegeneinander auszuspielen.<sup>101</sup> Erst mit dem Zusammenbruch des Osmanischen Reichs infolge des Ersten Weltkriegs und der Aufteilung des arabischen Territoriums in einzelne Länder durch die Kolonialmächte Großbritannien und Frankreich tritt der Irak als staatliches Gebilde in Erscheinung.<sup>102</sup>

Etlliche Bemühungen, den seitdem immer wieder aufflammenden Streit um den Grenzverlauf zwischen den beiden Staaten durch Verhandlungen beizulegen, scheiterten unter anderem an den instabilen politischen Verhältnissen Iraks bzw. der Region.<sup>103</sup> Von erheblicher Bedeutung waren für Irak in diesem Zusammenhang die Inseln Warba und Bubiyan sowie ein besserer Zugang zum Persischen/Arabischen

---

<sup>99</sup> S. Khadduri, Majid/Ghareeb, Edmund: War in the Gulf, 1990-91. The Iraq-Kuwait Conflict and Its Implications. Oxford 1997. S. 6. Im Folgenden zitiert als 'Khadduri/Ghareeb'.

<sup>100</sup> S. Khadduri/Ghareeb, S. 7.

<sup>101</sup> S. Khadduri/Ghareeb, S. 9-11.

<sup>102</sup> S. Khadduri/Ghareeb, S. 20. Vgl. Perthes, Volker: Die Fiktion der Einheit. Koalitionen und Konflikte im arabischen Raum. In: Krell, Gert/Kubbig, Bernd W. (Hrsg.): Krieg und Frieden am Golf. Ursachen und Perspektiven. Frankfurt a. M. 1991. S. 20-22. Die Zersplitterung des arabischen Raumes bedingte die Bewegungen des Pan-Arabismus und Nationalismus, in deren Kontext die sozialistische Baath-Partei gegründet wurde, der das irakische Regime Saddam Husseins entstammt.

<sup>103</sup> S. Khadduri/Ghareeb, S. 232f. Bereits gefundene Kompromisse wurden teilweise nicht ordnungsgemäß von beiden Seiten ratifiziert, weil z. B. ein neues Kabinett diese für nicht akzeptabel befand.

Golf, um einen der Größe des Landes angemessenen Seehafen zu entwickeln und schützen zu können.<sup>104</sup>

Nach dem achtjährigen Krieg mit Iran (1980-88) sah sich der Irak hoch verschuldet.<sup>105</sup> Da Kuwait und die übrigen arabischen Golfstaaten, die den Irak während des Krieges unterstützt hatten,<sup>106</sup> sich nicht zu weiteren bedeutenden Finanzhilfen verpflichten ließen, war das Land fast gänzlich auf sein Einkommen durch die Ölförderung angewiesen. Diese war im Laufe der Kriegsjahre sowohl im Irak als auch in Iran eingebrochen, ein Defizit, das die anderen ölfördernden Golfstaaten durch Mehrproduktion ausgeglichen hatten – woraus sich nun neue Probleme ergeben sollten:

"After the war, when Iraq resumed oil production, most other Arab Gulf countries, including Kuwait, were exceedingly reluctant to lower their high quotas of oil production. Because of this situation, the price of oil necessarily dropped to a level as low as eight dollars per barrel, a sharp contrast to the price before the Iraq-Iran war which had reached the high level of twenty-five dollars per barrel."<sup>107</sup>

Eine OPEC-interne Übereinkunft zur Erhöhung des Ölpreises scheiterte letztlich an Kuwait.<sup>108</sup> Die Unbeweglichkeit beider Parteien führte zu einer Verschärfung des Konflikts und schließlich zur gewaltsamen Invasion Kuwaits durch den Irak. Washington hatte sich angesichts der Streitigkeiten zwischen den beiden Ländern neutral gegeben.<sup>109</sup> Damit schien der Augenblick für die irakische Führung günstig: Mit der Annexion Kuwaits besaß Irak nicht nur den benötigten Zugang zum Meer, sondern hatte auch seinen eigenen Ölreichtum auf rund 20 Prozent der Weltölreserven verdoppelt. "Diese Verdopplung der eigenen Ölvorkommen – und das

---

<sup>104</sup> S. Khadduri/Ghareeb, S. 80 u. S. 233. Der Küstenstreifen Iraks ist im Gegensatz zu dem des viel kleineren Kuwait sehr kurz und darüber hinaus größtenteils wenig geeignet zur Errichtung eines Hafens.

<sup>105</sup> S. Khadduri/Ghareeb, S. 79f.

<sup>106</sup> Sie selbst – vor allem Kuwait – sahen sich selbst durch das neue revolutionäre Regime des Ajatollah Ruhollah Khomeini bedroht. S. Khadduri/Ghareeb, S. 80 u. 82.

<sup>107</sup> Khadduri/Ghareeb, S. 86.

<sup>108</sup> S. Khadduri/Ghareeb, S. 87.

<sup>109</sup> S. Hippler, Jochen : Die Neue Weltordnung. Hamburg 1991. S. 113. Im Folgenden zitiert als 'Hippler'. Allerdings könnte diese Einschätzung auf irakischer Seite auch auf einem gegenseitigen Missverständnis beruhen, wie eine nähere Betrachtung des ausschlaggebenden Gesprächs zwischen Saddam Hussein und der US-Botschafterin April Glaspie zeigt. S. Khadduri/Ghareeb, S. 110-114.

Verschwinden eines alten Opponenten in Fragen der Ölpreispolitik –" aber würde Iraks Bestrebungen nach einem höheren Ölpreis durchsetzbar machen. Dadurch und aufgrund der Tatsache, dass die hohen Kriegsschulden Iraks bei Kuwait mit der Eroberung gegenstandslos geworden waren, stand der Sanierung der Staatskasse und dem Wiederaufbau des Landes scheinbar nichts mehr entgegen.<sup>110</sup>

Dieses Kalkül ging nicht auf. Noch am Tag der Invasion, dem 2. August 1990, tagte der UN-Sicherheitsrat auf Betreiben der amerikanischen Delegation und verabschiedete Resolution 660, in der die Invasion verurteilt und der sofortige und bedingungslose Abzug der irakischen Truppen gefordert wurde.<sup>111</sup> Bereits am 6. August folgte Resolution 661, in der ökonomische Sanktionen gegen den Irak verhängt wurden.<sup>112</sup> Damit war die Golfkrise von Anfang an auf eine internationale Ebene gehoben worden, was eine innerarabische, friedliche Lösung des Konflikts erschwerte:

"When the Arab League finally met in full session to deal with the crisis on August 9-10, 1990, Western intervention had already encouraged several Arab leaders sympathetic with Kuwait to insist on Iraq's withdrawal 'immediately and unconditionally,' although several other Arab leaders held that a face-saving promise would have encouraged Iraq to withdraw. Moreover, the increasing number of the Security Council Resolutions was overwhelming, which rendered the chances of Arab mediation to achieve peaceful settlement to become almost nil."<sup>113</sup>

---

<sup>110</sup> S. Hippler, S. 114-115. Vgl. Khadduri/Ghareeb, S. 251-254. Vgl. Karsh, Efraim/Rautsi, Inari: Warum Saddam Hussein in Kuwait einmarschierte. In: Krell, Gert/Kubbig, Bernd W. (Hrsg.): Krieg und Frieden am Golf. Ursachen und Perspektiven. Frankfurt a. M. 1991. S. 64: "Neben dem Gefühl, daß die Zeit dränge und er lange genug Geduld mit Kuwait gehabt habe, muß die Versuchung der militärischen Option für den hart bedrängten Hussein wohl unwiderstehlich gewesen sein. Wenn er die leere Staatskasse mit dem sagenhaften kuwaitischen Reichtum auffüllte, so hoffte der Präsident, könnte er Iraks Auslandsschulden drastisch verringern und die ehrgeizigen Wiederaufbauprogramme in Angriff nehmen, die er seinem Volk unmittelbar nach dem iranisch-irakischen Krieg versprochen hatte. Vor dem Hintergrund von Iraks historischem Anspruch auf Kuwait könnte dessen Besetzung Husseins nationales Prestige heben, denn er stünde dann als Befreier irakischen Territoriums da. Zudem könnte dieser Feldzug die Militärs mit etwas beschäftigen, was ihm als Auslandsabenteuer ohne Risiko erschien; das würde ihre Sehnsucht nach dem Dank des Vaterlandes stillen und sie zugleich in sicherer Entfernung von Bagdad halten. Schließlich und nicht zuletzt würde die Einverleibung Kuwaits den Irak zur führenden Macht der arabischen Welt machen und ihm entscheidendes Gewicht in Fragen der Ölpreisgestaltung verleihen. Kurz, Husseins Position wäre mit einem Schlag auf Dauer gesichert."

<sup>111</sup> S. Khadduri/Ghareeb, S. 134-136.

<sup>112</sup> S. Khadduri/Ghareeb, S. 136-139.

<sup>113</sup> Khadduri/Ghareeb, S. 259. Vgl. S. 162: "Western intervention, first through diplomatic pressures and later by resort to force, was so quick and overwhelming that it virtually gave Arab leaders no chance to resolve the crisis by peaceful means."

Die Fronten waren verhärtet: Einerseits war Irak nicht bereit, ohne Zugeständnis abzuziehen, andererseits blockierten die USA und Großbritannien jeden Vorstoß, der den Bedingungen des Irak entgegengekommen wäre,<sup>114</sup> gemäß der Maxime, nicht mit Aggressoren zu verhandeln.<sup>115</sup> Am 29.11.1990 wurde auf Drängen der USA mit der Resolution 678 des Sicherheitsrates auch das Mittel der Gewalt zur Befreiung Kuwaits sanktioniert.<sup>116</sup>

Für die Bush-Administration war die Aufrechterhaltung des Status quo von vorrangiger Bedeutung. Ging es für sie im vorangegangenen Iran-Irak-Krieg um die Eindämmung der islamischen Revolution, die im Falle eines Sieges für Iran "die Stabilität der Regime feudaler Prinzen", einschließlich des verbündeten Saudi-Arabiens, bedroht hätte,<sup>117</sup> so galt es jetzt eine drohende irakische Hegemonie am Golf zu verhindern und den eigenen Einfluss auf die Region zu sichern.<sup>118</sup> Ein militärisch aufgerüsteter Irak, der 20 Prozent der weltweiten Erdölvorkommen kontrollierte, war (nicht nur) den USA schlicht zu mächtig geworden.<sup>119</sup> Allein mit Waffenlieferungen wie im ersten Golfkrieg, in dem die Natostaaten Irak unterstützt hatten, erschien die gegenwärtige Krise nicht lösbar. Kuwaits Eroberung durch den Irak war eine vollendete Tatsache, diese rückgängig zu machen für die USA die oberste Priorität. Die Wahrung eines niedrigen Ölpreises und die Befreiung Kuwaits waren Boni, die allein einen – auch finanziell – riskanten Militäreinsatz kaum gerechtfertigt hätten.<sup>120</sup>

Zudem wurde die Golfkrise, wie Eric Miller und Steve Yetiv argumentieren, als 'Testfall', als Weichenstellung für die Zeit nach dem Ende des Kalten Krieges gesehen:

---

<sup>114</sup> S. Khadduri/Ghareeb, S. 145-147 u. 158.

<sup>115</sup> Vgl. Khadduri/Ghareeb, S. 252f. Vgl. Miller, Eric A./Yetiv, Steve A.: The New World Order in Theory and Practice. The Bush Administration's Worldview in Transition. In: Presidential Studies Quarterly; Bd. 31, 1 (2001). S. 62. Im Folgenden zitiert als 'Miller/Yetiv': "Bush's determination to check aggression and to set a precedent for the future explains, in part, why he insisted that Iraq's withdrawal be unconditional and why he totally rejected any efforts, including linking Iraq's withdrawal to the Palestinian question, which might provide Saddam with a face-saving withdrawal. In his view, such efforts, which were advanced chiefly and repeatedly by France, Russia, and some Arab states, would not have set a positive precedent for a new world order in which aggression was not to be rewarded. They also may have given Iraq the impression that a post-Vietnam United States lacked the fortitude and resolve to go to war, thus encouraging Saddam to stay in Kuwait."

<sup>116</sup> S. Khadduri/Ghareeb, S. 150-153. Vgl. Ferdowski, Mir A./Opitz, Peter J.: Motor oder Feigenblatt. Die Rolle der Vereinten Nationen. In: Krell, Gert/Kubbig, Bernd W. (Hrsg.): Krieg und Frieden am Golf. Ursachen und Perspektiven. Frankfurt a. M. 1991. S. 123.

<sup>117</sup> Hippler, S. 115 u. 118.

<sup>118</sup> S. Hippler, S. 116 u. 119.

<sup>119</sup> Vgl. Hippler, S. 119.

<sup>120</sup> S. Hippler, S. 117.

"Bush and some of his advisers also believed that failure to check Iraq's aggression would encourage even more challenges to the U.S.-favored status quo and global stability."<sup>121</sup>

Eine unnachgiebige Haltung gegenüber dem Irak wurde also auch für nötig erachtet, um einen Präzedenzfall für die Zukunft zu schaffen und die amerikanische Vormachtstellung im Zeitalter der von Bush beschworenen *New World Order*<sup>122</sup> weiter zu behaupten,<sup>123</sup> stabilitätsgefährdenden und somit potentiell riskanten Verschiebungen im globalen Gefüge entgegenzuwirken.

Der irakische Außenminister Tariq Aziz warf den USA doppelte Standards vor, da sie die Resolution 660 des Weltsicherheitsrates mit dem Mittel der Gewalt (Resolution 678) zu erzwingen suchten, ähnliche, Israel und Syrien betreffende Resolutionen jedoch nicht in gleicher Weise forciert wurden.<sup>124</sup> Aus irakischer Sicht erschien die Politik des Sicherheitsrates mit seinen drei 'westlichen' Vetomächten

---

<sup>121</sup> Miller/Yetiv, S. 62. Vgl. S. 58: "We can identify one other general connection between the end of cold war, the Gulf crisis, and the new world order. The former two events not only motivated the development of the latter, but the Gulf crisis was also viewed by the Bush administration as a test of it."

<sup>122</sup> Heute begegnet dieser Begriff, abgekürzt 'NWO', nicht zuletzt durch die größere Sichtbarkeit im Internet, zunehmend im Kontext von antisemitischem Verschwörungsdenken. Mit solchen Konstruktionen hat die Verwendung hier, im Nachgang des Zusammenbruchs der Sowjetunion, nichts zu tun.

<sup>123</sup> Vor dem Ende des Kalten Krieges wäre ein vom Weltsicherheitsrat sanktionierter Militäreinsatz gegen den Irak wahrscheinlich an einem Veto der Sowjetunion gescheitert. In der neuen Situation war eine 'Nutzung' des Sicherheitsrates für die Interessen der USA und der Natostaaten im Sinne Huntingtons nun aber möglich. Vgl. Huntington 1993, S. 39: "Decisions made at the U.N. Security Council or in the International Monetary Fund that reflect the interests of the West are presented to the world as reflecting the desires of the world community. The very phrase 'the world community' has become the euphemistic collective noun (replacing 'the Free World') to give global legitimacy to actions reflecting the interests of the United States and other Western powers." (Auf Seite 40 erwähnt Huntington in diesem Zusammenhang ausdrücklich den ersten Irakkrieg.) Vgl. a. Ferdowski, Mir A./Opitz, Peter J.: Motor oder Feigenblatt. Die Rolle der Vereinten Nationen. In: Krell, Gert/Kubbig, Bernd W. (Hrsg.): Krieg und Frieden am Golf. Ursachen und Perspektiven. Frankfurt a. M. 1991. S. 124-126.

Die von Bush beschworene *New World Order* als Ära internationaler Kooperation bedeutet daher nicht eine Hintanstellung US-amerikanischer Interessen. S. Miller/Yetiv, S. 60: "For Bush, the concept did not mean that Washington would surrender any critical aspect of sovereignty to the United Nations either during or after the crisis. It also did not mean that it would forfeit national interests or be constrained in pursuing them. While the United States sought to promote collective action, it did not reject balance of power or commit to responding to all acts of aggression against sovereign states as collective security required in theory. [...] While Bush preferred to realize American national interests fully, even if that meant dispensing with a larger UN and multilateral role, he preferred the latter route if he could, in essence, meet U.S. interests." Der Aufbau einer internationalen Koalition gegen den Irak verlieh Bushs Politik mehr Legitimation und Autorität, als es ein Alleingang vermocht hätte. S. Miller/Yetiv, S. 64. Vgl. Bushs Reden vor dem US-Kongress vom 11.9.1990 (<https://bush41library.tamu.edu/archives/public-papers/2217>) und 6.3.1991 (<https://bush41library.tamu.edu/archives/public-papers/2767>) in der *George Bush Presidential Library* (<https://bush41library.tamu.edu/>). Stand der Online-Quellen: 28.1.2019.

<sup>124</sup> S. Khadduri/Ghareeb, S. 156 u. S. 159.

USA, Großbritannien und Frankreich willkürlich und nicht grundsätzlich verschieden vom Imperialismus des 19. Jahrhunderts.<sup>125</sup>

"Small wonder that when the Security Council passed its mandatory Resolutions against Iraq, Saddam Husayn rejected them on the grounds that they were imposed under the influence of the United States and Britain, each for its own reasons."<sup>126</sup>

In diesem Zusammenhang erscheint es umso schlimmer, dass eine innerarabische Lösung der Krise scheiterte. Der nun folgende Krieg hatte verheerende Folgen für die ganze Region,<sup>127</sup> trieb einen Keil zwischen die arabischen Staaten<sup>128</sup> und förderte den politisch-religiösen Extremismus.<sup>129</sup>

### **Mediale Berichterstattung**

Welche Kategorien in die Berichterstattung einfließen, wird am Beispiel von Peter Scholl-Latour deutlich werden. Dessen Meinung wurde und wird auch nach seinem Tod immer noch als die eines Experten wahrgenommen. Es wundert daher nicht, dass sich orientalistische Stereotype (s. dazu II.2) in vielen journalistischen Texten finden, gerade wenn sie sich an der Erklärung der Hintergründe der Krise versuchen. Die traditionell polarisierende Darstellung nach orientalistischer Manier aber fördert in einem bedrohlichen Kontext wie dem des Golfkriegs Antagonismus, Stereotype verdichten sich zu einem Feindbild.<sup>130</sup>

"In dieser Situation mit durchaus realen Bedrohungsgefühlen fehlten (medienvermittelte) Informationen über sozialpolitische Bedingungen des Krieges und der Kriegsgegner, die zur Relativierung von Vorurteilen, Feindbildern und zum Abbau von Bedrohungsängsten beigetragen hätten. Im

<sup>125</sup> S. Khadduri/Ghareeb, S. 251.

<sup>126</sup> Khadduri/Ghareeb, S. 251.

<sup>127</sup> S. Faour, Muhammad: The Arab world after Desert Storm. Washington 1993. S. 30-31. Im Folgenden zitiert als 'Faour'.

<sup>128</sup> S. Faour, S. 82-83.

<sup>129</sup> S. Faour, S. 118.

<sup>130</sup> Vgl. Ohde, Christina: Der Irre von Bagdad. Zur Konstruktion von Feindbildern in überregionalen deutschen Tageszeitungen während der Golfkrise 1990/91. Frankfurt a. M. 1994 (= Europäische Hochschulschriften; Reihe 40, Bd. 45). S. 9-13. S. a. S. 84: "Vom Gegensatz ist es nur ein kurzer Schritt zur Gegnerschaft und schließlich zur Feindschaft."

Gegenteil: Vielfach (v. a. im Falle der Boulevard-Presse) hat die Berichterstattung während des Golfkrieges Ängste erst noch geschürt."<sup>131</sup>

Eine umfangreiche Mediendiskursanalyse kann im Rahmen dieser Arbeit nicht vorgenommen werden. Für eine detailliertere Betrachtung der Berichterstattung in deutschen Zeitungen sei auf die Monographie von Christina Ohde *Der Irre von Bagdad* aus dem Jahr 1994 verwiesen. Erwähnt sei aber noch der SPIEGEL-Artikel "*Wasserstoffbombe des Islam*" vom 18.2.1991.<sup>132</sup> Als Extrembeispiel findet sich hier die ganze Bandbreite negativer orientalistischer Stereotype, von der 'aggressiven Inbrunst der mohammedanischen Glaubenslehre' und ihrer von Mohammed selbst verordneten 'gewaltsamen Weltmission'<sup>133</sup>, über den Gegensatz zwischen der 'Moderne des Westens' zur vom 'Glauben gefesselten islamischen Welt'<sup>134</sup>, bis hin zu den explizit aufgezählten 'Erz- und Erbübeln der arabischen Völker': "Streitsucht, Uneinigkeit, Schlendrian, Korruption."<sup>135</sup> Vor der Folie des "fast 1400 Jahre alten Kampfes zwischen Christentum und Islam"<sup>136</sup> wird der Kampf der Kulturen heraufbeschworen. Saddam Husseins Aufruf zum Dschihad<sup>137</sup> schien diese Interpretation nur zu bestätigen und den Kampf auf die Formel 'bigotter Glaubenseifer'<sup>138</sup> vs. 'westliche Rationalität'<sup>139</sup> zuzuspitzen.

Huber kritisiert in seinem Werkkommentar zu *Lamentationes de fine vicesimi saeculi* die Rolle der Medien im ersten Irakkrieg:

---

<sup>131</sup> Ohde, Christina: *Der Irre von Bagdad. Zur Konstruktion von Feindbildern in überregionalen deutschen Tageszeitungen während der Golfkrise 1990/91*. Frankfurt a. M. 1994 (= Europäische Hochschulschriften; Reihe 40, Bd. 45). S. 105.

<sup>132</sup> "Wasserstoffbombe des Islam". In: DER SPIEGEL 8/1991 (<http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-13489289.html> ; Stand: 7.1.2019). S. 142-149 (Print-Ausgabe). Vgl. Schulze, Reinhard: Alte und neue Feindbilder. Das Bild der arabischen Welt und des Islam im Westen. In: Stein, Georg (Hrsg.): *Nachgedanken zum Golfkrieg*. Heidelberg 1991. S. 247-249.

<sup>133</sup> S. DER SPIEGEL 8/1991, S. 144.

<sup>134</sup> S. DER SPIEGEL 8/1991, S. 145.

<sup>135</sup> DER SPIEGEL 8/1991, S. 148.

<sup>136</sup> DER SPIEGEL 8/1991, S. 143.

<sup>137</sup> S. Khadduri/Ghareeb, S. 237. Vgl. Bobzin, Hartmut: "Heiliger Krieg". Zum Verhältnis von Islam und Christentum. In: Krell, Gert/Kubbig, Bernd W. (Hrsg.): *Krieg und Frieden am Golf. Ursachen und Perspektiven*. Frankfurt a. M. 1991. S. 11: "Hatte sich Saddam noch während des Konflikts mit Iran als Verfechter der säkularistischen, nationalistischen Baath-Ideologie offen gegen einen von ihm als extremistisch bezeichneten Islam gewandt, so rief er nun im Namen desselben Islam zum 'Heiligen Krieg' gegen die 'Ungläubigen' auf, offenbar im Bestreben, damit auch außerhalb des Irak Gefühle der Solidarität zu wecken."

<sup>138</sup> Vgl. DER SPIEGEL 8/1991, S. 149.

<sup>139</sup> S. DER SPIEGEL 8/1991, S. 143.

"KLAGEN VOM ENDE DES ZWANZIGSTEN JAHRHUNDERTS, überfällig geworden im Bewußtsein, daß sich im Schatten weltumspannender Manipulierbarkeit der Massen durch die Medien bereits Kriege und Wahlen gewinnen ließen – auf immer fiktiver werdendem Terrain...

Durch den epochalen Entwicklungssprung der Feedback-Technologien ('letzte Revolution innerhalb des Kapitals'), durch deren Anwendung in der Rüstung auch auf militärischem Gebiet die real-time-Grenze erreicht werden konnte ('intelligente' Fernlenkwaffen), ist unsere ganze menschliche Existenz über die Medien manipulierbar geworden."<sup>140</sup>

Tatsächlich besaß der Golfkrieg medientechnisch eine neue Qualität. *Embedded journalists* sendeten vom US-Militär sanktionierte Bilder und brachten den Krieg in dieser zensierten Form in Zeitungen und Wohnzimmer.<sup>141</sup> Aufnahmen eben jener von Huber erwähnten 'intelligenten Fernlenkwaffen' suggerierten einen 'sauberen', von chirurgisch genauen Luftangriffen bestimmten Krieg, bei dem es keine unschuldigen Opfer geben sollte (höchstens 'Kollateralschäden').<sup>142</sup> Die Medien unterwarfen sich letztlich größtenteils diesen Spielregeln und warben somit – unabhängig von der eigentlichen Intention – für die Akzeptanz – ja Wohnzimmertauglichkeit – des Krieges, 'Gut' gegen 'Böse'.<sup>143</sup>

---

<sup>140</sup> S. Umgepflügte Zeit, S. 250. Vgl. Von Zeit zu Zeit, S. 230.

<sup>141</sup> Vgl. Schlaga, Rüdiger: Die Wahrheit als erstes Kriegsopfer. Die Rolle der Medien im Golfkrieg. In: Stein, Georg (Hrsg.): Nachgedanken zum Golfkrieg. Heidelberg 1991. S. 226-229. im Folgenden zitiert als 'Schlaga'.

<sup>142</sup> Vgl. Schlaga, S. 237-239.

<sup>143</sup> S. Schlaga, S. 232f. Vgl. a. S.241: "Was hinderte ARD und ZDF, aber auch die Privatsender daran, bei Berichten, die sie aus dem Kriegsgebiet sendeten, die Zeile einzublenden: 'Militärzensiert – geringer Wahrheitsgehalt!'"

## 2 – Orientalismus

Im Jahr 1978 veröffentlichte Edward Said sein für die Kulturwissenschaften einflussreiches Buch *Orientalism*. Stand der titelgebende Begriff bislang vor allem für die akademische Auseinandersetzung mit dem 'Orient' (nah- und fernöstliche Länder),<sup>144</sup> so deutet Said ihn in Konsequenz aus seiner grundsätzlichen Kritik an dem Begriff 'Orient' um:

"I have begun with the assumption that the Orient is not an inert fact of nature."<sup>145</sup>

Die Aufteilung der Welt in 'Orient' und 'Okzident' ist zunächst willkürlich, eine Idee. Am Ausgangspunkt seiner Untersuchung trifft Said also die Unterscheidung zwischen 'den Dingen an sich' und den Begriffen, die wir uns davon machen, zwischen Quelle und Repräsentation (Said bezieht sich auf den Diskursbegriff Michel Foucaults)<sup>146</sup>. Er redet vom 'Orient' als einer Konstellation von Ideen, einem System, das sich in bestimmten Aspekten unabhängig von den real existierenden Gegebenheiten gemacht hat, die es beschreibt.<sup>147</sup> Dabei geht es ihm nicht um die Aufdeckung einzelner Fehler sondern um das Systemische der Repräsentation selbst.<sup>148</sup>

Dementsprechend betrifft Saids Kritik nicht nur das akademische Feld: Die gelehrte Orientdarstellung entsteht nicht in einem kulturellen und politischen Vakuum und wiewohl Said auf die potentielle (und tatsächliche) Verstrickung von geopolitischen Interessen, Kolonialismus und Imperialismus und Wissenschaft hinweist,<sup>149</sup> so geht es letztlich doch um ein gesamtgesellschaftliches Phänomen:

---

<sup>144</sup> Vgl. Said, Edward W.: *Orientalism*. London 2003. S. 2. Im Folgenden zitiert als 'Said 2003'.

<sup>145</sup> Said 2003, S. 4.

<sup>146</sup> S. Said 2003, S. 3. Die sprachliche Deutung von Wirklichkeit ist bestimmt von Machtstrukturen und Interessen und reproduziert diese Verhältnisse auf sprachlicher Ebene weiter.

<sup>147</sup> S. Said 2003, S. 4f.

<sup>148</sup> S. Said 2003, S. 5.

<sup>149</sup> S. Said 2003, S. 344: "[...] there is a remarkable (but none the less intelligible) parallel between the rise of modern Orientalist scholarship and the acquisition of vast Eastern empires by Britain and France." Said weist im Folgenden auf die Verstrickungen von Islamwissenschaft und Regierungen mit klaren ökonomischen Interessen im arabischen Raum hin. Vgl. a. Said 2003, S.

"Related to this academic tradition, whose fortunes, transmigrations, specializations, and transmissions are in part the subject of this study, is a more general meaning for Orientalism. Orientalism is a style of thought based upon an ontological and epistemological distinction made between 'the Orient' and (most of the time) 'the Occident.' Thus a very large mass of writers, among whom are poets, novelists, philosophers, political theorists, economists, and imperial administrators, have accepted the basic distinction between East and West as the starting point for elaborate theories, epics, novels, social descriptions, and political accounts concerning the Orient, its people, customs, 'mind,' destiny, and so on."<sup>150</sup>

Jeder Text, der über den 'Orient' handelt oder ihn auch nur streift, steht demnach in einer Tradition von Schriften und Äußerungen über den 'Orient', deren Einfluss er sich nicht entziehen kann. Er ist Teil dieses Diskurses und ohne die in ihm verwendeten und damit in seiner Perspektive und Aussage prägenden Begriffe undenkbar.<sup>151</sup> Tradition wiederum schafft Legitimation; so entsteht das Phänomen, dass Repräsentationen, die einer solchen Tradition entsprechen, Autorität und Definitionsgewalt gewinnen über die Dinge, die sie eigentlich nur beschreiben wollten. Das 'Wesen des Orients' erscheint somit wichtiger als die gemeinte Realität, Bilder und Stereotype wichtiger als tatsächliche Personen.<sup>152</sup> Dies ist, wie bereits in

---

275f.

<sup>150</sup> Said 2003, S. 2-3.

<sup>151</sup> Vg. Said 2003, S. 3: "Moreover, so authoritative a position did Orientalism have that I believe no one writing, thinking, or acting on the Orient could do so without taking account of the limitations on thought and action imposed by Orientalism." So ist auch Suids Text Teil dieser Tradition und transportiert die Trennung 'Orient' – 'Okzident' weiter. Dadurch war es Said aber auch möglich, den Diskurs von innen heraus zu verändern. In seinem Streit mit den von ihm kritisierten Positionen hat er das akademische Feld für sich gewonnen und die entsprechenden Fachbereiche in ihrer heutigen Gestalt entscheidend mitgeprägt.

<sup>152</sup> Vgl. Said 2003, S. 93-94: "Many travelers find themselves saying of an experience in a new country that it wasn't what they expected, meaning that it wasn't what a book said it would be. And of course many writers of travel books or guidebooks compose them in order to say that a country *is* like this, or better, that it *is* colorful, expensive, interesting, and so forth. The idea in either case is that people, places, and experiences can always be described by a book, so much so that the book (or text) acquires a greater authority, and use, even than the actuality it describes. [...]

If one reads a book claiming that lions are fierce and then encounters a fierce lion (I simplify, of course), the chances are that one will be encouraged to read more books by that same author, and believe them. But if, in addition, the lion book instructs one how to deal with a fierce lion, and the instructions work perfectly, then not only will the author be greatly believed, he will also be impelled to try his hand at other kinds of written performance. There is a rather complex dialectic of reinforcement by which the experiences of readers in reality are determined by what they have read, and this in turn influences writers to take up subjects defined in advance by readers' experiences. A book on how to handle a fierce lion might then cause a series of books to be produced on such subjects as the fierceness of lions, the origins of fierceness, and so forth [...].

der Einleitung festgestellt, ein Problem aller Wissensproduktion. Wissenschaft objektifiziert ihren Untersuchungsgegenstand, sie handelt **über** ihn. Die besondere Problematik (nicht nur) im Falle des orientalistischen Repräsentationssystems liegt in seiner Autorität, seinem Einsatz zur Durchsetzung politischer und ökonomischer Interessen sowie zum Erhalt von Privilegien. So einflussreich ist das orientalistische Bildensemble, dass die Abgebildeten selbst es zu ihrer Selbstdarstellung nutzen.<sup>153</sup>

Der vermehrte Kontakt zwischen 'Orient' und 'Okzident' seit Beginn des Kolonialzeitalters bringt eine gesteigerte Text- und Wissensproduktion mit sich. Damit aber gewinnt auch das (Selbst-)Bild 'westlicher' Überlegenheit seine bis heute anhaltende Dominanz im orientalistischen Diskurs. Denn einher mit der Eroberung und Ausbeutung fremder Länder gehen Ideologien, die diese Gewaltakte rechtfertigen.<sup>154</sup> Ein Beispiel für eine solche Rechtfertigung stellt der folgende Ausschnitt aus einer Rede des hochdekorierten Politikers und britischen Ex-Premierministers Arthur James Balfour vor dem *House of Commons* am 13. Juni 1910 dar. Anlass der Debatte waren die zunehmenden Probleme der britischen Besatzer in Ägypten. Diese hatten in der Ermordung des ägyptischen Premierministers Boutros Ghali durch einen Anhänger nationalistischen Watani-Partei einen vorläufigen Höhepunkt erreicht, so dass sich die Frage nach dem Sinn der Weiterführung des britischen Unternehmens in Ägypten stellte:

"Look at the facts of the case. Western nations as soon as they emerge into history show the beginnings of those capacities for self-government, not always associated, I grant, with all the virtues or all the merits, but still having merits of their own. [...] You may look through the whole history of the

---

A text purporting to contain knowledge about something actual, and arising out of circumstances similar to the ones I have just described, is not easily dismissed. Expertise is attributed to it. The authority of academics, institutions, and governments can accrue to it, surrounding it with still greater prestige than its practical successes warrant. Most important, such texts can *create* not only knowledge but also the very reality they appear to describe. In time such knowledge and reality produce a tradition [...]."

<sup>153</sup> Vgl. Said 2003, S. 42: "[...] like any set of durable ideas, Orientalist notions influenced the people who were called Orientals as well as those called Occidental, European, or Western; in short, Orientalism is better grasped as a set of constraints upon and limitations of thought than it is simply as a positive doctrine." Ein gutes Beispiel ist hier der Glaube an den 'höheren Entwicklungsstand' der europäischen Musik, der mit dem Bild eines zurückgebliebenen, stagnierenden Orient korrespondiert. Vgl. Marcus 1989, S. 21 u. Shiloah, Amnon: The Status of Traditional Art Music in Muslim Nations. In: Asian Music; Bd. 12, 1 (1980). S. 50-52. Im Folgenden zitiert als 'Shiloah 1980'.

<sup>154</sup> Vgl. Kumar, Deepa: Framing Islam. The Resurgence of Orientalism During the Bush II Era. In: Journal of Communication Inquiry; Bd. 34, 3 (2010). S. 257.

Orientalists in what is called, broadly speaking, the East, and you never find traces of self-government. All their great centuries – and they have been very great – have been passed under despotisms, under absolute government. All their great contributions to civilisation – and they have been great – have been made under that form of government. [...] The time may come when they will adopt, not merely our superficial philosophy, but our genuine practice. But after 3000, 4000, or 5000 years of known history, and unlimited centuries of unknown history have been passed by these nations under a different system, it is not thirty years of British rule which is going to alter the character bred into them by this immemorial tradition.

If that be true, is it or is it not a good thing for these great nations – I admit their greatness – that this absolute Government should be exercised by us? I think it is a good thing. I think experience shows that they have got under it a far better government than in the whole history of the world they ever had before, and which not only is a benefit to them, but is undoubtedly a benefit to the whole of the civilised West."<sup>155</sup>

Kolonialismus wird auf diese Weise zu einem humanitären Akt verklärt. Der Ägypter ist Fremdbestimmung gewohnt und zur Selbstrepräsentation nicht in der Lage – besser also eine wohlmeinende und kompetente Regierung durch die Briten als die eines 'typischen orientalischen Despoten'<sup>156</sup>. Dies ist ein Bild, das – in modernisierter Form – bis in die heutige Zeit aktuell geblieben ist. So wurde in den Kriegen um Afghanistan und Irak unter George W. Bush der Aspekt hervorgehoben, dass die Gewalt auch der Befreiung der Bevölkerung und der Etablierung einer Demokratie diene.<sup>157</sup>

---

<sup>155</sup> UK Parliamentary Debates. Commons Sitting; R. 5, Bd. 17 (13.6.1910). Sp. 1141-1143 ([http://hansard.millbanksystems.com/commons/1910/jun/13/consolidated-fund-no-2-bill#column\\_1141](http://hansard.millbanksystems.com/commons/1910/jun/13/consolidated-fund-no-2-bill#column_1141) ; Stand: 7.1.2019). Vgl. Said 2003, S. 31-34.

<sup>156</sup> Zum Stereotyp des orientalischen Despoten s. Rubiés, Joan-Pau: Oriental Despotism and European Orientalism. Botero to Montesquieu. In: *Journal of Early Modern History*; Bd. 9, 1 (2005). S. 109-180. Rubiés macht die Funktion orientalistischer Bilder solcher Art gleich zu Beginn deutlich: "European discourses about 'the East,' and especially those concerned with such sweeping concepts as 'oriental despotism,' did not respond to a desire to understand Eastern realities. They were mainly concerned with European issues and debates." Ebd., S. 110.

<sup>157</sup> S. Bush, George W.: President Bush Announces Combat Operations in Iraq Have Ended; 1.5.2003. (<http://georgewbush-whitehouse.archives.gov/news/releases/2003/05/20030501-15.html>; Stand: 28.1.2019).

In Balfours Rede klingt noch ein weiteres, oft reproduziertes Orientbild an: Die ägyptische Kultur habe ihren Zenit überschritten.<sup>158</sup> Parallelen finden sich auch in musikgeschichtlichen Darstellungen, die der arabischen Musiktheorie spätestens mit Ende des Abbasiden-Kalifats Jahrhunderte der Stagnation zuschreiben.<sup>159</sup> Die moderne 24-tönige Theorie in der Tradition Miḥā'īl Mišāqas mag diesem Befund zwar widersprechen, doch kreieren u. a. Rodolphe d'Erlanger und Habib Hassan Touma ein Bedrohungsszenario in ihrer jeweiligen Gegenwart (Touma: "Die Entfremdung von der authentischen Musiksprache"), welches den endgültigen Niedergang der ('authentischen') arabischen Musikkultur nicht unwahrscheinlich macht.<sup>160</sup>

Nachdem Evelyn Baring, Lord Cromer, nach langen Dienstjahren vom Amt als britischer Generalkonsul Ägyptens zurückgetreten und in seine Heimat zurückgekehrt war, veröffentlichte er 1908 sein zweibändiges Werk *Modern Egypt*, in dem er über die historischen Ereignisse während seiner Jahre in Ägypten schreibt. Anhand des zweiten Bandes möchte ich zwei weitere oft gebrauchte Bilder aus dem orientalistischen Ensemble anführen: der Islam als eine intolerante Religion mit einer Neigung zur Gewalt, und der 'orientalische Verstand' als eine irrationale, dem analytischen Denken des Europäers diametral entgegenstehende Größe:

"The European is a close reasoner; his statements of fact are devoid of any ambiguity; he is a natural logician, albeit he may not have studied logic; he is by nature sceptical and requires proof before he can accept the truth of any proposition; his trained intelligence works like a piece of mechanism. The mind of the Oriental on the other hand, like his picturesque streets, is eminently wanting in symmetry. His reasoning is of the most slipshod description. Although the ancient Arabs acquired in a somewhat higher degree

---

<sup>158</sup> UK Parliamentary Debates. Commons Sitting; R. 5, Bd. 17 (13.6.1910). Sp. 1141. ([http://hansard.millbanksystems.com/commons/1910/jun/13/consolidated-fund-no-2-bill#column\\_1141](http://hansard.millbanksystems.com/commons/1910/jun/13/consolidated-fund-no-2-bill#column_1141) ; Stand: 7.1.2019). Auch in dem zitierten Abschnitt liegen die zugegebenen *great centuries* und *great contributions* Ägyptens alle in der Vergangenheit.

<sup>159</sup> S. Shiloah, Amnon: The Arabic Concept of Mode. In: Journal of the American Musicological Society; Bd. 34, 1 (1981). S. 23-25. Im Folgenden zitiert als 'Shiloah 1981'. Vgl. Touma 1998, S. 34-36.

<sup>160</sup> S. Touma 1998, S. 40f. Und: d'Erlanger, Rodolphe: La musique arabe; Bd 5. Essai de codification des règles usuelles de la musique arabe moderne: Échelle générale des sons / Système modal. Paris 1949. S. XI. Im Folgenden zitiert als 'd'Erlanger 5': "Il est temps de faire la relève de ces gardiens fidèles de la tradition; leurs rangs s'éclaircissent chaque jour davantage; il ne sont plus remplacés que par des musiciens populaires qui, ne cherchant dans la pratique de leur art qu'un moyen de gagner leur vie, bornent leurs efforts à des succès faciles, suppléant à leur ignorance artistique par des innovations généralement de mauvais goût."

the science of dialectics, their descendants are singularly deficient in the logical faculty. They are often incapable of drawing the most obvious conclusions from any simple premises of which they may admit the truth. Endeavor to elicit a plain statement of facts from any ordinary Egyptian. His explanations will generally be lengthy, and wanting in lucidity. He will probably contradict himself half-a-dozen times before he has finished his story."<sup>161</sup>

Bemerkenswert ist, dass sobald zwischen der eigenen Kultur und dem 'Fremden' verglichen wird, eine Dichotomie konstruiert, also eine Essentialisierung auf beiden Seiten vorgenommen wird. Auch am Beispiel des Glaubens geschieht dies nicht anders. Cromer beschreibt den Islam im Wesen als eine aggressive Religion:

"Nevertheless, the general tendency of Islam is to stimulate intolerance and to engender hatred and contempt not only for polytheists, but also, although in a modified form, for all monotheists who will not repeat the formula which acknowledges that Mohammed was indeed the Prophet of God. [...] The faith of Islam admits of no compromise."<sup>162</sup>

Im Vergleich mit dem Christentum stellt er die Gegensätzlichkeit der beiden Religionen heraus:

"Islamism, therefore, unlike Christianity, tends to engender the idea that revenge and hatred, rather than love and charity, should form the basis of the relations between man and man; and it inculcates a special degree of hatred against those who do not accept the Moslem faith."<sup>163</sup>

Cromer relativiert diese Aussagen in geringem Umfang, rückt aber nicht von ihrer grundsätzlichen Wahrheit ab. Für den speziellen Hass gegen Andersgläubige bringt er weitere Belege:

---

<sup>161</sup> Baring, Evelyn; Earl of Cromer: Modern Egypt; Bd. 2. New York 1916 (<https://archive.org/details/modernegypt00crom> ; Stand: 7.1.2019). S. 146-147. Im Folgenden zitiert als 'Cromer'. Vgl. Said 2003, S. 38.

<sup>162</sup> Cromer, S. 138-139.

<sup>163</sup> Cromer, S. 139.

"Does not the word 'Ghazi,' which is the highest title attainable by an officer of the Sultan's army, signify 'one who fights in the cause of Islam; a hero; a warrior; one who slays an infidel'? Does not every Mollah, when he recites the Khutbbeh at the Mosque, invoke Divine wrath on the heads of unbelievers in terms which are sufficiently pronounced at all times, and in which the diapason of invective swells still more loudly when any adventitious circumstances may have tended to fan the flame of fanaticism?"<sup>164</sup>

Der Punkt in diesem Fall, der Punkt Saids ist es nicht, einzelne Aussagen zu widerlegen und als falsch oder als unsachlich darzustellen. Der Punkt ist, dass hier und in allen Fällen dieser Art ein bestimmtes Bild **des** Muslims (und in Abhängigkeit: **der** Muslima) reproduziert und verfestigt wird, das sich zwar aus einzelnen Aspekten der Realität speisen mag, aber in unzulässiger Weise verallgemeinert, essentialisiert wird: 'Der Islam ist eine Religion der Gewalt' – dies ist eine Aussage, die in dieser Pauschalität zwangsläufig mehr über die ihr zugrunde liegende Sichtweise als über die Lebenswirklichkeit anderer Menschen aussagt.

Bedenklich ist vor allem, dass durch die Essentialisierung politisch-gesellschaftliche Kontexte bei der Erklärung tatsächlicher problematischer Verbindungen zwischen religiösen Strukturen und Gewalt überdeckt werden. In der Tat scheint Said das Richtige zu treffen, wenn er anführt, dass die orientalistische Konstruktion des 'Orients' in vielerlei Hinsicht mehr mit dem 'Westen' zu tun hat, als mit dem 'tatsächlichen Orient', meist nur als Gegenpol zur eigenen, als Norm gesetzten Wahrnehmung dient.<sup>165</sup> Es ist nicht etwa so, dass Irrationalität, Fanatismus,

---

<sup>164</sup> Cromer, S. 140.

<sup>165</sup> S. Said 2003, S. 12: "Therefore, Orientalism is not a mere political subject matter or field that is reflected passively by culture, scholarship, or institutions; nor is it a large and diffuse collection of texts about the Orient; nor is it a representative and expressive of some nefarious 'Western' imperialist plot to hold down the 'Oriental' world. It is rather a *distribution* of geopolitical awareness into aesthetic, scholarly, economic, sociological, historical, and philological texts; it is an *elaboration* not only of a basic geographical distinction (the world is made up of two unequal halves, Orient and Occident) but also of a whole series of 'interests' which, by such means as scholarly discovery, philological reconstruction, psychological analysis, landscape and sociological description, it not only creates but also maintains; it *is*, rather than expresses, a certain *will* or *intention* to understand, in some cases to control, manipulate, even to incorporate, what is a manifestly different (or alternative and novel) world; it is, above all, a discourse that is by no means in direct, corresponding relationship with political power in the raw, but rather is produced and exists in an uneven exchange with various kinds of power, shaped to a degree by the exchange with power political (as with a colonial or imperial establishment), power intellectual (as with reigning sciences like comparative linguistics or anatomy, or any of the modern policy sciences), power cultural (as with orthodoxies and canons of taste, texts, values), power moral (as with ideas about what 'we' do and what 'they' cannot do or understand as 'we' do). Indeed, my real argument is that Orientalism is – and does not simply represent – a considerable dimension of modern

Gewalt und Unterdrückung keine Probleme der 'westlichen Welt' wären. Diese Probleme gehören aber nicht zum Selbstbild der Europäer oder Amerikaner und somit werden diese unerwünschten Phänomene auf andere Gruppen projiziert; mitunter mit dem Resultat, dass sie als definierendes Element, als essentieller Zug wahrgenommen werden. Kurz:

"History, politics, and economics do not matter."<sup>166</sup>

---

political-intellectual culture, and as such has less to do with the Orient than it does with 'our world."

<sup>166</sup> Said 2003, S. 107.

### **3 – Der *clash of civilizations* anhand von Textbeispielen**

Die ausgewählten Texte sind grundlegend für eine Islamfeindlichkeit, wie sie in dieser Form bis heute in Deutschland wirksam ist, bzw. sich über die Zeit mehr und mehr etablieren konnte. Bindeglied ist nicht nur das neue, die Bedrohung durch die Sowjetunion ablösende Feindbild, sondern vor allem die Begründung dieses Feindbildes durch die Unvereinbarkeit der Kulturen (wie von Wolfgang Welsch kritisiert). Als Kernproblem wird die Religion, der Islam, identifiziert, der nicht mit 'westlichen' Freiheiten zu vereinbaren sei. Bernard Lewis' *The Roots of Muslim Rage* dient dabei als Vorbereiter Huntingtons, er prägt bereits 1990 das Schlagwort vom *clash of civilizations*. Huntington greift dieses Schlagwort auf und entwirft daraus ein Weltsystem aufeinanderprallender Kulturkreise – Hauptantagonisten sind auch hier 'der Islam' und 'der Westen'. Bassam Tibi passt Huntingtons Sicht in *Krieg der Zivilisationen* für ein deutsches Publikum an, die Grundaussagen ähneln sich stark. Peter Scholl-Latour ist wegen seiner Breitenwirkung als 'Orientexperte' im deutschen Fernsehen von besonderem Interesse. Er popularisiert Bedrohungsszenarien wie die der erstgenannten Autoren und beschwört durch seinen Sprachstil und die Verwendung orientalistischer Klischees das Bild einer grundlegend fremden, mit dem europäischen Selbstverständnis inkompatiblen Kultur herauf, das eher verdunkelnd wirkt als dem Verständnis zu dienen.

### 3.1 – Bernard Lewis: *The Roots of Muslim Rage* (1990)

Im September 1990 veröffentlichte der einflussreiche Historiker Bernard Lewis seinen Artikel *The Roots of Muslim Rage* in der Zeitschrift *The Atlantic*. In diesem zeichnet Lewis ein Bedrohungsszenario mit der islamischen Religion in tragender Rolle.

"Islam has brought comfort and peace of mind to countless millions of men and women. It has given dignity and meaning to drab and impoverished lives. It has taught people of different races to live in brotherhood and people of different creeds to live side by side in reasonable tolerance. It inspired a great civilization in which others besides Muslims lived creative and useful lives and which, by its achievement, enriched the whole world. But Islam, like other religions, has also known periods when it inspired in some of its followers a mood of hatred and violence. It is our misfortune that part, though by no means all or even most, of the Muslim world is now going through such a period, and that much, though again not all, of that hatred is directed against us."<sup>167</sup>

Trotz der relativierenden Nebensätze entsteht ein Szenario 'sie' gegen 'uns', 'Orient' gegen 'Okzident', und der Islam ist eine treibende Kraft hinter dem Hass, der von der 'muslimischen Welt' ausgeht. Im Folgenden konstruiert Lewis aus der gemeinsamen Geschichte Europas und der verschiedenen islamisch geprägten Länder und Imperien eine tausendjährige Schlacht zwischen zwei Religionen mit universellem Anspruch:

"It began with the advent of Islam, in the seventh century, and has continued virtually to the present day. It has consisted of a long series of attacks and counterattacks, jihads and crusades, conquests and reconquests."<sup>168</sup>

---

<sup>167</sup> Lewis, Bernard: *The Roots of Muslim Rage*. Why so Many Muslims Deeply Resent the West and why their Bitterness will not Easily be Mollified. In: *The Atlantic Monthly*; Bd. 266, 3 (1990). S. 48. Im Folgenden zitiert als 'Lewis'.

<sup>168</sup> Lewis, S. 49.

Thomas Naumann weist darauf hin, dass diese Art der Geschichtsinterpretation eine Erfindung der Neuzeit ist und mit der historisch-zeitgenössischen Wahrnehmung wenig zu tun hat. Die Araber etwa hätten eine "religiöse Komponente" der von Lewis erwähnten Kreuzzüge "gar nicht bemerkt. Sie kämpften wie gewohnt gegen den alten byzantinischen Feind an den Grenzen des Reiches, neben dem nun einige Hilfstruppen auftauchten, die sich Franken nannten, und die aus einem den Arabern völlig unbekanntem Winkel der Welt kamen."<sup>169</sup> Auch die Kolonisierung der islamischen Länder als Teil dieses gigantischen Überlebenskampfes zwischen zwei Religionen oder Weltanschauungen zu betrachten, wie Lewis dies tut,<sup>170</sup> geht weit an den tatsächlichen Zwecken der Kolonien vorbei. Lewis ordnet – ganz wie Said es in *Orientalism* beschreibt – bewusst ökonomische und politische Aspekte dem Religiösen bzw. Kulturellen unter. Zwar nennt er Imperialismus sowie die Unterstützung Israels und verhasster arabischer Regime durch den 'Westen' als mögliche Ursachen der durch islamistische Führer neu angefachten Feindschaft.<sup>171</sup> Doch scheinen ihm diese von ihm angeführten Gründe selbst nicht auszureichen:

"In having practiced sexism, racism, and imperialism, the West was merely following the common practice of mankind through the millennia of recorded history. Where it is distinct from all other civilizations is in having recognized, named, and tried, not entirely without success, to remedy these historic diseases. And that is surely a matter for congratulation, not condemnation."<sup>172</sup>

Lewis begibt sich hier argumentativ in die wenig überzeugende Position, dem 'Westen' einerseits eine moralische Sonderstellung in der Welt zuzuschreiben, nur um diese im gleichen Atemzug als Schutzschild gegen jegliche Kritik auszunutzen. Es scheine, so fährt er fort, dass nicht der 'westliche' Imperialismus das wahre Übel in der Vorstellung muslimischer Menschen sei, sondern die Herrschaft von Ungläubigen

---

<sup>169</sup> Naumann, Thomas: Feindbild Islam. Historische und theologische Gründe einer europäischen Angst. In: Schneiders, Thorsten G. (Hrsg.): Islamfeindlichkeit. Wenn die Grenzen der Kritik verschwimmen. Wiesbaden 2009. S.28.

<sup>170</sup> S. Lewis, S. 49.

<sup>171</sup> S. Lewis, S. 52-53.

<sup>172</sup> Lewis, S. 53.

über Gläubige.<sup>173</sup> Somit führt Lewis seine Argumentation wieder auf religiösen Boden zurück.

Desto mehr macht sich die fehlende Differenzierung dieser Kernaussage bemerkbar. Auf Unterschiede innerhalb des Islam in allen seinen Ausprägungen wird verzichtet. Es ist oft nicht klar, ob von extremen Positionen oder dem 'Mainstream' die Rede ist und wie und in welchem Ausmaß islamistische Strömungen die Religion als Ganzes beeinflussen. Das Ergebnis ist ein sehr diffuses, bedrohlich wirkendes Bild, in dem islamistische Strömungen die treibenden Kräfte sind:

"Ultimately, the struggle of the fundamentalists is against two enemies, secularism and modernism. [...] Islamic fundamentalism has given an aim and a form to the otherwise aimless and formless resentment and anger of the Muslim masses at the forces that have devalued their traditional values and loyalties and, in the final analysis, robbed them of their beliefs, their aspirations, their dignity, and to an increasing extent even their livelihood."<sup>174</sup>

Durchaus nachdenklich bemerkt Lewis, wie die religiöse Kultur des Islam, die sonst zu Würde und Höflichkeit gegen Andere inspiriere, in Zeiten des Umbruchs und der Zerrüttung einer explosiven Mischung aus Wut und Hass die Bahn brechen könne, die selbst Regierungen und religiöse Würdenträger noch dazu bringe, Entführung und Mord zu rechtfertigen.<sup>175</sup> Doch schwingt hier untergründig das Stereotyp des irrationalen und unberechenbaren Orientalen mit, der in seiner Impulsivität das Gegenstück zur nüchternen Rationalität des Europäers darstellt. Die Präsenz dieses Gedankenstrangs bestätigt sich eine Seite später. Lewis konstatiert im Anschluss an die Schilderung des Aufruhrs um die Veröffentlichung von Salman Rushdies *Satanischen Versen* (1988) in den USA, der in Ajatollah Khomeinis berüchtigter Fatwa gegen den Schriftsteller gipfelte:

"It should by now be clear that we are facing a mood and a movement far transcending the level of issues and policies and the governments that pursue them. This is no less than a clash of civilizations – the perhaps irrational but surely historic reaction of an ancient rival against our Judeo-Christian

---

<sup>173</sup> S. Lewis, S. 53.

<sup>174</sup> Lewis, S. 59.

<sup>175</sup> S. Lewis, S. 59.

heritage, our secular present, and the worldwide expansion of both. It is crucially important that we on our side should not be provoked into an equally historic but also equally irrational reaction against that rival."<sup>176</sup>

Klaus Huber hat das Wort vom 'Religionskonflikt' in seiner Rückschau auf die Stimmung der frühen 90er-Jahre benutzt.<sup>177</sup> Bei Lewis findet es sich gegen Ende seines Aufsatzes als düstere Warnung wieder:

"And in the meantime we must take great care on all sides to avoid the danger of a new era of religious wars, arising from the exacerbation of differences and the revival of ancient prejudices."<sup>178</sup>

---

<sup>176</sup> Lewis, S. 60.

<sup>177</sup> Von Zeit zu Zeit, S. 83.

<sup>178</sup> Lewis, S. 60.

### 3.2 – Samuel Huntington: *The Clash of Civilizations?* (1993)

Im Sommer 1993 erschien Samuel P. Huntingtons Artikel *The Clash of Civilizations?* in der renommierten Zeitschrift *Foreign Affairs* und erfuhr damit viel Aufmerksamkeit, erntete allerdings in akademischen Kreisen auch viel Kritik.<sup>179</sup> 1996 brachte Huntington eine erweiterte Version des Artikels in Buchform heraus.<sup>180</sup> Seine These ist die theoretische Begleiterscheinung der *New Order*, der 'Neuen Weltordnung' – so das Schlagwort der Zeit nach Ende des Kalten Krieges. Es steht für den Übergang einer bipolaren zu einer multipolaren Weltordnung.<sup>181</sup> In dieser neuen, nicht mehr durch die beiden Großideologien Kapitalismus und Kommunismus präfigurierten Situation seien die Ursachen von Konflikten nun entsprechend andere:

"It is my hypothesis that the fundamental source of conflict in this new world will not be primarily ideological or primarily economic. The great divisions among humankind and the dominating source of conflict will be cultural. Nation states will remain the most powerful actors in world affairs, but the principal conflicts of global politics will occur between nations and groups of different civilizations. The clash of civilizations will dominate global politics. The fault lines between civilizations will be the battle lines of the future."<sup>182</sup>

Folgt man der Darstellung Jochen Hipplers, so haben sich weniger die Gründe von Konflikten in der Welt geändert, sondern vielmehr die Begründungen. Hippler weist darauf hin, dass nach dem endgültigen Aussteigen der Sowjetunion aus dem Systemwettstreit mit den USA "neue Feindbilder, Bedrohungen, Risiken" nötig waren, "die sowohl die Aufrechterhaltung der Militärapparate als auch eine interventionistische Politik rechtfertigen konnten."<sup>183</sup> Hatten die USA bisher die

<sup>179</sup> S. Abrahamian, Ervand: The US Media, Huntington and September 11. In: *Third World Quarterly*; Bd. 24, 3 (2003). S. 530. Im Folgenden zitiert als 'Abrahamian'. Vgl. a. Bottici, Chiara/Challand, Benoît: *The Myth of the Clash of Civilizations*. London 2010 (= *Routledge Advances in Middle East and Islamic Studies*; Bd. 18). S. 2. Im Folgenden zitiert als 'Bottici/Challand'.

<sup>180</sup> Der Inhalt des Artikels wurde in den größeren Rahmen des Buches integriert, alle Gedanken des Aufsatzes – und zum Teil auch ihre Formulierungen – sind also auch dort zu finden.

<sup>181</sup> S. Hippler, S. 51-53.

<sup>182</sup> Huntington 1993, S. 22. Vgl. Huntington, Samuel P.: *The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order*. New York 1996. S. 28. Im Folgenden zitiert als 'Huntington 1996'.

<sup>183</sup> Hippler, S. 101.

Verteidigung ihrer Interessen in der sogenannten 'Dritten Welt' im Kontext des Ost-West-Konflikts begründet,<sup>184</sup> so entwickelte man bereits im Verlauf der 80er-Jahre "eine ganze Reihe relativ neuer Legitimationen für 'Dritte-Welt'-Interventionen, die meist an Punkte anknüpfen, deren Legitimität von kaum jemandem bestritten werden könnte, weitete die Interventionen aber so aus, daß sie über ihre legitimen Aspekte weit hinausgingen."<sup>185</sup> Hippler nennt als Beispiele unter anderem "Operationen zur 'Geiselnbefreiung' (zur Eroberung Grenadas 1983), [...] 'Kampf gegen den Terrorismus' (Bombardierung Libyens 1986), [...] 'Krieg' gegen die Drogen und den Drogenhandel (Eroberung Panamas 1989) [...]."<sup>186</sup> Der Schock der Iranischen Revolution 1978/79 hatte auch das Feindbild des 'islamischen Fundamentalismus' aktuell gemacht.<sup>187</sup>

Huntington identifiziert als die wichtigsten Mächte in der Welt sieben oder acht Kulturkreise: den westlichen, konfuzianischen bzw. sinischen, japanischen, islamischen, hinduistischen, slawisch-orthodoxen, lateinamerikanischen und – möglicherweise (Huntington scheint unsicher, ob eine Zusammenfassung der Kulturen des afrikanischen Kontinents argumentativ vertretbar ist) – afrikanischen Kulturkreis:<sup>188</sup>

"With the end of the Cold War, international politics moves out of its Western phase, and its centerpiece becomes the interaction between the West and non-Western civilizations and among non-Western civilizations. In the politics of civilizations, the peoples and governments of non-Western civilizations no longer remain the objects of history as targets of Western colonialism but join the West as movers and shapers of history."<sup>189</sup>

Bereits hier wird die eurozentrische Sicht von Huntingtons Arbeit sichtbar, die den Westen zum primären Akteur der Weltgeschichte bestimmt. Das ist nicht ohne Grund so. Der Aufsatz wurde in einer frühen Fassung für ein Projekt des *Olin Institute for Strategic Studies*, dem Huntington von 1989-1999 als Direktor vorstand, zu "The

---

<sup>184</sup> S. Hippler, S. 102.

<sup>185</sup> Hippler, S. 102.

<sup>186</sup> Hippler, S. 102.

<sup>187</sup> S. Hippler, S. 103.

<sup>188</sup> S. Huntington 1993, S. 25. Vgl. Huntington 1996, S. 44-47.

<sup>189</sup> Huntington 1993, S. 23. Vgl. Huntington 1996, S. 53.

Changing Security Environment and American National Interests"<sup>190</sup> vorbereitet. Die Erarbeitung der Buchform wurde auch durch die *Olin Foundation* finanziell mit ermöglicht.<sup>191</sup> Huntingtons Ergebnisse sind als mögliche theoretische Grundlage zukünftiger amerikanischer Außen- und Rüstungspolitik gedacht.<sup>192</sup>

Der verwendete Kulturbegriff bleibt indessen schwammig. Huntington bezeichnet einen Kulturkreis als größte Identifikationseinheit des Menschen.<sup>193</sup> "Blood, language, religion, way of life" sind seine Bindemittel, wobei die Religion die größte Rolle spielt.<sup>194</sup> Daneben nennt er Geschichte, Bräuche und Institutionen als Unterscheidungskriterien, ohne dies jedoch weiter zu problematisieren.<sup>195</sup> Ethnie und Rasse seien dem Kulturbegriff untergeordnet.<sup>196</sup> Eine Person habe mehrere Identitätsschichten; dadurch schafft Huntington einen notdürftigen Rahmen für innerkulturelle Heterogenität:

"[...] a resident of Rome may define himself with varying degrees of intensity as a Roman, an Italian, a Catholic, a Christian, a European, a Westerner. The civilization to which he belongs is the broadest level of identification with which he strongly identifies. Civilizations are the biggest 'we' within which we feel culturally at home as distinguished from all the other 'thems' out there."<sup>197</sup>

---

<sup>190</sup> Huntington 1996, S. 14. Vgl. Huntington 1993, S. 22.

<sup>191</sup> S. Huntington 1996, S. 15.

<sup>192</sup> S. Huntington 1993, S. 49: Die kurzfristigen Ziele für den Westen seien "[...] to limit the expansion of the military strength of Confucian and Islamic states; to moderate the reduction of Western military capabilities and maintain military superiority in East and Southwest Asia; to exploit differences and conflicts among Confucian and Islamic states; to support in other civilizations groups sympathetic to Western values and interests; [...]" Vgl. Huntington 1996, S. 311-312. Gleichzeitig warnt Huntington aber vor einer Politik der Intervention (wie sie die beiden Irakkriege darstellen): "In the coming era, in short, the avoidance of major intercivilizational wars requires core states to refrain from intervening in conflicts in other civilizations." S. Huntington 1996, S. 316.

<sup>193</sup> S. Huntington 1996, S. 40 u. 43. Vgl. Huntington 1993, S. 24.

<sup>194</sup> S. Huntington 1996, S. 42. Vgl. Huntington 1993, S. 27: "Even more than ethnicity, religion discriminates sharply and exclusively among people. A person can be half-French and half-Arab and simultaneously even a citizen of two countries. It is more difficult to be half-Catholic and half-Muslim."

<sup>195</sup> S. Huntington 1996, S. 43. Vgl. Huntington 1993, S. 24. Vgl. a. Çağlar, Gazi: Der Mythos vom Krieg der Zivilisationen. Der Westen gegen den Rest der Welt. Eine Replik auf Samuel P. Huntingtons Kampf der Kulturen. Münster 2002. S. 115. Im Folgenden zitiert als 'Çağlar': "Diese Vorgehensweise scheint aber illegitim zu sein, da dieselben Kriterien plus ökonomische Einheit u. ä. auch für die Bestimmung des Begriffs der Nation lange hinzugezogen wurden, bis die neuere Nationenforschung die Nationen als 'imaginäre Gemeinschaften' identifizierte."

<sup>196</sup> S. Huntington 1996, S. 42.

<sup>197</sup> Huntington 1996, S. 43. Vgl. Huntington 1993, S. 24. Im Unterschied zu Welsch ist hier eine klare Hierarchie gegeben. Die höheren Identitätsschichten vereinen die teils heterogenen unteren Schichten zu einem homogenen, abgeschlossenen Ganzen.

Huntington hängt einem zyklischen Geschichtsmodell nach dem Vorbild Oswald Spenglers (*Der Untergang des Abendlandes*, 1918-22) oder Arnold Toynbees (*A Study of History*, 1934-61) an, in dem Kulturen die Akteure sind, entstehen, aufsteigen, stagnieren und untergehen.<sup>198</sup> Dabei betont Huntington, dass Kulturkreise weder klare Grenzen, noch einen genau bestimmbaran Anfang oder Endpunkt besitzen. Trotz dieser Unschärfe seien ihre Grenzen aber real.<sup>199</sup>

Die einzige der aufgeführten Kulturen, deren Eigenschaften etwas näher bestimmt wird, ist die westliche. Diese zeichne sich durch das klassische Erbe, Katholizismus und Protestantismus, europäische Sprachenvielfalt, Trennung von Kirche und Staat, Rechtsstaat, sozialen Pluralismus, repräsentative Organe und Individualismus aus.<sup>200</sup> Für die übrigen Kulturen bleibt größtenteils die Religion, nach der sie auch meist benannt werden, als einziges explizit genanntes Merkmal. Dadurch bleibt die Abgrenzung zwischen Religionsgemeinschaft und Kulturkreis diffus. Problematisch erscheint überdies, wenn Huntington konstatiert:

"Western ideas of individualism, liberalism, constitutionalism, human rights, equality, liberty, the rule of law, democracy, free markets, the separation of church and state, often have little resonance in Islamic, Confucian, Japanese, Hindu, Buddhist or Orthodox cultures."<sup>201</sup>

Nicht nur, dass Ideen wie Menschenrechte, Gleichheit, Freiheit und Mitbestimmung als westliche definiert werden, "weil sie in Westeuropa und Nordamerika zum ersten Mal in der gegenwärtigen Fassung aufs Papier gebracht wurden",<sup>202</sup> Huntington geht noch weiter und behauptet, diese Ideen würden sich in anderen Kulturen nicht durchsetzen, weil sie mit ihnen inkompatibel seien.<sup>203</sup> Da seine Darstellung

---

<sup>198</sup> S. Çağlar, S. 47 u. 79-81.

<sup>199</sup> S. Huntington 1996, S. 43. Vgl. Huntington 1993, S. 24.

<sup>200</sup> S. Huntington 1996, S. 69-71.

<sup>201</sup> Huntington 1993, S. 40. Vgl. Huntington 1996, S. 28-29.

<sup>202</sup> Çağlar, S. 20. Vgl. Huntington 1996, S. 311: "The West differs from other civilizations not in the way it has developed but in the distinctive character of its values and institutions. These include most notably its Christianity, pluralism, individualism, and rule of law, which made it possible for the West to invent modernity, expand throughout the world, and become the envy of other societies."

<sup>203</sup> S. Huntington 1993, S. 30f. u. 40f. Vgl. Huntington 1996, S. 28-29: "The philosophical assumptions, underlying values, social relations, customs, and overall outlooks on life differ significantly among civilizations. The revitalization of religion throughout much of the world is reinforcing these cultural differences. [...] the major differences in political and economic development among civilizations are clearly rooted in their different cultures. East Asian economic success has its source in East Asian culture, as do the difficulties East Asian societies have had in

zwangsläufig sehr allgemein bleibt, fehlt auch der Raum, anhand konkreter Beispiele nach politischen oder historischen Gründen zu suchen.

So bleibt eine durch hohe Werte charakterisierte westliche Kultur, die sich – "the West versus the Rest"<sup>204</sup> – global und innenpolitisch behaupten muss. Zentral erscheinen hier die Herausforderungen der neuen multipolaren Weltordnung:

"At the macro level, the dominant division is between 'the West and the rest,' with the most intense conflicts occurring between Muslim and Asian societies on the one hand, and the West on the other. The dangerous clashes of the future are likely to arise from the interaction of Western arrogance, Islamic intolerance, and Sinic assertiveness."<sup>205</sup>

'Orient' und 'Okzident' spielen also auch hier die Rolle der Rivalen<sup>206</sup> und den größten Raum in seiner Publikation widmet Huntington dabei dem islamischen Kulturkreis. Ebenso wie Bernard Lewis stellt Huntington die gemeinsame Geschichte der beiden Kontrahenten als einen über tausendjährigen Kampf dar.<sup>207</sup> Im Gegensatz zu Lewis' Text ist jedoch klar, dass es Huntington bei seiner Betrachtung der Gegenwart nicht um eine Bedrohung durch islamistische Kräfte geht:

"The underlying problem for the West is not Islamic fundamentalism. It is Islam, a different civilization whose people are convinced of the superiority of their culture and are obsessed with the inferiority of their power. The problem for Islam is not the CIA or the U.S. Department of Defense. It is the West, a different civilization whose people are convinced of the universality of their culture and believe that their superior, if declining, power imposes on them the obligation to extend that culture throughout the world."<sup>208</sup>

---

achieving stable democratic political systems. Islamic culture explains in large part the failure of democracy to emerge in much of the Muslim world. Developments in the postcommunist societies of Eastern Europe and the former Soviet Union are shaped by their civilizational identities. Those with Western Christian heritages are making progress toward economic development and democratic politics; the prospects for economic and political development in the Orthodox countries are uncertain; the prospects in the Muslim republics are bleak."

<sup>204</sup> Huntington 1993, S. 39. Vgl. Huntington 1996, S. 33 u. 183ff.

<sup>205</sup> Huntington 1996, S. 183. Vgl. Huntington 1993, S. 45-48.

<sup>206</sup> Vgl. Çağlar, S. 22.

<sup>207</sup> S. Huntington 1993, S. 31: "Conflict along the fault line between Western and Islamic civilizations has been going on for 1300 years." Vgl. Huntington 1996, S. 209.

<sup>208</sup> Huntington 1996, S. 217-218.

Ganz ähnlich wie Lewis zeichnet Huntington das Bild eines gedemütigten Kulturkreises, dessen Hass sich auf den erfolgreicherem Widerpart richtet.<sup>209</sup> Die Grundaussagen ähneln sich stark. Durch die Priorisierung des Kulturellen sind es nicht politische Handlungen, die Feindschaft hervorbringen, sondern das unterschiedliche Wesen von Kulturen.<sup>210</sup> So schreibt Lewis:

"More than ever before it is Western capitalism and democracy that provides an authentic and attractive alternative to traditional ways of thought and life. Fundamentalist leaders are not mistaken in seeing in Western civilization the greatest challenge to the way of life that they wish to retain or restore for their people."<sup>211</sup>

"Islam has bloody borders",<sup>212</sup> warnt Huntington, und meint damit die Anzahl von schwelenden Konflikten, in denen muslimisch geprägte Staaten und Ethnien verwickelt sind. Er suggeriert die kausale Verknüpfung und zeichnet das bekannte Bild einer zur Gewalt neigenden Kultur/Religion. Der Westen befinde sich überdies bereits im Quasi-Krieg gegen den 'Islam':

"Militarily it has been largely a war of terrorism versus air power."<sup>213</sup>

Der Bevölkerungswachstum in muslimischen Ländern verschärfe den Druck auf die Nachbargesellschaften und erhöhe die Anzahl der Migranten in westlichen Staaten.<sup>214</sup>

Damit ist der zweite Aspekt der Bedrohung eingeführt, denn der Fortbestand der westlichen Kultur ist auch von innen gefährdet. Multikulturalismus gefährde Zusammenhalt und Identität der Gesellschaft,<sup>215</sup> ebenso wie moralischer Verfall, Kriminalität, Drogen und Gewalt, das Verschwinden traditioneller

---

<sup>209</sup> Vgl. Lewis, S. 59: "In our own time this mood of admiration and emulation has, among many Muslims, given way to one of hostility and rejection. In part this mood is surely due to a feeling of humiliation - a growing awareness, among the heirs of an old, proud, and long dominant civilization, of having been overtaken, overborne, and overwhelmed by those whom they regarded as their inferiors."

<sup>210</sup> Vgl. Abrahamian, S. 538.

<sup>211</sup> Lewis, S. 56.

<sup>212</sup> Huntington 1993, S. 34. Vgl. Huntington 1996, S. 254-258.

<sup>213</sup> Huntington 1996, S. 217.

<sup>214</sup> Huntington 1996, S. 211. Vgl. Huntington 1993, S. 25 u. 32.

<sup>215</sup> S. Huntington 1996, S. 305-308.

Familienstrukturen und die Abnahme des Arbeitsethos.<sup>216</sup> So beschwört Huntington eine angelsächsische 'Leitkultur', deren Alternative nur 'Entwestlichung' ist:<sup>217</sup>

"If the United States is de-Westernized, the West is reduced to Europe and a few lightly populated overseas European settler countries. Without the United States the West becomes a minuscule and declining part of the world's population on a small and inconsequential peninsula at the extremity of the Eurasian land mass."<sup>218</sup>

Letztlich ist Huntingtons 'multipolare' Welt vor allem in Bezug auf die beiden Größen 'Westen' und 'Islam' von starken Dichotomien geprägt. Während der Westen die Modernisierung seiner Gesellschaften gemeistert hat (paradoxe Weise aber gleichzeitig von Selbstaflösung bedroht ist), sind die Aussichten in den islamischen Ländern düster. Die Demokratie kann sich nicht etablieren, die wirtschaftlichen Aussichten sind schlecht,<sup>219</sup> Stammesstrukturen und Religion bestimmen die arabischen Staaten.<sup>220</sup> Es finden sich im Grunde alle orientalistischen Stereotype wieder: Der 'Orient' ist rückständig, vormodern, statisch, undemokratisch/despotisch, irrational, dominiert von einer Religion, die zur Gewalt neigt. Dies alles sind Gegensätze zum 'okzidentalen' Selbstbild. Dieses stellt bei Huntington die Norm dar, der 'Orient' bleibt auch bei ihm in der Essenz Projektionsfläche.<sup>221</sup> Es ist daher zweifelhaft, ob das multipolare Weltmodell Huntingtons tatsächlich von der traditionellen Dichotomie 'Zivilisation' – 'Barbarei' verschieden ist.<sup>222</sup>

---

<sup>216</sup> S. Huntington 1996, S. 304. Vgl. S. 303: "The central issue for the West is whether, quite apart from any external challenges, it is capable of stopping and reversing the internal processes of decay. Can the West renew itself or will sustained internal rot simply accelerate its end and/or subordination to other economically and demographically more dynamic civilizations?" Liberalismus und Individualismus, nach Huntington Eckpfeiler der westlichen Identität, scheinen dieselbe Identität nun in ihrer Existenz zu bedrohen. Es ist Huntington offenbar nicht möglich, die historische Bedingtheit seiner eigenen Wahrnehmung des gesellschaftlichen Wandels zu erfassen und zu erkennen, dass Bedenken und Klagen dieser Art durch die Geschichte hindurch immer wiederkehren.

<sup>217</sup> Vgl. Çağlar, 176f.

<sup>218</sup> Huntington 1996, S. 307.

<sup>219</sup> S. Huntington 1996, S. 28-29.

<sup>220</sup> S. Huntington 1996, S. 174f.

<sup>221</sup> Vgl. Çağlar, S. 126: "Während die 'westliche Zivilisation' [...] mit dem fiktiven 'Eigenen' gleichgesetzt wird, wird das real verdrängte 'Fremde' im Eigenen mit den fiktiven fremden 'Zivilisationen' in Verbindung gebracht: es sind eben die Anderen, die irrational (religiös), vormodern (barbarisch) und demokratieunfähig sind."

<sup>222</sup> Vgl. Huntington 1996, S. 40-41. Die moderne säkulare Gesellschaft stünde hier anstelle der Zivilisation.

### 3.3 – Bassam Tibi: *Krieg der Zivilisationen* (1995)

1995 erschien das Buch *Krieg der Zivilisationen* des in Damaskus geborenen deutschen Politikwissenschaftlers Bassam Tibi. Von 1990 bis 2001 war er als Nahost- und Islamexperte beim ZDF vertreten, so dass er zur Zeit der Golfkrise oft im Fernsehen zu Gast war und seine Positionen eine beachtliche Breitenwirkung entfalten konnten.<sup>223</sup> Mit *Krieg der Zivilisationen* meint Tibi einen "Krieg der Weltanschauungen"<sup>224</sup> mit dem Potential zur Eskalation.<sup>225</sup> Ähnlich wie bei Huntington treten in Tibis Darstellung die Spannungen zwischen global agierenden Kulturkreisen nach Ende des Kalten Krieges in den Vordergrund,<sup>226</sup> und ähnlich wie bei Huntington liegt der Fokus dabei auf dem Verhältnis zwischen 'dem Westen' und 'dem Islam', die aufgrund ihrer Universalitätsansprüche "im Zentrum des Zivilisationskonflikts" stünden.<sup>227</sup>

Tibi definiert Kulturen als 'lokale Sinnproduktionen' im Sinne des US-amerikanischen Ethnologen Clifford Geertz, "während Zivilisationen diese zu historisch-regionalen Einheiten vereinigen."<sup>228</sup> So "gibt es nur eine westliche Zivilisation, die wiederum zahlreiche europäische, miteinander verwandte Kulturen umfaßt."<sup>229</sup> Bei der Benennung dieser Zivilisationen (ich verwende für den Rest des Unterkapitels Tibis Terminologie) folgt Tibi Huntingtons These von sieben Zivilisationen und schließt ähnlich wie dieser eine afrikanische "zivilisatorische Klammer für die vielen miteinander nicht verbundenen Lokalkulturen Schwarzafrikas" von der Darstellung aus.<sup>230</sup> Der westlichen Zivilisation schreibt Tibi eine durch kolonialistische Expansion und den Globalisierungsprozess bedingte Sonderrolle zu, da diese "ihre Strukturmerkmale sowie ihre Normen und Werte zum Weltstandard" gemacht haben.

---

<sup>223</sup> S. Bölke, Dorothee: Drei Mann in einem Boot. Der islamische *Fundamentalismus* bei Peter Scholl-Latour, Gerhard Konzelmann und Bassam Tibi. In: Klemm, Verena/Hörner, Karin (Hrsg.): Das Schwert des "Experten". Peter Scholl-Latours verzerrtes Araber- und Islambild. Heidelberg 1993. S. 200-202. Zu Tibis Vita s. a. seine Homepage: <http://www.bassamtibi.de/> (Stand: 7.1.2019)

<sup>224</sup> Tibi, Bassam: *Krieg der Zivilisationen*. Politik und Religion zwischen Vernunft und Fundamentalismus. Hamburg 1995. S. 62. Im Folgenden zitiert als 'Tibi'.

<sup>225</sup> S. Tibi, S. 301.

<sup>226</sup> S. Tibi, S. 302.

<sup>227</sup> S. Tibi, S. 33.

<sup>228</sup> Tibi, S. 32.

<sup>229</sup> Tibi, S. 32.

<sup>230</sup> S. Tibi, S. 40. S. a. Seite 33, wo Tibi von "sieben bestehenden Zivilisationen" spricht.

Dennoch ist der Westen auch in Tibis Szenario bedroht. Zunächst spielen hier 'Verfallserscheinungen', die vom Alter der westlichen Zivilisation herrühren ('Alterserscheinungen'), eine Rolle.<sup>231</sup> Tibi führt in diesem Zusammenhang Kulturrelativismus (vgl. Huntington) und Selbstverleugnung auf:

"Andere Zivilisationen zu verstehen hat wenig mit christlicher 'Nächstenliebe' oder Selbstaufopferung zu tun. Eine zivilisatorische Selbstverleugnung im Namen einer grenzenlosen Toleranz oder Postmoderne ist nur ein Zeichen der Ahnungslosigkeit gegenüber absolutistischen Ansprüchen der anderen. Bestenfalls kann diese Selbstlosigkeit den Europäern Geringschätzung einbringen. [...] Das schwache Zivilisationsbewußtsein der Europäer ruft bei den Angehörigen anderer Zivilisationen Reaktionen hervor, die Europäer weder erwarten noch verstehen. Demut mag in der Kirche gut sein, ist es aber nicht in der internationalen Politik."<sup>232</sup>

Die direkte Bedrohung ist jedoch die islamische Zivilisation, genauer: der islamische Fundamentalismus, der "politische Islam", der "nicht mehr und nicht weniger" fordert, "als die westliche Hegemonie abzulösen: durch die islamische Führung der Welt."<sup>233</sup> Der zunehmenden 'Entwestlichung' der Welt<sup>234</sup> sieht Tibi mit Besorgnis entgegen, da er damit das Projekt der "kulturellen Moderne" in Gefahr sieht. Trotz aller Kritik ist und bleibt für Tibi Westeuropa "die Geburtsstätte und das Vorbild der kulturellen Moderne und ihres Humanismus [...]. 'Westlich' bedeutet für mich: *die kulturelle Moderne Westeuropas*. Damit schränke ich den Begriff Europa ein: Der orthodox-slawische Osten mag geographisch zu Europa gehören – kulturell ist er aber nicht-westlich; das Europa der Aufklärung ist das okzidentale Europa."<sup>235</sup> Mit diesem weltanschaulichen Kernstück der westlichen Zivilisation, in dem Tibi die Voraussetzung für Demokratie und Menschenrechte sieht, liegt der Islam im Konflikt

<sup>231</sup> S. Tibi, S. 277. Hier zeigt sich ein biologistisches Verständnis des Zivilisationsbegriff à la Spengler, bei dem Kulturen zu anthropomorphen Akteuren werden. S. Spengler, Oswald: Der Untergang des Abendlands. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte; Bd. 1. München 1920. S. 146: "Aber Menschenkenner sein bedeutet auch jene menschlichen Organismen größten Stils, die ich Kulturen nenne, kennen, ihre Miene, ihre Sprache, ihre Handlungen begreifen, wie man die eines einzelnen Menschen begreift." Vgl. Çağlar, S. 50f.

<sup>232</sup> Tibi, S. 36. Vgl. Çağlar, S. 27, wo diese Charakterisierung europäischer Außenpolitik bestenfalls als Produkt "absoluter Ahnungslosigkeit von den Mächten der internationalen Politik" bezeichnet wird.

<sup>233</sup> Tibi, S. 33.

<sup>234</sup> S. Tibi, S. 42

<sup>235</sup> Tibi, S. 46.

und dies ist sein Problem. Dabei stellt auch er in diesem Kontext die kulturelle Komponente als entscheidend heraus:

"Die traditionellen, unter den Bedingungen unserer Gegenwart neu ins Leben gerufenen '*faultlines*/Frontlinien' zwischen dem Westen und dem Islam als zwei historisch verfeindeten Zivilisationen sind für weltpolitische Konflikte erheblicher als vorhandene ökonomische oder politische Differenzen; sie beziehen sich auf miteinander *unvereinbare* Weltanschauungen und somit – wie wir bereits gesehen haben – auf unterschiedliche Vorstellungen von 'Weltordnung'.<sup>236</sup>

Der islamischen Zivilisation bleibt im Gegensatz zum Westen eine weniger schmeichelhafte Charakterisierung. Wie in Huntingtons Darstellung trägt sie zumindest teilweise noch stark 'vormoderne' Züge. Die arabischen Länder seien 'Flaggen-Staaten', also nur nominell Nationalstaaten und vielmehr durch Stammesstrukturen definiert.<sup>237</sup> Diese Staaten aber müssten angesichts ihrer "schwachen Legitimation und der fehlenden Voraussetzungen im politischen Umfeld scheitern. Die Folge" sei, "daß sich jede Zivilisation auf ihre eigene vormoderne und

---

<sup>236</sup> Tibi, S. 47.

<sup>237</sup> S. Tibi, S. 71: "So sind diese 'Nationalstaaten' weder demokratische, auf einer zivilen Gesellschaft basierende Einheiten, noch ist die Zugehörigkeit der dort lebenden Menschen zu diesen Staaten ein Ausdruck ihrer Staatsbürgerschaft im Sinne von *citoyennité/citizenship*." Und S. 72: "Ein Nationalstaat ist [...] ein durch einen Konsens über Normen und Werte geeintes Gemeinwesen, in dem ein Mensch – wie der Autor dieses Buches – zum Beispiel deutscher Bürger sein kann, ohne ethnisch deutsch zu sein. [...] In nominellen Nationalstaaten mit nicht-westlichen, vormodernen Verhaltensmustern ist die Identität hauptsächlich ethnisch begründet, und entsprechend werden die Konflikte ausgetragen." Vgl. Çağlar, S. 29-30: "Hier schon wird es deutlich, daß Tibi den europäischen Nationalstaat schon wieder von seinem eigenen Bild her, also vom Selbstbild des europäischen Nationalstaates her bestimmt. An keiner Stelle des Buches wird die Entstehung der Nationalstaaten in Europa in Zusammenhang mit organisierter Gewalt, mit Kriegen und Bürgerkriegen, mit Vernichtung unterschiedlicher Volkskulturen und leider auch -gruppen gebracht. Nicht in seinem realen So-Sein und seiner Entstehungsgeschichte wird der europäische Nationalstaat mit den 'Transplantaten' in der außerwestlichen Welt verglichen. Die zu 'Stämmen mit Nationalflaggen' degradierten Nationalstaaten werden mit einem liberalistischen Idealtypus des europäischen Nationalstaates verglichen, bei dem auch die europäischen real existierenden Nationalstaaten große Probleme haben würden, einen Vergleich zu bestehen." Teilweiser Widerspruch zu Tibis Einschätzung findet sich in: Perthes, Volker: Die Fiktion der Einheit. Koalitionen und Konflikte im arabischen Raum. In: Krell, Gert/Kubbig, Bernd W. (Hrsg.): Krieg und Frieden am Golf. Ursachen und Perspektiven. Frankfurt a. M. 1991. S. 27: "Trotz fortbestehender ideologischer und ethnischer Bindungen, die über die Grenzen der Territorialstaaten hinausweisen oder, wie im Fall der irakischen Kurden, die Einheit eines Zentralstaats in Frage stellen, haben sich die arabischen Länder zunehmend zu Nationalstaaten entwickelt. [...] Die Kraft neuer nationaler gegenüber älteren ethnischen Bindungen trat auffällig im irakisch-iranischen Krieg zutage: Weder gelang es dem Irak, arabischsprachige Iraner in Khusistan für den Irak zu mobilisieren, noch vermochte die iranische, schiitische Führung, die arabischen Schiiten im südlichen Irak zum Kampf an der Seite Irans zu bewegen."

vorglobale, also lokale Staatstradition" berufe. "Die verschiedenen Spielarten des religiösen Fundamentalismus" seien "der beste Beweis dafür. Am deutlichsten" würde "der Unterschied in der islamischen Vision vom Gottesstaat, die eine unumschränkte Herausforderung der Legitimität des modernen Nationalstaats" darstelle.<sup>238</sup> Die "Angehörigen weniger technisierter Zivilisationen" fühlten sich vom Westen "zunehmend bedroht. [...] Der religiöse Fundamentalismus" sei "zum Sammelbecken" einer auf Abwehr ausgerichteten "Aggressivität gegen den Westen" geworden. "Ein Zusammenprall beider", so Tibi, erschiene "unausweichlich."<sup>239</sup> "Islamismus und Arabismus" umfassten "ein weites Spektrum lokaler Kulturen, die sämtlich vormodern" seien. "[...] Der Zivilisationskonflikt" bezöge "sich also nicht allein auf eine Revolte gegen die westliche Hegemonie, sondern" sei "überdies ein Konflikt zwischen Moderne und Vormoderne [...]."<sup>240</sup>

Diese Darstellung ist nicht nur deshalb zweifelhaft, weil die 'islamische Vision vom Gottesstaat' keineswegs eine traditionelle Idee ist, sondern ein Produkt der Moderne. Das Nachdenken über eine "spezifisch islamische Herrschafts- oder Staatsform"<sup>241</sup> ist ein Phänomen, das sich bei islamistischen Vordenkern des 20. Jahrhunderts wie Sayyid Qutb findet.<sup>242</sup> Dieser hatte "alle politische Herrschaft seit

<sup>238</sup> Tibi, S. 69.

<sup>239</sup> Tibi, S. 100.

<sup>240</sup> Tibi, S. 103.

<sup>241</sup> Die Formulierung geht auf den einen Aufsatz von Heinz Halm zurück, *Islamisches Rechts- und Staatsverständnis. Islam und Staatsgewalt* (ehemals verfügbar unter <http://www.uni-tuebingen.de/orientsem/download/halm.pdf>, S. 3, inzwischen offline). Als alternative Quelle sei hier genannt: Murtaza, Mohammed S.: Eine Ethik der Gewaltlosigkeit. Ein Ansatz des syrischen Gelehrten Jawdat Sa'id. In: Klußmann Jörgen et al. (Hrsg.): *Gewaltfreiheit, Politik und Toleranz im Islam*. Wiesbaden 2016. S. 127: "Im Zentrum der *Salafiyya* steht also die Kritik an den mittelalterlichen Strukturen und Ansichten der muslimischen Gelehrsamkeit, denen die Schuld für die Stagnation des muslimischen Denkens gegeben wird, und ein erneutes Maßnehmen mittels des *Qur'an*. Durch die Kritik an den Traditionen erhofften sie sich Wandel, Erneuerung, Innovation und wenn man so sagen will, eine eigenständige islamische Moderne." Murtaza handelt ausdrücklich nicht nur über die "literalistische *Salafiyya*", die "einzig den *Qur'an* und die mündlichen Überlieferungen des Propheten Muhammad (*sunna*) als maßgeblich" ansieht (und um die es Tibi geht), sondern auch über die reformistischen und ideologischen Zweige. S. S. 125-126: "Während die reformistische und die ideologische *Salafiyya* Wandel durch Reformen erzielen möchte, will die **literalistisch-politische *Salafiyya*** ihre Ziele mittels Gewalt durchsetzen. Hier wird der politische Aktivismus der Ideologen vermengt mit einer idealisierten Lesart der islamischen Geschichte. Institutionen wie das Kalifat wurden sakralisiert und als heilsnotwendig gedeutet. An die Wiederherstellung des Kalifats knüpfen sie die Hoffnung, dass mit ihm alle historischen Risse innerhalb der muslimischen Gemeinde geschlossen werden, die Landesgrenzen aufgehoben und die Muslime, vereint unter dem Kalifen, wieder Schrittmacher der Welt werden könnten."

<sup>242</sup> S. March, Andrew F.: Taking People as They Are. Islam as a "Realistic Utopia" in the Political Theory of Sayyid Qutb. In: *The American Political Science Review*; Bd. 104, 1 (2010). S. 195: "When we speak of modern Islamist movements and thinkers as belonging to modernity, this is most clearly discernible in their repackaging of Islamic law and ethics as an accessible and attractive 'system' ready to square off in battle as a fully formed, fully coherent alternative to Marxism, capitalism, and liberalism." S. a. S. 193: "Qutb is showing how Muslims can be both

der Machtübernahme der Omajaden im Jahre 660 für unislamisch, ja für heidnisch<sup>243</sup> erklärt – und somit eben auch große Teile jener 'vormodernen und vorglobalen Staatstradition', auf die sich der Islamismus laut Tibi beruft.<sup>244</sup> Das Problem in Tibis Darstellung ist, dass er – wie auch Huntington – stark vereinfachend zuspitzt und somit extreme Sichtweisen in den Vordergrund rückt: Die westliche Zivilisation wird mit dem Ideal einer humanistischen Moderne identifiziert, während auf islamischer Seite im Grunde islamistische Positionen reproduziert und als 'Essenz' dargestellt werden. Während Huntington den Islam undifferenziert als Block dahinstellt und insgesamt als Bedrohung benennt, geht Tibi deutlich mehr ins Detail und bemüht sich innerhalb des Islam zu unterscheiden.<sup>245</sup> Doch durch seine beinahe ausschließliche Konzentration auf 'den' Islamismus entsteht letztlich ein ähnliches Bild. Dies umso mehr, als er an entscheidenden Stellen jegliche Differenzierung fallen lässt und wie bereits zitiert ganz allgemein von den '*unvereinbaren* Weltanschauungen' und 'unterschiedlichen Vorstellungen von Weltordnung' zweier 'verfeindeter Zivilisationen' spricht. Die Diskussion über Extremismen ist sicherlich notwendig, doch warum wendet sich Tibi gerade in diesem Fall ausgerechnet an ein deutsches Publikum – in einem Buch, das den Titel *Krieg der Zivilisationen* trägt? Er selbst bemerkt an anderer Stelle:

"Multi-ethnische Gesellschaften im Nahen Osten und anderswo sind der globalen Zivilisation der Moderne ausgesetzt. [...] Um Spannungen unter der Decke zu halten, konstruieren Intellektuelle ideologisch übergeordnete, ideale

---

free and governed. However, this occurs not via harmonizing the individual will with communal self-governance, but by imagining that because the revealed Law is harmonious with both ideal human interests and actual worldly human passions, it is exactly the Law humans would give to themselves." Und S. 205: "[...] in being governed by the *shari'a*, we are not being governed by any other mortal creature."

<sup>243</sup> Auch dies ist ein Zitat des inzwischen nicht mehr verfügbaren Aufsatz von Halm, Heinz: Islamisches Rechts- und Staatsverständnis. Islam und Staatsgewalt (<http://www.uni-tuebingen.de/orientsem/download/halm.pdf>, S. 4). S. stattdessen: Shepard, William E: Islam as a 'System' in the Later Writings of Sayyid Qutb. In: Middle Eastern Studies; Bd. 25, 1 (1989). S. 32: "In the 1940s, however, he [Anm. d. Verf.: Sayyid Qutb] began to stress Islamic themes and to call for Islamic government, and from the early 1950s his writings became more rigorously Islamist, culminating in the book, *Ma'alim fi al-Tariq (Milestones)*, in which he openly accused all existing Muslim governments of being un-Islamic and called for an Islamic revolution. [...]"

Sayyid Qutb's career and writings represent one of the more dramatic responses to the tension between tradition and modernity and his view of Islam as a system is one of the ways, as will be argued below, that the dynamism of modernity is, so to speak, channeled into Islamic form."

<sup>244</sup> An dieser Stelle drängt sich die Frage auf, welche islamistischen Gruppierungen Tibi meint, wenn er vom 'islamischen Fundamentalismus' spricht. Zwar spricht er z. B. auf S. 69 von "Spielarten des religiösen Fundamentalismus", was ihn aber nicht daran hindert, diese wie eine eine monolithische Formation zu behandeln.

<sup>245</sup> Tibi, S. 101ff.

Identitäten (so z. B. Islam gegen der Westen), die im Hinblick auf den Krieg der Zivilisationen nicht unterschätzt werden sollten. Nach innen aber haben nur die untergeordneten ethnischen und konfessionellen Identitäten eine entscheidende Wirkung. Der Zivilisationskonflikt zwischen dem Islam und dem Westen tritt nur in der Beziehung zur Außenwelt in Erscheinung. Das gilt natürlich gleichermaßen für die anderen Zivilisationen."<sup>246</sup>

Huntington und Tibi konstruieren fleißig an diesen idealen Identitäten mit, der diesbezügliche Effekt ihrer Arbeiten bleibt von ihnen selbst jedoch unhinterfragt.

Zusammengefasst: Kernstück von Tibis Auseinandersetzung ist der Vergleich der von ihm postulierten idealtypischen 'kulturellen Moderne' und islamistischer Ansichten, die bei ihm für Moderne und Vormoderne stehen.<sup>247</sup> Die Tibis Ansicht nach mehrheitstauglichen islamistischen Überzeugungen sprechen Bände über die "kulturelle Sinnkrise",<sup>248</sup> in der sich die durch westliche Machtpolitik gedemütigten Muslime befinden.<sup>249</sup> Es seien letztlich doch kulturelle Unterschiede, die das Fehlen von Demokratie und Menschenrechten in den muslimischen Ländern bedingen.<sup>250</sup> "Die Zurückweisung der okzidentalen Rationalität der Moderne durch die islamischen Fundamentalisten",<sup>251</sup> die nur "deren materielle Errungenschaften

---

<sup>246</sup> Tibi, S. 87.

<sup>247</sup> S. Tibi, S. 150: "Es ist ein zentraler Konflikt zwischen der Ethik der kulturellen Moderne und vormodernen Glaubenssätzen."

<sup>248</sup> S. Tibi, S. 254: "Von zentraler Bedeutung ist die Beobachtung, daß der islamische Fundamentalismus für die gegenwärtig von der Mehrheit der Muslime geteilte Weltsicht steht und aus einer psycho-sozial bedingten kulturellen Sinnkrise resultiert. Obwohl die fundamentalistischen Aktivisten nur eine Minderheit sind, reflektieren ihre Ideen die politischen Optionen der Mehrheit der Muslime." Vgl. Afshari, Reza: An Essay on Islamic Cultural Relativism in the Discourse of Human Rights. In: Human Rights Quarterly; Bd. 16, 2 (1994). S. 245: "[...] support for Islamization is hardly the position of a majority of population in many Islamic countries. Above all, those who argue that Islamic countries are suffused with faith or assert the failure of secularism tend to underestimate the magnitude of the variety, differences, and contradictions within Islamic cultures, in the past or the present. Modern ideologies might have been put on the defensive or today's balance of ideological ingredients might be different, but the enduring ideological configuration of the future has hardly appeared over the horizon. There is no political-cultural monolith; issues continue to exhibit the full spectrum of opinions from ultra-conservatism to cultural iconoclasm." Die Popularität islamistischer Parteien wie der Muslimbrüder hat mehr mit der Hoffnung auf soziale Gerechtigkeit sowie jahrzehntelanger Oppositionsarbeit gegen ungeliebte Regimes zu tun. S. Faour, S. 75. Vgl. S. 64. Zudem spricht ein fromm erscheinendes politisches Programm konservative Bevölkerungsteile an.

<sup>249</sup> Vgl. Tibi, S. 28.

<sup>250</sup> S. Tibi, S. 153. Und S. 154: "Meiner Auffassung nach sind es im Grunde kulturelle Hindernisse, die der Entfaltung von akzeptablen Menschenrechtsstandards – aus der Perspektive einer kulturübergreifenden Ethik internationaler Moralität – in außerwestlichen Zivilisationen im Wege stehen. Die Hindernisse sind Ausdruck eines Zivilisationskonflikts um eine global gültige Zivilisation."

<sup>251</sup> Tibi, S. 250.

(Wissenschaft und Technologie) instrumentell übernehmen" wollen, aber deren "Sinngelhalte" ablehnen,<sup>252</sup> lasse die islamische Zivilisation im islamistischen "Irrationalismus"<sup>253</sup> stagnieren.

Die Dichotomisierung 'Moderne' vs. 'Vormoderne/Tradition' in Kombination mit den Bildensembles 'Menschenrechte, Demokratie, Aufklärung' vs. 'Fundamentalismus, Gottesstaat, Irrationalität' lässt die Kluft zwischen den von Tibi bestimmten Zivilisationen freilich 'unausweichlich' erscheinen.<sup>254</sup> Gleichzeitig ist auch klar, welche Seite sich weiterentwickeln muss, um eine Eskalation des Konfliktes zu vermeiden: Die Muslime müssen endlich den Kartesianismus annehmen und "den *Übergang vom religiösen Weltbild zum modernen Weltbild*" schaffen.<sup>255</sup> Der Islam erscheint als eine Zivilisation, die Nachholbedarf in Sachen Zivilisierung hat.

---

<sup>252</sup> Tibi, S. 176.

<sup>253</sup> S. Tibi, S. 260.

<sup>254</sup> Gazi Çağlar stellt das Ideologische des Modernebegriffes heraus und schließt: "Erst eine Moderne, die ihrer Eigenreligiösität, ihrer Eigengewaltsamkeit, ihrer Logik der Eigenzerstörung und -ausbeutung, ihrer machtbestimmten Eigendefinition des Anderen und ihrer Eigenirrationalität bewußt ist, hätte die Berechtigung, als Vergleichsmodell und Idealtypus bei der Analyse 'fremder' Gesellschaften zu fungieren." Siehe hierzu: Çağlar, 139-142 (Zitat auf S. 142).

<sup>255</sup> S. Tibi, S. 259-260.

### 3.4 – Peter Scholl-Latour: *Das Schwert des Islam* (1990)

In noch größerem Maße als Bassam Tibi ist der Journalist Peter Scholl-Latour eine Figur des Fernsehens. Während der Irakkrise 1990, vor dem Ausbruch der Kampfhandlungen zur Befreiung Kuwaits, erschienen Fernsehmultiplikatoren und Buch (in erster Auflage) zur aktuellen politischen Lage am Golf, beide mit dem Titel *Das Schwert des Islam*. Beide waren sehr erfolgreich und damit einflussreich; das Buch "war innerhalb einer Woche vergriffen und hielt auf der Bestseller-Liste des SPIEGEL-Magazins längere Zeit den ersten Platz."<sup>256</sup> Im Folgenden möchte ich auf das Buch eingehen.

"Mächtige Mythen erheben wieder ihr Haupt",<sup>257</sup> schreibt Scholl-Latour; gemeint sind damit aber keineswegs orientalistische Stereotype. Ganz im Gegenteil werden im *Schwert des Islam* ständig suggestive Vergleiche gebraucht, die Assoziationen zum orientalistischen Bildensemble eröffnen. So gibt es beispielsweise eine Fülle biblischer Bezüge: Palästinenser repräsentieren David gegen den Goliath des überlegenen israelischen Militärs,<sup>258</sup> Ruhollah Khomeini gleicht den "Richtergestalten des Alten Testaments"<sup>259</sup> und das Erdöl übernimmt die Rolle des Goldenen Kalbs.<sup>260</sup> Vor dieser Folie mag es fast selbstverständlich erscheinen, dass der Orient ontologisch 'anders' im Saidschen Sinne ist, ein Tor in eine mythische Vergangenheit:

"Im Gegensatz zur europäischen Geschichte, die sich linear entwickelte und bis auf den heutigen Tag den Fortschrittsglauben hochhält, scheint sich die islamische Entwicklung in einem ständigen Kreislauf zu bewegen. Nicht erst der britische Orientexperte Arnold Toynbee hat diese Gesetzmäßigkeit aufgezeichnet. Schon der Maghrebener Ibn Khaldun entwarf im 14.

---

<sup>256</sup> Auernheimer, Georg: Die unausweichliche welthistorische Konfrontation. Peter Scholl-Latours Fernsehserie *Das Schwert des Islam*. In: Klemm, Verena/Hörner, Karin (Hrsg.): *Das Schwert des "Experten"*. Peter Scholl-Latours verzerrtes Araber- und Islambild. Heidelberg 1993. S. 107. Im Folgenden zitiert als 'Auernheimer'. *Das Schwert des Islam* lag in der Rubrik 'Sachbücher' auf der SPIEGEL-Jahresbestseller-Liste 1991 auf Platz 2. S. DER SPIEGEL 1/1992 (<http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-68027180.html> ; Stand: 7.1.2019), S. 157 (Print-Ausgabe).

<sup>257</sup> Scholl-Latour, Peter: *Das Schwert des Islam. Revolution im Namen Allahs*. München 1991. S. 25. Im Folgenden zitiert als 'Scholl-Latour'.

<sup>258</sup> S. Scholl-Latour, S. 33.

<sup>259</sup> Scholl-Latour, S. 120.

<sup>260</sup> S. Scholl-Latour, S. 91.

Jahrhundert eine arabisch islamische Soziologie und eine diesem Kulturkreis eigene Gesetzmäßigkeit."<sup>261</sup>

Wie auch Tibi bezieht sich Scholl-Latour explizit auf die Vertreter zyklischer Geschichtsmodelle um die 'Statik' des Orients im Gegensatz zur okzidental 'Dynamik' zu beschreiben.<sup>262</sup> Im *Schwert des Islam* werden dementsprechend häufig Parallelen zwischen historischen und aktuellen Ereignissen gesucht. Die Rivalität zwischen syrischem und irakischem Flügel der Baath-Partei etwa wird als Erbfeindschaft ausgelegt und auf die abbasidische Revolution und die damit einhergehende Verlagerung des Kalifats von Damaskus nach Bagdad bezogen.<sup>263</sup> Solche Bezüge schaffen jedoch keine Erhellung, sondern vielmehr Verwirrung, da sie keinerlei Aussage treffen, außer die Unveränderlichkeit des Orients zu suggerieren. In diesem Nebeneinander von Gegenwart und Geschichte fällt es leicht, den Konflikt um Palästina als die "Fortsetzung eines semitischen Bruderzwistes" zu interpretieren, als Teil eines 'Schicksalskampfes', der "in die Urzeit zurück bis zum Stammvater Abraham"<sup>264</sup> reicht. "Aus dieser Perspektive", schließt Georg Auernheimer, "sind die Kulturen die eigentlichen geschichtlichen Subjekte, nicht die Menschen in der Auseinandersetzung mit ihren Lebensbedingungen, nicht wirtschaftliche Interessensgruppen. [...] Wirtschaftliche und politische Interessen spiegeln sich nicht in den kulturellen Idealen, sondern umgekehrt. Solche Interessen seien nur vordergründig die Motive für einen Streit, der eigentlich ein Kulturkonflikt sei. Die Menschen machen sich nach dieser Vorstellung nicht kulturelle Traditionen schöpferisch zu eigen, um sich in ihrer Welt zu orientieren oder um die vorgefundenen Verhältnisse umzugestalten. Sie bedienen sich nicht ihrer kulturellen

---

<sup>261</sup> S. Scholl-Latour, S. 118.

<sup>262</sup> Vgl. Scholl-Latour, S. 89: "In der endlosen Öde von Sand und Gestein, wo der Mensch nur noch der unerbittlichen Zwiesprache mit dem Allmächtigen ausgeliefert ist, entfesseln sich jene eifernden Leidenschaften, die die Rückbesinnung auf den perfekten koranischen Lebensstil erzwingen. Hatten diese rauhen Eroberer der Wüste ihrerseits erst einmal die Macht in den üppigen Oasen und fruchtbaren Tälern an sich gerissen, so verfielen auch sie der Verweichlichung, der Sünde, der Abkehr von der puritanischen Befolgung muslimischer Gebote. War die Fäulnis der Herrschenden, der Verfall der neu etablierten Dynastien erst weit genug fortgeschritten, dann schlug – wenn man Ibn Khaldun glauben darf – die Stunde eines neuen fanatischen Glaubenssturms der Beduinen oder wilden Gebirgsstämme. Der Zyklus begann von neuem. Was hier als ferne mittelalterliche Theorie erscheint, hat sich bis ins 20. Jahrhundert mit nur geringen Varianten bewahrt." Vgl. Hörner, Karin: Peter Scholl-Latours Buch *Allah ist mit den Standhaften* oder: Die Lage war noch nie so ernst. In: Klemm, Verena/Hörner, Karin (Hrsg.): *Das Schwert des "Experten"*. Peter Scholl-Latours verzerrtes Araber- und Islambild. Heidelberg 1993. S. 70-73. Und: Auernheimer, S. 110f.

<sup>263</sup> S. Scholl-Latour, S. 80.

<sup>264</sup> Scholl-Latour, S. 22. Vgl. Auernheimer, S. 113.

Symbolwelt, um Konflikte zu deuten und Interessen zu artikulieren. Sie sind Geschöpfe und Gefangene ihrer jeweiligen Kultur [...]."<sup>265</sup>

Konflikte scheinen auf diese Weise fast vorprogrammiert, weil in der Kultur veranlagt, und so wirkt auch das Bedrohungsszenario, das Scholl-Latour in seinem Buch entwirft, umso eindrucksvoller. Wie bei den schon vorgestellten Autoren ist Europa selbst bedroht. Zur Golfkrise schreibt Scholl-Latour:

"In Mesopotamien, an den Flüssen Tigris und Euphrat, wo im fernen Altertum die Reiche der Assyrer und Babylonier bestanden hatten, war ein Unruhefaktor erster Ordnung entstanden. Plötzlich erschien der gesamte arabische Orient als ein ebenso unberechenbarer Brandherd, wie das vor dem Ersten Weltkrieg der in sich zerrissene Balkan gewesen war."<sup>266</sup>

Die Weltkriegsassoziaton macht aus dem regionalen Konflikt den potentiellen Vorläufer einer globalen Auseinandersetzung. Scholl-Latour weist darüber hinaus darauf hin, dass "noch ein paar Jahre Herrschaft" Saddam Hussein die Atombombe bringen werden, "ein Abschreckungspotential [...], das ihn weitgehend unverwundbar" machen würde.<sup>267</sup> Die Bedrohung könnte also noch größer sein, als ohnehin angenommen:

"Die Europäer stehen dabei etwas töricht da. Noch unlängst hatten sie – insbesondere die Deutschen – über die Abschaffung der Mittelstreckenraketen in Mitteleuropa frohlockt und das Morgenrot des universalen Weltfriedens zu erspähen geglaubt. Heute ist aller Welt offenkundig, daß die gleichen Trägerwaffen, die aus Europa entfernt wurden, sich im Nahen und Mittleren Orient, auch in Teilen Nordafrikas, ungewöhnlich vermehrt haben und sehr bald ihre drohende Ladung auf das Abendland richten könnten. Für eine europäische Strategie der Zukunft, falls sie diesen Namen verdient, wird die Überlegung, wie man solcher Apokalypse vorbeugen kann, absoluten Vorrang haben müssen."<sup>268</sup>

---

<sup>265</sup> Auernheimer, S. 111.

<sup>266</sup> Scholl-Latour, S. 9.

<sup>267</sup> Scholl-Latour, S. 20.

<sup>268</sup> Scholl-Latour, S. 20.

Hier befindet sich Scholl-Latour mit dem Verteidigungsstrategen Huntington auf einer Linie. Wie bei diesem liegt die Bedrohung jedoch auch in der Einwanderung. "Das Erwachen des Islam" sei "kein lokal begrenztes Problem".<sup>269</sup>

"Von Süden her ist eine Immigrationswelle in Gang gekommen, die einer Völkerwanderung gleicht."<sup>270</sup>

Und:

"Nicht nur faschistisch oder rassistisch angehauchte Franzosen blicken mit bösen Ahnungen auf die Bildung einer massiven exotischen Bevölkerungsgruppe im eigenen Land, die weniger aufgrund ihrer maghrebinischen Merkmale als infolge ihres kompromißlosen religiösen Engagements im Sinne des Korans weder integrierbar noch assimilierbar ist."<sup>271</sup>

Die Bedrohung ist keine militärische, sondern eine kulturelle. Es geht nicht um Eroberung sondern Unterwanderung und damit um eine Gefährdung der Identität (vgl. Huntington, der sich in seiner Monographie gegen den Multikulturalismus wendet). "Nicht mehr Marseille spiegelt sich in Algier, sondern Algier ist in Marseille präsent, drückt dieser Hafenstadt einen zunehmend maghrebinischen Charakter auf", so Scholl-Latour über die "islamische Problematik" in Frankreich.<sup>272</sup> Letztlich ist ganz Europa auf diese Weise bedroht:

"Schließlich werden die Europäer durch die brodelnden Ereignisse in ihrer unmittelbaren Nachbarschaft berührt werden. [...] Der unvergleichliche Wohlstand, der sich in der westeuropäischen Gemeinschaft entfaltet, wirkt fatalerweise wie ein Magnet auf die darbenden Menschen im weiten Umkreis. Andererseits hat die Union des Abendlandes weder im politischen noch im strategischen Bereich auch nur den Ansatz zu jener Kohäsion gefunden, die unabdingbare Voraussetzung für den Bestand ihrer wirtschaftlichen Blüte, ja

---

<sup>269</sup> Scholl-Latour, S. 29.

<sup>270</sup> Scholl-Latour, S. 29.

<sup>271</sup> Scholl-Latour, S. 107.

<sup>272</sup> Scholl-Latour, S. 104. Vgl. Auernheimer, S. 122-124.

für ihr Überleben darstellt. [...] Die Pose des unbeteiligten Zuschauers wird auch für das wiedervereinigte Deutschland nicht durchzuhalten sein."<sup>273</sup>

Dichotomisierung und Essentialisierung in orientalistischer Manier verstärken den Eindruck, dass Block- und Bollwerkdenken angebracht sind. Fanatismus und Irrationalismus sind Kennzeichen 'des Muslims'. Scholl-Latour spricht von den "unberechenbaren Leidenschaften der islamischen Massen"<sup>274</sup>, Fundamentalismus wird zur "islamischen Revolution", der eine ganze Region zu definieren beginnt: Politik ist nicht mehr "zu trennen von der Theologie", ob "der rationale Westen dies anerkennt oder nicht".<sup>275</sup> Iran erscheint Scholl-Latour "mitsamt seiner wiedererstandenen schiitischen Frömmigkeit" als "schwer verständliches, völlig irrational wirkendes Land", "ein Land des Mysteriums" in seiner 'hysterischen, aggressiven Frömmigkeit' und seiner 'morbiden Sucht nach dem Martyrium'.<sup>276</sup> Dies steht ganz im Gegensatz "zur aufgeklärten Permissivität, zur lässigen Toleranz, der sich das Abendland verschrieben hat und deren es sich rühmt."<sup>277</sup>

Teil der 'islamischen Problematik' ist auch bei Scholl-Latour das Wesen des Islam selbst. Er vergisst nicht darauf hinzuweisen, dass Mohammed "seine Gefolgsleute von Anfang an in kriegerische Unternehmungen führte",<sup>278</sup> Gewalt also (im Gegensatz zum Christentum) seit je ein Teil der islamischen Religion sei.<sup>279</sup> Die

---

<sup>273</sup> Scholl-Latour, S. 155.

<sup>274</sup> Scholl-Latour, S. 155.

<sup>275</sup> Scholl-Latour, S. 25.

<sup>276</sup> Scholl-Latour, S. 109. Vgl. Auernheimer, S. 117f.

<sup>277</sup> Scholl-Latour, S. 44.

<sup>278</sup> Scholl-Latour, S. 44. Die Warnung vor der 'Eroberernatur' des Islam ist relativ verbreitet. Dabei wurde der Islam nicht nur mit 'Feuer und Schwert' gewaltsam verbreitet, sondern übte durch das Versprechen größerer Freiheiten oder sozialen Aufstiegs (bei Konversion) eine genuine Anziehungskraft aus, die einen Kampf oft unnötig machte. Vgl. Bobzin, Hartmut: "Heiliger Krieg". Zum Verhältnis von Islam und Christentum. In: Krell, Gert/Kubbig, Bernd W. (Hrsg.): Krieg und Frieden am Golf. Ursachen und Perspektiven. Frankfurt a. M. 1991. S. 13-15: "Was die frühislamischen Eroberungszüge angeht, so bestand das Ziel nicht in erster Linie darin, die Unterworfenen zum Islam zu bekehren, sondern Beute zu machen und den arabisch-muslimischen Herrschaftsbereich auszuweiten. Die Gründe für den Erfolg der Eroberer waren vielfältig. Zu den wichtigsten Faktoren gehörte die innere Schwäche der beiden damals im Vorderen Orient miteinander konkurrierenden Hegemonialmächten Byzanz und Persien; dazu kam aber das Geschick der Eroberer. Durch das Angebot von Schutzverträgen (arab. 'Dhimma'), die gegen die Zahlung einer Kopfsteuer die Zusicherung weitgehend freier Religionsausübung (oder besser: der Nichteinmischung der Obrigkeit in innere Glaubensangelegenheiten) enthielten, gelang es ihnen, große Teile der Bevölkerung des byzantinischen wie des sassanidischen Reiches auf ihre Seite zu ziehen. Dabei spielte die religiöse Duldsamkeit der neuen Herren gegenüber bisher unterdrückten minderheitlichen Religionsformen eine ebenso gewichtige Rolle wie die Höhe der Kopfsteuer: Sie war im Islam nicht genau fixiert, lag jedoch unter dem in Persien bzw. Byzanz allgemein üblichen Satz."

<sup>279</sup> Damit übergeht Scholl-Latour stillschweigend die Jahre vor der Hidschra und spielt implizit die Bedeutung der vor einem völlig anderen Kontext zu sehenden mekkanischen Koranverse herunter.

Grenzen zwischen Islamismus und Islam sind bei Scholl-Latour schwammig, wenn überhaupt vorhanden, denn Islamismus ist für ihn "im Grunde nur streng praktizierter koranischer Glaube".<sup>280</sup> Georg Auernheimer bemerkt, dass Scholl-Latour islamistischem Gedankengut aufsitzt, wenn er offenbar an die Existenz einer 'reinen' islamischen Lehre glaubt, die er in Saudi-Arabien erhalten sieht, denn "als einzige Verfassung des Königreichs behauptet sich der Koran."<sup>281</sup>

Ebenso wie Tibi – wenn auch weniger explizit – konstruiert Scholl-Latour die Dichotomie 'Fundamentalismus'/'Gottesstaat' – 'Moderne'/'Säkularismus'. Im "Kreuzfeuer Washingtons und der übrigen Mächte [...] mußte sich der Diktator von Bagdad darauf besinnen, daß die tiefste Motivation der Massen, die er in seinem Sinne mobilisieren wollte, nicht im arabischen Nationalismus, sondern im islamischen Glaubenseifer zu finden war."<sup>282</sup> Obwohl die Baath-Partei "auf Modernität und Abwendung vom islamischen Gottesstaat ursprünglich ausgerichtet war", "[...] führt der Laizist und Baathist Saddam Hussein Parolen im Munde, die den einstigen Aufrufen des Ayatollah Khomeini auf erstaunliche Weise ähneln."<sup>283</sup> Die "zu Fanatismus und urzeitlichem Mystizismus neigende orientalische Mentalität"<sup>284</sup> ist Scholl-Latour zufolge für irrationale Impulse besonders empfänglich – eine unüberbrückbare Kluft zum 'rationalen Westen'.

---

Vgl. Afshari, Reza: An Essay on Islamic Cultural Relativism in the Discourse of Human Rights. In: Human Rights Quarterly; Bd. 16, 2 (1994). S. 269-270.

<sup>280</sup> Scholl-Latour, S. 25.

<sup>281</sup> Scholl-Latour, S. 91. Vgl. Auernheimer, S. 116: "Er [Anm. d. Verf.: Scholl-Latour] erliegt der Imagination eines authentischen Islam und spiegelt damit die Sichtweise der *Fundamentalisten* unreflektiert wider, verdoppelt sie nur."

<sup>282</sup> Scholl-Latour, S. 18.

<sup>283</sup> Scholl-Latour, S. 19.

<sup>284</sup> Bölke, Dorothee: Drei Mann in einem Boot. Der islamische *Fundamentalismus* bei Peter Scholl-Latour, Gerhard Konzelmann und Bassam Tibi. In: Klemm, Verena/Hörner, Karin (Hrsg.): Das Schwert des "Experten". Peter Scholl-Latours verzerrtes Araber- und Islambild. Heidelberg 1993. S. 204.

### 3.5 – Fazit: Der *clash of civilizations* als politischer Mythos

Nach den terroristischen Anschlägen des 11.9.2001 auf *World Trade Center* und Pentagon erfuhren die Erklärungsmodelle von Lewis und Huntington großen medialen Zuspruch.<sup>285</sup> Nicht zuletzt George W. Bush und seine Administration eigneten sich die kulturalistische Argumentationsweise an. So erklärte Bush in einer Rede am 20.9.2001 zu den Motiven hinter den Terrorakten:

"Americans are asking, why do they hate us? They hate what we see right here in this chamber – a democratically elected government. Their leaders are self-appointed. They hate our freedoms – our freedom of religion, our freedom of speech, our freedom to vote and assemble and disagree with each other."<sup>286</sup>

Bezeichnenderweise findet sich kein Wort zu etwaigen politischen Auslösern oder Zielen hinter dem Massenmord. Hass auf die amerikanische Kultur, auf Freiheit und Demokratie, genügt als alleiniger Grund.<sup>287</sup>

Chiara Bottici und Benoît Challand erklären die Bereitwilligkeit vieler Menschen nach den Anschlägen des 11. Septembers, an einen *clash of civilizations* zu glauben, damit, dass der Nährboden für eine solche Rezeption – wie auch in den besprochenen Texten deutlich geworden – bereits gelegt war.<sup>288</sup> Die Huntington-These wird als Bestandteil eines lange präsenten *political myth* kontextualisiert:

"Our book argues that this [Anm. d. Verf.: die Akzeptanz des 'Clash'-Szenarios] is because the clash of civilizations has become a successful political myth. The appeal of Huntington's book lies in its title more than in

<sup>285</sup> S. Abrahamian, S. 531-534 u. 541 sowie Bottici/Challand, S. 17.

<sup>286</sup> Bush, George W.: Address to the Joint Session of the 107th Congress; 20.9.2001. In: Bush, George W.: Selected Speeches of President George W. Bush. 2001-2008 ([http://georgewbush-whitehouse.archives.gov/infocus/bushrecord/documents/Selected\\_Speeches\\_George\\_W\\_Bush.pdf](http://georgewbush-whitehouse.archives.gov/infocus/bushrecord/documents/Selected_Speeches_George_W_Bush.pdf); Stand: 28.1.2019). S. 68.

<sup>287</sup> Dass die Anschläge sehr wohl eine Reaktion auf konkrete US-Politik (insbesondere Israel und Palästina betreffend) waren, zeigt sich an Äußerungen, die dem mutmaßlichen Kopf hinter den Terrorakten, Osama bin Laden, zugeschrieben werden: Bin Laden, Osama: Letter to the American people (<http://www.theguardian.com/world/2002/nov/24/theobserver> oder [http://en.wikisource.org/wiki/Letter\\_to\\_the\\_American\\_people](http://en.wikisource.org/wiki/Letter_to_the_American_people); Stand: 7.1.2019). Vgl. Abrahamian, S. 535-538.

<sup>288</sup> Bottici/Challand, S. 17.

its content. Huntington simply provided a name for something that already existed."<sup>289</sup>

Huntington ist also nicht 'Erfinder' dieses Mythos, ebenso wenig Bernard Lewis. Politische Mythen sind nicht Produkte eines einzigen Urhebers; sie sind Narrationen, die über einen langen Zeitraum in einem gemeinschaftlichen Prozess entstehen und sich dabei verändern.<sup>290</sup> Auch sind sie laut Bottici und Challand nicht Theorien zur Beschreibung und Erklärung der Welt, sondern vielmehr Ausdruck des Willens, in der Welt zu handeln:

"They do not aim to *describe* the truth, they tend to *create* it, precisely because they are oriented towards action."<sup>291</sup>

So gibt Huntington am Ende von Aufsatz und Buch konkrete Anweisungen, wie politisches Handeln angesichts des 'Clashes' idealerweise auszusehen habe.<sup>292</sup> Aussagen über die Gefahren einer 'Entwestlichung' der USA sind ebenso handlungsorientiert, indem sie den Impuls vermitteln, entsprechenden Tendenzen entgegenzuwirken. Typisch ist auch die dramatische Zuspitzung, die in den vorgestellten Texten und vor allem in den Titeln greifbar wird.<sup>293</sup>

Schließlich – und hierin liegt der entscheidende Punkt – sind politische Mythen im Gegensatz zu wissenschaftlichen Theorien nicht falsifizierbar.<sup>294</sup> Sie reduzieren Komplexität<sup>295</sup> und legen eine Selektion von passenden, affirmativen Daten nahe. So führen Huntington und Tibi etwa die Feindseligkeiten zwischen muslimischen und christlichen Bevölkerungsgruppen im Balkankonflikt als Belege

---

<sup>289</sup> Bottici/Challand, S.2.

<sup>290</sup> Bottici/Challand, S. 22: "There cannot be a single and identifiable myth-maker, because political myths are processes that sit in the unconscious." Darin sehen Bottici und Challand den entscheidenden Unterschied zur Ideologie. Vgl. S. 24: "[...] the clash between civilizations is not an ideology but a political myth precisely because it is not (only) the product of the single mind of an intellectual but the result of a work on a common narrative that largely sits in the unconscious."

<sup>291</sup> Bottici/Challand, S.11.

<sup>292</sup> S. Huntington 1993, S. 49 sowie Huntington 1996, S. 311-312 u. 316.

<sup>293</sup> Vgl. Bottici/Challand, S.20.

<sup>294</sup> S. Bottici/Challand, S.2. Genauso wenig können viele der innerhalb des 'Clash'-Mythos' getroffenen Aussagen wie 'der Islam ist eine Religion der Gewalt' nicht bewiesen oder widerlegt werden. Es werden sich immer Daten für und wider solche Aussagen finden lassen, doch bleiben diese letztlich beliebig, da die Grundannahme reduktionistisch ist.

<sup>295</sup> Dies vor allem durch die Mittel der Dichotomisierung, Essentialisierung, Hypostase (Vergegenständlichung eines Begriffs, z. B. 'der Islam' als quasi handelnde Entität) und Dehumanisierung.

für ihre Sicht der Dinge an, vernachlässigen aber andere Erklärungsmodelle oder gar Beispiele friedlichen Zusammenlebens.<sup>296</sup>

Diese spezielle Beschaffenheit politischer Mythen macht sie zu potentiellen *self-fulfilling prophecies*.<sup>297</sup> Akzeptanz ihrer Grundaussage und eine entsprechende Interpretation der Wirklichkeit können bestehende Konflikte verschärfen, Handlungen auf ihrer Basis Feindschaften ins Leben rufen. Feindschaften, die kaum beigelegt werden können, da sie so abstrakt gefasst sind:

"[...] civilizations are transformed into hypostatized beings that think, hate and even clash with each other. [...] Undoubtedly, these expressions are *only* metaphors, but the problem is that they are deceptive ones. In particular, they implicitly suggest that group identities can exhibit the same kind of coherence of self-identity. But this is far from being the case. [...] Perceiving civilizations clashing with each other instead of individually acting out of a more or less complex set of motivations means opening the door to indiscriminate treatment for all the members of such a civilization as if they actually were one and the same thing. And the rise of Islamophobia worldwide after 9/11 unfortunately largely demonstrates this."<sup>298</sup>

Letztlich sind die 'Clash'-Szenarien Glaubenssache. Angesichts ihrer fehlenden Beweis- oder Widerlegbarkeit geht es nicht primär um die Frage nach Wahrheit. Die entscheidenden Fragen lauten eher: 'Was möchte ich glauben?' 'In was für einer Welt möchte ich leben?' Und: 'Welche Auswirkungen haben Glauben oder Nichtglauben für mein Handeln? Ist es nützlich an einen 'Zusammenprall der Kulturen' zu glauben (und wenn ja, inwiefern und für wen)?'<sup>299</sup>

Klaus Huber spricht sich gegen ein Paradigma kulturell-religiös bedingter Feindschaft aus, lehnt ein solches Denken als "postmoderne Kreuzzugsmentalität"<sup>300</sup> ab. In einer Zeit, in der zunehmend vom 'Islam' als Bedrohung berichtet wird, sucht er nach Gemeinsamkeiten. Auf welche Weise er diesen Brückenschlag versucht und

---

<sup>296</sup> S. Huntington 1993, S. 33 u. Tibi, S. 303.

<sup>297</sup> S. Bottici/Challand, S.2.

<sup>298</sup> Bottici/Challand, S. 116-117.

<sup>299</sup> Vgl. Bottici/Challand, S. 20: "It simply means that it is as means for acting in the present that we must judge them [Anm. d. Verf.: *them* = politische Mythen] – and not (or at least not only) as means for describing it."

<sup>300</sup> Von Zeit zu Zeit, S. 83.

ob bzw. wie er mit der fatalen Polarisierung 'Orient' vs. 'Okzident' umgeht, wird im Analyseteil näher beleuchtet werden.

# III – Arabische Musik

## 1 – Begriffsbestimmung

Der Begriff 'arabische Musik' ist zunächst als solcher zu betrachten. Unter ihm zusammengefasst findet man eine Familie von Musikkulturen, zu denen die ägyptische, die syrische, die irakische und zahlreiche kleinere Vertreter sowie die westarabischen Länder wie Algerien, Tunesien und Marokko gerechnet werden können.<sup>301</sup> Abhängig von Perspektive und Intention kann der Begriff dazu genutzt werden, eine Abgrenzung gegenüber den verwandten iranischen und türkischen Musikkulturen zu signalisieren;<sup>302</sup> er kann aber auch dazu dienen, die Zusammengehörigkeit dieser Traditionen zu betonen, wie es z. B. der palästinensisch-stämmige Berliner Musikwissenschaftler und Komponist Habib Hassan Touma in *Die Musik der Araber* tut.<sup>303</sup> Letztere Auslegung wird vor allem durch die gemeinsamen Wurzeln im Bereich der Kunstmusik gestützt, einer von Professionalität geprägten urbanen Unterhaltungsmusik der Reichen und Adligen.<sup>304</sup>

"The systematic crystallisation of such a newly sophisticated art after the advent of Islam may be described as the forging of a great musical tradition, which provided a vehicle and a standard for those who shared it to identify

---

<sup>301</sup> Owen Wright et al.: Arab music. In: Grove Music Online. Oxford Music Online (<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000001139> ; Stand: 7.1.2019). Die Musik der arabischen Halbinsel steht paradoxerweise ein wenig abseits. Vgl. a. Lambert, Jean: Retour sur le congrès de musique arabe du Caire de 1932. Identité, diversité, acculturation. Les prémisses d'une mondialisation. Conference on Music in the World of Islam. Assilah, 8-13 August, 2007 ([http://ligne13.maisondesculturesdumonde.org/sites/default/files/fichiers\\_attaches/lambertcmac-2007.pdf](http://ligne13.maisondesculturesdumonde.org/sites/default/files/fichiers_attaches/lambertcmac-2007.pdf) ; Stand: 7.1.2019). S. 5. Im Folgenden zitiert als 'Lambert'.

<sup>302</sup> S. Thomas, Anne E.: Intervention and Reform of Arab Music in 1932 and Beyond. Conference on Music in the World of Islam. Assilah, 8-13 August, 2007 ([http://ligne13.maisondesculturesdumonde.org/sites/default/files/fichiers\\_attaches/thomas-2007.pdf](http://ligne13.maisondesculturesdumonde.org/sites/default/files/fichiers_attaches/thomas-2007.pdf) ; Stand: 7.1.2019). S. 2. Im Folgenden zitiert als 'Thomas'.

<sup>303</sup> Vgl. Touma 1998, S. 13f.

<sup>304</sup> S. Shiloah, Amnon: Music in the World of Islam. A Socio-Cultural Study. Aldershot 1995. S. 26f. Im Folgenden zitiert als 'Shiloah 1995'. Deshalb wäre der Begriff 'islamische Musik' unzutreffend – er stellte eine Reduktion der Kultur auf das religiöse Element dar. Dies wäre aber gerade im Bereich einer Musik, die von Religionsgelehrten durch den Lauf der Geschichte oftmals kritisch gesehen wurde, irreführend.

with others in a common civilisation. It refers to the skilful fusion of selected elements from previous great traditions of conquered peoples with elements from the homogenous Arab 'little tradition'.<sup>305</sup>

Die persischen Einflüsse müssen von Beginn an beträchtlich gewesen sein. Das untergegangene Sassaniden-Reich war in vielerlei Hinsicht (administrativ<sup>306</sup> wie künstlerisch<sup>307</sup>) ein wichtiger Anknüpfungspunkt für das Imperium der arabischen Eroberer. Gerade im Bereich der höfischen Kunstmusik geht die Verlagerung des Machtzentrums – in diesem Fall nach Mekka und Medina – mit der Ab- und Zuwanderung ambitionierter Musiker\*innen und entsprechendem kulturellen Austausch einher.<sup>308</sup> Solche Prozesse sind auch für die Umzüge des Kalifenhofes nach Damaskus (661) und Bagdad (762) unbedingt anzunehmen, ebenso wie für die spätere Verschiebung des Machtzentrums nach Istanbul, der neuen osmanischen Hauptstadt (1453). Die Osmanen waren darauf bedacht, das Prestige und die Symbole arabisch geprägter Machtentfaltung für sich zu beanspruchen – wie z. B. das selbst nur noch symbolische Funktion besitzende Kalifat. Auch auf musikalischer Ebene werden solche repräsentativen Elemente der Macht zu suchen sein.

Als zentraler Faktor für diese kulturellen Fusionsprozesse ist der Wechsel von der arabischen Vorherrschaft unter den Umayyaden zur kosmopolitischen Offenheit der Abbasidenkalifen zu sehen: Dieser erlaubte es den zum Islam konvertierten Bevölkerungsteilen des eroberten Weltreichs auf Augenhöhe mit den zuvor stark privilegierten arabischen Schichten zu interagieren und sich mit der im Entstehen begriffenen gemeinsamen Kultur zu identifizieren.<sup>309</sup> Mit dem Niedergang des Abbasidenkalifats ist die Tendenz zunehmender Dezentralisierung zu beobachten. Grundzüge der übergreifenden 'Großen Tradition' bleiben jedoch bei allen sich

---

<sup>305</sup> Shiloah, Amnon: Music. In: Cook, Michael (Hrsg.): The New Cambridge History of Islam; Bd. 4. Islamic Cultures and Societies to the End of the Eighteenth Century. Cambridge 2010. S. 743. Im Folgenden zitiert als 'Shiloah 2010'. Vgl. Shiloah 1995, S. 20.

<sup>306</sup> S. Bray, Julia: Arabic Literature. In: Cook, Michael (Hrsg.): The New Cambridge History of Islam; Bd. 4. Islamic Cultures and Societies to the End of the Eighteenth Century. Cambridge 2010. S. 385.

<sup>307</sup> S. Shiloah 1995, S. 12f. Und: Wright, Owen: The Modal System of Arab and Persian Music. A.D. 1250-1300. Oxford 1978 (= London Oriental Series; Bd. 28). S. 7ff. Im Folgenden zitiert als 'Wright 1978'.

<sup>308</sup> Vgl. Shiloah 1995, S. 11. Und: Wright 1978, S. 10.

<sup>309</sup> Vgl. Shiloah 1995, S. 22f. Und: Arjomand, Saïd A.: Legitimacy and Political Organisation: Caliphs, Kings and Regimes. In: Cook, Michael (Hrsg.): The New Cambridge History of Islam; Bd. 4. Islamic Cultures and Societies to the End of the Eighteenth Century. Cambridge 2010. S. 228.

entwickelnden Unterschieden als einendes Band der urbanen Kunstmusik erhalten.<sup>310</sup> Owen Wright legt in der Einleitung zu seiner Monographie zum gemeinsamen modalen System der arabischen und persischen Kunstmusik im 13. Jahrhundert ausführlich dar, wie diese Einheit im Kontext politischer Instabilität zu erklären sein könnte.<sup>311</sup> In der Tat verfasste der Virtuose und Gelehrte Ṣafī ad-Dīn al-Urmawī (von Kiesewetter als 'Zarlino der Orientalen' bezeichnet,<sup>312</sup> gest. 1294) gerade in dieser Zeit die wohl mit einflussreichsten musiktheoretischen Schriften zur arabischen Musik; in diesen gelingt es ihm nach Owen Wrights Ansicht, Elemente aus der tatsächlichen musikalischen Praxis mit vergleichsweise wenigen Kompromissen innerhalb eines geschlossenen, pythagoreisch geprägten Systems darzustellen.<sup>313</sup> Ṣafī ad-Dīns Tonsystem ist bis heute Anknüpfungs- und Reibungspunkt für die theoretischen Grundlagen z. B. der klassischen türkischen Musik.<sup>314</sup>

Die Verfestigung des Begriffs der 'arabischen Musik' in seiner engeren Auslegung (ohne die türkische und iranische Musik) findet im Umfeld des ersten internationalen Kongresses für arabische Musik 1932 in Kairo statt,<sup>315</sup> an der

<sup>310</sup> S. Shiloah 2010, S. 744.

<sup>311</sup> Wright nimmt an, dass die persische und die arabische Musik erst mit der Konfrontation zwischen Safawiden und Osmanen im 16. Jahrhundert auseinanderdriften. S. Wright 1978, S. 5. Die Verbreitung von Ṣafī ad-Dīns musiktheoretischen Ideen lässt sich beispielsweise in den vorangehenden Jahrhunderten von ihrem irakischen Ausgangspunkt bis Khorasan, Transoxanien, Anatolien oder Syrien verfolgen. S. Wright 1978, S. 7. Wright weist darauf hin, dass der Niedergang der Abbasiden wie der anderer Dynastien die gesellschaftlichen Strukturen nicht radikal veränderte: "The music with which Ṣafī al-Dīn and Quṭb al-Dīn were concerned evolved in conformity with the canons of taste prevalent among the upper-class town-dwellers, and there can be little doubt that the stability and continuity which characterized the cultural outlook of that class were in the long run far more significant than the passing whims of rulers, despite the lavish rewards they could bestow. Thus if one disregards the turbulent drama of military and political reversals, and considers rather the unchanging backcloth of urban social conditions, it becomes easier to accept the possibility of a lengthy period of uninterrupted development, experiment, and consolidation, and hence to account both for the general, or at least ever-widening, acceptance of a unified modal system to which post-Abbasid treatises point, and for the regularity of structure which can be discerned beneath the surface complexities of that system." S. Wright 1978, S. 10.

<sup>312</sup> Kiesewetter, Raphael G.: Die Musik der Araber, nach Originalquellen dargestellt. Leipzig 1842. S. 13. Kiesewetter verortet Ṣafī ad-Dīn fälschlicherweise im 14. Jahrhundert. Vgl. d'Erlanger, Rodolphe (Hrsg.): La musique arabe; Bd. 3. Ṣafīyū-d-Dīn al-Urmawī: I. Aš-Šarafīyyah ou Épître à Šarafū-d-Dīn / II. Kitāb al-Adwār ou Livre des Cycles musicaux. Paris 1938. S. V. Im Folgenden zitiert als 'd'Erlanger 3'. Vgl. Arslan, Fazli: Ṣafī al-Dīn al-Urmawī and the Theory of Music. Al-Risāla al-sharafīyya fī al-nisab al-ta'lifīyya. Content, Analysis, and Influences. 2007 ([http://www.muslimheritage.com/uploads/The\\_Theory\\_of\\_Music.pdf](http://www.muslimheritage.com/uploads/The_Theory_of_Music.pdf); Stand: 9.1.2019). S. 2.

<sup>313</sup> S. Shiloah 1995, S. 55-56. Und: Wright 1978, S. 23.

<sup>314</sup> S. Ederer, Eric B.: The Theory and Praxis of *Makam* in Classical Turkish Music 1910-2010. Santa Barbara, CA 2011. S. 95. Vgl. Marcus 1989, S. 181: "[...] for modern Turkish music theory, formulated during the early years of the twentieth century, is based on a Pythagorean system of commas [...]."

<sup>315</sup> S. Lambert, S. 2: "L'une des dimensions marquantes de cet événement est, à mon sens, que le CMAC [Anm. d. Verf.: CMAC = *Congrès de Musique Arabe du Caire*] y inventa littéralement le concept de 'musique arabe', participant ainsi à une construction identitaire qui consistait entre autres à 'purifier' ce qui était désormais considéré comme 'arabe', de toutes les influences turques,

Musiker\*innen, Theoretiker sowie europäische Gelehrte und Komponisten teilnahmen, um die Eigenarten der arabischen Kunstmusik zu dokumentieren und über deren mögliche 'Reformierung' zu diskutieren.<sup>316</sup> Dieses Umfeld wurde von zwei Tendenzen geprägt, die seit Ende des 18. Jahrhunderts von entscheidender Bedeutung für die Entwicklung der arabischen, iranischen und türkischen Gesellschaften waren:

"First, the Islamic world system, which from its emergence had walked hand in hand with power, came to be dominated by forces from the West. This domination, moreover, was not just one of conquest and rule; there came with it economic, social, intellectual and political forces of great transformative power. Second, every Muslim society came to be animated by movements of Islamic revival and reform."<sup>317</sup>

Infolge der Eroberung Ägyptens durch Napoleon im Jahr 1798 und dem intensiver werdenden Kontakt mit Europa verfestigte sich mehr und mehr das Bild 'westlicher' Überlegenheit; nicht nur in Hinblick auf Militär- und Finanzwesen,<sup>318</sup> sondern auch auf dem Gebiet der Kultur – Literatur, Musik, Kunst.<sup>319</sup> Der Glaube an das 'Ungenügen' der eigenen Musik entspringt ebenso jener Wahrnehmungsverschiebung im Hinblick auf das Kräfteverhältnis von 'Orient' und 'Okzident', wie der Wille zur Behebung dieses 'Missstandes' mit den erwachenden reformativen Kräften einhergeht. Mit dem 19. Jahrhundert beginnt für die arabisch-islamischen Kulturen

---

iraniennes ou religieuses minoritaires trop voyantes. De fait, le Congrès de 1932 consacra l'avènement de ce qu'on allait appeler ensuite 'la musique arabe', puisque, auparavant, on ne parlait que de 'musique orientale'." Für Touma charakterisiert das 'rein arabische' Tonsystem seine Emanzipation von pythagoreischen Berechnungsmodellen: "Auf Ṣafī al-Dīns Berechnungen beruhen das türkische und das persische Tonsystem der Gegenwart. Im Gegensatz zu diesem weiterentwickelten pythagoreischen System steht ein rein arabisches Tonsystem, das zuerst von al-Fārābī (gest. 950) propagiert wurde." S. Touma 1998, S. 43. Diese Argumentation ist eine moderne, national gefärbte und hat mit dem historischen Platz Ṣafī ad-Dīns in der arabischen Musiktheorie nichts zu tun. Vgl. Shiloah 1981, S. 25-26.

<sup>316</sup> S. Thomas, S. 1.

<sup>317</sup> Robinson, Francis: Introduction. In: Cook, Michael (Hrsg.): *The New Cambridge History of Islam*; Bd. 5. *The Islamic World in the Age of Western Dominance*. Cambridge 2010. S. 1.

<sup>318</sup> Man denke an den ägyptischen Staatsbankrott von 1876, der bereits vor der Errichtung des britischen Quasi-Protectorats im Jahre 1882 zu weitreichender politischer Bevormundung durch die europäischen Gläubigerstaaten Frankreich und Großbritannien führte. S. Cuno, Kenneth M.: *Egypt to ca. 1919*. In: Cook, Michael (Hrsg.): *The New Cambridge History of Islam*; Bd. 5. *The Islamic World in the Age of Western Dominance*. Cambridge 2010. S. 94-96. Die Osmanen hatten bereits 1875 Bankrott anmelden müssen, sahen sich jedoch vergleichsweise milderer Auflagen ausgesetzt. S. Osterhammel, Jürgen: *Die Verwandlung der Welt. Eine Geschichte des 19. Jahrhunderts*. München 2011. S. 1054.

<sup>319</sup> S. Marcus, 1989. S. 17f.

eine gewaltige Umbruchphase, eine fortdauernde Zeit der Modernisierung nach europäischem Vorbild.<sup>320</sup> Der Begriff 'arabische Musik' (*al-mūsīqā al-'arabīya*) mit der Betonung des arabischen Elements ist in diesem Kontext auch als Ausdruck nationalen Stolzes zu verstehen.<sup>321</sup>

Muhammad Ali, Vizekönig von Ägypten in den Jahren 1805-1848, war einer der ersten großen Modernisierer (und 'Europäisierer').<sup>322</sup> Im Glauben an den höheren Entwicklungsstand europäischer Musik<sup>323</sup> gründete er Schulen für Militärmusik, in denen Europäer Musiktheorie und -praxis lehrten, wozu Instrumentalunterricht und Unterweisung in Notation gehörten.<sup>324</sup> Die hervorgehenden Kapellen können als Symbole für militärische Stärke nach europäischem Vorbild gelten und stellen einen ersten Schritt auf dem Weg der arabischen Musik hin zu Solfeggio und Notation dar: Ihr Repertoire umfasste auch eigens für diesen Ensembletyp angepasste arabische Musik.<sup>325</sup>

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts schwankte der Status der arabischen Kunstmusik in den gebildeten Bevölkerungsschichten zwischen dem Interesse nationalistisch motivierter Kulturpflege<sup>326</sup> und dem Stigma der Unzulänglichkeit im Hinblick auf die scheinbare europäische Überlegenheit. Scott Marcus schreibt hierzu:

"A large percentage of the well-to-do classes were so taken with the idea of Western cultural superiority that they avoided their own musical heritage. The extent of this bias was quantified in 1932 when a survey revealed that there were more students and teachers of Western music in Egypt (Cairo?) at that time than there were of Arab music [...]. For many concerned with the

---

<sup>320</sup> S. Marcus 1989, S. 17f.

<sup>321</sup> S. Marcus 1989, S. 29: "With the growth of Arab nationalism many also began to use the name 'Arab music' (*al-mūsīqā al-'Arabiyyah*) whereas the music had, up to this point always been referred to as 'Eastern' or 'Oriental' (*al-mūsīqā al-Sharquiyyah*) rather than 'Arab.'"

<sup>322</sup> Vgl. Cuno, Kenneth M.: Egypt to ca. 1919. In: Cook, Michael (Hrsg.): *The New Cambridge History of Islam*; Bd. 5. *The Islamic World in the Age of Western Dominance*. Cambridge 2010. S. 80: "Regardless of whether his nickname [Ann. d. Verf.: *'the founder of modern Egypt'*] is deserved, his policies contributed in important ways to the making of the modern state and society." Vgl. S. 80-84. Unter Modernisierung wird hier "the expansion of capitalist relations, industrialisation, urbanisation as well as the formation of nation-states" verstanden. S. Kasaba, Reşat: Turkey from the Rise of Atatürk. In: Cook, Michael (Hrsg.): *The New Cambridge History of Islam*; Bd. 5. *The Islamic World in the Age of Western Dominance*. Cambridge 2010. S. 302.

<sup>323</sup> Eine Überzeugung von bemerkenswerter Langlebigkeit, wie eine Befragung unter arabischen Musikschaftern aus dem Jahr 1980 zeigte. S. Shiloah 1980, S. 50-52.

<sup>324</sup> S. Marcus 1989, S. 21.

<sup>325</sup> S. Marcus 1989, S. 123.

<sup>326</sup> S. Marcus 1989, S. 29.

continued vitality of Arab music the situation was considered to be of crisis proportions."<sup>327</sup>

Es ist innerhalb dieses Kontextes, in dem der Kongress zur arabischen Musik 1932 stattfindet. Ausgerichtet unter der Schirmherrschaft des ägyptischen Königs Fuad I. hatte sie die klare – von ihm selbst formulierte – Zielsetzung, die arabische Musik nicht nur in ihrem derzeitigen Zustand zu erhalten, sondern – unter Wahrung ihrer spezifischen Eigenheiten – 'zukunftsfähig' zu machen und der 'Perfektion' der europäischen Musik näherzubringen.<sup>328</sup> Dazu sollten nicht nur rhythmische und melodische Modi im allgemeinen Gebrauch dokumentiert werden, sondern auch regionale Unterschiede in der Platzierung der individuellen Intervalle innerhalb der Oktave, der Benennung, Anzahl und Charakteristik der *maqāmāt* überwunden und ein einheitlicher, verbindlicher systematischer Rahmen beschlossen werden; ganz wie man ihn in der europäischen Musik als gegeben (und darin einen Grund für ihre 'Überlegenheit') sah.<sup>329</sup> Der für diese angestrebten Reformen als erforderlich angesehene wissenschaftliche Rahmen sollte in nicht unwesentlichen Teilen durch die Expertise von Gelehrten europäischer Schulung gewährleistet werden; namentlich Curt Sachs, Maḥmūd al-Ḥifnī, der in Berlin bei Sachs studiert und als erster Ägypter einen Doktorgrad in Musik erlangt hatte, und dem in Tunesien lebenden Orientalisten Baron Rodolphe d'Erlanger.<sup>330</sup> Der fünfte Band in d'Erlangers theoretischem Standardwerk *La musique arabe, Essai de codification des règles usuelles de la musique arabe moderne*, ist eine erweiterte Form seines für den

---

<sup>327</sup> Marcus 1989, S. 30.

<sup>328</sup> S. Thomas, S. 2.

<sup>329</sup> S. Thomas, S. 4f. Vgl. Lambert, S. 1: "Un malentendu fondamental opposait, d'une part les musicologues arabes, principalement égyptiens qui, fascinés par la puissance de la technologie de l'Occident et motivés par des considérations nationalistes, souhaitaient majoritairement une réforme et une rénovation de leur musique en intégrant massivement des canons esthétiques occidentaux (censés lui fournir une plus grande efficacité), et d'autre part les ethnomusicologues et orientalistes européens qui souhaitaient préserver le patrimoine musical arabe, sa spécificité et sa diversité [...]."

<sup>330</sup> S. Thomas, S. 4. Und: d'Erlanger, Rodolphe (Hrsg.): *La musique arabe*; Bd. 1. Al-Fārābī: Grand traité de la musique (Kitābu l-Mūsīqī al-Kabīr). Paris 1930. Im Folgenden zitiert als 'd'Erlanger 1'. S. 14. Weitere europäische Teilnehmer waren z. B. H. G. Farmer, Béla Bartók und Paul Hindemith. S. Marcus 1989, S. 31. D'Erlanger war derjenige, der den Kongress in erster Linie vorgeschlagen hatte. S. Gribenski, Jean: Erlanger, Baron François Rodolphe d'. In: Grove Music Online. Oxford Music Online (<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/0-mo-9781561592630-e-0000008940> ; Stand: 7.1.2019).

Kongress angefertigten Berichtes<sup>331</sup> und eine der Hauptquellen Klaus Hubers für arabische Musiktheorie. Marcus beurteilt diese Quelle:

"Another remarkable example of Western input came in the person of Rodolphe D'Erlanger, a wealthy Frenchman who settled in Tunisia in 1910 and began extensive studies of Arab music, past and present. Aided by his Western background and biases, D'Erlanger compiled an Arabic-language report on the Arab modal system which, for some thirty years, was one of the most influential studies on the Arab modes (D'Erlanger 1933; accomplished with the collaboration of 'Ali Darwish of Syria). D'Erlanger's study is based largely on Syrian practice but can be considered as providing accurate documentation of many aspects of the 'academic' period of Cairo-based performance practice (c. 1890-1930) mentioned above."<sup>332</sup>

Dennoch ist d'Erlangers Rolle nicht ohne Zwiespalt und in orientalistische/koloniale Strukturen eingebettet. Sein Interesse gilt einer arabischen Musikkultur, die er in ihrem 'klassischen' Zustand erhalten will. Wandel, vor allem Reduzierung von Komplexität – die ja durchaus auch europäischen Einflüssen geschuldet ist –, ist ihm ein Dorn im Auge:

"N'est-il pas étrange le sort de cet art abandonné à lui-même, trahi à toute époque par ses théoriciens, par ceux-là mêmes qui étaient les mieux qualifiés pour lui garder sa pureté et lui épargner les effets par-fois désastreux des défaillances de la transmission orale? [...] Il est temps de faire relève de ces gardiens fidèles de la tradition; leurs rangs s'éclaircissent chaque jour davantage; ils ne sont plus remplacés que par des musiciens populaires qui, ne cherchant dans la pratique de leur art qu'un moyen de gagner leur vie, bornent leurs efforts à des succès faciles, suppléant à leur ignorance artistique par des innovations généralement des mauvais goût."<sup>333</sup>

D'Erlangers Konzept einer 'reinen arabischen Musik' und die in diesem Zusammenhang fast paradoxe Charakterisierung der mündlichen Überlieferung (die

<sup>331</sup> S. Marcus 1989, S. 48-49.

<sup>332</sup> Marcus 1989, S. 32.

<sup>333</sup> S. d'Erlanger 5, S. XI.

d'Erlanger ja schließlich die arabische Musik, wie er sie kennen und lieben gelernt hatte, bescherte) als einer mangelhaften Methode ist keineswegs unproblematisch, auch wenn seine Haltung auf Resonanz stieß. Touma spricht in *Die Musik der Araber* immer noch von der "Entfremdung von der authentischen Musiksprache"<sup>334</sup>. Diesen Äußerungen liegt eine durchaus berechnete Skepsis und Kritik gegenüber den musiktheoretischen Entwicklungen des 20. Jahrhunderts – die im Folgenden noch in knapper Form dargestellt werden sollen – zugrunde. Aber sie resonieren in dieser Form auch mit dem orientalistischen Bild einer Kultur, die sich schon lange im Niedergang befindet bzw. museal erhalten bleiben muss.

Die von d'Erlanger und al-Ḥifnī initiierte *middle period theory* (Marcus) ist (daher wenig überraschend) durch ihre Auseinandersetzung mit den mittelalterlichen theoretischen Schriften charakterisiert sowie durch die Wiederbelebung entsprechender Konzepte, etwa der Tetrachordanalyse.<sup>335</sup> Der andere Band, den Huber neben dem genannten fünften aus der Reihe *La musique arabe* hervorhebt, Band 3,<sup>336</sup> enthält Übersetzungen der musiktheoretischen Traktate des bereits erwähnten Ṣafī ad-Dīn ins Französische (die Früchte dieser Übersetzungsarbeiten prägten entscheidend d'Erlangers eigenen theoretischen Ansatz).

Der Kairoer Kongress fand in den Räumlichkeiten des 'Königlichen Instituts für orientalische Musik' statt, welches von einer Gruppe Musiker und Musiktheoretiker aus den Reihen der wohlhabenden und gebildeten *effendiya* ins Leben gerufen worden war.<sup>337</sup> Im Gegensatz zu professionellen Musiker\*innen, deren Tätigkeit in eher geringem Ansehen stand, befanden diese sich in der Position, sich der Musik als reinem Hobby zu widmen. Der Einfluss von professionell Betroffenen auf Planung und Verlauf des Kongresses war relativ gering, Ziel eine Reform von oben, die das 'Chaos' der gängigen Praxis durch theoretische Systematisierung beheben sollte.<sup>338</sup> Anne Thomas schließt:

---

<sup>334</sup> Touma 1998, S. 40.

<sup>335</sup> S. Marcus 1989, S. 33-34.

<sup>336</sup> S. Von Zeit zu Zeit, S. 83.

<sup>337</sup> S. Thomas, S. 1f. Zum Begriff der *effendiya* s. Eppel, Michael: The Elite, the *Effendiyya*, and the Growth of Nationalism and Pan-Arabism in Hashimite Iraq, 1921-1958. In: *International Journal of Middle East Studies*; Bd. 30, 2 (1998). S. 228-232. Ein wichtiges Merkmal dieser Gruppe ist die säkulare Ausbildung an den im Laufe des 19. Jahrhunderts gegründeten staatlichen Schulen nach 'westlichem' Vorbild sowie an europäischen Universitäten.

<sup>338</sup> S. Thomas, S. 4.

"To many members of the *effendiyya*, things Western symbolized power and prestige; the conference record quite clearly indicates the mapping of this symbolism onto music."<sup>339</sup>

Ein Konsens zur Vereinheitlichung etwa der Modaltheorie oder des Tonsystems konnte im Rahmen des Kongresses nicht gefunden werden; er hätte sich allerdings auch schwerlich ohne die stärkere Miteinbeziehung des musikalischen Berufsstandes durchsetzen lassen. Auf dem Gebiet der Musikpädagogik wurden jedoch Richtlinien entwickelt, nach denen die Lehrpläne für die kommenden Generationen gestaltet wurden.<sup>340</sup> Diese stehen in Korrespondenz mit dem generellen Trend zu radikaler Vereinfachung innerhalb der neueren arabischen Musiktheorie, verbunden mit der zunehmenden Wichtigkeit von Notation als Medium des Lernens wie für die musikalische Aufführungspraxis.<sup>341</sup> Während die Musiktheorie der Generation d'Erlangers<sup>342</sup> erkennbar um eine deskriptive Haltung bemüht ist,<sup>343</sup> charakterisiert Marcus die *present-day theory* folgendermaßen:

"The new theory which emerged was informed by its pedagogical orientation. Many of the levels of complexity in the earlier theory which resulted from attempts to describe practice were eliminated. There was, thus, a shift from a

---

<sup>339</sup> Thomas, S. 2.

<sup>340</sup> S. Thomas, S. 5f. Vgl. Hassan, Scheherazade Qassim/Suppan, Wolfgang: Die Entwicklung und der gegenwärtige Stand der Musikforschung im Irak. In: Acta Musicologica; Bd. 54, 1/2 (1982). S. 149-150: "Jede im Irak verfaßte und gedruckte Veröffentlichung mit dem Titel 'Musiktheorie' ist in Wirklichkeit eine allgemeine und umfassende Einführung in die Theorie westlicher Musik, mit mehr oder weniger umfangreichen Seitenblicken auf arabische Musik, und zwar aus der Perspektive der ägyptischen Schule. Das heißt: Arabische Musik wird mit den Fachausdrücken westlicher Musik dargestellt und erklärt."

<sup>341</sup> Die Verwendung der europäischen Notenschrift führt zu nicht unbeträchtlichen Widersprüchen und Problemen. Vgl. El-Mallah, Issam: Arabische Musik und Notenschrift. Tutzing 1996 (= Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte; Bd. 53). S. 141. Im Folgenden zitiert als 'El-Mallah': "Der Einsatz der europäischen Notenschrift zur Vermittlung außereuropäischer Musik ist jedoch nicht nur deshalb problematisch, weil ihr Zeichenvorrat zur Wiedergabe der musikalischen Realität nicht ausreicht, sondern auch deshalb, weil der in europäischer Musik geschulte Leser das aus anderem musikalischen Zusammenhang gewohnte Notenbild nicht ohne weiteres von den damit verbundenen musikalischen Vorstellungen trennen kann." El-Mallah zitiert im Folgenden Curt Sachs, der das Notenbild als "– zumindest psychologisch – irreführend" bezeichnet. "Es setzt unser musikalisches System als gegeben voraus und hebt durch Sonderzeichen etwas hervor, das dann als Abweichendes erscheinen muß, so daß dem Leser suggeriert wird, exotische Leitern würden von der absoluten Norm abweichen. Das ist eine tatsächliche Gefahr." S. Sachs, Curt: Die Musik der Alten Welt in Ost und West. Aufstieg und Entwicklung. Berlin 1968. S. 23.

<sup>342</sup> Marcus unterteilt die Geschichte der modernen arabischen Musiktheorie (ca. ab der Mitte des 18. Jahrhunderts mit der Konzeptualisierung der Oktave in Vierteltonschritten) in drei Perioden, wobei er d'Erlanger (1920er- und 30er-Jahre) zur *middle period theory* zählt. S. Marcus 1989, S. 34.

<sup>343</sup> D'Erlanger führt etwa eine ganze Reihe von Systemen zur Unterteilung der Oktave auf, ohne eines davon ausdrücklich zu empfehlen. Vgl. d'Erlanger 5, S. 47.

descriptive to a prescriptive theory. The new theory was also characterized by a pervasive use of Western solfège and staff notation since these were seen as essential tools for facilitating the teaching/learning process."<sup>344</sup>

Dies ist unter anderem auch dadurch zu erklären, dass Musiktheorie sich nicht mehr nur an Fachleute richtet, sondern bis zu einem gewissen Grad Teil der normalen Schulbildung geworden ist. Die traditionell zwiespältige Stellung der Musik innerhalb der arabischen Kultur (im Wesentlichen geprägt durch die kritische Position religiöser Autoritäten) hat durch die Berührung mit der europäischen Kultur und gerade der damit verbundenen romantischen Musikauffassung des 19. Jahrhunderts eine enorme Aufwertung erfahren.<sup>345</sup> Zahlreiche in diesem Kontext entstandene Lehrbücher haben die Standardisierung der Theorie für die folgenden Generationen verfestigt, denn heute ist der Abschluss an einem der modernen Musikinstitute zur Voraussetzung für eine musikalische Karriere geworden.<sup>346</sup> Die durch die Systematisierung bedingten Verluste an klanglicher Differenziertheit ist mit den Prozessen in der europäischen Musikgeschichte, die zur Entstehung des temperierten tonalen Systems geführt haben, zu vergleichen: Sie stellen Kompromisse dar, die zur Erreichung harmonischer Flexibilität erforderlich sind; in der arabischen Musik betrifft diese Flexibilität vor allem das Modulieren von einem *maqām* in einen anderen.<sup>347</sup> Modulation war zwar wohl bereits im Mittelalter ein wichtiger Aspekt der arabischen Kunstmusik, jedoch nimmt sich die Theorie erst seit kürzerer Zeit verstärkt dieses Themas an.<sup>348</sup> Auch die Möglichkeit einer polyphonen, harmonisch geprägten arabischen Musik sollte durch temperierte Intervalle eröffnet werden.<sup>349</sup> So wurde in der Zeit nach dem gegen König Faruk und die britischen Besatzer gerichteten Putsch von 1952 polyphone Musik in Ägypten staatlich gefördert:

"Aufführungen und Aufnahmen ägyptischer Kompositionen, Auszeichnungen (Preise), kultureller Austausch, Stipendien und Aufträge für Theater- und

---

<sup>344</sup> Marcus 1989, S. 37.

<sup>345</sup> S. Marcus 1989, S. 34f.

<sup>346</sup> S. Marcus 1989, S. 38 u. S. 152f.

<sup>347</sup> Vgl. Marcus 1989, S. 173.

<sup>348</sup> Vgl. Marcus 1989, S. 755ff.

<sup>349</sup> S. Marcus 1989, S. 173.

Filmmusik – all dies gab der neuen Musik den Auftrieb, den Weg für weitere Entwicklungen zu bereiten."<sup>350</sup>

Die Veränderungen innerhalb der arabischen Gesellschaften und damit einhergehend auch der Musikkultur während des letzten Jahrhunderts sind kaum zu unterschätzen. Vormalig fremde Konzepte sind inzwischen – ganz im Sinne Wolfgang Welschs – fester Bestandteil dieser (Trans-)Kultur:

"[...] most of the Western elements in Arab music [Anm. d. Verf.: wie die Übernahme westlicher Notation und Solmisationssilben, die Einführung westlicher Instrumente, großer Ensembles und der damit einhergehenden Veränderungen in der musikalischen Praxis] can no longer be viewed as foreign for they are now accepted as integral parts of modern Arab music."<sup>351</sup>

Nicht zu vergessen sind die tiefgreifenden Umwälzungen, die von modernen Massenmedien wie Schallplatte, Radio und ihren Nachfolgern ausgegangen sind und immer noch ausgehen. Wenn d'Erlanger zu seinen Lebzeiten noch von einer oralen arabischen Musiktradition spricht, mit ihren charakteristischen kleinen Ensembles, ihrer Heterophonie und ausgeprägten Improvisationskultur, so ist diese Beschreibung heute so nicht mehr vollumfänglich zutreffend.<sup>352</sup> Diese Art von Musik ist inzwischen zur 'alten Musik', zur 'klassischen Musik' geworden. Es ist diese Art Musik und deren Theorie, auf die Huber in seinen Kompositionen Bezug nimmt.

---

<sup>350</sup> El-Kholy, Samha: Zwischen Selbstbehauptung und freiem Spiel der Fantasie. Neue Musik in Ägypten. In: Neue Zeitschrift für Musik; Bd. 164, 2 (2003). S. 39. Vgl. S. 41: "Gamal Abdel-Rahim, einer der 'Neuerer', entwickelte eine individuelle Tonsprache, indem er traditionelle Modi durch das Dur-/Moll-System ersetzte und *Maqamat* als Skalen, meistens aber als Tetrachorde verwandte. Seine Rhythmen verbinden traditionelle unregelmäßige Patterns mit variablen Metren. Seine Harmonien basieren auf den melodischen Intervallen der Modi. Er schuf eine eigene Synthese aus ägyptischen Elementen und verschiedenen Techniken des 20. Jahrhunderts: z. B.: linearer Kontrapunkt, synthetische Modi, ausgiebiger Schlagzeugeinsatz (westliche Schlägel und volkstümliche ägyptische Instrumente), ein wenig Bitonalität, Heterophonie etc."

<sup>351</sup> Marcus 1989, S. 157. Dabei treten nicht selten kleinere Inkompatibilitäten zu Tage: Strukturell wichtige Töne des Tonsystems müssen durch Akzidentien ausgedrückt werden; zur Darstellung eines Modus benötigte Vorzeichen stellen für den betreffenden *maqām* eher unwichtige Töne heraus (und umgekehrt). S. El-Mallah, S. 273-284.

<sup>352</sup> S. d'Erlanger 5, S. X. Vgl. Marcus 1989, S. 153.

## Überblick: klassische arabische Musiktheorie

Henry George Farmers weithin übernommene Gliederung der Geschichte der arabischen Musiktheorie sieht vier Zeitabschnitte vor: Eine sogenannte 'alt-arabische Schule' (*Old Arabian School*), mit der die Periode vor der Auseinandersetzung mit und Miteinbeziehung der griechischen Musiktheorie bezeichnet wird, dann eben jene fruchtbare Zeit der Antike-Rezeption (*Greek Scholiasts*), die Formulierung eines geschlossenen eigenen Tonsystems und seiner modalen Anwendung (*Systematist School*) und die bereits angesprochene moderne Periode (*Modern School*).<sup>353</sup> Die im Kapitel 'Historische Traktate' thematisierten Texte können als stellvertretend für die drei ersten geschichtlichen Abschnitte gesehen werden. Inwieweit diese Einteilung der Geschichte sinnvoll ist, wird u. a. bei Shiloah (Shiloah 1981) diskutiert. Im Rahmen dieser Arbeit lässt sie sich jedoch recht gut als grobe Kennzeichnung von Einschnitten hinsichtlich der theoretischen Darstellung des Tonvorrats der arabischen Musik nutzen. Die Ausführungen zur modernen Periode beziehen sich im Wesentlichen auf die *middle period theory* mit ihrer komplexen modalen Darstellung, wobei d'Erlangers Ausführungen vor allem durch Marcus' genaue und differenzierte Betrachtung gestützt und erweitert werden. So können Entwicklungslinien der Theorie bis in die jüngste Vergangenheit zumindest teilweise nachvollzogen werden.

Die klassische arabische Kunstmusik – wie auch die persische und türkische – zeichnet sich durch die Verwendung eines modalen Systems aus, dessen Wurzeln wahrscheinlich vor islamischer Zeitrechnung liegen.<sup>354</sup> Sie ist von mündlicher Tradierung geprägt; Notation hat für die Musizierpraxis des arabisch-islamisch geprägten Kulturkreises bis ins 20. Jahrhundert hinein kaum eine Rolle gespielt und sich in der Regel auf einzelne Stellen in theoretischen Schriften beschränkt.<sup>355</sup> Der Grund hierfür ist nicht im Fehlen einer genauen Notenschrift zu suchen; bereits im zehnten Jahrhundert entwickelte al-Fārābī eine Notationsmethode mit der sich Tonhöhen und -dauern festhalten ließ.<sup>356</sup> Für die Praxis gewannen solche Ansätze

<sup>353</sup> S. Shiloah 1981, S. 22.

<sup>354</sup> Amnon Shiloah spekuliert über den Einfluss des persischen modalen Systems aus der Zeit der Sassaniden. S. Shiloah 1981, S. 29.

<sup>355</sup> Wobei dies nicht absolut zu verstehen ist. So schickte etwa Ishāq al-Mawṣilī dem Abbasidenprinzen Ibrāhīm ibn al-Mahdī (9. Jh.) ein Lied in Tabulatur, welches dieser daraufhin exakt reproduzieren konnte. S. Sawa, George D.: Oral Transmission in Arabic Music. Past and Present. In: Oral Tradition; Bd. 4, 1-2 (1989). S. 254f.

<sup>356</sup> S. Sawa, George D.: Oral Transmission in Arabic Music. Past and Present. In: Oral Tradition; Bd. 4, 1-2 (1989). S. 255.

jedoch nie wirkliche Bedeutung. Dementsprechend weist die arabische Musik bestimmte, innerhalb einer mündlichen Tradition erwartbare Eigenschaften auf: Sie ist eine prinzipiell einstimmige Musik kleiner Ensembles mit einem ausgeprägten Hang zu Improvisation und Heterophonie.<sup>357</sup> Das vokale Element überwiegt, obgleich es auch instrumentale Gattungen wie den *taqsīm* (Pl. *taqāsīm*) gibt, in denen ein melodischer Modus, ein *maqām*, auf kunstvolle Weise improvisatorisch entfaltet wird.<sup>358</sup> Issam El-Mallah merkt an:

"Der Vortrag steht im Zentrum der arabischen Musik, der Interpret erscheint wichtiger als der Komponist, die Kunst besteht in der virtuosen Verzierung, Aus- oder Umgestaltung eines Stückes."<sup>359</sup>

Im Gegensatz zu den europäischen Kirchentönen oder der Dur-/Moll-Skala beschränken sich die *maqāmāt* nicht auf das diatonische Spektrum und zeichnen sich durch die Verwendung von Intervallen aus, die zwischen den kleinen und großen Varianten der 'westlichen' Tonschritte liegen: mittlere Sekunde und, damit einhergehend, neutrale Terz.<sup>360</sup> Die systematische Eingliederung dieser Intervalle war stets eine besondere Herausforderung in der arabischen Musiktheorie, unterschiedliche Modelle zur Unterteilung der Oktave gehen damit einher. Die in der Praxis verwendeten Tonhöhen (die zudem regional variieren) lassen sich schwer im Rahmen eines rationalen Systems ausdrücken. Darin liegt mit ein Grund für das Scheitern einer Normierung im Rahmen des Kongresses von 1932.

Zu den einflussreichsten Tonsystemen gehören das des Ṣafī ad-Dīn al-Urmawī (13. Jh.), in dem die Oktave in 17 Tonschritte unterteilt wird, sowie das Modell einer in 24 (idealerweise) gleich große Intervalle gegliederten Oktave, also einer temperierten Viertelton-Skala. Erstmals von dem französischen Komponisten Jean-Benjamin de Laborde (1734-1794) in seinem *Essai sur la Musique* (1780) erwähnt, geht die früheste erhaltene arabische Abhandlung auf den in Damaskus lebenden Gelehrten Muḥammad al-‘Aṭṭār (1764-1828) zurück und dürfte aus den 1820er-Jahren stammen.<sup>361</sup> Häufig wird sein Schüler Miḥā’l Mišāqa (1800-1888) mit der Viertelton-Skala verknüpft, dessen Traktat *risāla aš-šihabiya fi’š-šinā‘a al-*

<sup>357</sup> S. Touma 1998, S. 17-18. Vgl. El-Mallah, S. 18.

<sup>358</sup> S. Touma 1998, S. 134-136.

<sup>359</sup> El-Mallah, S. 21.

<sup>360</sup> S. Touma 1998, S. 50. Und: d'Erlanger 5, S. 45.

<sup>361</sup> S. Marcus 1989, S. 68f.

*mūsīqīya* (unbekanntes Datum, ca. 1829-1840) die erste ausführliche theoretische Einführung in dieses Thema bietet.<sup>362</sup> Das in Auseinandersetzung mit Mišāqa entstandene moderne 24-tönige Ton- und Modalsystem ist für das Verständnis von Hubers Kompositionen entscheidend. Die temperierte 24-Tönigkeit ist allein schon aus pragmatischen Gründen (Zugänglichkeit und Spielbarkeit für die europäischen Musiker) Hubers Hauptanknüpfungspunkt. Aus diesem Grund behandle ich an erster Stelle die moderne Theorie. Da stellenweise jedoch auch auf ältere theoretische Konzepte verwiesen werden muss, sind die Kapitel zu den historischen Traktaten (vor allem Ṣafī ad-Dīns) grundsätzlich zur Lektüre empfohlen.

---

<sup>362</sup> S. Marcus 1989, S. 44-46 und S. 163f. Vgl. Malouf, Shireen: Mīkhā'il Mishāqā. Virtual Founder of the Twenty-Four Equal Quartertone Scale. In: *Journal of the American Oriental Society*; Bd. 124, 4 (2003). S. 837f.

## 2 – Moderne Theorie (19.-20. Jahrhundert)

### 2.1 – Die moderne Unterteilung der Oktave in 24 Töne

Bei der Adaption der europäischen Notenschrift hat man sich darauf verständigt, in aller Regel den Violinschlüssel zu benutzen. Der Ton *rāst* wird heute üblicherweise mit dem *c1* wiedergegeben (in den 1940er-Jahren häufig noch als *g*) und besitzt auch eine vergleichbare Stellung innerhalb des Tonsystems. Es ist damit aber keine absolute Tonhöhe gemeint. Obwohl man im Arabischen von rechts nach links schreibt, sieht man heute von einer Übertragung dieses Prinzips auf die Notenschrift ab und übernimmt die europäische Ausrichtung.<sup>363</sup> Für die mikrotonalen Eigenheiten hat man neue Varianten der bestehenden Vorzeichen entwickelt. Häufig gebraucht werden dabei  $\mathfrak{b}$  und  $\mathfrak{b}^\dagger$  (*b* mit zusätzlichem, schräg nach oben verlaufenden Querstrich; Kreuzzeichen mit nur einem Längsstrich; repräsentiert in dieser Arbeit durch *-b-* und *=/=*) für die Erniedrigung bzw. Erhöhung einer Note um einen Viertelton.<sup>364</sup>

Die moderne arabische Musiktheorie geht von sieben Haupttönen (plus Oktave) aus. In diesem Punkt herrscht von Mišāqa an weitgehend Einigkeit.<sup>365</sup> Die Namen dieser Töne sind *rāst*, *dūkā*, *sīkā*, *ḡihārkā*, *nawā*, *ḥusaynī*, *'awḡ* (*'irāq*). Die ersten vier Tonnamen sind noch persischen Ursprungs: *dūkā*, *sīkā* und *ḡihārkā* sind rein funktionale Begriffe, die über die Position des Tones Aufschluss geben (zweite Position, dritte Position, vierte Position).<sup>366</sup> *Rāst* hingegen kann mit 'recht', 'gerade', 'regulär' übersetzt werden.<sup>367</sup> Der *maqām rāst*, der wichtigste arabische Modus, besteht aus eben jenen sieben Haupttönen.<sup>368</sup> Diese werden in europäischer Notation

---

<sup>363</sup> Dies führt zu Problemen bei der Textierung. Häufig wird der Text doppelt geschrieben – einmal komplett in korrekter Schreibrichtung, dann noch einmal – zum Teil gar transliteriert – in Silben aufgeteilt und den entsprechenden Noten zugeordnet. Dabei werden die einzelnen Silben weiterhin von rechts nach links geschrieben, die übergeordnete Leserichtung bleibt aber die von links nach rechts. S. El-Mallah, S. 288-292.

<sup>364</sup> S. Marcus 1989, S. 130-136.

<sup>365</sup> S. Marcus 1989, S. 72f.

<sup>366</sup> S. Marcus 1989, S. 73-76. Und: d'Erlanger 5, S. 11-12.

<sup>367</sup> S. Marcus 1989, S. 75. Und: d'Erlanger 5, S. 9.

<sup>368</sup> S. Marcus 1989, S. 77. Shiloah 1981, S. 39. Und: d'Erlanger 5, S. 9. D'Erlanger vergleicht die Bedeutung von *rāst* mit der des dorischen Modus für das antike Griechenland und C-Dur für das moderne Europa.

üblicherweise mit den Tönen *c, d, e-b-, f, g, a, h-b-* (plus das *c* in der Oktave, *kirdān* genannt) transkribiert.<sup>369</sup>

Diese Fundamentaloktave besteht aus zwei Tetrachorden, die jeweils aus einem Ganzton und zwei Dreivierteltönen bestehen (mittlere Sekunden; dadurch entstehen Terzen, die weder groß noch klein sind, z. B. zwischen *c* und *e-b-*) und durch einen weiteren Ganzton getrennt werden.<sup>370</sup> (Tetrachordanalyse spielte in der modernen arabischen Musiktheorie zunächst keine Rolle mehr, während sie in den mittelalterlichen Schriften durch die ausgeprägte Rückbeziehung auf die Antike essentiell gewesen war. Die *middle period theory*, begonnen mit d'Erlanger und al-Ḥifnī – beide Kenner der alten Theorie-Traktate –, verankerte dieses Element wieder in der theoretischen Diskussion.<sup>371</sup>) Man kann die Fundamentaloktave auf zwei Oktaven erweitern, indem man sie an ihrem oberen wie unteren Ende bis zum *g* ausgedehnt (Unterquart und Oberquint).<sup>372</sup> Dabei werden die Intervallverhältnisse der Hauptoktave reproduziert. Auf diesem Weg gelangt man zu vier identischen Tetrachorden, von denen der zweite und dritte durch einen Ganzton voneinander getrennt werden (disjunkt; konjunkt = keine Trennung) und das obere *g* ebenfalls als hinzugefügter Ganzton gedacht werden muss.<sup>373</sup> Alternativ kann man sich die Struktur als den Wechsel von Tetrachord – Pentachord – Tetrachord – Pentachord denken.

Es gibt auch Theorieansätze, die nicht von einer *octave moyenne* von *c1* bis *c2* (wie d'Erlanger) ausgehen, sondern von zwei identischen Oktaven von *g* bis *g2*, deren erste dann die Fundamentaloktave bildet (z. B. Miḥā'il Mišāqa, der jedoch auch die erste Möglichkeit nennt).<sup>374</sup> Letztere Variante wird dabei häufiger mit der Idee einer Erweiterung des Tonumfangs in der modernen arabischen Musik gebracht. Die zusätzlichen Töne der erweiterten *octave moyenne* müssen als 'Puffer' für die Überschreitung des Ambitus gedacht werden, die Doppeloktave *g-g2* könnte in diesem Licht als Regularisierung dieser Überschreitungen erscheinen.<sup>375</sup>

Der Beginn der modernen arabischen Musiktheorie wird allgemein mit der Rekonzeptualisierung der Oktavunterteilung in 24 – idealerweise gleichgroße –

---

<sup>369</sup> S. Marcus 1989, S. 74 u. 79. Und: d'Erlanger 5, S. 12.

<sup>370</sup> Vgl. d'Erlanger 5, S. 45.

<sup>371</sup> S. Marcus 1989, S. 60-61 u. S. 271.

<sup>372</sup> S. d'Erlanger 5, S. 12-13.

<sup>373</sup> Vgl. d'Erlanger 5, S. 45.

<sup>374</sup> S. Marcus 1989, S. 81f.

<sup>375</sup> Vgl. Marcus 1989, S. 82-84.

Vierteltonschritte definiert.<sup>376</sup> Während in Syrien wie in der benachbarten Türkei pythagoreische Erklärungsmodelle noch einen gewissen Einfluss besitzen, hat sich insgesamt betrachtet das 24-Tonsystem in der Theorie großenteils durchgesetzt.<sup>377</sup>

Für die Fundamentaloktave bedeutet dies, dass die drei Ganztonschritte in je vier Vierteltöne (nach Mišāqa *arbā'*, im Sg. *rub'*, genannt), die vier Dreivierteltonschritte wiederum in drei Vierteltöne zu untergliedern sind, welche fast alle – je nach verwendetem *maqām* – eine musikalische Rolle spielen können.<sup>378</sup>

Neben den sieben Haupttönen gibt es unter den 24 Tonschritten sieben Nebentöne (*'arabāt*, Sg. *'araba*), die ebenfalls einen eigenen Namen tragen. Zwischen einem Ganztonschritt liegen drei Vierteltöne. In diesem Fall liegt die *'araba* in der Mitte. Bei einem Dreivierteltonschritt ist die *'araba* der zweite, höhere Ton der beiden umschlossenen Vierteltöne, liegt folglich direkt unter dem nächsten Hauptton.<sup>379</sup> Eine *'araba* befindet sich also prinzipiell immer zwei Vierteltöne über dem vorangehenden Hauptton. Im Fall der Dreivierteltonschritte *e-b- – f* und *h-b- – c* ist es eine gängige theoretische Position, die *'araba* nur einen Viertelton über dem Hauptton zu platzieren. Dies deckt sich auch mit der Aufführungspraxis, in der die entsprechenden Töne – *e* und *h* – wichtiger sind als *e=* und *h=*.<sup>380</sup> Daher sollen diese Ausnahmen in der folgenden Übersicht übernommen werden:

---

<sup>376</sup> S. Marcus 1989, S. 12. Und: Shiloah 1981, S. 39. S. a.: El-Mallah, S.104. Eine Tabelle mit Mišāqas Intervallplatzierungen innerhalb der Oktave findet sich in d'Erlanger 5, S. 34. Die Intervalle weichen vom gleichschwebenden Ideal leicht ab, da Mišāqa für seine Berechnungen zur Unterteilung der Saite nicht die 24. Wurzel von 2 verwendete. S. Marcus, S. 168-171.

<sup>377</sup> Vgl. Marcus 1989, S. 179-184.

<sup>378</sup> Vgl. Marcus 1989, S. 164.

<sup>379</sup> S. Marcus 1989, S. 87-96. Und: d'Erlanger 5, S. 17-18.

<sup>380</sup> S. Marcus 1989, S. 93-95.

**Abb. 1: Fundamentaloktave + ‘*arabāt***

<i>rāst</i>	<i>dūkā</i>	<i>sīkā</i>	<i>ḡihārkā</i>	<i>nawā</i>	<i>ḥusaynī</i>	<i>‘awḡ</i> (‘ <i>irāq</i> )	<i>kirdān</i>
-----							
<b><i>c</i></b>	<b><i>d</i></b>	<b><i>e-b-</i></b>	<b><i>f</i></b>	<b><i>g</i></b>	<b><i>a</i></b>	<b><i>h-b-</i></b>	<b><i>c</i></b>
-----							
[4/4	3/4	3/4]	4/4	[4/4	3/4	3/4]	

Die Querstriche markieren die Vierteltöne zwischen den Haupttönen. Die ‘*arabāt* sind durch Doppelstriche hervorgehoben. Die untere Zeile zeigt die Intervalle zwischen den Haupttönen in Vierteltonschritten. Die Klammern markieren die Tetrachordgrenzen.

Die verbleibenden zehn Vierteltöne besitzen keinen eigenen Namen. Ihre Bezeichnung ergibt sich aus dem Namen der benachbarten ‘*araba* in Kombination mit den Silben *nīm* und *tīk*. Dabei zeigt *nīm* die Erniedrigung um einen Viertelton an, *tīk* die entsprechende Erhöhung.<sup>381</sup>

Es ist zu sehen, dass zwischen den drei beschriebenen Tongruppen eine klare Hierarchie besteht, mit den sieben Haupttönen und den sieben ‘*arabāt* als wichtigsten und am häufigsten verwendeten Tönen. Einige der *nīmat* und *tīkat* können jedoch z. B. als Ornamentnoten oder Leittöne in verschiedenen *maqāmāt* Verwendung finden. Marcus kommt zu dem Schluss, dass von diesen zehn Tönen in der Praxis vier selten oder gar nicht gebraucht werden (*g=/=*, *d-b-*, *h=/=*, *g-b-*).<sup>382</sup>

Das temperierte Vierteltonsystem ist in der Lage, die für die arabische Musik typischen Intervalle wie mittlere Sekunde und neutrale Terz theoretisch abzudecken. Dies war mit pythagoreischen Modellen stets problematisch gewesen.<sup>383</sup> Dennoch darf nicht vergessen werden, dass es sich um eine theoretische Abstraktion handelt, die mit der Praxis nur mit Einschränkungen zu vereinen ist. Die tatsächlich erklingenden Tonhöhen hängen – von regionalen Unterschieden ganz zu schweigen – auch vom Kontext, dem Modus und dem konkreten melodischen Verlauf ab.<sup>384</sup>

<sup>381</sup> S. Marcus 1989, S. 97. Und: d'Erlanger 5, S. 19.

<sup>382</sup> S. Marcus 1989, S. 103-106.

<sup>383</sup> Vgl. Marcus 1989, S. 200.

<sup>384</sup> S. Marcus 1989, S. 200f. Vgl. Touma 1998, S. 50.

## 2.2 – Das modale System: Die *maqāmāt*

"When musicians and theorists are asked how many maqamat there are, the most common responses are, 'I don't know,' and, 'There is no end to the maqamat,' for it is truly an open-ended system."<sup>385</sup>

Ein Blick in Rodolphe d'Erlangers Sammlung von *maqāmāt* vermag diese Bemerkung Scott Marcus' etwas greifbarer zu machen: In Band 5 der Reihe *La musique arabe* listet er 119 Modi. Andere Sammlungen kommen entsprechend zu anderen Zahlen.<sup>386</sup> Regionale Unterschiede zeigen sich auch darin, wie häufig bestimmte Modi anzutreffen sind, oder in welchen Varianten. Es besteht jedoch eine gewisse Einigkeit über den Kern des praktisch verwendeten modalen Repertoires, zu dem ungefähr ein Dutzend verschiedener *maqāmāt* zählen:

"These modes are mentioned in virtually every source which lists the maqamat (over forty-five such sources have been surveyed for the present study). Dozens of other modes are so obscure that they are mentioned in only a single work."<sup>387</sup>

Während die weiter oben beschriebene Fundamentaloktave der arabischen Musik je nach Startton schon verschiedene wichtige *maqāmāt* beinhaltet,<sup>388</sup> führt der größere Reichtum an möglichen Tönen zu einer entsprechend größeren Anzahl von Modi.

---

<sup>385</sup> Marcus 1989, S. 330.

<sup>386</sup> S. Marcus 1989, S. 330-332.

<sup>387</sup> Marcus 1989, S. 334. Marcus weist darauf hin, dass unterschiedliche Arten von Musik aus unterschiedlichen Aufführungskontexten auf jeweils unterschiedliche modale Repertoires zurückgreifen. S. Marcus 1989, S. 334-335. So kann die Verwendung alter, vergessener Modi als Zeichen einer gewissen Gelehrtheit gelten.

<sup>388</sup> Start auf *h-b-*: *maqām 'irāq*; *c1*: *maqām rāst*; Start auf *d1*: *maqām ḥusaynī*; Start auf *e-b-1*: *maqām sīkā*. S. d'Erlanger 5, S. 158, S. 178, S. 234, S. 306.

Dabei ist ein *maqām*, zumindest nach klassischem Verständnis, nicht als bloße Skala, sondern als melodisches Bewegungssystem zu verstehen.<sup>389</sup> D'Erlanger bemerkt hierzu:

"[...] les musiciens arabes semblent ignorer la notion de gamme au sens que lui donne un musicien européen: quand on leur demande de jouer la gamme de tel ou tel de leurs modes, ils préfèrent plutôt exécuter un thème où ils mettent en relief toutes les particularités mélodiques de ce mode, notamment ses modulations."<sup>390</sup>

Der *maqām* ist also kein abstraktes Phänomen, sondern konstituiert sich mit all seinen Charakteristika in der konkreten (improvisatorischen) Ausführung. Mit der spezifischen Intervallstruktur eines *maqām* verknüpft sind spezifische melodische Floskeln – darauf spielt d'Erlanger an, wenn er berichtet, dass zur Demonstration eines Modus in der Regel keine Skala, sondern charakteristische Melodien ausgeführt werden. Touma beschreibt den *maqām* als Abfolge mehrerer Phasen, die jeweils auf unterschiedliche Ausschnitte des Tonraums mit unterschiedlichen Zentraltönen konzentriert sind. Meist steigt die Melodie von Phase zu Phase in höhere Tonlagen auf, bis der melodische Höhepunkt erreicht ist; zum Ende kehrt die Melodie in der Regel wieder zur Ausgangsebene zurück.<sup>391</sup> Das melodische Repertoire des *maqām* ist also in der improvisatorischen Realisation in eine tonräumliche Makrostruktur eingebunden. Dabei ist die Bewegungsrichtung von Bedeutung: Es existieren *maqāmāt* mit unterschiedlichen Bewegungsverläufen (z. B. absteigende Modi)<sup>392</sup> sowie Unterschiede hinsichtlich der intervallischen Struktur für aufsteigende und absteigende melodische Linien. Im instrumentalen Bereich wird

---

<sup>389</sup> Shiloah stellt in der Theorie früherer Jahrhunderte vergleichbare Prinzipien fest wie jene, die im weiteren Verlauf noch vorgestellt werden sollen. S. Shiloah 1981, S. 37-39. Das moderne europäische Konzept der Skala fasste Ende des 19. Jahrhunderts in der arabischen Musiktheorie Fuß und verdrängte zunehmend ältere Modusauffassungen. S. Marcus 1989, S. 448. Man kann also von einer Kontinuität ausgehen, die durch den Einfluss europäischer theoretischer Elemente in der jüngeren Geschichte einen neuen Drall entwickelt.

<sup>390</sup> D'Erlanger 5, S. 104. Vgl. Marcus 1989, S. 449.

<sup>391</sup> S. Touma 1998, S. 66-68. Vgl. Marcus 1989, S. 578-579: "In the present day, for example, taqāsīm (the solo instrumental improvisatory performance of a maqam) are commonly understood to start with a presentation of the tonic region; one or more notes below the tonic will generally be used in this initial stage. As the taqāsīm continues [sic], progressively higher regions of the mode are presented with intermittent cadences on the tonic. During these and a final cadence on the tonic one or more notes below the tonic will commonly be employed (personal communication from numerous Cairo musicians)." Vgl. Shiloah 1995, S. 127-129.

<sup>392</sup> Vgl. Marcus 1989, S. 425.

eine solche modale Fantasie *taqsīm* genannt. Die Meisterschaft liegt darin, Struktur und Charakteristika des *maqām* mit persönlicher Virtuosität und Originalität zu vereinbaren.<sup>393</sup> Ausführungen zu Gestalt und Eigenheiten der *maqāmāt* beziehen sich besonders auf diese klassische musikalische Gattung, denn der *taqsīm* ist nach Touma nichts anderes als eine elaborierte Darstellung des betreffenden Modus bzw. dessen, was der\*die Ausführende unter diesem Modus versteht. "Gattungen mit fester rhythmisch zeitlicher Organisation", die "klare, kompakte, regelmäßig wiederkehrende Tongruppierungen" kennen und "eine organisierte, leicht nachvollziehbare Zerlegung der Zeit vornehmen"<sup>394</sup> (wie etwa Refrainstrukturen), sind meist nicht in der Lage ein so umfassendes Bild des verwendeten *maqām* zu entwerfen.

---

<sup>393</sup> S. Touma 1998, S. 134-135.

<sup>394</sup> Touma 1998, S. 77.

## 2.2.1 – Der *maqām* als Bewegungssystem

### Wichtige Töne

Der wichtigste Ton eines Modus ist generell sein Finalton, der Ton, auf dem ein Stück endet. Als finaltonfähig gelten seit dem ersten Kairoer Kongress für arabische Musik von 1932 vor allem *g*, *a*, *h-b-*, *c1*, *d1*, *e-b-1* und *f1* (Töne der Fundamentaloktave bzw. Oktavierungen).<sup>395</sup> Teilweise wird diese schon vereinheitlichte Präsentation noch weiter verkürzt, auf die am häufigsten verwendeten Finaltöne *h-b-*, *c1*, *d1* und *e-b-1*. Seltener gespielte *maqāmāt* mit abweichenden Finaltönen werden aus dieser Warte als transponierte Modi betrachtet.<sup>396</sup> Diese Normierungsprozesse im Bereich der Finalis gehen mit dem Bestreben einher, die Klassifizierung der *maqāmāt* zu vereinfachen: Es ist ein gängiges Prinzip, die Modi nach ihren Finaltönen zu gruppieren (*c*-basierte Modi, *d*-basierte Modi etc.).<sup>397</sup>

Eine Diskussion von Benennung und Bedeutung der Finalis kann weiter führen, als in der hier gebotenen Kürze zu vertreten wäre. Allgemein konstatiert Marcus eine Art 'Tonikaisierung' des Finaltons in der modernen Theorie – gewissermaßen eine Annäherung an dessen Bedeutung im 'westlichen' tonalen System:

"A second change which followed the application of scalar theory to the definition of the modes was that the tonic gained in importance so that it came to be perceived, in the present-day theory, as the principal note of nearly every mode. This is a departure from the understanding which existed in the early and middle subperiods [Anm. d. Verf.: der modernen Theorie] where the finalis of many modes received little or no emphasis until the final cadence of a piece or improvisation."<sup>398</sup>

Diese Neugewichtung hat mitunter gravierende Folgen für das Verständnis der individuellen *maqāmāt*. Marcus beschreibt nachfolgend, wie etwa absteigende Modi,

<sup>395</sup> S. Marcus 1989, S. 373-374 u. S. 368.

<sup>396</sup> S. Marcus 1989, S. 374-375.

<sup>397</sup> S. Marcus 1989, S. 368 u. S. 371.

<sup>398</sup> Marcus 1989, S. 441.

d. h. Modi, deren melodischer Verlauf nicht wie üblich zu einem Höhepunkt aufsteigt und dann für die Schlusskadenz wieder zurückkehrt, sondern von einem höher liegenden Tetrachord aus startend im Verlauf des Stückes zum Finalton absteigt, diese Eigenheit eingebüßt haben. Die Betonung der Finalis beeinflusst die 'Gravitation' des modalen Gebildes. Der Wille zur Vereinheitlichung in der Theorie ist eine weitere Kraft hinter solchen Neukonzeptualisierungen. Vielsagend ist in diesem Zusammenhang der Wandel hinsichtlich der Benennung des Finaltons: Aus *qarār* = 'Ruheplatz' wurde im 20. Jahrhundert zunehmend *asās* = 'Basis'.<sup>399</sup>

D'Erlanger beschreibt die Funktion des Finaltons wie folgt:

"La tonique d'un mode arabe est invariablement la première note de son octave fondamentale (son *diwān asāsī*). Ce degré revient fréquemment au cours de la mélodie et constitue pour elle un élément d'équilibre. C'est en quelque sorte la base de tout l'édifice mélodique. L'impression de *repos* que ce degré procure lui a valu le nom de *qarār* [...].

C'est toujours sur la tonique que s'effectue le repos final, la fin de la mélodie ou de ses parties principales. Toutes les notes de la composition sont subordonnées à ce son directeur."<sup>400</sup>

Während d'Erlanger zwar absteigende Modi in seiner Theorie erfasst und als solche beschreibt,<sup>401</sup> weist Marcus darauf hin, dass die erste Note der zentralen Oktave eines *maqām* nicht zwangsläufig mit der Finalis bzw. dem Hauptton eines Modus übereinstimmen muss(te): Auch hier kam es aber zu Vereinheitlichungen, so dass z. B. *maqāmāt*, deren wichtigster Ton vormals als der höchste Ton der Zentraloktave definiert war, inzwischen konform zur (wohl bewusst generalisierten) Beschreibung d'Erlangers funktionieren.<sup>402</sup> Für die Zwecke dieser Betrachtung lässt sich mit d'Erlangers Definition arbeiten.

Unterschreitungen des Finaltons sind oft mit Klauselbewegungen zu diesem hin verbunden. Dabei gibt es im Vergleich zu den Kirchentönen eine größere Varianz von möglichen Intervallen – neben Halbton- und Ganztonschritten sind auch Dreivierteltonschritte zur Finalis möglich. Dies ist vom jeweiligen *maqām*

<sup>399</sup> S. Marcus 1989, S. 442.

<sup>400</sup> D'Erlanger 5, S. 107.

<sup>401</sup> S. z. B. d'Erlanger 5, S. 218.

<sup>402</sup> S. Marcus 1989, S. 440.

abhängig.<sup>403</sup> Leittönige Bewegungen sind ebenso zu anderen wichtigen Tönen eines Modus möglich. Für den Tonraum unterhalb der Finalis muss jedoch festgestellt werden, dass dieser für viele Modi theoretisch nicht präzise definiert ist. Marcus schließt:

"Finally, the lack of systematic attention to notes below the tonic is reflected by an absence of any widely accepted Arabic terminology for the various types of leading tones or directional tones that occur in Arab music [...]."<sup>404</sup>

Ebenso erwähnenswert ist die Diskussion um mögliche Starttöne oder -floskeln eines *maqām*. Obwohl ohne feste Definition und Benennung,<sup>405</sup> gibt es doch in etlichen älteren theoretischen Schriften der modernen Periode, darunter die Mišāqas und d'Erlangers, konkrete Vorschläge zur Eröffnung eines Modus.<sup>406</sup> Heute scheint ein solches Konzept nicht mehr von Bedeutung. Verblieben ist die Richtlinie, einen *taqsīm* im Bereich der Finalis zu beginnen.<sup>407</sup>

Analog zum Prinzip der Dominante in der modernen europäischen Musik, wie d'Erlanger es ausdrückt,<sup>408</sup> kennt die arabische moderne Theorie einen Ton (*ḡammāz* genannt), der in Wichtigkeit nur der Finalis und ihrer Oktave nachgeordnet ist.<sup>409</sup> Dieser Ton kann die Quinte über dem Finalton sein, je nach Struktur des Modus aber auch die Quarte oder Terz.<sup>410</sup> Der Begriff 'Dominante' ist in diesem Zusammenhang jedoch irreführend. Eher könnte man die *Repercussa*, den

<sup>403</sup> S. d'Erlanger 5, S. 107-108. Und: Marcus 1989, S. 593.

<sup>404</sup> Marcus 1989, S. 594.

<sup>405</sup> Vgl. Marcus 1989, S. 642ff. Über d'Erlanger schreibt Marcus etwa: "In his French-language work, D'Erlanger names two Arabic 'terms' for the starting note; i. e., *mabdā* and *madkhal* [...]. These two terms do not appear in any of the Arabic-language works used for the present study (including even D'Erlanger's 1933 Arabic-language work). Later Western writers [...] seem to have used D'Erlanger as their source when attributing the word *mabda*' as the term for this concept." S. Marcus 1989, S. 643.

<sup>406</sup> S. Marcus 1989, S. 642-643. S. d'Erlanger, S. 105.

<sup>407</sup> S. Marcus 1989, S. 644. Auf den Seiten 645-647 reflektiert Marcus über die Frage, ob, wo und inwieweit das Konzept definierter Anfangstöne jemals eine Bedeutung für die Praxis gehabt hat.

<sup>408</sup> S. d'Erlanger 5, S. 105.

<sup>409</sup> Marcus bemerkt: "It must be emphasized that *ḡammāz* is a rare and little used term. [...] In present-day Cairo, the term *ḡammāz* exists only in the music institutes." S. Marcus 1989, S. 549. Das Konzept ist trotzdem kein rein akademisches: "On the contrary, the existence of such a prominent note is inherent whenever the modes are conceived as composed of two (or more) tetrachords. Tetrachordal conceptualizations are acknowledged by most musicians in the present day [...]. In addition, musicians who do not know the term *ḡammāz* are often ready and able to discuss the idea of a second prominent note by using a number of common adjectives." S. Marcus 1989, S. 550. S. a. S. 551: "Since there is no evidence that the term existed prior to the modern period, it is possible that the concept was originally adopted in imitation of the Western concept of dominant [...]."

<sup>410</sup> S. Marcus 1989, S. 539. Und d'Erlanger 5, S. 106.

Rezitationston der europäischen modalen Musik des Mittelalters, zum Vergleich heranziehen. So lässt sich etwa in einer Transkription d'Erlangers eines Stückes im *maqām ṣabā*, das in der Analyse der *Lamentationes* noch von Bedeutung sein wird, im Bezug auf die hervorgehobene Rolle des *ḡammāz f* eine durchaus ähnliche Wirkung und Funktion feststellen.<sup>411</sup>

Die von d'Erlanger und anderen Vertretern der *middle period theory* wiederbelebte Tetrachordanalyse kann zum Verständnis der flexiblen Position dieses Tons beitragen. Im Rahmen des Kairoer Kongresses wurde erklärt, dass der *ḡammāz* in der Regel mit dem tiefsten Ton des zweiten Tetrachords zusammenfällt.<sup>412</sup> Generell lässt sich sagen, dass die Tetrachordgrenzen mit strukturell wichtigen Tönen zusammenfallen<sup>413</sup> – in der Verdeutlichung dieser modalen Charakteristika liegt – sofern sinnvoll eingesetzt – der große Nutzen dieses Analysewerkzeugs. In auf *c*, *d* und *e-b*-basierten *maqāmāt* ist *g* als *ḡammāz* am verbreitetsten; entsprechend häufig baut auf diesem Ton der zweite Tetrachord auf.<sup>414</sup>

## Modulation

Scott Marcus unterstreicht, dass Modulation ein wichtiger, wenn nicht gar zentraler Bestandteil in der arabischen Musikpraxis vom Mittelalter bis heute gewesen ist.<sup>415</sup> So wechseln viele Kompositionsformen mit Refrainstruktur, wie etwa auch der von Huber in seinen *Lamentationes de fine vicesimi saeculi* bearbeitete und als Cantus firmus gebrauchte *peṣrev*,<sup>416</sup> zwischen den Refrain-Abschnitten in andere Modi, so dass die Rückkehr zum bereits bekannten Material eine umso größere Wirkung entfaltet. Im Bereich der Improvisation sind modale Ausweichungen und Moduswechsel Ausdruck der musikalisch-technischen Meisterschaft.<sup>417</sup> Auf seine

---

<sup>411</sup> S. d'Erlanger, Rodolphe: *La musique arabe*; Bd. 6. *Essai de codification des règles usuelles de la musique arabe moderne: Système rythmique / Formes de composition*. Paris 1959. S. 286. Im Folgenden zitiert als 'd'Erlanger 6'.

<sup>412</sup> S. Marcus 1989, S. 545.

<sup>413</sup> Vgl. Marcus 1989, S. 552-566.

<sup>414</sup> S. Marcus 1989, S. 545: "This means that most C-based modes have either disjunct tetrachords or an initial pentachord, most D-based modes have conjunct tetrachords, and most E-b- modes have an initial trichord followed by a conjunct tetrachord."

<sup>415</sup> S. Marcus, Scott L.: *Modulation in Arab Music. Documenting Oral Concepts, Performance Rules and Strategies*. In: *Ethnomusicology*; Bd. 36, 2 (1992). S. 172. Im Folgenden zitiert als 'Marcus 1992'.

<sup>416</sup> S. d'Erlanger 6, S. 296-297.

<sup>417</sup> S. Marcus 1992, S. 172-173.

eigenen Unterrichtsstunden auf *ūd* und *nāy* (Kurzhalblaute und Längsflöte) zurückblickend, bemerkt Marcus:

"[...] after concentrating for the first ten minutes on phrases within the chosen maqam, my teachers commonly spent the remaining fifty minutes explaining and demonstrating modulations that could be performed from this mode. [...]"

From these lessons, I learned that each maqam is part of a fabric that includes all the maqamat (or at least a large number of neighboring maqamat). To know any one maqam fully, a student must know all the places to which one can modulate."<sup>418</sup>

Der erste, tiefste Tetrachord (oder arab.: *ǧins*; Pl. *aǧnās*) wird generell als der für den Charakter des betreffenden *maqām* entscheidende angesehen.<sup>419</sup> Auf dieser Grundlage wird in Modusfamilien (*faṣā'il*; Sg. *faṣīla*) eingeteilt, die *maqāmāt* mit gleichem Haupt-Tetrachord in Gruppen vereinen. Nach dieser Klassifizierungsmethode ist nicht der Finalton von primärer Bedeutung, sondern die intervallische Struktur. So werden auch die Modi *irāq* (auf *h-b-*), *rāst* (auf *c1*), *ḥusaynī* (auf *d1*) und *sīkā* (auf *e-b-1*) als verwandt angesehen, da sie im Bereich *h-b-* bis *g1* über den gleichen Tonvorrat verfügen (ihre Haupt-*aǧnās* variieren nur in Bezug auf ihre Grenzen bzw. den Finalton).<sup>420</sup> Gemeinhin werden bis zu elf solcher Modusfamilien gezählt.<sup>421</sup> Der Haupt-*ǧins* ist in der Praxis eher stabil, während die übrigen *aǧnās* (vor allem der zweite) nicht selten im Verlauf einer Improvisation ihre Gestalt verändern.<sup>422</sup> (In seinen Modusdarstellungen trägt d'Erlanger dieser Tatsache durch die Inklusion alternativer Tetrachorde Rechnung.) Daher gilt nur der Wechsel des Haupt-*ǧins* als Zeichen einer vollen Modulation.<sup>423</sup> Marcus schließt:

<sup>418</sup> Marcus 1992, S. 175. Vgl. Abu Shumays, Sami: Maqam Analysis. A Primer. In: Music Theory Spectrum. The Journal of the Society for Music Theory; Bd. 35, 2 (2013). S. 253. Im Folgenden zitiert als 'Abu Shumays': "The maqam system is best viewed as a network of *ajnas* and the traditionally-accepted pathways among them (as opposed to a linear list of distinct scales). This network is completely (and densely) connected from one end to the other – in other words, given enough steps, one can get from one *jins* or *maqam* to any other."

<sup>419</sup> S. Marcus 1989, S. 369.

<sup>420</sup> Und darüber hinaus: Die genannten Modi nutzen alle den Tonvorrat der Fundamentaloktave.

<sup>421</sup> S. Marcus 1989, S. 369.

<sup>422</sup> S. Marcus 1989, S. 379-380. S. a. Marcus 1989, S. 355-356: "The Rast tetrachord on C, for example, can be joined with the following upper tetrachords: Rast, Hijaz, Nahawand, Bayyati, and 'Ajam, all on G; Saba on A; Hijaz on F. While theorists call the resulting structures Rast, Suznak, Suzdular, Nirz, Mahur, Dalanshin, and Naz, respectively, musicians will usually call them all Rast, perhaps adding a clarification that such and such a tetrachord has been added to the mode."

<sup>423</sup> S. Marcus 1989, S. 380.

"While it is natural for theorists to want to name every unique modal structure, the flexible approach adopted by musicians is well grounded in the performance practice, for the arab modes seldom exist in extended states of modal 'purity' [...]. In performance, accidentals and elements from neighboring modes are commonly mixed into the presentation of a given maqam in order to enrich and enhance its features."<sup>424</sup>

Marcus differenziert zwischen verschiedenen Typen von Modulationen: Moduswechsel bei gleichbleibendem Finalton (*tonic modulation*), oder zu *maqāmāt* mit neuem Finalton. Die einfachste Art der *tonic modulation* wäre die bereits genannte Veränderung der oberen *ağnās* bei gleichbleibendem Haupt-Tetrachord.<sup>425</sup> Bei einem solchen Wechsel bleiben die modalen Verhältnisse im Vergleich zur Ausgangssituation relativ stabil. Doch auch die Verwandlung des Haupt-Tetrachords bei gleichbleibendem Finalton gehört in diese Kategorie. *Tonic modulations* sind bei weitem der häufigste Modulationstyp; zwischen *maqāmāt* mit gleichem Finalton kann ohne Einschränkungen moduliert werden.

Modulationen mit wechselnder Finalis, aber innerhalb der gleichen *fašīla* (z. B. *rāst* auf *c* nach *sīkā* auf *e-b-*) sind wegen des geteilten Tonvorrats (Fundamentaloktave) ebenfalls einfach zu bewerkstelligen – es findet jedoch eine Verlagerung des modalen Schwerpunkts statt. In der Praxis ist bei Modulationen zu einem anderen Finalton der Wechsel zum Startton des zweiten Tetrachord, zum *ğammāz*, am häufigsten. Modulationen zur zweiten und siebten Stufe eines *maqām* werden Marcus' Feldforschungen zufolge meist als unzulässig angesehen.<sup>426</sup> Für derartige Modulationen sind weitere Zwischenschritte erforderlich.<sup>427</sup>

Diese unterschiedlichen Herangehensweisen an Modulationen hängen von der wahrgenommenen 'Entfernung' zwischen den individuellen *maqāmāt* ab. Geteilte Töne und Tetrachordstrukturen (wie etwa bei Vertretern der gleichen

---

<sup>424</sup> Marcus 1989, S. 357. Vgl. S. 356: "A comment by Mashaqa shows that the practice of allowing 'foreign' elements without renaming the mode has existed throughout the modern period, although he speaks against such a practice."

<sup>425</sup> S. Marcus 1992, S. 176-178.

<sup>426</sup> S. Marcus 1992, S. 176-178. Bei einem Wechsel vom *c*-basierten *maqām rāst* nach *hiğāz* würde der letztgenannte, eigentlich auf *d*-basierte Modus üblicherweise nach *g* transponiert verwendet werden.

<sup>427</sup> S. Marcus 1992, S. 182.

*faṣīla*) lassen zwei verschiedene Modi als verwandt erscheinen. Aber auch bestimmte Finaltöne werden, abhängig vom Ausgangspunkt, als näher liegende Ziele angesehen als andere. Ausschlaggebend ist die Kompatibilität zwischen den Finaltönen: Obwohl *rāst* auf *c* und *ḥusaynī* bzw. auch *bayātī* auf *d* über einen identischen Tonvorrat verfügen, ist eine Modulation nur mit Zwischenschritten zulässig (Modulation zur zweiten bzw. siebten Stufe).<sup>428</sup> In der Regel würde bei einem Wechsel von einem *c*-basierten *maqām* zu einem *d*-basierten *maqām*, ebenso wie im umgekehrten Fall, der Zielmodus nach *g*, zum *gammāz*, transponiert: Auf diese Weise kann direkt moduliert werden. In diesem Zusammenhang werden auf *e-b*-basierte Modi genauso behandelt wie auf *c* aufbauende: Die Transposition nach *g1* würde den Startton des Haupt-*ḡins* eines auf *e-b-1* basierten *maqām* also nach *h-b-1* verschieben.<sup>429</sup> Analog dazu werden *hb*-basierte Modi in gleicher Weise wie *d*-basierte Modi behandelt, nur dass ihr Tonraum nach unten erweitert ist. Für einen direkten Wechsel von einem Modus der *c*-Familie aus wäre daher eine Transposition nach *eb* nötig.<sup>430</sup> Marcus betont, dass diese Beobachtungen zur Modulationsmethodik auf den im Rahmen dieser Arbeit relevanten Bereich der klassischen (*musically learned*) und die populäre Musik zuträfen, dass in Volksmusiktraditionen jedoch durchaus abweichende Praktiken zu finden seien.<sup>431</sup>

Ein weiteres Merkmal zur Unterscheidung von Modulationen ist die Art der Ausführung: Plötzliche Moduswechsel erfolgen nach einer Kadenz (zur Finalis), gehen beispielsweise mit der Abschnittsbildung in Kompositionen einher – der neue Abschnitt beginnt dann in einem neuen *maqām*. Graduelle Modulationen vollziehen sich innerhalb von Phrasen; sie beginnen oft im oberen Bereich des neuen Modus und werden erst durch einen Abstieg in den Haupt-Tetrachord bestätigt.<sup>432</sup>

Auch der Umfang der Modulation ist zu beachten: Vorübergehende Ausweichungen sind – wie weiter oben bereits ausgeführt – sehr häufig. Erst mit einer Kadenz im neuen *maqām* wird eine Modulation als vollgültig angesehen. Marcus merkt aber an, dass einige der seltensten *maqāmāt* nur in den flüchtigen, nicht bestätigten Moduswechseln auftreten und dass diese daher ebenfalls

<sup>428</sup> S. Marcus 1992, S. 183-184.

<sup>429</sup> S. Marcus 1992, S. 186.

<sup>430</sup> S. Marcus 1992, S. 187.

<sup>431</sup> S. Marcus 1992, S. 188-190.

<sup>432</sup> S. Marcus 1992, S. 178.

Beachtung verdienen.<sup>433</sup> Generell sollte vor Ende eines individuellen Stückes zum ursprünglichen *maqām* zurückgekehrt werden.<sup>434</sup>

Nach der Definition Abu Shumays' kann von einer vollgültigen Modulation überhaupt erst geredet werden, wenn der ursprüngliche Haupt-*ğins* ausreichend 'destabilisiert', bzw. "a large enough structure of multiple linked *ajnas* outside of the original *maqam*"<sup>435</sup> etabliert ist. Dazu seien meist mehrere Schritte notwendig. Damit aber scheiden die meisten naheliegenden Moduswechsel aus, wie er selbst bemerkt:

"It should be noted that this third kind of motion is quite rare in the music composed before 1950, except in the compositions and improvisations of Mohamed Abdel-Wahab. The folk traditions of the Arab world apparently do not use it at all, sticking instead to the motions among *ajnas* [...] which are as instinctively understood by native musicians as are the typical Blues progressions to Blues musicians in the U.S."<sup>436</sup>

---

<sup>433</sup> S. Marcus 1992, S. 179-180.

<sup>434</sup> S. Marcus 1992, S. 183.

<sup>435</sup> Abu Shumays, S. 252.

<sup>436</sup> Abu Shumays, S. 252.

## 2.2.2 – Modusdarstellungen

Im Folgenden sollen die für Hubers Golfkrieg-Kompositionen wichtigsten Modi beschrieben werden. Diese fünf *maqāmāt* werden in *Die Erde dreht sich auf den Hörnern eines Stiers* verwendet und erscheinen hier in der Reihenfolge ihres Auftretens. In den *Lamentationes de fine vicesimi saeculi* sind von den dargestellten Modi *ṣabā* und *ʿawğ ʿarā* von Bedeutung, jedoch verarbeitet Huber in dieser Komposition das Tonmaterial von Hauptmodus *ṣabā* in eigener Weise weiter, so dass er verschiedene modale Schattierungen aus dem zugrunde liegenden Tonvorrat gewinnen und übereinander schichten kann.

### *Ṣabā*

*Ṣabā* wird üblicherweise als auf seinem Hauptton *d1* beginnend notiert. Der Modus kennt unterschiedliche Formen für aufsteigende und absteigende Bewegung. Die erste (aufsteigende) Oktave umfasst die Töne *d, e-b-, f, gb, a, hb, c, db*. Die zweite Oktave repliziert nicht die erste, sondern wird als von *c2* ausgehend mit den Tönen *c, db, e, f, g, a, hb, c* gedacht (Variationen sind dabei immer möglich, wie etwa die Verwendung von *gb2* statt *g2*)<sup>437</sup>. In der Strukturierung dieses Tonvorrats gibt es verschiedene Interpretationen. Ein simplizistischer Ansatz beschreibt die erste Oktave bestehend aus dem verminderten Tetrachord *d1-gb1* + dem Pentachord *gb1-db2* bzw. zwei sich verschränkenden Pentachorden *d1-a1* + *gb1-db2*.<sup>438</sup> Scott Marcus stellt eine zeitgenössische Deutung von *ṣabā* folgendermaßen dar:

### Abb. 2: *ṣabā* (einfach, aufsteigend)<sup>439</sup>

<i>d</i>	<i>e-b-</i>	<i>f</i>	<i>gb</i>							
		<i>f</i>	<i>gb</i>	<i>a</i>	<i>hb</i>					
							<i>c</i>	<i>db</i>	<i>e</i>	<i>f</i>
<i>ṣabā</i>		<i>ḥiğāz</i>						<i>ḥiğāz</i>		

<sup>437</sup> Vgl. Touma 1998, S. 58.

<sup>438</sup> Vgl. d'Erlanger 5, S. 115.

<sup>439</sup> Vgl. Marcus 1989, S. 471.

Diese Interpretationen gewinnen jedoch erst mit der Identifikation und Benennung der einzelnen Bausteine, der individuellen Tri-, Tetra- oder Pentachordgattungen, ihre Aussagekraft. So ist der modusdefinierende erste Tetrachord *d1-gb1* im *maqām ṣabā* der gleichnamige *ğins ṣabā*, charakterisiert durch die Folge zweier Dreivierteltonschritte + kleine Sekunde und seinen resultierenden verminderten Umfang. *D1-a1* ist demnach als bloße Erweiterung dieses verminderten Tetrachords zum stabileren Pentachord zu verstehen. Die Verwendung des verminderten Tetrachords lenkt die Aufmerksamkeit in der Modusdarstellung auf das charakteristische *gb*, während der Pentachord bereits die melodische Kontextualisierung des Tons im zweiten, auf *f* aufbauenden *ğins* vorwegnimmt. Die erniedrigte Tonstufe tendiert zur melodischen Fortbewegung, ist kein Ruhepunkt. Deswegen wandert der *ğammāz* hinunter zur Terz, zum *f*, dem Startpunkt des zweiten Tetrachords (*f1-hb1*). Ein Aufbau des zweiten *ğins* auf *gb1* ist eher unüblich und als Lösung zu verstehen, die verminderte Oktave *db2* in eine simple, nur aus zwei *ağnās* bestehende Modusdarstellung zu integrieren.

Nach der sinnvolleren Interpretation des zweiten *ğins* als Tetrachord *f1-hb1* besitzt dieser die gleiche Intervallstruktur wie der dritte (*c2-f2*): Es handelt sich um Tetrachorde der Gattung *hiğāz*. (Sie stehen im gleichnamigen *maqām* an erster Stelle, so wie in diesem Fall der *ṣabā*-Tetrachord.) Charakteristisch ist hier die Folge von Halbton + übermäßige Sekunde + Halbton.

D'Erlanger ist für seine detaillierten Modusanalysen bekannt. Er stellt den aufsteigenden Tonvorrat von *maqām ṣabā* folgendermaßen gegliedert dar:

**Abb. 3: *ṣabā* (zwei Oktaven, aufsteigend)<sup>440</sup>**

<b>I</b>	<b>II</b>						
<i>ṣabā</i> auf <i>d</i>	<i>ḥiḡāz</i> auf <i>f</i>						
-----							
<i>d</i>	<i>e-b-</i>	<i>f</i>	<i>gb</i>	<i>a</i>			
		<i>f</i>	<i>gb</i>	<i>a</i>	<i>hb</i>	<i>c</i>	
3/4	3/4	2/4	6/4	2/4	4/4		
 <b>III</b>		 <b>IV</b>					
<i>ḥiḡāz</i> auf <i>c</i>		<i>ḡihārkā</i> auf <i>f</i>					
-----							
<i>c</i>	<i>db</i>	<i>e</i>	<i>f</i>				
			<i>f</i>	<i>g</i>	<i>a</i>	<i>hb</i>	<i>c</i>
2/4	6/4	2/4	4/4	4/4	2/4	4/4	

Die Folge von *ṣabā*- und *ḥiḡāz*-Pentachord kann nach der Analyse d'Erlangers ebenso als Trichord *d1-f1* + Pentachord *f1-c1* und somit ohne Überlappung gedacht werden. Den Trichord interpretiert er als zur *bayātī*-Gattung (3/4 + 3/4 + 4/4) gehörig, aus der sich *ṣabā* (3/4 + 3/4 + 2/4) als eingetrübte Variante ableiten lässt.<sup>441</sup> In der absteigenden Form stellt d'Erlanger dann die Oberoktav als exakte Replik der ersten Oktave dar, d. h. aus einer Folge von *ḥiḡāz*-Pentachord auf *f2* und *ṣabā*-Pentachord auf *d2*. Die Hauptoktave bleibt unverändert.

Wie bei den übrigen Modusbeschreibungen fügt d'Erlanger auch hier die Transkription einer improvisatorischen Umsetzung (*taqsīm*) des betreffenden *maqām* bei. Huber studierte diese Transkriptionen als Vorübungen zu seiner kompositorischen Arbeit genau. Dies lässt sich anhand seiner Skizzensammlung nachvollziehen.<sup>442</sup>

Zur Ausführung des *maqām* empfiehlt d'Erlanger, sich zunächst im zweiten *ḡins* beginnend auf *f* (mit oder ohne Vorschlag auf *e-b-*) zu bewegen,<sup>443</sup> dann zum ersten, dritten und schließlich vierten *ḡins* zu wechseln. Nach dem Erreichen des

<sup>440</sup> Vgl. d'Erlanger 5, S. 282.

<sup>441</sup> S. d'Erlanger 5, S. 92.

<sup>442</sup> S. z. B. MF 817-867, 868, 884, 885 etc.

<sup>443</sup> Im transkribierten *taqsīm* Nr. 78 auf S. 283 von d'Erlanger 5 lässt sich sehen, dass diese Bestimmung des Start-Tetrachords relativ zu sehen ist. Die Melodie überschreitet zu Beginn das *gb1* nicht, lässt sich also auch zunächst ohne Schwierigkeiten innerhalb des ersten *ḡins* interpretieren.

Höhepunkts fällt die Melodie wieder, über die absteigenden Formen des dritten, zweiten und ersten *ġins* fortschreitend. Zu diesen Anweisungen zum melodischen Verlauf ist zu bemerken, dass es sich um eine typisierte Darstellung handelt, die allgemeine Tendenzen bei der improvisatorischen Umsetzung des *maqām* vermitteln soll. Die grobe melodische Linie gehört zum Charakter eines Modus, in der Praxis sind aber stets Abweichungen zu erwarten. Varianten auf der Grundlage unterschiedlicher Traditionen sind ebenso mitzudenken.

Erwähnenswert ist die Modusvariante *ṣabā naġdī*, die sich im Wesentlichen dadurch unterscheidet, dass die Oberoktave die Grundoktave einfach repliziert und anstelle des *hb* ein *h-b-* gesetzt wird.<sup>444</sup>

### *Sīkā*

Der Finalton von *maqām sīkā* wird als *e-b-1* notiert, der zweiten Stufe von *ṣabā*. Auch dieser Modus kennt unterschiedliche Formen für Aufwärts- und Abwärtsbewegung. D'Erlanger skizziert die Struktur des Modus in folgender Form:

**Abb. 4: *sīkā* (zwei Oktaven, aufsteigend)**<sup>445</sup>

<b>I</b>	<b>II</b>
<i>sīkā</i> auf <i>e-b-</i>	<i>rāst</i> auf <i>g</i>
-----	
<i>e-b-</i> <i>f</i>	<i>g</i>
	<b><i>g</i></b> <i>a</i> <i>h-b-</i> <i>c</i>
3/4    4/4	4/4    3/4    3/4
<b>III</b>	<b>IV</b>
<i>rāst</i> auf <i>c</i> / <i>sīkā</i> auf <i>e-b-</i>	<i>rāst</i> auf <i>g</i>
-----	
<i>c</i> <i>d</i> <i>e-b-</i> <i>f</i>	<i>g</i>
	<b><i>g</i></b> <i>a</i> <i>h-b-</i> <i>c</i>
4/4    3/4    3/4    4/4	4/4    3/4    3/4    4/4

<sup>444</sup> S. d'Erlanger 5, S. 284.

<sup>445</sup> Vgl. d'Erlanger 5, S. 306.

*Ġammāz* ist *g*, verdeutlicht wird dies durch die (Tri-/)Tetrachordgrenzen.<sup>446</sup> Da nicht vermindert wie im Fall von *maqām ṣabā* besitzt die Tonstufe hier eine entsprechend höhere Stabilität. Der Tonvorrat wiederholt sich in der Oberoktav. Abwärts wird das *h-b-* der ersten Oktav in ein *hb* verwandelt, was den *rāst*-Tetrachord mit seinen beiden Dreivierteltönen durch einen *būsālīk*-Tetrachord mit dem Halbton *a1 – hbl* ersetzt.<sup>447</sup>

Zur Ausführung empfiehlt d'Erlanger mit dem namensgebenden *ġins sīkā* zu beginnen (als typische Floskel zur Eröffnung beschreibt er die Tonfolge *c – d#*, als Hinführung zum *e-b-*). Es folgen *aġnās* II und III. Der Aufstieg zu *ġins* IV geschieht nach d'Erlangers Modell erst nach einem Abstieg zum zweiten Tetrachord, *rāst* auf *g*. Nach dem melodischen Höhepunkt geht es über den zweiten Tetrachord in seiner absteigenden Variante (*būsālīk* auf *g*) direkt zum ersten *ġins*, wo mit der Kadenz *d# – e-b-* geschlossen wird. Die zugehörige *taqṣīm*-Transkription Nr. 108 auf S. 307 entspricht dieser Beschreibung nicht ganz. Es gibt zu Beginn der fünften Notenzeile noch eine deutliche Unterschreitung des dritten *ġins*, dies jedoch nur temporär. Dann geht es von dem *rāst*-Pentachord auf *c2* weiter zum melodischen Höhepunkt des vierten Tetrachords, *rāst* auf *g2*. Von dort fällt die Melodie nicht direkt wieder in den Bereich des zweiten *ġins* zurück, sondern bewegt sich allmählich zurück zum Finalton, ohne einen Tonbereich zu überspringen. D'Erlangers eigene Modusbeispiele illustrieren, dass die Ausführungen zum melodischen Verlauf nicht zu absolut gelesen werden sollten.

Aus der Hervorhebung des *sīkā*-Trichords als Teil des *rāst*-Tetrachords (d'Erlanger fügt dem zweiten *ġins sīkā* auf *h-b-* als Interpretationsmöglichkeit hinzu) wird die enge Beziehung zwischen den beiden *aġnās* erkennbar,<sup>448</sup> diese Verbundenheit kann bei der Deutung entsprechender Intervallstrukturen relevant sein.

### ***Ḥiġāz***

Will man auf exotistische Weise den Eindruck 'orientalischer' Musik erwecken, so wird oft auf die (oder Teile der) Intervallstruktur des *maqām ḥiġāz* zurückgegriffen, mit ihrer charakteristischen Folge von Halbton – übermäßiger Sekunde – Halbton.

<sup>446</sup> S. Marcus 1989, S. 546.

<sup>447</sup> Es ist aber generell auf dieser Stufe eine gewisse Austauschbarkeit der beiden Töne zu beobachten.

<sup>448</sup> S. d'Erlanger 5, S. 306.

Auch hier handelt es sich um einen Modus auf *d*, der aufsteigende und absteigende Varianten kennt. D'Erlanger stellt den Tonvorrat wie folgt dar:

**Abb. 5: *ḥiğāz* (zwei Oktaven, aufsteigend)**<sup>449</sup>

<b>I</b>			<b>II</b>					
<i>ḥiğāz</i> auf <i>d</i>			<i>būsālīk</i> auf <i>g</i>					
-----								
<i>d</i>	<i>eb</i>	<i>f#</i>	<i>g</i>	<i>g</i>	<i>a</i>	<i>hb</i>	<i>c</i>	<i>d</i>
				<i>g</i>	<i>a</i>	<i>hb</i>	<i>c</i>	<i>d</i>
2/4	6/4	2/4	4/4	2/4	4/4	4/4	4/4	
<b>III</b>			<b>IV</b>					
<i>būsālīk</i> auf <i>d</i>			<i>būsālīk</i> auf <i>g</i>					
-----								
<i>d</i>	<i>e</i>	<i>f</i>	<i>g</i>	<i>g</i>	<i>a</i>	<i>hb</i>	<i>c</i>	
				<i>g</i>	<i>a</i>	<i>hb</i>	<i>c</i>	
4/4	2/4	4/4	4/4	4/4	2/4	4/4		

Häufig ist die Vertauschung des zweiten Pentachords (*būsālīk* auf *g*) gegen einen *rāst*-Pentachord (*h-b-l* statt *hbl*, generell ein Ton, der zu einer gewissen 'Instabilität' neigt, vgl. *ṣabā* und *ṣabā nağdī*). In der Abwärtsbewegung tritt an die Stelle desselben *būsālīk*-Pentachords auf *g* ein *ḥiğāz*-Tetrachord auf *a* – aus einer als konjunkt interpretierten Struktur zwischen I und II wird eine disjunkte. Auch der *būsālīk*-Tetrachord auf *d* in der Oberoktav kann beim melodischen Abstieg – wie in der tieferen Lage – zu einem *ḥiğāz*-Tetrachord werden. *Ġammāz* ist wie bei den meisten *d*-basierten Modi *g*. Es gibt keine Instabilität dieser Tonstufe wie in *maqām ṣabā*; die erhöhte Terz *f#* verstärkt eher noch die Tendenz zum *g* hin.

Der melodische Verlauf entwickelt sich regulär auf- und absteigend in der Folge I – II – III – IV – III – II – I. D'Erlanger empfiehlt einen Beginn mit der zum Grundton hinführenden Floskel *cl – dl*.<sup>450</sup>

<sup>449</sup> Vgl. d'Erlanger 5, S. 278.

<sup>450</sup> S. d'Erlanger 5, S. 278.

**'Awğ 'arā**

Der *maqām 'awğ 'arā*, untransponiert auf *h-b-* basierend, kann als auf- und absteigend identisch beschrieben werden. Allerdings hat d'Erlanger gerade bei diesem Modus eine große Menge von Variationsmöglichkeiten aufgezeichnet, die im Bereich des dritten Tetrachords wirksam werden und zu Abweichungen in aufsteigender und absteigender Form führen können. Die grundlegende Gestalt des *maqām* stellt d'Erlanger wie folgt dar:

**Abb. 6: 'awğ 'arā (zwei Oktaven, aufsteigend)<sup>451</sup>**

<b>I</b>				<b>II</b>				
'awğ 'arā auf <i>h-b-</i>						musta 'ār auf <i>e-b-</i>		
<b><i>h-b-</i></b>	<i>c</i>	<i>d#</i>				<i>e-b-</i>		
			<b><i>e-b-</i></b>	<i>f#</i>	<i>g</i>			
3/4	6/4	1/4	5/4	2/4				
<b>III</b>	<b>(IIIb)</b>			<b>IV</b>				
sāz-kār auf <i>g</i> /			musta 'ār auf <i>h-b-</i>			musta 'ār auf <i>e-b-</i>		
<b><i>g</i></b>	<i>a#</i>	<i>h-b-</i>	<i>c#</i>	<i>d</i>				
		<b><i>(h-b-</i></b>	<i>c#</i>	<i>d</i>				
						<b><i>e-b-</i></b>	<i>f#</i>	<i>g</i>
6/4	1/4	5/4	2/4	3/4	5/4	2/4		

*Ġammāz* ist *e-b-*. Die fünfte Stufe kann diese Funktion nicht einnehmen, da keine reine Quinte möglich ist. Der Modus repliziert seinen Tonvorrat nicht immer komplett in der Oberoktav; *ğins* IV greift den *musta 'ār*-Trichord auf *e-b-* in der Hauptoktav (II) auf. Der *'awğ 'arā*-Tetrachord (3/4 + 6/4 + 1/4) bei I wird in der Oberoktav in der Regel jedoch durch einen weiteren *musta 'ār*-Trichord (5/4 + 2/4) bei III ersetzt. (Ebenso ist hier ein *sīkā*-Trichord (3/4 + 4/4) möglich, mit einem *c* statt dem *c#* des *musta 'ār*-Trichords.) Eine Wiederholung des *'awğ 'arā*-Tetrachords an dieser Stelle ist grundsätzlich aber möglich. Dann wird das folgende *e-b-* gegen

<sup>451</sup> Vgl. d'Erlanger 5, S. 174.

ein *eb* vertauscht, was eine Folge von *d# – eb* statt *d# – e-b-* ergibt. Diese Folge muss als enharmonische Verwechslung, als ein Ton gelesen werden. Nach pythagoreischer Stimmung läge das *d#* höher als das *eb*, die Skala würde also entgegen dem Notenbild an dieser Stelle absteigen. D'Erlanger merkt an, dass die Instabilität der höchsten Note des *'awğ 'arā*-Tetrachords ein entscheidendes Charakteristikum darstellt.<sup>452</sup> In diesem Sinne muss wohl auch das Nebeneinander von *d#*, *eb* und *e-b-* in der theoretischen Darstellung des *maqām* gedeutet werden. Der Hinweis, dass "les rares artistes arabes qui l'emploient sont formés à l'école des musiciens turcs",<sup>453</sup> zeigt seine Verwurzelung in der pythagoreischen Stimmung. Ordnet man die Töne des *'awğ 'arā*-Tetrachords z. B. den Stufen des pythagoreisch geprägten Stimmungssystems des 'Alī ad-Darwīš (1884-1952) zu, einem syrischen Meister der arabischen Musik (dem d'Erlanger einen großen Teil seiner Kenntnisse verdankte),<sup>454</sup> so ergibt sich folgendes Bild:

**Abb. 7: 'awğ 'arā-Tetrachord in der Stimmung nach 'Alī ad-Darwīš<sup>455</sup>**

<u>Solmisationssilbe</u>	<u>notierte Tonhöhe</u>	<u>Relation zum Finalton in Cent</u>
<b>Si -b-</b>	<b><i>h-b-</i></b>	<b>0</b>
Do <i>b</i>	<i>cb</i>	22
Si	<i>h</i>	45
Si =/=	<i>h=/=</i>	90
<b>Do</b>	<b><i>c</i></b>	<b>136</b>
Do =/=	<i>c=/=</i>	181
Reb	<i>db</i>	226
Do #	<i>c#</i>	249
Re -b-	<i>d-b-</i>	294
Re	<i>d</i>	340
Re =/=	<i>d=/=</i>	385
Mi <i>b</i>	<i>eb</i>	430
<b>Re #</b>	<b><i>d#</i></b>	<b>453</b>
<b>Mi -b-</b>	<b><i>e-b-</i></b>	<b>498</b>

Die fett markierten Töne sind die des *'awğ 'arā*-Tetrachords.

<sup>452</sup> S. d'Erlanger 5, S. 90.

<sup>453</sup> S. d'Erlanger 5, S. 90.

<sup>454</sup> S. d'Erlanger 1, S. 22-27.

<sup>455</sup> Vgl. d'Erlanger 5, S. 28-30 u. 47. Näheres zur Oktavunterteilung bei 'Alī ad-Darwīš im Anhang.

In der Oktavunterteilung nach Darwīš befinden sich *eb*, *d#* und *e-b-* (in Abb. 7 hervorgehoben) alle innerhalb eines Tonraums von gerade einmal 68 Cent (~ 1/3-Ton), worin sich die Instabilität dieses oberen Bereichs des Tetrachords zeigt.

Aufgrund seiner Komplexität empfiehlt es sich, auch die absteigende Form des *maqām* zu veranschaulichen:

**Abb. 8:** *'awġ 'arā* (zwei Oktaven, absteigend)<sup>456</sup>

<p><b>IV</b> <i>musta'ār</i> auf <i>g</i></p> <p>-----</p> <p><i>g</i>     <i>f#</i>     <b><i>e-b-</i></b></p> <p style="padding-left: 100px;"><i>d</i>     <i>c</i>     <i>h-b-</i>     <i>a#</i>     <b><i>g</i></b></p> <p>2/4     5/4     3/4     4/4     3/4     1/4     6/4</p>	<p><b>III</b> <i>sāz-kār</i> auf <i>d</i></p>
<p><b>II</b> <i>musta'ār</i> auf <i>g</i></p> <p>-----</p> <p><i>g</i>     <i>f#</i>     <b><i>e-b-</i></b></p> <p style="padding-left: 100px;"><i>e-b-</i>     <i>d#</i>     <i>c</i>     <b><i>h-b-</i></b></p> <p>2/4     5/4     1/4     6/4     3/4</p>	<p><b>I</b> <i>'awġ 'arā</i> auf <i>e-b-</i></p>

Zwei Punkte sind an dieser Stelle zu ergänzen:

1. Im Gegensatz zur aufsteigenden Form erscheint hier der *sāz-kār*-Pentachord auf *g* (III) komplett:  $6/4 + 1/4 + 3/4 + 4/4$ .<sup>457</sup> Bei der aufsteigenden Form steht er nur zur Hälfte und wird nach dem Vierteltonschritt durch einen *musta'ār*-Trichord ergänzt. D'Erlanger interpretiert die Folge von 6/4- und 1/4-Tonschritt also deshalb als halben *sāz-kār-ġins*, da an gleicher Stelle absteigend der komplette Pentachord steht. Dabei ist zu bemerken, dass diese spezifische Intervallfolge auch Teil des

<sup>456</sup> Vgl. d'Erlanger 5, S. 174.

<sup>457</sup> S. d'Erlanger 5, S. 91.

'awǧ 'arā-Tetrachords ist, dass eine Verwandtschaft zwischen den beiden aǧnās besteht.

2. Auffällig ist auch die Disjunktion in aufsteigender wie absteigender Form zwischen III und IV; in der absteigenden Form jedoch nicht durch einen Ganztonschritt, sondern durch einen Dreivierteltonschritt.

Wiederum gibt es Variationsmöglichkeiten bei ġins III, in etwa die gleichen wie bei der aufsteigenden Form: Es können auch 'awǧ 'arā- (*h-b- – c – d#*) und *musta 'ār-* Gattungen (*h-b- – c# – d*) auf *h-b-* stehen.

Der Modus beginnt in der Regel in ġins III (d'Erlanger empfiehlt einen Start auf *h-b-* mit *a#* als Vorschlag), steigt dann ab nach II und gelangt über IV nach I.<sup>458</sup> Von dort geht es zurück nach IV, dann über III (absteigende Form) und II nach I, wo die Improvisation zum Ende kommt.

### **Rāst**

Schließlich fehlt noch der elementare *maqām rāst*. *Rāst* ist ein einfach strukturierter Modus, der auf- und absteigend identisch gebaut ist und dabei noch die Töne der ersten Oktave in der Oberoktav repliziert. Es ergibt sich folgende Übersicht:

**Abb. 9: rāst (zwei Oktaven, aufsteigend)**<sup>459</sup>

I				II				III		IV
<i>rāst</i> auf <i>c</i>				<i>rāst</i> auf <i>g</i>				<i>rāst</i> auf <i>c</i>		<i>rāst</i> auf <i>g</i>
<i>c</i>	<i>d</i>	<i>e-b-</i>	<i>f</i>							
				<i>g</i>	<i>a</i>	<i>h-b-</i>	<i>c</i>			
							<i>c</i>	usw.		
4/4	3/4	3/4	4/4	4/4	3/4	3/4	4/4			

<sup>458</sup> Auch hier wählt d'Erlanger im beigeestellten *taqsīm* Nr. 26 keine Improvisation, die diesen spezifischen Wechsel (von IV nach I) beinhaltet.

<sup>459</sup> Vgl. d'Erlanger 5, S. 178.

Die Oktave besteht aus zwei disjunkten Tetrachorden mit ihrer typischen Folge aus Ganzton, Dreiviertelton, Dreiviertelton. Abwärts kann es laut d'Erlanger bei *ġins* II auch zu einem *būsalīk*-Tetrachord auf *g* kommen, mit einem *hb* statt einem *h-b*- ( $4/4 + 2/4 + 4/4$ ). *Ġammāz* ist – ganz regulär – die Quinte *g*.<sup>460</sup>

Gemäß d'Erlangers Empfehlungen startet man den Modus auf dem *c* des ersten Tetrachords, steigt dann aber von dort hinab, indem man den Tonraum bis zur Unterquart erweitert (wozu man einen weiteren *rāst*-Tetrachord auf *g* ankoppelt). Von dort kehrt man zu Tetrachord I zurück. Nun geht es regulär über II und III in den Tonraum des höchsten Tetrachords, IV, und von dort wieder zurück. Ähnlich wie zu Beginn steigt man vor dem Schluss auf *cI* bis zur Unterquart hinab. Seinem Namen entsprechend (*rāst* = recht, direkt) zeigt der Modus keine größeren Irregularitäten oder etwa Sprünge in seinem melodischen Verlauf, wie d'Erlanger dies teils bei anderen *maqāmāt* beschreibt, sondern zeichnet sich durch die Übereinstimmung des Tonvorrats mit der Fundamentaloktave sowie seine geradlinige Intervallstruktur aus.

---

<sup>460</sup> S. Marcus 1989, S. 546.

## 2.3 – Rhythmus (*īqā'*)

Die Rhythmik in der arabischen Musik wird von einer Vielzahl rhythmischer Modi (*awzān*, Sg. *wazn* = 'Maß') getragen. Diese werden auf Perkussionsinstrumenten ausgeführt; die rhythmische Struktur der Melodie steht aber ebenfalls in enger Verbindung mit der Struktur des rhythmischen Modus.<sup>461</sup> Charakterisiert sind diese Modi durch die periodische Wiederkehr einer festen Abfolge rhythmischer Zellen, welche sich aus einzelnen, individuell akzentuierten Elementen zusammensetzen. D'Erlanger zählt in einer Liste 111 rhythmische Modi auf, die zwischen zwei bis 176 Schläge umfassen, eine gewaltige Bandbreite.<sup>462</sup>

Grundbaustein eines *wazn* ist nach der modernen Theorie eine zeitliche Maßeinheit, die – als Weiterentwicklung der unteilbaren kleinsten Zeiteinheit, wie sie bei Aristoxenus zu finden ist (*chronos protos*)<sup>463</sup> – selbst noch weiter zerlegbar ist.<sup>464</sup> Mit dieser Maßeinheit und deren Vielfachen lässt sich die Dauer oder der Abstand zwischen einzelnen Schlägen messen bzw. definieren.<sup>465</sup>

Touma beschreibt den Aufbau eines *wazn*:

"Ein *wazn* besteht aus einer Kombination von mindestens zwei gleichen oder ungleichen Zeitabschnitten, die ihrerseits zwei, drei oder mehr kleinere Zeiteinheiten umfassen könnten."<sup>466</sup>

So könnte ein aus sechs Zeiteinheiten bestehender *wazn* z. B. aus zwei gleich gebauten Zellen zu je drei Schlägen bestehen, oder aber aus Zellen unterschiedlicher Länge (z. B. 2 + 4).<sup>467</sup> Für die Aufteilung eines Zyklus in einzelne Zellen gibt es häufiger auch unterschiedlich akzentuierte Interpretationen. D'Erlanger spricht von

<sup>461</sup> S. Touma 1998, S. 77. Vgl. El-Mallah, S. 25.

<sup>462</sup> S. d'Erlanger 6, S. 31-137. Vgl. Touma 1998, S. 77.

<sup>463</sup> S. Chronos protos. In: Grove Music Online. Oxford Music Online (<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/0-mo-9781561592630-e-0000005719>; Stand: 7.1.2019). So findet sich dieses Prinzip auch bei al-Fārābī (10. Jh.): "Quand il s'agit d'apprécier la durée des temps rythmiques, il nous faut donc adopter, comme unité de mesure, le temps le plus court qui puisse séparer l'attaque de deux notes musicales; la durée de ce temps est telle qu'une troisième note ne saurait être introduite entre elles deux et le partager en deux parties; ce temps est dit *temps premier*." S. d'Erlanger 1, S. 151.

<sup>464</sup> S. d'Erlanger 6, S. 5-6.

<sup>465</sup> Auf solche Weise werden Rhythmen schon bei al-Fārābī (10. Jh.) und Šafī ad-Dīn (13. Jh.) definiert. S. z. B. d'Erlanger 1, S. 26ff. u. d'Erlanger 3, S. 161.

<sup>466</sup> Touma 1998, S. 78.

<sup>467</sup> S. z. B. d'Erlanger 6, S. 56-57.

Zellen mit der Dauer von einer bis fünf Maßeinheiten, wobei ab einer Dauer von fünf Schlägen von zusammengesetzten Zellen ausgegangen werden kann (2 + 3 bzw. 3 + 2).<sup>468</sup> Auch längere Zellen kommen vor – unterschiedliche Interpretationen der Modi hängen nicht selten mit Unterteilung oder Nicht-Unterteilung solcher Zellen zusammen.<sup>469</sup> Gefüllt werden diese Zellen mit einer Abfolge von perkussiven Schlägen (in der Regel eine Maßeinheit lang) und Pausen; sie können gleich gebaut sein, oder voneinander abweichen.<sup>470</sup>

Zu diesem quantitativen Element der Dauer kommt noch das qualitative der Betonung hinzu. So werden die Zellen eines rhythmischen Zyklus mit Schlägen verschiedenen Klangcharakters und verschiedener Intensität befüllt. Die Hauptakzente heißen *dum* und *tak*, lautmalerische Bezeichnungen verschiedener Arten das Trommelfell zu schlagen. *Dum* entspricht einem dumpfen, basslastigen Schlag in der Mitte des Trommelfells (mit der ganzen Handfläche), *tak* einem hellen Schlag an dessen Rand.<sup>471</sup> Dazu kommen noch einige schwächer betonte Varianten dieser beiden Hauptakzentarten:

"Unmittelbar nach einem *dum*-Schlag kann nur dann ein zweiter *dum*-Schlag folgen, wenn beide Schläge stakkato gespielt werden. Wenn man das zweite *dum* weniger betont und *legato* ausführt, wird es zu einem *māh*-Schlag. Entsprechendes gilt für den *tak*-Schlag. Wenn einem *tak*-Schlag ein zweites *tak* folgen soll, sind beide *stakkato* auszuführen. Wird der zweite Schlag aber *legato* gespielt, gilt er als *kāh*-Schlag, d. h. als ein etwas weniger betontes *tak*."<sup>472</sup>

Rhythmische Zellen können verschiedene Kombinationen von *dum*- und *tak*-Schlägen enthalten, mehrere *dums* und ein *tak*, mehrere *taks*, einen einzelnen *dum*- oder einen einzelnen *tak*-Schlag etc.

---

<sup>468</sup> S. d'Erlanger 6, S. 3-4.

<sup>469</sup> S. z. B. die Unterschiede in der Darstellung von *wazn murrabba* bei d'Erlanger (d'Erlanger 6, S. 75) und Touma (Touma 1998, S. 82): 3 + 3 + 3 + 4 vs. 3 + 6 + 4.

<sup>470</sup> S: Touma 1998, S. 78: "Jeder Schlag repräsentiert eine Zeiteinheit. Jedoch kann eine solche Einheit zuweilen auch zwei Schläge umfassen, was notationstechnisch durch einen Bogen (*ribāt*) zwischen den beiden Notationssymbolen ausgedrückt wird."

<sup>471</sup> S. Touma 1998, S. 78.

<sup>472</sup> Touma 1998, S. 78. Zu den verschiedenen Schlagarten vgl. d'Erlanger 6, S. 10-11.

Zur Notation eines Rhythmus werden folgende Zeichen benutzt:

- 0 *dum*
  - I *tak*
  - .
- Pause

Jedes Zeichen entspricht einer Maßeinheit. Variationen der *dum*- und *tak*-Schläge werden nicht durch eigene Zeichen ausgedrückt.<sup>473</sup> D'Erlanger versteht jeden Modus mit einer Metronomangabe, denn andernfalls wäre zusätzliches Vorwissen über das Tempo der verschiedenen *awzān* vonnöten.

Anhand einiger von Huber verwendeter rhythmischer Modi soll nun deren Aufbau illustriert werden. Eine Zeile steht dabei für eine eigene rhythmische Zelle:

**Abb. 10:** *wazn āgīr aqṣāq samā'ī* (10 + 10 / 4 + 4 + 2 + 4 + 4 + 2)<sup>474</sup>

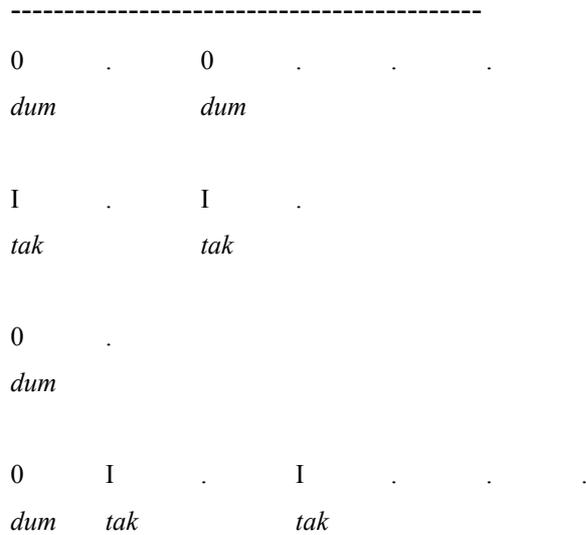
---

0	.	.	.	I	.	I	.	.	.
<i>dum</i>				<i>tak</i>		<i>kā</i>			
0	.	0	.	I	.	.	.	I	.
<i>dum</i>		<i>dum</i>		<i>tak</i>				<i>tak</i>	

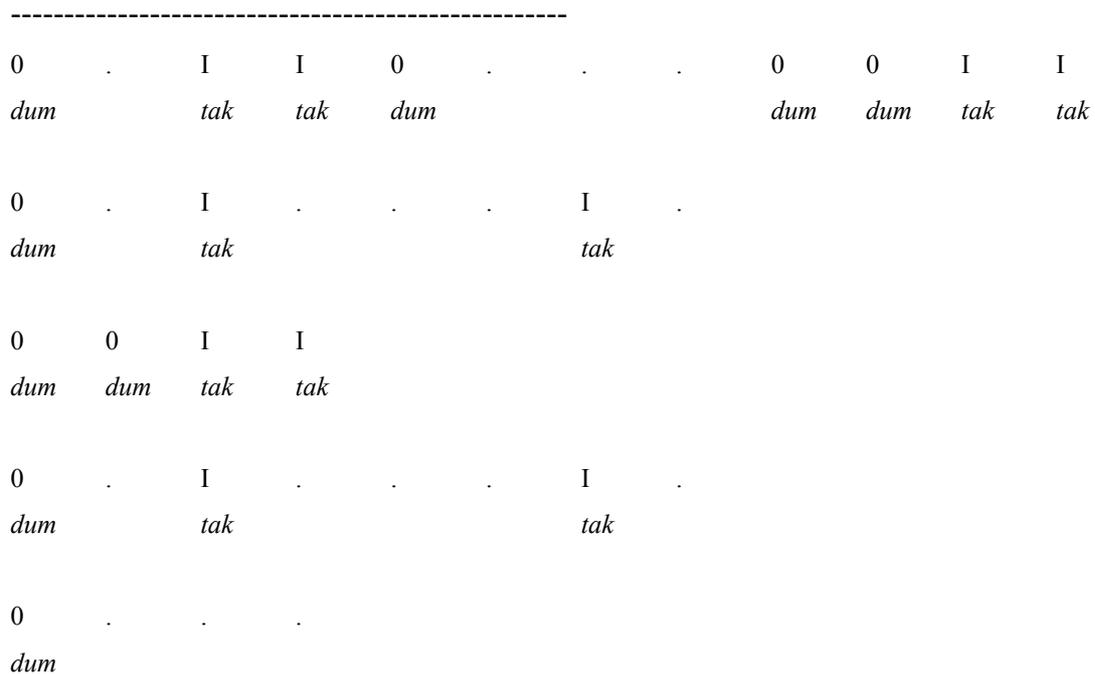
<sup>473</sup> Vgl. Touma 1998, S. 78-79.

<sup>474</sup> S. d'Erlanger 6, S. 51.

**Abb. 11: *wazn awfar* (6 + 4 + 2 + 7)<sup>475</sup>**



**Abb. 12: *wazn samāḥ* (12 + 8 + 4 + 8 + 4)<sup>476</sup>**



Es liegt nun ganz bei den ausführenden Personen, wie die so definierte Grundstruktur eines rhythmischen Modus umgesetzt wird. Issam El-Mallah bemerkt:

<sup>475</sup> S. Touma 1998, S. 83. Vgl. d'Erlanger 6, S. 97.

<sup>476</sup> S. Touma 1998, S. 83.

"Der Rhythmusspieler fühlt sich stets frei bei der Darstellung eines *īqā'*, d. h. er fühlt sich lediglich der mündlichen Tradition verpflichtet, in der er steht. Solche Freiheiten können sehr weit gehen. Nicht nur Verzierungen werden angebracht, auch Betonungen können verschoben, ja sogar die metrische Gliederung eines *īqā'* kann verändert werden [...]." <sup>477</sup>

Das Spiel mit den und gegen die Strukturen des Modus kann so oft zu einer Verschleierung oder Subvertierung der vorliegenden Verhältnisse führen; El-Mallah führt hier Bartók als Kronzeugen an, der bei Studien in der Gegend um Biskra (Algerien) von Schwierigkeiten berichtet, zwischen 3/2 und 6/4 zu unterscheiden. In der Tat ist es "eine beliebte Technik bei den arabischen Musikern, mit diesen beiden Einteilungsmöglichkeiten [Anm. d. Verf.: also binären und ternären Unterteilungen] zu spielen und zwar nicht nur in Nordafrika – wo Bartók es feststellen konnte – sondern auf der gesamten arabischen Halbinsel." <sup>478</sup>

---

<sup>477</sup> El-Mallah, S. 42.

<sup>478</sup> El-Mallah, S. 43.

## 3 – Historische Traktate

### 3.1 – Al-Munağğim

Aus der Zeit von Ende des neunten bis Anfang des zehnten Jahrhunderts ist der musiktheoretische Traktat *risāla fi'l-mūsīqī* ('Abhandlung über die Musik') von Yaḥyā ibn 'Alī ibn al-Munağğim (856-912) erhalten.<sup>479</sup> Dieser Text beschreibt ein Modell zur Bundeinteilung der Laute (*al- 'ūd* = arabische Kurzhalslaute), wie sie – dem Autor zufolge –<sup>480</sup> von Ishāq al-Mawṣilī<sup>481</sup> verwendet wurde ('alt arabische Schule'<sup>482</sup>),<sup>483</sup> folglich als repräsentativ für die abbasidische Hofmusik dieser Zeit angesehen werden kann.<sup>484</sup> Al-Munağğims Abhandlung ist spürbar Erzeugnis einer Zeit, in der sich Rezeption und Einfluss altgriechischer Texte, auch musiktheoretischer, intensivieren.<sup>485</sup>

So kommt al-Munağğim nicht umhin, sich – kurz und offenbar mit wenig Einblick in die Materie –<sup>486</sup> mit den *mūsīqī*-Vertretern (d. h. der griechisch-antiken

<sup>479</sup> S. Manik, Liberty: Das arabische Tonsystem im Mittelalter. Leiden 1969. S. 23. Im Folgenden zitiert als 'Manik'.

<sup>480</sup> Bielitz, Mathias: Abū 'Aḥmad Yaḥyā 'bn 'Alī 'bn al-Munağğim. Abhandlung über die Musik. Übersetzung und Kommentar nebst einem Anhang von J. H. D. Jensen, NL. Ein Beitrag zum Verständnis des Abstraktionsvorgangs bei der Entstehung und zur Charakteristik des antiken Tonsystems. Neckargemünd 1999. S. 1. Im Folgenden zitiert als 'Bielitz'.

<sup>481</sup> Abbasidischer Hofmusiker (ca. 767-850) von der Zeit Harun al-Raschids an. Schüler des berühmten Lautenvirtuosen Zalzal, auf den die Etablierung der neutralen Terz zurückgeführt wird. Er ist bekannt für seine musiktheoretischen Auseinandersetzungen mit dem Prinzen und Musiker Ibrāhīm ibn al-Mahdī (779-839), dessen stilistische Neuerungen al-Mawṣilī ablehnte. S. Neubauer, Eckhard: Mawṣilī, al- family. In: Grove Music Online. Oxford Music Online (<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/0-mo-9781561592630-e-0000051032> ; Stand: 7.1.2019). Und: Neubauer, Eckhard: Ibrāhīm ibn al-Mahdī. In: Grove Music Online. Oxford Music Online (<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/0-mo-9781561592630-e-0000013687> ; Stand: 7.1.2019).

<sup>482</sup> S. Touma 1998, S. 24-31.

<sup>483</sup> S. Manik, S. 22-24.

<sup>484</sup> Al-Munağğim war selbst Höfling in Bagdad und ein Schüler Ishāq al-Mawṣilīs. S. Wright, Owen: Munajjim, al-. In Grove Music Online. Oxford Music Online (<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/0-mo-9781561592630-e-0000000654> ; Stand: 7.1.2019).

<sup>485</sup> S. Manik, S. 9.

<sup>486</sup> S. Bielitz, S. 313-315. Dies könnte durchaus auch mit den ihm zur Verfügung stehenden Quellen in Zusammenhang stehen; al-Fārābī beklagt in der Einleitung seines 'Großen Buchs der Musik' die mangelnde Kohärenz der verfügbaren musiktheoretischen Texte sowie die schlechte Qualität der

Musiktheorie) und deren Tonsystem auseinanderzusetzen. In der Überschrift des Traktats *risāla fi'l-mūsīqī* wird nun das Lehnwort *mūsīqī* verwendet. Ist der Titel original, so könnte dies als Kommentar zu verstehen sein, der die eigentlich thematisierte genuin arabische Musik (*al-ġinā' al-'arabī*) al-Mawṣilīs als ebenbürtig erscheinen lassen soll. Ist er es nicht, so mag er die gewachsene Selbstverständlichkeit der Verwendung dieses Begriffes für musiktheoretische Belange demonstrieren.<sup>487</sup>

Al-Munağġims theoretische Sprache kennt keinen Intervall- oder Proportionsbegriff, wohl aber den des Einzeltons.<sup>488</sup> Die präzise Definition des Abstandes zweier Töne durch den Vergleich des Verhältnisses der zur Hervorbringung des individuellen Tones benötigten schwingenden Saitenanteile (z. B. Quinte: zwei Drittel der Leersaiten schwingen) ist somit nicht möglich.<sup>489</sup> Dennoch hat al-Munağġim eine Vorstellung des 'Verschiedenseins' bzw. 'Nicht-Verschiedenseins' von Tönen, wiewohl ihm auch eine theoretische Quantifizierung des 'Verschiedenseins' unmöglich oder gleichgültig zu sein scheint.<sup>490</sup> So definiert er in seiner Beschreibung der auf dem Lautenhals zu findenden Töne die Ein- und Oktavklänge explizit als gleich.<sup>491</sup> Diesem Umstand lässt es sich u. a. verdanken, dass sich die Intervalle des von al-Munağġim vorgestellten Ton- bzw. Stimmungssystem relativ gut rekonstruieren lassen, obwohl der Text selbst nicht von Intervallen spricht.<sup>492</sup>

In Berufung auf Ishāq al-Mawṣilī erklärt al-Munağġim, dass es zehn Töne gebe, unabhängig ob es um Laute, Blasinstrument oder Stimme gehe.<sup>493</sup> Dann bestimmt er, von der zweiten Saite ausgehend, die Griffpositionen der individuellen

---

Übersetzungen aus dem Griechischen. S. d'Erlanger 1, S. 2.

<sup>487</sup> Vgl. Bielitz, S. 9.

<sup>488</sup> Der Begriff des Einzeltons dürfte die intensive Rezeption der antiken Musiktheorie erheblich erleichtert haben. S. Bielitz, S. 14: "Im Gegensatz zur mittelalterlichen Rezeption der antiken Musiktheorie im Westen war der Einzeltonbegriff in der genuin arabischen, vor antikem Einfluß liegenden Theorie bereits terminologisch definiert. In dieser Hinsicht war die Rezeption für die arabische Musikkultur wesentlich einfacher [...]. Für die arabische Theorie bestand die Hauptaufgabe in einer Verbindung der Struktur des antiken Tonsystems mit der der eigenen Musik, bevorzugt also der Lautenstimmung."

<sup>489</sup> Es geht hier nur um die Relation zweier oder mehrerer gegebener Töne, eine Messung absoluter Tonhöhen wird erst später durch die Messung der Schwingungszahl der den Ton tragenden Luft möglich. Auf einem Saiteninstrument lässt sich das Verhältnis zweier Töne im Wortsinne 'greifbar' darstellen. In der antiken Theorie dient hierfür das Monochord, in der arabischen auch nach Rezeption des relationalen Intervallbegriffs die Laute.

<sup>490</sup> S. Bielitz, S. 44-45.

<sup>491</sup> S. Bielitz, S. 3.

<sup>492</sup> S. Bielitz, S. 293-294.

<sup>493</sup> S. Bielitz, S. 1.

Töne anhand der zu verwendenden Finger<sup>494</sup> und schließlich die ihrer Oktaven. Hierdurch ergibt sich implizit auch die Anordnung der Saiten:<sup>495</sup>

**Abb. 13: Al-Munağğim – Verteilung der Töne auf dem Griffbrett**

Kopf ←	Hals					→ Korpus
	Leersaite	Zeigefinger	Mittelfinger	Ringfinger	Kleiner Finger	
<i>zir</i>	5.	6.	7.	8.	9.	10.
2. Saite	1.	2.	3.	4.	5.	
3. Saite	6.'	8.'	9.'	10.'	1.'	
4. Saite ( <i>bamm</i> )	2.'	4.'	5.'	*	6.'	

\* Die Ringfingerposition der Saite *bamm* ist al-Munağğim zufolge "außer Gebrauch gekommen"<sup>496</sup>.

Geht man von einer Stimmung der Saiten in Quartan aus,<sup>497</sup> so gibt beispielsweise der Hinweis, dass "der *Zeigefinger* der 3. *Saite* [...] gleich dem *Ringfinger* der Saite *Zir*"<sup>498</sup> ist, über mehrere Sachverhalte Aufschluss:

1. Die 3. *Saite* liegt (in Bezug auf die Tonhöhe) unterhalb der 2. *Saite*, bzw. die 2. *Saite* liegt zwischen *zir* und der 3. *Saite*. Läge diese Saite oberhalb von *zir*, so würde der entsprechende Ton nicht am Zeigefingerbund liegen.
2. Das Intervall zwischen Zeigefinger- und Ringfingerbund hat den Umfang eines Ganztons.

<sup>494</sup> Al-Munağğim verwendet selbst auch das Wort für 'Bund' (*dastān*). Die Frage, ob oder ab wann Bünde nur (noch) theoretische Bedeutung hatten (der heutige *'ūd* ist bundlos), ist vermutlich nicht restlos zu klären. Al-Fārābī selbst beschreibt den *'ūd* jedoch in seinem Band über die verschiedenen Instrumente eindeutig als bundiert. S. d'Erlanger 1, S. 166: "Sur le manche de cet instrument, des ligatures passent sous les cordes et délimitent sur chacune d'elles les diverses sections qui fournissent les notes. Ces ligatures jouent le rôle des chevalets; on les placent parallèlement à la base de l'instrument dite le cordier." Vgl. Bielitz, S. 45 u. Manik, S. 12.

<sup>495</sup> Die mittleren beiden Saiten sind mit Zahlwörtern benannt, die äußeren Saiten hingegen nach ihrer Position beim Halten des Instruments: pers. *zir* = 'unten'; *bamm* = 'Morgenlicht, Decke, Kuppel'. S. El-Mallah, S. 98.

<sup>496</sup> Bielitz, S. 3.

<sup>497</sup> Quartstimmung ist aufgrund der spezifischen Verschiebung der zu verwendenden Finger bei der Oktavbildung anzunehmen; Beispiel: Leersaite *bamm* = Zeigefinger der 2. *Saite* (Quarte + Quart + Ganzton). Bei einer Quintstimmung sähe das Griffmuster grundsätzlich anders aus. Vgl. Bielitz, S. 294. Aufgrund des Fehlens von Intervall- und Proportionsbegriff lässt sich allerdings die genaue Stimmung dieser Quart unermöglicht rekonstruieren.

<sup>498</sup> Bielitz, S. 3.

Im Zusammenspiel derlei gearteter Schlüsse<sup>499</sup> (und im Abgleich mit den präzise angegebenen Intervallverhältnissen späterer musiktheoretischer Darstellungen, z. B. der al-Fārābīs) gelangt man zu folgendem Modell:

**Abb. 14: Al-Munağğim – Rekonstruktion des Tonvorrats**

	Kopf ←	Hals				→ Korpus
	Leersaite	Zeigefinger	Mittelfinger	Ringfinger	Kleiner Finger	
<i>zir</i>	<i>f</i>	<i>g</i>	<i>ab</i>	<i>a</i>	<i>hb</i>	<i>h</i>
2. Saite	<i>c</i>	<i>d</i>	<i>eb</i>	<i>e</i>	<i>f</i>	
3. Saite	<i>G</i>	<i>A</i>	<i>Hb</i>	<i>H</i>	<i>c</i>	
4. Saite ( <i>bamm</i> )	<i>D</i>	<i>E</i>	<i>F</i>	-	<i>G</i>	

In Übereinstimmung mit Manik (S. 23) und der allgemeinen Darstellungsweise in dieser Arbeit wird der 1. Ton mit *c* festgelegt.<sup>500</sup>

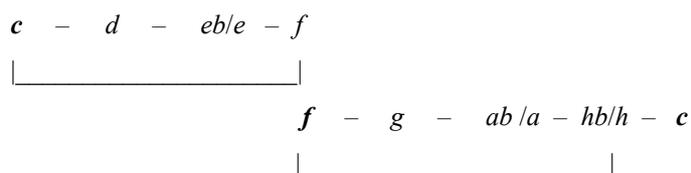
Die vier Saiten repräsentieren im Grunde jeweils (durch die Bundierung) gleich gebaute Tetrachorde (die vierte Saite fällt mit dem ungenutzten Ringfinger freilich aus dem Rahmen). Stellt man daraus den theoretischen Tonvorrat dieses Systems in Oktavform zusammen, so erhält man die zehn Töne, wie sie al-Munağğim anhand der Saite *zir* und der 2. Saite bestimmt; die übrigen Saiten verdoppeln diese Töne nur und sind daher von sekundärer Bedeutung. Dadurch mag sich auch erklären, warum der 10. Ton (*h*) noch auf der Saite *zir* verortet werden muss, obwohl alle verfügbaren

<sup>499</sup> Das Intervall zwischen Zeigefinger und Ringfinger ist z. B. genau so groß wie das zwischen Leersaite und Zeigefinger. "Dies bedeutet umgekehrt, daß das gemeinte Intervall zwischen *Zeigefinger* und *Mittelfinger* halb so groß sein muß wie das zwischen leerer Saite und Zeigefinger. Nur so kann das Schema erklärt werden." S. Bielitz, S. 293-294. Daher vermutet Bielitz, dass hier Halb- und Ganztonschritte beschrieben werden.

<sup>500</sup> Vergleiche die Darstellungen bei Bielitz, S. 295 u. Wright, Owen: Ibn al-Munajjim and the Early Arabian Modes. In: The Galpin Society Journal; Bd. 19 (1966). S. 28. Wright erklärt, hier liege eine einfache pythagoreische Skala vor und verwendet bei seiner Darstellung daher auch die diesen Intervallen entsprechenden Cent-Angaben (204, 294 usw.). Bielitz bemerkt hierzu mit Recht, dass ohne den entsprechenden Intervallbegriff nicht von einer pythagoreischen Skala geredet werden kann, die Verwendung genauer Cent-Angaben mag also in dieser Beziehung als anachronistisch, von einem späteren geschichtlichen Zeitpunkt in der arabischen Musiktheorie als Maßstab ausgehend, erscheinen. Vgl. Bielitz, S. 294.

Finger bereits belegt sind.<sup>501</sup> Theoretisch ergibt sich also eine Oktave aus zwei konjunkten Tetrachorden + Ganzton:

**Abb. 15: Al-Munağğim – Tetrachordstruktur der Oktave**



Die Verwendung des Begriffes 'Tetrachord' ist dabei keine bloße Projektion eines fremden Konzeptes auf diesen frühen Vertreter der arabischen Musiktheorie;<sup>502</sup> Tetrachorde spielen eine tatsächliche strukturelle Bedeutung in al-Munağğims Theorie. "Die Brauchbarkeit des [...] Begriffes [...] ergibt sich" jedoch "allein aus strukturellen, nicht etwa genetischen oder gar terminologischen Verwandtschaften bzw. Abhängigkeiten".<sup>503</sup>

Jeder Tetrachord "kommt vor in zwei *Läufen*",<sup>504</sup> zwei Möglichkeiten, einen Tetrachord zu füllen, ähnlich den Genera der antiken Theorie. Ein 'Lauf' umfasst dabei aber zwei Saiten, wie auch das ganze Tonsystem selbst an zwei Saiten demonstriert wird.<sup>505</sup> Dabei gibt es – ebenso eine Parallele zur antiken Theorie – 'stehende' und 'bewegte' Töne.<sup>506</sup> Im Wesentlichen sind die stehenden Töne Leersaite, Zeigefinger und kleiner Finger. Diese können normalerweise in jedem Lauf benutzt werden. Mittelfinger und Ringfinger hingegen dürfen in der Regel nicht aufeinanderfolgen bzw. kombiniert werden. Es geht also darum, zwei aufeinanderfolgende Halbtonschritte zu vermeiden.<sup>507</sup>

<sup>501</sup> Es ist wohl auch davon auszugehen, dass die beiden Töne alternativ verwendet werden, wie al-Munağğim es im Folgenden in Bezug auf Mittelfinger- und Ringfingerposition darstellt.

<sup>502</sup> S. Bielitz, S. 42.

<sup>503</sup> Bielitz, S. 42.

<sup>504</sup> Bielitz, S. 6.

<sup>505</sup> Diese Konzentration auf die beiden hohen Saiten macht es stellenweise schwierig zu bestimmen, wann oder ob ausschließlich von diesen beiden, oder wann von allen gesprochen wird.

<sup>506</sup> Vgl. Bielitz, S. 15.

<sup>507</sup> Vgl. Bielitz, S. 6-7 u. 319-324.

Es ergeben sich grundsätzlich zwei Tetrachordgattungen, die eine mit einer kleinen, die andere mit einer großen Terz. Eine Melodie benutzt, so al-Munağğim, nur maximal acht der zehn Töne (bleibt also in einer Gattung), wobei diese Regel sogleich mit dem Beispiel des virtuosen Einsatzes aller zehn Töne in einer Melodie relativiert wird.<sup>508</sup> Wechsel von einem Lauf zum anderen sind also prinzipiell möglich, auch wenn die Angaben, wann und wie dies geschehen kann, nicht sehr ausführlich sind (in der Essenz: wenn es 'schön' klingt und ein Lauf dadurch nicht unterbrochen wird).<sup>509</sup>

Aus dem Traktat auf die Gestalt verwendeter Modi zu schließen, wie Owen Wright dies tut, ist gewagt und muss als Spekulation angesehen werden. Ähnlich verhält es sich mit der Annahme eines Finaltonprinzips;<sup>510</sup> die Existenz eines solchen Konzepts kann zwar für wahrscheinlich gehalten werden, doch mangels Quellen sind diesbezügliche Aussagen mit einem großen Fragezeichen zu versehen.

Während die antike griechische Musiktheorie sich anhand abstrakt formulierter Prinzipien strukturiert und legitimiert, bewegt sich al-Munağğims Traktat auf einem praxisorientierten, stark deskriptiven Niveau. Dies zeigt sich schon anhand der Beschreibung des verfügbaren Tonvorrats: Anstatt über berechnete Intervallgrößen spricht al-Munağğim über Griffstellen auf dem Lautenhals; das Wissen über deren genaue Positionen kann offenbar vorausgesetzt werden. Insgesamt gilt:

"Die Generierung der Töne, d. h. allgemein gesprochen ihre instrumentale Repräsentierung – durch die greifenden Finger und den Ort des Griffes auf dem Instrument – sind in der theoretischen Darstellung noch nicht gänzlich von der reinen Struktur des gemeinten Tonsystems getrennt [...]."<sup>511</sup>

Ein übergeordnetes Tonsystem ist gegeben, denn: "Es gibt zehn Töne; und in den Lauten, in den Blasinstrumenten und in der Kehle und in irgendwelchen anderen Musikinstrumenten gibt es in keinem Fall mehr Töne [...] als diese (zehn)."<sup>512</sup> Seine Darstellung erfolgt aber aus praktischen Gründen anhand der Laute. So verhalten

---

<sup>508</sup> S. Bielitz, S. 8-9.

<sup>509</sup> S. Bielitz, S. 8.

<sup>510</sup> Wright, Owen: Ibn al-Munajjim and the Early Arabian Modes. In: The Galpin Society Journal; Bd. 19 (1966). S. 27-48. Vgl. Bielitz, S. 16 u. S. 295.

<sup>511</sup> Bielitz, S. 25.

<sup>512</sup> Bielitz, S. 1.

sich Tetrachorde zu Saiten wie Läufe zu Saitenpaaren und man kann wohl mit einiger Sicherheit annehmen, dass sich diese Konzepte in der Wechselwirkung mit den instrumentalen Gegebenheiten entwickelt haben; "die Abstraktheit der antiken Darstellung" lässt dagegen "Rückschlüsse auf derartige Abhängigkeiten offenbar nicht mehr rekonstruieren".<sup>513</sup> Die Rezeption der antiken Musiktheorie hatte zu al-Munāğğims Zeit bereits begonnen. Was aber die konsequente Anwendung dieses Wissens für die arabische Musiktheorie bedeuten sollte, zeigt sich am Beispiel al-Fārābīs.

---

<sup>513</sup> Bielitz, S. 25.

## 3.2 – Al-Fārābī

Von al-Fārābī (gst. 950), der im europäischen Mittelalter als 'Alpharabius' und in den islamischen Ländern als der 'zweite Lehrer' bekannt war,<sup>514</sup> stammt eine der beeindruckendsten musiktheoretischen Arbeiten in arabischer Sprache. Im Gegensatz zu der kurzen und thematisch eingeschränkten Darstellung al-Munağğims ist al-Fārābīs *kitāb al-mūsīqī al-kabīr* ('Das Große Buch der Musik') ein mehrbändiges und breit aufgestelltes Werk. Wright fasst dessen Charakter treffend zusammen:

"The general approach is more analytical than descriptive, foregrounding schematic or mathematical codifications of possible structures, whether of scale, rhythm or melody. It is especially important for its elaborate treatment of theory, largely based on Greek concepts, but it also reflects aspects of contemporary practice, principally in the sections on instruments and rhythm."<sup>515</sup>

Der *kitāb al-mūsīqī* besteht aus einer Einleitung und drei Büchern. Die Einleitung beginnt mit einem allgemeinen Teil, in dem über Wesen, Effekt und Ursprung der Musik, über das musikalische Talent, die Erfindung der Instrumente, Musikerziehung und -theorie gesprochen wird. Es geht darum, einen Überblick über die verschiedenen Aspekte der Beschäftigung mit Musik – praktisch, theoretisch, geschichtlich, philosophisch – aufzutun, aber auch eine Idee des größeren Zusammenhangs zwischen diesen einzelnen Themenfeldern zu vermitteln. In einem zweiten, analytischen Teil wird das arabische Tonsystem anhand der Laute demonstriert. Die aus der antiken Theorie entlehnten Werkzeuge und Begriffe, die für eine solche analytische Betrachtung notwendig sind (Intervalle und Proportionen, Konsonanz und Dissonanz, Teilung und Addition von Intervallen etc.), werden in diesem Zug erklärt.

---

<sup>514</sup> Aristoteles wurde dabei als 'erster Lehrer' angesehen. Vgl. Wright, Owen: Fārābī, al-. In: Grove Music Online. Oxford Music Online (<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/0-mo-9781561592630-e-0000000548> ; Stand: 7.1.2019).

<sup>515</sup> Wright, Owen: Fārābī, al-. In: Grove Music Online. Oxford Music Online (<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/0-mo-9781561592630-e-0000000548> ; Stand: 7.1.2019).

Das der Einleitung folgende erste Buch bildet einen systematischen Teil, der sich an den Themen der antiken Musiktheorie abarbeitet; der Fokus ist rein theoretisch und es wird nicht auf Eigenheiten arabischer Musik und Musikpraxis eingegangen.

Dies ändert sich im zweiten Buch, in dem es um im islamischen Raum gängige Instrumente und deren Stimmungen geht. In Kombination mit dem analytischen Teil der Einleitung lässt sich hier ein relativ guter Einblick wenn nicht in das (ideelle) Tonsystem (welches al-Fārābī in seiner bemerkenswerten Betonung praktischer Aspekte gar nicht proklamiert)<sup>516</sup> gewinnen, so doch in eine Musikkultur; ein Stück weit zusammengewachsen, trotzdem vielfältig in ihren regionalen Ausprägungen. Ohne präzisere und umfangreichere Informationen und Zeugnisse muss es aber bei einem vagen Eindruck bleiben.

Das dritte Buch behandelt das Ausgangsmaterial zur Melodiebildung (Zusammensetzung von Oktav- oder Doppeloktavgruppen<sup>517</sup> oder kleineren Intervallgruppen aus konjunkten oder disjunkten Tetrachordgattungen), Rhythmus und Textierung, kurz: Werkzeuge des Musizierens. Hier gilt allerdings wohl ähnliches wie für das erste Buch des *kitāb al-mūsīqī*, in Owen Wrights Worten:

"But despite its recognition of the priority of practice, the main body of the work is determinedly theoretical and much of its material, whether on intervals and their combinations or the elaboration of rhythmic and melodic structures, is at some remove from contemporary realities."<sup>518</sup>

---

<sup>516</sup> Al-Fārābī war selbst ein berühmter Lautenist um dessen Fähigkeiten sich zahlreiche Legenden ranken. S. Gutas, Dimitri: Farabi. I. Biography. In: Encyclopaedia Iranica (<http://www.iranicaonline.org/articles/farabi-i> ; Stand: 7.1.2019).

<sup>517</sup> Die Oktave bzw. Doppeloktave bezeichnet dabei den Tonumfang der entsprechenden Gruppe. Al-Fārābī bezeichnet jede Tongruppe kleiner Intervalle, die den Ambitus eines Tetrachords sprengen, als *groupe*.

<sup>518</sup> Wright, Owen: Arab music; §I: Art music. In: Grove Music Online. Oxford Music Online (<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/0-mo-9781561592630-e-0000001139> ; Stand: 7.1.2019). Weiter heißt es dort: "Thus al-Fārābī went beyond al-Kindī's adoption of the framework of the Greater Perfect System to codify in detail the various tetrachord types that can be combined within it, providing a numerical analysis of their constituent intervals. Since many of these tetrachords were not in current use, the amount of attention paid to them points to a new concentration on theory for its own sake – a development of the purely speculative side of music viewed as one of the mathematical sciences (the Western medieval Quadrivium). [...] Also highly theoretical is the treatment of rhythm in the *Kitāb al-mūsīqī al-kabīr*."

Aus diesem Grunde liegt der Fokus auf den praxisnäheren Teilen der Einleitung und des zweiten Buches. Dennoch sollten kurz einige der grundlegendsten Definitionen aus dem zweiten Buch vorausgeschickt werden, damit sie im Laufe der folgenden Betrachtung nicht erläutert werden müssen:

Oktave und Doppeloktave sind 'große' Intervalle, Quinte, Quarte gelten – ebenso wie Undezime und Duodezime – als 'mittlere' Intervalle, alle Intervalle, die kleiner als die Quarte sind, heißen 'kleine' Intervalle.<sup>519</sup> Die Teilung einer Quarte in drei kleine Intervalle konstituiert eine Tetrachordgattung. Es gibt 'starke' und 'schwache' Tetrachordgattungen. Ist eines der Intervalle in einem Tetrachord größer als die Summe der beiden übrigen Intervalle, so handelt es sich um eine schwache Tetrachordgattung; ist dies nicht der Fall, um eine starke.<sup>520</sup> Jede Tongruppe kleiner Intervalle, deren Ambitus den eines Tetrachords übersteigt, wird als *groupe* definiert.<sup>521</sup> Mit der Teilung von Intervallen bzw. deren Ableitung aus anderen Intervallen geht die Festlegung von Konsonanzgraden einher. (Diese werden auch in der Einleitung beschrieben.) Die Oktave steht in dieser Kette am Anfang, da sie alle anderen Intervalle enthält (alle größeren Intervalle werden als Extensionen ihrer nicht-oktavierten Grundform verstanden).<sup>522</sup> Sie besitzt den größten Konsonanzgrad; es folgen Quinte und Quarte,<sup>523</sup> die durch die harmonische Teilung der Oktave ( $2/1 = 4/3 * 3/2$ ) definiert werden. Die Subtraktion der Quarte von der Quinte ergibt den Ganzton ( $3/2 : 4/3 = 9/8$ ). Mit diesen Intervallen lassen sich durch Addition und Subtraktion alle weiteren (pythagoreischen) Tonschritte herleiten.<sup>524</sup> In der Bestimmung der Konsonanzgrade folgt al-Fārābī der Position des jeweiligen Intervalls in der pythagoreischen Quintenkette. Diese aus der antiken Musiktheorie entlehnten Prinzipien gelten in dieser oder ähnlicher Form auch in den übrigen arabischen Traktaten des Mittelalters.<sup>525</sup>

In der analytischen Betrachtung (Einleitung) al-Fārābīs geht es um die 'natürlichen Dinge' in der Musik; "les sensations sonores naturelles étant, en effect,

---

<sup>519</sup> S. d'Erlanger 1, S. 100-101.

<sup>520</sup> S. d'Erlanger 1, S. 103.

<sup>521</sup> S. d'Erlanger 1, S. 117.

<sup>522</sup> S. d'Erlanger 1, S. 53.

<sup>523</sup> S. d'Erlanger 1, S. 68.

<sup>524</sup> S. d'Erlanger 1, S. 86-93.

<sup>525</sup> Vgl. d'Erlanger, Rodolphe: La musique arabe; Bd. 2. Al-Fārābī: Kitābu l-Mūsīqī al-Kabīr; Bd. 3 / Avicenna: Kitābu' š-Šifā (Mathématiques, Kap. XII). Paris 1935. S. 269-276. Im Folgenden zitiert als 'd'Erlanger 2'.

les seules qui intéressent notre étude."<sup>526</sup> Als 'natürliche Klänge' bezeichnet er jene, die dem Ohr gefallen; "ou encore celle [Anm. d. Verfassers: dem Ohr] de la plupart d'entre nous et le plus souvent."<sup>527</sup> Es geht also um eine mehrheitsbestimmte Norm der ästhetischen Empfindung,<sup>528</sup> die von den im arabischen Weltreich lebenden Menschen geteilt wird.<sup>529</sup> Für al-Fārābī ist diese Norm jedoch naturgegeben. Obwohl er Töne mit Phonemen vergleicht, als Bausteine versteht, die durch Anwendung gewisser Regeln zu einer Melodie zusammengefügt werden können, unterscheidet sich Musik für ihn in dem Punkt von Sprache, dass ihre Prinzipien eben nicht auf Konvention beruhen.<sup>530</sup>

## Oktavunterteilung

Anhand der Laute stellt al-Fārābī die Menge der natürlichen Töne dar; mit diesem vollkommensten unter den Instrumenten lasse sich die größte Menge dieser Töne produzieren.<sup>531</sup> Die Intervallverhältnisse dieser Töne werden im zweiten Buch präzise angegeben; al-Fārābī unterteilt eine Leersaite jeweils in 20736 Einheiten und kann somit jeden Punkt auf dem Griffbrett als Bruchteil dieser Zahl bestimmen. Insgesamt legt er auf diese Weise neun mögliche Bünde fest, es ergibt sich also ein Maximum von zehn Tönen pro Saite. Für die tiefste Saite bedeutet dies:

---

<sup>526</sup> D'Erlanger 1, S. 38.

<sup>527</sup> D'Erlanger 1, S. 38.

<sup>528</sup> S. d'Erlanger 1, S. 38: "L'homme ne doit donc pas se fier aveuglément à son jugement personnel; il lui faut tenir compte aussi de celui d'autrui."

<sup>529</sup> S. d'Erlanger 1, S. 39. Deren körperliche Verfassung, Sitten, Ernährung und Lebensraum sind 'normal'. Als 'anormale' Beispiele führt al-Fārābī etwa Äthiopier, Sudanesen, die Turkvölker und Slawen an. S. d'Erlanger 1, S. 38-39.

<sup>530</sup> S. d'Erlanger 1, S. 43-44.

<sup>531</sup> S. d'Erlanger 1, S. 44-45.

**Abb. 16: Al-Fārābī – Intervallstruktur der Laute (eine Saite)<sup>532</sup>**

<b>Bundbezeichnung</b>	<b>Saitenlänge</b>	<b>Ratio</b>	<b>Cent</b>
Leersaite	20736	1/1	0
<i>Nachbarn des Zeigefingers (Kleiner Finger)</i>	<i>19683</i>	<i>256/243</i>	<i>90</i>
<i>Nachbarn des Zeigefingers (Zeigefinger)</i>	<i>19584</i>	<i>18/17</i>	<i>99</i>
<i>Nachbar des Zeigefingers (persisch)</i>	<i>19072</i>	<i>162/149</i>	<i>145</i>
<i>Nachbarn des Zeigefingers (zalzalisch)</i>	<i>18816</i>	<i>54/49</i>	<i>168</i>
Zeigefinger	18432	9/8	204
<i>Nachbar des Mittelfingers</i>	<i>17496</i>	<i>32/27</i>	<i>294</i>
Mittelfinger der Perser	17408	81/68	303
Mittelfinger des Zalzal	16896	27/22	355
Ringfinger	16384	81/64	408
Kleiner Finger	15552	4/3	498

Die Tonhöhen der verschiedenen Griffpositionen werden in dieser und den folgenden Darstellungen auf verschiedene Weise ausgedrückt: mit dem proportionalen Verhältnis von schwingendem zu nicht-schwingendem Saitenanteil, dem relativen Abstand zum Bezugston (Leersaite) in Cent und – in al-Fārābī's Fall – mit der Länge des schwingenden Saitenanteils in Bezug auf die Zerlegung der Saite in 20736 Einheiten. Die in Klammer gesetzten Ergänzungen geben den Bund an, mit dessen Hilfe die entsprechenden Intervalle hergeleitet werden können.

Al-Fārābī unterscheidet zwischen Fundamentaltönen und Supplementärtönen (in der Tabelle kursiv gedruckt). Sie verhalten sich – wie er es selbst ausdrückt – zueinander wie der Stoff eines Gewandes zu dessen Verzierungen.<sup>533</sup> Leersaite, Zeigefingerbund, zwei Mittelfingerbünde, Ringfinger und Kleinfingerbund erzeugen die Haupttöne in einem Tetrachord, hier, wie schon bei al-Munağğim, anhand einer einzelnen Saite dargestellt. Ebenso wie in dem älteren Traktat schließen sich Mittelfingerbünde und Ringfingerbund gegenseitig aus. Diese Töne gehören zu einer jeweils verschiedenen Tetrachord- oder Oktavgattung.<sup>534</sup>

<sup>532</sup> Vgl. d'Erlanger 1, S. 172.

<sup>533</sup> S. d'Erlanger 1, S. 39.

<sup>534</sup> S. d'Erlanger 1, S. 49.

Zu den die Haupttöne konstituierenden Intervallen lassen sich also innerhalb eines Tetrachords Prime, große Sekunde (9/8) und Quarte (4/3) sowie – jeweils gattungsbestimmend – drei verschiedene Terzen zählen: Am Ringfingerbund findet man die pythagoreische große Terz, den Diton (81/64). Die Alternativen sind eine kleine, 'persische' (81/68) und eine neutrale, 'zalzalische' Terz (27/22). Beide sind nicht-pythagoreische Intervalle, d. h. sie sind nicht über Quintketten herzuleiten.<sup>535</sup> Verweist die Benennung im ersten Fall möglicherweise auf die regionale Herkunft bzw. Verbreitung, so ist der Bezug im zweiten klar: Maṣūr Zalzal (gest. 791), Schwager von Ibrāhīm al-Mawṣilī (dem Vater Iṣḥāq), war ein berühmter Lautenvirtuose am abbasidischen Hof. Auf ihn wird die Einführung bzw. Erfindung der zalzalischen Terz zurückgeführt.<sup>536</sup> Das möglicherweise auch aus der Volksmusik stammende Intervall<sup>537</sup> findet sich bei al-Fārābī erstmals in einer musiktheoretischen Abhandlung wieder, ein Zeichen, dass dessen Verwendung spätestens zu diesem Zeitpunkt als 'salonfähig' gelten kann.

In seinem 'Buch über die Instrumente' (Buch 2) beschreibt al-Fārābī den persischen Mittelfingerbund als auf halbem Weg zwischen kleinem Finger und Zeigefinger liegend.<sup>538</sup> Es ist zu fragen, ob hier nicht Ringfinger statt kleiner Finger gemeint ist, denn teilt man die Strecke zwischen kleinem Finger und Zeigefinger ( $4/3 : 9/8 = 32/27$ ) in zwei aliquote Teile,<sup>539</sup> so ergibt sich im weiteren Rechenweg nicht das Intervall des vorher definierten persischen Mittelfingerbundes: Hierzu multipliziert man Zähler und Nenner mit 2 (64/54). Dann addiert man zu der kleineren Zahl die Hälfte der Differenz zwischen beiden ( $54 + 5 = 59$ ). Daraus lässt

<sup>535</sup> Addiert man beispielsweise eine Quinte zur Oberquint des Ausgangstons (1/1), rechnet man:  $3/2 * 3/2 = 9/4$ . Zieht man hier eine Oktave ab (um den entsprechenden Ton in der Grundoktave zu erhalten), erhält man:  $9/4 : 2/1 = 9/8$ , die große pythagoreische Sekunde. Zieht man von der (wiederum in die Grundoktave versetzte) Unterquint (4/3) eine Quinte ab, rechnet man:  $4/3 : 3/2 = 8/9$ . In die Grundoktave versetzt:  $8/9 * 2/1 = 16/9$ , die kleine Septime, das komplementäre Intervall zur großen Sekunde. So erhält man, in beide Richtungen fortschreitend, nach und nach alle pythagoreischen Intervalle.

<sup>536</sup> S. Manik, S. 38 u. Shiloah 1995, S. 28 u. Wright 1978, S. 31.

<sup>537</sup> S. Pakbaz, Mehrdad: Persische Modalstrukturen und ihre frühislamischen Quellen. Wien 2010. S. 64-68.

<sup>538</sup> S. d'Erlanger 1, S. 170.

<sup>539</sup> Eine exakte Häftung des Intervalls wäre  $\sqrt{32/27}$ , was sich nicht in rationalen Zahlen ausdrücken lässt. Daher teilt man die entsprechende Saitenstrecke in zwei Stücke gleicher Länge. Vgl. d'Erlanger 3, S. 572 bezüglich der gleichen Operation in Ṣafī ad-Dīn's musiktheoretischen Schriften: "Pour l'auteur [Anm. d. Verf.: Ṣafī ad-Dīn], comme du reste pour tous les anciens théoriciens arabes, diviser un intervalle en deux parties égales, n'est pas partager cet intervalle en deux autres de rapports identiques, mais trouver la moyenne arithmétique des nombres qui représentent les termes extrêmes de son rapport. Sur une corde, l'opération se ramène à diviser en deux sections d'égaux longueurs la portion de corde qui sépare les points fournissant les deux degrés de l'intervalle." Vgl. d'Erlanger 3, S. 36.

sich ableiten, dass sich das Intervall  $32/27$  aus  $64/59 + 59/54$  zusammensetzt. Zählt man den bisher unbeachteten Ganzton des Zeigefingerintervalls hinzu ( $64/59 * 9/8$ ) kommt man auf  $72/59$ , was ungefähr 345 Cent entspricht. Dieses Ergebnis würde zu einem zalzalischen Mittelfingerbund führen, der, den Angaben al-Fārābīs zufolge auf halbem Weg zwischen persischem Mittelfingerbund und Ringfingerbund liegend, einer Terz von etwa 376 Cent entspräche.<sup>540</sup> Es ergäbe sich ein Widerspruch zu der klaren Aussage al-Fārābīs, dass dieser Bund einen Viertelton unter dem des Ringfingers liegen müsse.<sup>541</sup> Geht man bei der Bestimmung des persischen Mittelfingerbundes vom Ringfinger statt vom kleinen Finger aus, stimmen die Ergebnisse mit den bereits referierten Angaben überein. Das Intervall zwischen Zeigefinger und Ringfinger ( $9/8$ ) zerlegt sich in  $18/17$  und  $17/16$ ,  $18/17 * 9/8 = 81/68$ , das zwischen persischem Mittelfinger und Ringfinger ( $68/64 = 17/16$ ) in  $34/33$  und  $33/32$ ,  $34/33 * 81/68 = 2754/2244$ , was ungefähr den vereinfachten  $27/22$  entspricht (355 Cent). Handelt es sich also um weitere Intervallvarianten? Ṣafī ad-Dīn greift die hier beschriebene  $72/59$ -Terz in seiner eigenen Theorie auf,<sup>542</sup> was diesem mutmaßlichen Fehler eine gewisse Legitimation verleiht. Dennoch, auf der dieser Definition folgenden Übersicht der Intervalle<sup>543</sup> wird deren Größe durch Angabe der Saitenlänge genau bestimmt und diese Angaben sprechen für einen Fehler.

Beachtenswert ist jedenfalls, dass beide, persische und zalzalische Terz (wie auch immer definiert), eine wichtigere Rolle als die kleine pythagoreische Terz ( $32/27$ ) spielen. Diese wird als 'Nachbar' begriffen und zählt zu den Supplementärtönen,<sup>544</sup> der Unterschied zur persischen Terz ( $81/68$ ) ist mit etwa neun Cent ohnehin zu vernachlässigen.

Die übrigen Supplementärtöne finden sich alle im Bereich zwischen Sattel und Zeigefingerbund, darunter das pythagoreische Limma ( $256/243$ ), ein Halbton

<sup>540</sup> S. d'Erlanger 1, S. 171.

<sup>541</sup> S. d'Erlanger 1, S. 174. In diesem Zusammenhang kritisiert er die Annahme, der Bund liege gar noch tiefer, nämlich ein Limma (90 Cent) unter dem des Ringfingers.

<sup>542</sup> S. d'Erlanger 3, S. 115.

<sup>543</sup> S. d'Erlanger 1, S. 172.

<sup>544</sup> D'Erlanger 1, S. 171: "La touche du médium qui résulte de l'inversion des intervalles du genre fort diatonique [Anm. d. Verf.: d. h. Ganzton + Ganzton + Limma bzw. die Inversion: Limma + Ganzton + Ganzton. Bei der Umkehrung ergibt sich die kleine pythagoreische Terz.] n'est pas considérée par les musiciens comme une touche du médium; lorsqu'ils s'en servent, ils la disent *voisine du médium*, mais ils ne reconnaissent comme médium véritable que la touche du *médium perse* ou celle du *médium de zulzul*."

von nahezu 100 Cent (18/17)<sup>545</sup> sowie zwei neutrale Sekunden von 145 bzw. 168 Cent (162/149 bzw. 54/49). Die in der tabellarischen Darstellung in Klammer gesetzten Ergänzungen geben den Bund an, mit dessen Hilfe diese Intervalle hergeleitet werden können: So definiert al-Fārābī den Limma-Bund als einen Diton unter dem Kleinfingerbund, den des 18/17-Halbtons als auf halber Strecke zwischen Sattel und Zeigefingerbund, die übrigen beiden als auf halbem Weg zwischen persischem bzw. zalzalischem Mittelfingerbund und Sattel liegend.<sup>546</sup>

Der 18/17-Halbton wird im Buch der Instrumente in einer Übersicht der Bünde aufgeführt, nicht aber in der Einleitung.<sup>547</sup> Im Grunde ist er neben dem Limma überflüssig. Der Unterschied ist so klein, dass er in der Praxis nicht wahrzunehmen ist, und al-Fārābī argumentiert genau mit jener Ungenauigkeit der Wahrnehmung für die Option der Erweiterung des Limmas zum Halbton: Die Differenz ist im Einzelnen nicht zu hören, jedoch ist der Unterschied von Quarte zu Quinte nun beispielsweise als die Summe zweier Halbtöne darstellbar (während zwei Limmata hier deutlich zu klein ausfielen). Der Halbton kann somit – in der Praxis – als Maßeinheit der größeren Intervalle fungieren.<sup>548</sup> Dennoch geht al-Fārābī nicht so weit, auf das Limma zu verzichten – es wegzulassen, hieße das antike Theoriegebäude zu stürzen. Die nicht-pythagoreischen Intervalle bleiben Ergänzungen im Gerüst des Tetrachords, obgleich sie für wichtiger als ihre pythagoreischen Alternativen gelten: so wie zum Beispiel persische Terz (Ganzton + 18/17-Halbton) vs. pythagoreische kleine Terz (Ganzton + Limma). Die

<sup>545</sup> Al-Fārābī befasst sich an anderer Stelle mit dem Problem des pythagoreischen Kommas, mit der Oktave als einem aus sechs Ganztönen bestehenden Intervall und dem Halbton als der Hälfte des Ganztons. Dieser 'gleichstufige' Halbton ist das Ergebnis der Teilung des Ganztons. S. d'Erlanger 1, S. 97. Diskussion des Halbtons: d'Erlanger 1, S. 54-55, 61-63. Vgl. Bielitz, S. 86-100.

<sup>546</sup> S. d'Erlanger 1, S. 171.

<sup>547</sup> S. d'Erlanger 1, S. 46 u. 172. Möglicherweise wollte al-Fārābī eine Diskussion in diesem Detailgrad erst im Hauptteil seiner Abhandlung bringen.

<sup>548</sup> Das in d'Erlanger 1, S. 55 unter Vorbehalt aufgestellte Postulat "Le ton renfermerait alors un nombre exact d'intervalles de *reste* [Anm. d. Verf.: = Limma] et, de ce fait, l'intervalle de *reste* serait alors la commune mesure à tous les autres intervalles. Le ton le renfermerait deux fois; la quarte contiendrait deux tons et demi et la quinte trois tons et demi", das an der nicht ausreichenden Größe des Limmas scheitert, kann durch dessen Erweiterung zum 18/17-Halbton erfüllt werden. S. d'Erlanger 1, S. 62: "En augmentant l'entendue de l'intervalle *reste* pour lui donner celle du demi-ton, sa sonorité ne change [pratiquement] pas [...]." Bielitz schließt: "Mit der Bestimmung des Halbtons als Maß aller anderen Intervalle wird nicht nur implizit eine gleichschwebende Temperatur – hier noch nicht formuliert [...] – von 12 gleichen Halbtönen in der Oktav postuliert, sondern al-Fārābī wird mit dieser Formulierung als Aristoxeniker, aber ohne jeden faßbaren Aristoxenischen Einfluß erkennbar." S. Bielitz, S. 92. Auf dieser Basis erscheint es verständlich, dass Touma in al-Fārābī den Urvater des modernen temperierten 24-Tonsystems sieht.

Wahrnehmung ist für al-Fārābī keine sichere Grundlage einer umfassenden Theorie, wenn sie auch für praktische Belange ausreichen mag:

"De là suit que les considérations précédentes sur la mesure des intervalles ne suffisent pas pour la science théorique; il faut, soit les faire précéder d'autres considérations, soit en reprendre l'examen en le poussant plus à fond."<sup>549</sup>

Es ergeben sich also im ersten Tetrachord sechs Haupttöne und fünf Nebentöne, wobei drei der Haupttöne – Ringfinger-, persischer und zalzalischer Mittelfingerbund – nicht gleichzeitig verwendbar sind. Weitet man die Betrachtung auf die Oktave aus, so ergibt sich folgender Überblick (die Darstellung umfasst drei Saiten: Tetrachord + Tetrachord + Ganzton):

---

<sup>549</sup> D'Erlanger 1, S. 64.

**Abb. 17: Al-Fārābī – Haupt- und Nebentöne der Oktave**

<b>Bundbezeichnung</b>	<b>Saitenlänge</b>	<b>Ratio</b>	<b>Cent</b>	<b>Ton</b>
Leersaite	20736	1/1	0	1
<i>Nachbarn des Zeigefingers (Kleiner Finger)</i>	<i>19683</i>	<i>256/243</i>	<i>90</i>	
<i>Nachbarn des Zeigefingers (Zeigefinger)</i>	<i>19584</i>	<i>18/17</i>	<i>99</i>	
<i>Nachbar des Zeigefingers (persisch)</i>	<i>19072</i>	<i>162/149</i>	<i>145</i>	
<i>Nachbarn des Zeigefingers (zalzalisch)</i>	<i>18816</i>	<i>54/49</i>	<i>168</i>	
Zeigefinger	18432	9/8	204	2
<i>Nachbar des Mittelfingers</i>	<i>17496</i>	<i>32/27</i>	<i>294</i>	
Mittelfinger der Perser	17408	81/68	303	[3]
Mittelfinger des Zalzal	16896	27/22	355	{3}
Ringfinger	16384	81/64	408	(3)
Kleiner Finger	15552	4/3	498	4
-----				
Leersaite	20736	4/3	498	4
<i>Nachbarn des Zeigefingers (Kleiner Finger)</i>	<i>19683</i>	<i>1024/729</i>	<i>588</i>	
<i>Nachbarn des Zeigefingers (Zeigefinger)</i>	<i>19584</i>	<i>72/51</i>	<i>597</i>	
<i>Nachbar des Zeigefingers (persisch)</i>	<i>19072</i>	<i>216/149</i>	<i>643</i>	
<i>Nachbarn des Zeigefingers (zalzalisch)</i>	<i>18816</i>	<i>72/49</i>	<i>666</i>	
Zeigefinger	18432	3/2	702	5
<i>Nachbar des Mittelfingers</i>	<i>17496</i>	<i>128/81</i>	<i>792</i>	
Mittelfinger der Perser	17408	27/17	801	[6]
Mittelfinger des Zalzal	16896	18/11	853	{6}
Ringfinger	16384	27/16	906	(6)
Kleiner Finger	15552	16/9	996	7
-----				
Leersaite	20736	16/9	996	7
<i>Nachbarn des Zeigefingers (Kleiner Finger)</i>	<i>19683</i>	<i>4096/2187</i>	<i>1086</i>	
<i>Nachbarn des Zeigefingers (Zeigefinger)</i>	<i>19584</i>	<i>32/17</i>	<i>1095</i>	
<i>Nachbar des Zeigefingers (persisch)</i>	<i>19072</i>	<i>288/149</i>	<i>1141</i>	
<i>Nachbarn des Zeigefingers (zalzalisch)</i>	<i>18816</i>	<i>96/49</i>	<i>1164</i>	
Zeigefinger	18432	2/1	1200	8/1

Die eingeklammerten Zahlen heben hervor, dass an dieser Stelle zwischen alternativen Haupttönen gewählt werden muss. Supplementärtöne sind kursiv geschrieben.

Die Oktavreplik selbst nicht mitgerechnet ergeben sich also elf potentielle Fundamentaltöne in der Oktave bzw. 25 Töne insgesamt, 22, wenn man den 18/17-Halbton auslässt.<sup>550</sup> Von den elf Haupttönen sind – um es mit den bereits eingeführten Termini auszudrücken – fünf 'stehende', sechs jedoch 'bewegte' Töne: Die 'stehenden' Töne sind Prime/Oktave (1/1 bzw. 2/1), große Sekunde (9/8), Quarte (4/3), Quinte (3/2) und kleine Septime (16/9); die 'bewegten' – persische (81/68), zalzalische (27/22) und große (81/64) Terz sowie persische (27/17), zalzalische (18/11) und große (27/16) Sexte – schließen sich jeweils gegenseitig aus. Ähnlich wie al-Munağğim auf dieser Basis zwei verschiedene 'Läufe' definiert, stellt al-Fārābī drei verschiedene heptatonische Oktavgattungen vor.<sup>551</sup>

**Abb. 18: Al-Fārābī – drei Oktavgattungen**<sup>552</sup>

<b>1.</b>	<b>Leersaite</b>	<b>Zeigefinger</b>	<b>Ringfinger</b>	<b>Kleiner Finger</b>
	1/1	9/8	81/64	4/3
	4/3	3/2	27/16	16/9
	2/1			
<b>2.</b>	<b>Leersaite</b>	<b>Zeigefinger</b>	<b>Pers. Mittelfinger</b>	<b>Kleiner Finger</b>
	1/1	9/8	81/68	4/3
	4/3	3/2	27/17	16/9
	2/1			
<b>3.</b>	<b>Leersaite</b>	<b>Zeigefinger</b>	<b>Zalzal. Mittelfinger</b>	<b>Kleiner Finger</b>
	1/1	9/8	27/22	4/3
	4/3	3/2	18/11	16/9
	2/1			

"Ce sont là les trois catégories de notes naturelles et homogènes entrant dans la composition des mélodies. Nous pourrions en admettre d'autres, mais elles donneraient naissance à une musique faiblement consonante et peu harmonieuse."<sup>553</sup>

Alle drei Oktavgattungen bestehen aus zwei konjunkten Tetrachorden + Ganzton. Der *rāst*-Tetrachord ist hier als Baustein der zalzalischen Oktavgattung bereits vorhanden.

<sup>550</sup> Da dieser ja als praktischer Ersatz für das Limma präsentiert wird.

<sup>551</sup> Auch dies ein Zeichen des höheren Abstraktionsgrades bei al-Fārābī, dass er nicht mehr von 'Läufen' spricht.

<sup>552</sup> Vgl. d'Erlanger 1, S. 50-51.

<sup>553</sup> D'Erlanger 1, S. 51.

Diese sind die am häufigsten verwendeten Töne und damit einhergehend die natürlichsten.<sup>554</sup> Zur Rolle der Supplementärtöne bemerkt al-Fārābī:

"Certaines de ces dernières [Anm. d. Verf.: der Supplementärtöne] ajoutent à la beauté et au charme de la mélodie; d'autres sont superflues, ou même d'un effet désagréable. Les notes supplémentaires sont donc de deux espèces: les unes sont naturelles et ajoutent à la perfection de la sonorité mélodique, les autres non."<sup>555</sup>

Da sich al-Fārābī ausdrücklich mit den natürlichen Tönen befasst,<sup>556</sup> kann man davon ausgehen, dass wenigstens jene 22 oben genannten Töne zur ersten Kategorie gehören (und nach al-Fārābī's eigener Aussage ist auch der 18/17-Halbton hörend nicht vom Limma zu unterscheiden). Was die Verwendung der vorgestellten Töne in der Praxis anbelangt, bemerkt al-Fārābī in seinem 'Buch der Instrumente':

"Les ligatures que nous avons énumérées sont à peu près toutes celles que l'on emploie d'ordinaire sur le luth. On ne les rencontre cependant pas toutes ensemble sur un même instrument. Il y en a qui sont indispensables au jeu du luth et employées par tous les musiciens. Ce sont la touche de l'index, celle de l'annulaire, celle de l'auriculaire, et l'une d'entre celles qui sont placées entre la ligature d'index et celle de l'annulaire et que tous qualifient de *touches du médius*; ce sera pour certains le *médius de zulzul*; pour d'autres le *médius perse*; pour d'autres encore, la touche que nous avons appelée *voisine du médius*.

Quant aux touches qualifiées de *voisines de l'index*, certains musiciens les rejettent et ne se servent d'aucune d'elles. D'autres se servent de l'une des touches du médius et emploient avec elle la voisine du médius qu'ils considèrent bien comme telle et non comme une touche du médius; mais ils n'emploient aucune de celles dites *voisines de l'index*; d'autres encore se servent à la fois de l'une des deux touches du médius, de la voisine du médius

---

<sup>554</sup> S. d'Erlanger 1, S. 49.

<sup>555</sup> S. d'Erlanger 1, S. 39.

<sup>556</sup> S. d'Erlanger 1, S. 41.

et de l'une des touches dites *voisines de l'index*, à savoir celle qui est séparée par un intervalle de limma de la ligature de l'index."<sup>557</sup>

Es ist also eine Vielzahl persönlicher, regionaler oder Repertoire-spezifischer (modaler) Varianten denkbar. Eine minimalistische Bundierung würde ähnlich wie bei al-Munağğim aus Zeigefinger-, Ringfinger- und Kleinfingerbund sowie einem der drei Mittelfingerbünde bestehen.

Den Rahmen für al-Fārābīs theoretische Betrachtung bildet der durch Tetrachorde strukturierte Doppeloktavraum nach dem Vorbild des antiken *systema teleion meizon*. Zur Doppeloktave bemerkt er: "Ce degré sera l'*aiguë des aiguës*, soit la note que les Grecs qualifiaient de *nète hyperboléon*."<sup>558</sup> Eine Tongruppe mit dem Umfang dieses Intervalls ist eine *groupe parfait*. "En composition et dans le jeu de la plupart des instruments, les musiciens ne dépassent généralement pas les limites de cet intervalle."<sup>559</sup> Die Doppeloktave repräsentiert also den theoretisch relevanten Tonraum. Aus diesem Grund vertritt al-Fārābī entschieden die Hinzufügung einer fünften Saite auf dem *ūd*, da die Doppeloktave mit vier Saiten nicht bequem erreicht werden kann.<sup>560</sup> Ebenso beschäftigt er sich ausführlich mit der Frage, welche Töne auf der Laute mit welcher Art von Bundierung eine Oktavreplik besitzen.<sup>561</sup> Untersucht man die zweite Oktave auf einer fünfsaitigen Laute mit den maximalen zehn Bündeln, so zeigt sich, dass die nicht-pythagoreischen Töne nur eingeschränkt oktavfähig sind:

---

<sup>557</sup> D'Erlanger 1, S. 179.

<sup>558</sup> D'Erlanger 1, S. 205.

<sup>559</sup> D'Erlanger 1, S. 117.

<sup>560</sup> S. d'Erlanger 1, S. 45 u. 204-205.

<sup>561</sup> S. d'Erlanger 1, S. 185-193.

**Abb. 19: Al-Fārābī – Intervallstruktur der Laute (zwei Oktaven)**

<b>Bundbezeichnung</b>	<b>Ratio</b>	<b>Cent</b>	<b>Ton</b>
Leersaite	1/1	0	1
<i>Nachbarn des Zeigefingers (Kleiner Finger)</i>	<i>256/243</i>	<i>90</i>	
<i>Nachbarn des Zeigefingers (Zeigefinger)</i>	<i>18/17</i>	<i>99</i>	
<i>Nachbar des Zeigefingers (persisch)</i>	<i>162/149</i>	<i>145</i>	
<i>Nachbarn des Zeigefingers (zalzalisch)</i>	<i>54/49</i>	<i>168</i>	
Zeigefinger	9/8	204	2
<i>Nachbar des Mittelfingers</i>	<i>32/27</i>	<i>294</i>	
Mittelfinger der Perser	81/68	303	[3]
Mittelfinger des Zalzal	27/22	355	{3}
Ringfinger	81/64	408	(3)
Kleiner Finger	4/3	498	4
-----			
Leersaite	4/3	498	4
<i>Nachbarn des Zeigefingers (Kleiner Finger)</i>	<i>1024/729</i>	<i>588</i>	
<i>Nachbarn des Zeigefingers (Zeigefinger)</i>	<i>72/51</i>	<i>597</i>	
<i>Nachbar des Zeigefingers (persisch)</i>	<i>216/149</i>	<i>643</i>	
<i>Nachbarn des Zeigefingers (zalzalisch)</i>	<i>72/49</i>	<i>666</i>	
Zeigefinger	3/2	702	5
<i>Nachbar des Mittelfingers</i>	<i>128/81</i>	<i>792</i>	
Mittelfinger der Perser	27/17	801	[6]
Mittelfinger des Zalzal	18/11	853	{6}
Ringfinger	27/16	906	(6)
Kleiner Finger	16/9	996	7
-----			
Leersaite	16/9	996	7
<i>Nachbarn des Zeigefingers (Kleiner Finger)</i>	<i>4096/2187</i>	<i>1086</i>	
<i>Nachbarn des Zeigefingers (Zeigefinger)</i>	<i>32/17</i>	<i>1095</i>	
<i>Nachbar des Zeigefingers (persisch)</i>	<i>288/149</i>	<i>1141</i>	
<i>Nachbarn des Zeigefingers (zalzalisch)</i>	<i>96/49</i>	<i>1164</i>	
Zeigefinger	2/1	1200	8/1

<i>Nachbar des Mittelfingers</i>	512/243	1290	90	
Mittelfinger der Perser	36/17	1299	99	
Mittelfinger des Zalzal	24/11	1351	151	
Ringfinger	9/4	1404	204	2
-----				
Kleiner Finger	64/27	1494	294	
-----				
Leersaite	64/27	1494	294	
<i>Nachbarn des Zeigefingers (Kleiner Finger)</i>	16384/6561	1584	384	
<i>Nachbarn des Zeigefingers (Zeigefinger)</i>	128/51	1593	393	
<i>Nachbar des Zeigefingers (persisch)</i>	384/149	1639	439	
<i>Nachbarn des Zeigefingers (zalzalisch)</i>	128/49	1662	462	
Zeigefinger	8/3	1698	498	4
-----				
<i>Nachbar des Mittelfingers</i>	2048/729	1788	588	
Mittelfinger der Perser	48/17	1797	597	
Mittelfinger des Zalzal	32/11	1849	649	
Ringfinger	3/1	1902	702	5
-----				
Kleiner Finger	256/81	1992	792	
-----				
Leersaite	256/81	1992	792	
<i>Nachbarn des Zeigefingers (Kleiner Finger)</i>	65536/19683	2082	882	
<i>Nachbarn des Zeigefingers (Zeigefinger)</i>	512/153	2091	891	
<i>Nachbar des Zeigefingers (persisch)</i>	512/149	2137	937	
<i>Nachbarn des Zeigefingers (zalzalisch)</i>	512/147	2160	960	
Zeigefinger	32/9	2196	996	7
-----				
<i>Nachbar des Mittelfingers</i>	8192/2187	2286	1086	
Mittelfinger der Perser	64/17	2295	1095	
Mittelfinger des Zalzal	128/33	2347	1147	
Ringfinger	4/1	2400	1200	8/1
-----				
Kleiner Finger	1024/243	2490	1290	

Der zweite 'Nachbar des Zeigefingers', der Bund, der den 18/17-Halbtönen hervorbringt, erhält eine genaue Oktavreplik durch den persischen Mittelfingerbund auf der jeweils übernächsten Saite. Dies hängt damit zusammen, dass diese beiden

Bünde genau im Verhältnis 2187/2176 zu dem nächst-tiefergelegenen pythagoreischen Bund stehen. Der dritte ('persische') 'Nachbar des Zeigefingers' wird einigermaßen mit Hilfe des zalzalischen Mittelfingerbundes oktaviert, die Abweichung zwischen den Tönen beträgt nur sechs Cent. Für den vierten 'Nachbarn' sowie die beiden nicht-pythagoreischen Mittelfingerbünde findet sich keine Oktavreplik. Von den Terzen und Sexten der unteren Oktave können nur die vom 'Nachbarn des Mittelfingers' erzeugten repliziert werden. Jedoch werden durch den ersten 'Nachbarn des Zeigefingers' pythagoreische verminderte Quarte und verminderte Septime, die mittels schismatischer Verwechslung<sup>562</sup> als rein gestimmte große Terz und große Sexte fungieren können, möglich. Diese oder – vielleicht besser – die etwas höher gelegenen Töne des zweiten 'Nachbarn des Zeigefingers' auf der vierten und fünften<sup>563</sup> Saite sind als Repliken der großen Terz und Sexte am Ringfingerbund der ersten und zweiten Saite denkbar, die durch die Struktur der Bundierung auch ohne exaktes Pendant bleiben.

Das von al-Fārābī vorgestellte System ist also in Bezug auf die intervallischen Eigenheiten der arabischen Musik immer noch erheblichen praktischen Beschränkungen unterworfen. Gleichwohl ist die neutrale Terz (und damit der *rāst*-Tetrachord) nun – wenn auch nicht im systematischen Teil, so doch im Buch der Instrumente – ausdrücklich in die Betrachtung miteinbezogen und als Hauptton klassifiziert.

## **Der *ṭanbūr* von Khorasan**

Von besonderem Interesse sind noch die Darstellungen der Stimmung und/oder Bundierung verschiedener weiterer Instrumente, unter anderem auch regionale Varianten der Langhalslaute *ṭanbūr*. Den *ṭanbūr* von Khorasan beschreibt er als Instrument mit zwei im Abstand einer großen Sekunde gestimmten Saiten<sup>564</sup> und in

<sup>562</sup> Die Differenz zwischen Apotome (~ 114 Cent) und Limma (~ 90 Cent) ergibt das pythagoreische Komma (23,46 Cent). Im Zuge der schismatischen Verwechslung wird dieses Komma durch das geringfügig kleinere syntonische Komma (Differenz zwischen pythagoreischer großer Terz, ~ 408 Cent, und reiner Terz, ~ 386 Cent, = ~ 21,51 Cent) vertauscht (eine theoretische Rationalisierung, der Unterschied ist unbedeutend).

<sup>563</sup> Nach Reihenfolge der Darstellung.

<sup>564</sup> S. d'Erlanger 1, S. 252. Al-Fārābī beschreibt auch andere Möglichkeiten, u. a. die, beide Saiten identisch zu stimmen, bezeichnet den Sekundabstand aber als die gebräuchlichste Stimmung.

der Regel achtzehn Bünden. Fünf dieser Bünden nennt al-Fārābī 'feste' Bünden, sie sind überregional verbreitet und unter allen Umständen unabdingbar. Die übrigen, 'variablen' Bünden stellen daher die Besonderheit des *ṭanbūr* von Khorasan dar, wegen derer al-Fārābī die Beschreibung vornimmt.<sup>565</sup>

Die fünf festen Bünden sind, wenig überraschend:

**Abb. 20: Al-Fārābī – Bündierung des khorasanischen *ṭanbūr* ('feste' Bünden)<sup>566</sup>**

<b>Chiffre</b> <sup>567</sup>	<b>Ratio</b>	<b>Cent</b>	<b>Intervall</b>
H	9/8	204	große Sekunde
Ḥ	4/3	498	Quarte
Y	3/2	702	Quinte
L	2/1	1200	Oktave
N	9/4	1404	Oktave + große Sekunde

Dies sind alle Intervalle, die modusübergreifend Verwendung finden. Führt man al-Fārābīs Anweisungen zur Bestimmung der Platzierung der variablen Bünden aus,<sup>568</sup> so ergibt sich folgendes Bild:

<sup>565</sup> S. d'Erlanger 1, S. 242-243.

<sup>566</sup> Vgl. d'Erlanger 1, S. 244-245.

<sup>567</sup> Die arabischen Gelehrten benennen nach griechischem Vorbild ihre Töne nach Buchstaben ihres Alphabets, die hier, d'Erlanger folgend, mit dem Anfangsbuchstaben ihrer Umschrift wiedergegeben werden. Die Buchstaben werden bei Ṣafī ad-Dīn im Sinne des *ḥisāb al-ḡummal* auch als Zahlen verstanden, einem System, das den Buchstaben des arabischen Alphabets numerische Werte zuordnet und z. B. für Chronogramme (Text oder Textabschnitt, in dem der Wert aller Buchstaben, die zugleich Zahlensymbole sind, die Jahreszahl des beschriebenen Ereignisses ergibt) genutzt wird. Vgl. Gacek, Adam: *The Arabic Manuscript Tradition. A Glossary of Technical Terms & Bibliography*. Leiden 2001 (= *Handbuch der Orientalistik*, Abt. 1: *Der Nahe und Mittlere Osten*; Bd. 58). S. 3. Vgl. Manik, S. 21-22. Vgl. auch El-Mallah, S. 102-103: "Zur Bezeichnung der Töne wählt al-Urmawī die Zahlenwerte der Buchstaben. Er folgt damit dem bekannten System der abḡad-Zahlen (*ḥisāb al-ḡummal*). Er benennt die ersten zehn Töne mit den ersten zehn Buchstaben des Alphabets, also *a* bis *ī* (d. i. 1 bis 10), wie seine Vorgänger in der alten Schule. Die folgenden zehn werden wiederum dem Alphabet nach durchgezählt, jedoch dieses Mal nur von *a* bis *t* (d. i. 1 bis 9). Zusätzlich wird ihnen der Buchstabe *ī* (= 10) vorangestellt. Der zwanzigste Ton erhält den Buchstaben *k* (= 20), welcher wiederum den folgenden Tönen anstatt des *ī* vorangestellt wird etc. Es handelt sich also um ein differenziertes Bezeichnungssystem, in dem jeder Ton, auch abhängig von seiner Oktavlage, ein eigenes Zeichen erhält." Und S. 266: "Die Tonvorstellung realisiert sich durch einen konkreten Griffplatz auf dem Lautenhals. Daher entwickelte sich auch für jeden Ton eine nur ihm eigene Bezeichnung, die sich in anderen Tonlagen niemals wiederholt [...]."

<sup>568</sup> S. d'Erlanger 1, S. 246-249.

**Abb. 21: Al-Fārābī – Intervallstruktur des khorasanischen *ṭanbūr***

1. Saite

2. Saite

Chiffre	Ratio	Cent	Ratio	Cent	Schrittgröße
<b>A</b>	<b>1/1</b>	<b>0</b>	<b>9/8</b>	<b>204</b>	<b>L</b>
'A	256/243	90	32/27	294	L
F	65536/59049	180	8192/6561	384	K
<b>H</b>	<b>9/8</b>	<b>204</b>	<b>81/64</b>	<b>408</b>	<b>L</b>
D	32/27	294	4/3	498	L
Q	8192/6561	384	1024/729	588	K
R	81/64	408	729/512	612	L
<b>Ḥ</b>	<b>4/3</b>	<b>498</b>	<b>3/2</b>	<b>702</b>	<b>L</b>
Š	1024/729	588	128/81	792	K
T	729/512	612	6561/4096	816	L
<b>Y</b>	<b>3/2</b>	<b>702</b>	<b>27/16</b>	<b>906</b>	<b>L</b>
(W	128/81	792)	(16/9	996)	K
Th	6561/4096	816	59049/32768	1020	L
<b>Ḥ</b>	<b>27/16</b>	<b>906</b>	<b>243/128</b>	<b>1110</b>	<b>L</b>
Dh	16/9	996	2/1	1200	K
(0	59049/32768	1020)	(531441/262144	1223)	L
Ş	243/128	1110	2187/1024	1314	L
<b>L</b>	<b>2/1</b>	<b>1200</b>	<b>9/4</b>	<b>1404</b>	<b>K</b>
Dh	531441/262144	1223	4782969/2097152	1427	L
Ġ	2187/1024	1314	19683/8192	1518	L
<b>N</b>	<b>9/4</b>	<b>1404</b>	<b>81/32</b>	<b>1608</b>	

Die fett gedruckten Positionen bezeichnen die festen Bünde, die eingeklammerten Supplementärtöne, Zwischenschritte, die zur Findung bestimmter Bünde nötig sind. Man sieht, dass die Supplementärtöne auf der zweiten Seite reguläre Töne der ersten Saite sind und umgekehrt, sie also eine Funktion über die Positionsfindung hinaus haben. Dies liegt am Sekundabstand der Saiten. Daher rührt wohl al-Fārābīs Empfehlung, die Supplementärtöne auch nach erfolgter Bestimmung aller Bundpositionen nicht wegzulassen. Mit ihnen zusammen ergeben sich 20 Bünde.

Es zeigt sich, dass die Oktave sich in eine kontinuierliche Abfolge von Limma – Limma – Komma (in der Tabelle ausgedrückt durch die Buchstaben 'L' und 'K') untergliedern lässt, in insgesamt 17 Tonschritte, die Supplementärtöne nicht eingerechnet. Im Gegensatz zu al-Fārābīs Beschreibung der *ūd*-Bundierung verwendet dieses Modell nur pythagoreische Intervalle – eine neutrale Terz ist nicht

möglich. Ṣafī ad-Dīns eigenes, 17-töniges Tonsystem greift genau die hier von al-Fārābī beschriebene Unterteilung der Oktave auf.<sup>569</sup>

## Rhythmus

Al-Fārābī fügt seinem Traktat keine Sammlung melodischer Modi hinzu, jedoch widmet er der Rhythmik einen ausführlicheren Teil. Hier spricht er zunächst über die Notwendigkeit einer Zeiteinheit zur Messung von Dauern. Diese muss unteilbar sein und zwar entweder, weil sie zu kurz ist, um weiter zerlegt zu werden, oder weil es qua Konvention so bestimmt ist (was bei der Darstellung und Ausführung langsamerer Rhythmen wichtig wird). Alle längeren Dauern (bei al-Fārābī betrifft dies die Pausen zwischen den Schlägen) können nun als Vielfache dieser Maßeinheit definiert werden.<sup>570</sup>

Auf diese Weise veranschaulicht und klassifiziert al-Fārābī in seinem dritten Buch verschiedene rhythmische Typen. Hier geht es im Wesentlichen um das Verhältnis von Dauern, um den Abstand zwischen den Klangereignissen. Von einem Grundrhythmus [0 . 0 . 0 . 0 .] <sup>571</sup> ausgehend stellt al-Fārābī verschiedene Rhythmen vor; einfach gebaute mit gleich gestalteten Gliedern und solche, die sich aus Gliedern unterschiedlicher Dauer zusammensetzen.<sup>572</sup> (Als Glied bezeichne ich hier die Einheit von Schlag + nachfolgenden Pausen.) Er spricht nicht von *dum-* und *tak-*Schlägen; das Konzept von betonten und unbetonten Zeiten ist aber dennoch nicht völlig abwesend. Mit schwächer ausgeführten Supplementärschlägen können beispielsweise lange Pausen in den von ihm vorgestellten Rhythmen aufgefüllt werden.<sup>573</sup> Auch hat der Abstand zwischen zwei Schlägen Auswirkungen auf ihr Gewicht; so kann ein Schlag + Pause(n) durch zwei schwächere Schläge ersetzt werden.<sup>574</sup>

---

<sup>569</sup> S. Wright, Owen: Ṣafī al-Dīn. In: Grove Music Online. Oxford Music Online (<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/0-mo-9781561592630-e-0000024284> ; Stand: 7.1.2019).

<sup>570</sup> S. d'Erlanger 1, S. 150-151.

<sup>571</sup> Wobei '0' wiederum für den Trommelschlag und '.' für die Pause steht, beide jeweils eine Zeiteinheit lang.

<sup>572</sup> S. d'Erlanger 2, S. 26-37.

<sup>573</sup> S. d'Erlanger 2, S. 37-39.

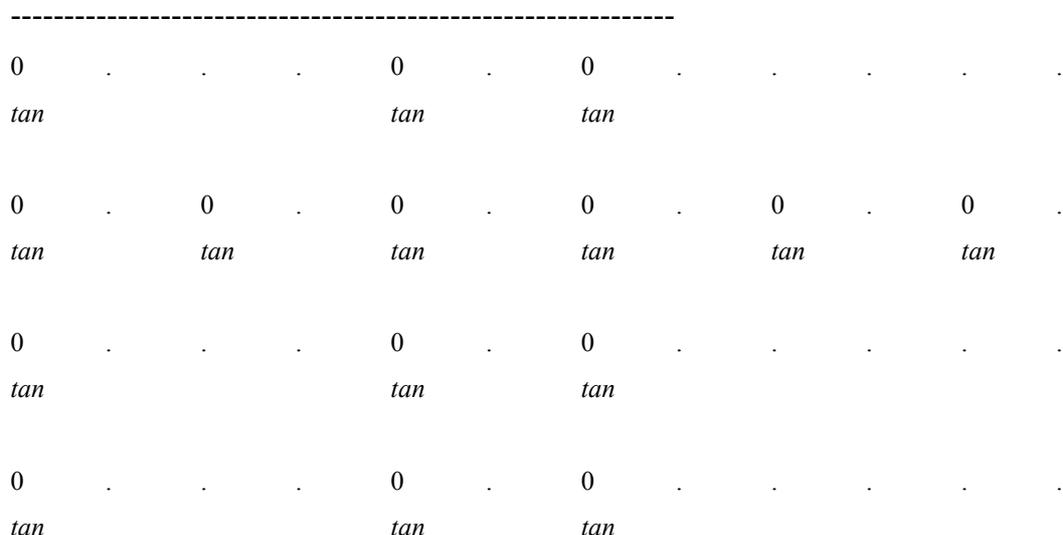
<sup>574</sup> S. d'Erlanger 2, S. 35 u. S. 41.

Nach diesen allgemeinen Ausführungen listet al-Fārābī noch einige weitere Rhythmen auf, von denen er sagt:

"Les rythmes que nous allons énumérer seront présentés tels qu'ils sont connus des habiles praticiens arabes, et tels qu'ils ont été décrits par les maîtres les plus scrupuleux soit au cours de leurs leçons, soit dans leurs écrits."<sup>575</sup>

Dies suggeriert einen unmittelbaren Bezug zur Praxis. Die Darstellung bleibt jedoch abstrakt, ohne Hinweise zu Tempo, Akzentuierung oder zur konkreten Ausführung – wie Owen Wright schreibt: "highly theoretical".<sup>576</sup> Es finden sich zumindest ähnlich diverse und auch ähnlich lange rhythmische Zyklen wie in der modernen Periode, hier veranschaulicht am Beispiel von *ramal*:

**Abb. 22: Al-Fārābī – rhythmischer Modus *ramal***<sup>577</sup>



Die Silbe *tan* bezeichnet Schlag + Pause, ohne die Dauer der Pause näher zu qualifizieren; durch die Visualisierung des Modus mit den Zeichen '0' und '.' wird die Länge der Pausen sichtbar gemacht. *Tatan* würde dagegen zwei direkt aufeinanderfolgende Schläge + Pause bezeichnen, also eine aus mindestens drei Maßeinheiten bestehende Einheit.

<sup>575</sup> d'Erlanger 2, S. 40.

<sup>576</sup> S. Wright, Owen: Arab music; §I: Art music. In: Grove Music Online. Oxford Music Online (<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/0-mo-9781561592630-e-0000001139> ; Stand: 7.1.2019).

<sup>577</sup> S. d'Erlanger 2, S. 43.

Es finden sich keine direkten Entsprechungen in Toumas oder d'Erlangers modernen Moduslisten; jedoch lässt sich erkennen, dass hier ähnliche Prinzipien wirken.

### 3.3 – Ṣafī ad-Dīn

Von Ṣafī ad-Dīn, Hofmusiker in Bagdad, sind zwei an musikhistorischer Bedeutung kaum zu unterschätzende theoretische Werke überliefert, der *kitāb al-adwār* ('Buch der Modi') und die spätere, wesentlich ausführlichere Abhandlung *risāla aš-šarafīya*.<sup>578</sup> In ihnen versucht er die Eigenheiten der arabischen Musik mit der pythagoreischen Stimmung zu versöhnen.<sup>579</sup> Dementsprechend werden die verwendeten Intervalle prinzipiell aus Oktave, Quinte und Quarte abgeleitet.<sup>580</sup> Die Geschlossenheit und bruchlose Eleganz seiner 17-tönigen Oktavkonzeption waren wohl Teil ihrer andauernden Anziehungskraft. Für die problematischen neutralen Intervalle in der arabischen Musik müssen jedoch immer noch empirische Werte hinzugezogen werden.

Ṣafī ad-Dīns Traktate gleichen im Aufbau al-Fārābīs 'Großem Buch der Musik': Von der Erzeugung des einzelnen Tons geht es über Qualifizierung und Klassifizierung sowie Subtraktion und Addition von Intervallen zur Betrachtung von Tetrachord- und Oktavgattungen/Modi und – im letzten Kapitel – Rhythmik. Das einzelne Element, der Ton, wird am Ende der Betrachtung in den (melodisch wie rhythmisch) modalen Kontext gesetzt.

### Tonsystem

Im *kitāb al-adwār*, Ṣafī ad-Dīns erster und grundlegender musiktheoretischer Abhandlung, wird die Herleitung der 17 Töne am klassischen Beispiel des Monochords erläutert. (Das Werk liegt in d'Erlangers Übersetzung in einer durch einen ausführlichen Kommentar erweiterten Fassung vor. Der Kommentar stammt

---

<sup>578</sup> S. Wright, Owen: Ṣafī al-Dīn. In: Grove Music Online. Oxford Music Online (<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/0-mo-9781561592630-e-0000024284> ; Stand: 7.1.2019).

<sup>579</sup> Vgl. Shiloah 1981, S. 26: "[...] the far-reaching impact and popularity of the theory of Ṣafī al-Dīn can be explained by its successful combination of different theoretical systems through the fusion of Arab and Persian elements."

<sup>580</sup> S. Wright 1978, S. 20.

aus dem späten 14. Jahrhundert, Überlegungen zur Identität des Verfassers finden sich in d'Erlanger 3, S. 573-574.) Folgt man den Anweisungen zur Unterteilung der Saitenlänge  $A \rightarrow M$ ,<sup>581</sup> so gelangt man zu einer folgendermaßen unterteilten Oktave:

<sup>581</sup> Vgl. d'Erlanger 3, S. 220-229:

1. Zunächst wird die Strecke  $A \rightarrow M$  gehälfet und der Mittelpunkt mit  $YH$  markiert. Dieser Punkt kennzeichnet die Stelle, an der die Saite heruntergedrückt werden muss, um die Oktave zur Leersaite zu erzeugen. Das Schwingungsverhältnis zwischen der klingenden Leersaite  $A \rightarrow M$  und der um die Hälfte verkürzten Saite  $YH \rightarrow M$  beträgt 2:1 ( $A \rightarrow M / YH \rightarrow M = 2/1$ ).
2. Dann unterteilt man  $A \rightarrow M$  in drei gleich große Teile und markiert den Punkt am Ende des ersten Drittels mit  $YA$ . Hier liegt die Quinte ( $A \rightarrow M / YA \rightarrow M = 3/2$ ).
3. Auf dieselbe Weise wird  $A \rightarrow M$  geviertelt und am Ende des ersten Viertels mit  $H$  markiert. Beim Herunterdrücken der Saite an diesem Punkt erhält man die Quarte ( $A \rightarrow M / H \rightarrow M = 4/3$ ). Die einfachsten Intervalle sind damit bereits abgehandelt.
4. Beim folgenden Schritt dient  $H \rightarrow M$  als Ausgangsstrecke. Diese wird in vier gleiche Stücke geteilt und das erste Viertel mit  $YH$  gekennzeichnet. Die Strecke  $H \rightarrow M$  steht zur Strecke  $YH \rightarrow M$  also im Verhältnis 4:3 (von den vier gleichen Stücken der Strecke  $H \rightarrow M$  fehlt  $YH \rightarrow M$  genau eines). Die Leersaite  $A \rightarrow M$  steht zur Teilstrecke  $H \rightarrow M$  auch im Verhältnis 4:3. Die Strecke  $YH \rightarrow M$  besitzt also  $3/4$  der Länge von  $H \rightarrow M$ , die  $3/4$  von  $A \rightarrow M$  umfasst.  $YH \rightarrow M$  hat also  $3/4 * 3/4 = 16/9$  die Länge von  $A \rightarrow M$ . Oder umgekehrt:  $A \rightarrow M$  steht also zu  $YH \rightarrow M$  im Verhältnis 16:9. Dies ist das Schwingungsverhältnis der kleinen Septime.
5. Nun untergliedert man  $A \rightarrow M$  in neun gleiche Teile und markiert das erste Neuntel mit  $D$ , wo die große Sekunde liegt ( $A \rightarrow M / D \rightarrow M = 9/8$ ).
6. Darauf teilt man die Strecke  $D \rightarrow M$  in neun gleiche Stücke und kennzeichnet das erste Neuntel mit  $Z$ .  $D \rightarrow M$  steht zu  $Z \rightarrow M$  also im Verhältnis 9:8,  $A \rightarrow M$  zu  $Z \rightarrow M$  – analog zum Fall der kleinen Septime – im Verhältnis  $9/8 * 9/8 = 81/64$ . Dies ist das Schwingungsverhältnis der pythagoreischen großen Terz.
7. Im Folgenden werden die Verhältnisse wiederum komplizierter. Die Strecke  $H \rightarrow M$  wird geachtelt, an deren unteren Ende ein weiteres Achtel hinzugefügt und mit  $H$  markiert. Die Strecke  $A \rightarrow M$  steht zu  $H \rightarrow M$  im Verhältnis 4:3. Die Strecke  $H \rightarrow M$  steht zu  $H \rightarrow M$  im Verhältnis 9:8, da ein weiteres Achtel hinzugefügt wurde.  $A \rightarrow M$  verhält sich zu  $H \rightarrow M$  also wie  $4/3$  ( $A \rightarrow M / H \rightarrow M$ ) zu  $9/8$  ( $H \rightarrow M / H \rightarrow M$ ). Daraus folgt die Rechnung  $4/3 : 9/8 = 4/3 * 8/9 = 32/27$ . Dies ist das Verhältnis der pythagoreischen kleinen Terz.
8. Die so erhaltene Strecke  $H \rightarrow M$  wird nun geachtelt, wiederum am unteren Ende ein weiteres Achtel hinzugefügt und mit  $B$  markiert.  $A \rightarrow M$  steht zu  $H \rightarrow M$  im Verhältnis 32:27,  $B \rightarrow M$  zu  $H \rightarrow M$  im Verhältnis 9:8.  $A \rightarrow M$  verhält sich zu  $B \rightarrow M$  also wie  $32/27 : 9/8$ , was  $256/243$  ergibt. Dies ist der pythagoreische kleine Halbton, das Limma.
9. Nun wird  $B \rightarrow M$  gedrittelt und das erste Drittel mit  $YB$  markiert.  $A \rightarrow M / B \rightarrow M = 256/243$ .  $YB \rightarrow M / B \rightarrow M = 2/3$ . Das Verhältnis der Leersaite zur Strecke  $YB \rightarrow M$  lässt sich also mit  $256/243 : 2/3$  ausdrücken. Dies ergibt  $768/486 = 128/81$ , die kleine Sexte.
10. Dann teilt man  $B \rightarrow M$  in vier gleiche Teile und markiert das erste Viertel mit  $T$ . Es ergibt sich logischerweise eine ähnliche Rechnung wie im vorangehenden Beispiel:  $A \rightarrow M / B \rightarrow M = 256/243$ .  $T \rightarrow M / B \rightarrow M = 3/4$ .  $A \rightarrow M / T \rightarrow M = 256/243 : 3/4 = 1024/729$ . Dies ist das Schwingungsverhältnis der verminderten Quinte.
11. Die Strecke  $T \rightarrow M$  wird ebenso in vier gleiche Teile geteilt und das erste Viertel mit  $YW$  gekennzeichnet.  $A \rightarrow M / T \rightarrow M = 1024/729$ .  $YW \rightarrow M / T \rightarrow M = 3/4$ .  $A \rightarrow M / YW \rightarrow M = 1024/729 : 3/4 = 4096/2187$ . Dies ergibt die verminderte Oktave.
12. Man halbiert  $YW \rightarrow M$  und fügt eine weitere Hälfte am unteren Ende der Strecke hinzu und markiert das Ende der neu erhaltenen Strecke mit  $W$ .  $A \rightarrow M / YW \rightarrow M = 4096/2187$ .

Abb. 23: Şafī ad-Dīn – Unterteilung der Oktave

Chiffre	Ratio	Cent	Schrittgröße	Tonname
A	1:1	0	L	C
B	256:243	90,225	L	Db
J	65536/59049	180,450	K	Ebb (~ D: 10/9 = 182)
D	9/8	203,910	L	D
H	32/27	294,135	L	Eb
W	8192/6561	384,360	K	Fb (~ E: 5/4 = 386)
Z	81/64	407,820	L	E
Ḥ	4/3	498,045	L	F

$W \rightarrow M/YW \rightarrow M = 3/2$ .  $A \rightarrow M/W \rightarrow M = 4096/2187 : 3/2 = 8192/6561$ . Dies ist das Verhältnis der verminderten Quarte.

13. Die Strecke  $W \rightarrow M$  wird geachtelt und am unteren Ende ein weiteres Achtel angefügt und mit **J** markiert.  $A \rightarrow M/W \rightarrow M = 8192/6561$ .  $J \rightarrow M/W \rightarrow M = 9/8$ .  $A \rightarrow M/J \rightarrow M = 8192/6561 : 9/8 = 65536/59049$ . So ergibt sich das Intervall der verminderten Terz.
14.  $J \rightarrow M$  wird in 4 gleiche Teile geteilt und das erste Viertel mit **Y** gekennzeichnet.  $A \rightarrow M/J \rightarrow M = 65536/59049$ .  $Y \rightarrow M/J \rightarrow M = 3/4$ .  $A \rightarrow M/Y \rightarrow M = 65536/59049 : 3/4 = 262144/177147$ . Dies ist die verminderte Sexte.
15. Dann teilt man  $W \rightarrow M$  in vier gleiche Teile und markiert das erste Viertel mit **YJ**.  $A \rightarrow M/W \rightarrow M = 8192/6561$ .  $YJ \rightarrow M/W \rightarrow M = 3/4$ .  $A \rightarrow M/YJ \rightarrow M = 8192/6561 : 3/4 = 32768/19683$ . Damit ergibt sich die verminderte Septime.
16. Es gibt nun im Text einen Sprung zurück zu  $Z \rightarrow M$ , der Saitenstrecke, aus der sich die große Terz ergibt (81/64). Diese wird gedrittelt und das erste Drittel mit **YZ** markiert.  $A \rightarrow M/Z \rightarrow M = 81/64$ .  $YZ \rightarrow M/Z \rightarrow M = 2/3$ .  $A \rightarrow M/YZ \rightarrow M = 81/64 : 2/3 = 243/128$ . So erhält man die große Septime. Der Kommentator des *kitāb al-adwār* merkt an, es gäbe Kopien des Werks, in denen  $Y \rightarrow M$  in vier Teile und das erste Viertel mit **YZ** markiert wird:  $A \rightarrow M/Y \rightarrow M = 262144/177147$ .  $YZ \rightarrow M/Y \rightarrow M = 3/4$ .  $A \rightarrow M/YZ \rightarrow M = 262144/177147 : 3/4 = 1048576/531441$ . Dadurch erhält man eine andere Tonhöhe als die Quinte zur pythagoreischen großen Terz (81/64) des ersten Verfahrens, nämlich eine verminderte None; der erste Wert erweist sich für die Bundierung der Laute als nicht praktikabel (auf der nächsten, eine Quarte höher gestimmten Saite klingt an Bund Y (*abb*) YZ (*dbb*):  $\sim 498 \text{ Cent} + 679 \text{ Cent} = 1177 \text{ Cent}$ , es käme also zu erheblichen Inkonsistenzen bei Verwendung der ersten Berechnungsvariante), so dass die verminderte None vorzuziehen ist. Vgl. d'Erlanger, S. 228 u. Manik, S. 66-67.
17. Im letzten Schritt wird  $Z \rightarrow M$  geviertelt und das erste Viertel mit **YD** markiert.  $A \rightarrow M/Z \rightarrow M = 81/64$ .  $YD \rightarrow M/Z \rightarrow M = 3/4$ .  $A \rightarrow M/YZ \rightarrow M = 81/64 : 3/4 = 324/192 = 27/16$ . Damit ergibt sich als letztes Intervall die große Sexte.  
Auf diese Weise generiert Şafī ad-Dīn den Tonvorrat seiner 17-fach unterteilten Oktave.

Ṭ	1024/729	588,270	L	<i>Gb</i>	
Y	262144/177147	678,495	K	<i>Abb</i>	
<b>YA</b>	<b>3/2</b>	<b>701,955</b>	<b>L</b>	<b>G</b>	
YB	128/81	792,180	L	<i>Ab</i>	
YJ	32768/19683	882,405	K	<i>Hbb</i>	(~ A: 5/3 = 884)
<b>YD</b>	<b>27/16</b>	<b>905,865</b>	<b>L</b>	<b>A</b>	
<b>YH</b>	<b>16/9</b>	<b>996,090</b>	<b>L</b>	<b>Hb</b>	
YW	4096/2187	1086,315	L	<i>Cb</i>	(~ H: 15/8 = 1088)
YZ	1048576/531441	1176,540	K	<i>Dbb</i>	
<b>YḤ</b>	<b>2:1</b>	<b>1200</b>		<b>C</b>	

Die fett gedruckten Töne verdeutlichen die implizite diatonische Struktur. Mit den Tönen J, W, YJ und YW ermöglicht Ṣafī ad-Dīn in seiner Oktavunterteilung quasi rein gestimmte Intervalle.

Aus der Tabelle lässt sich die Unterteilung der Oktave in zwei gleich gebaute Tetrachorde (*c-f, f-hb*) + Ganztonschritt ablesen.<sup>582</sup> Die fett gedruckten Töne verdeutlichen: Jeder Tetrachord besteht aus zwei Ganztönen (~204 Cent) und einem Halbton; die Halbtöne haben die Größe eines Limmas (~ 90 Cent)<sup>583</sup> und sind nicht weiter untergliedert; jeder Ganzton lässt sich in die Abfolge von zwei Limmata und einem Komma (~ 23,460 Cent)<sup>584</sup> zerlegen.<sup>585</sup> (Die Intervalle A – B bzw. B – J

<sup>582</sup> Wright weist auf die Systematik der Reihenfolge bei der Generierung der Intervalle hin. Zunächst kommen Oktave, Quinte und Quarte, wie zu erwarten. Mit der folgenden kleinen Septime hat Ṣafī ad-Dīn jedoch bereits eine Unterteilung der Oktave vorgegeben, in zwei Tetrachorde + einen Ganzton (*c-f, g-hb, c*). Im zweiten Schritt wird der erste Tetrachord gefüllt (Sekunden und Terzen), im letzten Abschnitt folgen die Noten des zweiten Tetrachords und die verminderten Intervalle. S. Wright 1978, S. 25-26.

<sup>583</sup> Das Limma ergibt sich aus der Differenz zwischen Quarte (~ 498 Cent) und großer Terz (~ 408 Cent).

<sup>584</sup> Das Komma ergibt sich einfach ausgedrückt aus der Differenz von Apotome (~ 114 Cent) und Limma (~ 90 Cent). Die Apotome ergibt sich aus der Differenz von Ganzton (~ 204 Cent) und Limma (~ 90 Cent).

<sup>585</sup> Vgl. Wright 1978, S. 25.

sind beispielsweise Limmata, denen mit J – D ein Mikrointervall in der Größe eines Kommas nachfolgt.) Während der khorasanische *ṭanbūr* bei al-Fārābī die Abfolge Limma – Limma – Komma strikt durchhält, unterbricht Ṣafī ad-Dīn diese Abfolge hier mit dem Halbtonschritt. Dadurch startet die Sequenz auf der Quarte neu, so dass identisch gebaute Tetrachorde entstehen. Mit diesem Kunstgriff macht er das System für die Lautenstimmung nutzbar (der *ṭanbūr* hatte zwei im Sekundabstand gestimmte Saiten!).

Im Hinblick auf die musikalische Praxis ergibt diese Aufteilung der Oktave ein Problem: Die neutrale Terz kann nicht adäquat dargestellt werden. Mit 384 Cent liegt der entsprechende Ton deutlich zu hoch, ist eher als Äquivalent zur großen Terz der reinen Stimmung zu sehen. In der *risāla aš-šaraḩīya*, Ṣafī ad-Dīns zweiter musiktheoretischer Abhandlung, lässt der Autor selbst dieses Phänomen nicht unkommentiert. Am Beispiel von Griffpositionen auf der Laute, wie üblich nach dem zu verwendenden Finger benannt, erklärt er die geläufigen Intervalle.<sup>586</sup> Dieses sind die folgenden:

**Abb. 24: Ṣafī ad-Dīn – Griffpositionen auf der Laute<sup>587</sup>**

<b>Position/Finger</b>	<b>Chiffre</b>	<b>Ratio</b>	<b>Cent</b>
Leersaite	A	1/1	0
'Überschüssige Position'	B	256:243	90
'Der Gehilfe'	J	65536/59049	163
Zeigefinger	D	9/8	204
Antiker Mittelfinger <sup>588</sup>	H	32/27	294
Mittelfinger des Zalzal	W	8192/6561	384
Ringfinger	Z	81/64	408
Kleiner Finger	ḩ	4/3	498

Auf eine Darstellung bei al-Fārābī verweisend<sup>589</sup> führt Ṣafī ad-Dīn eine weitere mögliche Terz auf: die Position des 'persischen Mittelfingers', die auf halbem Weg

<sup>586</sup> S. d'Erlanger 3, S. 111-113.

<sup>587</sup> Vgl. d'Erlanger 3, S. 114.

<sup>588</sup> Mit dem Begriff *ancien* ist in diesem Zusammenhang klar der Bezug auf die griechisch-antike Musiktheorie gemeint.

<sup>589</sup> S. d'Erlanger 1, S. 172.

zwischen Zeigefinger (9/8) und kleinem Finger (4/3) zu verorten ist.<sup>590</sup> Zeigefingerbund und Kleinfingerbund stehen zueinander im Verhältnis 32/27 ( $8/9 * 4/3$ ). Es geht nun abermals nicht darum, den Abstand der beiden Bündel in zwei gleich große Intervalle zu zerlegen, sondern die entsprechende Saitenstrecke in Teile gleicher Länge.<sup>591</sup> Dazu multipliziert man Zähler und Nenner mit 2 (64/54). Nachfolgend addiert man zu der kleineren Zahl die Hälfte der Differenz zwischen beiden ( $54 + 5 = 59$ ). Daraus lässt sich ableiten, dass sich das Intervall 32/27 aus  $64/59 + 59/54$  zusammensetzt (das zweite, höhere ist bei gleicher Saitenlänge größer). 64/59 entspricht  $\sim 141$  Cent. Addiert man diese zum Intervall des Zeigefingers ( $\sim 204$  Cent), so erhält man  $\sim 345$  Cent, jene 'persische' Terz, die al-Fārābī in d'Erlanger 1 (S. 170) definiert. Eben die Terz, bei der es fraglich erscheint, ob hier nicht durch eine Verwechslung von Ringfinger und Kleinfinger eine Terz von  $81/68 \sim 303$  Cent durch  $72/59 \sim 345$  Cent ersetzt wurde.

Diese 'persische' Terz jedenfalls wurde laut Ṣafī ad-Dīn in der Praxis seiner Zeit weitaus häufiger eingesetzt als das von seinem Tonsystem favorisierte Intervall A – W (zalzalische Terz). Ṣafī ad-Dīn geht so weit, zuzugeben, dass dieses sowie das ebenso problematische Intervall A – B (Limma) in der Praxis kaum benutzt werden.<sup>592</sup> Ibn Sīnā (980-1037) verortet die beste Position des Mittelfingers im Verhältnis 12/13 zu der des Zeigefingers, was ebenfalls nahe an die idealtypischen 350 Cent der modernen Theorie herankommt ( $A \rightarrow M : D \rightarrow M = 9/8$ ;  $W \rightarrow M : D \rightarrow M = 12/13$ ;  $A \rightarrow M : W \rightarrow M = 39/32 \rightarrow \sim 342$  Cent).<sup>593</sup> Er nennt diese Terz aber zalzalisch. Al-Fārābīs zalzalische Terz liegt mit  $27/22$  und  $\sim 355$  Cent etwas über diesem Wert.<sup>594</sup> Ṣafī ad-Dīn rationalisiert also dieses für die arabische Musik typische, jedoch nicht ins pythagoreische Raster passende Intervall, indem er dessen Namen für die reguläre verminderte Quarte/rein gestimmte große Terz beansprucht, während er es unter 'falschem' Namen (dem der 'persischen' Terz), quasi durch die Hintertür, wieder zurück ins Spiel bringt. Wright fasst zusammen:

<sup>590</sup> S. d'Erlanger 3, S. 115.

<sup>591</sup> Vgl. d'Erlanger 3, S. 572: "Pour l'auteur [Anm. d. Verf.: Ṣafī ad-Dīn], comme du reste pour tous les anciens théoriciens arabes, diviser un intervalle en deux parties égales, n'est pas partager cet intervalle en deux autres de rapports identiques, mais trouver la moyenne arithmétique des nombres qui représentent les termes extrêmes de son rapport. Sur une corde, l'opération se ramène à diviser en deux sections d'égales longueurs la portion de corde qui sépare les points fournissant les deux degrés de l'intervalle." Vgl. d'Erlanger 3, S. 36.

<sup>592</sup> S. d'Erlanger 3, S. 115

<sup>593</sup> D'Erlanger 2, S. 235. Vgl. Wright 1978, S. 31.

<sup>594</sup> S. d'Erlanger 3, S. 594. Vgl. die Tabelle in Wright 1978, S. 33, in der die sich entsprechenden Tonhöhen bei al-Fārābī, Ibn Sīnā und Ṣafī ad-Dīn gegenübergestellt werden.

"Having rationalized the neutral third as a Just Intonation major third the name *wuṣṭā zalzal* is retained for the latter, while the neutral third by regularizing it within his extension of the Pythagorean system, Ṣafī al-Dīn then permitted it to return under an assumed name – the truth is admitted while appearances are in some measure preserved. He was also honest enough to admit that the neutral third fret was frequently used in the music of his day, while the Just Intonation major third, together with the minor second, occurred only rarely. It may be assumed that when the Just Intonation major third did occur it did not replace the neutral third but, as in the time of al-Fārābī was no more than a non-functional variant of the Pythagorean major third."<sup>595</sup>

Während es in Bezug auf die Positionen von Zeige-, Ring- und Kleinfinger keine Diskussionen in der mittelalterlichen arabischen Musiktheorie gibt,<sup>596</sup> zeigen sich in Bezug auf die Position des Mittelfingers einige Abweichungen und Varianten. Ähnlich verhält es sich im Fall der mittleren Sekunde, dem 'Gehilfen' oder 'Nachbarn'.<sup>597</sup> Diese Abweichungen sind nicht zuletzt Ausdruck der Schwierigkeit, die in der Praxis verwendeten Tonhöhen mit dem pythagoreischen System und seiner Abfolge aus Limmata und Kommata zu vereinbaren.

## Modi

Ṣafī ad-Dīns Traktate beinhalten auch Listen und Darstellungen von melodischen Modi.<sup>598</sup> In der Übertragung in die europäische Notenschrift durch d'Erlanger könnte die Aufzählung von Modi in der *risāla aš-šaraḫīya*<sup>599</sup> fast einer modernen

<sup>595</sup> Wright 1978, S. 32.

<sup>596</sup> S. d'Erlanger 3, S. 592. Vgl. S. 593: "Le tétracorde pythagorique était désormais devenu le cadre intangible de toute division de la gamme; mais pour subdiviser ses intervalles ditoniques, chacun s'ingénia à inventer une formule artificielle pour partager les sections de corde qui leur correspondent." Vgl. Manik, S. 21.

<sup>597</sup> Laut Ṣafī ad-Dīn wird diese am häufigsten auf halbem Wege zwischen B (256/243) und D (9/8) gefunden. Das zwischen diesen Tönen liegende Intervall weist das Frequenzverhältnis 2187/2048 auf. Dieses lässt sich in zwei Intervalle 4374/4235 und 4235/4096 unterteilen. 4374/4235 entspricht multipliziert mit der Ratio von B (256/243) einer mittleren Sekunde von ~ 146 Cent.

<sup>598</sup> S. d'Erlanger 3, S. 135-136 u. S. 337-343 u. 376.

<sup>599</sup> S. d'Erlanger 3, S. 135-136.

Abhandlung entstammen. Amnon Shiloah betont die andauernde Relevanz der theoretischen Arbeit Ṣafī ad-Dīns, nicht nur das Tonsystem, sondern auch die Konstruktion der Modi betreffend:<sup>600</sup>

"Almost all the post-thirteenth-century theorists as well as modern scholars agree that Ṣafī al-dīn al-Urmawī codified the common elements of the modal practice as it was then known into a highly sophisticated system, and that his achievement became at once the chief model for subsequent generations. More than 250 years after his death, one of the numerous Arabic authors who constantly refer to his authority, al-Shirwānī (17th century) wrote that Ṣafī al-dīn did not know the meaning or etymology of the names he had given to the modes; he had not found them in the books of the Ancients, but had borrowed them from practising musicians. This indicates the common belief that Ṣafī al-dīn's system reflected the practice of his own time and perhaps of remoter times as well."<sup>601</sup>

Basis der Modi sind die an früherer Stelle von Ṣafī ad-Dīn vorgestellten Unterteilungsmöglichkeiten von Quarte (sieben) und Quinte (zwölf).<sup>602</sup> Diese Tetrachord- und Pentachordgenera ergeben zusammengesetzt jeweils den Tonvorrat eines Modus.

Im *kitāb al-adwār* untergliedert Ṣafī ad-Dīn die Modi in zwölf Hauptmodi (*šudūd*, Sg. *šadd*),<sup>603</sup> sechs Sekundärmodi (*awāzāt*, Sg. *awāz*), die alle benannt sind. Darunter befinden sich Namen, die schon im Rahmen dieser Arbeit gefallen sind: *ḥusaynī*, *ḥiğāz*, *rāst* etc. Darüber hinaus führt er 66 weitere 'zusammengesetzte' Modi, die *murakkabāt* (Sg. *murakkab*) auf. Diese zeichnen sich durch die Kombination verschieden gebauter *ağnās* aus. Ṣafī ad-Dīn betont aber selbst, dass dieses Merkmal keineswegs auf die *murakkabāt* beschränkt ist.<sup>604</sup> Shiloah kommentiert:

---

<sup>600</sup> S. Shiloah 1981, S. 31-34.

<sup>601</sup> Shiloah 1981, S. 28-29.

<sup>602</sup> S. d'Erlanger 3, S. 296-298 u. S. 302-305.

<sup>603</sup> S. d'Erlanger 3, S. 376.

<sup>604</sup> S. d'Erlanger 3, S. 387.

"[...] the principle of combining genera is permanent and undeniable; it has nothing to do with the criteria for selection of the principal *šudūd* and *awāzāt*."<sup>605</sup>

Die Abstufung der Modi basiert wohl vielmehr auf Beliebtheit und Gebräuchlichkeit. Daher besitzen die *šudūd* und *awāzāt* auch allesamt einen eigenen Namen, während dies bei den *murakkabāt* nicht der Fall ist.<sup>606</sup> Wright vermutet, dass die meisten der *murakkabāt* nicht aus der Praxis der Zeit stammen, sondern vielmehr die Möglichkeiten der Tetrachordkombination veranschaulichen sollen:

"The actual number of octave scales in use, however, was certainly much smaller, and probably not more than thirty."<sup>607</sup>

Şafī ad-Dīn lenkt die Aufmerksamkeit auf die Tatsache, dass manche der Modi über denselben Tonvorrat verfügen, sich nur durch den Ton, auf dem sich ihre Skala<sup>608</sup> aufbaut, unterscheiden, wie etwa *rāst* und *ḥusaynī*. Auch Modi, die sich nur durch eine einzige Tonstufe unterscheiden, werden erwähnt.<sup>609</sup> Şafī ad-Dīn operiert implizit mit Prinzipien der modalen Verwandtschaft, die bis heute Bestand haben.

Betrachtet man nun den Modus *rāst* in der Darstellung Şafī ad-Dīns, so zeigt sich, dass der *rāst*-Tetrachord durch die Zeit prinzipiell unverändert geblieben ist. Der Unterschied zur Struktur des modernen *maqām* liegt darin, dass die beiden Tetrachorde nicht disjunkt aufeinander folgen (*rāst* auf *c* + *rāst* auf *g*), sondern konjunkt (*rāst* auf *c* + *rāst* auf *f*), oder – anders gesagt –, dass im Bau der Oktavskala hier die Abfolge Tetrachord + Pentachord gegenüber der modernen Form Pentachord + Tetrachord favorisiert wird.<sup>610</sup> Damit aber entspricht die Skala in ihrer Struktur der dritten Oktavgattung bei al-Fārābī,<sup>611</sup> was eine Kontinuität suggeriert. Die Benennung *rāst* (regulär, richtig, gerade), die bei Şafī ad-Dīn schon zu finden ist, spricht für die schon damals anerkannte Bedeutung dieses *maqām* innerhalb des modalen Systems.

<sup>605</sup> Shiloah 1981, S. 33.

<sup>606</sup> S. Shiloah 1981, S. 34.

<sup>607</sup> Wright 1978, S. 44.

<sup>608</sup> Auch wenn Şafī ad-Dīn dieses Wort nicht benutzt, trifft es in diesem Zusammenhang doch die Sache. Es sollte aber nicht daraus abgeleitet werden, dass die Modi tatsächlich nichts weiter als Skalen sind.

<sup>609</sup> S. d'Erlanger 3, S. 402-405.

<sup>610</sup> S. d'Erlanger 3, S. 330. *Ḥusaynī* ist bei Şafī ad-Dīn in entsprechender Weise gebaut, unterscheidet sich also genauso zum modernen Pendant. S. d'Erlanger 3, S. 386.

<sup>611</sup> S. d'Erlanger 1, S. 50-51.

Viele Prinzipien erscheinen dem modernen Betrachter durchaus bekannt, gerade aus der Warte der an die mittelalterliche Theorie anknüpfenden *middle period theory*, jedoch wird ebenso die kontinuierliche Weiterentwicklung der theoretischen Perspektiven im Verlauf der Geschichte deutlich.

Über den Rhythmus schreibt Ṣafī ad-Dīn Ähnliches wie al-Fārābī. Er definiert ebenso eine unteilbare Maßeinheit, mit deren Hilfe die Dauer von Klang und Stille bestimmt werden kann. Auch benennt und klassifiziert er unterschiedliche rhythmische Typen und führt eine Liste von rhythmischen Modi auf.<sup>612</sup> Hier hat sich methodisch und inhaltlich grundsätzlich wenig verändert.<sup>613</sup>

---

<sup>612</sup> S. d'Erlanger 3, S. 159-178 bzw. S. 469-517.

<sup>613</sup> Vgl. Shiloah 1995, S. 120-122.

## IV – Analyse

### 1 – Gemeinsame Wurzeln der beiden Kompositionen:

#### Mystische Traditionen und philosophische Konzepte

Hubers Kompositionen *Die Erde dreht sich auf den Hörnern eines Stiers* und *Lamentationes de fine vicesimi saeculi* teilen eine gemeinsame Entstehungsgeschichte. Beide scheinen für einen gewissen Zeitraum als ein Werk gedacht worden zu sein, bevor sich das verbindende Konzept in zwei sehr unterschiedliche Richtungen auseinander differenzierte.

Die früheste relevante Skizze stammt vom Juli 1991, drei Monate nach Ende des ersten Irakkrieges. Sie nennt einen Arbeitstitel "La Plainte Des Plaintes".<sup>614</sup> (Unschwer lässt sich hier der Ursprung des späteren Titels der *Lamentationes* erkennen.) Damit verbunden ist eine Darstellung von sieben ausgewählten *maqāmāt* in vertikaler Schichtung, so dass deren Überschneidungen und Abweichungen im gemeinsamen Tonraum deutlich werden.<sup>615</sup> Es handelt sich um die Modi *raḥāt al-arwāḥ*, *rawnaq numā*, *'awḡ 'arā*, *ḥiṣār*, *gul 'izār*, *bayātī 'arabān* und *sīkā*<sup>616</sup>, alle in *La musique arabe*, Bd. 5 zu finden.

Für den 7. Mai 1992 findet sich ein Konzeptschreiben für ein Orchesterwerk.<sup>617</sup> Huber stellt sich hier ein Orchester vor, "umgeben von 4 Ensembles aus je 4-7 quasi solistischen Orchester-Musikern, die je ein 'Hauptinstrument' haben können."<sup>618</sup> Als mögliche Instrumente nennt er *qānūn*, Sing- bzw. Rezitationsstimme (arabisch, persisch, französisch, englisch, deutsch), Barock-Laute, Viola d'amore und *darbūka*.<sup>619</sup>

Beide Kompositionen, *Die Erde dreht sich auf den Hörnern eines Stiers* sowie *Lamentationes de fine vicesimi saeculi*, haben das Konzept eines in

<sup>614</sup> MF 823-582.

<sup>615</sup> S. MF 823-583.

<sup>616</sup> Letzterer ist auf diesem Mikrofilmbild nicht zu sehen, aber er kann mit Hilfe der späteren Skizze auf 823-671 ergänzt werden, wo sich die sieben *maqāmāt* noch einmal dargestellt finden.

<sup>617</sup> S. MF 823-579.

<sup>618</sup> MF 823-579.

<sup>619</sup> S. MF 823-579.

verschiedene Gruppen gegliederten Klangkörpers auf unterschiedliche Weise aufgegriffen. Im *Stier* stehen sich ein arabisches und ein europäisches Ensemble auf der Bühne gegenüber, diese Live-Ebene ist wiederum in eine Tonbandmontage (die sich ebenso in verschiedene Klanggruppen untergliedern lässt) eingebettet. In den *Lamentationes* verzichtet Huber auf die arabischen Musiker\*innen (mit Ausnahme eines\*einer optionalen Sufi-Sänger\*in) und unterteilt ein volles Orchester in vier Gruppen, die, wie in der Skizze vom 7. Mai 1992, die Ripieno-Instrumente umstellen. Letztere umfassen Bass-, Blechblas- und Perkussionsinstrumente (hier taucht die *darbūka* wieder auf).

Die Idee der verschiedensprachigen Gesangs- und Rezitationspartien findet sich in *Die Erde dreht sich auf den Hörnern eines Stiers* in voller Konsequenz umgesetzt vor. Sie bilden einen der Grundpfeiler der Komposition, während die *Lamentationes* sich ganz auf das instrumentale bzw. orchestrale Element fokussieren.

### **Exkurs: Klagelieder Jeremias**

Angesichts der ausgeprägten Klage-Thematik der Kompositionen und der im Titel der *Lamentationes de fine vicesimi saeculi* zum Ausdruck gebrachten Anspielung erscheint es angebracht, einige wenige Worte über die Threni (oder, nach der Vulgata-Übersetzung, *lamentationes hieremiae prophetae*)<sup>620</sup> zu verlieren. Obgleich Hubers Golfkrieg-Kompositionen sich nicht direkt auf den Inhalt dieser Klagelieder beziehen, so ist die kompositorische Tradition dieser Texte durch die Geschichte so präsent und reichhaltig, dass sich die Assoziation bei der Wahl des Titels 'Lamentationes' automatisch ergibt. Huber selbst sagte im Gespräch mit Claus-Steffen Mahnkopf:

"Einen Bezug zu den Lamentationes der christlichen Tradition suchte ich nicht, eher einen jüdischen. Die Lamentatio existiert auch in der arabischen Tradition, ist dort sogar ein Herzstück, ein innerer Kern."<sup>621</sup>

---

<sup>620</sup> Obgleich Jeremia als Autor mit ziemlicher Sicherheit ausgeschlossen werden kann. Vielmehr sind die einzelnen Lieder wohl verschiedenen Personen mit jeweils anderen Perspektiven zuzuordnen. S. Frevel, Christian: Die Klagelieder. Neuer Stuttgarter Kommentar; Altes Testament 20, 1. Stuttgart 2017. S. 13-15. Im Folgenden zitiert als 'Frevel'.

<sup>621</sup> Von Zeit zu Zeit, S. 229.

Die Lamentationes gehören zu den musikalisch wichtigsten Texten der Liturgie an den letzten Tagen der Karwoche, und es gibt eine kontinuierliche Überlieferung an polyphonen Vertonungen vom 15. bis ins 19. Jahrhundert.<sup>622</sup> Huber, in seiner künstlerischen Entwicklung stark von Strawinskys *Threni* beeinflusst,<sup>623</sup> hat mit seinen *Lamentationes sacrae et profanae ad Responsoria Iesualdi* (1997) und seiner Strawinsky-Rekomposition *Threni* (2008) später selbst Vertonungen von Jeremias Klageliedern vorgelegt.

Die Threni werden zeitgeschichtlich mit der Eroberung Jerusalems im Jahr 587 v. Chr. und dem Beginn der babylonischen Gefangenschaft in Verbindung gesetzt.<sup>624</sup> In welcher zeitlichen Entfernung die einzelnen Lieder zu diesem Ereignis stehen, kann wiederum breit diskutiert werden. "Wirklich belastbare Einzelargumente für die Datierung der Klagelieder gibt es nicht."<sup>625</sup> Die Klage über die Eroberung und Zerstörung Jerusalems, insbesondere des Tempels, über das Ende des Königreichs Juda, nimmt im zweiten der fünf Threni eine außerordentliche Bitterkeit an. Christian Frevel bemerkt in diesem Zusammenhang:

"Das zweite Lied klagt Gott in unvergleichlicher Weise an, es hämmert die Verantwortung Gottes geradezu ein. [...] YHWH hat die Erwählung Zions zurückgenommen (2,1), ist zum Feind geworden (2,5), hat erbarmungslos (2,2) gemordet (2,4-6.21), vernichtet (2,5.6) und verworfen (2,7), ist fern und unerreichbar. Zion bleibt zurück in tiefster Verlassenheit – ist Gott-los geworden, einsam ohne Halt – ein Zusammenbruch groß wie das Meer (2,13). Gott wird dabei nicht entlastet durch den Hinweis auf die Vergehen Jerusalems, sondern er agiert maßlos in seinem Zorn, was ihm die Klage Jerusalems (2,20-22) vor Augen führt, ohne aber um eine Wende ausdrücklich zu bitten. Das Gottesverhältnis ist gestört [...]."<sup>626</sup>

---

<sup>622</sup> S. Massenneil, Günther: Lamentations. In: Grove Music Online. Oxford Music Online (<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/om-o-9781561592630-e-0000015903> ; Stand: 7.1.2019). Und: Caldwell, John: Tenebrae. In: Grove Music Online. Oxford Music Online (<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/om-o-9781561592630-e-0000027661> ; Stand: 7.1.2019).

<sup>623</sup> S. Von Zeit zu Zeit, S. 39.

<sup>624</sup> S. Frevel, S. 11. Vgl. a. Koenen, Klaus: Zerstörung Jerusalems. WiBiLex. Wissenschaftliches Bibellexikon (<https://www.bibelwissenschaft.de/stichwort/43966/> ; Stand: 7.1.2019).

<sup>625</sup> Frevel, S. 38.

<sup>626</sup> Frevel, S. 38-40.

Im Zusammenhang von Hubers Golfkrieg-Kompositionen, gerade dem der *Lamentationes de fine vicesimi saeculi*, sind es diese drastischen Äußerungen entgrenzter Verzweiflung, die einer mitgedachten (klagenden) Instanz beinahe direkt in den Mund gelegt werden könnten.

### **Mystische Traditionen und philosophische Konzepte in Hubers Skizze MF 823-579 (7.5.1992)**

Huber beschäftigte sich zeitlebens mit mystischen Strömungen verschiedener Religionen, was sich auch in seinen Kompositionen niederschlug (...*Ohne Grenze und Rand...* – Huinég, Zen-Buddhismus, *Cantiones de circulo gyrante* – Hildegard von Bingen).<sup>627</sup> Noch bevor er sich auf musikalischer Ebene mit der arabischen Kultur auseinandersetzte, zeigte er Interesse am Sufismus, der islamischen Mystik. Annemarie Schimmel beschreibt Mystik als den 'großen geistigen Strom, der alle Religionen durchfließt', "als das Bewußtsein der Einen Wirklichkeit".<sup>628</sup> Das Ziel des\*der Mystiker\*in ist weder von sinnlichen noch rationalen Methoden abhängig; der Erkenntnissuchende wird "durch ein inneres Licht geleitet werden. [...] Dieses Licht wird immer stärker, je mehr er sich von den Bezügen zu dieser Welt befreit, je mehr er, wie die Sufis sagen würden, den Spiegel seines Herzens poliert."<sup>629</sup> Das Ende der mystischen Suche ist schließlich die Erfahrung der *unio mystica*, der Einheit mit Gott.<sup>630</sup> Daher ist die Gottesliebe auch ein zentraler Bestandteil des Sufismus. Aus dieser Konzentration auf die Liebe erwuchs eine Tradition mystischer Dichtung, die tief aus dem Repertoire erotischer Lyrik schöpft.<sup>631</sup>

Bei Ibn 'Arabī (1165-1240), dem berühmten Sufi-Mystiker und Philosophen, ist "die Gottheit [...] unendlich, zeitlos, raumlos, ist Absolute Existenz, ist die Einzige Wirklichkeit. Demgegenüber besitzt die Welt nur begrenzte Realität und leitet ihre bedingte Existenz aus der Absoluten Existenz des Göttlichen ab. Das Göttliche kann hier symbolisiert werden als grenzenloses Meer, in welchem das individuelle Selbst aufgeht wie ein Tropfen [...]."<sup>632</sup> Es ist vor allem diese Spielart

---

<sup>627</sup> S. Umgepflügte Zeit, S. 76ff.

<sup>628</sup> Schimmel, Annemarie: *Mystische Dimensionen des Islam. Die Geschichte des Sufismus*. München 1992. S. 16. Im Folgenden zitiert als 'Schimmel 1992'.

<sup>629</sup> Schimmel 1992, S. 17.

<sup>630</sup> S. Schimmel 1992, S. 17.

<sup>631</sup> S. Schimmel 1992, S. 17-19.

<sup>632</sup> Schimmel 1992, S. 18.

des Sufismus, die aufgrund ihrer Nähe zu Pantheismus und Monismus im Lauf der Geschichte oft kritisiert und angegriffen wurde,<sup>633</sup> die im Huberschen Kontext relevant erscheint. Die Gemeinsamkeiten mit neoplatonischen Strömungen in der europäischen Philosophiegeschichte machen den Sufismus dieser Prägung zu einem besonders fruchtbaren Bezugspunkt für Hubers transkulturelle Auseinandersetzung.

Dies spiegelt sich im Skizzenmaterial zu *Lamentationes* und *Stier* wider. Neben praktischen Vorstellungen bietet die bereits angesprochene Skizze<sup>634</sup> vom 7. Mai 1992 auch Einblick in die spirituellen und kosmologischen Ideen, die der Komposition zugrunde liegen bzw. von der fertigen Musik transportiert werden sollen (die Hervorhebung stammt – wie in allen Zitaten – aus der Quelle, es wurde eine möglichst getreue Übertragung des handschriftlichen Textes versucht):

"Eine Musik der (kreativen) 'Präsenz' von 'Vergehen' und 'Werden'. Das hiesse: je 4-(7) verschiedene/ unterschiedliche Maqamat lösen sich ab/ überlagern sich/ durchkreuzen sich."<sup>635</sup>

Hier spiegelt sich die sufische Auffassung wider, das Universum und jedes Individuum werde von Augenblick zu Augenblick wieder und wieder neu geboren. In dem Buch der iranisch-amerikanischen Gelehrten Laleh Bakhtiar *Sufi. Expressions of the Mystic Quest*, mit dem Huber sich nach eigener Aussage bereits 1982 beschäftigte,<sup>636</sup> liest sich die gleiche Idee folgendermaßen:

<sup>633</sup> S. Schimmel 1992, S. 18-19. Häufiger als diese als 'Unendlichkeitsmystik' bezeichnete Variante mystischer Weltanschauung ist im Sufismus die sogenannte 'Persönlichkeitsmystik', in der "die Beziehung zwischen Mensch und Gott gesehen [wird] als Beziehung zwischen Geschöpf und Schöpfer, als Stellung eines Dieners in der Gegenwart seines Herrn oder Haltung eines Liebenden, der nach seinem Geliebten verlangt." Schimmel betont aber, dass von einer strikten Trennung dieser beiden Grundtypen der Mystik keine Rede sein kann. S. ebd.

<sup>634</sup> Ich habe versucht, das Schriftbild der Skizze zu reproduzieren. Irregularitäten und offensichtlich fehlende Zeichen in den im Laufe des Kapitels wiedergegebenen Textausschnitten gehen auf die Skizze zurück.

<sup>635</sup> MF 823-579. Eine solche "Beschreibung einer Klangvorstellung" stand auch bei der Entstehung anderer Kompositionen Hubers am Anfang (so z. B. beim zweiten Streichquartett ... *von Zeit zu Zeit* ...), bevor er dieser Vorstellung mit Hilfe grafisch-geometrischer Skizzen eine konkrete strukturelle Gestalt gab. S. Schmidt, Dörte: Komponieren als Antizipation. Entwurfspraktiken in der zeitgenössischen Musik und die Chancen einer vergleichenden Skizzenforschung. In: Die Tonkunst; Bd. 9, 2 (2015). S. 170. im Folgenden zitiert als 'Schmidt'.

<sup>636</sup> Huber in *Von Zeit zu Zeit*, S. 233. Bakhtiar's Publikationen zum Sufismus zählen zu einem Korpus von Werken zur islamischen Mystik, die Wasma'a Khalid Chorbachi aufgrund der unzulässigen Projektion moderner mystischer Symbolik auf historische Bau- und Handwerkskunst kritisiert. Gemeinsam ist den Autor\*innen die Nähe zu dem iranischen Islamwissenschaftler und Philosophen Seyyed Hossein Nasr (geb. 1933) und dem Schweizer Sufi-Forscher Titus Burckhardt (1908-1984) und deren Ideen. "A very well-known, active group of international mystics supported specific publications and pushed certain Islamic mystical ideas. Their main doctrine was that of the 'Principle of the Unity of Being'. They tried to show that, ultimately, all differences in outward

"The manifestation of actualized individual things occurs continually, as in successive waves. At every moment creation is annihilated and re-created. With each heartbeat we die and are reborn."<sup>637</sup>

Nach dieser Auffassung steht der Atem des Allerbarmers<sup>638</sup> als 'Urwolke' am Anfang der Dinge. So heißt es bei Ibn 'Arabī:

"Diese Urwolke entwächst aus dem Atem des Allbarmherzigen insofern, als der Allbarmherzige ein Gott ist, nie insofern als Er nur ein Allbarmherziger ist. Alle seienden Dinge (al-mauḡūdāt) manifestieren sich in der Urwolke durch 'Sei!' oder durch die göttliche Hand oder die beiden Hände, mit Ausnahme der Urwolke selbst. Ihre Manifestation geschieht nämlich ausschließlich durch den Atem [...]."<sup>639</sup>

---

manifestations are 'inwardly united at the Center. They are the bridge from the periphery to the Center, from the relative to the Absolute, from the finite to the infinite, from multiplicity to Unity', quoting Seyyed Hossein Nasr. [...] It is one thing to believe in mysticism and to follow in its practices and experience its positive effects. But it is a totally different matter when a new set of interpretations and symbols is created and propagated under the guise of historical truth. The symbolic mystical interpretations that have proliferated in these books on Islamic geometric design, pattern and ornament are based on a modern understanding of Islamic literature. There is no documented evidence that such interpretations were given to the art forms when they were created hundreds of years ago." Chorbachi, Wasma'a Khalid: In the Tower of Babel: Beyond Symmetry in Islamic Design. In: Hargittai, István (Hrsg.): Symmetry 2. Unifying Human Understanding. Oxford 1989 (= Computers and Mathematics with Applications; Bd. 17, 1-6). S. 757 u. 760. Diese Bücher sind nicht aus einer historisch-kritischen, sondern aus einer zeitgenössischen mystisch beeinflussten Position heraus geschrieben. Aus dieser Perspektive wird auch die Vergangenheit gedeutet – ohne zwischen geschichtlicher Erscheinung und moderner Deutung zu differenzieren. Es entsteht der Eindruck, als seien die Künste von jeher Ausdruck einer fast naturgegeben anmutenden mystischen Weltsicht (des Konzepts der göttlichen Einheit in der Schöpfung) gewesen, von der sich die Gegenwart entfremdet hat.

<sup>637</sup> Bakhtiar, Laleh: Sufi. Expressions of the Mystic Quest. London 1979. S. 17. Im Folgenden zitiert als 'Bakhtiar 1979'.

<sup>638</sup> Ar-Raḥmān, der erste und höchste (Bei-)Name Allahs. "Das Haus Gottes ist das Herz Seines gläubigen Dieners; [...] und der Thronplatz ist der Sitzplatz des Barmherzigen (ar-Raḥmān) [...]."  
S. Ibn 'Arabī: Urwolke und Welt. Mystische Texte des Größten Meisters. Aus dem Arabischen übersetzt und herausgegeben von Alma Giese. München 2002. S. 161. Im Folgenden zitiert als 'Ibn 'Arabī'. In diesem Zusammenhang ist auch relevant: "Compassion is given without any discrimination; Mercy, the complement, is given only for an act done. Compassion, in a sense, is the universal form of Divine giving [...]."  
S. Bakhtiar 1979, S. 16. Die Namen Gottes sind "von äußerster Wichtigkeit für das Verständnis des göttlichen Wesens", weil sie einen Teilaspekt der 'göttlichen Essenz' erfassbar machen. Vgl. Ibn 'Arabī, S.132.

<sup>639</sup> Ibn 'Arabī, S. 170. Es heißt weiter ebd.: "Der Ursprung des Atems ist das bestimmende Merkmal der Liebe. Zur Liebe gehört die Bewegung um dessentwillen, um den liebevoll geworben wird, und mit diesem Atmen ist für ihn eine Wonne verbunden. Denn es sprach der Erhabene, wie es überliefert wurde: *Ich war ein Schatz und war nicht erkannt, doch ich liebte es, erkannt zu werden.* Da geschah durch diese Liebe die Atmung. Der Atem manifestierte sich, und die Urwolke kam ins Sein." Die Urwolke füllt den Raum aus, "welcher Platz des Universums ist oder seine Hülle". S. Ibn 'Arabī, S. 171. Die Schöpfung ist also ein Akt der Liebe.

Alle Existenz ist also nur im und durch den Atem Gottes möglich. Und ebenso, wie sich der Atem permanent erneuert, so vergeht und entsteht das Universum jeden Augenblick aufs Neue, unmerklich, in einem endlosen Zyklus:

"In this world-view, nothing remains static; the world in its entirety is in fervent movement. The world transforms itself kaleidoscopically from moment to moment, and yet all these movements of self-development are the 'ascending' movements of the things toward the Absolute-One, precisely because they are the 'descending' self-expressions of the Absolute-One."<sup>640</sup>

Im Gespräch mit Mahnkopf sollte Huber später genau diese sufische Vorstellung vom ständigen Werden und Vergehen in Bezugnahme auf seine eigene Zeitauffassung referieren.<sup>641</sup>

Weiter fährt Huber in seinem Konzeptschreiben fort:

"Aber: nicht figurativ-ornamental, eher transzendierend-mikroskopisch, 'mikro-Gestalt', d. h. AUFLÖSEN der Monaden."<sup>642</sup>

Genau hier lässt sich erneut ein Bezug zum Sufismus herstellen. Denn die Monade, als nach Leibniz 'lebendiger Spiegel des Universums',<sup>643</sup> scheint, gerade im

---

<sup>640</sup> Izutsu, Toshihiko: Sufism and Taoism. A Comparative Study of Key Philosophical Concepts. London 1983. S. 207.

<sup>641</sup> "In der Sufi-Tradition gibt es einen Denker, der eine Schöpfungsvision formuliert, worin sich zum Ende ergibt, daß die Schöpfung sich dauernd neu schafft und immer stirbt – und das heißt auch nicht mit einem historisch datierbaren Beginn anhebt. Ständig und in jedem Augenblick ist die Schöpfung präsent: Ich denke hierbei an das mystische Bild, wonach der Kosmos aus Ausdehnungen und Einziehungen, aus Aus- und Ein-Atmen besteht. Aus Geborenwerden und Sterben. Eine Wellenbewegung, die periodisch verläuft. In verschiedenen Größenordnungen (man denke an kleine Tiere oder an Sternhaufen)." S. Von Zeit zu Zeit, S. 123-125. Von diesem Bild der Wellenbewegungen mit unterschiedlicher Amplitude gelangt man leicht zu Hubers eigenen mehrschichtigen Wellendiagrammen zur Organisation von Zeit im Sinne einer 'Poly-Tempik'. Vgl. Zimmermann, Heidy: "Ich zeichne lieber, als daß ich rechne." Zeitgestaltung im Kompositionsprozeß bei Klaus Huber – dargestellt anhand von Skizzen. In: Kunkel, Michael (Hrsg.): Unterbrochene Zeichen. Klaus Huber an der Hochschule für Musik der Musik-Akademie der Stadt Basel. Schriften, Gespräche, Dokumente. Saarbrücken 2005. S. 149-179. Im Folgenden zitiert als 'Zimmermann'.

<sup>642</sup> MF 823-579.

<sup>643</sup> S. Leibniz, Gottfried W.: Monadologie und andere metaphysische Schriften. Hamburg 2002. S. 133. Im Folgenden zitiert als 'Leibniz': "56. Nun bewirkt diese *Verbindung* oder diese Anpassung aller geschaffenen Dinge untereinander und eines jeden mit allen anderen, daß jede einfache Substanz Bezüge hat, welche alle anderen ausdrücken, und daß sie also ein lebendiger, immerwährender Spiegel des Universums ist." Neoplatonismus, christliche und islamische Mystik (und in der Folge auch Leibniz' Monadenlehre) liegen an einer kulturellen Schnittstelle. Die Idee der Monade ist einer der Stränge, der die philosophischen und mystischen Traditionen beider

Zusammenspiel mit der Vorstellung von der 'Auflösung der Monaden', etwas Ähnliches auszudrücken wie die beiden grundlegendsten (aus der neoplatonischen Philosophie gespeisten) sufischen Sätze: 'Einheit in der Vielheit, Vielheit in der Einheit.'<sup>644</sup> Das bedeutet u. a., dass sich auf einer mikrokosmischen Ebene des Universums genau die gleichen Prinzipien und Verhältnisse finden lassen, die auf einer makrokosmischen Ebene wirken. Um dies an einem Beispiel zu veranschaulichen, schreibt Bakhtiar:

"The beauty observed in a snow crystal depends as much on its geometrical order as on its ability to reflect a higher and more profound order. It follows that all shapes, surfaces, and lines are arranged in conformity with the proportions inherent in nature and reflect ideal systems of beauty."<sup>645</sup>

---

Seiten miteinander verwebt:

"The Teachings of the great Christian mystic Meister Eckhart, who was born in Thuringia, Germany in about 1260, show remarkable similarities to the teachings of the great Sufi mystic Ibn Arabi, who died in Damascus, Syria in 1240, twenty years before Eckhart's birth. The agreement between Eckhart and Ibn Arabi has been noted before but has not been satisfactorily explained. [...] the key explanation is that Eckhart and Ibn Arabi both built much of their theology around emanationism, an aspect of the Neoplatonic philosophy that was developed in late antiquity on classical Greek foundations. In the Latin West, few philosophical texts survived the collapse of the ancient world, but knowledge of late antique philosophy survived in the Greek East, from where it passed into Arab philosophy under the Abbasids, during the ninth century. [...] Neoplatonism passed into Arab philosophy, and one early consequence of this was the rise of Sufism, which owes much of its distinctive theology to Neoplatonism. [...] Arab philosophy, then, had a similar impact on Judaism, which shared a cultural space and a cultured language with Islam, especially in al-Andalus (in the Iberian peninsula)." S. Sedgwick, Mark: *Western Sufism. From the Abbasids to the New Age*. Oxford 2017. S. 15-16. Die intensive Berührung der drei Religionen auf der spanischen Halbinsel führte zu einem weiteren Transfer dieser und anderer Konzepte hinüber in die christliche Philosophie und Mystik.

Leibniz' Übertragung neoplatonischer Ideen in das neuzeitliche Denken (in Reaktion auf die von Descartes aufgeworfenen Problemstellungen) lässt seine Monadologie besonders geeignet für einen Vergleich mit den entsprechenden Konzepten in Bakhtiar's Text erscheinen.

<sup>644</sup> "The doctrine and method of Sufism are based on two concepts. Originating from the Quran, these are the two testimonies by which one declares oneself to be a Muslim: 'There is no god but God' and 'Muhammad is the Prophet of God.'. The first expresses the concept of the Unity of Being which annihilates all multiplicity, all separate entities. It is to see, in a sense, the common denominator in all the multiplicities of forms, to see the 'unity in multiplicity' of flower, tree and bird; to see that all circles have a centre regardless of size. The realization of this concept annihilates multiplicity so that unity subsists.

The second testimony expresses the concept of the Universal Prototype (most often translated as the Universal Man). Through this concept one comes to see 'multiplicity in unity'; to recognize the centre of the circle as a unity containing all the multiplicities and accidents possible in the material world; to know that multiplicity subsists only because the unity within subsists." S. Bakhtiar 1979, S. 9. Vgl. Leibniz, S. 117: "16. Wir erfahren selbst eine Vielheit in der einfachen Substanz, sobald wir finden, daß der kleinste uns bewußte Gedanke in seinem Gegenstand eine Vielheit einhüllt. So müssen all diejenigen, welche die Seele als einfache Substanz anerkennen, diese Vielheit in der Monade anerkennen [...]."

<sup>645</sup> Ardalan, Nader/Bakhtiar, Laleh: *The Sense of Unity. The Sufi Tradition in Persian Architecture*. London 1973 (= Publications of the Center for Middle Eastern Studies; Bd. 9). S. 21. Im Folgenden zitiert als 'Ardalan/Bakhtiar'.

Diese Allverbundenheit des Kosmos führt dazu, dass auf einer makrokosmischen Ebene das Universum als Manifestation des göttlichen Wesens verstanden werden kann ('God as Manifest'), andererseits das Göttliche aber auch im Inneren des Menschen, im Mikrokosmos, zu finden ist ('God as Hidden').<sup>646</sup> Hier finden sich wie beim Atem des Allbarmherzigen die Bewegungen nach außen und nach innen wieder, Expansion und Kontraktion, Beobachtung und spirituelle Versenkung. Dieses Verständnis bildet den Hintergrund der mystischen Suche – das Verlangen, die Einheit mit Gott und der Schöpfung zu erfahren.<sup>647</sup>

Was meint Huber nun genau mit der 'Auflösung der Monaden', bei denen ja laut Leibniz explizit "keine Auflösung" zu befürchten ist?<sup>648</sup> Es geht ihm wohl kaum um eine Atomisierung der Seele in noch kleinere Einheiten (die dann die eigentlichen Monaden wären).<sup>649</sup> Wahrscheinlicher ist, dass Huber das Aufgehen der Monaden in etwas Größerem, die Überwindung ihrer Einzelheit meint. Im Zusammenhang mit seinem Anliegen, die Gemeinsamkeiten der Kulturen herauszustellen, funktionierte die Vorstellung von Monaden, die ihre Einfachheit in der Betonung der gemeinsamen Allverbundenheit überwinden bzw. transzendieren, als transkulturelles Symbol: nicht für monolithische Kulturen, denn Monaden befinden sich in stetigem Wandel und bergen die Vielheit in sich; sondern für die Verwandtschaft bzw. Verbundenheit der Kulturen und ihr Zusammenkommen in der Erkenntnis, Teil eines größeren Ganzen zu sein.

---

<sup>646</sup> Vgl. Ardalan/Bakhtiar, S. 11. Vgl. a. Ibn 'Arabī, S. 154, wo der Thron Allahs als Sitz des Universums beschrieben wird: "Aldann erschuf Er in der Höhlung des Fuß-Schemels [Anm. des Verf.: In der Höhlung seines Throns hat Allah zuvor den Fuß-Schemel selbst geschaffen, s. S. 153. Auf diese Weise ruht Sphäre in Sphäre.] die Sphären – eine Sphäre in der Höhlung der anderen. In jeder Sphäre schuf Er aus dieser eine Welt, welche diejenigen bewohnen, die Er Engel, das heißt Gesandte, genannt hat. Er schmückte sie mit Sternen und gab jedem Himmel seine Anweisung ein, bis daß Er die [aus den Elementen] geborenen Formen schuf." Auf S. 161 stellt Ibn 'Arabī hingegen das Herz des Menschen als Haus Gottes dar: "Das Haus Gottes ist das Herz Seines gläubigen Dieners; das Haus ist das Haus Seines höchsten Namens [Allāh] – erhaben ist Er! –, und der Thronplatz ist der Sitzplatz des Barmherzigen (ar-Rahmān) [...]."

<sup>647</sup> So ist auch in diesem Kontext die Geschichte zu deuten, in welcher der Sufi Mansūr al-Ḥallāḡ (ca. 858-922) nach langen asketischen Übungen nach Bagdad zurückkehrt und dort, nachdem er an die Tür seines alten Meisters geklopft hat, auf die Frage 'Wer ist dort?' antwortet: "*anā'l-Ḥaqq*, 'Ich bin die Absolute (oder: schöpferische) Wahrheit' (oder: die wahre Realität)." S. Schimmel 1992, S. 103. Al-Ḥallāḡ wurde wegen Blasphemie hingerichtet. Die von Huber rezipierte Dorothee Sölle widmete dem Sufi ein Kapitel in ihrem Band *Mystik und Widerstand*, beschäftigte sich auch mit der islamischen Mystik.

<sup>648</sup> S. Leibniz, S. 111: "3. Dort, wo es keine Teile gibt, gibt es weder Ausdehnung noch Gestalt, noch mögliche Teilbarkeit. Es sind diese Monaden die wahrhaften Atome der Natur und, kurz gesagt, die Elemente der Dinge. 4. Man muß zudem keine Auflösung befürchten, und es ist keine Weise begreifbar, durch die eine einfache Substanz auf natürliche Weise vergehen könnte."

<sup>649</sup> Denn Leibniz stellt die Seele als Monade vor, "deren Perzeption deutlicher ist und von Gedächtnis begleitet." S. Leibniz, S. 119.

Von einem solchen Verständnis der 'Auflösung der Monaden' ausgehend ließen sich Hubers Ausdrücke 'transzendierend-mikroskopisch' und 'mikro-Gestalt' mit der beeindruckenden Meisterschaft in der geometrischen Verzierungskunst der klassischen arabischen/iranischen Architektur in Verbindung bringen: Patterns, die in harmonischer, endloser Wiederholung in einem übergreifenden Sinnzusammenhang aufgehen und – aus Bakhtiars sufisch geprägter Perspektive – weit mehr als bloßes Ornament darzustellen scheinen. Das grundlegende Pattern vereint oft bereits verschiedene geometrische Elemente, bildet einen Makrokosmos für den Mikrokosmos seiner Elemente und den Mikrokosmos für den Makrokosmos der übergeordneten geometrischen Ebene usw. – eine aus der Entfernung stufenlos wirkende Progression vom Kleinsten in das Größte. Ein Bild, das sich in seiner Übertragung auf das Musikalische als reizvolle Vorstellung erweist. Rhythmus wäre die naheliegende Analogie zwischen Geometrie und Musik,<sup>650</sup> jedoch scheint Huber sich auf den ersten Satz mit der Überlagerung und der gegenseitigen Ablösung verschiedener *maqāmāt* zu beziehen – Intervallstrukturen? Es wird sich zeigen, ob die Kompositionen hier Rückschlüsse zulassen.

Der nächste Satz in Hubers Konzeptschreiben fügt sich ohne großes Bemühen in die vorgestellten kosmologischen Zusammenhänge ein:

"Hinein-Spiegeln, Durch-Hören des (einzelnen) Erklingenden, in einer 'existentiellen' Weise, die eben nicht das So-Sein geben kann, sondern das Auf dem Wege Sein! – Dh., ständige Veränderungen – Verwandlungen."<sup>651</sup>

Das Hinein-Spiegeln erinnert an die 'Vielfalt in Einheit, Einheit in Vielfalt'-Idee, das 'einzeln Erklingende' soll also mehr Tiefe erhalten durch die Prozesse, in die es eingebunden ist – Kontexte, Bewegungsrichtungen, Perspektiven. Die ständige Veränderung und Bewegung ist einerseits in Bezug auf den Sufismus deutbar, die Vorstellung von Tod und zeitgleicher Wiedergeburt des Universums in einem endlosen Zyklus, kann andererseits auch mit Leibniz' Monadenlehre erklärt werden (was nicht zwingend bedeutet, dass Huber bewusst auf Leibniz im Besonderen anspielen wollte, wohl aber auf die zum Ausdruck gebrachte Denktradition):

<sup>650</sup> Vgl. Ardalan/Bakhtiar, S. 21: "Order and proportion are viewed as cosmic laws, whose processes man undertakes to comprehend through arithmetic, geometry, and harmony. Proportion is to space what rhythm is to time and harmony to sound. As cosmic rhythm and harmonious sounds are made comprehensible in terms of number, so comprehension of proportion begins there also."

<sup>651</sup> MF 823-579.

**Bakhtiar:** "The world is in intense motion, ascending towards the vertical axis within all things to meet the descent of the Absolute in manifested forms. The flow occurs in such an orderly, successive manner, according to definite patterns, that we are unaware of it, and the world appears to us to stay the same. This ever-new creation is a process which only the human form endowed with consciousness of Self can come to know. Arabesque patterns, in rugs or in tiles, witness this concept of constant flux."<sup>652</sup>

**Leibniz:** "12. Es muß aber außer dem Prinzip der Veränderung auch noch *etwas im einzelnen geben, das sich ändert* und das sozusagen die Spezifizierung und die Vielfalt der einfachen Substanzen ausmacht.

13. Diese Einzelheit muß in der Einheit oder im Einfachen eine Vielheit einhüllen. Denn jede natürliche Veränderung geschieht graduell, indem etwas sich ändert und etwas bleibt; so muß es folglich in der einfachen Substanz eine Vielzahl von Affektionen und von Beziehungen geben, auch wenn es in ihr keine Teile gibt.

14. Der vorübergehende Zustand, der in der Einheit oder in der einfachen Substanz eine Vielheit einhüllt und vorstellt, ist nichts anderes als das, was man die *Perzeption* nennt, die man von der Apperzeption oder dem Bewußtsein wohl unterscheiden muß, wie sich in der Folge zeigen wird. Eben das haben die Cartesianer stark verfehlt, indem sie diejenigen Perzeptionen, von denen man kein Bewußtsein hat, als nichts ansahen."<sup>653</sup>

Neben dem Konzept der stetigen Veränderung ('constant flux') wird an beiden Stellen betont, dass diese Transformationen unmerklich geschehen, außerhalb der menschlichen Wahrnehmung liegen.

Im weiteren Verlauf seines Schreibens bringt Huber durch die Erwähnung des spanischen Mystikers Johannes vom Kreuz (1542-1591) ein weiteres Mal jene kulturelle Schnittstelle der mystischen Traditionen des Christentums und des Islam ins Spiel. 1985 erschien die Monographie *San Juan de la Cruz y el Islam* von Luce

---

<sup>652</sup> Bakhtiar 1979, S. 17.

<sup>653</sup> Leibniz, S. 115.

López-Baralt<sup>654</sup>, in der das Fortwirken der islamischen Einflüsse auf die spanische Kultur am Beispiel des Johannes aufgezeigt wird.<sup>655</sup> Mit Johannes vom Kreuz scheint Huber die Gemeinsamkeiten der Kulturen in dem Verlangen nach mystischer Einsicht thematisieren zu wollen.

Der Abschnitt selbst bleibt in seiner Bedeutung zunächst etwas unklar:

"Auftauchen – Verlöschen. – Alles Folgende: nichts als 'Kommentar(e)', (vgl. die Tradition der grossen Mystiker (z. B. Juan de la Cruz) → 'Gedicht' → 'Auslegungen' z. B. 'en una noche oscura...'"<sup>656</sup>

Beschreibt Huber hier eine religiöse Offenbarung, die für einen Moment aufflammt und deren 'Nachhall' noch für lange Zeit die Interpretation von Wirklichkeit bestimmt? So wie Strömungen des Christentums und des Islam Bibel und Koran für die einzigen Texte von Bedeutung halten (weil von Gott kommend), auf die eben auch nicht mehr als Kommentar folgen kann? Dies würde der Motivation Hubers zuwiderlaufen. Es muss sich also um persönlichere (und kulturell universellere) Offenbarungen handeln, eben die eines mystisch-spirituellen Erlebnisses wie es in dem exemplarisch angeführten Gedicht *Die dunkle Nacht der Seele* von Johannes vom Kreuz behandelt wird.<sup>657</sup>

Johannes vom Kreuz gehörte dem zu seiner Zeit neu gegründeten 'unbeschuheten' Zweig des Karmeliterordens an,<sup>658</sup> der eine Rückkehr zu den asketischen Wurzeln des Ordens propagierte. Im Jahr 1577 wurde Johannes von 'beschuheten' Mitbrüdern entführt und eingekerkert.<sup>659</sup> In Gefangenschaft "unter entwürdigenden Bedingungen" entstanden mehrere mystische Dichtungen, *Die*

---

<sup>654</sup> López-Baralt, Luce: San Juan de la Cruz y el Islam. Estudio sobre la filiaciones semíticas de su literatura mística. México 1985.

<sup>655</sup> Vgl. a. Boldt, Johannes: Gotttrunkene Poeten. Juan de la Cruz und die Sufi-Mystik. Berlin 2013 (= Interreligiöse Perspektiven; Bd. 5). Auch wenn man eine direkte Bezugnahme auf islamische Vorbilder anzweifelt, so stehen doch die Parallelen der mystischen Traditionen außer Frage. Ebenso scheint es sinnvoll, gemeinsame Wurzeln als Ursache dieser Parallelen anzunehmen.

<sup>656</sup> MF 823-579.

<sup>657</sup> Wie häufig in der mystischen Dichtung wird hier das Erlebnis der Einheit von Selbst und Gottheit mit der erotisch aufgeladenen Sprache eines Liebesgedichts ausgedrückt. Huber selbst setzte sich mit diesem Gedicht bereits 1961 in der Komposition für Oboe und Cembalo *Noctes intelligibilis lucis* auseinander.

<sup>658</sup> Huber vertonte auch Texte der Ordensgründerin Teresa von Avila (1515-1582) in der Vokal-Komposition *Ñudo que ainsí juntáis* (1984).

<sup>659</sup> S. Teuber, Bernhard: Sacrificium litterae. Allegorische Rede und mystische Erfahrung in der Dichtung des heiligen Johannes vom Kreuz. München 2003. S. 142. Im Folgenden zitiert als 'Teuber'.

*dunkle Nacht der Seele* gehört zu den in diesem biographischen Zusammenhang entstandenen Werken, auch wenn das Gedicht sehr wahrscheinlich erst nach der gelungenen Flucht, neun Monate nach Johannes' Entführung, niedergeschrieben wurde.<sup>660</sup>

1. *In einer Nacht, dunkel  
in brennender Liebesehnsucht entflammt,  
– o glückliches Geschick! –  
ging ich hinaus, ohne bemerkt zu sein  
mein Haus war schon zur Ruh' gekommen.*
2. *Im Dunkeln und sicher,  
über die geheime Treppe, verumumt,  
– o glückliches Geschick! –  
im Dunkeln und verstohlen,  
mein Haus war schon zur Ruh' gekommen.*
3. *In der Nacht, glücklich,  
insgeheim, daß niemand mich sah,  
und ich auf nichts schaute,  
ohn' anderes Licht und Führen,  
als das im Herzen brannte.*
4. *Dies führte mich  
sicherer als das Licht des Mittags,  
wo auf mich wartete,  
den ich gut kannte,  
dorthin, wo niemand sich zeigte.*
5. *O Nacht, die führtest!  
O Nacht, liebenswerter als das Morgengrauen!  
O Nacht, die du zusammenführtest  
Geliebten mit Geliebter,  
Geliebte in den Geliebten überformtest!*
6. *An meiner Brust, blühend,  
die ganz für ihn allein sich aufbewahrte,  
dort war er eingeschlafen,  
und als ich ihn liebteste,  
gab Hauch der Zedern Wehen.*
7. *Der Hauch der Zinne,  
als ich sein Haar durchstrich,  
mit seiner linden Hand  
verletzt' er meinen Hals  
und ließ all meine Sinne schwinden.*
8. *Ich blieb zurück und selbstvergessen  
neigt' ich das Gesicht über den Geliebten;  
es hörte alles auf, ich ließ mich,  
gelassen mein Sorgen,  
unter den Lilien vergessen.<sup>661</sup>*

<sup>660</sup> S. Teuber, S. 142-143.

<sup>661</sup> Johannes vom Kreuz: Die Dunkle Nacht. Herausgegeben und übersetzt von Ulrich Dobhan, Elisabeth Hense und Elisabeth Peeters. Freiburg 2000. S. 27-28. Im Folgenden zitiert als 'Die Dunkle Nacht'.

Das Gedicht ist aus der Perspektive eines weiblichen lyrischen Ichs geschrieben, das, im Dunkel der Nacht, von Sehnsucht getrieben und vom Licht seines Herzens geleitet, sich unbemerkt aus dem Haus stiehlt, um den Geliebten zu treffen. In der Sprache eines erotischen Liebesgedichts wird eine mystische Erfahrung, die Vereinigung mit und das Aufgehen in Gott geschildert (ähnlich wie auch in der sufischen Dichtung). Finsternis und Verlassenheit werden in diesem Kontext zu Verbündeten des lyrischen Ichs. Dies erscheint umso bemerkenswerter, wenn man die Dunkelheit und Heimlichkeit des Gedichts mit den biographischen Umständen von Johannes' Gefangenschaft in Verbindung setzt. So verstanden wird das eigene Leid zu einem willkommenen Hilfsmittel auf dem Pfad der mystischen Suche, oder, wie Annemarie Schimmel es formuliert:

"Die göttliche Liebe macht es dem Sucher möglich, alle Qualen und Heimsuchungen, die Gott über ihn kommen läßt, um seine Liebe zu prüfen und ihn zu läutern, zu ertragen, ja zu genießen."<sup>662</sup>

Im Kontext der *Lamentationes*, eines Ausdrucks der Klage inmitten des Leids, könnte die Anspielung auf dieses spezielle Gedicht des Johannes vom Kreuz also Aufschluss geben über den Kurs, den diese Komposition einschlägt, und speziell, wie mit beklagtem Leid umgegangen wird. Sind die *Lamentationes* formal vielleicht gar in Anlehnung an die Stationen des mystischen Pfads gestaltet – *via purgativa*, "ascetische Übung und Selbstverleugnung", *via illuminativa*, "auf der die Seele bereits das göttliche Licht zu erkennen beginnt", *via unitiva*, wo "sich die Seele zur Gänze mit Gott" vereinigt?<sup>663</sup> Johannes selbst bringt sein Gedicht in einem einige Jahre später in Granada verfassten Kommentar<sup>664</sup> ausdrücklich mit den Stationen des mystischen Pfades in Verbindung:

"In den ersten beiden Strophen werden die Früchte des zweifachen geistlichen Läuterungsprozesses erklärt: der im Sinnesbereich des Menschen und der im Bereich des Geistes. In den weiteren sechs Strophen werden verschiedene

---

<sup>662</sup> Schimmel 1992, S. 17.

<sup>663</sup> S. Teuber, 169. Ähnliche Konzepte finden sich auch in der sufischen Mystik. Vgl. Schimmel 1992, S. 148ff.

<sup>664</sup> S. Die Dunkle Nacht, S. 11.

wundervolle Früchte der Erleuchtung des Geistes und der Liebeseinigung mit Gott erklärt."<sup>665</sup>

Johannes nimmt im Zusammenhang auf die Schmerzen und die Qualen des Läuterungsprozesses explizit auf die Threni Bezug und zitiert (den angenommenen Autor) Jeremia mit den Versen Kgl. 3,1-20 als Kronzeugen, was diese dunkle "Nacht im Menschen bewirkt".<sup>666</sup> Denn am Anfang der Läuterung steht Einsamkeit und Verlassenheit, das Gefühl, von Gott und den Menschen verworfen zu sein, gerade wenn man das Licht Gottes am stärksten in sich spürt.<sup>667</sup>

Weiter heißt es in Hubers Konzeptschreiben:

"→ nicht 'in Sukzession(en)!' "

sondern 'Multidirektionalität'

'Das 'Eine' (ist) das Ganze, im Werden. Der Weg... Wege!'"<sup>668</sup>

Multidirektionalität und eine Mehrzahl an Wegen lassen sich im Konzept der verschiedenen Ensembles, die zusammen den Gesamt-Klangkörper bilden (Vielheit in der Einheit), gut vorstellen. Ob und wie sich solches auch innerhalb einer Orchestergruppe niederschlagen könnte, wird im weiteren Verlauf zu beobachten sein. In erster Linie sind hier aber Anklänge an Hubers Zeitauffassung zu hören, die in Kapitel IV.2.6 näher betrachtet werden soll.

Das 'Eine' als das 'Ganze', in 'ständigem Werden' begriffen, bezieht sich klar auf die bereits besprochenen neoplatonischen/mystischen Konzepte.

---

<sup>665</sup> Die Dunkle Nacht, S. 26. Die mystische 'Übersetzung' der ersten Gedichtstrophe etwa liest sich im Kommentar u. a. so: "In Armut, ungeschützt und ungestützt durch irgendwelche Wahrnehmungen meinerseits – das heißt, mein Erkenntnisvermögen war im Dunkeln, mein Empfindungsvermögen in Bedrängnis und mein Erinnerungsvermögen in Trübsal und Angst –, überließ ich mich dem Dunkel in purem Glauben, der für die erwähnten natürlichen Seelenvermögen dunkle Nacht ist. Nur in meinem Empfindungsvermögen war ich von Schmerz, Trübsal und brennender Liebesehnsucht nach Gott berührt. So ging ich aus mir selbst heraus, d. h. aus meiner unzulänglichen Weise zu verstehen, aus meiner lauen Art zu lieben und aus meiner dürftigen und armseligen Weise, Gott zu schmecken, ohne daß meine Sinnenwelt oder der Böse mich dabei störten." S. Die Dunkle Nacht, S. 101-102.

<sup>666</sup> S. Die Dunkle Nacht, S. 113-114.

<sup>667</sup> S. Die Dunkle Nacht, S. 108 und 105. Die "erste Stufe der Liebe" auf der geheimen Treppe der zweiten Strophe "macht den Menschen zu seinem eigenen Vorteil krank", er findet "an nichts mehr Geschmack, Halt, Trost oder Festigkeit". S. Die Dunkle Nacht, S. 174 u. 175.

<sup>668</sup> MF 823-580.

"Arbeitsweise: Beginnen. – Und nocheinmal beginnen, ... nocheinmal beginnen. Immer wieder beginnen. – Und immer erinnern, was (schon) begonnen wurde. – Wie ein Mosaik, das sich 'post laborem' zusammensetzt. (Also nicht 'Voraus'-Konzepte, sondern im Nachhinein und in Gleichzeitigkeit"<sup>669</sup>

Der stetige Neubeginn erscheint musikalisch leicht vorstellbar, die Erinnerung an das bereits Begonnene wirft hingegen mehr Fragen auf. Es könnte sich auf einer konzeptionellen Ebene um einen Bezug auf die Bewusstwerdung der Allgegenwärtigkeit von Schöpfung/Entstehung und Zerstörung/Auslöschung handeln, die nur dem Menschen möglich ist, dank seiner Fähigkeit, kosmische bzw. göttliche Gesetze denkend nachzuvollziehen.<sup>670</sup> Der epiphane Moment wäre nach diesem Verständnis das Erkennen des Ganzen, des Mosaiks, das sich aus den einzelnen Neuanfängen ergibt. Es läge also nahe, dass die Komposition eine 'Lösung' in Form einer Epiphanie beinhaltet (*via unitiva*), wie sie auch im Folgenden anklingt:

"Ein vielleicht erlebbares Hintersich-Lassen der LAMENTATIO, [...] 'Licht – der ewigen Wiederkehr des MORGENS. (Resurrectio!?) – LIEBE."<sup>671</sup>

Ein Hinter-sich-lassen der Lamentatio: Ist es der Jüngste Tag, das Ende der Zeit, das Durchbrechen des Zyklus von Werden und Vergehen, der Huber als Ausweg vorschwebt? Christentum und Islam bewegen sich hier auf gemeinsamen Grund. Allein, den Jüngsten Tag und damit das Jüngste Gericht als Lösung zu präsentieren, das käme dem deprimierenden Eingeständnis gleich, dass die Menschheit grundsätzlich nicht zur Lösung ihrer Probleme in der Lage ist. Sind Morgen und Auferstehung hier im übertragenen Sinne als Teil des Zyklus zu denken, als ein weiteres Neu-Beginnen, eine heilsame Wiedergeburt, die durch Liebe den alten leidvollen Zyklus überwindet? So verstanden bedeutet die 'ewige Wiederkehr des

---

<sup>669</sup> MF 823-580. Die nicht geschlossene Klammer findet sich auch in der Skizze. Vgl. nochmals Bakhtiar 1979, S. 17: "The world is in intense motion, ascending towards the vertical axis within all things to meet the descent of the Absolute in manifested forms. The flow occurs in such an orderly, successive manner, according to definite patterns, that we are unaware of it, and the world appears to us to stay the same. This ever-new creation is a process which only the human form endowed with consciousness of Self can come to know. Arabesque patterns, in rugs or in tiles, witness this concept of constant flux."

<sup>670</sup> S. Bakhtiar 1979, S. 17.

<sup>671</sup> MF 823-580.

Morgens' nicht, dass der Morgen endgültig gekommen ist; sie beschreibt vielmehr die Gewissheit, dass auf die Nacht immer und in Ewigkeit der Morgen folgt, dass jedes Leid irgendwann endet.

Es erscheint sinnvoll, weiterhin einer mystischen Auslegung des Textes zu folgen. Annemarie Schimmel benennt die letzten Stationen auf dem mystischen Pfad selbst als "Liebe und Erkenntnis", wobei Liebe und Erkenntnis einander bedingen.<sup>672</sup> Die Vereinigung mit Gott erlaubt es dem\*der Sufi die Welt durch den liebenden Blick Gottes zu sehen. Dies alles spricht für eine Anlehnung der Komposition an die Stationen der mystischen Suche und eine Überwindung des Zustands der Klage, ein Durchbrechen eines von Hass und der Erwidernng des Hasses geprägten Kreislaufs.

### **Weiterer Verlauf der gemeinsamen Konzeptionsphase**

Vom 4. Mai 1992 datiert eine Abschrift eines Vortrags des iranischen Dichters Mahmud Doulatabadi.<sup>673</sup> Dieser im Rahmen des internationalen Literaturkongresses vom 21. bis 23. März 1992 in München gehaltene Vortrag, erschien in der folgenden Wochenendausgabe der *Süddeutschen Zeitung*, Hubers Quelle.<sup>674</sup> Am 5. Mai formulierte Huber aus Teilen des Textes eine Art Einleitungsschreiben für die geplante Komposition, unter dem Titel "Lamentationes vom Ende des 20. Jahrhunderts (de fine vicesimi saeculi?) (Die Erde bewegt sich auf den Hörnern eines Ochsen)".<sup>675</sup> Nicht zuletzt hier, wo beide Titel in eins gesetzt sind, werden die gemeinsamen Wurzeln der beiden Kompositionen deutlich. Auch in der fertigen Partitur der *Lamentationes* findet sich auf der ersten Seite des Notentextes noch der Quasi-Untertitel 'Die Erde bewegt sich auf den Hörnern eines Ochsen' mit Doulatabadis Namen als Quellenangabe.

Dennoch ist Mitte des Jahres 1992 wohl der Punkt in der bislang gemeinsamen Entwicklungsgeschichte erreicht, an dem sich die Pfade der beiden Werke zu trennen beginnen. Mit der Fokussierung auf den Text Doulatabadis nimmt *Die Erde dreht sich auf den Hörnern eines Stiers* eine Wendung weg vom groß besetzten Orchesterstück, behält – in deutlich kleinerem Rahmen – jedoch das Konzept von mehreren getrennten Ensembles bei – darunter nicht zuletzt das

---

<sup>672</sup> S. Schimmel 1992, S. 191.

<sup>673</sup> S. MF 817-688 bis 817-691.

<sup>674</sup> Persönliche Mail von Klaus Huber vom 29.10.2013.

<sup>675</sup> MF 817-692.

Tonbandarrangement, das gerade bezüglich der kompositorischen Verarbeitung des Textes die tragende Rolle spielt. Eines dieser Ensembles ist einem klassischen arabischen Instrumentalensemble (*taht*) nachempfunden – die Idee, typische, in der arabischen Musik verwendete Instrumente miteinzubeziehen, wird hier also ebenso weitergeführt.

Die *Lamentationes* hingegen übernehmen das Konzept des in vier Gruppen aufgeteilten großen Orchesters, lassen aber die Verwendung von Text bzw. Rezitation im Wesentlichen hinter sich (mit der Ausnahme einer optionalen improvisierten Gesangspartie). Auch ist das angestrebte Klangbild größtenteils durch die Möglichkeiten des europäischen Orchesters geprägt, Ergänzungen in der Besetzung verändern daran nichts Grundsätzliches. Der Text Doulatabadis bildet in der Zusammenstellung einiger herausgegriffener und an den Kontext angepasster Sätze den Beginn von Hubers Werkkommentar zu den *Lamentationes*.<sup>676</sup>

---

<sup>676</sup> S. Umgepflügte Zeit, S. 250. Vgl. Von Zeit zu Zeit, S. 229-230.

## ***2 – Die Erde dreht sich auf den Hörnern eines Stiers***

### **2.1 – Vorbemerkungen**

#### **2.1.1 – Textgrundlage**

Wie bereits erwähnt bildet die Textgrundlage für *Die Erde dreht sich auf den Hörnern eines Stiers* eine Rede des iranischen Autors Mahmud Doulatabadi. Ursprünglich als Beitrag auf einem internationalen Literaturkongress vom 21. zum 23. März 1992 in München vorgetragen, erschien der Text wenige Tage später im Feuilleton der *Süddeutschen Zeitung*,<sup>677</sup> wo Klaus Huber ihn entdeckte.<sup>678</sup> Beeindruckt von der Wortgewalt des Textes machte er ihn zum Herzstück seiner neuen Komposition; die Pläne für ein Orchesterwerk setzte er später mit *Lamentationes de fine vicesimi saeculi* um.

#### **Das mythologische Bild des Stiers**

Das von Huber als zentral gesetzte Zitat 'Die Erde bewegt sich auf den Hörnern eines Ochsen' beruht auf dem in Iran und übrigen vorderasiatischen Raum verbreiteten kosmologischen Bild, wonach die Erde auf den Hörnern eines Stiers balanciert wird bzw. zwischen diesen ruht.<sup>679</sup> Huber folgte in seiner Wahl des Wortes 'Ochse' der

---

<sup>677</sup> SZ am Wochenende; 28./29.3.1992 (Nr. 74). S. I. Vgl. a. Doulatabadi, Mahmud: [Der Sturz der Propheten]. In: Kunkel, Michael (Hrsg.): *Unterbrochene Zeichen*. Klaus Huber an der Hochschule für Musik der Musik-Akademie der Stadt Basel. Schriften, Gespräche, Dokumente. Saarbrücken 2005. S. 19-24.

<sup>678</sup> Persönliche Mail von Klaus Huber vom 29.10.2013.

<sup>679</sup> Vgl. Würsch, Renate: *Orientalistische Anmerkungen zu Klaus Hubers Assemblage Die Erde bewegt sich auf den Hörnern eines Ochsen*. In: Kunkel, Michael (Hrsg.): *Unterbrochene Zeichen*. Klaus Huber an der Hochschule für Musik der Musik-Akademie der Stadt Basel. Schriften, Gespräche, Dokumente. Saarbrücken 2005. S. 105. Im Folgenden zitiert als 'Würsch': "Der Werktitel, wie erwähnt ein Zitat aus Doulatabadis Rede, wirkt, vor allem auf eine westliche Hörschaft, fremd und vielleicht auch etwas sonderbar. Er assoziiert aber ein bekanntes

Übersetzung des Vortrags, wie er in der *Süddeutschen* erschien. Es ist möglich, dass dem Übersetzer, in der Zeitung nur unter dem Namen Said aufgeführt, hier einfach eine Verwechslung unterlaufen ist (die von Huber in seiner Komposition verwendete französische Übersetzung benutzt das Wort 'taureau'). Später korrigierte Huber diesen Fehler; bei der Aufführung der Komposition im Rahmen der ersten Salzburger Biennale für Neue Musik am 26.3.2009 (wie bei der Uraufführung in Zusammenarbeit mit dem *Ensemble Al-Kindi*) war der Name in *Die Erde dreht sich auf den Hörnern eines Stiers* geändert worden.<sup>680</sup>

Gerald Unterberger hat in seiner umfassenden Monographie *Der Stier mit der Weltsäule. Ein archaisches Mythenbild vom Bau der Welt* die Verknüpfung von Weltbauwerk und Stier in mythischen Weltbildern rund um den Globus untersucht. Er definiert dabei den Begriff 'Weltsäule' als "riesig gedachte Stütze auf der Erde, die den Himmel tragen und vor dem Herunterstürzen abhalten soll."<sup>681</sup> Sie kann auch in Form eines 'Weltberges' oder 'Weltbaumes' auftreten. Wird die Welt als aus verschiedenen vertikal angeordneten Erd- und Himmelschichten (oder Unterweltschichten) bestehend vorgestellt, spricht Unterberger von einem 'Weltbauwerk'. Die Säule fungiert als dessen Stütze.<sup>682</sup>

Es existieren verschiedene mythische Vorstellungen, die nun den Stier mit diesen Ideen in Verbindung bringen:

1. Der Stier mit der Weltsäule auf Kopf oder Rücken. In diesem Fall befindet sich der Stier im Regelfall auf der Erde selbst.
2. Der Stier mit dem Weltbauwerk auf Kopf oder Rücken. Das Tier lebt im 'kosmischen Urgrund' (z. B. Urmeer) und trägt das gesamte Weltbauwerk auf dem Rücken.

---

islamisches kosmologisches Modell, das vor allem in einer klassischen arabischen Literaturgattung, den 'Prophetengeschichten' (*qiṣaṣ al-anbiyā*), entwickelt wurde, aber in der gesamten islamischen Welt verbreitet ist. Die 'Prophetengeschichten' überliefern islamische, christliche und jüdische Traditionen und berichten hauptsächlich über die biblischen und koranischen Propheten von Adam bis Jesus. Einen wichtigen Platz in dieser Literatur nehmen aber auch Schöpfungsmythen ein."

<sup>680</sup> S. dazu Knipper, Till: Programmbuchtext zu *Die Erde dreht sich auf den Hörnern eines Stiers* (Donnerstag, 26.März 2009). In: Gratzner, Wolfgang (Hrsg.): Wahlverwandtschaften. Programmbuch Salzburg Biennale – Festival für Neue Musik 2009. Saarbrücken 2009. S. 140-142. An den Tonbandspuren, auf denen die inkorrekte Übersetzung Verwendung findet, ändert die nachträgliche Umbenennung freilich nichts.

<sup>681</sup> Unterberger, Gerald: *Der Stier mit der Weltsäule. Ein archaisches Mythenbild vom Bau der Welt*. Wien 2011. S. 1. Im Folgenden zitiert als 'Unterberger'.

<sup>682</sup> S. Unterberger, S. 2.

3. Der Stier mit der Erde auf Kopf oder Rücken. Hier trägt der Stier nur die Erdscheibe selbst. Meist geht mit dieser Vorstellung die Idee einher, "dass jenes Tier der Erzeuger von Erdbeben ist: Denn bewegt es sich, so erzittert unsere Welt, die es auf seinem Kopf oder Rücken trägt. Auch die Vorstellung vom Weltuntergang kann damit verbunden sein: Wird die Last für das Tier eines Tages zu schwer oder stirbt es, so fällt die Erde in die Tiefe und geht damit zugrunde."<sup>683</sup>

Der Stier als Träger der Erde bzw. des Weltgebäudes ist gegenüber Bildern, die aquatische Tiere wie Fische oder Schildkröten in einer solchen Funktion verwenden, eher weniger verbreitet. Unterberger geht davon aus, dass sich hier die Bilder von 'erdtragendem Unterweltwesen' und 'weltsäulentragendem Stier' (eine wiederum sehr verbreitete Vorstellung) vermischt haben.<sup>684</sup> So "konnte der Stier für eine Funktion eintreten, die ursprünglich dem Fisch oder der Schlange zugestanden ist."<sup>685</sup>

Eine altägyptische Darstellung aus dem 15. Jahrhundert v. Chr. zeigt einen Bullen, der die Weltscheibe auf den Hörnern trägt. Dabei ist die Darstellung eindeutig, lässt im Gegensatz zu zahlreichen anderen Quellen wenig Spielraum zur Interpretation des Gezeigten: Auf den (fast horizontal gestellten) Hörnern trägt der Stier ein Gewässer mit Fischen, darüber bezeichnet ein gerader Balken die Erdoberfläche, auf der Pflanzen wachsen.<sup>686</sup> Diese Details – Fische und Pflanzen (die ja prinzipiell nicht notwendig sind) – machen das Gemeinte auch heute noch leicht fassbar. Unterberger bemerkt weiter zu der Abbildung: "Eine mythische Anschauung Ägyptens, die in rezenten Zeiten noch gelebt hat, mag geradezu eine Bildunterschrift zu *Abb. 45* sein: danach heißt es, dass die Erde von einer Kuh getragen werde, welche sie gelegentlich von einem Horn aufs andere wirft."<sup>687</sup>

Unterberger weist weiter auf ein verwandtes mythologisches Bild in den Geschichten von *Tausendundeiner Nacht* hin: Ein Engel erklärt dem Sultan Bulūqiya, "dass die Welt aus sieben Schichten besteht und dass sie von einem von Gott eigens dafür geschaffenen Engel auf dessen Nacken getragen wird. Der Engel wiederum steht auf einem Berg, und diesen Berg trägt ein riesenhafter Stier [...]."<sup>688</sup> Den

---

<sup>683</sup> S. Unterberger, S. 4-5. Das Zitat befindet sich auf S. 5.

<sup>684</sup> S. Unterberger, S. 424.

<sup>685</sup> Unterberger, S. 425.

<sup>686</sup> S. Unterberger, S. 84.

<sup>687</sup> Unterberger, S. 84.

<sup>688</sup> Unterberger, S. 153.

Weltberg stützenden Stier wiederum trägt ein Fisch in einem Meer etc. – weitere Ebenen folgen.<sup>689</sup> In ihrer Gesamtheit vermittelt die Darstellung ein Gefühl für das unfassbare Ausmaß des von Allah ins Dasein gerufenen Kosmos.

In der türkischen Mythologie trägt der 'Gelbe Stier' die Erdscheibe zwischen seinen Hörnern<sup>690</sup> und in Iran gibt es die Vorstellung von einem im Urmeer stehenden Stier, der die Erde auf seinen Hörnern trägt, wie Unterberger kurz erwähnt.<sup>691</sup> Dieses letztere entspricht wahrscheinlich dem Bild, das Doulatabadi in seinem Text verwendet. Eine erschöpfende Darstellung über diesen Vorstellungskomplex kann an dieser Stelle nicht erfolgen. Die aufgeführten Beispiele sollten jedoch einen Eindruck vermitteln, in welchem Kontext man sich diesen für Huber zentralen Satz denken muss.

### **Doulatabadis Vortrag: Hintergründe und Bezugspunkte**

Titel des Münchener Kongresses war *Der Sturz der Propheten – Literatur im Umbruch*, das Thema: Wandel auf allen Ebenen, ideologisch, politisch, philosophisch, und damit einhergehend, Veränderungen der Bedingungen, unter denen Literatur entsteht. Von zwölf Redebeiträgen wurden sieben von der *Süddeutschen* gekürzt abgedruckt – Doulatabadis Text erhielt mit einer ganzen Seite, der Titelseite des Feuilletons, den größten Raum. Die übrigen Beiträge sind von:

---

<sup>689</sup> S. Burton, Richard F. (Hrsg.): *The Book of the Thousand Nights and a Night*; Bd. 5. Ohne Ortsangabe 1885: 'Printed by the Burton Club for private subscribers only'/'Printed in USA' (<http://books2.scholarsportal.info/viewdoc.html?id=78800> ; Stand: 7.1.2019). S. 324-325: "And know, also, O Bulukiya, that the earths were made in seven stages, one upon another, and that Allah hath created one of His Angels, whose stature and attributes none knoweth but Himself and who beareth the seven stages upon his shoulders. Under this Angel Almighty Allah hath created a great rock, and under the rock a bull, and under the bull a huge fish, and under the fish a mighty ocean. [...] Under the sea the Lord created a vast abyss of air, under the air fire, and under the fire a mighty serpent, by name Falak; and were it not for fear of the Most Highest, this serpent would assuredly swallow up all that is above it, air and fire and the Angel and his burden, without sensing it." Interessant ist, dass neben dem Stier auch noch zwei weitere klassische Trägertiere, Fisch und Schlange, vorkommen. Unterberger merkt an, dass die Rolle des Stiers hier die des Weltsäulenträgers ist, auf seinem Rücken ruhen Weltberg sowie die anthropomorphisierte Weltsäule in Gestalt des Engels. S. Unterberger, S. 426.

<sup>690</sup> S. Unterberger, S. 30.

<sup>691</sup> S. Unterberger, S. 426.

- Ismail Kadaré aus Albanien über Zensur und Selbstzensur im totalitären Kommunismus und dem Überleben der Literatur als einem der 'Ursprünge des Menschlichen' an sich durch die Geschichte.
- Andrzej Szczypiorski aus Polen über den Sieg des Wortes über den Kommunismus und damit auch über Literatur als Mittel zur Interpretation und Definition von Wirklichkeit.
- Tschingis Aidmatow aus Kirgisien über Sinnverlust nach dem Zusammenbruch der Sowjetunion. Er stellt die Frage, ob Literatur auch erschaffen und vereinigen kann, nachdem sie in seiner Lebenswirklichkeit so lange als Waffe gegen Unterdrückung genutzt wurde.
- Raymond Federman aus den USA, der nach dem Konservatismus der Reagan-Jahre nun eine Wende zu mehr Inklusion und sozialer Verantwortung greifbar glaubt; und damit auch auf größere Öffentlichkeit für kritische, nicht nur der Unterhaltung verpflichtete Literatur hofft.
- Mario Vargas Llosa aus Peru, der in Vereinnahmung von Fiktion zu Zwecken staatlicher Propaganda den ultimativen Übergriff sieht und das Recht auf eigene Narrative, Träume, Lügen – Interpretationen oder kreativen Überhöhungen der Wirklichkeit –, letztlich das Recht, Wirklichkeit zu definieren, als die wichtigste Bastion individueller Souveränität. Hier geht es im Prinzip um ähnliche Themen wie bei Ismail Kadaré und Andrzej Szczypiorski.
- Cees Nooteboom aus den Niederlanden über das wechselseitige Verhältnis von Literatur/Fiktion und Wirklichkeit. Aus ihm klingt die Skepsis an Literatur als Träger abgemessener und vordergründiger Botschaften. "Kunst braucht niemandes Botschaften zu überbringen, sie ist ihre eigene Botschaft [...]." Und: "Die Phantasie hat keinen anderen Ausgangspunkt als sich selbst. Sie ist nicht wertfrei, liefert freilich auch keine Werte auf Bestellung."<sup>692</sup> Literatur ist ein Gefäß voll grundlegender Wahrheiten, die vom Leser jedoch selbst auf die Wirklichkeit übertragen werden müssen.

---

<sup>692</sup> SZ am Wochenende; 28./29.3.1992 (Nr. 74). S. III.

In diesem Zusammenhang steht nun an erster Stelle Doulatabadis Rede. Nahezu alle Texte befassen sich auf die eine oder andere Weise mit den Begriffen Wahrheit, Fiktion und Realität. Ebenso schreiben die meisten der Autoren mit einem positiven oder doch – allen Missständen zum Trotz – wenigstens neutralen Impetus. Ismail Kadaré und Andrzej Szczypiorski feiern den Sieg oder das Überleben der Literatur nach dem Ende der Sowjetunion (das in fast allen Texten zumindest gestreift wird). Bei Raymond Federman scheint Glaube an einen neuen Aufbruch durch. Doulatabadis Text ist eine Klage, die keine Zukunft mehr kennt. Zwischen religiösem Totalitarismus, Ausbeutung und dem blinden Hass, der dem Hoffnungslosen als Ausweg erscheint, die verhängnisvolle Spirale aus Zerstörung und Selbstzerstörung jedoch nur noch weiter in die Tiefe treibt, versagt dem Poeten die Stimme. "Also verkündet er mit tausend Stimmen des Schweigens: Ich bin stumm."<sup>693</sup>

### **Historisch-biographischer Hintergrund**

Es ergibt keinen Sinn, Doulatabadis Text von seinem historischen Kontext getrennt zu betrachten. Dies lässt der Autor selbst gleich zu Beginn anklingen:

"Ich denke", beginnt Doulatabadi, "daß ein Schriftsteller, der im Tal des 50jährigen Lebens – und in Anbetracht seiner verborgenen und nicht geäußerten Gefühle – umherirrt, dem traurigen Glauben nähergekommen ist, daß er auf seine Weise nichts mehr gewesen ist als ein Sisyphos. Vielleicht hat er die Bürde von seinen Vorgängern übernommen, um wieder und noch einmal den mühevollen Weg zu begehen; mit einer vagen Hoffnung, er könnte für seine Qual einen Sinn finden. Das ist mein persönliches Gefühl, denn ich kann schwerlich Optimist sein. Das hat zu tun mit der historisch-geographischen Lage meines Landes und den wiederholt bitteren Erfahrungen."<sup>694</sup>

---

<sup>693</sup> SZ am Wochenende; 28./29.3.1992 (Nr. 74). S. I.

<sup>694</sup> SZ am Wochenende; 28./29.3.1992 (Nr. 74). S. I.

Zu eben dieser historisch-geographischen Lage von Doulatabadis Heimatland, Iran, sowie dem Autor selbst und den angesprochenen bitteren Erfahrungen mögen deshalb einige Ausführungen erlaubt sein.

Doulatabadi, 1940 geboren, gilt als bedeutender Vertreter der iranischen Gegenwartsliteratur und ist vor allem für seine Romane bekannt. *Kelidar*, ein dreitausendseitiger Roman, der von 1978-1984 in fünf Bänden erschien, ist sein berühmtestes Werk und war innerhalb Irans von immensem Erfolg gekrönt; nebenbei brachte er ihm auch eine Nominierung für den Literatur-Nobelpreis ein.<sup>695</sup> Dieser und viele seiner übrigen Romane spielen und porträtieren das Leben im ländlichen Khorasan, im Fall von *Kelidar* in der Zeit der späten 40er-Jahre.<sup>696</sup> Andere Werke, wie der 2009 in der Schweiz und Deutschland und 2011 in Großbritannien erschienene Roman *The Colonel*, sind bislang aufgrund ihrer Thematik (Iranische Revolution) nicht in Iran selbst veröffentlicht worden. Dennoch hat Doulatabadi nicht wie andere sein Land verlassen, sondern wohnt nach wie vor in Teheran – war also im Gegensatz zu seinen im Exil lebenden Kolleg\*innen stets mit dem Leben in Iran direkt konfrontiert. Wie Renate Würsch bemerkt, liegen Berührungspunkte zwischen Huber und Doulatabadi im "Engagement gegen Unrecht und Willkür" sowie in der "Neigung zur islamischen Mystik"<sup>697</sup>.

*The Colonel* handelt zur Zeit des Iran-Irak-Krieges (1980-1988) und stellt eine äußerst pessimistische Bilanz der iranischen Revolution sowie insgesamt der iranischen Geschichte des 20. Jahrhunderts dar.

### **Exkurs: Iran im 20. Jahrhundert**

Der ehemalige Premierminister des letzten Schahs der Kadscharen-Dynastie, Reza Khan,<sup>698</sup> veranlasste 1925 dessen offizielle Absetzung und ließ sich, nachdem seine Pläne für eine Republik kemalistischer Prägung gescheitert waren, vom Parlament selbst zum Schah krönen.<sup>699</sup> Dies markiert den Beginn des letzten iranischen

<sup>695</sup> Ghanoonparvar, Mohammad Reza: *Kelidar*. In: Encyclopaedia Iranica (<http://www.iranicaonline.org/articles/kelidar-novel> ; Stand: 7.1.2019). Zum Roman und auch zur Person Doulatabadis s. a.: Emami, Karim: A New Persian Novel: Mahmud Dowlatabad's "Kelidar". In: *Iranian Studies*; Bd. 22, 4 (1989). S. 82-92.

<sup>696</sup> Yavari, Houra: Fiction; II(b). The Novel. In: Encyclopaedia Iranica (<http://www.iranicaonline.org/articles/fiction-iibthe-novel> ; Stand: 7.1.2019).

<sup>697</sup> Würsch, S. 102.

<sup>698</sup> Ahmad Schah machte Reza Khan 1923 zum Premierminister und verließ Iran, um den Rest seines Lebens in Europa zu verbringen.

<sup>699</sup> Curtis, Glenn E./Hooglund, Eric (Hrsg.): *Iran. A Country Study*. Washington 2008. S. 27. Im

Königshauses, der Pahlavi-Dynastie, die sich mit ihren zwei Vertretern, Reza Schah und dessen Sohn Mohammad Reza Schah, jedoch kaum als wirkliche Dynastie qualifiziert. Reza Schah verfolgte mit autoritärem Stil eine Modernisierung und Säkularisierung des Landes nach türkischem Vorbild, womit er sich die *'ulamā*, also die religiös-juristische Elite, zum Feind machte. Denn deren Einfluss wurde durch staatliche Bildungs- und Rechtsreformen stark beschnitten.<sup>700</sup>

Während des zweiten Weltkriegs marschierten Großbritannien und die Sowjetunion in das neutrale Iran ein, um eine entscheidende Nachschublinie einzurichten. Reza Schah wurde gezwungen zu Gunsten seines jungen und unerfahrenen Sohnes Mohammad Reza abzudanken. In das so entstandene Machtvakuum drängten linke, nationalliberale Kräfte.<sup>701</sup> Der Parlamentsabgeordnete Mohammad Mossadegh (1882-1967) trug maßgeblich dazu bei, diese Oppositionskräfte 1949 als 'Nationale Front' zu vereinen. Ihnen ging es unter anderem um eine Begrenzung der Macht des Schahs, Agrarreformen, Frauenwahlrecht und Liberalisierung der Presse. Vor allen Dingen aber trat die Nationale Front für ein politisch wie ökonomisch unabhängiges Iran ein, eine Agenda, die im Konflikt mit der *Anglo-Iranian Oil Company* (AIOC, später BP) gipfelte.<sup>702</sup> Das iranische Parlament forderte 50 statt der bisher 20 Prozent Gewinnbeteiligung am Geschäft mit dem Öl, was die Briten zurückwiesen. Daraufhin verstaatlichte der frisch zum Premierminister gemachte Mossadegh die Ölförderwerke.<sup>703</sup> Weder Eingaben beim UN-Sicherheitsrat, dem Internationalen Gerichtshof oder gar der Versuch, Mossadegh zu stürzen, halfen den Briten. Wiederholt musste sich der Schah, der die Entwicklungen mit Unbehagen beobachtete, in Konfrontationen mit Mossadegh fügen, nicht zuletzt wegen dessen Rückhalt in den städtischen Bevölkerungsschichten.<sup>704</sup> Die Macht drohte ihm zu entgleiten.<sup>705</sup>

Die Wahl Eisenhowers zum Präsidenten der Vereinigten Staaten brachte die entscheidende Veränderung. Mit der zweifelhaften Begründung, eine

---

Folgenden zitiert als 'Curtis/Hooglund'.

<sup>700</sup> S. Parsa, Misagh: Iran from 1919. In: Cook, Michael (Hrsg.): The New Cambridge History of Islam; Bd. 5. The Islamic World in the Age of Western Dominance. Cambridge 2010. S. 484. Im Folgenden zitiert als 'Parsa'.

<sup>701</sup> S. Parsa, S. 485.

<sup>702</sup> S. Parsa, S. 486.

<sup>703</sup> S. Parsa, S. 486-487.

<sup>704</sup> S. Parsa, S. 488.

<sup>705</sup> S. Parsa, S. 488-489.

kommunistische Übernahme Irans verhindern zu wollen,<sup>706</sup> gab Eisenhower grünes Licht für einen vom CIA geplanten und koordinierten Staatsstreich. 1953 wurde Mossadegh gestürzt. Der Schah, der angesichts der Möglichkeit des Scheiterns des Coups geflohen war, kehrte ins Land zurück und zerschlug im Folgenden jede Opposition.<sup>707</sup>

Erst mit der Revolution von 1979 endete die Herrschaft des Schahs. Die Übernahme der Revolution durch Khomeini und die wohlorganisierte religiöse Elite Irans bedeutete jedoch eine für die säkularen Oppositionskräfte tragische Kehrtwende: Sobald die Macht in den Händen von Khomeini und seinen Gefolgsleuten lag, wurden die ehemaligen Verbündeten selbst zum Opfer von Verfolgung und Terror. In der Islamischen Republik wurde die Opposition so gründlich dezimiert, wie es dem Schah selbst niemals gelungen war.<sup>708</sup> Viele der national-liberal und links gesinnten Iraner teilen die bittere Überzeugung, dass sie ohne die Einmischung von außen heute in einer Demokratie leben würden.

Auch Doulatabadi ist eine solche Perspektive nicht fremd. In einem Interview mit der *Welt am Sonntag* aus dem Jahr 2009 etwa findet sich folgende Passage:

**"Welt am Sonntag:** Warum hat es Demokratie in Ihrem Land so schwer, obwohl die verschiedenen Revolutionen im Verlauf der Geschichte zeigen, dass der Freiheitsdrang groß ist?

**Doulatabadi:** Soweit ich die Geschichte kenne, leitet das napoleonische Zeitalter das Ende der Diktaturen in Europa ein. Hitler, Mussolini und Franco waren dabei die Ausnahmen von der Regel. Hitler war schon ein Anachronismus, als er an die Macht kam. Bei Ihnen in Europa gibt es einen jahrhundertelangen Trend zur Demokratie.

**Welt am Sonntag:** Aber im Iran gab es und gibt es doch auch immer wieder Wahlen, was zeigt, dass die Herrschenden ohne eine Befragung des Volkes ein Legitimationsproblem haben.

---

<sup>706</sup> S. Parsa, S. 491. Amerikanische Ölfirmen waren nach Mossadeghs Sturz mit 40% am neu aufgeteilten Geschäft mit Irans Öl beteiligt.

<sup>707</sup> S. Parsa, S. 489-491. Einblick in die inzwischen freigegebenen (aber teilweise beschnittenen) Geheimdokumente zum Coup bietet das *National Security Archive* unter <http://nsarchive.gwu.edu/NSAEBB/NSAEBB435/> (Stand: 7.1.2019).

<sup>708</sup> S. Parsa, S. 501-511. Und: Curtis/Hooglund, S. 52-68.

**Doulatabadi:** Bei uns hat die Geschichte einen anderen Verlauf genommen. Die moderne westliche Welt hat den Diktator Hitler nicht geduldet und ihn gestürzt. Interessanterweise ist die moderne westliche Welt im Iran genau andersherum vorgegangen. Bei uns hat der CIA in den 50er-Jahren den demokratisch gewählten Mohammad Mossadegh weggeputscht.<sup>709</sup>

### **Doulatabadis Perspektive auf die iranische Geschichte in Roman und Vortrag**

*The Colonel* scheint von Bitterkeit und Resignation durchdrungen zu sein. Indem einige Themen des Romans vorgestellt werden, soll auch der von Huber ausgewählte Text verständlicher werden. Ich beziehe mich im Folgenden auf die englische Ausgabe in der Übersetzung von Tom Patterdale.

Doulatabadi begann bereits in der zweiten Hälfte der 80er-Jahre mit dem Schreiben des Romans. Trotz vieler längerer Unterbrechungen kam er im Laufe der Zeit immer wieder darauf zurück; der Entstehungsprozess war also ein langer und damit wohl auch vielschichtiger.<sup>710</sup> Der Protagonist, ein unehrenhaft aus dem Dienst entlassener Offizier der Armee des Schahs, wird des Nachts abgeführt, um die Leiche seiner in Folterhaft umgekommenen Tochter abzuholen und (gegen Entrichtung eines Bestechungsgelds) unter Ausschluss der Öffentlichkeit zu begraben. Fast alle seine Kinder haben sich während der Revolution in den verschiedenen – meist linken – Oppositionsgruppen engagiert. Der älteste Sohn, Amir, war Anhänger der kommunistischen Tudeh-Partei, die nach der Revolution zuerst mit den islamistischen Kräften kooperierte, bis sie dann selbst in deren Fadenkreuz geriet und zerschlagen wurde.<sup>711</sup> Amir ist gebrochen und wagt es nicht mehr, den Keller im Haus seines Vaters zu verlassen. Der zweite Sohn, Mohammad Taqi war ein Mitglied der marxistischen Volksfedajin,<sup>712</sup> die sich im Gegensatz zur Tudeh-Partei offen gegen Khomeini und seine Gefolgsleute stellten, nachdem deren

---

<sup>709</sup> Welt am Sonntag; 25.10.2009. S. auf welt.de; Welt Print ([http://www.welt.de/welt\\_print/kultur/literatur/article4968109/Unsere-Augen-haben-sich-an-die-Dunkelheit-gewoehnt.html](http://www.welt.de/welt_print/kultur/literatur/article4968109/Unsere-Augen-haben-sich-an-die-Dunkelheit-gewoehnt.html) ; Stand: 7.1.2019).

<sup>710</sup> Vgl. Dowlatabadi, Mahmoud: *The Colonel*. London 2011. S. 232. Im folgenden zitiert als 'The Colonel'.

<sup>711</sup> S. Curtis/Hooglund, S. 65-66.

<sup>712</sup> Eine militante Untergrundgruppe mit dem Ziel, das Regime des Schahs gewaltsam zu stürzen. S. Curtis/Hooglund, S. 45-46.

Ziele offen lagen.<sup>713</sup> Mohammad Taqi hatte das 'Glück', bereits während des Aufstandes gegen das Schah-Regime getötet zu werden und den Fall vom gefeierten Helden zum Verräter nicht mehr erleben zu müssen. Der jüngste Sohn, Masoud, ein Khomeini-Anhänger, ist im Krieg mit dem Irak gefallen und wird als Märtyrer gefeiert. Parvaneh, die jüngste Tochter, kam wegen Verstrickungen im Umfeld der islamistischen (aber im Gegensatz zu geistlichen Elite eher links vom politischen Spektrum einzuordnenden) Volksmudschahedin, einer weiteren Untergrundgruppe mit einem ähnlichen Schicksal wie dem der Volksfedajin,<sup>714</sup> in Haft. Sie ist es, die der Colonel nun begraben soll. Einzig Farzaneh, die älteste Tochter, scheint eine Zukunft zu haben, doch keine allzu rosige: Sie ist mit einem hartherzigen Opportunisten verheiratet, der wenig Wert auf Kontakt mit einer zweifelhaften Familie wie der ihren legt. Ebenfalls eine Rolle spielt der Geheimpolizist Khezzr Javid, der keine Probleme damit hatte, seinen ehemaligen Dienstherrn, den Schah, gegen das neue Regime einzutauschen – Leute wie er werden immer gebraucht.<sup>715</sup>

Doulatabadi stellt die einzelnen Schicksale seiner Figuren als gesamtgesellschaftliches Gleichnis dar.<sup>716</sup> Die ihn umtreibende Frage ist, was die Zeit der politischen Säuberungen aus den Menschen gemacht, wie sie die Menschen

<sup>713</sup> S. Curtis/Hooglund, S. 63-64.

<sup>714</sup> S. Curtis/Hooglund, S. 45-46, S. 63-64, S. 232.

<sup>715</sup> Khezzr selbst drückt dies Amir gegenüber so aus: "Political police are like a religion. Has anyone ever heard of a religion being overthrown? [...] I grant you that some of us were strung up by a few hot-headed brethren, but that's not the end of the story. Not by any means. We're the very base and foundation of everything, we are the underpinning of the state, my engineer friend!" S. The Colonel, S. 152.

<sup>716</sup> Dies wird verstärkt durch Rückblenden, aber auch die Namen der auftretenden Charaktere. Sie lassen sich auf historische Vorbilder beziehen und eröffnen damit weitere Bedeutungsebenen. So verweist zum Beispiel der Spitzname der Hauptfigur, 'Colonel', auf Mohammad Taqi Khan Peysan (nach dem der Protagonist auch seinen zweiten Sohn benannt hat). Peysan war ein nationalistisch gesinnter Offizier aus der chaotischen Zeit des Ersten Weltkriegs und der Jahre danach, der aufgrund seiner kurzlebigen Rebellion in der Provinz Khorasan und seines Rufs als Kämpfer für die nationale Unabhängigkeit gegen ein korruptes Regime als Symbol für die letztlich ebenso gescheiterten national-liberalen Revolutionskräfte von 1979 fungiert. Der Verlauf dieser Rebellion kann nachgelesen werden in Cronin, Stephanie: *An Experiment in Revolutionary Nationalism: The Rebellion of Colonel Muhammad Taqi Khan Pasyan in Mashhad, April-October 1921*. In: *Middle Eastern Studies*; Bd. 33, 4 (1997). S. 719-742. Cronin schreibt über den Colonel auf S. 728: "The authenticity of Pasyan's patriotism and his desire for reform was unquestioned as was his own honesty and disinterestedness. In the proclamation with which he accepted the Governor-Generalship from Sayyid Ziya he declared, 'God is the best witness as to my efforts in saving the honour and respect of the Nation and the independence of our Mother Country.'" Like other Iranian reformers Pasyan was a strong supporter of the establishment of an effective central government and wished to see an end to local despotisms of every kind. He criticized the change of cabinet 'every ten days' while in the aforementioned proclamation he declared that 'To ensure peace and safety the Centre must be strong' and announced that it was his object that the province of Khurasan should be 'filled with the breeze of liberty' and that 'the bad, dirty and thick air of injustice and tyranny' would end." Und auf S. 742: "During his lifetime the charismatic Colonel Pasyan had achieved the status of a nationalist hero. Upon his death he acquired and has retained the aura of martyrdom."

gezeichnet hat. Misstrauen und Paranoia erscheinen im Roman als Teil eines Alltags, der wie ein schleichendes Gift wirkt:

"As the colonel turned into his street he knew that he had to be careful how he went at this late hour, and have some answers ready for the young men who hung around on every street corner like goats, seeing conspiracies and plots in the most everyday comings and goings. [...] Perhaps the colonel was getting carried away, but the fact was that he had no wish to make his problems any worse and, if he was letting his imagination get the better of him, he chose to see it as some passing compulsion that was not natural to him. It grew out of the atmosphere that pervaded the streets and alleyways where he lived. [...] *Because you fear being spied upon, you end up believing that you really are being spied upon. But if this turns out not to be so, you still have to ask yourself why you can't stop imagining that it's happening. Where does this corrosive and exhausting feeling that constantly tells you that every eye is watching you come from?*"<sup>717</sup>

Amir, den die Ereignisse der Revolution und der anschließenden 'Säuberungen' geistig völlig gebrochen haben, unterbricht in einem seltenen Moment seinen Zustand der Erstarrung und des Schweigens:

"They say that the servants whom the Almighty loves, he kills. And I see that our country kills those who love it the most. [...] When those after us come to judge us, they will say: 'Our forebears were the people who lied to themselves, who believed their own lies and sacrificed themselves to them. And if they ever doubted their beliefs, they were lined up and it was off with their heads!'"<sup>718</sup>

Der Nachhall von Mossadeghs Sturz in der national-liberalen Psyche findet sich in den bitteren Gedanken des Colonels wieder, der resümiert:

---

<sup>717</sup> The Colonel, S. 37-38.

<sup>718</sup> The Colonel, S. 115-116.

"He [Anm. d. Verf.: der Colonel selbst] and his whole generation were scarred by the events that had followed 1953. After that disaster, they were all paralysed by a pervading sense of pessimism, which had lasted for about twenty years. [...] The fathers were crippled, while their sons were apathetic and rootless. Neither generation wanted to know anything about the other, and the result was that they blinded one another to both the future and the past."<sup>719</sup>

Entsprechend beklagt Doulatabadi in seiner Rede, dass (nicht nur) die Iraner ihre Geschichte nicht verstehen und deshalb ihr Schicksal nicht in die eigene Hand nehmen können:

"Auf unserer Halbkugel ist die neue Geschichte nicht interpretiert worden und wird auch heute nicht interpretiert. So geht die Geschichte an uns vorbei, um wieder zu uns zurückzukehren."<sup>720</sup>

Die Betrachtung des *Colonels* kann in dieser Hinsicht als Schlüssel zu einem erweiterten Verständnis von Doulatabadis Rede dienen. In ihr zeichnet sich, ähnlich wie in seinem Roman, ein fiktives Psychogramm seines Landes ab, obgleich auf andere Weise, ohne die literarische Überhöhung, die dem *Colonel* innewohnt. Sie ist zugleich persönlicherer wie unpersönlicherer Art. Der Fatalismus, den Doulatabadi hier an den Tag legt, ist dem seiner Romanfiguren vergleichbar. Dieser wird nur umso verständlicher, wenn man die historische Perspektive in Doulatabadis Denken und Werk kennt. Ob Huber sich in dieser Weise mit ihm auseinandergesetzt hat, ist dabei zweitrangig – für ihn scheint aber in erster Linie die Stimmung des Textes von Bedeutung, den er als Projektionsfläche für seine eigenen Gedanken zum ersten Irakkrieg nutzt. Dieser wird auch in Doulatabadis Vortrag gestreift. Er zitiert unmittelbar vorher aus einem Text, den er zur Zeit des Iran-Irak-Krieges schrieb:<sup>721</sup>

"[...] Seit einiger Zeit bin ich gefangen in einer Art von Melancholie, die der Fiktion der Vernichtung näherkommt. Dann denke ich wieder, unser Land

---

<sup>719</sup> The Colonel, S. 181.

<sup>720</sup> SZ am Wochenende; 28./29.3.1992 (Nr. 74). S. I, Sp. 1.

<sup>721</sup> Doulatabadis Vortrag ist generell von intertextuellen Vernetzungen durchdrungen, nicht nur in Selbstzitat, sondern auch in den von Übersetzer Said genannten Sufi-Zitaten: "Einige dich mit Liebe, um Wunder zu erleben." Und: "Ich ging in die Wüste, es hatte Liebe geregnet."

könnte und kann dafür eintreten, daß unsere Region eine atomwaffenfreie Zone wird, aber...' [Anm. d. Verf.: Hier endet Doulatabadis Selbstzitat.]

Als ich durch diese Wahnvorstellung ging, war der Krieg des Irak gegen mein Land noch im Gange. Noch gab es kein Zeichen der Verwüstung Kuwaits und der Zerstörung des Irak. Später wurde bekannt, daß Israel damals dreimal die atomare Mobilmachung angeordnet hatte."<sup>722</sup>

Der erste Irakkrieg erscheint im Kontext dieser Rede jedoch mehr als Nachgedanke; eine Bestätigung, dass die Dinge nicht besser werden, sondern dass die Region sich im Gegenteil immer wieder (und weiter) destabilisiert bzw. nur durch ein Gleichgewicht des Schreckens vor einer totalen Katastrophe bewahrt wird. Die Erinnerung an den acht Jahre währenden Iran-Irak-Krieg, obgleich kaum explizit erwähnt, überschattet die Stimmung des ganzen Textes:

"Im siebten Jahr des Krieges gegen mein Land habe ich geschrieben: '[...] Unser Land wird täglich hoffnungsloser. Und in einem Volk, gefangen in furchtbarer Hoffnungslosigkeit, findet sich eine immer größere Bereitschaft zur Selbstzerstörung.'"

Tatsächlich ergibt es Sinn, dass Huber einen solchen Text als Grundlage seiner Komposition heranzieht: Der Iran-Irak-Krieg ist ein früher Manifestationspunkt der Ängste vor einem expandierenden Islamismus (in Gestalt der Islamischen Republik Iran), ein wichtiger Punkt in der Geschichte des Aufstiegs des Feindbilds 'Islam'. Es ist nur folgerichtig, dass Huber in seinem Protest gegen dieses Feindbild einen Iraner selbst zu Wort kommen lässt.

Bitterkeit stellt sich bei Doulatabadi darüber ein, dass die USA und Europa mit ihrem ökonomischen Interesse an der Region keineswegs eine Hilfe darstellen, im Gegenteil: Sie bringen Zerstörung und verschärfen das Elend, opfern demokratische Chancen dem eigenen Gewinnstreben. Doulatabadi äußert diesbezüglich jedoch keineswegs einseitige Beschuldigungen. Für ihn ist das Problem ein globales und allgemein (un-)menschliches. Darin stehen er und Huber sich durchaus nahe:

---

<sup>722</sup> SZ am Wochenende; 28./29.3.1992 (Nr. 74). S. I, Sp. 3-4. Saddam Hussein ließ damals Raketen auf Israel abfeuern.

"Dann fürchtest du – aufgrund deiner Ansichten und Erfahrungen –, der Morgen nach dem Zerfall und seinen Früchten (Armut, Verzweiflung und Mißtrauen) wird von einem geschlossenen Weltsystem bestimmt, mit einer technisch-politisch-ökonomisch-militärischen Entschiedenheit, die weitaus weniger tolerant, dafür aber gerissener ist; mit diensteifrigen Politikern, die bislang unter Einsatz aller Medien zur Aufrechterhaltung der Unwissenheit, der allgemeinen Verdummung und der Schürung nationaler und sonstiger Ressentiments bereits bewiesen haben, wie weit sie sich von der Menschlichkeit entfernt haben und mit welcher Brutalität sie für sich und ihre Interessen kämpfen."<sup>723</sup>

Diese Gedanken münden schließlich in den Höhepunkt der Rede, den auch Huber als textlichen Kern seiner Komposition gewählt hat:

"Die Erde bewegt sich auf den Hörnern eines Ochsen. Was bei dieser Bewegung gehört wird, ist das Geräusch vom Zermalmen des Gleichgewichts und gleichzeitig die Sehnsucht danach."<sup>724</sup>

Aus der Darstellung Gerald Unterbergers wird deutlich, wie kritisch der Verlust des Gleichgewichts in dem verwendeten Bild ist: Geht die Balance verloren, droht die Welt dem Stier von den Hörnern zu rutschen – was ihr Ende bedeuten würde. Doulatabadi schließt:

"Anfang der neunziger Jahre wurde eine angenehme Perspektive der Abrüstung und von einem Leben in Frieden und Demokratie gezeichnet. Aber der Wille der Machthaber und die unbändigen Reaktionen der unterdrückten Massen haben das Gleichgewicht derart gestört, daß die andere Seite der Medaille – also ein Totalitarismus mit einer neuen Farbe – herauskam: Aufrechterhaltung der Armut und die Perspektive der Perspektivlosigkeit sowie Krisenherde als Grundlage für morgige Katastrophen. Das ist das genaue Gegenteil von dem, was den Menschen versprochen wurde."<sup>725</sup>

---

<sup>723</sup> SZ am Wochenende; 28./29.3.1992 (Nr. 74). S. I, Sp. 5.

<sup>724</sup> SZ am Wochenende; 28./29.3.1992 (Nr. 74). S. I, Sp. 6.

<sup>725</sup> SZ am Wochenende; 28./29.3.1992 (Nr. 74). S. I, Sp. 6.

Während *The Colonel* konsequenterweise keinen Lichtblick am Ende gestattet, stellt Doulatabadi seiner Rede einen verhalten hoffenden Epilog nach: "Was kann nun unsere Hoffnung sein, wenn nicht die Wahrheitsliebe der Vernünftigen und das Weltgewissen der Völker, deren Herzen – jenseits der Grenzen, Hautfarben und politischen Systeme – für Frieden, Einigkeit und Liebe pochen?" fragt Doulatabadi am Schluss seiner Rede. Fast trotzig endet dieser lange klagende Text mit der Versicherung:

"Und dennoch, trotz so vieler Bitterkeit und Kälte, lassen Sie mich mit der Stimme eines Mannes, dessen Fluch es ist, der Banalität Tag und Nacht das Wort abzurufen, Ihnen sagen: Wir haben geglaubt an Liebe, an Menschen... und an Bescheidenheit!"<sup>726</sup>

Dies bildet einen bemerkenswerten Kontrast zu Amirs (weiter oben bereits zitierter) Feststellung:

"When those after us come to judge us, they will say: 'Our forebears were the people who lied to themselves, who believed their own lies and sacrificed themselves to them. And if they ever doubted their beliefs, they were lined up and it was off with their heads!'"

Wie sich noch zeigen wird, nutzt Huber die strukturelle Eigenheit des Lichtblicks am Ende als Vorlage in der formalen Gestaltung des *Stiers*.

**Auswahl der melodischen Modi als semantischer Spiegel der Themen des Textes**  
Huber verwendet in *Die Erde dreht sich auf den Hörnern eines Stiers* im Wesentlichen fünf Modi. Diese sind (in der Reihenfolge ihres Auftretens) die *maqāmāt ṣabā, sīkā, ḥiḡāz, 'awḡ 'arā* und *rāst*. Bis auf den seltenen und komplizierten *maqām 'awḡ 'arā* gehören diese alle zu den bekannteren arabischen Modi. Die *maqāmāt* werden ähnlich wie die europäischen Tonarten in früherer Zeit mit einem bestimmten Gefühlsgehalt assoziiert. Nach Habib Touma sind dies Trauer

---

<sup>726</sup> SZ am Wochenende; 28./29.3.1992 (Nr. 74). S. I, Sp. 6.

und Klage für *ṣabā*, Liebe für *sīkā*, Sehnsucht<sup>727</sup> und 'Wüsteneinsamkeit' für *ḥiḡāz* sowie Stolz und Macht für *rāst* (das persische Wort für 'richtig', 'recht', 'wahr' oder 'direkt').<sup>728</sup> Für den seltenen *maqām 'awǧ 'arā* habe ich keine entsprechende Zuordnung gefunden.

Damit aber sind die Hauptthemen von Doulatabadis Text allein durch die Auswahl der Modi recht genau abgesteckt.<sup>729</sup> *ṣabā*, die Klage. Eine Klage ist der Text Doulatabadis ohne Zweifel. Und ebenso wie damit der thematische Kern des Vortrags genannt ist, so macht Huber *ṣabā* zu seinem Hauptmodus. *Ḥiḡāz*, die Sehnsucht nach dem verlorenen Gleichgewicht.<sup>730</sup> Für dieses könnte wiederum *rāst* in seiner Wortbedeutung 'richtig'/'recht' stehen. Und *sīkā*, Liebe, auf die Doulatabadi am Ende seine Hoffnung in die Zukunft setzt.

---

<sup>727</sup> Man beachte in diesem Bedeutungskontext die zwei Halbtöne im Grund-Tetrachord *d – eb* und *f# – g*.

<sup>728</sup> S. Touma 1998, S. 70-74. Marcus schreibt in Bezug auf *ṣabā*: "The association of Saba with feelings of sadness (*ḥuzn*) is the most commonly acknowledged mood/emotional association in the present day [...]." *Rāst* kann neben Tapferkeit und Würde auch für zu *ṣabā* gegensätzliche Regungen wie Freude und Lebendigkeit stehen, was diesen Modus als direkten Gegenpol zum Trauercharakter von *ṣabā* aufstellt. S. Marcus 1989, S. 749.

<sup>729</sup> Vgl. Knipper, Till: Tonsysteme im kompositorischen Schaffen von Klaus Huber. In: Hiekel, Jörn P./Müller, Patrick (Hrsg.): Transformationen. Zum Werk von Klaus Huber. Mainz 2013 (= edition neue zeitschrift für musik). S. 186. Vgl. Nyfeller, Max: Avicenna und der Golfkrieg. Anmerkungen zum jüngsten Schaffen von Klaus Huber. In: Neue Zeitschrift für Musik; Bd. 164, 2 (2003). S. 22.

<sup>730</sup> Vgl. hierzu nochmals SZ am Wochenende; 28./29.3.1992 (Nr. 74). S. I, Sp. 6: "Die Erde bewegt sich auf den Hörnern eines Ochsens. Was bei dieser Bewegung gehört wird, ist das Geräusch vom Zermahlen des Gleichgewichts und gleichzeitig die Sehnsucht danach."

## 2.1.2 – Besetzung

*Die Erde dreht sich auf den Hörnern eines Stiers* wurde am 22.4.1994 bei den *Wittener Tagen für neue Kammermusik* (noch unter dem Namen *Die Erde bewegt sich auf den Hörnern eines Ochsen*) uraufgeführt und ist als klanglich mehrschichtiges Werk konzipiert. Es gibt ein digitales Playback, welches an sich schon eine in sich geschlossene Komposition darstellt. Dessen finale Abmischung ist für die Konzertsituation in sechs Spuren aufgeteilt worden; jede dieser Spuren entspricht einem von sechs Lautsprechern (LSPR 1-6), die um Zuschauerraum und Bühne herum positioniert werden. Auf der Bühne musizieren zusätzlich live ein in seiner Zusammensetzung traditionelles arabisches Ensemble (*taht*)<sup>731</sup>, bestehend aus Sufi-Sänger\*in, der Kastenzither *qānūn*, der Längsflöte *nāy* sowie den von einer Person gespielten großen und kleinen Rahmentrommeln, *mazhar* und *riq*. Dieses Ensemble nimmt das Zentrum der Bühne ein. Es wird von Huber größtenteils improvisatorisch eingesetzt; eine Entscheidung, die es den arabischen Musiker\*innen zumindest in den vorgegebenen Grenzen erlaubt, ihrer Kultur eine eigene Stimme zu geben. Huber ist merklich bemüht, kompositorische Kontrolle mit Respekt abzuwägen, nicht über das, sondern mit dem Gegenüber zu handeln. Etwas nach vorne versetzt rechts und links befinden sich Viola und Konzertgitarre, die das musikalische Europa repräsentieren und jeweils auskomponierte Partien spielen.

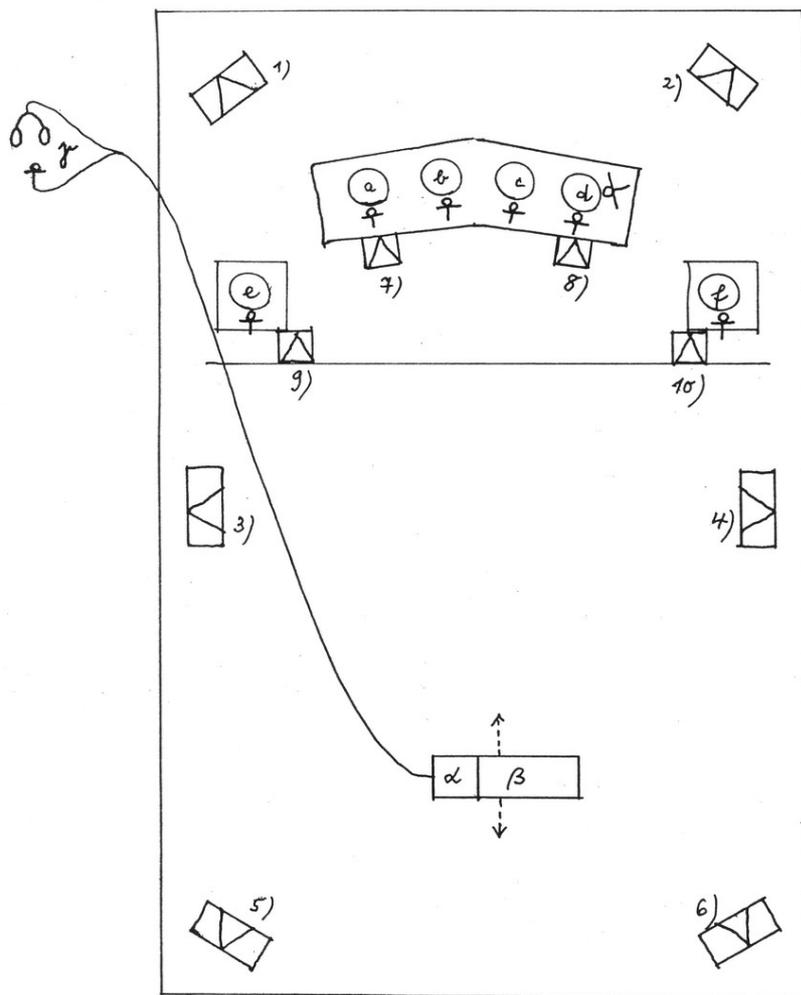
---

<sup>731</sup> S. Touma 1998, S. 171: "Das *taht*-Ensemble verkörpert das Ensemble der arabischen Kunstmusik schlechthin. Ihm gehören die folgenden Musikinstrumente an: die Kurzhalslaute *'ūd*, die Trapezzither *qānūn*, eine Spießgeige *kamānġā* (eventuell auch doppelt besetzt), die Längsflöte *nāi*, die Schellentrommel *riqq* und die Bechertrommel *darabukka*. Die Melodieinstrumente erklingen zusammen heterophon im Abstand von ein oder zwei Oktaven oder treten solistisch in den Vordergrund. Gelangen Vokalkompositionen zur Aufführung, übernimmt ein Sänger oder eine Sängerin die musikalische Hauptrolle, unterstützt von einer Gruppe von vier bis sechs Sängern, die die refrainartigen Abschnitte vortragen." Die Größe des *taht*-Ensembles kann variieren, in der Regel sollte es jedoch nicht größer als das von Touma beschriebene sein.

Abb. 25: Stier – Besetzung und Bühnenaufbau<sup>732</sup>

« DIE ERDE BEWEGT SICH AUF DEN  
HÖRNERN EINES OCHSEN »

(MAHMUD DOULATABADI) Kern Herbst 1992/94



K.H.

© 1994 Bühnen- und Musikverlag G. Ricordi & Co., München (seit 2013 Berlin)

Räumliche Positionierung und Wahl gerade dieser beiden Instrumente treffen bereits eine Aussage; denn die Entwicklung beider Instrumente wäre ohne arabische Einflüsse (namentlich das Streichinstrument *rabāb* und die Kurzhalslaute *'ūd*) –

<sup>732</sup> Abbildung aus der Partitur ('Alto et Guitarre').

wenn nicht ganz unmöglich gewesen – doch wahrscheinlich sehr anders verlaufen.<sup>733</sup> Die Bühnenaufstellung unterstreicht diese Abhängigkeit visuell. Im Zusammenspiel mit den an den Rändern des Saales verteilten Lautsprechern ergibt sich eine komplexe akustische – an manchen Stellen fast als mehrchörig zu bezeichnende – Zergliederung der Musik. Die Feinheiten in der räumlichen Anlage, aber auch der klanglichen Abstufung zwischen abgesehenem und live erzeugtem Material sind durch eine Stereoaufnahme nicht zu transportieren und nur in der Konzertsituation selbst völlig zu erfassen. Dies gilt umso mehr, als der Schall der live gespielten Instrumente, minimal verstärkt, noch einmal über vier weitere Lautsprecher auf der Bühne (LSPR 7-10) in den Zuschauerraum projiziert wird.<sup>734</sup>

Huber bedient sich in seinen auskomponierten Partien des modernen 24-tönigen arabischen Tonsystems in der Tradition Mišāqas. Viola und Gitarre verwenden dabei insgesamt 21 der 24 Töne. Während die Bratsche als bundloses Instrument keinerlei Probleme mit den neutralen Intervallen der arabischen Musik hat, ist die Gitarre mit ihrer chromatischen Disposition wesentlichen Beschränkungen unterworfen. Huber behilft sich mit einer Scordatur:<sup>735</sup>

**Abb. 26: Stier – Scordatur der Gitarre**<sup>736</sup>

	<b>Standardstimmung</b>	<b>Scordatur (jeweils klingend)</b>
1. Saite	<i>e</i>	<i>d</i>
2. Saite	<i>h</i>	<i>h-b-</i>
3. Saite	<i>g</i>	<i>g</i>
4. Saite	<i>d</i>	<i>d</i>
5. Saite	<i>A</i>	<i>A</i>
6. Saite	<i>E</i>	<i>E-b-</i>

<sup>733</sup> Vgl. Nyffeler, Max: Ein Brückenschlag zur arabischen Kultur. Anmerkungen zum Spätwerk von Klaus Huber. In: MusikTexte; Bd. 51 (1993). S. 33.

<sup>734</sup> Die Projektionsrichtung der Lautsprecher ist an der Einzeichnung von Schallkegeln zu erkennen.

<sup>735</sup> Die Scordatur bringt eine zusätzliche spieltechnische Erschwerung mit sich, da es nun anstatt zwei verschiedenen Saitenabständen in der Originalstimmung (Quartstimmung mit Ausnahme des Abstands der zweiten zur dritten Saite) drei gibt: Nur noch zwischen dritter und vierter sowie zwischen vierter und fünfter Saite besteht der gewohnte Quartabstand, von der fünften zur sechsten Saite beträgt der Abstand eine um einen Viertelton augmentierte Quarte, von der ersten zur zweiten sowie von der zweiten zur dritten Saite eine neutrale Terz. Dies erfordert ein wesentliches Umdenken bezüglich der beim Gitarrenspiel gewohnten und intuitiv präsenten Griffmuster.

<sup>736</sup> Vgl. Die Erde dreht sich auf den Hörnern eines Stiers. Partitur 'Alto et Gitarre', Vorbemerkungen.

Die entscheidenden Eingriffe erfolgen durch die mikrotonale Verschiebung der zweiten und sechsten Saite. Auf diesen (und nur auf diesen) beiden Saiten sind nun folgende zusätzliche Töne möglich (klingend notiert):

**Abb. 27: *Stier* – mögliche Vierteltonstufen auf der Gitarre**

2. Saite:	<i>h-b-</i>	<i>h=/=</i>	<i>cl-b-</i>	<i>cl=/=</i>	<i>dl-b-</i>	<i>dl=/=</i>	<i>el-b-</i>
	<i>el=/=</i>	<i>fl-b-</i>	<i>fl=/=</i>	<i>gl-b-</i>	<i>gl=/=</i>	<i>al-b-</i>	<i>al=/=</i>
6. Saite:	<i>E-b-</i>	<i>E=/=</i>	<i>F-b-</i>	<i>F=/=</i>	<i>G-b-</i>	<i>G=/=</i>	<i>A-b-</i>
	<i>A=/=</i>	<i>H-b-</i>	<i>H=/=</i>	<i>c-b-</i>	<i>c=/=</i>	<i>d-b-</i>	<i>d=/=</i>

Eine Verbindung dieser beiden mikrotonal verschobenen chromatischen Ketten zu einer durchgehenden Mehroktav-Leiter ist nur über die schwer zugänglichen Bünde jenseits des 12. Bundes möglich, was spieltechnisch und klanglich kaum praktikabel ist. Die kompositorische Herausforderung besteht also darin, den unterschiedlichen Tonvorrat jener zwei und der vier übrigen Saiten organisch miteinander zu verweben. Es stellt sich die Frage, ob die Ausführung speziell eines mikrotonal komplexen *maqām* wie *'awǧ 'arā* auf einem temperiert-bundierten Instrument wie der Gitarre überhaupt sinnvoll ist. Jedoch lässt sich ebenso weiterführend fragen, ob die Limitierungen der Gitarre nicht auch als gezielter Effekt oder als Sinnbild dienen können.

Beim Stimmen sollen sich die europäischen Instrumente am *qānūn* orientieren.<sup>737</sup> (Wie Huber zutreffend bemerkt, stammt das Wort *qānūn*, wie auch unser 'Kanon', aus dem Altgriechischen und bedeutet 'Regel, Norm'.) Im Besonderen gilt dies für die Mikrointervalle, im Fall der Gitarre wird aber explizit die Stimmung der Leersaiten nach dem *qānūn* verlangt. Ähnliches ist daher für die Bratsche anzunehmen. Diese Orientierung am *qānūn* hat weitreichendere Implikationen.

<sup>737</sup> S. Pohlit 2012, S. 49: "In the Arab world – where all lutes with fixed frets have disappeared from use in traditional music – the *qānūn* provides a principal basis for the location of pitches and scales."

### 2.1.3 – Julien Jalaleddin Weiss und das *Ensemble Al-Kindi*

Huber erstellte das Tonbandmaterial und konzipierte die Uraufführung seiner Komposition zusammen mit dem und für das *Ensemble Al-Kindi*. *Al-Kindi* war ein internationales Ensemble um den *qānūn*-Virtuosen Julien Jalaleddin Weiss (1953-2015), das sich der Aufführung von klassischer arabischer und türkischer (vor allem Sufi-)Musik gewidmet hat. Ähnlich Munir Baschir oder Rodolphe d'Erlanger war Weiss ein kultureller Grenzgänger, in einer Weise, die sein ganzes Leben definierte. Der Franzose Weiss begegnete 1976 bei einem Empfang des späteren ägyptischen Ministers für Kultur Faruk Hosni in Paris der Musik des irakischen Lautenvirtuosen Munir Baschir (1930-1997) in Form einer Schallplattenaufnahme. Baschir scheute selbst keineswegs die künstlerische Auseinandersetzung mit und Einbeziehung von anderen musikalischen Traditionen in sein eigenes Musizieren, machte mit seinen zahlreichen Tourneen und Tonaufnahmen andererseits aber auch arabische Musik einem internationalen Publikum zugänglich. Im Jahr 1976 hatte die Musik Baschirs nun in Form einer solchen Tonaufnahme ihren Weg zu Julien Weiss gefunden, was den damals dreiundzwanzigjährigen Gitarristen auf den Pfad einer lebenslangen Entdeckungsreise innerhalb der Komplexitäten der klassischen arabischen Musik setzte.<sup>738</sup> 1983 gründete er das *Ensemble Al-Kindi*. Er verlegte seinen Wohnsitz nach Damaskus, lernte syrisches Arabisch und konvertierte 1986 zum Islam. Sein angenommener Namen Jalaleddin stellt eine Verneigung vor dem berühmten Sufi-Meister Rumi (*Ġalāl ad-Dīn Muḥammad ar-Rūmī*, gest. 1273) dar, in dessen Nachfolge der für seine 'drehenden Derwische' bekannte Mevlevi-Orden gegründet wurde. Durch die Konversion erreichte er nach Stefan Pohlit die Akzeptanz der Bevölkerung wie auch der für seine andauernde künstlerische Entwicklung wichtigen ansässigen Meister der traditionellen Musik.<sup>739</sup>

<sup>738</sup> Vgl. Pohlit 2012, S. 51. Der Verweis auf die Baschir-Aufnahme findet sich in Pohlit, Stefan: Julien Jalāl Ed-Dine Weiss. A Novel Tuning System for the Middle-Eastern Qānūn. Online-Publikation 2011 ([www.stefanpohlit.com](http://www.stefanpohlit.com)). S. 17. Dieser für die Online-Publikation aufbereitete Text wurde vom Autor entfernt. Es handelt sich um die englische Fassung der an der *Istanbul Teknik Üniversitesi* bei Erol Üçer vorgelegten Dissertation Pohlits. Im Folgenden wird sie zitiert als 'Pohlit 2011'; da der Text nicht mehr direkt greifbar ist, werden entsprechende Passagen hier direkt reproduziert.

<sup>739</sup> S. Pohlit 2011, S. 19: "In 1986, JJW [Anm. d. Verf.: Weiss] converted to Islam, learned Syrian Arabic and adop-ted [sic] the Muslim name of Jalāl Ed-Dine in remembrance of Maulānā Rūmī. [...] According to his explanations, this broader ethnic transformation helped him understand and adopt the music of the Arab world in a fuller way. As a converted Muslim, JJW found easier access to Aleppian social life and acceptance among the local masters. Locals started looking at him as one of theirs." Vgl. Pohlit 2012, S. 51.

2011 schreibt Pohlit über die Zusammensetzung des *Ensembles Al-Kindi*, es sei "consciously composed of musicians with different national backgrounds. Rather than simply resonating back into the habitus and the public stage of their original ethnic communities, such musical formations act within their own global surrounding, departing from and ultimately transcending the boundaries of their ethnically defined habitus."<sup>740</sup> Die Zusammenarbeit mit Huber im Rahmen dessen eigener transkultureller Unternehmung erscheint vor diesem Hintergrund naheliegend.

Weiss' spezieller Hintergrund führte ihn zu einer jahrzehntelangen Suche nach einem neuen, 'perfekten' Stimmungssystem für den *qānūn* und dem Bau mehrerer *qānūn*-Prototypen zur Umsetzung dieses Stimmungssystems.<sup>741</sup> Es ging ihm also nicht um die Imitation einer einzelnen speziellen, geschichtlich verbürgten Stimmung für sein Instrument. Vielmehr griff er auf den Fundus an gängigen Stimmungen sowie historischen musiktheoretischen Reflexionen und Ansätzen zurück, um diese im Hinblick auf die Praxis zu einem eigenen, 'besseren' Ergebnis zu führen und in der Praxis wiederum möglichst vielen verschiedenen regionalen Intonationsvarianten gerecht werden zu können (und eben nicht die regionalen Differenzen durch den Einsatz temperierter Vierteltöne zu verwischen).<sup>742</sup> Dabei waren auch die bedeutenden Traktate Šafī ad-Dīns, al-Fārābīs und Ibn Sīnās wichtige Quellen.<sup>743</sup> Damit sind Weiss und sein Ensemble gerade nicht als 'typische' arabische Musiker zu bezeichnen – denn Weiss' Stimmungsmethoden fanden keine weitere Verbreitung;<sup>744</sup> sie führten eher zu einer Sonderstellung:

"More distinguished approaches to tuning and traditional intervals are virtually absent from larger public awareness: Classical Arab music in genuine tuning constitutes a minority culture, comparable to contemporary art music in the West."<sup>745</sup>

---

<sup>740</sup> Pohlit 2011, S. 14.

<sup>741</sup> S. Pohlit 2012, S. 51-52 u. S. 70ff. Stimmung der einzelnen Prototypen in tabellarischer Form: S. 80.

<sup>742</sup> S. Pohlit 2012, S. 51.

<sup>743</sup> S. Pohlit 2012, S. 51. Vgl. Pohlit 2011, S. 2: "JJW has always stressed the impact of Šafī al-Dīn's (SD) treat-ises [sic] from the 13th century on his understanding." Und S. 86: "Q1-8 [Anm. d. Verf.: Stimmungssystem der *qānūn*-Prototypen 1-8] contains some decisive links to Arab musical treatises, especially in regard to IS's and FA's [Anm. d. Verf.: Ibn Sīnās und al-Fārābīs] basic scales. Ratios using the 11th and the 13th proportion figure, therefore, prominently in the system."

<sup>744</sup> S. Pohlit 2012, S. 83.

<sup>745</sup> Pohlit 2011, S. 27.

Weiss' individueller synthetischer und transnationaler Ansatz<sup>746</sup> stach in diesem Zusammenhang erst recht heraus, stellte jedoch eine konsequente Fortführung des internationalen Gedankens seines Ensembles dar:

"[...] Weiss has often regretted the hybridization of distinct traditions with their local customs and styles. Intonation in Middle Eastern music can vary substantially from one regional context to another. As a travelling artist, Weiss has been accustomed to performing with musicians from different backgrounds who would often disagree with the tuning preferences of other local traditions. In gradually extending the *qānūn's* pitch inventory, Weiss finally constructed a *qānūn* that would both honor the characteristics of diverse local contexts and create a basis for transnational agreement among the members of the Al-Kindi ensemble."<sup>747</sup>

Ein Abgleich der Saitenstimmung von Gitarre und Bratsche mit dem *qānūn* bedeutete bei den Aufführungen von Hubers Komposition mit dem *Ensemble Al-Kindi*, dass zumindest Teilaspekte von Weiss' Stimmungsmethode Eingang in die Partien auch dieser Instrumente fanden. Abhängig von der damals verwendeten Stimmung müsste dies die Leersaiten von Bratsche und Gitarre subtil in der Tonhöhe verändert haben. Wie hier aber im Detail verfahren wurde, ist zumindest im Hinblick auf die Gitarre unklar. Denn deren temperierte Bündel verlangen eigentlich nach Leersaiten, die zueinander in temperierten Verhältnissen stehen. Und die Viola betreffend wäre es wohl merkwürdig, diese anders als die Gitarre zu behandeln. Dagegen erschiene die Verwendung unterschiedlicher Stimmungssysteme bei der europäischen Gruppe auf der einen und der arabischen auf der anderen Seite im Kontext der heterogenen Anlage dieser speziellen Komposition nicht unpassend. Dies wird sich im Laufe der Ausführungen zu Hubers sogenannter 'Assemblage' noch deutlich zeigen.

Pohlit kritisiert Hubers Verwendung des 24-Tonsystems:

"Huber gained notable reputation as an expert of 'Arabian tuning' and microtones. This fame appears rather dubious in comparison to the much more refined concepts of Harry Partch and other American composers, Iannis

---

<sup>746</sup> S. Pohlit 2012, S. 82.

<sup>747</sup> Pohlit 2012, S. 51.

Xenakis, and the French Spectralists. [...] Only the guitar has to be detuned and Huber uses the conventional 'Arab' quartertone symbols. Although he emphasized that the non-tempered pitches should be tuned upon the 'just intonation' of the *qānūn*, Huber did not resort on JJW's [Anm. d. Verf.: Julien Jalaleddin Weiss] complex tuning method in a more structural way. [...] Huber's demand of 'a' quarter-tone looks rather naive in regard to Q1's [Anm. d. Verf.: erster *qānūn*-Prototyp von Anfang der 90er-Jahre] four different 'quarter-tone' positions per *apotome* [Anm. Verf.: Limma + Komma ~ 114 Cent]. The intonation could certainly change without affecting the score's message, in cases in which another ensemble took over the role of 'Al-Kindi'. [...]

Finally, Huber's composition remains contradictory in its attitude towards the Arab performers: While he reserved free space for improvisation, he did not take in account the individual personalities who participated in the premiere in as much depth as they would have offered. JJW [...] remained an anonymous 'Arab' performer in the conception of the piece. [...] It could be discussed to which extent Huber's humanitarian attempt of rediscovering the beauty and abundance of the Arab musical heritage represents the Middle-Eastern tradition in a rather static and objectifying form."<sup>748</sup>

Pohlits Kritik ist durchaus zutreffend, jedoch gibt es auch eine andere Seite dieser Argumentation: Der entscheidende Satz hierbei ist "The intonation could certainly change without affecting the score's message [...]", denn genau das ist wohl Hubers Absicht. Er möchte sein Werk nicht an ein bestimmtes Ensemble binden, sondern Wiederaufführungen unter anderen Bedingungen erleichtern.<sup>749</sup> Dafür nimmt er die simplifizierenden Aspekte des temperierten 24-Tonsystems in Kauf. Huber zeigt sich hier doch – bei aller Abgabe von Kontrolle an anderen Stellen – noch stark dem Werkgedanken verpflichtet, der Interpret\*innen nur einen streng kontrollierten Raum für individuelle Entfaltung bereitstellt.

Für die europäischen Musiker\*innen, die gänzlich nach Noten zu spielen haben, bedeutet die Wahl des 24-Tonsystems eine Erleichterung. Das ist pragmatisch

<sup>748</sup> Pohlit 2011, S. 187.

<sup>749</sup> Huber geht hier so weit, dass er auch die *qānūn*-Stimme live nicht anders behandelt als die anderen Instrumente des arabischen Ensembles, obwohl er Weiss neben improvisatorischen Partien auch komplizierteste ausnotierte Vorgaben hätte machen können.

gedacht. Für die involvierten arabischen Musiker\*innen heißt dies jedoch nicht, dass sie auf eine klanglich differenzierte Darstellung (abhängig von ihrem individuellen musikkulturellen Hintergrund) verzichten müssen. Es gibt in dieser Hinsicht keine die Intonation betreffenden restriktiven Vorschriften. Festgelegt in ihrer Intonation sind nur die bereits aufgenommenen Tonbandspuren. Diese sind untrennbar mit Weiss und dem *Ensemble Al-Kindi* verbunden. Kritisch kann die Orientierung der (temperierten) Gitarre an der Stimmung des *qānūn* gesehen werden. Dies ersetzt meiner Meinung nach nur einen Kompromiss durch einen anderen, vielleicht sogar weniger konsequenten. Möglicherweise ist aber diese Vermischung von Stimmungssystemen innerhalb einer einzelnen Instrumentenstimme Ausdruck der eklektischen Gestaltungsprinzipien, die im *Stier* zum Tragen kommen.

## 2.2 – Tonbandkomposition

Das digitale Playback<sup>750</sup> verwendet zum einen Aufnahmen des *Ensembles Al-Kindi*, das bei der Uraufführung des Werks 1994 bei den *Wittener Tagen für neue Kammermusik* auch in der Live-Besetzung mitwirkte (wobei Flötist Abdelsalam Safar von seinem Schüler Ziad Kadi Amin vertreten wurde)<sup>751</sup>. Huber fertigte die Tonbandmontage im Experimentalstudio des SWF in Freiburg i. Br. an. Die Musiker improvisierten vokal und instrumental nach Hubers Vorgaben. Als Textgrundlage dienten dabei neben Doulatabadis Vortrag auch Elemente aus der Koranrezitation. Huber wählte einzelne Passagen aus Doulatabadis Rede und modifizierte diese in einer Weise, dass die Sätze grammatikalisch und inhaltlich für sich allein stehen konnten. So entfernte er textimmanente Hinweise auf die Person des Verfassers (Schriftsteller) sowie auf den Kontext (Literaturkongress) und bestimmte Teilaspekte der Thematik (Aufgabe der Literatur bzw. ihrer Urheber\*innen in der Gesellschaft). Hubers Eingriffe zielten auf die Erschaffung einer unbestimmten, entpersonalisierten erzählenden Instanz, einer leeren Projektionsfläche, die universeller zu handhaben sein sollte (ebenso wie er das genormte 24-Tonsystem verwendet, um sich eine gewisse aufführungstechnische Flexibilität zu bewahren). Dies wird im Folgenden an zwei Beispielen illustriert. Dabei sind die ausgelassenen Passagen innerhalb eines Satzes in eckigen Klammern geschrieben, ersetzte Wörter werden in einer Anmerkung direkt hinter dem entsprechenden Wort in Hubers modifiziertem Text fett gedruckt angegeben:

1. "Zuweilen habe ich gedacht, der Mensch lebt und arbeitet, um den Tod zu vergessen. Wehe der Zeit, in der es keine Hoffnung auf Arbeit und keine Liebe zum Leben gibt. [Das ist genau jenes Tal des 50jährigen Lebens, in dem du dich mit Zweifeln betrachtetest und die Welt ansiehst, die du liebtest; eine Welt voller Haß, Rache und Brutalität, die von einer Ära in die nächste taumelt.] Und du fragst dich, wie kann man in dieser schiefen Karawane voll

<sup>750</sup> Ein achtspuriges S-VHS-Band, Format 'ADAT' (*Alesis Digital Audio Tape*). Während die Verwendung der Bandtechnik inzwischen nicht mehr zeitgemäß ist, wird die digitale ADAT-Schnittstelle noch heute zur Übertragung von mehrspurigen Audiosignalen genutzt.

<sup>751</sup> S. Keller, Kjell: Klaus Huber und die arabische Musik. *Begegnungen, Entgrenzungen, Berührungen*. In: Kunkel, Michael (Hrsg.): *Unterbrochene Zeichen*. Klaus Huber an der Hochschule für Musik der Musik-Akademie der Stadt Basel. Schriften, Gespräche, Dokumente. Saarbrücken 2005. S. 185. Im Folgenden zitiert als 'Keller 2005'.

Verdacht und Mißtrauen von der einzigen Liebe und von gemeinsamer Qual sprechen? [Und wie kann die Literatur alle Menschen einander näherbringen?] Und du fragst dich, welche Besonderheit kann die Zukunft dieser Gegenwart in sich tragen?

[Dann fürchtest du – aufgrund deiner Ansichten und Erfahrungen –,] der Morgen nach dem Zerfall [und seinen Früchten (Armut, Verzweiflung und Mißtrauen)] wird von einem geschlossenen Weltsystem bestimmt, mit einer technisch-politisch-ökonomisch-militärischen Entschiedenheit, die weitaus weniger tolerant, dafür aber gerissener ist [; mit diensteifrigen Politikern, die bislang unter Einsatz aller Medien zur Aufrechterhaltung der Unwissenheit, der allgemeinen Verdummung und der Schürung nationaler und sonstiger Ressentiments bereits bewiesen haben, wie weit sie sich von der Menschlichkeit entfernt haben und mit welcher Brutalität sie für sich und ihre Interessen kämpfen]. [Anm. d. Verfassers: An dieser Stelle werden mehrere Abschnitte übersprungen]

Und dort, was man Zukunft nennt, wird eine noch engere, noch geschlossener Welt als heute sein, und dann ist 'eine Flucht aus dieser Welt' [– wie Milan Kundera es einmal nannte –] wahrlich unmöglich."

2. "Die Erde bewegt sich auf den Hörnern eines Ochsen. Was bei dieser Bewegung gehört wird, ist das Geräusch vom Zermalmern eines [Anm. d. Verf.: statt '**des**'] Gleichgewichts und gleichzeitig die Sehnsucht danach. [Anfang der neunziger Jahre wurde eine angenehme Perspektive der Abrüstung und von einem Leben in Frieden und Demokratie gezeichnet. Aber der Wille der Machthaber und die unbändigen Reaktionen der unterdrückten Massen haben das Gleichgewicht derart gestört, daß] die andere Seite der Medaille – [also] ein Totalitarismus mit einer neuen Farbe [herauskam]: Aufrechterhaltung der Armut und [die] Perspektive der Perspektivlosigkeit – Krisenherde als Grundlage für morgige Katastrophen. Das ist das genaue Gegenteil von dem, was den Menschen versprochen wurde."

Alle näheren Hinweise auf die konkrete Person hinter diesen Worten werden entfernt, in diesem Zuge auch der Verweis auf den zitierten Milan Kundera. Ebenso verwendet werden unter den deutschsprachigen Samples die Textfragmente:

- "Der persische Golf ist nur eine der [Anm. d. Verf.: anstatt 'ihrer'] Stationen, die [noch] von Ruß und Rauch bedeckt ist und auf deren trauernde Erde noch ein schwarzer Regen tröpfelt."
- "Liebe, ja Liebe."
- "[Ich ging in die Wüste,] es hat [Anm. d. Verf.: anstatt 'hatte'] Liebe geregnet."
- "Wir haben geglaubt an Liebe, an Menschen ... und an Bescheidenheit."
- sowie die Passage von "Der persische Golf" bis "schwarzer Regen tröpfelt" (auf persisch, aber quasi anmoderiert von der Sprecherin, Susan Pflaum).

Diese Textpassagen decken sich größtenteils – auch in den demonstrierten Eingriffen – mit der Hubers Werkkommentar zu den *Lamentationes de fine vicesimi saeculi* vorangestellten stark komprimierten Fassung von Doulatabadis Vortrag. Sie wurden für die Tonbandaufnahmen in deutscher, französischer, arabischer und persischer Sprache rezitiert.<sup>752</sup> Doch sind es nicht immer die gleichen Textpassagen – unterschiedliche Sprachschichten bringen teils unterschiedliche Bedeutungsschichten mit sich, enthalten Ausschnitte, die an anderer Stelle fehlen. Dies soll in der Detail-Analyse weiter thematisiert werden.

Klaus Huber übernahm die deutsche Sprechrolle, Julien Jalaleddin Weiss die französische, seine arabischen Mitmusiker (Abdelsalam Safar, Syrien, *nāy*; Adel Shams El-Din, Ägypten, Perc.; *ṣayḥ* Hamza Shakkūr, Syrien, Ges.) die arabische und die deutsch-iranische Sprachlehrerin und studierte Islamwissenschaftlerin Susan Pflaum die persische (sowie einige kleinere Sätze auf deutsch).<sup>753</sup> Während Huber, Weiss und Pflaum ihre Textabschnitte nur vorlasen, wurden von den arabischen Musikern einige Passagen auch modal gesungen.

Die Aufnahmen wurden in verschieden gearbeiteten Varianten in der Tonbandkomposition eingesetzt – eine wichtige Rolle in der Herstellung und Modulation dieser Variationen spielten dabei in der elektronischen Musik gängige Effekte bzw. Bearbeitungsmethoden. Huber verwendete eine *Publison Workstation*.<sup>754</sup>

<sup>752</sup> S. MF 817-743: Die deutsche Übersetzung ist hier Said zugeschrieben, wie in der *Süddeutschen*, zu den übrigen Sprachen schreibt Huber: "pers. Mahmud Doulat-Abadi, arab. Khairallah, franz. Sab Konz/Daniel Sultan". Es wurde also das persische Original von Doulatabadi verwendet. Dies wird bestätigt durch Hubers eigene Aussage in *Von Zeit zu Zeit*, S. 291.

<sup>753</sup> Dies lässt sich auch anhand von Hubers Skizzen nachvollziehen, s. MF 817-743 u. 817-849.

<sup>754</sup> S. MF 817-781 u. 781-83: Hier finden sich noch einige Hinweise des Toningenieurs für Huber zur

Dabei handelt es sich um ein computergestütztes Komplettsystem, mit dem sich von Aufnahme, Arrangement bis zur digitalen Nachbearbeitung alle Arbeitsschritte der Tonbandkomposition vollziehen lassen. Aufgrund der damals geringen Menge an verfügbarem Festplattenplatz nutzte die Publison das ADAT-Format (*Alesis Digital Audio Tape*). Unter DAT (hier in der Variante des Herstellers Alesis) versteht man sowohl den entsprechenden Datenträger als auch das damit verknüpfte Verfahren, Audiomaterial digital auf Magnetband-Kassetten aufzunehmen und zu speichern. Ein Band verfügt dabei über acht Spuren, d. h. unabhängige Audiokanäle, die im Gegensatz zum Analogband ohne Qualitätsverlust beliebig überschrieben, bearbeitet und kopiert werden können. Für seine Stimmaufnahmen setzte Huber unter anderem Hall (Simulation von Räumen und Entfernungen), Echo-, Verzerrungs-Effekte, Ringmodulation (produziert unharmonische Obertöne, die oft 'glockenartigen' Charakter haben), Vocoder (re-kreiert ein Eingangssignal, in der Regel Sprache, auf synthetische Weise) und Pitch Shifting (nahezu stufenlose Transposition eines Ausgangssignales unter Beibehaltung oder Veränderung des Wiedergabetempos) ein.<sup>755</sup>

Neben den Stimmarrangements machen nachträglich bearbeitete Geräusch-Aufnahmen einen großen Teil der Tonbandmusik aus. Huber erzeugte Klänge unter Benutzung von Reis-, Erbsen- und Maiskörnern, Wassertropfen und durch das Reiben oder Schlagen von Metall auf Metall, Stein auf Stein etc.<sup>756</sup> Die Verwendung solcher Mittel, aus dem Erdreich stammend oder zu den Früchten der Erde gehörend, scheint im Kontext der Golfkriege, die so viel verbrannte Erde zurückließen, nicht trivial. Auch diese Klänge wurden mit den oben genannten Effekten verfremdet. Besonders interessant erscheint hier Hubers Verwendung des Pitch Shifters. Auf Mikروفilmbild 817-836 findet man Werte für den Pitch Shifter zur Bearbeitung der mit Hilfe von Mais-, Erbsen- und Reiskörnern erzeugten Geräusche.<sup>757</sup> In den Skizzen finden sich diese Werte zudem in einer Tabelle wieder, die Huber offensichtlich aus dem fünften Band von *La musique arabe* übernommen hat; die Verortung der verschiedenen Tonhöhen innerhalb eines Oktavrasters von 53 'arabischen Kommata' lassen an 'Alī ad-Darwīš denken'.<sup>758</sup> Huber benutzte also eine

---

Bedienung der Publison.

<sup>755</sup> S. MF 817-812, 817-854, 817-1035 bis 817-1037.

<sup>756</sup> S. MF 817-746 bis 817-748, 817-839 u. 817-840.

<sup>757</sup> Vgl. MF 817-871.

<sup>758</sup> S. MF 817-828. Vgl. d'Erlanger 5, S. 29. Weitere Ausführungen zum Stimmungssystem von Darwīš und das 'arabische Komma' finden sich im Anhang.

Repräsentation des arabischen Tonsystems (und noch dazu keine 24-tönige), um Parameter für den Pitch Shifter zu gewinnen.<sup>759</sup> Nun führt die Manipulation der Tonhöhe bei undefinierten, geräuschhaften Klängen nicht dazu, dass Maiskörner den Eindruck von Melodien mit arabischen Intervallen erwecken. Eine Veränderung der Tonhöhe erfolgt relativ zur Tonhöhe des Eingangssignals, die hier selbst unbeachtet bleiben müsste, wenn sie nicht schon durch die perkussive Qualität der verwendeten Klänge in den Hintergrund rückte. Dennoch ist interessant, dass Huber, für den Hörer nicht wahrnehmbar, seine Geräusche durch Parameter beeinflusst, die einer theoretischen Darstellung der arabischen Oktavstruktur entstammen.

Skizzen zur Tonbandmusik, die beim Experimentalstudio des SWR vorliegen, zeigen zudem, dass Huber bei den aufgenommenen Perkussionspassagen ebenfalls mit diesen Tonhöhentabellen arbeitete.<sup>760</sup> Um Varianten desselben Rhythmus in unterschiedlichen Tempi zu generieren, veränderte er offenbar die Tonhöhe der Aufnahmen um ein bestimmtes Intervall (ausgedrückt als Vielfaches des 'arabischen Kommas', z. B.:  $13c = 13 * 22,64 = 294,3$ , was ungefähr dem Intervall der pythagoreischen kleinen Terz in Cent entspricht) und kam damit zu einer entsprechend anderen Abspielgeschwindigkeit (oder änderte umgekehrt die Abspielgeschwindigkeit, um auf eben dieses Intervall zu kommen).

Till Knipper vom Ricordi-Verlag gab mir freundlicherweise Einsicht in eine Sammlung digitalisierter medialer Beiträge über Hubers Komposition *Die Erde dreht sich auf den Hörnern eines Stiers*, darunter das Skript zu einem Hörfunk-Beitrag der *Deutschen Welle* zu den *Wittener Tagen für neue Kammermusik* 1994.<sup>761</sup> Dort heißt es, die Geräusch-Arrangements des Tonbands erinnerten "manchmal fatal an Wind, Meer und Märchenwelt [...]." Auch wenn diese Assoziation bei den rauschhaltigeren Klängen des Arrangements durchaus nachvollziehbar sein mag (diese sind wohl durch das Reiben von Bürsten auf Trommelfellen entstanden, was an Windrauschen erinnern kann), scheint mir im Hinblick auf den von Huber verwendeten Text (und zumal den politischen Kontext des Werks) doch eine ganz andere Verknüpfung plausibler zu sein:

---

<sup>759</sup> Vgl. MF, S. 817-825. Vgl. a. Knipper, Till: Tonsysteme im kompositorischen Schaffen von Klaus Huber. In: Hiekel, Jörn P./Müller, Patrick (Hrsg.): Transformationen. Zum Werk von Klaus Huber. Mainz 2013 (= edition neue zeitschrift für musik). S. 184.

<sup>760</sup> S. Anhang: Skizzen des SWR-Experimentalstudio, zweite Seite. Vgl. a. MF 817-832.

<sup>761</sup> S. Bach, Aya: Wittener Tage für neue Kammermusik. 22. bis 24.4.1994. Hörfunk-Beitrag der *Deutschen Welle* (April 1994). Unter der Archivnummer 1613522000 beim Deutschen Rundfunkarchiv verfügbar.

"Die Erde bewegt sich auf den Hörnern eines Ochsen. Was bei dieser Bewegung gehört wird, ist das Geräusch vom Zermahlen des Gleichgewichts und gleichzeitig die Sehnsucht danach."

Hier spricht Doulatabadi selbst von einem Geräusch, dem Geräusch des Zermahlens – eine naheliegende Vorlage zur musikalischen Umsetzung. Hubers verwendete Geräusche, hergestellt unter Verwendung verschiedenartiger Körner – Mais, Erbsen, Reis etc. –, werden 'durch den elektronischen Wolf gedreht', zermahlen und zermalmt, bis nur noch atmosphärisches Rauschen übrig bleibt. Und Unterbergs Ausführungen zum mythischen Bild des Stiers als Weltenträger legen nahe, wohin diese Vernichtung des Gleichgewichts führt – zum Ende der Welt, wie wir sie kennen.

## 2.3 – Verlaufsanalyse

### 2.3.1 – Zeitliche Organisation (Oberflächenstruktur)

Das digitale Playback ist als starres, unveränderliches Element ein wichtiger strukturgebender Faktor der Komposition. Die Zeitgestaltung während der Aufführung kann demnach gar nicht frei erfolgen, sondern muss sich relativ strikt nach dessen Verlauf richten. Daraus ergibt sich auf der obersten Strukturebene der Komposition eine Zeitbehandlung, die absoluten Charakter hat, unabhängig von jeglichem Kontext ist; die Mechanik des Uhrwerks bestimmt den Fluss der Zeit. Damit folgt Huber (zumindest auf dieser sowohl oberflächlichen wie grundlegenden Ebene) einer Zeitauffassung, die deutlich seinem eigenen Kontext der Avantgarde des 20. Jahrhunderts entspricht,<sup>762</sup> dem der klassischen arabischen Musik aber denkbar fern steht. Einsatz- und oft auch End-Zeiten der Live-Partien lässt Huber von den Beteiligten per Stoppuhr koordinieren. Den generell improvisierenden arabischen Musiker\*innen steht die Gestaltung der so definierten Zeiträume jedoch – bis auf den zu verwendenden *maqām* – völlig offen. Gerade bei längeren Abschnitten dieser Art, in denen das arabische Ensemble kollektiv-improvisatorisch agieren darf, tun sich so Freiräume auf, die in einem bewussten Spannungsverhältnis mit der rigiden Organisation per Stoppuhr stehen – ein Kompromiss, der im Kontext der kulturübergreifenden Thematik der Komposition symbolisch verstanden werden kann.<sup>763</sup> Allerdings sollten keine zu einfachen Schlüsse gezogen werden. Die

---

<sup>762</sup> Huber erinnert sich im Zusammenhang mit seiner Komposition *Cantiones de circulo gyrate* (1985): "Nach meiner Erinnerung war es auch das erste Werk, bei dem ich die Synchronisation mit der Stoppuhr regelte. Eine Hommage à Cage insofern, als die Zeit eine konkrete Zeit ist." S. Von Zeit zu Zeit, S. 66.

<sup>763</sup> In diesem Zusammenhang erzählt Huber eine Geschichte, die ein Licht auf Probleme bei der Realisierung der Komposition aufgrund kultureller Differenzen wirft: "Der Nay-Spieler wollte beispielsweise nicht auf die Stoppuhr achten. Müßte er auf die Stoppuhr schauen würde ihm nichts mehr einfallen. So gab dann der Qānūn-Spieler ihm die Einsätze. Das respektierte ich. Denn sie musizieren nach ihren Kriterien." S. Von Zeit zu Zeit, S. 88. Ein solcher Zusammenprall zwischen freiem improvisatorischem Musizieren und präformierter kompositorischer Organisation und Planung hätte freilich auch auf innerkultureller Ebene geschehen können. Vgl. a. Von Zeit zu Zeit, S. 291-292: "Sheik Hamza Shakour bat ich, sich für die Aufnahme auf den Gesang vorzubereiten. Das verstand er aber überhaupt nicht. Er sagte vielmehr: "Nein, ich singe jetzt, natürlich, hier und jetzt." Er setzte sich hinter das Mikrophon und sang einmal. Kein zweites Mal. [...] Der Sufi konzentriert sich, und dann hat er das Ganze. [...] Er könnte es gar nicht besser machen. [...]"

herausragenden Unterschiede zwischen den hier aufeinanderprallenden Musikkulturen und den sie unterfütternden Konzepten sind nicht Ausdruck ihrer monolithischen Beschaffenheit. Eben diese Spannungen existieren heute auch innerhalb der europäischen oder arabischen Musikkulturen zwischen entsprechenden subkulturellen Strömungen. Es wäre ebenso denkbar gewesen, möglichst ähnliche Konzepte in beiden Kulturen zu finden und zu synthetisieren, anstatt zu versuchen, Gegensätze miteinander zu konfrontieren.

Hubers Komposition unterteilt sich in elf 'Sequenzen'<sup>764</sup> genannte Abschnitte zu je 200 Sekunden. Zwei Minuten vor Beginn starten die Musiker\*innen ihre Uhren. Diese Vorlaufzeit dient der Sammlung, koordiniert jedoch auch den ersten Einsatz von Viola und Bratsche, der sich fünf Sekunden vor dem eigentlichen strukturellen Nullpunkt bei Minute 2 befindet. Mit dessen Erreichen wird das Playback gestartet und damit die Sequenzstruktur, nach der sich sowohl Live- als auch Elektronikkomponente der Komposition in ihrer Faktur richten. Die jeweiligen Einsatzzeiten der Musiker\*innen sind relativ zum Startpunkt der Stoppuhren angegeben. Mit Ablauf der elf Sequenzen nach 36 Minuten und 40 Sekunden (bzw. 38'40" nach Start der Stoppuhr) endet das Playback und es folgt eine Coda, in der nur noch die Musiker\*innen auf der Bühne spielen. Jeder der elf Abschnitte ist zu seinem Beginn mit einem perkussiven Schlag markiert; im Übrigen korrespondieren mit der abstrakten Struktur aus 200-sekündigen Einheiten hörbare Abschnitte mit jeweils eigener klanglicher Textur. Eine gewisse Trennungsunschärfe ergibt sich durch vorgezogene oder nachgerückte Einsätze der individuellen Klangschichten, so dass neben einigen scharfen Einschnitten größtenteils fließende Übergänge entstehen.

Die Partien von Viola und Gitarre sind (im Gegensatz zu allen anderen, ob live oder von Band) durchnummeriert. Ihre Dauer schwankt zwischen ca. vierzehn und 117 Sekunden, wobei letztere ein Extrem darstellt. Gewöhnlich bewegen sich die Abschnitte in einem Raum zwischen 20 und 30 Sekunden. Aufgrund der Organisation des Zusammenspiels von Livepassagen und Playback mittels Stoppuhren ergibt sich das Tempo der individuellen Instrumentalpartien nur anhand der in den Noten angegebenen Start- und Endzeiten (und nicht etwa anhand von Metronomzahlen). Auf die einzelnen Sequenzen sind die Partien der beiden europäischen Instrumente wie folgt verteilt:

---

Sheikh Hamza hörte sich das Band an und nickte. Das war's."

<sup>764</sup> Die Strukturierung in Sequenzen ist bei Huber schon in seinen frühen Kompositionen beobachtbar. Überlegungen zum Konzept finden sich im Kapitel IV.2.6.

## Abb. 28: Stier – Einsätze Bratsche und Gitarre

<b>Sequenz I</b>		<b>2'00" - 5'20"</b>
	Va.	
	1	<i>ṣabā</i> auf <i>d</i>
	2	<i>ṣabā</i> auf <i>d</i>
	Git.	
	1	<i>ṣabā</i> auf <i>d</i>
	2	<i>sīkā</i> auf <i>e-b-</i>
<b>Sequenz II</b>		<b>5'20" - 8'40"</b>
	Va.	
	3	<i>sīkā</i> auf <i>e-b-</i>
	Git.	
	3	<i>sīkā</i> auf <i>e-b-</i> → <i>ṣabā</i> auf <i>c#</i>
<b>Sequenz III</b>		<b>8'40" - 12'00"</b>
	Va.	
	4	<i>ṣabā</i> auf <i>f#</i> → <i>ṣabā</i> auf <i>d</i>
	5	<i>ṣabā</i> auf <i>d</i>
	Git.	
	4	<i>ṣabā</i> auf <i>c#</i>
	5	<i>ṣabā</i> auf <i>d</i> → <i>ṣabā</i> auf <i>c#</i>
<b>Sequenz IV</b>		<b>12'00" - 15'20"</b>
	Va.	
	6	<i>hiḡāz</i> auf <i>f</i>
	7	<i>hiḡāz</i> auf <i>f</i>
	Git.	
	6	<i>hiḡāz</i> auf <i>f</i>
	7	<i>hiḡāz</i> auf <i>f</i>
<b>Sequenz V</b>		<b>15'20" - 18'40"</b>
	Va.	
	8	<i>'awḡ 'arā</i> auf <i>h-b-</i>
	9	<i>ṣabā</i> auf <i>f#</i> → <i>ṣabā</i> auf <i>d</i>
	10	<i>ṣabā</i> auf <i>d</i>
	11	<i>ṣabā</i> auf <i>d</i> → <i>ṣabā</i> auf <i>f#</i> → <i>ṣabā</i> auf <i>d</i>
	11b	<i>ṣabā</i> auf <i>d</i> (alternativ statt 11)
	Git.	
	8	<i>'awḡ 'arā</i> auf <i>h-b-</i>
	9	<i>'awḡ 'arā</i> auf <i>h-b-</i>
	10	<i>'awḡ 'arā</i> auf <i>h-b-</i> → <i>ṣabā</i> auf <i>c#</i> → <i>ṣabā</i> auf <i>d</i>
	10b	<i>ṣabā</i> auf <i>d</i> (alternativ statt 10)
	11	<i>ṣabā</i> auf <i>d</i>
	12	<i>ṣabā</i> auf <i>d</i>

<b>Sequenz VI</b>		<b>18'40" - 22'00"</b>
	Va.	
	5	<i>ṣabā</i> auf <i>d</i> → <i>ṣabā</i> auf <i>c#</i>
	10	<i>ṣabā</i> auf <i>d</i> (alternativ statt 5)
	11b	<i>ṣabā</i> auf <i>d</i> (alternativ statt 5)
	5	<i>ṣabā</i> auf <i>d</i> → <i>ṣabā</i> auf <i>c#</i>
	10	<i>ṣabā</i> auf <i>d</i> (alternativ statt 5)
	11b	<i>ṣabā</i> auf <i>d</i> (alternativ statt 5)
	Git.	
	10b	<i>ṣabā</i> auf <i>d</i>
	11	<i>ṣabā</i> auf <i>d</i> (alternativ statt 10b)
	11	<i>ṣabā</i> auf <i>d</i>
	12	<i>ṣabā</i> auf <i>d</i> (alternativ statt 11)
	10b	<i>ṣabā</i> auf <i>d</i>
	11	<i>ṣabā</i> auf <i>d</i> (alternativ statt 10b)
<b>Sequenz VII</b>		<b>22'00" - 25'20"</b>
<b>Sequenz VIII</b>		<b>25'20" - 28'40"</b>
<b>Sequenz IX</b>		<b>28'40" - 32'00"</b>
	Va.	
	12	<i>ḥiğāz</i> auf <i>d</i>
	Git.	
	13	<i>ḥiğāz</i> auf <i>d</i>
	14	<i>ḥiğāz</i> auf <i>d</i>
	13	da capo
	15	<i>ḥiğāz</i> auf <i>d</i>
	15b	
	15b	da capo
<b>Sequenz X</b>		<b>32'00" - 35'20"</b>
<b>Sequenz XI</b>		<b>35'20" - 38'40"</b>

\* Hier sind in der Partitur keine Zeiten angegeben. Für eine grobe Einschätzung der Dauer können bei mehrmals auftretenden Partien die betreffenden Angaben von einem früheren Einsatz übertragen werden. Allerdings kann ein Instrumentalabschnitt durchaus auch in unterschiedlichen Tempi verwendet werden. S. Bratschenpartie 5 in Sequenz III, Dauer 15 Sekunden vs. Sequenz VI, Dauer 21 Sekunden. Gitarrenpartie 15b schließt an Partie 15 an, so dass eine genaue Zeitangabe für den Einsatz nicht notwendig ist.

Im Fall der Partien 11 und 11b der Viola bzw. 10 und 10b der Gitarre bedeutet die B-Variante eine Alternative, die anstelle des vorher gelisteten Abschnitts gespielt werden kann.<sup>765</sup> Ebenso verhält es sich in Sequenz VI: Hier kann bei jedem Einsatz zwischen verschiedenen Partien gewählt werden, die zu diesem Zeitpunkt aber bereits erklingen sind bzw. hätten erklingen können (Viola 11b u. Gitarre 10b). Interessant ist, dass manche Abschnitte klar weniger (oder auch mehr) Zeit eingeräumt bekommen, als dies bei ihrem ersten Einsatz der Fall war, so z. B. Partie 11 der Gitarre: In Sequenz V stehen 26 Sekunden zur Verfügung in Sequenz VI nur 21. Bei Partie 10b ist dieser Unterschied noch wesentlich gravierender – 14 vs. 21 Sekunden. Hier muss also das Tempo angepasst werden, um die vom Komponisten avisierten Zeiträume möglichst genau auszufüllen. Nicht als einander ausschließende Alternativen sollen offenbar die Partien 15 und 15b in der Gitarrenstimme (Sequenz IX) verstanden werden, welche hintereinander gespielt werden.

Die in Sequenz VII verlangten improvisierten Einwüfe sind nicht nummeriert, dennoch sind deren Einsatzzeiten genau definiert. Für die letzten zwei Sequenzen stellt Huber für beide Instrumente jeweils eigene Klangfolgen unter der Kennzeichnung 'a' bis 'f' bereit (in der Regel Zweiklänge), die zu festgelegten Zeitpunkten abgerufen werden. Diese nutzen hauptsächlich den Tonvorrat von *maqām rāst* auf *d*. Es fließen jedoch teilweise Töne ein, die eher *ṣabā* zugehörig erscheinen, nämlich *e-b-* oder *h-b-* (*ṣabā nağdī*). Dieses Phänomen wird noch ausgiebiger anhand der Coda besprochen werden, in der dieselben modalen Verhältnisse vorliegen.

Das letzte Element der Bratschen- und Gitarrenstimmen sind die zahllosen ausnotierten und mit Zeitangabe versehenen Einzelklänge. Oft haben sie perkussiven Charakter oder verwenden Techniken wie Glissando und Flageolett. Diese Art von Einsätzen finden sich in jeder der elf Sequenzen. Auch in den Stimmheften des arabischen Ensembles werden solche Einzelklänge zu exakt bestimmten Zeitpunkten vorgegeben. Hier handelt es sich praktisch nur um perkussive Klänge<sup>766</sup> (eine Ausnahme bildet Sequenz X, wo einige wenige Einzeltöne gefordert werden). So

<sup>765</sup> In der Partitur von Viola und Gitarre sind diese Partien ausdrücklich als sich gegenseitig ausschließend dargestellt: "10 ou 10b" bzw. "11 ou 11b". S. Partitur 'Alto et Guitarre', S.3

<sup>766</sup> *Nāy*- und *qānūn*-Spieler\*innen haben zu diesem Zweck zwei Kieselsteine als Perkussionsinstrumente (einmal mit sechs bis acht Zentimetern Durchmesser, einmal mit ein bis drei Zentimetern, am besten aus Granit), s. Hubers Vorbemerkungen in Partitur und Stimmheften, Unterpunkt 'Aufführungsmaterial'.

vermeidet Huber, dass die arabischen Musiker\*innen zwingend Noten lesen können müssen.

Im Folgenden möchte ich zuerst eine Verlaufsbeschreibung der Komposition versuchen, um dann auf Charakteristika einzelner Live- und Tonbandpartien exemplarisch einzugehen. Da das Geflecht zwischen Elektronik, Improvisation und ausnotierten Teilen eine extreme Komplexität entfaltet und keine alles umfassende Partitur existiert, soll mit dieser Vorgehensweise strukturelle Übersicht und eine gewisse Zugänglichkeit hergestellt werden.<sup>767</sup>

---

<sup>767</sup> Vgl. a. die Hörpartitur im Anhang.

## 2.3.2 – Erster Teil: Sequenzen I-IV

### Sequenzen I-II

Die ersten beiden Sequenzen (2'00"-8'40") sind nicht klar getrennt. Vielmehr bilden sie gemeinsam eine größere Einheit, in deren Mittelpunkt eine Rezitationspassage steht, zunächst auf Band, durch elektronische Transposition und versetzte Einsätze zweistimmig arrangiert, dann – quasi als Antwort nahtlos angeschlossen – live auf der Bühne. Die Iranerin Ala Harirchi war mir durch die Übersetzung dieser und der übrigen arabischen und persischen Textpassagen behilflich, so dass ich nähere Angaben zu Inhalt und Verlauf machen kann.

Die Passage beginnt mit der rituellen Bekundung, Schutz vor den Versuchungen Satans in Gott zu suchen (*'I take my refuge with God against Satan, the accursed'*). Vor dem Lesen aus dem Koran sollte stets eine solche Bekundung erfolgen.<sup>768</sup> Dann folgt eine weitere Anrufungsformel, die *basmala*, die beinahe jede Sure im Koran eröffnet: "Im Namen Allahs, des Gnädigen, des Barmherzigen."<sup>769</sup> Es folgt aber nicht der Beginn einer bestimmten Sure, sondern ein Vers, der an vielen Stellen im Koran wiederholt wird: "Allahs ist, was in den Himmeln und was auf Erden ist".

Der\*die Sänger\*in auf der Bühne wiederholt diese Textbausteine und fährt dann (in der Aufnahme der Uraufführung mit Hamza Shakkūr) mit der Rezitation eines Gedichts von Muḥammad ibn Idrīs aš-Šāfi'ī (gest. 819) fort. Aš-Šāfi'ī ist als Gründer einer der vier großen sunnitischen Rechtsschulen und islamischer Rechtswissenschaft (*fiqh*) überhaupt bekannt.<sup>770</sup> Bei dem Gedicht handelt es sich um ein moralisches Lehrstück, das die Unvermeidlichkeit, aber auch Vergänglichkeit von Freude und Leid im Leben hervorhebt und deshalb für eine Haltung der Akzeptanz, Toleranz und die Bereitschaft zur Vergebung plädiert.<sup>771</sup>

<sup>768</sup> Vgl. Goitein, Shlomo D.: *Studies in Islamic History and Institutions*. Leiden 1966. S. 77.

<sup>769</sup> Verwendete Übersetzung: Ahmad, Mirza Masroor (Hrsg.): *Koran. Der Heilige Qur-ân. Arabisch und Deutsch*. Frankfurt a. M. 2004.

<sup>770</sup> S. El-Hibri, Tayeb: *The Empire in Iraq, 763-861*. In: *The New Cambridge History of Islam*; Bd. 1. *The Formation of the Islamic World. Sixth to Eleventh Centuries*. Cambridge 2010. S. 293-294. Und: Landau-Tasseron, Ella: *Arabia*. In: *The New Cambridge History of Islam*; Bd. 1. *The Formation of the Islamic World. Sixth to Eleventh Centuries*. Cambridge 2010. S. 424.

<sup>771</sup> Vgl. a. Würsch, S. 99.

Huber eröffnet die Komposition also mit einem säkularisierten Ersatz für die Rezitation aus dem Koran, setzt einen ähnlichen Ton, vermeidet jedoch die direkte Verbindung und damit die Gefahr der Instrumentalisierung des heiligen Textes durch ihn selbst, den Außenseiter.<sup>772</sup> Zudem weicht er so auch der potentiellen Kritik aus, mit dem zweistimmigen Arrangement der Tonbandaufnahme den Koran in den Bereich profaner Musik zu übertragen. Die Koranrezitation wird bewusst nicht als Gesang bezeichnet; obwohl sie auf der Basis der *maqāmāt* fußt, folgt sie eigenen strukturellen Gesetzmäßigkeiten.<sup>773</sup> Hintergrund für diese Distanzierung ist ein traditionell gespanntes Verhältnis zwischen islamischer Religion und Musik, ähnlich wie in der Geschichte des Christentums. Der Sufismus, auf den sich Huber schon durch die Wahl eines\*einer Sufi-Sänger\*in bezieht, geriet gerade durch seine enge Beziehung zu den musikalischen Künsten nicht selten in Kritik durch Religionsgelehrte.<sup>774</sup>

Der für diese Rezitationspassage gewählte *maqām*, *sīkā* (in der Grundform auf *e-b-*), mit dem Liebe assoziiert wird, ist als Kommentar zu verstehen: Allah ist ein Gott der Liebe, der Allerbarmer und Gnadenspender. Dies ist eine Botschaft, die der öffentlichen Diskussion zwischen islamfeindlichem Ressentiment und Dschihadismus teils völlig abhanden gekommen ist.

Während das Zentrum des Sequenzverbands I-II also in *sīkā* steht, werden die übrigen Bereiche dieses eröffnenden Formteils vom Trauermodus *ṣabā* abgedeckt; in der ersten Sequenz in seiner Grundform auf *d*, in der zweiten transponiert auf *c#*. Die Komposition beginnt auf taktig bei Minute 1:55 mit Gitarre und Bratsche, die mit den

<sup>772</sup> Die Textpassagen wurden von Hamza Shakkūr ausgewählt. S. Von Zeit zu Zeit, S. 83. Das bedeutet, dass ein\*e andere\*r Sänger\*in entsprechend andere Texte wählen kann. Issam El-Mallah, der an Aufführungen der Komposition in den Jahren 2003-04 beteiligt war, bestätigte mir dies in einer persönlichen Mail vom 22.10.2019.

<sup>773</sup> Touma 1998, S. 189-195.

<sup>774</sup> Neubauer, Eckhard/Doubleday, Veronica: Islamic religious music. In: Grove Music Online. Oxford Music Online (<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/0-mo-9781561592630-e-0000052787>; Stand: 7.1.2019). "A rejection of music was expressed immediately after the Prophet's death, and the jurists' condemnation extended to court musicians of the Umayyad dynasty (661–750). Concern about inadmissible music increased in the 9th century, when Sufi communities introduced dance and spiritual audition (*samā'*) into their ecstatic rituals. In Islamic thought, the basis of hostility to music lies in its power to stimulate the 'lower passions' (*nafs*)." Vgl. Knysh, Alexander: Sufism. In: Cook, Michael (Hrsg.): The New Cambridge History of Islam; Bd. 4. Islamic Cultures and Societies to the End of the Eighteenth Century. Cambridge 2010. S. 83-84: "During *samā'* sessions music was played and a mystical poetry recited in order to induce in the audience a state of ecstasy (*wajd*) which often resulted in a spontaneous dance of frantic rhythmical movements. Thanks to *samā'* mystics could achieve changed states of consciousness, during which they had visionary or cognitive experiences known as 'unveilings' (*mukāshafāt*)."

Tönen *a*, *h-b*- (Gitarre) und *c1* (Bratsche, als Flageolett ausgeführt eine Oktave höher klingend) zum Finalton von *ṣabā* auf *d* hinführen. Kurz nach dem den Start der Sequenzstruktur signalisierenden perkussiven Schlag (Tonband) folgt dann die erste Solopartie der Bratsche. Weitere Einsätze der beiden Instrumente ziehen sich durch die beiden Sequenzen, modal richten sich diese nach den beschriebenen Verhältnissen.

Die erste Textpassage der Komposition befindet sich bei Minute 3:02, also gut eine Minute nach Start der Sequenzstruktur, noch vor der Rezitationspassage. Das Sample erklingt von Tonband und im persischen Original und entspricht folgender Passage im übersetzten Zeitungstext:

"Ich komme vom Rande der Salzwüste – vom Abgrund der Erde. Ich zweifle, meine Augen erkennen die Dinge nicht scharf, und mein Gehirn erfasst sie nicht.

Auf unserer Halbkugel ist die neue Geschichte nicht interpretiert worden und wird auch heute nicht interpretiert. So geht die Geschichte an uns vorbei, um wieder zu uns zurückzukehren. Und wir stehen regungslos in unserer historischen Arroganz – unter einem Dach von Rauch, Blei und Erschütterung –, verwirrt und verstummt."<sup>775</sup>

Während Doulatabadi hier aus seiner eigenen Perspektive als Iraner redet, nehmen seine Worte im von Huber geschaffenen Kontext neue Bedeutungsschichten an. In einer Komposition, die sich auf den ersten Irakkrieg bezieht, werden Blei und Rauch in Doulatabadis Text zu Spuren der Verwüstung speziell dieses Konflikts. Die historische Arroganz wird auch zu der des 'Westens', die Sprachlosigkeit zu Hubers eigener.

Am Ende von Sequenz II steht die Tonband-Montage einer *qānūn*-Partie in verschiedenen Transpositionen (*ṣabā* auf *d* sowie auf *c#* und *f#*)<sup>776</sup> im Vordergrund. Auf dem Tonband gibt es außerdem kürzere Perkussionseinsätze (*wazn samāh*) und an- und abschwellende Geräusch-Parts in Form des schon erwähnten

---

<sup>775</sup> Dies ist eine Passage, die weder in deutscher noch in französischer Übersetzung verwendet wird.

<sup>776</sup> Im Kontext von *ṣabā* auf *d* extrem ungebräuchliche (und auch nicht finaltonfähige) Transpositionen. Sie werden als kontrastierende harmonische Felder zu der untransponierten Modusvariante benutzt. Huber erklärt, dass die Modulation eigentlich nach *db* führen sollte, was aber in der Stimmung von Weiss' *qānūn* nur in der enharmonischen Verwechslung mit *c#* möglich war. S. Von Zeit zu Zeit, S. 83.

atmosphärischen Rauschens. Letzteres ist in fast allen Sequenzen mehr oder weniger stark vertreten und somit eine der charakteristischen Komponenten des Gesamtklangbilds. Auch das arabische Ensemble ist live (*mazhar*) wie auf Band (*nāy*) noch über die schon beschriebenen Einsätze hinaus aktiv.

### Sequenz III

Sequenz III (8'40"-12'00") steht größtenteils weiterhin im *maqām ṣabā* in den bereits etablierten drei Varianten (auf *d*, *c#* und *f#*). Die modalen Elemente kommen vollständig in der Live-Besetzung zum Tragen, in kürzeren Einsätzen von Bratsche und Gitarre sowie einer längeren modulierenden *qānūn*-Passage. Die Musik von Band bleibt hier geräuschhaft, sie setzt sich aus elektronisch verfremdeten Perkussions-Partien, Lesungen aus Doulatabadis Text in arabischer, persischer und französischer Sprache sowie den bereits bekannten an- und abschwellenden 'Geräusch-Teppichen' zusammen. Sofern nicht ausdrücklich anders beschrieben, beziehen sich die im Folgenden aufgezählten Textpassagen allesamt auf Lesungsabschnitte von Band.

Bei Minute 9:10 erklingt der erste Textabschnitt, auf arabisch. Er entspricht inhaltlich dem ersten Sample in persischer Sprache ("Ich komme vom Rande der Salzwüste" bis "verwirrt und verstummt"). Doch wird danach noch ein weiterer Satz aus der Mitte des Textes gelesen, der in der deutschen Übersetzung folgendermaßen lautet:

"Einmal angenommen, wir erreichen die zweite Hälfte des 21. Jahrhunderts:  
Die Masse des Südens – was sieht sie, was ist sie, was wird sie sein?"

In dieser Zusammenstellung folgt der Klage Doulatabadis über die anscheinende Unfähigkeit der Menschen, aus der Geschichte zu lernen, nun diese Frage nach, die das Potential der totalen Selbstvernichtung als allzu große Wahrscheinlichkeit impliziert. Damit verdichtet Huber den Text, lässt die von ihm ausgewählten Aussagen sich gegenseitig in ihrer Bedeutung verstärken und zuspitzen. Die gesamte Passage ist beinahe eine Minute lang (Ende bei ca. 10'09").

Bei Minute 10:40 erklingt schließlich die titelgebende Passage in persischer Sprache, in Saids Übersetzung "die Erde bewegt sich auf den Hörnern eines Ochsen". Davon abgesehen, dass es sich um einen Stier handelt, ist der Text in seiner Originalsprache etwas spezifischer, da er die Art der Bewegung genauer beschreibt. Der Satz kann so verstanden werden, dass der Stier beim Tragen der Erde das Gewicht abwechselnd von einem Horn auf das andere verlagert. Im Kontext der Destruktivität dieser Bewegung kann man den Satz jedoch auch so interpretieren, dass die Erdkugel von einem Horn auf das andere geworfen wird, ähnlich wie Unterberger es im Zusammenhang mit einer mythischen Vorstellung aus Ägypten beschreibt.<sup>777</sup> Die alternative, der französischen Version des Textes entsprechende Übersetzung mit dem Wort 'drehen' ist nicht grundsätzlich falsch, liegt aber laut meiner Übersetzerin Ala Harirchi im Zusammenhang des verwendeten Bildes eher fern.

Der kurze Satz wird in mehreren Einsätzen auf verschiedenen räumlichen Positionen (d. h. Lautsprecherkanälen) wiederholt, oft in Engführung, bis ca. 11'08". Bei Minute 11:20 wird die Textpassage in französischer Sprache aufgegriffen und weitergeführt. In der deutschen Übersetzung entspricht dies folgendem Abschnitt:

"Die Erde bewegt sich auf den Hörnern eines Ochsen [Anm. d. Verf.: die französische Übersetzung verwendet das korrekte Wort *taureau*]. Was bei dieser Bewegung gehört wird, ist das Geräusch vom Zermalmen eines Gleichgewichts und gleichzeitig die Sehnsucht danach. Die andere Seite der Medaille – ein Totalitarismus mit einer neuen Farbe: Aufrechterhaltung der Armut und Perspektive der Perspektivlosigkeit – Krisenherde als Grundlage für morgige Katastrophen."

Das Sample wird ausgeblendet und der letzte Satz des Abschnitts ("Das ist das genaue Gegenteil von dem, was den Menschen versprochen wurde.") ist nicht mehr zu hören. Nach Verklingen dieser dritten Lesung folgt fast direkt der Beginn der vierten Sequenz.

---

<sup>777</sup> S. Unterberger, S. 84.

## Sequenz IV

Sequenz IV (12'00"-15'20") beginnt mit einem scharfen Schnitt,<sup>778</sup> in Kontrast zu den bisher eingesetzten fließenden Übergängen. Es gibt keine überlappenden Partien – der Einsatz der Sequenz markiert einen Neuanfang in allen Stimmen. Ein Moduswechsel nach *hiğāz* auf *f* unterstützt dies auch aus einer harmonischen Perspektive. Das Wort 'harmonisch' ist in diesem Teil besonders deswegen angebracht, weil Huber hier mit mehrstimmigen Imitationstechniken arbeitet.<sup>779</sup> Dies gilt für die Bereiche, über die er die volle Kontrolle hat, nämlich das Tonbandarrangement, wo er aus den Gesangsaufnahmen der arabischen Musiker eine zweistimmige Montage fertigt, sowie die streng imitatorischen Partien von Viola und Gitarre. Darüber soll an späterer Stelle noch im Detail gesprochen werden. Der allgemeine Neuanfang erinnert an die Formulierung Hubers in seinem Konzeptschreiben:

"Arbeitsweise: Beginnen. – Und nocheinmal beginnen, ... nocheinmal beginnen. Immer wieder beginnen."<sup>780</sup>

In Verbindung damit ist an die sufische Sichtweise auf das Universum zu denken, das in jedem Augenblick vernichtet und neu geschaffen wird. Wenn Huber daran gelegen war, diese Idee in seine Komposition zu integrieren, sollten im Verlauf noch mehrere Einschnitte dieser Art und auch in anderen Belangen Bezüge zu Konzepten des Sufismus beobachtet werden können.

Das arabische Gesangsarrangement dominiert diesen Abschnitt. Die Sequenz wird jedoch zunächst einstimmig eröffnet. Direkt bei 12'00" erklingt nochmals der ganz zu Anfang verwendete Textabschnitt "Ich komme vom Rande der Salzwüste – vom Abgrund der Erde", diesmal in gesungener Form und auf den eröffnenden Satz reduziert. Ein kurzes gesprochenes Textfragment aus Doulatabadis Text folgt in der Stimme des\*der Sänger\*in auf der Bühne.<sup>781</sup> Der genaue Text ist nicht näher

---

<sup>778</sup> Die Eröffnung machen mit dem *qānūn* gespielte Akkorde im Tonband-Arrangement, bestehend aus  $f =/= - a - d$ , vgl. MF 817-717.

<sup>779</sup> Darüber hinaus aber bilden die verschiedenen Teile mit ihrem Fokus auf einzelne Modi harmonische Felder – mit unterschiedlichen Grundtönen und charakteristischen Intervallverhältnissen.

<sup>780</sup> MF 823-580.

<sup>781</sup> S. Die Erde dreht sich auf den Hörnern eines Stiers. Stimmheft 'Qanun', S. 1.

bestimmt. Issam El-Mallah, der an Aufführungen der Komposition mit dem Madih-Ensemble Kairo und Sufi-Sänger *šayḥ* Arabi Farag in den Jahren 2003-04 beteiligt war, bestätigte mir in einer persönlichen Mail vom 22.10.2019, dass der Sänger eine "gewisse Freiheit bei der Auswahl des Textes gehabt" habe, in Absprache mit Klaus Huber.<sup>782</sup> Dies ging so weit, dass teilweise andere Texte als der Doulatabadis in die Aufführungen miteinfließen. In dieser Beziehung keine endgültigen Vorgaben zu machen, erscheint im Kontext eines interkulturellen Projektes sinn- und respektvoll.

Bei 12'25" beginnt dann der mehrstimmige Abschnitt von Band. Hier werden zwei Textstellen aneinandergereiht:

"Zuweilen habe ich gedacht, der Mensch lebt und arbeitet, um den Tod zu vergessen. Wehe der Zeit, in der es keine Hoffnung auf Arbeit und keine Liebe zum Leben gibt."

Sowie:

"Und du fragst dich, wie kann man in dieser schiefen Karawane voll Verdacht und Mißtrauen von der einzigen Liebe und von gemeinsamer Qual sprechen?"

Bei 14'25" rezitiert der\*die Sänger\*in auf der Bühne aus Doulatabadis Text. Der genaue Abschnitt ist im Stimmheft des *qānūn* (das die Einsätze des arabischen Ensembles koordiniert) nicht näher spezifiziert, nur dass der Text gesprochen wird und etwa 27 Sekunden dauern soll.<sup>783</sup> Bei 14'46" setzt ein letzter, wiederum mehrstimmig gearbeiteter Abschnitt von Band ein, nun aber in *ḥiğāz* auf *d*. Er knüpft textlich quasi direkt an, allerdings wird ein Satz, der wieder nach der Rolle der Literatur fragt ("Und wie kann die Literatur alle Menschen einander näherbringen?") unterschlagen:

"Und du fragst dich, welche Besonderheit kann die Zukunft dieser Gegenwart in sich tragen?"

---

<sup>782</sup> Vgl. a. die schon beschriebene 'Gebets'-Passage vom Anfang der Komposition, deren Text Hamza Shakkūr auswählte.

<sup>783</sup> S. Die Erde dreht sich auf den Hörnern eines Stiers. Stimmheft 'Qanun', S. 2.

Auch in dieser Sequenz fehlen die schon bekannten 'Geräusch-Teppiche' nicht. Mit dem Wechsel nach *hiġāz* auf *d* bringt Huber an ihrem Ende den Finalton vom Anfang der Komposition wieder als tonalen Anker zurück. Der Übergang zur nächsten Sequenz kann daher als Grenze zum nächsten strukturellen Großabschnitt gesehen werden. Sänger\*in, Musiker\*innen und Tonbandtechniken wurden exponiert, wichtige Themen bereits musikalisch ausgelotet. Das Ende des ersten Teils im *maqām hiġāz* ist passend, da die entsprechende Assoziation (Sehnsucht) den Raum für eine weitere Entwicklung öffnet.

### 2.3.3 – Zweiter Teil: Sequenzen V-VIII

#### Sequenz V

Die Musik nimmt mit Anfang der fünften Sequenz (15'20"-18'40") wiederum einen neuen Anlauf – es gibt keinen verschwimmenden Übergang wie in den ersten drei Sequenzen oder einen scharfen Wechsel wie zu Beginn der vierten; der Neueinsatz der Perkussionsinstrumente, sowohl auf Band wie auch live, markiert den Anfang zwar deutlich, aber wesentlich zurückhaltender als zu Beginn von IV, wo direkt und klanglich hervorstechend der Gesang zusammen mit *qānūn*-Akkorden von Band startet. Das Arrangement baut sich in Sequenz V hörbar neu auf, beginnend mit den Perkussionsinstrumenten, gefolgt von leisen persischen Textfragmenten von Band, bis zum Einsatz von *nāy* und *qānūn* auf der Bühne bei 15'41".

Der vorherrschende *maqām* ist *'awǧ 'arā* auf *h-b-*, jedoch wird gegen Ende der Sequenz wieder nach *ṣabā* (hauptsächlich auf *d*) gewechselt. Damit ist eine Rückbindung zum ersten Teil der Komposition sowie modale Kontinuität zur nachfolgenden Sequenz gegeben, die ausschließlich in *ṣabā* steht. In den Anweisungen der Perkussionsstimme wird eine graduelle Modulation vom anfangs zu spielenden *wazn awfar* nach *āǧir aqṣāq samā 'ī* verlangt.<sup>784</sup> Diese soll ungefähr bei 16'00" abgeschlossen sein. Dieser rhythmische Wechsel begleitet den modalen Wechsel des Stücks nach *'awǧ 'arā*. Während die ersten Einsätze der arabischen Instrumente noch während des Modulationsprozesses stattfinden, fallen die Partien der europäischen Instrumente sowie die weiteren Einsätze von *nāy* und *qānūn* deutlich in den Bereich des neuen *wazn*. So wird eine Verknüpfung zwischen *āǧir aqṣāq samā 'ī* und *'awǧ 'arā* etabliert.

Wie in Sequenz III spielen in der fünften Sequenz vor allem Lesungsteile aus Doulatabadis Text eine wichtige Rolle, wie dort in drei Sprachen: arabisch, französisch und deutsch. Auch hier werden oft wieder verschiedene Textstellen aneinandergereiht, die Partien überlappen einander. Bei 16'21" spricht der\*die

---

<sup>784</sup> Es gibt keine Angaben darüber, auf welche Weise dieser graduelle Rhythmuswechsel geschehen soll.

Sänger\*in auf der Bühne die titelgebende Passage "Die Erde bewegt sich auf den Hörnern eines Ochsen [...]". Der Einsatz dauert etwa 14 Sekunden.<sup>785</sup>

Die verschiedenen Einsätze auf Band können im folgenden Überblick, nach Sprache geordnet, nachvollzogen werden:

### **Arabisch:**

16'55": "Er – wie die Seele seiner Gesellschaft – ist dabei, das logische Gleichgewicht zu verlieren, das im Austausch seines Denkens mit der Realität entsteht." + "Zuweilen habe ich gedacht, der Mensch lebt und arbeitet, um den Tod zu vergessen. Wehe der Zeit, in der es keine Hoffnung auf Arbeit und keine Liebe zum Leben gibt."

17'29": "Ich komme vom Rande der Salzwüste – vom Abgrund der Erde. Ich zweifle, meine Augen erkennen die Dinge nicht scharf, und mein Gehirn erfäßt sie nicht.

Auf unserer Halbkugel ist die neue Geschichte nicht interpretiert worden und wird auch heute nicht interpretiert. So geht die Geschichte an uns vorbei, um wieder zu uns zurückzukehren. Und wir stehen regungslos in unserer historischen Arroganz – unter einem Dach von Rauch, Blei und Erschütterung –, verwirrt und verstummt."

Dieser Absatz wird durch das Ausblenden des Audiosignals praktisch schon etwas früher beendet.

17'42": "Unser Land wird täglich verschlissener und unser Volk täglich hoffnungsloser. Und in einem Volk, gefangen in furchtbarer Hoffnungslosigkeit, findet sich eine immer größere Bereitschaft zur Selbstzerstörung." + "Der Schriftsteller des Südens ist nicht nur ein Stammler und undeutlicher Redner, sondern er ist oft stumm und verbirgt sich hinter seinem Schweigen."

Der letzte Halbsatz wird wiederum durch Ausblenden des Signals verschluckt.

18'05": "Die Erde bewegt sich auf den Hörnern eines Ochsen. Was bei dieser Bewegung gehört wird, ist das Geräusch vom Zermalmern eines Gleichgewichts und

---

<sup>785</sup> S. Die Erde dreht sich auf den Hörnern eines Stiers. Stimmheft 'Qanun', S. 2.

gleichzeitig die Sehnsucht danach. Die andere Seite der Medaille – ein Totalitarismus mit einer neuen Farbe: Aufrechterhaltung der Armut und Perspektive der Perspektivlosigkeit – Krisenherde als Grundlage für morgige Katastrophen."

Auch hier ist der letzte Halbsatz durch Ausblenden des Signals nicht mehr zu hören.

### **Französisch:**

16'35": Zunächst erfolgt eine Ankündigung, dass nun aus dem Text von Doulatabadi gelesen wird, dann: "Zuweilen habe ich gedacht, der Mensch lebt und arbeitet, um den Tod zu vergessen. Wehe der Zeit, in der es keine Hoffnung auf Arbeit und keine Liebe zum Leben gibt." + "Und du fragst dich, wie kann man in dieser schiefen Karawane voll Verdacht und Mißtrauen von der einzigen Liebe und von gemeinsamer Qual sprechen? Und du fragst dich, welche Besonderheit kann die Zukunft dieser Gegenwart in sich tragen?" + "Der Morgen nach dem Zerfall wird von einem geschlossenen Weltsystem bestimmt, mit einer technisch-politisch-ökonomisch-militärischen Entschiedenheit, die weitaus weniger tolerant, dafür aber gerissener ist." + "Und dort, was man Zukunft nennt, wird eine noch engere, noch geschlossenere Welt als heute sein, und dann ist 'eine Flucht aus dieser Welt' wahrlich unmöglich."

Dies ist zweifellos derjenige Textausschnitt, der aus den meisten individuellen Passagen zusammengesetzt wurde. Er endet bei ca. 17'39". Hier zeigen sich auch deutlich die Eingriffe Hubers im Vergleich zum Zeitungstext.

### **Deutsch:**

16'18": "Die Erde bewegt sich auf den Hörnern eines Ochsen. Was bei dieser Bewegung gehört wird, ist das Geräusch vom Zermalmern eines Gleichgewichts und gleichzeitig die Sehnsucht danach. Die andere Seite der Medaille – ein Totalitarismus mit einer neuen Farbe: Aufrechterhaltung der Armut und Perspektive der Perspektivlosigkeit – Krisenherde als Grundlage für morgige Katastrophen. Das ist das genaue Gegenteil von dem, was den Menschen versprochen wurde."

## Sequenzen VI-VIII

Nach dieser Fülle an Text verzichtet Sequenz VI (18'40"-22'00") auf die Verwendung von Sprachsamples. Hier steht nun erstmals das arabische Ensemble ganz im Zentrum des Geschehens. Der\*die Perkussionist\*in schlägt einen durchgehenden Rhythmus, die übrigen Musiker\*innen improvisieren kollektiv dazu im *maqām ṣabā*; der\*die Sufi-Sänger\*in (Einsatz bei 19'55") nutzt dabei Doulatabadis Text als Grundlage ("ṢABĀ en Re / texte DOULATABADI")<sup>786</sup>. Auch hier hat der\*die Sänger\*in wieder Einfluss auf die genaue Textauswahl. Huber begnügt sich mit einigen Angaben zu Einsatz- und Endpunkten, fragmentiert den improvisatorischen Fluss etwas, hält sich jedoch vergleichsweise zurück und erlaubt längere zusammenhängende Passagen. Die europäischen Instrumente beschränken sich auf einige auskomponierte Einwürfe. Vom Tonband kommen zusätzliche aufgenommene Perkussionspassagen und Geräusch-Arrangements.

Der live gespielte rhythmische Modus ist *wazn awfar*; dieser umfasst 19 Schläge, die in vier ungleiche Glieder unterteilt sind (6 + 4 + 2 + 7). Um hier nicht auf die Darstellung des Modus im Kapitel zur arabischen Musiktheorie verweisen zu müssen, sei sie der Bequemlichkeit halber an dieser Stelle noch einmal reproduziert:

**Abb. 29:** *wazn awfar* = **Abb. 11** (6 + 4 + 2 + 7)<sup>787</sup>

-----  
0 . . . . . 0 . . . . .  
*dum dum*

I . . . . . I . . . . .  
*tak tak*

0 . . . . .  
*dum*

0 I . . . . . I . . . . .  
*dum tak tak*

<sup>786</sup> S. Die Erde dreht sich auf den Hörnern eines Stiers. Stimmheft 'Qanun', S. 2.

<sup>787</sup> S. Touma 1998, S. 83. Vgl. d'Erlanger 6, S. 97.

Diese Abfolge wird also in zyklischer Wiederholung variiert und umspielt und bildet das Fundament, auf dem die übrigen Instrumente ihre Improvisation aufbauen. Bei der Aufführung werden die Perkussionspassagen von Band dem Spiel auf der Bühne eher zuwiderlaufen. Zwar ist die erste dieser Episoden auch in *wazn awfar* gehalten, doch wird dieser Einsatz (19'25"-20'06") ab 19'55" von anderen *awzān* abgelöst.<sup>788</sup>

Sequenz VII (22'00"-25'20") führt zum Höhepunkt der Komposition. Aufgrund des durchgehaltenen Rhythmus in der sechsten Sequenz und der von Huber weniger gezügelten improvisatorischen Beiträge gewinnt die Musik hier bereits an Fahrt. In Sequenz VII verdichtet sich der Satz nun weiter. Die Zahl der Einsätze steigt beträchtlich; dies betrifft vor allem einander überlagernde Lesungsfragmente auf Band. Der 'Geräusch-Teppich' ist permanent präsent und nähert sich, stetig an- und abschwellend, dem Spitzenpegel, der etwa bei 24'55" erreicht wird. Vom Startpunkt bei 2'00" ab gerechnet liegt dies beinahe im Goldenen Schnitt der elf Sequenzen (bei ~ 24'40").<sup>789</sup> Bezieht man die Coda (von nicht genau definierter Länge) mit ein, könnte diese Rechnung sogar genau aufgehen. Als hervorstechend sind die aufgenommenen Schreie bei 22'48", 22'55" sowie kurz vor dem Höhepunkt bei 24'51" und 25'15" zu nennen.<sup>790</sup> Außerdem tritt bei 25'00" Klaus Hubers Stimme hervor mit den Worten: "[...] das Geräusch vom Zermalmen eines Gleichgewichts [...]", was die Verknüpfung von Geräusch-Arrangement und Doulatabadis Bild bestärkt. Den Musiker\*innen auf der Bühne sind in dieser Sequenz eine recht große Menge an Einsatzzeiten vorgegeben, die sie zu kurzen improvisierten Einwüfen nutzen sollen.

Es folgen die in der Sequenz verwendeten Textpassagen, nach Sprachen geordnet:

### **Arabisch:**

22:11: "Ich komme vom Rande der Salzwüste – vom Abgrund der Erde. Ich zweifle, meine Augen erkennen die Dinge nicht scharf, und mein Gehirn erfäßt sie nicht.

---

<sup>788</sup> Dies lässt sich u. a. Hubers zweiter Reinschrift des Verlaufsplans der Komposition entnehmen, die in der Paul-Sacher-Stiftung in handschriftlicher Form eingesehen werden kann.

<sup>789</sup> Vgl. Knipper, Till: Programmbuchtext zu *Die Erde dreht sich auf den Hörnern eines Stiers* (Donnerstag, 26. März 2009). In: Gratzner, Wolfgang (Hrsg.): *Wahlverwandtschaften*. Programmbuch Salzburg Biennale – Festival für Neue Musik 2009. Saarbrücken 2009. S. 141.

<sup>790</sup> Die beim SWR-Experimentalstudio liegenden Skizzenblätter zeigen, dass dies Klaus Hubers durch den Vocoder geleitete Stimme ist (S. Anhang: Skizzen des SWR-Experimentalstudio, vierte Seite).

Auf unserer Halbkugel ist die neue Geschichte nicht interpretiert worden und wird auch heute nicht interpretiert. So geht die Geschichte an uns vorbei, um wieder zu uns zurückzukehren. Und wir stehen regungslos in unserer historischen Arroganz [...]"

22'43": "Und er muß sich hart mühen, damit seine Gedanken nicht zu Wut und seine Gefühle nicht zu Haß werden. Zuweilen habe ich gedacht, der Mensch lebt und arbeitet, um den Tod zu vergessen. Wehe der Zeit, in der es keine Hoffnung auf Arbeit und keine Liebe zum Leben gibt."

Hier wurde der bereits bekannte Textabschnitt durch den vorangehenden Satz erweitert, der, analog zu den immer lauter werdenden Klangballungen, die nur mühsam unterdrückte Wut in den Fokus rückt. Den Impulsen von Hass, Zerstörung und Selbsterstörung nachzugeben, wäre eine Erleichterung, eine Antwort, ein Weg, wenn auch kein Ausweg. In der Feindschaft lässt sich eine trügerische Gewissheit finden.

23'36": "Und du fragst dich, wie kann man in dieser schiefen Karawane voll Verdacht und Mißtrauen von der einzigen Liebe und von gemeinsamer Qual sprechen? Und du fragst dich, welche Besonderheit kann die Zukunft dieser Gegenwart in sich tragen?" + "Dann fürchtest du – aufgrund deiner Ansichten und Erfahrungen –, der Morgen nach dem Zerfall und seinen Früchten wird von einem geschlossenen Weltsystem bestimmt [...]"

Das Sample geht am Ende im Geräusch unter.

23'41": "Unser Land wird täglicher verschlissener und unser Volk täglich hoffnungsloser. Und in einem Volk, gefangen in furchtbarer Hoffnungslosigkeit, findet sich eine immer größere Bereitschaft zur Selbsterstörung." + "Der Schriftsteller des Südens ist nicht nur ein Stammler und undeutlicher Redner, sondern er ist oft stumm und verbirgt sich hinter seinem Schweigen.

Er – wie die Seele seiner Gesellschaft – ist dabei, das logische Gleichgewicht zu verlieren [...]"

**Persisch:**

22'15": "Die andere Seite der Medaille – ein Totalitarismus mit einer neuen Farbe: Aufrechterhaltung der Armut und Perspektive der Perspektivlosigkeit – Krisenherde als Grundlage für morgige Katastrophen. Das ist das genaue Gegenteil von dem, was den Menschen versprochen wurde."

24'42": "Der persische Golf ist nur eine der Stationen, die von Ruß und Rauch bedeckt ist und auf deren trauernde Erde noch ein schwarzer Regen tröpfelt." + "Dort ist die dritte Schicht der Welt."

Dieses Sample wird von der Sprecherin auf deutsch angekündigt, sie beschreibt, welchen Abschnitt sie jetzt lesen wird. Es handelt sich wahrscheinlich um eine Art Markierung zu Arbeitszwecken, die Huber mit in die fertige Tonbandkomposition übernommen hat.

**Französisch:**

23'30" und 24'35": "Der persische Golf ist nur eine der Stationen, die von Ruß und Rauch bedeckt ist und auf deren trauernde Erde noch ein schwarzer Regen tröpfelt." + "Dort ist die dritte Schicht der Welt."

Beim zweiten Mal fehlt der letzte Satz.

**Deutsch:**

Die deutschen Einsätze sind nur schwer verständlich und treten nur von Zeit zu Zeit deutlich hervor. Sie scheinen sich jedoch vorrangig auf die zentralen Textzeilen zu konzentrieren: "Die Erde bewegt sich auf den Hörnern eines Ochsens. Was bei dieser Bewegung gehört wird, ist das Geräusch vom Zermalmern eines Gleichgewichts und gleichzeitig die Sehnsucht danach."

Bei 22'43" erklingt das komplette Sample. Bei 24'50" tritt der Satz "Das ist das genaue Gegenteil von dem, was den Menschen versprochen wurde" hervor, etwas später ist in einer abklingenden Geräuschwoge wieder der letzte Satz des obigen zentralen Textabschnitts auszumachen. Eben dieser Satz ist auch noch einmal bei 25'14" zu hören. Er scheint als zyklisches Moment der Selbstzerstörung wieder und wieder zwischen den Klangballungen auf.

Gegen Ende der Sequenz bricht sich nun eine weitere Improvisationspassage des arabischen Live-Ensembles Bahn, ähnlich der in der sechsten Sequenz, diesmal jedoch ohne jede vom Komponisten vorgegebene Unterbrechung. Diese Kollektivimprovisation dauert die gesamte achte Sequenz (25'20"-28'40") hindurch an. Der verwendete *maqām* ist immer noch *ṣabā* auf *d*; es liegt also nahe, die Improvisation als Klage zu deuten, die sich nun nach dem Höhepunkt voll und ohne weitere Unterbrechung/Zurückhaltung entfalten kann. Mit dem Überschreiten des Höhepunkts scheinen die letzten Dämme gebrochen zu sein. Der Geräuschpegel und die Einsätze der übrigen Stimmen/Tonbandspuren werden im Vergleich wieder zurückgefahren, so dass das arabische Ensemble ganz im Mittelpunkt steht. Laut Huber geht es hier um *Desert Storm*, die Offensive der Koalitionstreitkräfte gegen den Irak.<sup>791</sup> Dies scheint sich aber, im Hinblick auf die Verdichtung des Klangbilds, auf die gesamte Steigerungspassage zu beziehen.

---

<sup>791</sup> S. Von Zeit zu Zeit, S. 85.

## 2.3.4 – Dritter Teil: Sequenzen IX-XI

### Sequenz IX

Im Anschluss erscheint die Komposition auf kathartische Weise gewandelt: Über die letzten drei Sequenzen wird der Satz zunehmend lichter, bis hin zu vollkommen stillen Momenten. Zu Beginn der neunten Sequenz (28'40"-32'00") könnte man also den Anfang des dritten und letzten Teils der Komposition verorten. Bei 29'14" erklingen von Band die von Susan Pflaum vorgetragene Textfragmente "Liebe, ja Liebe" und "es hat Liebe geregnet" (deutsch). Gleichzeitig setzt das Playback einer Improvisation von *qānūn* und *nāy* ein, bezeichnenderweise im *maqām ḥiğāz*, der diese Worte mit einer Stimmung der Sehnsucht und vielleicht – im Kontext dieser Komposition – Hoffnung verknüpft. Der Modus erklingt in seiner Grundform auf *d*. Die Musiker\*innen auf der Bühne spielen zum Playback eigene Partien im *maqām ḥiğāz*, im Fall von Gitarre und Bratsche wiederum auskomponierte. Während die typischen Geräusch-Arrangements bis zum Schluss durchlaufen, mit immer größeren Lücken zwischen dem leise an- und abschwellenden Rauschen, verschwinden die Perkussionspartien fast völlig aus dem immer ruhiger werdenden Klangbild.

Abgesehen von diesen instrumentalen Passagen prägen vor allem Ausschnitte aus Doulatabadis Text diese Sequenz, neben den bereits zitierten deutschen Samples auch solche in arabischer und persischer Sprache:

#### Arabisch:

28'40": "Der persische Golf ist nur eine der Stationen, die von Ruß und Rauch bedeckt ist und auf deren trauernde Erde noch ein schwarzer Regen tröpfelt." + "Dort ist die dritte Schicht der Welt." + "Das Gleichgewicht wird einen Platz zwischen den beiden Seiten der Medaille finden." + "Was kann nun unsere Hoffnung sein, wenn nicht die Wahrheitsliebe der Vernünftigen [...]?"

29'59" "Ihre Herzen pochen – jenseits der Grenzen, Hautfarben und politischen Systeme – für Frieden, Einigkeit und Liebe.

Liebe, ja Liebe."

31'25": "Einige dich mit Liebe, um Wunder zu erleben." + "Ich ging in die Wüste, es hatte Liebe geregnet." + "Wir haben geglaubt an Liebe, an Menschen... und an Bescheidenheit."

Besonders beachtenswert ist das Sample bei 28'40". Hier hat Huber den Sinn des dritten Satzes, das Gleichgewicht finde immer noch keinen Platz, ins Gegenteil verkehrt: 'Das Gleichgewicht findet seinen Platz' oder 'wird seinen Platz finden'.<sup>792</sup> Damit aber lässt Huber im letzten Teil seiner Komposition eine wesentlich größere Zuversicht zu, als dies bei Doulatabadi der Fall ist, erlaubt sich eine Gewissheit, die die recht vage Hoffnung des Originals bei weitem übersteigt.

**Persisch:**

29'23": "Liebe, ja Liebe." + "Einige dich mit Liebe, um Wunder zu erleben." + "Ich ging in die Wüste, es hatte Liebe geregnet."

30'57": "Wir haben geglaubt an Liebe, an Menschen... und an Bescheidenheit."

**Deutsch:**

29'14": "Liebe, ja Liebe." + "Es hat Liebe geregnet." (Man beachte den Tempusunterschied zum entsprechenden persischen Sprachsample.)

Direkt im Anschluss folgt die erweiterte Form dieser Textstelle auf Persisch.

30'41": "Wir haben geglaubt an Liebe, an Menschen... und an Bescheidenheit."

Auch hier folgt direkt der gleiche Satz in persischer Sprache. Sprecherin Susan Pflaum setzt die Pause im Deutschen nicht vor dem letzten Satzteil ('und an Bescheidenheit'), sondern gleich nach dem ersten.

---

<sup>792</sup> Es ist im inhaltlichen Kontext des Vortrags extrem unwahrscheinlich, dass diese Verkehrung Teil des persischen Originals ist und dem Übersetzer der deutschen Fassung ein Fehler unterlaufen ist. Der Satz hätte in seiner Umkehrung keinerlei Beziehung zu den ihn umgebenden Textteilen. Die Bearbeitung muss auf Huber zurückgehen.

Die Textpassagen konzentrieren sich auf den letzten Abschnitt von Doulatabadis Vortrag. Hier stehen Liebe und die Überwindung der gegenwärtigen Lage im Vordergrund. Besonders erwähnenswert ist die Inklusion zweier Zitate in der Textvorlage, nämlich: "Einige dich mit Liebe, um Wunder zu erleben." Und: "Ich ging in die Wüste, es hatte Liebe geregnet." Der Übersetzer sagt über diese Zitate nur, dass sie "von iranischen Mystikern des 9. und 12. Jahrhunderts" stammen. Im Fall des ersten Zitats könnte es sich evtl. um den Sufi 'Ayn al-Qudāt Ḥamaḍānī (1098-1131) handeln,<sup>793</sup> das zweite kann Bāyazīd Bisṭāmī (848-875) zugeschrieben werden, ebenfalls Sufi,<sup>794</sup> in der Überlieferung durch Farīd ad-Dīn 'Aṭṭār (gest. ~ 1221).<sup>795</sup> Bāyazīds Ausspruch findet sich in 'Aṭṭārs anekdotisch-biografischer Sammlung *tadhkirat al-awliyā*', einer Zusammenstellung von Heiligengeschichten aus dem Leben berühmter Sufis. Das betreffende Zitat findet sich nicht in Arthur John Arberry's selektiver Übersetzung,<sup>796</sup> wohl aber in der Edition des persischen Textes von Reynold Alleyne Nicholson.<sup>797</sup> Es ist Teil einer Auflistung überlieferter Aussprüche Bāyazīds, so dass es keinen direkten narrativen Kontext gibt, den es zu referieren gäbe.

Das erste Zitat spielt recht deutlich auf das mystische Erlebnis der Einheit mit Gott und der Schöpfung an, welches die Sufis anstreben. Liebe, speziell Gottesliebe ist dabei von zentraler Bedeutung. Sie repräsentiert eine der höchsten Stufen auf dem mystischen Pfad.<sup>798</sup> Die Erfahrung der Einswerdung lässt den\*die Sufi die Welt durch Gottes liebenden Blick sehen – genau auf dieses Erleben scheint das Zitat anzuspielen.

Im Bild des zweiten Zitats wird die Verlassenheit und Ödnis der Wüste mit dem Bild der Fülle kontrapunktiert, 'es hatte Liebe geregnet'. Auch hier ist mystisches Erleben zum Ausdruck gebracht – man denke an Johannes vom Kreuz,

<sup>793</sup> S. Böwering, Gerhard: 'Ayn-al-qozāt Hamadānī. In: Encyclopaedia Iranica (<http://www.iranicaonline.org/articles/ayn-al-qozat-hamadani-abul-maali-abdallah-b> ; Stand: 7.1.2019).

<sup>794</sup> S. Böwering, Gerhard: Bāyazīd Bisṭāmī. In: Encyclopaedia Iranica (<http://www.iranicaonline.org/articles/bestami-bastami-bayazid-abu-yazid-tayfur-b> ; Stand: 7.1.2019).

<sup>795</sup> S. Reinert, Benedikt: 'Aṭṭār, Shaikh Farīd-al-dīn. In Encyclopaedia Iranica (<http://www.iranicaonline.org/articles/attar-farid-al-din-poet> ; Stand: 7.1.2019).

<sup>796</sup> Attar, Farid al-Din: Muslim Saints and Mystics. Episodes from the *Tadhkirat al-Auliya'* ('Memorial of the Saints'). London 1990.

<sup>797</sup> S. Nicholson, Reynold A. (Hrsg.): Farīdu'ddīn 'Aṭṭār's Tadhkiratu 'l-Awliyā; Bd. 1. London 1905 (= Persian Historical Texts; Bd. 3). S. 153. Online verfügbar unter: <https://archive.org/stream/tazkirtialawlya00qazvgoog#page/n5/mode/2up/search/muslim+saints> (7.1.2019)

<sup>798</sup> S. Schimmel 1992, S. 191.

der in der Finsternis und Verlassenheit seines Gefängnisses die Erfahrung der Gottesnähe macht. Die Abschottung von der sinnlichen Wahrnehmung (oder in Bezug auf die Wüste, die Eintönigkeit der sinnlichen Wahrnehmung) erlaubt es dem\*der Mystiker\*in, sich auf den Weg ins Innerste ('God as Hidden') zu machen.

Die Verwendung dieser Sufi-Zitate lässt die Katharsis auf musikalischer Ebene also auch als eine mystische erscheinen. Dadurch ist eventuell die Abänderung des Textes ('das Gleichgewicht wird einen Platz finden') zu erklären. Eine negative Aussage ließe sich mit dem absoluten Vertrauen in Gott (das Eins-Sein mit Gott), das in den Zitaten zum Ausdruck kommt, wesentlich schwerer vereinbaren.

## Sequenzen X-XI

Die Sequenzen X (32'00") und XI (35'20") bilden wie die beiden ersten Sequenzen eine Einheit. In ihnen spielen Fragmente einer Aufnahme von Munir Baschirs Lautenspiel eine hervorgehobene Rolle, Ausschnitte einer Improvisation im *maqām rāst* auf *d*. Der irakische Lautenvirtuose Munir Baschir war ein kultureller Grenzgänger, der die künstlerische Auseinandersetzung mit anderen musikalischen Traditionen und deren Einbeziehung in sein eigenes Musizieren keineswegs scheute, andererseits arabische Musik auch einem internationalen Publikum zugänglich machte. Es ist sicherlich kein Zufall, dass jemand wie Baschir gewissermaßen ein erstes Schlusswort im Rahmen der Komposition erhält.

Sequenz X eröffnet direkt mit dem Baschir-Sample, zusammen mit dem Moduswechsel erzeugt dies also einen deutlichen Schnitt. Im gleichen Atemzug wird Baschirs Spiel vom Sänger auf der Bühne anmoderiert – im *qānūn*-Stimmheft ist der gewünschte Inhalt dieser Ansage auf französisch festgehalten: "hommage au grand musicien Irakien Mounir Bachir maître du Oud"<sup>799</sup>. Die Musiker\*innen auf der Bühne werfen eigene Fragmente im Modus *rāst* ein; interessant ist hierbei, dass Huber die zu spielenden Töne auch für das arabische Ensemble vorschreibt. Es handelt sich aber nur um wenige Einzeltöne, alle Teil des Tonvorrats von *rāst* auf *d*, so dass notenschriftunkundige Musiker\*innen diese Vorgaben leicht umsetzen können. Bei 33'10" spricht der\*die Sufi-Sänger\*in auf der Bühne den Satz Bāyazīd

---

<sup>799</sup> S. Die Erde dreht sich auf den Hörnern eines Stiers. Stimmheft 'Qanun', S. 4 (bei 32'04").

Bisṭāmī: "Ich ging in die Wüste, es hatte Liebe geregnet."<sup>800</sup> Kurz darauf, bei etwa 33'34" ist der letzte Lautenton verklungen und von Band sind fast nur noch kleine Lesungs- und Geräuschpassagen zu hören. Folgender Text wird rezitiert:

**Arabisch:**

34'22": "Einige dich mit Liebe, um Wunder zu erleben." + "Ich ging in die Wüste, es hatte Liebe geregnet." + "Wir haben geglaubt an Liebe, an Menschen... und an Bescheidenheit."

**Persisch:**

32'25": "Der persische Golf ist nur eine der Stationen, die von Ruß und Rauch bedeckt ist und auf deren trauernde Erde noch ein schwarzer Regen tröpfelt." + "Dort ist die dritte Schicht der Welt."

33'28": "Das Gleichgewicht wird seinen Platz zwischen den beiden Seiten der Medaille finden."

34'37": "Liebe, ja Liebe." + "Einige dich mit Liebe, um Wunder zu erleben." + "Ich ging in die Wüste, es hatte Liebe geregnet."

35'05": "Wir haben geglaubt an Liebe, an Menschen... und an Bescheidenheit."

Auch hier konzentriert sich die Textauswahl auf den letzten Abschnitt von Doulatabadis Vortrag, auf die Hoffnung in die Menschen und den Glauben an die Liebe und, damit verbunden, den sufischen Gedanken, in der Liebe die Einheit mit Gott und der Schöpfung erfahren zu können, die Welt mit anderen Augen zu sehen. Bemerkenswert ist wiederum der persische Text bei 33'28". Hier hat Huber den Sinn des Originals, das Gleichgewicht finde immer noch keinen Platz, abermals in sein Gegenteil verkehrt: 'Das Gleichgewicht findet seinen Platz' oder 'wird seinen Platz finden'.

---

<sup>800</sup> S. Die Erde dreht sich auf den Hörnern eines Stiers. Stimmheft 'Qanun', S. 4: "je suis allé dans le desert; il avait plu l'amour".

Mit Beginn von Sequenz XI erklingt nochmals, im Umfang etwas komprimierter, die Aufnahme von Baschir, womit der Bogen zurück zum Anfang der zehnten Sequenz gespannt wird. Nach Beendigung des Samples gleitet die Musik zunehmend in immer spärlichere und leisere Bereiche ab. Auf der Bühne bringen nur noch Viola und Gitarre einige kleinere Einwürfe. Das Playback klingt mit leisen Geräusch-Einblendungen und sehr verhaltenen Perkussionspassagen aus. Der Text spielt nun keine Rolle mehr.

### 2.3.5 – Coda: *Résonance de Rast*

Die Coda des Stückes, die mit dem Ende der elften Sequenz einsetzt, ist als einzige Passage in allen Stimmen auskomponiert. Es spielen *qānūn*, *nāy*, Bratsche und Gitarre, begleitet von der kleinen Rahmentrommel. Der\*die Sänger\*in streut ein einziges Wort ein, "un seul mot soufi".<sup>801</sup> Es kann, je nach Wahl, völlig verschiedenen Charakters sein. Die Entscheidung liegt ganz allein in der Verantwortung des\*der Sänger\*in. Die Charakterisierung des Wortes als 'soufi' legt nahe, dass er\*sie hier als Sufi, also als spirituelle Instanz, agiert. Eventuell liegt auch ein Wortspiel vor, indem 'soufi' klanglich recht nahe bei 'suffit' liegt, eine Bekräftigung, dass ein einziges Wort genügt. Denn ohne das 'seul' würde man in diesem Zusammenhang eher an einen ganzen Satz denken, ein Zitat, wie jene, die Doulatabadi selbst im letzten Abschnitt seines Textes verwendet. In jedem Fall kann in diesem letzten in der Komposition gesprochenen Wort, je nach Wahl, der Charakter des Endes noch einmal entscheidend beeinflusst werden.

Allgemein ist die Passage sehr leise und langsam gehalten, mit ausgehaltenen, aber dennoch versprengt wirkenden Klängen. "Résonance de Rast" lautet die Überschrift, und ja, die meisten Töne lassen sich leicht dem nach *d* transponierten *rāst*-Modus zuordnen: *d*, *g*, *a* und *c*≠/= . *E* und *h* fehlen, wie auch die Terz, *f*≠/= .

**Abb. 30: *rāst* auf *d* (einfach, aufsteigend)**

I					II										
<i>rāst</i> auf <i>d</i>								<i>rāst</i> auf <i>a</i>							
<i>d</i>	<i>e</i>	<i>f</i> ≠/=	<i>g</i>					<i>a</i>	<i>h</i>	<i>c</i> ≠/=	<i>d</i>				
												<i>d</i>	usw.		
4/4	3/4	3/4	4/4	4/4	3/4	3/4	4/4					4/4			

Dafür finden sich *e-b-* und *h-b-*, Töne, die sich eher dem Klage-Modus *ṣabā* bzw. seiner Variante *ṣabā nağdī* (das sich durch das *h-b-l* anstelle des *hbl* auszeichnet)

<sup>801</sup> Die Erde dreht sich auf den Hörnern eines Stiers. Partitur 'Alto et Gitarre', S. 8.

zuordnen lassen. Es handelt sich nur um einen Wiederhall von *rāst*, das Gleichgewicht ist (noch) nicht wiedergefunden.

Zusammengenommen ergibt sich ein heterophones Stimmengespann, dessen melodische Linie sich im Abgleich von *qānūn*-, *nāy*- und Gitarrenstimme erkennen lässt: *d – a – h-b- – a*. Diese melodische Grundlinie (in der folgenden Abb. 31 rot markiert) wird von der Bratsche begleitet, großteils in durch Flageolets gespreizten Zweiklängen. Heterophonie ist traditionellerweise ein hervorstechendes Element oraler Musikkulturen wie der klassisch-arabischen. Möglicherweise ist ein solch heterophoner Satz mit der harmonisierenden Begleitung eines europäischen Instruments also durchaus als Gleichnis transkultureller Verständigung zu lesen.

Abb. 31: Stier – Résonance de Rast (Heterophonie)<sup>802</sup>

- 8 -

« LA TERRE TOURNE SUR LES  
CORNES D'UN TORREAU »

« RÉSONANCE DE RAST »  
38'40" (Rast en Re)  
(extrêmement lent et ppp)

OUED (ou BANOUN) (pp)

MAZHAR ppp

ALTO + con arco, s.p.

GUIT. d.v. l.v. l.v.

CHANTEUR SOUFI un seul mot soufi

MAZHAR

ALTO

GUIT. d.v. l.v. l.v.

pizz main gauche, en même temps avec l'archet

OUED l.v. (octave) e.v.

MAZHAR

ALTO

GUIT. l.v. l.v.

autres version simplifiée version 29.5.04

K.H.

© 1994 Bühnen- und Musikverlag G. Ricordi & Co., München (seit 2013 Berlin)

Die Markierungen wurden zur Veranschaulichung der heterophonen Melodielinie hinzugefügt.

<sup>802</sup> Die Erde dreht sich auf den Hörnern eines Stiers. Partitur 'Alto et Guitarre', S. 8.

## 2.4 – Beobachtungen zur Behandlung der Modi

### Modaler Verlauf (Übersicht)

Aus den drei beschriebenen Großabschnitten der Komposition ergibt sich folgender modaler Verlauf:

- |                    |                |  |
|--------------------|----------------|--|
| I. (2'00"-15'20"): | Sequenzen I-II | <i>ṣabā d – sīkā e-b – ṣabā c#</i> (Überlagerungen mit <i>ṣabā d</i> und <i>f#</i> ) |
|                    | Sequenz III    | <i>ṣabā c# – f# – d</i>  |
|                    | Sequenz IV     | <i>hiğāz f – d</i>   |

Es entsteht ein auf dem Finalton *d* ruhender harmonischer Doppelbogen:

*d – e-b- – c#/d\* – f – d*

\* *f#* ist generell schwächer vertreten. Die Gitarrenpartien zum Ende von Sequenz II und zum Anfang von Sequenz III betonen *ṣabā* auf *c#*; *f#* erscheint in Sequenz III als harmonische Zwischenstation auf dem Weg von *c#* zurück nach *d*.

- |                      |              |                                    |
|----------------------|--------------|------------------------------------|
| II. (15'20"-28'40"): | Sequenz V    | <i>`awğ `arā h-b-</i>              |
|                      | Sequenz VI   | <i>ṣabā d</i> (Improvisationsteil) |
|                      | Sequenz VII  | <i>ṣabā d</i>                      |
|                      | Sequenz VIII | <i>ṣabā d</i> (Improvisationsteil) |

Insgesamt bleibt dieser Abschnitt, vom Beginn abgesehen, stark auf den Klagemodus *ṣabā* auf *d* konzentriert. In Sequenz VII werden zwar freie improvisatorische Einwüfe (ohne nähere Modus-Angabe) verlangt, es ist jedoch davon auszugehen, dass diese keinen grundsätzlichen modalen Wechsel herbeiführen sollen. Die Aufnahme der Uraufführung bestätigt diesen Eindruck.

III. (28'40"-38'40"): Sequenz IX	<i>hiḡāz d</i>
Sequenzen X-XI	<i>rāst d</i>

Auch hier steht die erste Sequenz in einem anderen Modus als die nachfolgenden. Der Schluss der Komposition führt den *maqām rāst* ein, der als Symbol für das vermisste Gleichgewicht gesehen werden kann. Der Modus *hiḡāz* (Repräsentation der Hoffnung auf diesen Zustand des Gleichgewichts), mit dem der letzte Großabschnitt eröffnet, bildet eine Brücke zum Ende des ersten Teils. Auch das Ende mit einer strukturell verzahnten Doppelsequenz (bei I-II mittels der zentralen Rezitationspassage im *maqām sīkā*, bei X-XI durch das ordnende Element der Baschir-Aufnahme) spiegelt den Beginn der Komposition wider. Der Aufbau besitzt also durchaus symmetrische Aspekte.

## **Bratsche und Gitarre: Zwischen Dekonstruktion und modaler Melodik**

Bei der kompositorischen Umsetzung der Modi, d. h. in den Partien von Bratsche und Gitarre, versucht sich Huber keineswegs an einer möglichst 'authentisch' klingenden Imitation improvisierter arabischer Musik. Typisch moderne Techniken, Verfremdung und Dekonstruktion traditioneller Melodik, sind auch hier feste Bestandteile des methodischen Repertoires. Dabei ist Huber erkennbar um eine Integration des modalen Tonvorrats in seinen persönlichen Schreibstil bemüht.

Betrachtet man etwa den ersten Abschnitt der Bratschenstimme (ab 2'03"), so fällt auf, dass Huber mit dem Finalton, *d1*, beginnt (da es sich hier aber um ein Oktav-Flageolett handelt, klingt er eine Oktave höher als *d2*). Es etabliert sich zunächst jedoch keine den Modus oder Finalton bestätigende melodische Bewegung; stattdessen fächert Huber den Klangbereich mit möglichst wenigen Tönen schnell auf: Der nächste wichtige Ton ist *e2*, der Raum wird direkt bis in die Oberoktav erweitert. Mit einem Vorschlag auf dem modusfremden *g*≠/≠ öffnet Huber innerhalb derselben Bewegung auch den tieferliegenden Klangraum. Ein kurz vor dem nächsten wichtigen Ton durch eine Pause unterbrochenes Portamento führt zum *e-b-1*. Huber verwendet hier korrekt das *e2* in der Oberoktav und das *e-b-* in der Hauptoktav.

Bereits an diesem Punkt zeigt sich die Tendenz, mit weiten, dissonanten Sprüngen den kompositorischen Fokus eben nicht auf die Entfaltung einer modalen melodischen Linie zu legen, die unterschiedlich gebaute Oktavbereiche organisch miteinander verbindet, sondern eben diese strukturellen Differenzen innerhalb des Modus – *e-b-* in der Hauptoktave, *e* in der Oberoktave – ohne Brückenelemente direkt aufeinanderprallen zu lassen. Dies hat nichts mit der üblichen Ausführung eines *maqām* zu tun, innerhalb derer verschiedene Tonbereiche in Folge entfaltet werden (wie d'Erlanger es in seinen Modusbeschreibungen darstellt), sondern scheint eher mit Hubers Interesse an Mikrintervallik und deren harmonischen und melodischen Potentiale zusammenzuhängen. Die Definition unterschiedlich gegliederter Tonbereiche kommt seinem Bestreben, eine Mikrintervallik jenseits gleichförmiger, die diatonische bzw. chromatische Struktur noch in sich tragender Vierteltönigkeit zu entwickeln, entgegen.<sup>803</sup>

Der nächste Ton, den Huber erklingen lässt, ist die Quinte *a1* (wiederum aber durch Flageolett-Technik eine Oktave höher, als *a2*, klingend), womit er die abgesteckte Oktave konsequent weiter unterteilt. Es ist ein systematisches Vorgehen und zwar eines, das in seiner Knappheit und Effizienz als Ausdruck einer schriftlichen musikalischen Kultur gelesen werden kann. Gleichzeitig verunklart Huber durch den Einsatz von Flageolett-Tönen die Oktavstruktur des Modus: Das *d* vom Anfang kommt in der hier verwendeten aufsteigenden Bewegung (zum *e2*) eine Oktave höher nicht vor, es müsste *db* stehen. Die Quinte *a* hingegen kommt in beiden Lagen gleichermaßen vor. Was also hat Vorrang für Huber, die schriftliche Erscheinung oder die klingende Form? Dem durch die Spieltechnik bedingten Klang nach ist die Beschreibung vom Auffächern des Tonraums weniger zwingend, als dem von Vortragsanweisungen befreiten Schriftbild nach. Sind Klang und Schrift in einem einzigen Schritt zusammen erdacht, oder getrennte Elemente? Die Skizzen geben keinen Aufschluss. Der Untersuchung der *Lamentationes* folgend steht aber zu vermuten, dass Ausführungsanweisungen wie Flageoletts der Tonhöhenorganisation (z. B. durch Reihentechnik) nachgeordnet sind. Wie sich zeigen wird, nimmt sich Huber außerdem über weite Strecken große Freiheiten gegenüber den oktavlagenbedingten Besonderheiten der Modi.

Nach der Definition des Tonraums, erlaubt sich Huber den kurzzeitigen Wechsel in einen melodischeren Stil. Huber bewegt sich im Pentachord *f1-c2* (II bei

---

<sup>803</sup> Vgl. Von Zeit zu Zeit, S. 220-222.

d'Erlanger). Die Melodie bewegt sich hauptsächlich in Sekundsritten vorwärts:  $fl - gbl - e-b-1 - fl$ , eine sangliche und floskelhafte Umspielung des  $fl$ . Die sich anschließende Bewegung  $hbl - a1 - gbl$  stellt mit der Intervallfolge  $2/4- + 6/4-$  Tonschritt klar den *hiğāz*-Charakter dieses Pentachords heraus. Mit dem um einen Viertelton augmentierten Oktavsprung<sup>804</sup> zum modusfremden  $g-b-2$  durchbricht Huber kurzzeitig die etablierte Melodik, kehrt jedoch sofort in die ursprüngliche Lage zurück. Die Intervallfolge  $gbl - c2 - hbl - gbl$ , Tritonus – Ganzton – große Terz, etabliert direkt wieder die Struktur des *hiğāz*-Pentachords und erweitert den in der vorangehenden absteigenden Bewegung etablierten Tonraum nach oben zum  $c2$ , eine 'logische' melodische Entwicklung. Dann, vom  $gbl$  aus absteigend schließlich den Tonraum des *ṣabā*-Pentachords ( $d1-gb$ ) entwickelnd, entgleitet diese melodische Linie wieder in perkussive Pizzicato-Klänge. Typisch ist dabei der Vorschlag zum letzten Ton dieses Abschnitts ( $e-b-1$ ): Die Bewegung  $d - e-b-$  wird durchbrochen, indem der Dreivierteltonschritt um eine Oktave nach unten erweitert wird ( $d - e-b-1$ ). Dies geschieht sehr häufig; eigentlich einfache melodische Schritte (hier: mittlere Sekunde) werden hörbar verfremdet, indem die entsprechenden beiden Töne in unterschiedliche Oktavlagen gesetzt werden. Mit der Beschreibung dieses ersten Abschnitts ist schon relativ viel gesagt über Hubers Umgang mit dem *maqām*; sein Pendeln zwischen modaler Melodik, deren Störung durch modusfremde Töne und Sprünge sowie einer von modalen Prinzipien unberührten Nutzung des Tonvorrats eines *maqām* zur Definition (mikro-)intervallisch verschieden konstruierter Oktavlagen (hier zunächst anhand mikrotonal veränderter Oktaven beobachtbar). Am Beispiel der *Lamentationes* wird noch zu sehen sein, wie Huber die Intervallstruktur von *ṣabā* durch die Kombination mit modifizierten Tetrachorden und eine generelle tonräumliche Erweiterung zu einer Art 'Supermodus' ausbaut ('Saba + 19ième hexacorde' bzw. '19. Quintunterteilung', s. MF 823-887 bzw. 823-585), in dem prinzipiell alle 24 Töne gefunden werden können. Eine anschließende Neuverteilung des Tonvorrats auf die individuellen Oktavlagen kann dann den ursprünglichen Modus noch weiter abstrahieren. Mit diesen Techniken ließen sich auch die modusfremden Töne in dem gerade beschriebenen Abschnitt erklären.

Im zweiten Abschnitt der Viola (2'28") greift Huber den Beginn der ersten Partie wieder auf: Die musikalische Gestalt ist ähnlich, jedoch gibt es kleinere

---

<sup>804</sup> Auch hier wieder das offenbare Bestreben, Oktaven durch Mikrintervallik aufzubrechen. Dies lässt sich im Folgenden noch häufig beobachten.

Abweichungen in der Rhythmik und Intervallik. Statt  $dl - e2 - e-b-1$  steht am Anfang des zweiten Abschnitts die Tonfolge  $dl - db3 - d\neq$ . Auch hier wird das  $dl$  als Flageolett ausgeführt, erklingt also tatsächlich eine Oktave höher und steht damit in einer Lage, in der eigentlich  $db$  erklingen sollte. Dieses findet sich nun eine Oktave höher. Dagegen steht im ersten Abschnitt an vergleichbarer Position das  $e2$ , klar zum Tonvorrat der Oberoktav von *maqām ṣabā* gehörig. Dies macht nochmals deutlich, dass Huber die Oktavlagen der Töne als stellenweise austauschbar behandelt bzw. eigene Ordnungen des Materials verwendet.<sup>805</sup>

Interessant ist in diesem Zusammenhang Abschnitt 7 der Bratschenstimme (14'02"). Er beginnt im ersten Tetrachord des *maqām ḥiḡāz* auf  $f$ , genauer gesagt  $fl$ . Über  $hb1$ ,  $a1$ ,  $gb1$  steigt die Melodie ab zum  $fl$ , bildet also klar einen *ḥiḡāz*-Tetrachord ( $2/4 + 6/4 + 2/4$ ). Nun handelt es sich um eine absteigende Linie, so dass es sich auch um *ḡins* III (von *ḥiḡāz* auf dem kleinen  $f$ ) handeln könnte (absteigend kann hier nach d'Erlanger auch ein *ḥiḡāz*-Tetrachord verwendet werden). Kurz darauf, nach der zweiten Fermate, wird derselbe Tonvorrat in aufsteigender Form verwendet. Sowohl Touma<sup>806</sup> als auch d'Erlanger setzen in diesem Fall in der Oberoktav des Modus den *būsalīk*-Tetrachord ( $4/4 + 2/4 + 4/4$ ). Damit scheidet *ḡins* III als Möglichkeit zwar nicht komplett aus, die Wahrscheinlichkeit dieser Deutung wird aber geringer (zumindest wenn man d'Erlanger als Hauptquelle Hubers miteinbezieht).

Dies ist deswegen von Bedeutung, als Huber von diesem auf dem  $fl$  liegenden Tetrachord nicht nur in aufsteigender, sondern auch absteigender Richtung melodisch fortschreitet. Ab Beginn der zweiten Zeile bewegt sich Huber vom ersten (*ḥiḡāz*-)Tetrachord aus generell abwärts. Mit dem Erreichen von  $eb1$  und  $d-b-1$  (Quintole) wechselt er in einen *rāst*-Tetrachord auf  $hb$  ( $hb - c - d-b- - eb$ ). Von diesem aus geht es dann noch weiter abwärts zu einem *ḥiḡāz*-Tetrachord auf  $f$ ; dieses  $f$  stellt sich auch als der eigentliche Schlussston des Abschnitts heraus. D'Erlanger wie Touma definieren den Tonraum unter dem Finalton für *maqām ḥiḡāz* als *rāst*-Tetrachord auf der Unterquint; es könnte sich in diesem Beispiel also um eine Unterschreitung des Finaltons  $fl$  handeln. Auffällig wäre in diesem Fall aber die Fortsetzung der Abwärtsbewegung und Beendigung des Abschnitts auf einem weiteren *ḥiḡāz*-Tetrachord eine Oktave unter dem angenommenen Finalton (obgleich

<sup>805</sup> Vielmehr geht es an dieser Stelle um die Konstruktion divers gebauter Oktavlagen: Die Folge  $dl - db3 - d\neq$  verdeutlicht dies auf plakative Weise.

<sup>806</sup> S. Touma 1998, S. 59.

in dieser Lage durchaus ein *ḥiğāz*-Tetrachord liegen müsste bzw. könnte – dies ist theoretisch nicht genau geklärt). Eine andere Erklärung wäre, dass der erste *ḥiğāz*-Tetrachord tatsächlich *ğins* III darstellt und Huber einer vereinfachten theoretischen Darstellung des *ḥiğāz*-Modus folgt, in der eine sowohl aufsteigend wie absteigend gültige Form (*ḥiğāz* + *rāst*, konjunkt) in der Oktave reproduziert wird.<sup>807</sup> Damit gälte: I: *ḥiğāz* auf *f*, II: *rāst* auf *hb*, III: *ḥiğāz* auf *fl*, IV: *rāst* auf *hb1*, was prinzipiell zu den Verhältnissen im Notentext passt. Der Beginn in der Oberoktave wäre zwar im *maqām ḥiğāz* ungewöhnlich, jedoch folgt Huber generell kaum den Anweisungen d'Erlangers zur Reihenfolge der *ağnās* im melodischen Verlauf bei der Ausführung eines *maqām*. Das ist bei der Kürze der Abschnitte auch erwartbar. Erst bei längeren improvisatorischen Darstellungen eines Modus, in der *taqsīm*-Praxis, kommen diese Prinzipien der melodischen Entfaltung wirklich zur Geltung. Generell sollte hier jedoch deutlich werden, dass von Huber nicht immer hundertprozentige Umsetzungen von d'Erlangers Modusdarstellungen zu erwarten sind.

Dass Huber sich mit den Ausführungen d'Erlangers befasst hat, demonstriert er jedenfalls an anderer Stelle: Betrachtet man Abschnitt 3 der Bratschenstimme (6'35"), so stellt man fest, dass Huber mit der Tonfolge *c – e-b-* beginnt und mit *d# – e-b-* schließt. Genau diese Bewegungen entsprechen aber den Empfehlungen d'Erlangers zur Eröffnung bzw. Schlusskadenz von *maqām sīkā*.<sup>808</sup> In Abschnitt 8 der Gitarrenstimme (16'15", *'awğ 'arā* auf *h-b-*) nutzt Huber die von d'Erlanger empfohlene Anfangsklausel *a#1 – h-b-1* und bewegt sich – dies entspricht ebenso den Anweisungen – melodisch zunächst im dritten *ğins* (im Raum *g1-d1*).<sup>809</sup> (Die Gitarre wird üblicherweise eine Oktave höher als klingend notiert. Huber macht dies durch die Oktavierung des Violinschlüssels deutlich; damit einhergehend klingt der gesamte *maqām* hier tiefer als bei d'Erlanger notiert. In der klassischen arabischen Musik darf aber noch weniger als in der europäischen Musik von einem notierten Ton auf eine absolute Tonhöhe geschlossen werden, eben weil Instrumente und Stimmen unterschiedliche Ambitus haben und es keine schriftlich fixierten, großbesetzten Werke gibt. Die Komplett-Transposition der Modusstruktur bei Huber ist also in dieser Hinsicht nichts Ungewöhnliches. Um den Vergleich mit d'Erlanger

<sup>807</sup> Damit stünde Huber hier modernen Modusdarstellungen nahe, die mehr Gewicht auf Vereinfachung und Standardisierung legen. Vgl. Marcus 1989, S. 468: "In the present-day period of Arab modal theory the vast majority of maqamat are presented as having a single-octave ambitus."

<sup>808</sup> S. d'Erlanger 5, S. 306.

<sup>809</sup> S. d'Erlanger 5, S. 174.

nicht unnötig kompliziert zu gestalten, soll die Oktavierung der Gitarrenstimme in der folgenden Beschreibung unterschlagen werden – die dabei genannten Töne und *ağnās* liegen bei Huber einfach eine Oktave tiefer.) Huber verwendet also prinzipiell die 'korrekte' Eröffnungswendung in der 'korrekten' Lage. Vergleicht man die melodische Linie dieses Abschnitts mit der d'Erlangers Modusbeschreibung beigefügten kurzen *taqsīm*-Transkription<sup>810</sup>, so ist doch eine ähnliche Behandlung des *maqām* festzustellen. In beiden Fällen bewegt sich die Melodie lange in *ğins* III (*g1-d2*). Erst relativ spät (Ende Zeile 1 bei Huber, Mitte Zeile 5 bei d'Erlanger) erfolgt eine deutliche Unterschreitung dieses Ambitus (um mehr als einen Ton), ein sehr kurzer Wechsel nach *ğins* II (*e-b-1-g1*). In Hubers Komposition wird die Etablierung dieses Tonraums aber wieder einmal durch die (individuelle und zusätzliche) Oktavierung des *e-b-1* nach unten gestört. In beiden Fällen kehrt die Melodie nach nur wenigen Tönen wieder zum vorherigen *ğins* (III) zurück. Es folgt bei d'Erlanger ein Wechsel zu *ğins* IV (*e-b-2-g2*), der sich ungefähr mit der sechsten Zeile der Transkription deckt. Bei Huber bleibt es bei einer Andeutung: Nur das *e-b-2* wird hier (Mitte zweite Zeile) kurz gestreift, trotzdem sticht dieser Ton heraus, da er den Scheitelpunkt der melodischen Linie darstellt. Bei d'Erlanger pendelt die Melodie im Folgenden noch einmal zwischen *ğins* III (Ende sechste Zeile) und *ğins* IV (Ende siebte Zeile). In beiden Fällen steigt die Melodie nach dem Höhepunkt in *ğins* IV über III und II nach I ab und schließt mit der Klausel *c1 – h-b-*. Hubers Orientierung an d'Erlangers Theorie zeigt sich an solchen Stellen recht deutlich.<sup>811</sup> Es ist interessant, dass die freiere oder vereinfachte Modusdarstellung in Abschnitt 7 der Bratschenstimme neben solch beispielhaften Ausführungen von d'Erlangers *maqām*-Beschreibungen stehen.

Trotz der starken Zentrierung der Komposition auf *d* spielen doch auch andere Zentren (*e-b-*, *f*, *f#*, *c#* und *h-b-*, die umliegenden Töne also) eine Rolle. Huber arbeitet dabei mit der Transposition *d*-basierter Modi (*şabā* und *hiğāz*) sowie unorthodoxen Modulationstechniken. Die erste Modulation tritt in Partie 3 der

<sup>810</sup> S. d'Erlanger 5, S. 175.

<sup>811</sup> Gleichzeitig zeigt sich auch die Relativität von d'Erlangers Angaben – es ist durchaus positiv, dass d'Erlanger selbst versucht, mit der Beifügung von Transkriptionen praktizierter modaler Musik die Absolutheit seiner theoretischen Beschreibung abzumildern. So steht zum Beispiel statt des Abstiegs von *ğins* IV zu *ğins* I in d'Erlangers Modusbeschreibung von *'awğ 'arā* in der nebenstehenden Transkription nur ein Wechsel zurück nach III, bevor die Melodie in beiden Fällen wieder in den Bereich von *ğins* IV aufsteigt. In Hubers Skizzen finden sich jedenfalls einige Seiten mit Kopien von d'Erlangers Transkriptionen aus den Bänden 5-6 von *La musique arabe*, mit den von ihm vorgenommenen Markierungen oder kurzen Anmerkungen zur (Intervall-)Struktur. S. z. B. MF 817-867 bis 817-885.

Gitarrenstimme (7'13") auf, von *sīkā* auf *e-b-* nach *ṣabā* auf *c#*. Nun ist schon die Modulation zwischen *e-b-/c-*basierten und *d-*basierten Modi ohne Zwischenschritte unüblich. Eine Transposition von *ṣabā* nach *c#* macht eine solche Modulation aber nicht naheliegender, sondern eher noch ungewöhnlicher – die *aḡnās* der beiden *maqāmāt* werden durch diesen Schritt noch wesentlich verschiedener:

**Abb. 32: Tonvorrat *ṣabā* auf *c#* / *sīkā* auf *e-b-***

***ṣabā* auf *c#***

<b>I</b>	<b>II</b>	<b>III</b>
<i>c#</i>	<i>d=/=</i>	
	<i>e</i>	<i>f</i>
	<i>e</i>	<i>f</i> <i>g#</i> <i>a</i>
		<i>h</i> <i>c</i> <i>d#</i> <i>e</i> ( <i>f</i> )

***sīkā* auf *e-b-***

	<b>I</b>	<b>II</b>	<b>III</b>
<i>(c</i>	<i>d#)</i>	<i>e-b-</i>	<i>f</i>
		<i>g</i>	<i>g</i>
		<i>g</i>	<i>a</i> <i>h-b-</i>
			<i>c</i> <i>c</i> <i>d</i> <i>e-b-</i> <i>f</i>

Man sieht, dass die beiden Modi in dieser Form sich sehr fern stehen, da sie nicht nur keinen einzigen *ḡins* gemeinsam haben, sondern es auch keinen Tetrachord gibt, innerhalb dessen zumindest drei von vier Tönen übereinstimmen. Dazu kommt nicht zuletzt, dass *c#* nicht als finaltonfähig erachtet wird.

Die Partie beginnt im ersten *ḡins* von *sīkā*, nutzt aber von Tönen unterhalb des Finaltons auch das *d#1*, von d'Erlanger als Bestandteil von Anfangsfloskel und Schlusskadenz erwähnt. Die zweite Tongruppe (Sextolen) scheint mit der Tonfolge *d#1 – e-b-1 – d1 ḡins* I in III (*rāst* auf *c*) umzudefinieren. Das leittonige *d#* wird gegen *d* vertauscht und die Melodie steigt im Folgenden weiter ab, über *c1*, *h*, *g#*, *f*, *e*, *d=/=* nach *c#*, etabliert also in diesem Lauf die Hauptoktave des *maqām ṣabā* auf *c#*. (Damit wird die eingestrichene Oktave nachträglich zur Oberoktave des neuen Modus umgedeutet.) Während das *c1* noch dem vorhergehenden *ḡins* III von *sīkā*

zugeordnet werden kann, ist das *h* der erste nur zu *ṣabā* gehörige Ton. Das *c1* bildet also das Scharnier der Modulation, neben *f* und *a* einer der beiden *maqāmāt* gemeinsamen Töne. Ein derart abrupter Moduswechsel zwischen zwei sich so fernstehenden *maqāmāt* entspricht keineswegs der Konvention. Er wird nur durch die schrittweise Auffächerung von *ṣabā* in der mit der Modulation einhergehenden Abwärtsbewegung abgemildert. Immerhin lässt sich auch feststellen, dass der Übergang zum Zielmodus – wie bei Marcus beschrieben – in dessen oberen Tetrachorden stattfindet und dann mit Erreichen des Haupt-*ǧins* bestätigt wird.

Ähnliches lässt sich bei der ersten Modulation in Partie 4 der Bratschenstimme (9'47") beobachten. Der modulatorische Stil ist knapp und betrifft auch hier sehr unterschiedliche Klangfelder; unterschiedlich in Bezug auf die absoluten Tonhöhen, nicht aber in Bezug auf deren Intervallstruktur: Huber wechselt im ersten Großabschnitt der Komposition oft zwischen *maqām ṣabā* auf *d* und seinen Transpositionen auf *c#* und *f#*. Im aktuellen Beispiel geht es um die Modulation von *ṣabā* auf *f#* zurück nach *d*.

**Abb. 33: Tonvorrat *ṣabā* auf *f#* / *ṣabā* auf *d***

***ṣabā* auf *f#***

	<b>I</b>		<b>II</b>				<b>III</b>					
	<i>f#</i>	<i>g</i> ≠/= <i>a</i>	<i>a</i>	<i>hb</i>								
			<i>a</i>	<i>hb</i>	<i>c#</i>	<i>d</i>						
							<i>e</i>	<i>f</i>	<i>g#</i>	<i>a</i>		

***ṣabā* auf *d***

<b>I</b>		<b>II</b>				<b>III</b>				<b>IV</b>		
<i>d</i>	<i>e-b-</i>	<i>f</i>	<i>gb</i>									
		<i>f</i>	<i>gb</i>	<i>a</i>	<i>hb</i>							
						<i>c</i>	<i>db</i>	<i>e</i>	<i>f</i>			
									<i>f</i>	<i>g</i>	<i>a</i>	

Die Melodie bewegt sich zunächst hauptsächlich in den ersten beiden *aǧnās* von *ṣabā* auf *f#*, oder, anders definiert, im Pentachord *f#1-c#2*. Man könnte die

anfängliche Vorschlagkette  $d1 - e-b-1 - f1$  zum Finalton  $f\#1$  für eine Repräsentation der Unteroktav halten, doch wäre dann eher die Tonfolge  $c\#1 - d=/=1 - e1$  zu erwarten. Schlüssiger ist es, die Tonfolge als den ersten Trichord von  $\text{ṣabā}$  auf  $d$  zu deuten. In diesem Fall wäre bereits hier ein Fragment auf  $d$  dem Teil auf  $f\#$  vorangestellt. Das vorangestellte Quart-Flageolett, klingend als  $f3$ , einer von vielen solcher über die Komposition verstreuter Einzelklänge, passt ebenfalls zu  $\text{ṣabā}$  auf  $d$ . Deutet man den Anfang dieser Partie also als einen Kleinstabschnitt in  $\text{ṣabā}$  auf  $d$ , so findet schon mit dem Wechsel zum  $f\#1$  eine Modulation statt und zwar eine extrem plötzliche. Das  $f$  kann noch als leittöniger Vorschlag zum  $f\#$  gelten (wie das  $c\#$  im untransponierten Modus), dadurch eine Scharnierfunktion einnehmen, das  $e-b-$  lässt sich aber mit  $\text{ṣabā}$  auf  $f\#$  gar nicht vereinbaren.

Von  $f\#$  aus wird die Quinte  $f\#1-c\#2$  schrittweise aufgefächert. Am Ende der ersten Zeile wird wieder nach  $\text{ṣabā}$  auf  $d$  moduliert. Das  $hb1$  sowie das  $a1$  der folgenden Vorschlagkette (letzte Gruppe in der Zeile) teilen sich sowohl  $\text{ṣabā}$  auf  $f\#$  wie auf  $d$ . Die folgende Abwärtsbewegung von  $gb1$  bis zum Schlusston  $d1$  etabliert dann jedoch klar  $\text{ṣabā}$  in seiner Grundform auf  $d$ . Auch hier erfolgt die Modulation also wieder in der schrittweisen Bewegung, in der ein oder mehrere Scharniertöne (hier zwei Töne,  $hb1$  und  $a1$ ) als Bindeglied zwischen den  $\text{maqāmāt}$  fungieren. Wieder geschieht dies in ziemlich abrupter Weise, bezogen auf die fehlende Nähe der beiden Modusvarianten.

In Partie 5 der Gitarrenstimme (11'10") beginnt die Melodie in  $\text{ṣabā}$  auf  $d1$  (mit den Unteroktavtönen  $h-b-$  und  $c1$  als Vorschlagfigur), steigt dann aber ab in  $\text{ḡins II}$  von  $\text{ṣabā}$  auf  $c\#$ . Scharnierton bildet dabei der gemeinsame Ton  $c1$ . Dieser fungiert als Vorschlag zum  $h$ , von wo aus der gesamte Pentachord  $e-h$  durchlaufen wird. In dieser Modulation, die ebenso wie die bereits beschriebenen funktioniert, siedelt Huber  $\text{ṣabā}$  auf  $c\#$  quasi in der Unteroktave von  $\text{ṣabā}$  auf  $d(1)$  an, ähnlich wie in Partie 3 (wo statt  $\text{ṣabā}$  auf  $d$   $\text{sīkā}$  in der eingestrichenen Oktave verortet ist). Besonders interessant an diesem wiederkehrenden Phänomen ist, dass Huber unterschiedliche modale Schichten in jeweils eigenen Oktavlagen ansiedelt. Auf einer abstrakten Ebene kann man dies in Beziehung setzen mit der Anlage von  $\text{maqāmāt}$ , deren Oberoktave nicht die Strukturen der Hauptoktave reproduziert (wie z. B. a.  $\text{ṣabā}$ ). Diese Art der Verknüpfung von Intervallstruktur und Register wird im orchestralen Satz der *Lamentationes* noch deutlicher zu Tage treten.

Es lässt sich generell sagen, dass Hubers Modulationen die Modi und ihre Transpositionen wie Klangfelder nebeneinander stellen, mit einem Scharnierton in der Mitte. Ein allmählicher Wechsel, etwa durch eine Zwischenmodulation in einen dritten *maqām*, findet sich nicht. Dieser eher konfrontative Umgang mit den verschiedenen Modi liegt bereits in der von Huber getroffenen Auswahl begründet. Von den verwendeten Modi sind nur jeweils *ṣabā* auf *d* und *ḥiğāz* auf *f* (in ihrer Grundform beides *d*-basierte Modi) sowie *rāst* und *sīkā* miteinander näher verwandt. Bezeichnenderweise macht sich Huber diese Beziehungen in den modulierenden Passagen nie zunutze. Er verwendet seine Modi nicht nur als semantische Träger, sondern vor allen Dingen zur Herstellung harmonischer Kontraste. Augenfällig ist dies z. B. im plötzlichen Übergang von Sequenz III zu IV, von *ṣabā* auf *d* zu *ḥiğāz* auf *f*. Hier wäre es möglich gewesen, einen fließenden Übergang zu gestalten, da sowohl *ṣabā* auf *d* wie *ḥiğāz* auf *f* einen *ḥiğāz*-Pentachord auf *f* beinhalten. Huber verzichtet aber darauf, die modalen Felder durch den gemeinsamen *ğins* zu verknüpfen.

Einen besonderen Fall stellt Abschnitt 12 der Bratschenstimme dar (29'41"). Hier liegt nicht nur eine einzige spezifische Modulation vor, sondern es pendelt der gesamte Teil zwischen *maqām ḥiğāz* auf *d* sowie dessen Transposition nach *c*.<sup>812</sup> Die beiden Quart-Flageoletts auf *c* und *d-b-* (klingend jeweils zwei Oktaven höher) eröffnen den Abschnitt in ambivalenter Weise – in Anbetracht des weiteren Verlaufs der Passage erscheint es jedoch als wahrscheinlichste Deutung, dass diese Töne als zu *ḥiğāz* auf *c* zugehörig verstanden werden müssen. Dessen Tonvorrat lässt sich wie folgt darstellen:

**Abb. 34: *ḥiğāz* auf *c* (einfach, aufsteigend)**

I				II				
<i>ḥiğāz</i> auf <i>c</i>				<i>būsalīk</i> auf <i>f</i>				
<i>c</i>	<i>db</i>	<i>e</i>	<i>f</i>	<i>f</i>	<i>g</i>	<i>ab</i>	<i>hb</i>	<i>c</i>
2/4	6/4	2/4	4/4	2/4	4/4	4/4	4/4	

<sup>812</sup> Ein Wechsel, der normalerweise nicht ohne Zwischenschritt geschieht (*d*-basierter Modus → *c*-basierter Modus).

Anstelle des üblichen *db* setzt Huber aber die mikrotonale Variante *d-b-*. Diese veränderte Sekunde ist charakteristisch für die Partie in ihrer Gesamtheit. Huber bedient sich offenbar einer Variante des *hiğāz*-Tetrachords, die anstatt der gebräuchlichen Darstellung mit zwei gleich großen kleinen Sekundsritten ( $2/4 + 6/4 + 2/4$ ) die Unterschiedlichkeit dieser beiden Intervalle betont ( $3/4 + 5/4 + 2/4$ ). Dies korrespondiert in etwa mit der Darstellung von *hiğāz* bei Muḥammad ibn ‘Abdulḥamīd al-Lādiqī (ebenfalls in der von Huber rezipierten Sammlung *La musique arabe* zu finden).<sup>813</sup> Dessen theoretische Abhandlung *risāla al-fathiya* steht in der Tradition Ṣafī ad-Dīns und ist Sultan Bayezid II (1481-1512) gewidmet, gibt somit Einblick in die Fortführung dieser musiktheoretischen Schule in osmanischer Zeit. Lādiqī definiert den Sekundklang im *hiğāz*-Tetrachord als Ganzton minus ein Komma (Doppel-Limma) – das entspricht der Darstellung der neutralen Terz im *rāst*-Tetrachord (also auch in der Grundoktave), einem zalzalischen Intervall.<sup>814</sup> Für diese aber hat schon Ṣafī ad-Dīn selbst zugegeben, dass sie (die von ihm 'persisch' genannte Terz) in der Praxis eher einem Dreivierteltonschritt ( $\sim 345$  Cent) gleichkommt.<sup>815</sup> Es ist möglich, dass Huber an dieser Stelle in seiner eklektischen Materialauswahl bewusst auf die theoretische Schule Ṣafī ad-Dīns zurückgreift.

Im Folgenden wird mit den Tönen *d1*, *e-b-1* und *f#1* nach *hiğāz* auf *d* gewechselt, ebenfalls mit der beschriebenen erhöhten mittleren Sekunde ( $3/4 + 5/4$ ). Im dritten 'Takt' (es handelt sich nicht um gleichförmige Takte, sondern um jeweils unterschiedlich lange rhythmische Zellen) kehrt *hiğāz* auf *c* wieder zurück mit den durch ein Glissando verbundenen Quart-Flageolets *f3* und *a-b-3* (klingend). Das *a-b-* ist dabei die neutrale Terz des *rāst*-Pentachords auf *f*, der alternativ zu *būsalīk* auf *f* (*f – g – ab – hb*) stehen kann (*ğins* II). Bei einer Wiederholung dieser Geste wird vom *a-b-3* erneut abwärts zum *g3* glissandiert. Im Anschluss, zu Beginn der zweiten Zeile, vollzieht sich mit dem pizzicato ausgeführten *d* eine kurze Rückkehr nach *hiğāz* auf *d*. Theoretisch könnte das *d* auch Teil von *hiğāz* auf *c* sein, nämlich als Bestandteil von *ğins* III (*būsalīk* auf *c*); dann wäre eigentlich eine höhere Oktavlage

<sup>813</sup> S. d'Erlanger, Rodolphe (Hrsg.): *La musique arabe*; Bd. 4: *Traité anonyme dédié au sultan Osmānī Muḥammad II / Al-Lādhiqī: Traité al-Fathīyah*. Paris 1939. S. 435.

<sup>814</sup> S. d'Erlanger, Rodolphe (Hrsg.): *La musique arabe*; Bd. 4: *Traité anonyme dédié au sultan Osmānī Muḥammad II / Al-Lādhiqī: Traité al-Fathīyah*. Paris 1939. S. 429. Vgl. d'Erlanger 3, S. 330 u. 386. Marcus bemerkt zu dieser Art der Darstellung (minus ein Komma): "As used in this context, the term 'comma' is not meant to signify an interval of any specific size and is thus never defined in terms of ratios or cents [...]. Thus when a specific note is said to be 'minus a comma' [...], it means only that the note is slightly lowered from what is perceived to be the note's standard position." S. Marcus 1989, S. 204.

<sup>815</sup> S. d'Erlanger 3, S. 115.

zu erwarten, da die kleine Oktave zu Anfang als Grundoktave von *ḥiğāz* auf *c* etabliert wurde. Mit einer solchen einfach zu durchschauenden Umsetzung der Lagen ist aber auch aufgrund der bisherigen Beobachtungen an anderen Stellen der Komposition nicht unbedingt zu rechnen. Der Ton ist also in seiner Funktion ambivalent. Vor einem eindeutigen Wechsel zurück nach *ḥiğāz* auf *d* folgt zunächst ein ähnlich ambivalenter Ton, das als Terz-Flageolett ausgeführte *e2* (Terz im *ḥiğāz*-Tetrachord auf *c*, oder Sekunde im *būsalīk*-Tetrachord auf *d*, *ğins III* in *ḥiğāz* auf *d*). Im Kontext von *ḥiğāz* auf *c* wäre es ein erstes Auftreten der Terz, die im Zusammenhang mit der eröffnenden Folge *c2 – d-b-2* den charakteristischen Klangcharakter des *ḥiğāz*-Tetrachords etablierte. Die Intervallstruktur des transponierten *maqām* wird aber zunächst nur stückchenweise, mit Unterbrechungen aufgerollt. Lagentechnisch und melodisch gesehen stehen die modal kontrastierenden Abschnitte beziehungslos nebeneinander. Fermaten unterstreichen diese Zerrissenheit. *Ḥiğāz* auf *d* wird von Anfang an eindeutiger etabliert; gleich zu Beginn ist der komplette *ḥiğāz*-Tetrachord zu hören, in der zweiten Zeile erklingt in der eingestrichenen Oktave dann der komplette Pentachord. Auch sind diese Passagen eben nicht von Fermaten durchsetzt.

Am Ende der dritten Zeile wird der *c*-Modus durch die Hinzunahme eines neuen Tetrachords erweitert. Abwärts kann im *maqām ḥiğāz* an der Stelle von *ğins II* auch ein *ḥiğāz*-Tetrachord verwendet werden, der dann allerdings nicht wie die möglichen Alternativen auf der Quarte, sondern auf der Quinte aufbaut. Genau diesen *ḥiğāz*-Tetrachord auf der Quinte setzt Huber in einem Abwärtslauf von *c1* (*c1 – h – h – a-b- – g – f*) herab ein. Wiederum ist die kleine Sekunde um einen Viertelton zum *a-b-* erhöht. Erst in der letzten Zeile dieses Abschnitts wird auch *ğins II* von *ḥiğāz* auf *d* durchschritten, in einer letzten figurativen Abwärtsbewegung vom *c2* aus. Hier verwendet Huber jedoch einen *rāst*-Tetrachord auf *g*, nicht *ḥiğāz* wie im Fall des transponierten *maqām*. Die Melodie führt dann über *ğins I* nicht etwa zum Finalton *d*, sondern zum *e-b-*. Dieses wird wie zuvor schon durch Oktavierung nach unten vom Rest der Bewegung abgespalten. Warum gerade das *e-b-* am Ende steht, darüber kann nur spekuliert werden. Eventuell handelt es sich aber um einen Verweis auf den Ton selbst<sup>816</sup> und damit auf *maqām sīkā*, der die Liebe symbolisiert, als Ziel der durch *ḥiğāz* ausgedrückten Sehnsucht.

<sup>816</sup> S. d'Erlanger 5, S. 11-12.

### Modusmischung/Moduskreation?

Dieses Pendeln zwischen zwei Modi oder Modusvarianten ist etwas anderes als die Modusmischung, wie sie in der Coda vorzuliegen scheint. Die gleiche Art der Mischung findet sich in den mit 'a' bis 'f' gekennzeichneten Klangbausteinen in beiden Instrumentenstimmen für die Sequenzen X-XI.<sup>817</sup> Sie verwenden Töne von *rāst* auf *d* zusammen mit den modusfremden Tönen *e-b-* und *h-b-* anstelle von *e* und *h*. In Partie 12 der Bratschenstimme habe ich das *e-b-* als Zielton noch im Zusammenhang mit *maqām sīkā* interpretiert, in der Coda nun jedoch mit *ṣabā* in Verbindung gebracht. Obwohl beide Aussagen als Hypothesen zu verstehen sind, so gibt es für die andersgeartete Deutung doch einen triftigen Grund: In Teil 12 ist der Ton *e-b-* nicht modusfremd, er ist Bestandteil von *ḥiḡāz* auf *d* (in der dort verwendeten Variante mit erhöhter zweiter Stufe). Im Kontext von *rāst* auf *d* muss das *e-b-* jedoch als Eintrübung und Verfremdung des eigentlich vorherrschenden *maqām* betrachtet werden, was eher für den Trauermodus *ṣabā*, immerhin der Hauptmodus der Komposition, spricht. Damit schließt sich auch der modale Kreis zum Anfang des *Stiers* und die Konvention, ein Stück im gleichen *maqām* zu beenden wie zu beginnen, wird so zumindest teilweise erfüllt.

Konventionell ist die von Huber vorgenommene Modusmischung keineswegs, wie sich bei einem Blick auf die intervallische Struktur zeigt:

### Abb. 35: *Stier* – Modusmischung (Coda)

<b>I</b>					<b>II</b>				
<i>d</i>	<i>e-b-</i>	<i>f=/=</i>	<i>g</i>		<i>a</i>	<i>h-b-</i>	<i>c=/=</i>	<i>d</i>	usw.
3/4	4/4	3/4	4/4		3/4	4/4	3/4		

Diese Art der Modusmischung ist in der klassischen arabischen Musik nicht gebräuchlich. D'Erlanger beschreibt einige zusammengesetzte Modi, damit sind aber obligatorische Modulationen im Rahmen der Ausführung eines solchen *maqām* gemeint. So unterscheidet sich der zusammengesetzte *maqām bayātī-būsālīk* von

<sup>817</sup> S. Die Erde dreht sich auf den Hörnern eines Stiers. Stimmheft 'Viola', S. 4; Stimmheft 'Gitarre', S. 4-5.

*bayātī* prinzipiell nur darin, dass er mit dem *būsalīk*-Tetrachord ( $d - e - f - g$ ) anstatt des *bayātī*-Tetrachords ( $d - e-b- - f - g$ ) schließt.<sup>818</sup> Der Austausch spezifischer Töne innerhalb eines Tetrachords und damit die Herstellung völlig neuer Intervallstrukturen ist demgegenüber völlig verschieden. Auch sind die Tetrachorde des auf diese Weise neu gewonnenen *maqām* sehr ungewöhnlich strukturiert. In den meisten Modi bzw. *aḡnās* folgen zwei Dreivierteltonschritte (alternativ Dreiviertel- und Fünfteltonschritt) aufeinander,<sup>819</sup> treten zwei Dreivierteltonschritte an die Stelle der Kombination von kleiner und großer Sekunde (bzw. an die Stelle von zwei großen Sekunden im Fall von Dreiviertel- + Fünfteltonschritt). Huber durchbricht dieses Prinzip, indem er mittlere Sekunde und neutrale Terz innerhalb eines Tetrachords direkt aufeinander folgen lässt. Dies gilt nicht nur auf einer abstrakten Ebene, sondern auch konkret im musikalischen Satz selbst: So folgt zum Beispiel in der Bratschenstimme auf das Klangmodul 'd2' ( $g2 + e-b-3$ ) 'd3', bestehend aus  $g2 + f= / = 3$ .<sup>820</sup>

Nun gibt es aber durchaus *maqāmāt*, die diese beiden Intervalle nutzen. Zum Beispiel *sīkā*:

**Abb. 36: *sīkā* auf *e-b-* (zwei Oktaven, aufsteigend)**

I	II		III				IV			
<i>sīkā</i> auf <i>e-b-</i>	<i>rāst</i> auf <i>g/sīkā</i> auf <i>h-b-</i>		<i>rāst</i> auf <i>c/sīkā</i> auf <i>e-b-</i>				<i>rāst</i> auf <i>g</i>			
-----										
<i>e-b-</i>	<i>f</i>	<i>g</i>	<i>a</i>	<i>h-b-</i>	<i>c</i>	<i>d</i>	<i>e-b-</i>	<i>f</i>	<i>g</i>	
		<b><i>g</i></b>			<i>c</i>	<i>d</i>			<b><i>g</i></b>	<i>a</i>
				<i>h-b-</i>	<i>c</i>	<i>d</i>	<i>e-b-</i>	<i>f</i>	<i>g</i>	usw.
3/4	4/4	4/4	3/4	3/4	4/4	3/4	3/4	4/4	4/4	

In der Darstellung sieht man, dass der *sīkā*-Trichord, ähnlich wie bei Huber mit zwei neutralen Intervallen gefüllt, in der Oberoktave nach unten um eine weitere neutrale

<sup>818</sup> S. d'Erlanger 5, S. 298-301. Die Darstellung von *bayātī* findet sich auf S. 232-233. Vgl. Marcus 1992, S. 181-182.

<sup>819</sup> Vgl. d'Erlanger 5, S. 77-95.

<sup>820</sup> S. Die Erde dreht sich auf den Hörnern eines Stiers. Stimmheft Viola, S. 4-4b (4b, 33'44").

Terz zum *rāst*-Tetrachord erweitert wird. Auch in der Grundoktave liegt ein *rāst*-Tetrachord auf *c* vor – *maqām sīkā* verfügt über die gleiche Intervallstruktur wie *rāst*, nur der Finalton ist ein anderer. Der Dreivierteltonschritt des *sīkā*-Trichords ist üblicherweise also als Teil einer Einheit zweier solcher Intervalle zu denken. So wird der *sīkā*-Trichord auf *h-b-* im Modus *dilkaš ḥāwrān* in der Oberoktav ebenso um einen weiteren Dreivierteltonschritt nach unten zum *bayātī*-Tetrachord auf *a* erweitert.<sup>821</sup>

Vom *sīkā*-Trichord (3/4 + 4/4) her gedacht könnte der Tonvorrat Coda auch primär als Aneinanderreihung solcher Trichorde gedeutet werden, quasi als neuer Modus, nicht als Modusmischung (obgleich ähnlich unkonventionell im Aufbau):

**Abb. 37: Stier – *sīkā*-Trichorde (Coda)**

I			II			III			IV
<i>sīkā</i> auf <i>d</i>			<i>sīkā</i> auf <i>f</i> ≠/			<i>sīkā</i> auf <i>a</i>			<i>rāst</i> auf <i>h-b-/sīkā</i> auf <i>d</i>
-----									
<i>d</i>	<i>e-b-</i>	<i>f</i> ≠/							
		<i>f</i> ≠/	<i>g</i>	<i>a</i>					
				<i>a</i>		<i>h-b-</i>	<i>c</i> ≠/		
						<i>h-b-</i>	<i>c</i> ≠/	<i>d</i>	<i>e-b-</i>
								<i>d</i>	<i>e-b-</i>
									<i>f</i> ≠/
									<i>f</i> ≠/ usw.
3/4	4/4	3/4	4/4	3/4		4/4	3/4	3/4	4/4

Dadurch ergäbe sich die Folge von drei konjunkten Trichorden + Dreivierteltonschritt; dieser für sich stehend eher ungewöhnliche Überschuss kann durch die Erweiterung des vierten, den Tonvorrat der Hauptoktave replizierenden Trichords zum *rāst*-Pentachord in die Struktur miteingebunden werden (dann kommt es aber zu großen Überlappungen). Die Tatsache, dass *ḡins sīkā* Teil des *rāst*-Pentachords ist, wäre nach dieser Deutung des Tonvorrats der einzige Rückbezug auf die Überschrift der Coda, *Résonance de Rast*: In jedem *sīkā*-Trichord resoniert ein Teil von *rāst* – Liebe als Teil, als Voraussetzung des Gleichgewichts?

<sup>821</sup> S. d'Erlanger 5, S. 164.

Beide Deutungen betonen unterschiedliche Aspekte; sie schließen sich auch keineswegs gegenseitig aus. Im Kontext der Coda *Résonance de Rast* erscheint es jedoch bezeichnend, dass der Mangel an Gleichgewicht gerade durch diesen zutiefst im experimentellen, grenzüberschreitenden Geist der musikalischen Moderne Europas verwurzelten Eingriff in die Intervallstruktur ausgedrückt wird. Die charakteristischen Töne des *maqām rāst* sind da,<sup>822</sup> die zugrunde liegende Struktur ist dennoch eine andere, veränderte, die das 'Gleichgewicht' und die Stabilität des Modus entscheidend in Frage stellt. Und wozu? Man hat den Eindruck, es geht hier – zumindest auf einer rein technischen Ebene – um die Erstellung einer Intervallik mit absolutem Fokus auf den 'fremden' neutralen Intervallen. In diesem Zusammenhang erscheint das Spielen mit entfesselten kompositorischen Möglichkeiten viel weniger 'kokett' als programmatisch, vielleicht gar als ein selbstreflexives Moment angesichts europäischer Hybris.

### **Polyphonie und Imitation**

Huber changiert zwischen dekonstruierendem und melodischem Umgang mit den *maqāmāt*. Eine Besonderheit bezüglich des melodischen Stils findet sich in Sequenz IV. Hier setzt er aus Gesangsaufnahmen der Musiker des *Ensembles Al-Kindi* einen mehrstimmigen (bis zu vier Stimmen) Vokalsatz zusammen. Es handelt sich um eine Montage, in der Huber durch Schneidetechnik und Tonhöhentransposition ein polyphones Stimmgeflecht europäischer Prägung erstellt. Der Abschnitt beginnt bei 12'24", zunächst einstimmig in *hiğāz* auf *f*, bevor bei 12'38" die nächste Stimme mit einem zweiten Soggetto einsetzt. Bei 12'41", nachdem der erste Soggetto-Einsatz mit einer Zwischenkadenz nach *f* abgeschlossen wurde, erfolgt ein neuer Einsatz eben dieses Soggettos, untransponiert; es handelt sich um den gleichen Aufnahmeschnipsel wie beim ersten Mal. Die Spur des ersten Soggettos läuft indessen als Kontrapunkt weiter. Huber arbeitet mit Material, das nicht zu diesem speziellen Verwendungszweck aufgenommen (oder zumindest gesungen) wurde – was nicht passt, wird durch Studioteknik passend gemacht. Ganz deutlich wird die elektronische Tonhöhenmanipulation z. B. bei 12'18", wo die gleiche Gesangslinie zweimal im Abstand einer großen Sekunde einsetzt, quasi in Engführung, jedoch am

---

<sup>822</sup> Die fremden Töne, *e-b-* und *h-b-*, sind besetzen tendenziell eher 'schwache' Positionen innerhalb des *rāst*-Modus. Vgl. Marcus 1989, S. 561.

Ende (12'24") eine große Terz auseinander liegt. Von der deutlich hörbaren generellen Transposition der Oberstimme abgesehen, ist hier klar zu erfassen, dass Huber die melodischen Linien harmonisch anpasst.

Auch die Partien für Gitarre und Bratsche greifen an dieser Stelle auf solche Gestaltungsprinzipien zurück. Dies betrifft in beiden Stimmen jeweils Abschnitt 6 (12'17" bzw. 12'31"). Beide verlaufen fast vollständig in strenger Imitation, wobei die Gitarre führt. Die Bratsche macht relativ zu Beginn ihrer Partie einen Dezimsprung abwärts vom *eb1* zum *c*. Für die eine Oktave tiefer liegende Gitarrenstimme ist ein vergleichbarer Sprung (*eb – C*) aufgrund ihres Ambitus nicht möglich. Hier fällt die Melodie daher nur um eine kleine Terz. Im Übrigen ist die Bewegung beider Stimmen aber identisch.<sup>823</sup> Aufgrund der harmonischen Abhängigkeit der Stimmen ist dieser Teil in den Stimmheften (zumindest für eine kurze Strecke) jeweils in Partitur notiert – als neben der Coda einziger Abschnitt der Komposition.

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.

---

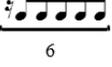
<sup>823</sup> Im Stimmheft der Bratsche wie auch in der Partitur gibt es allerdings eine Abweichung in der Gitarrenstimme: Im dritten Takt steht an dritter Stelle *db* – aufgrund der strengen imitatorischen Struktur, des modalen Kontextes und der richtigen Schreibweise *d-b*- im Gitarrenstimmheft (in diesem Fall ausschlaggebend) lassen sich diese Abweichungen als Schreibfehler einordnen.

## **2.5 – Zeitliche Koordination**

### **Rhythmik: Live-Ebene**

Betrachtet man die rhythmische Organisation der von Huber komponierten Partien, so stellt man die regelmäßige Wiederkehr gleich oder ähnlich gebauter rhythmischer Module fest. In Hubers Skizzen finden sich diese Module wieder, geordnet in Gruppen gleichen Umfangs. Es ergibt sich folgende (im Hinblick auf die fertige Partitur offenbar unvollständige) Übersicht:

Abb. 38: *Stier* – rhythmische Elemente<sup>824</sup>

	$\alpha$	$\beta$	$\gamma$	$\delta$	$\varepsilon$
1					
2/2a					
2b					
3					
3a					
4					
5					
6					
7					

Die Grunddauern, repräsentiert durch die Elemente alpha 1, beta 1, gamma 1, delta 1 und epsilon 1 (erste Zeile), lassen sich theoretisch beliebig unterteilen – doch Huber greift hauptsächlich auf den kleinen Vorrat von Variationen in der hier reproduzierten Skizze zurück. Einige in der Komposition häufig auftretende Elemente sind darin nicht aufgeführt, wie z. B. die triolische Folge von Achtelpause + Achtel + Achtelpause, welche dem gamma-Typus (mit dem Wert einer Viertel) zugeordnet werden kann. Dieses Element findet sich unter der Tabelle wieder (unter II), wo die

<sup>824</sup> S. MF 817-721.

Grunddauern noch einmal aufgeführt werden. Es nimmt dort die Stelle von gamma 1 ein, delta 1 wird durch die Folge Sechzehntelpause + Sechzehntel ersetzt.<sup>825</sup>

Obwohl die Skizze also wohl keinen vollständigen letzten Entwicklungsstand widerspiegelt, gibt sie doch Aufschluss über das von Huber verwendete Prinzip der rhythmischen Organisation: die Addition von Modulen unterschiedlicher Länge. Ein Vergleich mit den rhythmischen Modi der arabischen Musik, die sich ebenfalls aus der Folge verschieden langer Einzelzellen zusammensetzen, liegt zunächst nahe. Was den Modus aber letztlich ausmacht, ist die zyklische Wiederholung dieser (teilweise recht langen) Abfolgen. Auch sind gerade die kurzen unter Hubers rhythmischen Grundelementen (delta und gamma) weniger dazu geeignet, allein die Funktion eines rhythmischen Moduls einzunehmen; sie sind vielmehr die Bausteine eines solchen Moduls. Dabei kann ein Modul mit der Dauer von zwei Schlägen aber durchaus aus genau einem Element, z. B. alpha 1, bestehen.

Dieses Baustein-Konzept findet sich schon in Hubers Partituren wieder, bevor er sich mit der arabischen Musiktheorie auseinandersetzte.<sup>826</sup> Dabei dienen – wie in der Skizze zum *Stier* gesehen – einfache Dauern wie Achtel, Viertel, Halbe sowie punktierte bzw. übergebundene Erweiterungen dieser Dauern als Grundelemente und 'Schubladenfächer', in die komplexere, zusammengesetzte Bausteine gleicher Dauer einsortiert werden. Betrachtet man beispielsweise den Notentext des Streichquartetts *...von Zeit zu Zeit...* (1985), so lassen sich im Vergleich zu den komponierten Passagen des *Stiers* (neben äquivalenten und anders strukturierten Bausteinen) etliche rhythmisch exakt gleich gebaute Gruppen finden (S. 2, T. 10, Bratsche: triolische Gruppe Achtelpause + Achtel + Achtelpause, gamma-Typus / S. 7, T. 45, Violine 1: gamma 2a / S. 11, T. 70, Cello: gamma 4 / S. 12, T. 83, Bratsche: alpha 4). Auch in dem noch früher entstandenen Cello-Stück *transpositio ad infinitum* (1976) verwendet Huber u. a. diese Bausteine (Seite 5, Beginn letzte Zeile [P]: gamma 4 / S. 6, Zeile 4, T. 2: gamma 7). Von Stück zu Stück wird der rhythmische Baukasten aber

<sup>825</sup> In einer möglicherweise früheren Skizze finden sich diese alternativen Elemente ebenfalls wieder. Dort sind die Bausteine alpha bis epsilon in einer Legende aufgeschlüsselt, mit einem Notenwert pro Buchstabe. Gamma wird dabei von der oben dargestellten triolischen Folge vertreten, nicht durch eine einfache Viertelnote. Alpha steht aber trotzdem für eine halbe Note, beta für eine punktierte Viertel, delta für eine Achtel und epsilon für eine Halbe mit übergebundenem Achtel. Bei delta ist in Klammern eine Sechzehntelpause + Sechzehntel als alternatives Element vermerkt. S. MF 817-696.

<sup>826</sup> Vgl. Keller 1976, S. 37: Auflistung rhythmischer Typen in *Des Engels Anredung an die Seele* (1957). Und: Michel, Pierre: Temps musical et écriture chez Klaus Huber. In: Redepenning, Dorothea/Steinheuer, Joachim (Hrsg.): Mnemosyne. Zeit und Gedächtnis in der europäischen Musik des ausgehenden 20. Jahrhunderts. Saarbrücken 2006. S. 132. Hier findet sich die Reproduktion einer Tabelle rhythmischer Motive für die Komposition *Senfkorn* (1975).

offenbar neu gemischt, so dass jeweils andere Elemente auftreten bzw. im Vordergrund stehen. In beiden genannten Stücken finden sich auch Passagen, in denen die Taktlänge ständig variiert, genau wie im *Stier*.<sup>827</sup>

Die Abfolge der verwendeten rhythmischen Elemente bestimmt Huber der Skizze MF 817-696 zufolge durch die Verkettung verschiedener rhythmischer Reihen (oder Reihenfragmente), ähnlich wie dies bei den *Lamentationes* auf der Tonhöhenebene nachzuvollziehen sein wird. Die drei seriellen Fäden der Skizze bestehen aus der prinzipiell endlosen Wiederholung der folgenden Reihen:

**Abb. 39: *Stier* – Reihen zur Ordnung der rhythmischen Elemente**<sup>828</sup>

1. Faden	x	γ	α	β	x				
2. Faden	ε	x	δ	x					
3. Faden	x	β	x	γ	x	α	x	δ	x
	1	2	3	4	5	6	7	8	9

(Im Folgenden werden in Skizzen und Stimmheften notierte rhythmische Dauern, die konkreten Bausteine, ausgeschrieben, z. B. beta 1, während die abstrakten Reihenelemente mit den Buchstaben des griechischen Alphabets bezeichnet werden.) Gelesen wird bei der Verkettung dieser Reihen von oben nach unten, am Ende jeder Spalte wird mit der nächsten fortgefahren. 'X' steht dabei für eine Leerstelle ohne eigene Dauer, sie wird 'überlesen'. Diese Leerstellen haben also nur Einfluss darauf, wie schnell innerhalb eines seriellen Fadens zur nächsten 'besetzten' Position gewechselt wird. Dadurch und aufgrund der (auch daraus resultierenden) unterschiedlichen Länge der Reihen kommt es zu einer großen Vielfalt von Element-Kombinationen, eine vollständige Wiederholung der sich aus der seriellen Verzahnung ergebenden rhythmischen Abfolge wird vermieden.

<sup>827</sup> In den *Lamentationes* bietet sich ein ähnliches Bild wie in diesen früheren Kompositionen, doch fehlt im Gegensatz zu *Die Erde dreht sich auf den Hörnern eines Stiers* das Skizzenmaterial, aus dem die rhythmische Gestaltung in der Partitur abgeleitet wurde.

<sup>828</sup> Von Huber oberhalb der Skizze zur Reihenverkettung notiert.

Konkret lässt sich das Verfahren z. B. gut an Gitarrenpartie 5 (10'29") nachvollziehen. Deren serielles Muster beginnt in der genannten Skizze in der zweiten Zeile<sup>829</sup>, Spalte 5:

x	x	γ	α	β	x	x	γ	α
ε	x	δ	x	ε	x	δ	x	
x	δ	x	x	β	x	γ	x	

Der erste Faden beginnt auf Position 5 der entsprechenden Reihe (und beginnt dann von vorne), der zweite auf Position 1, der dritte auf Position 7. Aus der Kombination ergibt sich die rhythmische Abfolge: ε – δ – γ – δ – α – β – ε – β – δ – γ – γ – α. Dies entspricht genau der Abfolge der in Gitarrenpartie 5 verwendeten rhythmischen Werte (ohne Verzierungen): [Halbe + übergebundene Achtel] – [Achtel] – [triolische Gruppe Achtelpause + Achtel + Achtelpause] – [Achtel] – [Halbe] – [punktierter Viertel] – [drei Sechzehnteltriolen + übergebundene Halbe] – [punktierter Viertel] – [Achtel] – [triolische Gruppe Achtelpause + Achtel + Achtelpause] – [triolische Gruppe Achtelpause + Achtel + Achtelpause] – [Halbe].

In Bratschenpartie 5 (11'10") wird diese Kette nahtlos<sup>830</sup> fortgeführt (ε – α – β – δ – δ – γ – ε – α – β – β – δ – γ), während wiederum Gitarrenpartie 6 (12'17") im Anschluss den Faden aufnimmt (ε – γ – α – α – δ – β – δ – ε – γ – δ – β – α)<sup>831</sup>. Viola und Gitarre teilen sich also diese serielle Grundlage. Außerdem lässt sich feststellen, dass auf einer tieferen Ebene eine zyklische, quasi rhythmisch-modale Ordnung vorliegt, die nicht direkt mit der Aufteilung der einzelnen Elemente in rhythmische Module/Zellen zu tun hat. Dennoch spiegelt Skizze MF 817-696 offenbar nicht den letzten Entwicklungsstand der Komposition wider. Vor dem Einsatz der fünften Gitarrenpartie lässt sich die serielle Grundlage nicht oder nur eingeschränkt mit den fertigen Stimmen in Verbindung setzen. Im Verlauf der Abschnitte für Viola 3 und 4 sowie für Gitarre 4 kommt es zu Abweichungen, sie werden – obgleich zu Beginn noch mit der seriellen Grundlage übereinstimmend – anders zu Ende geführt.

<sup>829</sup> Die Angabe bezieht sich nicht auf die einzelnen Zeilen; immer drei dieser individuellen Zeilen ergibt eine seriell-kombinatorische Einheit; die zweite dieser dreizeiligen Einheiten ist gemeint. Insgesamt notiert Huber drei Zeilen à 20 Spalten = zwölf Wiederholungen von Reihe 1.

<sup>830</sup> Wenn auch nicht nahtlos im zeitlichen Verlauf der Komposition – es besteht eine Lücke zwischen den beiden Partien.

<sup>831</sup> Hier müssten aber zwei Verzierungen mitgezählt werden, eine Achtel der Zierkette vor der halben Note *d-b-* (ε) im dritten 'Takt' und eine Achtelnote *gb* nach der Viertel auf *a* (β) im vierten.

Ab Mikrofilmbild 817-1065 bis 817-1071 finden sich Aufzeichnungen zur rhythmischen Organisation der Live-Partien von Viola und Gitarre. Die mit ' $\alpha$ ' und ' $\beta$ ' bezeichneten Skizzen beziehen sich dabei deutlich auf die ersten beiden Abschnitte der Bratsche; sie entsprechen sich fast 1:1 in ihrer rhythmischen Anlage. Anhand der folgenden Auflistung kann dies im Detail nachvollzogen werden. Die fett gedruckten Zahlen stehen für die (von Huber in seinen Skizzen selbst angegebene) Dauer des jeweiligen rhythmischen Moduls in Viertelschlägen. Ihr entspricht die Summe der darin enthaltenen Elemente (Verzierungen werden nicht gezählt).

### **Viola, Partie 1**

**2**

gamma-Typus (Viertelpause), gamma 2a

**+ 4**

delta 2 (Achtelpause), alpha 1, delta 2, gamma 1

**+ 2**

alpha 2a → hier liegt im Stimmheft gegenüber Partitur und Skizze ein Fehler(?) vor: Die Kennzeichnung als Quintole fehlt, es steht also delta 2 + alpha 1 (2½ Schläge!)

**+ 3**

epsilon 1, delta 1/delta 3 (zweistimmig, delta 3 findet sich nur im Stimmheft, nicht in der Skizze)<sup>832</sup>

**+ 4**

beta 1, delta 4, gamma 3, gamma 5 (Im Stimmheft fehlt der Taktstrich vor beta 1, wie er bis zu diesem Punkt jede Zellengrenze kennzeichnet. In der Skizze sind sowohl die ersten beiden wie auch die letzten beiden Zellen durch eine gestrichelte anstatt der normalen durchgezogenen Linie getrennt, ein Zeichen, dass diese Zellen jeweils eine größere Einheit bilden – 2 + 4 bzw. 3 + 4.)

---

<sup>832</sup> Die Partitur bildet nicht die vollständigen Partien ab, bricht schon vor dieser Stelle ab.

Entsprechend liest sich die rhythmische Anlage der zweiten Partie:

### **Viola, Partie 2**<sup>833</sup>

**2**

delta 2, gamma 1, delta 2

**+ 4**

alpha 2a, delta-Typus, beta 3

**+ 2**

alpha 4

**+ 3**

alpha-Typus, delta 2, ½ gamma 1 (hier wird von einer rhythmischen Zelle zur anderen übergebunden, vgl. MF 817-1065)

**+ 4**

½ gamma 1, delta 3, delta 1, gamma 2b, beta 3

Damit wird auch die Funktion der von Huber gezogenen Taktstriche deutlich: Sie trennen die einzelnen rhythmischen Zellen voneinander ab. Außerdem zeigt sich, dass Huber in diesen beiden ersten Partien in *ṣabā* (die sich zu einem größeren, modal einheitlichen Abschnitt zusammenfassen lassen, 2'03"-2'48") mit einer Zyklik ähnlich der eines arabischen rhythmischen Modus spielt: 2 x (2 + 4 + 2 + 3 + 4).

Die Betrachtung der Skizzen legt den Schluss nahe, dass Huber die endgültige Rhythmik in der Regel aus einer einfacheren (wenigstens in Teilen seriell geordneten) Form abgeleitet hat. Diese einfachere Form ist in den Skizzen über der jeweiligen rhythmischen Ableitung notiert. (Letztere stimmt größtenteils mit der finalen Version in den Stimmheften überein.) Im Wesentlichen benutzt die Grundform nur die simpelsten rhythmischen Bausteine, alpha 1 bis epsilon 1, sowie entsprechend elementare Pausen. Zumindest gilt dies für die Skizzen 'α' bis 'ε' (MF 817-1065). In den nachfolgenden Skizzen (ab MF 817-1066) tritt auch die schon

---

<sup>833</sup> Hierbei handelt es um einen zweiten Entwurf. Ein erster findet sich auf Mikrofilmbild 817-1064, der kommt allerdings zu einer gänzlich anderen 'Füllung' der gleichen Zellenstruktur.

erwähnte triolische Gruppe vom Typ gamma, bestehend aus der Folge Achtelpause – Achtel – Achtelpause, öfter als eines dieser Basiselemente auf. Huber scheint also diese Gruppe als ähnlich grundlegend anzusehen, trotz der komplexeren Bauform. An einer Stelle (MF 817-1066, Partie 4 der Gitarrenstimme, 3. Zelle) ist auch die triolische notierte Gruppe Sechzehntelpause + Achtel als Element der rhythmischen Grundform zu finden, dies bleibt jedoch eine Ausnahme.

In der rhythmischen Ableitung treten an die Stelle der einfachen Grundelemente fast immer komplexer organisierte, aber äquivalente Varianten, oft triolisch oder quintolisch geschrieben. Die finale Version könnte mit der Umspielung und Variation eines rhythmischen Modus verglichen werden, mit der Perkussionist\*innen bei einer Aufführung ihre Kompetenz unter Beweis stellen. Jedoch unterscheidet sich auch die skizzierte Grundform von der eines tatsächlichen Modus darin, dass sie nicht eine klare Abfolge von Haupt- und Nebenschlägen, *dum* und *tak*, darstellt. Bei einem Perkussionsinstrument sind diese Schläge bereits durch ihren Klangcharakter, durch die Art wie und wo das Instrument geschlagen wird, definiert. Bei Melodieinstrumenten wie Viola und Gitarre ergibt sich diese Abstufung nicht zwangsläufig. Beide Stimmen müssten also dahingehend weniger als Darstellung eines rhythmischen Modus, sondern vielmehr als Reaktion auf einen nicht in Erscheinung tretenden Perkussionspart mit identischer Zellenstruktur gesehen werden. Die Grundform in der Skizze kommt diesem theoretisch vielleicht am nächsten, erklingt aber selbst nie. Indem Huber quasi die 'Ableitung der Ableitung' als rhythmische Gestalt der von ihm komponierten Stimmen verwendet, gelangt er zu einem derart verschleierte Puls, dass dieser gar nicht mehr wahrzunehmen ist (wenn es ihn im Vorfeld überhaupt gab).<sup>834</sup>

Partie 1 der Gitarrenstimme (3'09"), ebenfalls in *ṣabā* auf *d*, ist in den Skizzen mit 'δ' gekennzeichnet (817-1065). Auch hier folgt die Skizze der Aufteilung 2 + 4 + 2 + 3 + 4, die Umsetzung in Stimmheft und Partitur enthält jedoch Abweichungen von diesem Schema:

---

<sup>834</sup> Hubers Instrumentalpartien lassen keineswegs den Eindruck der engen Bindung zwischen rhythmischem Modus und Melodie entstehen, wie sie El-Mallah beschreibt und mit Notenbeispielen belegt. S. El-Mallah, S. 25-29.

## Gitarre, Partie 1

2

alpha-Typus (epsilon 3 in der Skizze, mit einer übergebundenen Achtelnote zu Anfang der nächsten Zelle – diese Achtelnote fehlt, was die Figur zu einem Element vom Typ alpha macht.)

+ 3½ (4 in der Skizze, übergebundene Achtel fehlt)

gamma-Typus, gamma 2a, delta 3, gamma 1

+ 2

delta 2, beta 4

+ 3

alpha 1, alpha 2a (nur ein Viertel)

+ 3½ (4 in der Skizze)

alpha 2a (übriges Viertel), alpha 1, delta-Typus (triolische Gruppe Achtel + Sechzehntel) → in der Skizze epsilon 1 + delta-Typus. Es fehlt also wieder eine übergebundene Achtel.

Effektiv hat Huber sich in der fertigen Version dieses Abschnitts dazu entschieden, das rhythmische Schema zu wechseln bzw. zu verkürzen: Aus  $2 + 4 + 2 + 3 + 4$  wird  $2 + 3\frac{1}{2} + 2 + 3 + 3\frac{1}{2}$ . Es sind folglich immer die aus vier Schlägen bestehenden Zellen, die jeweils ein Achtel ihrer Länge verlieren.

Mit dem allgemeinen Moduswechsel nach *sīkā* wechselt abermals die Struktur der rhythmischen Zellen – dies lässt sich anhand von Hubers Skizzen gut nachvollziehen.<sup>835</sup> Die Partien von Gitarre und Bratsche sind hier mit Nummerierung und Zeitangaben versehen, also entsprechend leicht zu identifizieren. Das bestimmende Pattern ist nun  $2 + 4 + 4 + 3 + 4$ , mit einer verdoppelten dritten Zelle im Vergleich zur rhythmischen Struktur der ersten beiden (*ṣabā*-)Partien. Huber verzichtet in den Stimmheften auf die Eintragung von Taktstrichen zur Kenntlichmachung der einzelnen Zellen, was den Abgleich mit den Skizzen umso wichtiger werden lässt. Der zweite Abschnitt der Gitarre (4'07") gliedert sich folgendermaßen:

---

<sup>835</sup> MF 817-1066.

## Gitarre, Partie 2

2

epsilon 1 (nur Halbe)

+ 4

epsilon 1 (übergebundene Achtel), gamma-Typus (Achtelpause + Achtel + Achtelpause triolisch), beta 1, gamma-Typus (Viertelpause)

+ 4

gamma-Typus (zwei Achtel), beta-Typus (drei Achtel) → hier zählt Huber offenbar auch die Verzierungskette!, alpha + gamma-Typus (punktierte Halbe – nur drei Achtel davon zu dieser Zelle gehörig)

+ 3

alpha + gamma (dieselbe punktierte Halbe, restliche drei Achtel), delta 1, delta 2, delta-Typus (zwei Sechzehntel-Ziernoten, die auch hier offenbar mitgezählt werden müssen)

+ 4

epsilon 1 + ? (Stimmheft endet mit halber Pause, die zur Auffüllung des Patterns genutzt werden kann)

Die Patterngestaltung wirft in diesem Fall einige Fragen auf. Hubers 'Takt'-strichgrenzen nach zu urteilen sind die Ziernoten der ersten und zweiten Zelle nicht mitzuzählen, so wie dies bislang die Regel war. Danach sind sie jedoch plötzlich unverzichtbar, um auf die angegebene Schlagzahl zu kommen. Denn im Gegensatz zu den bisherigen Beispielen geht die Rechnung nicht nur in der fertigen Fassung nicht auf; auch in der Skizze kommt man nicht auf die von Huber dort eindeutig festgeschriebene Zellendauer, wenn man die entsprechenden Noten nicht mitzählt. Der Interpret erhält aber keinen Hinweis darauf, dass diese Noten möglicherweise einen anderen Stellenwert besitzen, nämlich: dass sie eine eigene, unabhängige Dauer haben (könnten). Für die Praxis bleibt dies also völlig irrelevant. In der letzten Zelle ergeben sich ebenfalls Probleme: Zählt man die Ziernoten dazu, sind es immer noch zu wenig Schläge. Lässt man sie weg und bezieht dafür die (in der Skizze nicht vorhandene) halbe Pause am Schluss mit ein, so sind die erforderlichen vier Schläge

überschritten. Die Pause ist daher wohl nicht als absoluter Wert zu verstehen, d. h. die Stille am Ende des Patterns füllt automatisch den verbleibenden Raum auf. Auffällig sind auch die relativ häufigen Überbindungen von einer Zelle zur nächsten – sie lassen die einzelnen rhythmischen Einheiten noch mehr ineinander verschwimmen. Es gibt auffallende Übereinstimmungen zur seriellen Kette in Skizze MF 817-696. Ihr Beginn ( $\varepsilon - \gamma - \beta - \alpha - \delta - \beta - \gamma - \varepsilon - \alpha$ ) deckt sich, bis auf die Elemente  $\alpha$  und  $\delta$  in der Mitte, genau mit der skizzierten Grundform (diese Elemente werden mit einer punktierten Halben + Achtel + Achtelpause anders interpretiert und auch die vorangehende Viertelpause stellt eine Abweichung von der seriellen Vorlage dar). Hier bestand wohl eine Verbindung, die in der fertigen Ausgestaltung der Stimme nicht mehr nachzuvollziehen ist. Mit der ausufernden Ornamentik im Notenbild gerade dieser Partie bezieht sich Huber auf die Verzierungskunst in der arabischen Musizierpraxis. Diese Anspielung wird gerade in der klanglichen Umsetzung deutlich.

Für den Viola-Abschnitt 3 (6'35") ergibt sich folgendes Bild (finale Version, auch hier stammen die Zellenbegrenzungen komplett aus der Skizze):

### **Viola, Partie 3**

**1½ (2)**

gamma 2a, (delta-Typus – zwei Sechzehntel-Ziernote, die im Hinblick auf die Grundform offenbar mitgezählt werden müssen, jedoch nicht seriell legitimiert sind,) delta 1

**+ 4**

alpha 1, delta 1, beta 1

**+ 4**

epsilon 1, delta 1, gamma 1

**+ 3**

gamma-Typus (zwei Achtel + Achtelpause triolisch), alpha 1

**+ 4**

(delta 1?) alpha 1, beta 1 (zweistimmig: gleichzeitig delta 2 + gamma 2a)

Wiederum geht die letzte Zelle nicht auf. Auch besteht die Notwendigkeit, in der ersten Zelle die zwei Sechzehntel-Vorschläge mitzuzählen, um auf die zu erwartenden zwei Schläge zu kommen. Ebenso könnte man den Achtelvorschlag zu Beginn der letzten Zelle mitzählen (delta 1); da noch eine weitere Sechzehntel-Verzierung danach eingeschoben wird, läge das gar nicht so fern. In allen anderen Fällen müssen diese Ornamente aber ignoriert werden. Hier zeigt sich auch, dass es keinen qualitativen Unterschied zwischen Vorschlägen, die bereits in den Skizzen zu finden sind, und solchen, die erst in der fertigen Version auftauchen, gibt: Alle Verzierungen dieses Abschnitts im Speziellen sind in der Skizze verzeichnet; mit Sicherheit gezählt werden jedoch nur die der ersten Zelle. Die zu zählenden Vorschläge müssen als Ausnahmen gesehen werden. Einigermäßen konsistent ist bis zu diesem Punkt allerdings das Bemühen, Abschnitte des gleichen melodischen Modus auf Basis der gleichen rhythmischen Struktur zu gestalten. Auch ist wieder eine Beziehung zur seriellen Grundlage sichtbar. Bis auf den Schluss entspricht die Partie dem an die vorangehende Partie anknüpfenden Faden. Dieser setzt sich, von Spalte 7 aus startend, aus den Elementen  $\gamma - \delta - \alpha - \delta - \beta - \varepsilon - \delta - \underline{\beta} - \gamma - \alpha - \underline{\varepsilon} - \underline{\gamma}$  zusammen (die unterstrichenen Elemente weichen von den Verhältnissen im Stimmheft ab).

Der modulierende dritte Abschnitt der Gitarrenstimme (*sīkā e-b-* nach *ṣabā c#*) entspricht der mit 'e' gekennzeichneten Skizze auf Mikrofilm 817-1065. Er nutzt wieder das rhythmische Schema der ersten Partien in *ṣabā* auf *d*, 2 + 4 + 2 + 3 + 4. In der zweiten Zelle vollzieht sich die Modulation. Da die mit *sīkā* in Verbindung stehende rhythmische Struktur (2 + 4 + 4 + 3 + 4) sich erst in der dritten Zelle von der mit *ṣabā* korrespondierenden unterscheidet, können die ersten beiden Zellen ebenfalls auf *sīkā* bezogen werden.

## Gitarre, Partie 3

2

gamma-Typus (Viertelpause), gamma-Typus (in der Skizze  $\delta 4 + \delta 1$ , im Stimmheft Verschiebung eines Sechzehntelschlags vom ersten zum zweiten delta-Element: Dadurch entsteht die triolische Gruppe aus drei Zweiunddreißigstelnoten + punktierte Achtel.)

+ 4

gamma 6, gamma 3 (leicht variiert), delta-Element, beta 1

+ 2½ (2)

Mit der Punktierung vom vorausgehenden Element beta 1 wäre hier epsilon 3a im Krebs zu lesen (Huber qualifiziert in der Skizze die Notengruppe selbst als epsilon-Element; im Gegensatz zu anderen Abschnitten schreibt Huber in dieser Skizze die Klassifizierung der verwendeten Elemente dazu). Im Stimmheft fehlt jedoch die quintolische Schreibweise in dieser Zelle, was zu einer überschüssigen Achtelnote führt. Im Hinblick auf einen vergleichbaren Fehler in der ersten Bratschenpartie<sup>836</sup> könnte theoretisch auch an dieser Stelle eventuell die Quintole vergessen worden sein. Allerdings lässt sich eine solche Vermutung nicht durch die Partitur stützen, in der jeweils nur die Anfänge der einzelnen Abschnitte notiert werden.

+ 3

alpha 2b, gamma 1

+ 3½ (4 in der Skizze)

beta 1, alpha 4 (Gegenüber der Skizze fehlt eine Achtelpause, was die überschüssige Achtelnote in Zelle 3 im Ganzen wieder ausgleichen könnte. Alternativ könnte der Vorschlag zu beta 1 mitgezählt werden, was die rhythmische Zelle ebenfalls auffüllen würde. Beides erscheint aber relativ willkürlich.)

---

<sup>836</sup> Ob der Fehler im Stimmheft oder in der Partitur liegt, kann letztlich nicht hundertprozentig festgestellt werden, jedoch stützt die Skizze die Schreibweise der Partitur.

Der vierte Abschnitt der Gitarre bleibt in *ṣabā* auf *c#* und folgt auch, zumindest nominell, der gleichen rhythmischen Struktur:

## Gitarre, Partie 4<sup>837</sup>

**2**

beta 1, delta 1

+ **3** (4 in der Grundform der Skizze, in der Ableitung wie auch im Stimmheft wird der Taktstrich früher gesetzt)

alpha 1 + gamma-Typus

+ **3¼** (2 in der Grundform der Skizze)

epsilon 1 + Sechzehntelpause + Achtel (als Triole in der Skizze → delta 3)

Für die Verkürzung der vorigen Zelle kann hier kompensiert werden, doch die fehlende Triolenschreibweise führt zu einem Überschuss, der nicht mehr ausgeglichen wird.

+ **3**

beta 1, delta 1, beta 1 (nur Viertel)

Ohne die Triole der Skizze liegt es nahe, die Verzierung an dieser Stelle mitzuzählen. Dennoch ist dies nur behelfsmäßig zu verstehen. Es fehlt gegenüber der Grundform (die der seriellen Kette folgt) ein alpha-Element, so dass es bei gleichbleibender Zieldauer zu einer Verschiebung kommen muss. Der ganze Abschnitt lässt die in der Skizze vorgezeichnete rhythmische Struktur offensichtlich hinter sich.

+ **1½** (4?)

beta 1 (übergebundene Achtel), gamma 1

Auch in der Skizze sind die letzten beiden Zellen unklar strukturiert, die Anzahl der Schläge wird von Huber nicht mehr dazugeschrieben. Ob hier wieder Verzierungen mitgezählt werden müssen, lässt sich nicht erfassen.

Schon die Ableitung im Skizzenheft löst sich von der in der Grundform noch einigermaßen klar vorgegebenen rhythmischen Struktur. Daher erscheint der ganze

---

<sup>837</sup> Entspricht weitgehend der seriellen Kette  $\beta - \delta - \alpha - \gamma - \epsilon - \delta - \underline{\alpha} - \beta - \delta - \beta$  (1. Zeile, 14. Spalte Skizze MF 817-696). Wenn man in der vierten Zelle die Elemente beta 1 und delta 1 zu einem alpha-Baustein (hier fett und unterstrichen) zusammenfasst, so kann man die Verbindung bis zum nachfolgenden Element beta 1 nachvollziehen. Der gamma-Baustein am Schluss des Abschnitts lässt sich nicht mit der seriellen Kette in Verbindung bringen. Er tritt an die Stelle der noch fehlenden Reihenelemente  $\delta$  und  $\beta$ .

Versuch, die finale Version im Stimmheft in ein solches Korsett zu zwängen, zum Scheitern verurteilt. Im Folgenden zersetzt sich die vorher noch gültig scheinende Systematik in der rhythmischen Organisation weiter.

Partie 4 der Bratschenstimme (9'47"), von *ṣabā* auf *f#* nach *ṣabā* auf *d* modulierend, greift wiederum das rhythmische Pattern auf, das bisher mit *sīkā* verknüpft war (2 + 4 + 4 + 3 + 4), kommt aber aufgrund ihrer Kürze nur bis zur vorletzten Zelle (theoretisch könnte die letzte Zelle also abweichen). Skizze und finale Fassung unterscheiden sich hier prinzipiell nicht; es ist jedoch zu bemerken, dass die Grundform in der vorletzten Zelle vier statt der drei Schläge in Ableitung und Stimmheft umfasst. Es ist möglich, dass ursprünglich eine Überbindung zu einer letzten Zelle geplant war. Denkbar ist auch, dass eine andere rhythmische Struktur als die bisher mit *sīkā* verknüpfte verwendet werden sollte. Die der Partie zugrunde liegenden seriellen Stränge beginnen in der vorletzten Spalte (19) der ersten Zeile von Skizze MF 817-696. Es liegt eine reihentechnische Überlappung mit der vierten Gitarrenpartie vor, die in ihrer Grundform – nicht der finalen Fassung – mit den in diesen beiden letzten Spalten stehenden Dauern endet. Das Ende der Bratschenpartie weicht in ähnlicher Weise von der zuvor noch eingehaltenen seriellen Vorgabe ab.<sup>838</sup>

Das eröffnende Quart-Flageolett tritt nicht in der Skizze auf und ist offenbar nicht Teil der rhythmischen Struktur. Es gehört zu einer Gruppe einzelner Klangereignisse (Pizzicato- und Flageolett-Töne bzw. -Glissandi etc.), die sich netzwerkartig durch die Komposition ziehen (vgl. die Partitur 'Alto et Gitarre', in der alle dieser Mini-Einsätze verzeichnet sind), weshalb die Annahme einer gemeinsamen Organisationsebene plausibel ist. Der Gedanke an Hubers Angewohnheit, die zeitliche Struktur seiner Stücke und die Koordinaten von klanglichen Ereignissen durch komplexe grafische 'Zeitnetze' und -diagramme zu bestimmen, liegt hier nahe.<sup>839</sup> Tatsächlich sind solche Abhängigkeiten erkennbar, wie sich im Anhang 'Zeitnetze' nachvollziehen lässt.

Wie entwickelt sich das Verhältnis zwischen melodischen und rhythmischen Strukturen im weiteren Verlauf der Komposition? Der Übersichtlichkeit halber seien hier die Instrumentalpartien mit Modus und rhythmischer Zellenstruktur (basierend auf den Versionen der Stimmhefte) in Tabellenform dargestellt. Auf einige Probleme ist bei dieser Darstellung hinzuweisen: Taktstriche, die für die Grenzen rhythmischer

<sup>838</sup> Der serielle Faden gibt die Folge  $\beta - \delta - \beta - \varepsilon - \gamma - \gamma - \underline{\alpha} - \underline{\delta} - \underline{\beta} - \underline{\delta}$  vor. Die fertige Stimme entspricht jedoch  $\beta - \delta - \beta - \varepsilon - \gamma - \gamma - \underline{\delta} - \underline{\beta} - \underline{\alpha} - \underline{\gamma}$  (abweichende Töne sind unterstrichen).

<sup>839</sup> Weitere Informationen zu den Zeitnetzen finden sich unter IV.2.6.

Zellen stehen sollten, fehlen des Öfteren nicht nur in den Stimmheften, sondern auch in den Skizzen. Zu manchen Abschnitten finden sich keine Skizzen bzw. nicht die gewohnte Doppelskizzierung aus Grundform und Ableitung, sondern nur eine einfache Grundform. Bisweilen weichen nicht nur Stimmheft und Skizze in der rhythmischen Gestaltung voneinander ab, sondern bereits Grundform und Ableitung. Oder es fehlen Dauernangaben zu den einzelnen rhythmischen Zellen in den Skizzen (nach den bereits besprochenen Abschnitten fast immer). Dann ist nicht mehr zu bestimmen, ob z. B. Vorschläge mitgezählt werden müssen oder nicht. Fehlt eine Skizze ganz, wird es zudem unmöglich, Überbindungen zwischen einzelnen Zellen (vgl. Viola 2) zu erkennen. Im folgenden Überblick wurde in den genannten unklaren Fällen konsistent gezählt, ohne Annahmen über eine möglicherweise angestrebte, 'ideale' Zellendauer zu machen, d. h. Verzierungen wurden ignoriert, ebenso wie die Möglichkeit von Überbindungen.

**Abb. 40: Stier – rhythmische Struktur (Gitarre u. Bratsche)**

<b>Partie</b>	<b>Modus</b>	<b>Rhythm. Struktur (Stimmheft/Grundform)</b>	
1. Viola	<i>ṣabā d</i>	2+4+2+7 (3+4)	(15)
		2+4+2+3+4	(15)
-----			
2. Viola	<i>ṣabā d</i>	2+4+2+7 (3+4)	(15)
		2+4+2+3+4	(15)
-----			
1. Gitarre	<i>ṣabā d</i>	2+3½+8½ (2+3+3½)	(14)
		2+4+2+3+4	(15)
-----			
2. Gitarre	<i>sīkā e-b-</i>	n. a. (2+4+4+3+5½)	(18½ – 14 ohne Verzierungen)
		2+4+4+3+4	(17)
-----			
3. Viola	<i>sīkā e-b-</i>	n. a. (2+4+4+3+3½)	(17 – 16 ohne Verzierungen)
		2+4+4+3+4	(17)
-----			
3. Gitarre	<i>sīkā e-b- → ṣabā c#</i>	8½+6½ (2+4+2½+3+3½)	(15)
		2+4+2+3+4	(15)
-----			
4. Gitarre	<i>ṣabā c#</i>	2+3+7¾	(12¾)
		2+4+2+3½	(11½) → bricht ab
-----			
4. Viola	<i>ṣabā f# → ṣabā d</i>	2+4+4+3	(13)
		2+4+4+4/3	(14/13 Grundf./Abl.)
-----			
5. Viola	<i>ṣabā d</i>	4½+3½+4½+4½	(17)
		4½+3½+6+3	(17)
-----			
5. Gitarre	<i>ṣabā d → ṣabā c#</i>	6½+10	(16½)
		4+2½+6+4	(16½)
-----			

6. Gitarre	<i>hiğāz f</i>	$3\frac{1}{2}+4\frac{1}{2}+8\frac{1}{2}$ $3\frac{1}{2}+4\frac{1}{2}+2+4+3$	<b>(16½)</b> <sup>840</sup> <b>(17)</b>
Die Grundform ist in der Wahl der einzelnen Elemente innerhalb der Zellen näher am finalen Notentext als die Ableitung)			
6. Viola	<i>hiğāz f</i>	$3\frac{1}{2}+4\frac{1}{2}+2+3+3\frac{1}{2}$	<b>(16½)</b> (keine Skizze, vgl. Git. 6 → Imitationspartie)
7. Gitarre	<i>hiğāz f</i>	n. a. n. a.	<b>(16)</b> <sup>841</sup> <b>(16)</b>
7. Viola	<i>hiğāz f</i>	$1\frac{3}{4}+3\frac{1}{2}+4+5+4$ $2+4+4+2+3+4$	<b>(17¾)</b> <b>(19)</b>
8. Gitarre	<i>ʿawğ ʿarā h-b-</i>	$3\frac{1}{2}+4\frac{1}{4}+3+6\frac{1}{2}$ $3\frac{1}{2}+4+3+4+5\frac{1}{2}$	<b>(17¼)</b> <b>(20)</b>
8. Viola	<i>ʿawğ ʿarā h-b-</i>	$3+3\frac{1}{2}+4\frac{1}{2}+5$ $3+5+4+5$	<b>(16)</b> <b>(17)</b> → Ableitung fehlt
9. Gitarre	<i>ʿawğ ʿarā h-b-</i>	$6\frac{1}{2}+1\frac{1}{2}+2+4\frac{1}{4}+4\frac{1}{2}$	<b>(18¾)</b> → keine Skizze
9. Viola	<i>şabā f# → şabā d</i>	$2+4+4\frac{1}{2}+3$	<b>(13½)</b> → keine Skizze
10. Gitarre	<i>ʿawğ ʿarā h-b- → şabā c# → d</i>	$3\frac{1}{2}+6\frac{1}{2}+6+5+8\frac{1}{2}$	<b>(29½)</b> → keine Skizze
10b. Gitarre	<i>şabā d</i>	$3+9$	<b>(12)</b> → keine Skizze
11. Gitarre	<i>şabā d</i>	$6\frac{1}{2}+6+4+3$	<b>(19½)</b> → keine Skizze
10. Viola	<i>şabā d</i>	$20\frac{1}{2}+11\frac{1}{2}$ $4\frac{1}{2}+5+4+6+5+6$	<b>(32)</b> <b>(30½)</b>
12. Gitarre	<i>şabā d</i>	$4\frac{1}{2}+3\frac{1}{2}+4\frac{1}{2}+4\frac{1}{2}$	<b>(17)</b> → keine Skizze

<sup>840</sup> Gemäß Skizze MF 817-696 müssten mit der rhythmischen Folge  $\varepsilon - \gamma - \alpha - \alpha - \delta - \beta - \delta - \underline{\varepsilon} - \gamma - \delta - \underline{\beta} - \alpha$  17½ Schläge vorliegen. (Die unterstrichenen Elemente sind im finalen Notentext durch kürzere Dauern, alpha 1 bzw. gamma 1, ersetzt.)

<sup>841</sup> Die rhythmische Folge nach MF 817-696,  $\beta - \underline{\varepsilon} - \gamma - \delta - \alpha - \gamma - \alpha - \varepsilon - \delta - \beta - \underline{\delta}$ , entspricht im finalen Notentext  $\beta - \underline{\alpha} - \gamma - \delta - \alpha - \gamma - \alpha - \varepsilon - \delta - \beta - \underline{\beta}$  (abweichende Elemente unterstrichen).

11. Viola	<i>ṣabā f#</i> → <i>ṣabā d</i>	2+4+4+3 keine Skizze → Variante von 9	(13)
11b. Viola	<i>ṣabā d</i>	2+4+4+3 keine Skizze → Variante von 11 (im Grunde identisch, aber eine Oktave tiefer und komplett in <i>ṣabā</i> auf <i>d</i> )	(13)
13. Gitarre	<i>ḥiğāz d</i>	4+1½+3+2½+1+1½+2 keine Skizze	(15½) → keine Skizze
12. Viola	<i>ḥiğāz d</i>	4+3½+4+4½+1½+4+4½+1+4+4+4½+1½+4+4½+2½+½+4+2+1+4+4+3+2+4+1½+½ keine Skizze	(78½) → keine Skizze
14. Gitarre	<i>ḥiğāz d</i>	2½+2+½+2+1½+2+1+2+1 keine Skizze	(14½)
15. Gitarre	<i>ḥiğāz d</i>		(2½) → keine Skizze
15b. Gitarre	<i>ḥiğāz d</i>	2+2+2+2+4+2+2+2 keine Skizze	(18) → keine Skizze

Wie beschrieben lässt sich, zumindest mit Blick auf die Skizzen, ein systematischer Zusammenhang zwischen melodischem und rhythmischem Modus bis einschließlich zur dritten Partie der Gitarrenstimme ablesen. Spätestens ab der fünften Bratschenpartie ist eine solche Verbindung aber kaum noch zu erkennen. Dieser Abschnitt steht in *ṣabā* auf *d*, die rhythmische Struktur besitzt jedoch keinerlei Ähnlichkeit zu dem vorher für diesen Modus etablierten Pattern. Auffällig ist auch, dass Huber hier regulär rhythmische Zellen mit Dauern jenseits der natürlichen Zahlenreihe einsetzt. Überschüssige oder fehlende halbe Zeiteinheiten sind nicht mehr das Resultat weggelassener Triolen oder Quintolen, sondern bereits in den Skizzen so angelegt.<sup>842</sup>

Bei den Partien in *'awğ 'arā* gleicht auf den ersten Blick keine der anderen. Möglicherweise bestand in einer frühen Phase des Kompositionsprozesses eine

<sup>842</sup> In der arabischen Musiktheorie kommt dies nicht vor, da die rhythmische Maßeinheit – wenn inzwischen auch nicht mehr unteilbar – Grundlage für die Dauern rhythmischer Zellen ist.

Verbindung zwischen den einzelnen Teilen, denn einige Ähnlichkeiten lassen sich doch noch erkennen:

**Abb. 41: *Stier* – rhythmische Struktur: Partien in 'awǧ 'arā**

<u>Partie</u>	<u>Modus</u>	<u>Rhythm. Struktur (Stimmheft/Grundform)</u>	
8. Gitarre	'awǧ 'arā h-b-	$3\frac{1}{2}+4\frac{1}{4}+3+6\frac{1}{2}$	(17 $\frac{1}{4}$ )
		$3\frac{1}{2}+4+3+4+5\frac{1}{2}$	(20)
-----			
8. Viola	'awǧ 'arā h-b-	$3+3\frac{1}{2}+4\frac{1}{2}+5$	(16)
		$3+5+4+5$	(17) → Ableitung fehlt
-----			
9. Gitarre	'awǧ 'arā h-b-	$6\frac{1}{2}+1\frac{1}{2}+2+4\frac{1}{4}+4\frac{1}{2}$	(18 $\frac{3}{4}$ ) → keine Skizze

Die ersten beiden Zellen der achten Gitarrenpartie ergeben  $7\frac{3}{4}$  Schläge im Stimmheft und  $7\frac{1}{2}$  in der Skizze, 8 in der Skizze von Viola, Pt. 8, ebenso im Stimmheft der Gitarre, Pt. 9, trotz unterschiedlicher Aufteilung. Die beiden letzten Zellen haben addiert eine Dauer von  $4 + 5\frac{1}{2} = 9\frac{1}{2}$  in der Skizze von Gitarre, Pt. 8 ( $3 + 6\frac{1}{2}$  in der finalen Fassung),  $4 + 5 = 9$  in der Skizze von Viola, Pt. 8 ( $4\frac{1}{2} + 5 = 9\frac{1}{2}$  im Stimmheft) und  $4\frac{1}{4} + 4\frac{1}{2} = 8\frac{3}{4}$  in Abschnitt 9 der Gitarrenstimme. Es bestehen also sehr wohl Ähnlichkeiten (indem nämlich die Dauern der ersten beiden wie der letzten beiden Zellen den Bezug auf einen gemeinsamen Ursprung offenbaren →  $8 + 9$ ), die aber unterschiedlich ausdifferenziert wurden. Partie 9 der Gitarrenstimme hat eine Zelle von zwei Schlägen mehr als die beiden anderen Abschnitte in ihrer jeweiligen finalen Fassung. Interessanterweise besitzt die Grundform von Gitarre, Pt. 8 eine ähnlich erweiterte Dauer. Rhythmische Struktur und melodischer Modus scheinen also hier durchaus noch in Verbindung stehen, wenn auch diese Zusammenhänge wesentlich unklarer sind als zu Beginn der Komposition.

Die offensichtlichen Gemeinsamkeiten zwischen Partien 4, 9, 11 und 11b der Bratschenstimme rühren daher, dass 11 und 11b rhythmische und melodische Varianten von 9 sind. Melodisch sind sie bis auf einige geringfügige Abweichungen in der ersten Hälfte (bei Partie 11b allein dadurch bedingt, dass dieser Abschnitt nicht wie die beiden anderen von *ṣabā* auf *f#* nach *d* moduliert, sondern bereits von Anfang

an in *d* steht) identisch. Dies trifft umso mehr auf die rhythmische Gestaltung zu, die einzige Abweichung findet sich in einer zusätzlichen Achtelpause in der dritten Zelle von Abschnitt 9. Die rhythmische Struktur, 2 + 4 + 4 + 3, entspricht einer um die letzte Zelle verkürzten Version des bisher mit *sīkā* verknüpften Patterns. Da diese Partien weitestgehend identisch sind, kann das von ihnen geteilte Pattern nicht als Zeichen einer neuen Verknüpfung zwischen modaler und rhythmischer Struktur gewertet werden.

Keine auffälligen rhythmischen Verbindungen konnten für Abschnitte festgestellt werden, zwischen denen an verschiedenen Stellen der Partitur Wahlmöglichkeit besteht. Dies betrifft die Abschnitte der Viola 5/10/11b; der Gitarre 10b/11 sowie 11/12. Es handelt sich um völlig verschieden gestaltete Abschnitte, sowohl melodisch wie rhythmisch. Eine Ausnahme bilden die Abschnitte 10 und 10b der Gitarrenstimme, zwischen denen bei 17'29" gewählt werden kann. 10b verzichtet auf die längere Modulationspartie von *'awǧ 'arā* über *ṣabā* auf *c#* nach *ṣabā* auf *d* und übernimmt nur den letzten Teil auf *d* von 10, die letzte rhythmische Zelle. Einzige Abweichung ist die Schreibung einer Zweiergruppe von Sechzehntelnoten: im Fall von Abschnitt 10 als Vorschlag, im Fall von 10b als reguläre Gruppe, was einen Unterschied von einem halben Schlag ausmacht. Anstelle des modulatorischen Beginns steht bei 10b eine dreischlägige rhythmische Zelle, ohne direkte Beziehung zu 10. Melodisch bewegt sich auch dieser Abschnitt in *ṣabā* auf *d*.

Obgleich Huber schon in früheren Stücken auf ganz ähnliche Weise auf der rhythmischen Ebene arbeitete wie im *Stier*, eröffnet der direkte Bezug auf die arabische Musik ein neues Assoziationsfeld. Die zu Beginn der Komposition einheitliche Verwendung der gleichen rhythmischen Struktur innerhalb des gleichen melodischen Modus führt auf einer abstrakten Ebene zu einer Art 'durchbrochenen' Zyklus: durchbrochen, da kaum ein Abschnitt eine etablierte rhythmische Struktur ohne Abweichungen wiederholt und da die einzelnen Abschnitte in der Regel auch nicht direkt aufeinander folgen, um gemeinsam eine Wiederholungsstruktur bilden können. Die augenscheinliche Verwandtschaft der *'awǧ 'arā*-Abschnitte verstärkt aber den Eindruck, dass der Bezug auf die zyklische Struktur rhythmischer Modi bewusst geschieht.

## Rhythmische Modi: Tonband und Live-Besetzung

Ein weiterer interessanter Aspekt ist das Verhältnis zwischen den komponierten Instrumentalpartien für Gitarre und Bratsche sowie den live vorgetragenen Perkussionspartien und den auf Band aufgenommenen und digital bearbeiteten Passagen. Die Anweisungen für die Live-Perkussion beschränken sich auf die Vorgabe der zu verwendenden Trommel, des rhythmischen Modus und die zugehörigen Zeiten für Beginn und Ende der entsprechenden Abschnitte. Daneben werden auch punktuelle Einsätze mit kurzen Klangereignissen angegeben. Live spielen drei rhythmische Modi eine Rolle: die *awzān samāḥ*, *awfar* und *āḡir aqṣāq samā*.<sup>843</sup>

In den Skizzen zur Tonbandmusik tauchen drei verschieden benannte Perkussionsmodule häufig auf: 'DOUFF', 'RIQ' und 'AWFAR'. Verweisen die ersten beiden Namen auf die Instrumente, mit denen diese Partien eingespielt wurden (beides Rahmentrommeln), ist es im letzten Fall der verwendete rhythmische Modus. Bei den nur nach den Instrumenten benannten Elementen ist (auch aufgrund elektronischer Weiterverarbeitung) nicht ganz klar, wie viele Modi sie repräsentieren könnten. Dies gilt vor allem für das RIQ-Modul, da es in der Tonband-Verlaufsskizze mit der zusätzlichen Bezifferung 3 oder 4 auftauchen kann und sich in den Arbeitsskizzen zu den Tonbandaufnahmen mehrere verschiedene Modi unter diesem Stichwort finden.<sup>844</sup> Unter Umständen wird aber nur ein Modus verwendet. Die Nummerierung könnte sich nach den Skizzen, die mir vom Experimentalstudio des SWR zur Verfügung gestellt wurden, auch auf den verwendeten 'Take' beziehen (welche darin mit T1 bis Tn nummeriert werden). Ebenso denkbar ist, dass die Zahlen verschiedene Audiokanäle bzw. daran gekoppelte Bearbeitungsvarianten einer Aufnahme bezeichnen (das wären z. B. beim Modul DOUFF: 1-2: Originalaufnahme in Stereo, 3: Transposition b, 4: Transposition c).

DOUFF scheint einerseits mit *wazn samāḥ* verknüpft,<sup>845</sup> in der original belassenen sowie mindestens zwei weiteren digital transponierten Varianten. Ebenso finden sich Hinweise zu Tempomodifikationen dieser Aufnahmen.<sup>846</sup> Andererseits gibt es auch Aufnahmen unter diesem Label, die mit 48/4 gekennzeichnet sind. Dies

<sup>843</sup> Darstellungen dieser Modi finden sich in Kapitel III.2.3.

<sup>844</sup> Vgl. MF 817-800, 817-846.

<sup>845</sup> Darauf deutet die Angabe 36/4 auf MF 817-830 hin.

<sup>846</sup> S. MF 817-830.

ergibt sich aus den beim SWR liegenden Skizzen,<sup>847</sup> doch unter MF 817-846 findet sich unter '13 – Rahmentrommel' ebenso der Vermerk: "48, sehr langsam 4x".

Auch das AWFAR-Element wurde offensichtlich verschiedenen alternativen Tempomodifikationen unterworfen; der Skizze auf Mikrofilm 817-832 nach zu urteilen durch Veränderung der Bandgeschwindigkeit, d. h. dass auch die Tonhöhen sich mit veränderten. Die beigefügte Angabe von 19/4 bestätigt die naheliegende Vermutung, dass dieses Modul tatsächlich eine Aufnahme von *wazn awfar* darstellt.

### **Simultaneität vs. Zusammenspiel**

Gleich zu Beginn der Sequenzstruktur startet das rhythmische Modul Douff von Band, fast zeitgleich mit Violapartie 1. Die beiden Ereignisse sind jedoch nicht koordiniert. Nirgendwo in den Stimmheften findet sich ein Verweis, dass eine Orientierung anhand des Playbacks gewünscht ist (ganz im Gegensatz z.B. zur *nāy*-Stimme bei 29'23", wo eine Begleitung der *nāy* auf Band ausdrücklich gefordert wird). Die Live-Passage ist auskomponiert, die Tonbandspur sowieso festgefügt. Beide stehen aber für sich, wenn Verknüpfungen entstehen, dann in der Wahrnehmung der Zuhörenden. Dies zeigt sich weiter anhand von Abschnitt 1 der Gitarrenstimme (3'09"-3'35"), der eine kleine Weile zeitgleich mit einer Passage in der Perkussionsstimme (*wazn samāh*, 2'53"-3'47") läuft. Die Live-Partie der Gitarre hat definierte Anfangs- und Endpunkte, die automatisch ein gewisses Tempo vorgeben. Bei den Perkussionspassagen ist dies nicht der Fall. Zwar sind bestimmte rhythmische Modi mit bestimmten Tempovorstellungen verknüpft, doch handelt es sich um keine absoluten Tempi. Auch wird nicht angegeben, wie viele Zyklen in dem vorgegebenen Zeitraum abgeschlossen werden sollen. Es scheint daher eher um Simultaneität und nicht um koordiniertes Zusammenspiel zu gehen. Erwähnt werden muss auch, dass die rhythmische Struktur der Perkussionsstimme (12 + 8 + 4 + 8 + 4) eine grundlegend andere als die der Gitarrenstimme (2 + 3½ + 8½, Skizze: 2 + 4 + 2 + 3 + 4) ist, also selbst bei perfekter Koordination zwei verschiedene Modelle aufeinander stießen.

Die einzelnen Schichten des Tonbands sind im Gegensatz zu den variabel interpretierbaren Live-Passagen schon aufgrund ihrer medialen Fixierung koordiniert – ihr Verhältnis untereinander ist zu jedem Zeitpunkt als vom Komponisten

---

<sup>847</sup> S. Anhang: Skizzen des SWR-Experimentalstudio, zweite Seite.

'gewünschtes Ergebnis' zu verstehen. Dabei laufen häufig mehrere Varianten derselben *wazn*-Aufnahme gleichzeitig – in der Grundform und den tempomodifizierten Varianten.<sup>848</sup> Das gleiche rhythmische Pattern erklingt also in verschiedenen Geschwindigkeiten übereinander geschichtet. Denkt man an Bakhtiars spirituelle Deutung architektonischer Ornamentik zurück, so ließe sich dieses Phänomen in gleicher Weise interpretieren: Auf jeder Ebene des Ganzen spiegelt sich die göttliche Ordnung (der rhythmische Modus) wider, im Mikrokosmos (in den schneller laufenden Aufnahmen) wie im Makrokosmos (in den langsamen Aufnahmen).

Ähnliches lässt sich auf modaler Ebene feststellen, wenn verschiedene Transpositionen eines *maqām* simultan verwendet werden (z. B. der *qānūn*-Part von Band in Sequenz II oder das Aufeinanderprallen von *ṣabā* auf *f#* in Violapartie 9 auf *ṣabā* auf *d* in Gitarrenpartie 11). Im Allgemeinen bewegen sich die gleichzeitig geschehenden Kompositionselemente aber in gemeinsamen modalen Feldern, dies jedenfalls in weitaus höherem Maße als es auf der rhythmischen Ebene festzustellen wäre. So wird in der Improvisationspassage des arabischen Ensembles in Sequenz VIII die sich im *wazn samāh* bewegend Perkussionsstimme auf der Bühne z. B. mit *wazn awfar* auf Tonband kontrapunktiert (26'10"-27'00").

Viele der in der Komposition gleichzeitig erklingenden Elemente sind also genau das: simultane Ereignisse ohne direkte Verbindung. Anweisungen, ein anderes Element als übergeordnet anzusehen und sich daran zu orientieren wie im Fall von *nāy*- (29'23": "accompagner la bande") und *qānūn*-Stimme (18'05": "accompagner Alto et Guit."), betreffen das weitestgehend ohne Notation agierende arabische Ensemble. Ausgedehnte gemeinsame Improvisationspassagen wie in der achten Sequenz sind der deutlichste Ausdruck dieses kooperativeren Spielverhaltens. Abschnitte des genau koordinierten Zusammenspiels beschränken sich für die europäischen Instrumente im Wesentlichen auf die in Partitur geschriebene Imitationspassage in *ḥiḡāz* (Bratsche und Gitarre, jeweils Abschnitt 6) und die Coda. Doch auch die improvisierten Einwüfe in Sequenz VII sind hier zu nennen; sie entsprechen ähnlichen kürzeren Einsätzen der arabischen Instrumente und stellen spontane Reaktionen auf das vorherrschende Klangbild dar, sind also nicht bloß simultane, für sich allein stehende Ereignisse. Eine gemeinsame Ebene aller Musiker\*innen stellt sich erst in der für alle ausnotierten Coda ein.

---

<sup>848</sup> So etwa direkt zu Beginn der Komposition, im Modul DOUFF bei 0'00".

## 2.6 – Zeitnetze, Wellendiagramme und Sequenzstruktur (Prinzipien der Zeitgestaltung)

Für *Die Erde dreht sich auf den Hörnern eines Stiers* existieren Skizzen zu fünf ineinander verwobenen 'Zeitnetzen'.<sup>849</sup> Dabei handelt es sich um eine der Visualisierungsmethoden zeitgestalterischer Konzepte, mit denen Huber zum Zeitpunkt der Komposition bereits jahrzehntelang operiert hatte. Seit den 60er-Jahren verwendete er dabei Millimeterpapier, um zeitliche Proportionen genau darstellen zu können. Bei diesen spielt bei Huber oft der goldene Schnitt, aber auch die Fibonacci-Reihe (v. a. bei sich überlagernden Rhythmen) eine Rolle.<sup>850</sup>

Ein Zeitnetz entsteht durch Kreuzungen von Geraden untereinander sowie an der maßgebenden Zeitachse – es handelt sich um ein Strahlendiagramm, dessen Schnittpunkte präzise definierte Zeitangaben bereitstellen. Diese Zeitpunkte erhalten auch eine qualitative Dimension durch die Art der Kreuzung: So können Schnittpunkte am Zeitstrahl selbst als Kreuzungen erster Ordnung – oder anders: Kreuzungen an der Oberfläche (vs. Kreuzungen in tieferen Schichten) – bezeichnet werden;<sup>851</sup> je nach geometrischer Anlage ergeben die verschiedenen Kreuzungen der Geraden untereinander weitere Ebenen, weitere gestaffelte Zeiträume.<sup>852</sup> Auf diese Weise ist es möglich, Zeit über die bloße Dauer hinaus, quasi 'mehrdimensional' zu interpretieren. Das passt ausgezeichnet zu Hubers Konzept der 'Poly-Tempik'; er selbst beschreibt dieses in Anlehnung an den Sufismus:

"Im Bild des Sufi-Philosophen ist die Zeit eine Qualität der Existenz. Das macht nicht Halt vor der Lebensdauer, manche Tiere leben nur kurz, andere ganz lang. Eine Poly-Tempik hat mich immer interessiert, weil damit die Starrheit der Einheit relativiert werden kann."<sup>853</sup>

---

<sup>849</sup> S. MF 817-1019-1023. Auch für die *Lamentationes* existieren solche Skizzen, die aber nicht so präzise Werte mitteilen wie die des *Stiers*. Vgl. MF 823-650. Zur Entstehung von Hubers Strahlendiagramm-Technik s. Von Zeit zu Zeit, S. 187.

<sup>850</sup> S. Zimmermann, S. 151-152. S. a. Hubers Aussage in Von Zeit zu Zeit, S. 129: "Mich interessiert eine Rhythmik, die innerhalb der Makroform entsteht, wenn ich mehrere logarithmische oder Fibonacci-Reihen kombiniere und überlagere."

<sup>851</sup> Bedeutsam ist vor allem auch die Menge der sich an einem Punkt kreuzenden Linien; sind dies mehr als zwei, "wird dabei die Präsenz erhöht." S. Von Zeit zu Zeit, S. 130.

<sup>852</sup> Ebenso bestimmen Ausrichtung, Winkel und Anzahl der Zeitstrahlen die Dichte der Kreuzungspunkte in bestimmten Abschnitten der Zeitachse – so kann beim 'Auskomponieren' dieser Skizzen visuelle Dichte in 'zeitliche Dichte' (von Klangereignissen) übertragen werden.

<sup>853</sup> Von Zeit zu Zeit, S. 127. Vgl. a. Umgepflügte Zeit, S. 79-80 u. S. 67-75.

Für Huber liegt in der Einheit der gemessenen Zeit eine Vielzahl weiterer erlebter Zeiten.<sup>854</sup> So wie jedes Lebewesen ein anderes Empfinden für Zeit hat, so wie in jeder Situation das Fließen der Zeit anders wahrgenommen wird, so bieten auch Hubers Konzeptzeichnungen verschiedene Zeitebenen – eine Vielheit, die durch den Zeitstrahl (die gemessene Zeit) in einem gemeinsamen Maßsystem geeint wird. Dieses gemeinsame Maßsystem wird nicht zuletzt durch die grundsätzlich abstrakte (und in *Die Erde dreht sich auf den Hörnern eines Stiers* durch die feste einheitliche Dauer auch sehr starre) Sequenzstruktur ausgedrückt: zunächst ein leeres Container-Format, das aber mit einer deckungsgleichen, meist hörend nachvollziehbaren musikalischen Struktur gefüllt wird.<sup>855</sup>

Hinter der hörbaren Struktur wirken jedoch die verschiedenen Zeitnetze auf übergeordneten oder auch untergeordneten Ebenen; im Nachhinein lässt sich nicht mehr sicher sagen, ob die Sequenzstruktur in ihrer konkreten Gestalt mit ein Resultat der durch die Zeitnetze gewonnenen Koordinaten ist, oder ob nicht vielmehr die abstrakte Sequenzstruktur die Rahmenbedingungen für den Aufbau dieser Netze bildete. Laut Heidy Zimmermann war die Gesamtdauer der Sequenzstruktur ein "factum brutum".<sup>856</sup> Die Unterteilung dieser Dauer ist vielleicht durch eine Mischung von pragmatischen Überlegungen und Zeitnetzexperimenten entstanden. Huber gibt an, dass er "die Sequenzen auf 3'20" angelegt" habe, da "die üblichen

---

<sup>854</sup> Huber benennt diese unterschiedlichen Zeitkonzepte in *Umgepflügte Zeit*, S. 68 als "Uhrzeit und Erlebniszeit", "was wohl kaum anders denn als Referenz an Stockhausens 'Struktur und Erlebniszeit' hörbar ist." S. Schmidt, S. 168. Hubers hier thematisiertes Zeitkonzept stammt aus einer überarbeiteten "Version des Vortrags 'Zeit-Komposition, -Dekomposition, -Implosion. Von Zeit zu Zeit', gehalten in Darmstadt am 6. August 1988." S. *Umgepflügte Zeit*, S. 75. Nyffeler bemerkt zu dem dort imaginierten 'dynamischen, polydirektionalen Zeitbegriff': "Im Frühwerk von Klaus Huber finden diese Überlegungen noch keinen Niederschlag. Sein Zeitbegriff wurzelt hier vor allem in zwei Vorstellungen. Einerseits steht er unter dem starken Einfluß von Anton Webern und der seriellen Technik, ohne sich aber deren äußerste Konsequenz, die Auflösung des Zeitverlaufs in einem statischen Beziehungsnetz von Zeitpunkten, zu eigen zu machen. Das Denken in musikalischen Sinneinheiten (man könnte auch traditionell sagen: in Motiven) [...] steht für ihn nicht in Frage.

Andererseits gibt es in Hubers damaligem Schaffen eine Grundbefindlichkeit inhaltlicher Art, nämlich eine Tendenz zur Weltabgewandtheit und Verinnerlichung. [...]

Innenschau ist ein Sichhinwegsetzen über die empirische Zeit. Sie tendiert zum gedanklichen Umkreisen von unverrückbaren Ideen und Vorstellungen. Im Extremfall nimmt sie die Form einer Meditation an, die der empirischen Welt von Raum und Zeit eine zeitlose innere Anschauung entgegenstellt." S. Nyffeler, Max: *Momente realer Gegenwart. Aspekte von Zeitlichkeit im frühen Schaffen von Klaus Huber*. S. 83. Die von Huber später ausformulierte Spannung zwischen gemessener und erlebter Zeit könnte also als direkte Konsequenz dieser zwei Gesichter des früheren Zeitbegriffs gesehen werden.

<sup>855</sup> Darin ließe eine Verbindung zur Zeitbehandlung John Cages ziehen, der ebenso mit abstrakten 'rhythmic structures' und 'time brackets' operiert.

<sup>856</sup> Zimmermann, S. 156.

Improvisationen" des arabischen Ensembles "3-4 Minuten dauern".<sup>857</sup> Doch findet sich diese Dauer teilweise in den Zeitnetzen wieder, da sechs der elf Sequenzstartpunkte mit Schnittpunkten der Zeitnetze 1, 2, 4 und 5 korrelieren, nämlich bei 2'00" (I), 12'00" (IV), 22'00" (VII), 25'20" (VIII), 32'00" (X) und 35'20" (XI). Bis auf den Einsatz von Sequenz IV ergeben sich diese Zeiten alle durch Schnittpunkte auf der Zeitachse selbst. Auch der goldene Schnitt bei 24'50" wird durch einen Schnittpunkt auf der Zeitachse markiert (Zeitnetz 1).

Die beim Experimentalstudio des SWR liegenden Skizzen enthalten Pläne zum Ablauf der Tonbandkomposition – dort sind viele Einsatzzeiten nachzulesen.<sup>858</sup> Es ist aber auch klar ersichtlich, dass andere, durch die Zeitnetze nicht bestimmte Zeitpunkte von Wellendiagrammen abgeleitet wurden. Diese stellen eine weitere geometrische Skizzierungsmethode Hubers dar. Mehrere sich überlagernde Wellenlinien unterschiedlicher und variabler Frequenz und Amplitude (sie sind frei Hand gezeichnet) verlaufen an einer (durch Millimeterpapier genau strukturierten) Zeitachse entlang. Beim anschließenden Zerschneiden dieser Kurven durch horizontal verlaufende Geraden "ergeben sich daraus exakte Zeitstrecken oder Flächen, die nun mit musikalischen Gestalten gefüllt werden können."<sup>859</sup> Die beim SWR liegenden Skizzenblätter zu den Sequenzen VII, VIII, IX, X und XI zeigen deutlich, wie die Dauer der Präsenz eines bestimmten Elements im Klangbild, z. B. die Dauer eines an- und abschwellenden Geräuschsegments, durch die beiden Schnittpunkte einer Geraden mit einer einzelnen 'Welle' definiert wird. Je näher am 'Wellengipfel', desto kürzer ein solcher Zeitraum. Der Startpunkt von Sequenz IX (28'40"), nicht durch die Schnittpunkte der Zeitnetze abgedeckt, fällt mit dem Eintreten einer Geraden in eine 'Welle' zusammen. Ebenso werden wohl auch Zeiten für modulatorische Operationen auf der Tonbandebene (Fade-Out etc.)<sup>860</sup> und eventuell sogar rhythmische Werte<sup>861</sup> gewonnen.

Da verschiedenste Parameter auf unterschiedliche Weise durch diese grafischen Methoden bestimmt werden, ist ein hörendes Nachvollziehen dieses Organisationsprinzips nicht mehr möglich.<sup>862</sup> Was die längeren Partien für Gitarre und Bratsche betrifft, so werden deren Einsatzzeiten nur in zwei Fällen in der

---

<sup>857</sup> Von Zeit zu Zeit, S. 85.

<sup>858</sup> S. Anhang: Skizzen des SWR-Experimentalstudio, erste Seite.

<sup>859</sup> Schmidt, S. 170.

<sup>860</sup> Vgl. Zimmermann, S. 157.

<sup>861</sup> Vgl. Von Zeit zu Zeit, S. 198-200.

<sup>862</sup> Vgl. Schmidt, S. 170.

Gitarrenstimme, 10b/11 (21'20") und 15 (30'50"), durch Zeitnetze definiert (punktuelle Einsätze beider Instrumente jedoch in weit größerem Ausmaß). Es ist möglich, dass die Organisation der Live-Ebene auf weitere, nicht erfasste Wellendiagramme zurückgeht. Demgegenüber besitzen die fünf Zeitnetze Relevanz für beide Ebenen, erfassen aber auch innerhalb einer Kategorie (z. B. Geräusch-Arrangement oder kleinere perkussive Einsätze) längst nicht alle Elemente. Es zeigt sich, dass es in diesen Kompositionen kein alleiniges übergeordnetes System gibt, von dem die Gesamtheit aller strukturellen Entscheidungen abgeleitet werden kann.

## 2.7 – Fazit: Kompositionstechnik als Sinngehalt

Huber bezeichnet *Die Erde dreht sich auf den Hörnern eines Stiers* als 'Acollage'<sup>863</sup> oder 'Assemblage'<sup>864</sup>. Unter Assemblage versteht man in der bildenden Kunst Collagen mit plastischen Objekten. Diese werden in der Regel auf einer Grundplatte fixiert. Der Begriff impliziert eine Zusammenstellung (scheinbar) disparater, oft gefundener Elemente. Zunächst distanziert sich Huber mit der Bezeichnung 'Assemblage' vom Werkbegriff; er signalisiert, dass er kompositorische Kontrolle aufgegeben hat, dass er nicht als der alleinige Schöpfer zu sehen ist (dies ist allein schon durch die improvisierenden Musiker\*innen auf der Bühne bedingt).

Weiter charakterisiert er damit treffend die Art der verwendeten Materialien: miteinander in Konflikt stehende, in theoretischen Abhandlungen 'gefundene' Stimmungssysteme ('Alī ad-Darwīš vs. temperiertes 24-Tonsystem) und Tetrachord-Unterteilungen (verschiedene *hiğāz*-Varianten) etc., elektronische und akustische Klangebenen, Geräusch vs. definierte Tonhöhe, aber auch Gegensätzliches auf (inter)kultureller Ebene: europäische vs. arabische Instrumente, moderne (europäische) Kompositionstechniken vs. klassische arabische Materialien bzw. Improvisation. Auch das variable Verhältnis dieser einzelnen Elemente zueinander wird durch den Assemblage-Begriff thematisiert: Simultane, aber nicht interagierende Partien stehen neben Kollektivimprovisation und imitatorischer Polyphonie.

Während das Playback eine abgeschlossene Einheit bildet, in der jeder Zusammenklang und jede Nuancierung feststeht, gestaltet sich die Live-Ebene der Assemblage wesentlich offener. Das Playback bildet in dieser Analogie die Grundplatte, auf der die übrigen Komponenten befestigt sind – die improvisatorischen Partien des arabischen Ensembles sowie die komponierten der europäischen Instrumente. Vorgegebene Einsatz- und Endpunkte sind die Stellen, an denen sie auf der Grundplatte, dem Playback, befestigt sind. Der vorgegebene *maqām* bestimmt z. B. die Gestalt dieser Komponenten. Darüber hinaus ist sie aber im Fluss; auch im Falle der auskomponierten Stimmen, durch die Lebendigkeit der Live-Situation, durch Schwankungen des Tempos sowie anderer Nuancen, durch das

---

<sup>863</sup> In der Partitur, in den Ausführungen zu Aufstellung und Ausrüstung.

<sup>864</sup> Von Zeit zu Zeit, S. 82. Vgl. Homepage-Eintrag (<https://www.klaushuber.com/pagina.php?0,2,91,101,0,0> ; Stand: 7.1.2019).

Fehlen eines allgemeinen engeren satztechnischen Korsetts jenseits der Einsatzpunkte. Im Falle des arabischen Ensembles ist die Situation einfacher: Selbst wenn Huber durch die vorgegebenen Einsatz- und Endpunkte den improvisatorischen Strom bewusst einschränkt, so agieren die Musiker\*innen doch als Einheit, orientieren sich aneinander. An Stellen der vierten (14'46") und neunten (29'23") Sequenz überträgt Huber diesen kooperativen Modus ganz ausdrücklich auf das Zusammenspiel zwischen Musiker\*innen und Playback, indem er *qānūn* und *nāy* die Anweisung gibt, ad libitum die Tonbandaufnahme zu begleiten.

In der Übertragung von Assemblage-Begriff und -Technik ins Musikalische formt Huber mit die wichtigste Botschaft seiner Komposition: Das von Marshall McLuhan in *Understanding Media* (1964) geformte Schlagwort "the medium is the message" trifft es genau; mit der Kompositionsweise macht Huber nicht nur eine Aussage über die arabisch-islamische Kultur selbst, sondern auch über die Begegnung der Kulturen. In *Die Erde dreht sich auf den Hörnern eines Stiers* wird mit großem Bedacht eine einseitige Repräsentation der arabischen Musikkultur(en) vermieden. Es gibt mehrere Instanzen, die auf sehr verschiedene Art einzelne Splitter aus dem Mosaik, das die Gesamtheit der arabischen Musik darstellt, zu Gehör bringen. Da ist zunächst Huber selbst, der sich als Außenseiter dem Komplex nähert. Schon der Komponist selber macht deutlich, dass er die Anerkennung der Diversität und Vielschichtigkeit der Materie für einen der wichtigsten Punkte in der Auseinandersetzung hält. Er arbeitet einerseits aus praktischen Gründen mit einer modern-temperierten 24-Tönigkeit, weicht auf anderen Ebenen durch die Verwendung anderer Stimmungssysteme (z. B. für die Konfiguration des Pitch Shifters) und alternativer Tetrachord-Teilungen (*ḥiḡāz*-Tetrachord in Abschnitt 12 der Bratschenstimme) die Normierung auf. Weitaus deutlicher werden diese Differenzen im Zusammenspiel der übrigen Instanzen der Repräsentation: die Aufnahmen vom improvisierenden *Ensemble Al-Kindi*, das improvisierende arabische Ensemble auf der Bühne (das im besten Fall und im Gegensatz zur Uraufführung weitere Musiker\*innen mit einem ganz anderen Hintergrund und Zugriff ins Spiel bringen sollte), das Sample von Munir Baschirs Lautenspiel: sie alle verkörpern eine eigene Perspektive.

Doch auch die Interaktionen der verschiedenen Ebenen, insbesondere der kulturellen Ebenen, sind von Diversität geprägt: Simultaneität vs. Koordination, Einstimmigkeit vs. Mehrstimmigkeit, akustische vs. elektronische Klangerzeugung

bzw. -manipulation. Freie *maqām*-Improvisation trifft auf auskomponierte Parteien, die zwischen Nachahmung des modalen Prinzips und dessen modernistischer Dekonstruktion schwanken. Vokale Solo-Improvisationen werden auf Band in einen imitatorisch-polyphonen Satz verwandelt. Aus Nebeneinander wird in der auskomponierten Coda Miteinander. Es gibt nicht einen Modus der Begegnung; die Bandbreite reicht hier von Koexistenz, Kooperation, Antagonismus, Integration bis Assimilation und entzieht sich schematischen Deutungsmustern. Die Einbeziehung von Improvisation und anderen indeterminierten Elementen, wie etwa der punktuellen Wahlmöglichkeit zwischen verschiedenen Instrumentalpartien in den Stimmen von Viola und Gitarre, aber auch z. B. der Textauswahl des\*der beteiligten Sufi-Sänger\*in, bringen zudem Unwägbarkeiten in die Interpretation mit ein, die für die Aufführenden Potentiale wie Gefahren bergen: So können vielleicht einzigartige Momente der musikalischen Begegnung entstehen, jedoch auch – ganz im Gegenteil – Dissoziiertheit verstärkt werden und Teile der Komposition weniger 'glücken'. Und damit wird jede Aufführung zu einem eigenen Sinnbild der Begegnung zwischen den Kulturen. Und zeigt, dass Kulturen keine Monolithe sind, die wie bei Huntington fast unweigerlich zusammenprallen, sondern dass sie aus Individuen bestehen, die sich je nach Charakter und Situation unterschiedlich zueinander verhalten. In dieser Hinsicht präsentiert sich *Die Erde dreht sich auf den Hörnern eines Stiers* als leidenschaftliche Absage an den politischen Mythos vom *clash of civilizations*. Inwieweit die Coda, in der alle Aufführenden durch das Band der europäischen Notenschrift vereint werden, auf dieser Ebene einen geglückten Abschluss der Komposition darstellt, ist diskutabel. Jedenfalls ist das Ende nicht auf diesen Aspekt zu reduzieren; der Satz präsentiert sich hier heterophon, nicht polyphon wie in Sequenz IV. Dennoch büßt das arabische Ensemble seine Eigenständigkeit ein. Es ist aber darauf hinzuweisen, dass die Coda keine Lösung der Konflikte der Komposition repräsentiert – die Mischung von Tönen aus *rāst* und *ṣabā* macht deutlich: Das Gleichgewicht ist nicht wiederhergestellt. Möglicherweise ist diese Coda im Hinblick auf die Dominanz der Notenschriftlichkeit aber pessimistischer konnotiert, als zunächst angenommen.

Sehr wohl kann auch über Hubers Wahl, klassische arabische Musik in seine Komposition mit einzubinden, diskutiert werden; ob diese nicht Züge einer orientalistischen Zurschaustellung einer Museumskultur habe, wenn vier arabische Musiker\*innen auf einem Teppich mitten auf der Bühne innerhalb eines europäisch-

avantgardistischen kompositorischen Arrangements auf Abruf improvisatorische Passagen beisteuern; ob eine Kollaboration mit zeitgenössischen arabischen Komponist\*innen nicht passender gewesen wäre. Doch fällt es leicht, Kritikpunkte bei einem solchen Unterfangen zu finden – auch für die gerade vorgeschlagene Kollaboration wäre dies leicht getan; konkrete Entscheidungen zu fällen und transkulturelle musikalische Projekte auf die Beine zu stellen ist dagegen umso schwerer. Und an welchen Stellen Huber tatsächlich umsichtige und gute Entscheidungen getroffen hat, wurde bereits angesprochen.

Die mystischen Aspekte in Hubers Konzeptschreiben vom 7. Mai 1992 (MF 823-579) lassen sich ansatzweise auf die Komposition übertragen, es gibt aber keine zwingende Verbindung, bzw. wird diese spirituelle Dimension von sehr diesseitigen Bedeutungsschichten überdeckt. So ließe sich das Konzept der mystischen Suche grob auf die Struktur des *Stiers* übertragen; zumindest die kathartische Wandlung im Anschluss an die Steigerungspartie der Komposition (Sequenzen V-VIII) könnte als Ende des mystischen Pfades, als *via unitiva* gedeutet werden. Nach den vorangegangenen Konflikten scheint hier eine meditative Gelöstheit die Klanglandschaft zu bestimmen. Der gewählte *maqām*, *ḥiğāz*, der mit Sehnsucht in Verbindung gebracht wird, widerspricht einer solchen Deutung jedoch vielleicht; indem nämlich das Ziel dieser Sehnsucht noch nicht erreicht ist. Andererseits könnte darin auch das Indiz gesehen werden, dass eine Epiphanie, eine *unio mystica* stattgefunden hat, die "einen durchdringenden Schmerz [...] und gleichzeitig eine nie erlöschende Sehnsucht"<sup>865</sup> zurücklässt.

Deutlich korrespondiert der musikalische Umschwung dieses dritten Teils der Komposition aber mit der inhaltlichen Struktur von Doulatabadis Text – er übernimmt die Funktion des Programms der Komposition; die sich immer mehr intensivierende Klage der ersten beiden Formteile und, nach dem Ausbruch, die latente Hoffnung auf "die Wahrheitsliebe der Vernünftigen und das Weltgewissen der Völker, deren Herzen – jenseits der Grenzen, Hautfarben und politischen Systeme – für Frieden, Einigkeit und Liebe pochen", die latente Hoffnung, die nach Abebben des Sturms<sup>866</sup> nun an die Oberfläche steigt. Denn jede Klage impliziert doch zumindest die schwache Hoffnung, wenn nicht erhört, so doch wenigstens gehört zu werden. Dass diese Hoffnung nationale und kulturelle Grenzen transzendiert, zeigt

<sup>865</sup> Von Zeit zu Zeit, S. 60.

<sup>866</sup> Im Kontext von Hubers Bezug auf den auf den ersten Irakkrieg lässt sich an dieser Stelle an die Operation *Desert Storm*, die Offensive gegen den Irak, denken.

sich an der mehrsprachigen Behandlung des Textes – während die arabische und persische Sprache (berechtigterweise) den größten Anteil für sich verbuchen, so werden die wesentlichen Inhalte des Textes auch im Deutschen zum Ausdruck gebracht. Und vielleicht liegt hierin der rote Faden, die – in mystischen Begriffen – 'Einheit in der Vielheit' der Assemblage, der Stier, der die Komposition auf den Hörnern trägt. Der 'Clash' geschieht indessen auf einer ganz anderen Ebene: Offenheit vs. Ressentiment, Gerechtigkeit vs. Unterdrückung, Humanität vs. Inhumanität.

### 3 – *Lamentationes de fine vicesimi saeculi*

#### 3.1 – Vorbemerkungen

Nach dem collagehaften *Die Erde dreht sich auf den Hörnern eines Stiers* wollte Huber wieder mit beiden Beinen auf eigenem kulturellen Grund stehen. Er erinnert sich in *Von Zeit zu Zeit*:

"Darauf mußte der Rückweg nach Europa folgen. Dazu wurde ich von einem Kommissionsauftrag für großes Orchester herausgefordert. Meine Freunde warnten mich, unser großes Orchester habe nun wirklich nichts mit jener Kultur [Anm. d. Verf.: also der arabischen] zu tun. Genau deswegen wählte ich es aber, damit ich mich mit dem Europäischsten, dem Herzstück der europäischen Musikentwicklung abgeben mußte."<sup>867</sup>

Es scheint also Hubers Ziel gewesen zu sein, eine Integration der im *Stier* teils noch separat stehenden fremden Materialien in die eigene kompositorische Sprache zu vollziehen, eine Integration, die keine Brüche wie in der Assemblage erkennen lässt. Das Auftragswerk des SWF Baden-Baden und Radio France kam schließlich am 15.12.1994 unter der Leitung Michael Gielens zur Uraufführung.

---

<sup>867</sup> Von Zeit zu Zeit, S. 88.

### 3.1.1 – Architektur und musikalische Struktur

Huber gründete die Struktur der *Lamentationes* auf einem Grundriss des für seine Architektur berühmten Basars der alten iranischen Stadt Kaschan. Einen entsprechenden Plan, in dem Huber diesen Grundriss musikalisch auszudeuten versucht, schloss Huber am 17. Oktober 1993 ab.<sup>868</sup> Um diesen Zeitpunkt herum dürfte der Beginn der konkreten kompositorischen Arbeiten zu dem Orchesterwerk zu verorten sein.

Den Grundriss des Basars fand Huber in Laleh Bakhtiars Monographie *Sufi. Expressions of the Mystic Quest*, in der er sich schon Jahre zuvor zu sufischen kosmologischen Konzepten belesen hatte.<sup>869</sup> In diesem Band geht es in besonderem Maße um die Verbindung des Sufismus zu den Künsten – Kalligraphie, Musik und eben auch Architektur. Hier muss wieder die Kritik Wasma'a Khalid Chorbachis in Erinnerung gerufen werden, dass Bakhtiars Texte nicht sauber zwischen moderner Interpretation und historischer Bedeutung trennen:

"The symbolic mystical interpretations that have proliferated in these books on Islamic geometric design, pattern and ornament are based on a modern understanding of Islamic literature. There is no documented evidence that such interpretations were given to the art forms when they were created hundreds of years ago."<sup>870</sup>

Gleichwohl lassen sich Bakhtiars Texte als Ausdruck zeitgenössischen sufischen Denkens heranziehen. Der Bezug zwischen Architektur, als Mittel zur Strukturierung und Gestaltung von Raum, und Musik, als Mittel zur Strukturierung und Gestaltung von Zeit, wird von Bakhtiar dort explizit schon vorgedacht:

"It is through geometry and numbers that the generation of architectonic forms occurs. The architect is known as *muhandis*, the geometer. Music was

---

<sup>868</sup> S. MF 823-600

<sup>869</sup> S. Von Zeit zu Zeit, S. 233. Den Plan findet man in Bakhtiar 1979, S. 111, ebenso wie in Ardalan/Bakhtiar, S. 94. Im Gesprächsband *Von Zeit zu Zeit* wird er auf S. 233 reproduziert.

<sup>870</sup> Chorbachi, Wasma'a Khalid: In the Tower of Babel: Beyond Symmetry in Islamic Design. In: Hargittai, István (Hrsg.): *Symmetry 2. Unifying Human Understanding*. Oxford 1989 (= *Computers and Mathematics with Applications*; Bd. 17, 1-6). S. 760.

as important as geometry in the traditional education system, and thus the geometer-to-be was steeped in both spatial and temporal forms.

Traditional architectonic forms, like the *radīf* [Anm. d. Verf.: das von Generation zu Generation überlieferte und erweiterte melodische Repertoire (melodische Archetypen) der klassischen modalen Musik Irans] of Persian music, constitute the philosophy of expression and the repertoire of a Shaykh, passed on to his students. Both architecture and music relate to schools of thought where the master is he who knows the repertoire perfectly."<sup>871</sup>

Im Prinzip vergleicht Bakhtiar die Funktion von Intervallen in der Architektur und in der Musik. Räumliche Intervalle können auf das Auge ähnlich rhythmisch wirken wie zeitliche Intervalle zwischen individuellen Klangereignissen.<sup>872</sup> Ebenso bezieht Bakhtiar Intervalle im Frequenzbereich, also auf der Ebene von Tonhöhen, in ihren Vergleich mit ein:

"The form of a traditional city is based on its movement systems, of which the most important architecturally is the order of the bazaar. Each system, like a mode or *dastgāh* [Anm. d. Verf.: Modus in der persischen Musik] in music, is the most stable and least changeable part of a given expressive form."<sup>873</sup>

---

<sup>871</sup> Bakhtiar 1979, S. 106.

<sup>872</sup> Vgl. Ardalan/Bakhtiar, S. 21: "Order and proportion are viewed as cosmic laws, whose processes man undertakes to comprehend through arithmetic, geometry, and harmony. Proportion is to space what rhythm is to time and harmony to sound. As cosmic rhythm and harmonious sounds are made comprehensible in terms of number, so comprehension of proportion begins there also."

<sup>873</sup> Bakhtiar 1979, S. 108. Vgl. Ardalan, Bakhtiar, S. 17: "A hierarchy of spatial linkages provides an orderly system that allows for both constancy and change. The primary space system relates to the main flow of the bazaar route which traditionally begins at one of the main city gates and frequently continues through the city to the opposite gate or culminates in the nodal space of either a palace precinct or a royal mosque. Secondary space systems, such as pathways into residential quarters, spring from the main bazaar route as tributaries from a river. Dependent spaces, such as shops along the bazaar and rooms around the courtyard of *madāris*, caravanserais, or even residences, rely on primary, secondary, or nodal spaces for their existence. The linkage of one space to another inevitably follows the basic pattern of connection, transition, and culmination. The active quality of positive space carves the spatial connection, flows rapidly through the transition, like air moving through a venture tube, and expands into the culminating spaces, pushing the membrane of domes outward and making them taut; transforming the walls of rooms into transcendent niched volumes; and turning the ornament of surfaces into poetic testaments of the will of the soul to return from whence it has come.

The result is an internal architecture inseparable from the fabric of the cityscape, an architecture indicating that the creative act is less concerned with objects in space than with the preservation of space itself. Just as the Spirit defines the universe in which the soul moves, so sedentary man creates shapes which enclose spaces within which man's essential soul can breathe."

Dem Basar kommt in der traditionellen Stadtarchitektur und ihrer Entwicklung eine besondere strukturelle Rolle zu, bildet sozusagen ihre Lebensader, oder wie Bakhtiar und Nader Ardalan es ausdrücken, ihr Rückgrat (man beachte auch im folgenden Zitat die spirituelle Überhöhung der architektonischen Strukturen):

"The bazaar traditionally begins at the palace precincts, which symbolize the spiritual head of the body, and grow cellularly in an apparent natural pattern in the direction of its symbolic heart [...] going on, then, to the opening of one of the city gates. As the bazaar grows, the vital backbone of the city evolves, and the pedestrian streets leading into the city's body proper insert themselves as ribs. Within this structure and in proximity to the skeletal center, the vital organs of the city develop: bath houses, schools, caravanserais, granaries, bakeries, water cisterns, tea houses, and the numerous stores of the merchants and craftsmen. This structural form represents the religious, political, financial, and social integration of the traditional city.

The city walls and gates define and protect the volume of the body proper. In time, as the linear system of the bazaar grows, and the residential areas [...] grow from the main spine, the old skin is shed and a new layer is created. The identity and boundaries of man, his city and his universe are once again established."<sup>874</sup>

Nach Bakhtiar erfüllt der Basar eine ähnliche Funktion für die Stadt wie der melodische Modus, der einer Improvisation ihre (melodische) Struktur gibt. Hierbei ist mitzudenken, was Touma über den *taqsīm* als Konkretisierung des *maqām* gesagt hat: dass der Modus eine grobe Struktur und Progression von wechselnden Zentraltönen impliziert; dass er durch seine spezifischen Floskeln charakterisiert ist, eben nicht als bloße Skala zu verstehen ist.

---

<sup>874</sup> Ardalan/Bakhtiar, S. 93. Es ist interessant, wie auch Ario Nasserian, Valeriya Klets und Kiumars Poursamimi Wachstum und Veränderung des Basars in der Stadt als 'organische' Entwicklung beschreiben und entsprechende Begriffe wie *tissue* und *joints*. S. Nasserian, Ario et al.: Morphological Interaction of the Bazaar and City in Iran, Past and Present. In: Strappa, Guiseppe et al. (Hrsg.): City as organism. New visions for urban life. 22Nd ISUF International Conference, 22.-26. september 2015; Bd. 2. Rom 2016. S. 829-831.

Beide, Modus wie Basar, bestimmen, welche Wege innerhalb eines (Ton-)Raumes möglich sind, welche Optionen, also alternative Wege, an einem gegebenen Punkt offenstehen.<sup>875</sup>

"While traversing the line of the bazaar you meet first the *dependent* indoor spaces [Anm. d. Verf.: wie z. B. Ladengeschäfte]. [...] Occasionally you come upon another kind of opening, and this leads to *nodal* spaces. Nodal outdoor spaces [...] are essentially rooms around a courtyard. Nodal indoor spaces [...] are essentially rooms around a covered courtyard; there is usually a central pool, and the roof often has an open oculus. This encounter between dependent and nodal spaces and the primary movement system always unfolds in a ternary process of connection, transition and culmination. It is in this same way that a leaf joins a branch or a vase unites with the space around."<sup>876</sup>

Bakhtiar vergleicht den Basar mit dem übergeordneten Modus, *dependent spaces* hingegen mit kleineren Melodien, die nicht modulieren. Über Knotenpunkte kann der Modus verlassen werden. Hier spielen längere Melodien eine Rolle, meist die Hauptmelodien eines *dastgāh* (*šāh guša*)<sup>877</sup>, die in ihrem Verlauf modulieren. (In ihnen etabliert sich also der erweiterte Tonraum eines Modus, im Gegensatz zu den einfacheren und kürzeren Melodien.) Kadenzuelle Abschnitte am Ende einer solchen längeren Melodie führen zum Hauptmodus zurück, so wie man wieder zur Hauptlinie des Basars zurückkehrt.<sup>878</sup>

Als Anschauungsobjekt für Bakhtiar's Vergleich dient eben jener partielle Grundriss des Basars von Kaschan, auf den Huber sich bezieht. Der Grundriss wurde von dem renommierten iranischen Architekten Nader Ardalan angefertigt, mit dem Bakhtiar 1973 gemeinsam einen Band über traditionelle iranische Architektur und

---

<sup>875</sup> Die 'organische' Entwicklung von Basar und Stadt im Lauf der Zeit kann schließlich auch mit der improvisatorischen Realisierung eines *maqām* verglichen werden: Sie ist nicht im Voraus durchgeplant und reagiert auf zeitgebundene Impulse und Anforderungen.

<sup>876</sup> Bakhtiar 1979, S. 108.

<sup>877</sup> *Guša* ist die Bezeichnung der Melodien, die den Modus definieren und charakterisieren. Mit *šāh guša* sind dabei speziell die Hauptmelodien gemeint, "the best-known, longest, and [...] most likely to be distinctive. These are [...] the 'bones' of the *dastgāh* [...]." S. Nettl, Bruno: *The Radif of Persian Music. Studies of Structure and Cultural Context*. Champaign, IL 1987. S.24.

<sup>878</sup> S. Bakhtiar 1979, S. 109.

sufische Kosmologie herausbrachte (Ardalan/Bakhtiar: *The Sense of Unity*. London 1973), mit eben jenem Grundriss als Beispiel.

Der Basar darf nicht als eine einfache Einkaufsstraße vorgestellt werden. Es handelt sich um einen architektonischen Komplex, der, beschattet von einem System aus Kuppeldächern mit Lichtschächten (der englische Begriff 'lightwell' bildet den Effekt besser nach), nahtlos in andere Areale übergeht, wie den Hof einer Moschee oder die großen, weiten Räumlichkeiten einer Karawanserei.<sup>879</sup>

---

<sup>879</sup> Vgl. Nasserian, Ario et al.: *Morphological Interaction of the Bazaar and City in Iran, Past and Present*. In: Strappa, Guiseppo et. al. (Hrsg.): *City as organism. New visions for urban life*. 22Nd ISUF International Conference, 22.-26. september 2015; Bd. 2. Rom 2016. S. 828.

Abb. 42: Skizze des Basars von Kaschan (Nader Ardalan)<sup>880</sup>

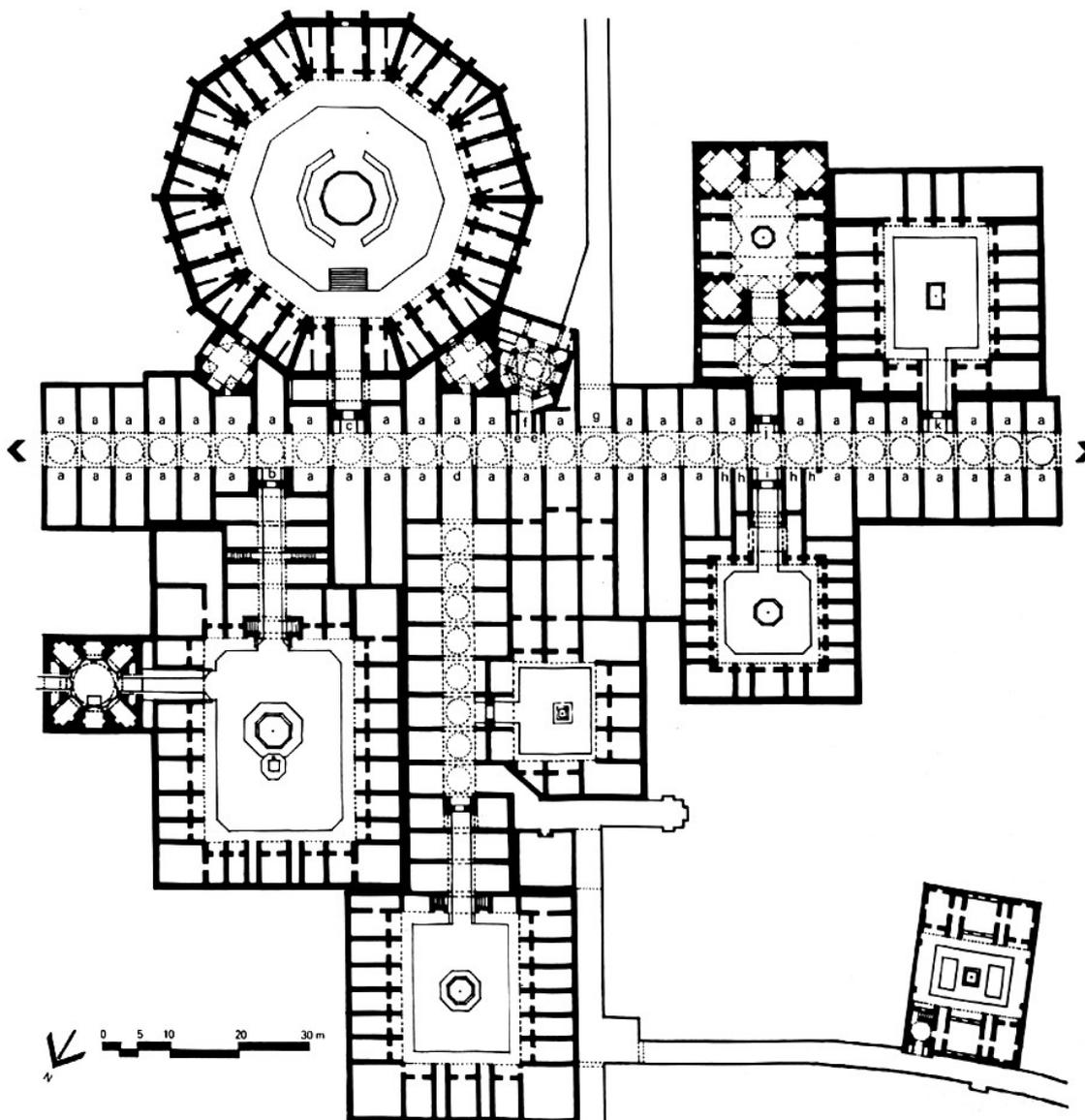


Illustration aus Bakhtiar, Laleh: Sufi. Expressions of the Mystic Quest.  
© 1979 Thames & Hudson, London

In dem von Nader Ardalan skizzierten Ausschnitt des Basars wird der Hauptweg, der den Komplex schnurgerade durchzieht, in 29 gleich große Zellen unterteilt. Diese Zellenstruktur wollte Huber nun ins Musikalische übertragen und seine Komposition aus ebenso vielen Sequenzen ungefähr gleicher Dauer zusammensetzen. Damit einhergehend schloss Huber auch eine sich teleologisch entwickelnde Form aus:

<sup>880</sup> Bakhtiar 1979, S. 111.

"Die Sequenzen folgen einander. Das ist keine symphonische Form, keine entwickelnde Form, eher eine variierende. Indem sich die Klagen ablösen, auch indem sich die Klagen aufschichten wie Schalen, wie Gefäße der Trauer."<sup>881</sup>

Das Bild der Schalen und der 'Gefäße der Trauer' sind Huber zufolge vom Gedicht des Schweizer Dichters Conrad Ferdinand Meyer (1825-1898) *Der römische Brunnen* (1882) inspiriert:

"Aufsteigt der Strahl und fallend gießt  
Er voll der Marmorschale Rund,  
Die, sich verschleiernd, überfließt  
In einer zweiten Schale Grund;  
Die zweite gibt, sie wird zu reich,  
Der dritten wallend ihre Flut,  
Und jede nimmt und gibt zugleich  
Und strömt und ruht."<sup>882</sup>

Huber gibt diesem eigentlich positiven, meditativen Bild in seinem eigenen Kontext eine neue Stoßrichtung:

"In Analogie hatte ich die Idee von Schalen der Trauer, die sich übereinanderschichten, bis sie so schwer werden, daß sie etwas mehr aussagen als nur eine Lamentatio oder eine Plainte bzw. auf einer privaten Ebene oder in einem kulturell sehr begrenzten Feld bleiben."<sup>883</sup>

Was dem Bild in Hubers Version bleibt, ist die Gemessenheit und der überpersönliche, über das eigene Ich hinausgehende Gestus, vielleicht das Gefühl, Teil eines größeren Zusammenhangs zu sein (Einheit in der Vielheit). Klar scheint, dass Huber für seine *Lamentationes*, obwohl thematisch äußerst politisch, eine allgemeingültigere, überzeitliche Konzeption anstrebte. Es steht zu vermuten, dass

<sup>881</sup> Von Zeit zu Zeit, S. 236.

<sup>882</sup> Meyer, Conrad Ferdinand: Gedichte. Leipzig 1882. S. 125  
([http://www.deutschestextarchiv.de/book/view/meyer\\_gedichte\\_1882/?hl=Brunnen&p=139](http://www.deutschestextarchiv.de/book/view/meyer_gedichte_1882/?hl=Brunnen&p=139) ;  
Stand: 7.1.2019).

<sup>883</sup> Von Zeit zu Zeit, S. 229.

die Komposition als 'absolute Musik', ohne Kenntnis der historischen Umstände und konkreten Intentionen Hubers, funktionieren soll.

Während der Arbeiten an den *Lamentationes* fiel Huber schließlich die Entscheidung, die Zahl der geplanten 29 Sequenzen auf 17 zu reduzieren. Eine Skizze vom 17. November 1994 listet die Struktur des Stückes in 17 Sequenzen unterteilt auf. Die ursprüngliche Zahl hätte die Ausmaße der Komposition um ein gutes Drittel vergrößert (und damit den kompositorischen Aufwand wahrscheinlich um einen exponentiellen Faktor in die Höhe getrieben), was Huber nach eigener Aussage "einfach nicht schaffte."<sup>884</sup>

In diesem Zusammenhang verweist Huber auch auf den Bezug zwischen einer 29-gliedrigen Sequenzstruktur und dem 29-tägigen Monat nach dem islamischen Kalender. Es erscheint interessant, dass er bei der Planung der Komposition solche Zahlensymbolismen offenbar miteinbezog. Die Reduktion der Zahl der Sequenzen auf 17 kann also keineswegs als willkürlich begriffen werden. Vielmehr liegt es nahe, nach Vorkommnissen der Zahl 17 im Kontext der islamisch-arabischen Kultur zu suchen: die 17-stufige Unterteilung der Oktave nach Šafī ad-Dīn, die Anzahl der vorgeschriebenen täglichen Gebetszyklen.<sup>885</sup> Die im Kontext von Hubers mystischen Bezügen naheliegendste Allusion wäre Ġābir ibn Ḥayyān (8. Jh.) 'Theorie des Gleichgewichts'; für den Sufi und Alchemiker ist die Zahl 17 Ausdruck des Gleichgewichts – die alchemische Suche nach diesem Gleichgewicht auch eine spirituelle (Einheit in der Vielheit):

"In fact, the entire method of Balance was an attempt to discover how the number 17 determines the qualitative and quantitative structure of all things.

But if the structure of all things was governed by the same number, then, ultimately, all things were structurally identical."<sup>886</sup>

---

<sup>884</sup> Von Zeit zu Zeit, S. 233.

<sup>885</sup> Es handelt sich dabei um sich wiederholende Einheiten, die das jeweilige Gebet strukturieren (*raka'āt*). Deren Zahl bei den fünf Gebetszeiten beträgt zusammengenommen 17: zwei zur Morgendämmerung, vier zum Mittagsgebet, vier zum Nachmittagsgebet, drei zum Sonnenuntergang und vier zum Abendgebet. S. Netton, Ian R.: *A Popular Dictionary of Islam*. London 1992. S. 211.

<sup>886</sup> Haq, Syed N.: *Names, Natures and Things. The Alchemist Jābir ibn Ḥayyān and his Kitāb al-Aḥjār (Book of Stones)*. Dordrecht 1994 (= *Boston Studies in the Philosophy of Science*; Bd. 158). S. 95. Vgl. Iqbal, Muzaffar: *Science and Islam*. Westport, CT 2007. S. 15: "According to Jabir, all that exists in the cosmos has a cosmic balance. This balance is present at various levels and reflects the overall harmony of all that exists."

Dass aber die Suche nach dem (verlorenen) Gleichgewicht konzeptuell eine bedeutende Rolle in Hubers Golfkrieg-Kompositionen spielt, konnte schon am Beispiel von *Die Erde dreht sich auf den Hörnern eines Stiers* beobachtet werden.

Welche Elemente der architektonischen Skizze hat Huber nun in seiner kompositorischen Arbeit aufgegriffen, außer die offensichtliche Zellenstruktur? Bakhtiar und Ardalan stellen die 'rhythmische' Ordnung in der Anlage des Basars heraus, die sie an der gleichmäßigen Unterteilung des Raums und ggf. deren Unterbrechung durch die An- bzw. Abwesenheit von Öffnungen zu anderen Arealen oder ins Freie festmachen. Für die ersten 17 Zellen skizzieren sie folgenden Rhythmus:

**Abb. 43: 'Reimschema' der Basar-Architektur<sup>887</sup>**

<b>Element (links):</b>	a	a	a	a	a	a	a	a	c	a	a	a	e/f/e	a	g	a	
-----																	
<b>Zelle:</b>	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.	9.	10.	11.	12.	13.	14.	15.	16.	17.
-----																	
<b>Element (rechts):</b>	a	a	a	a	a	a	b	a	a	a	a	d	a	a	a	a	

Die architektonischen Elemente rechts und links der Basarroute werden gemäß ihrer Beschaffenheit (Ladengeschäft, Durchgang etc.) zu Gruppen zusammengefasst, ganz wie verschiedene Reimsilben.

Wie in einem Reimschema werden so Symmetrien des Raumes deutlich. Der Buchstabe 'a' steht für (in der Breite) gleichförmige, an der Hauptroute liegende 'dependent spaces' (Ladengeschäfte etc.). Andere Buchstaben bezeichnen dementsprechend neue, abweichende architektonische Elemente, z. B. jeweils nach links oder rechts abzweigende Durchgänge zu anderen Räumen und Höfen bzw. direkte oder indirekte Wege nach draußen. Die Folge e/f/e bei Zelle 14 steht für einen schmaleren Durchgang (f), der von zwei kleineren Raumabschnitten (e) flankiert wird (ternäre Symmetrie). Der Wechsel a – b – a der Zellen 6-8 bildet einen ähnlichen Rhythmus, nur langsamer, oder räumlich gesprochen, breiter. Bezieht man

<sup>887</sup> Vgl. Bakhtiar 1979, S. 110.

beide Seiten (oben und unten bzw. links und rechts des Weges) in die Betrachtung mit ein, so kommt es auch zu untereinander verschränkten Rhythmen wie bei den Zellen 6-10: a – b – a (6-8 unten), a – c – a (8-10 oben); das letzte Glied der ersten Dreierkette fällt mit dem ersten der zweiten Dreierkette zusammen.

Diese Betrachtungsweise des Raumes hat Huber in seiner Skizze übernommen – die Buchstaben finden sich dort wieder, mit besonderer Hervorhebung der ternären Strukturen der Durchgänge. Ausgänge, Durchgänge zu größeren Räumlichkeiten oder offenen Höfen, alle diese Elemente spielten offenbar eine Rolle für Hubers Konzeption:

"Betrachtet man nochmals die Sufi-Architektur, so ist interessant, daß man selten hinaustreten kann. Von Zelle 7 oder 9 (von links gesehen) ist das möglich. Es ist ein Faszinosum, wie aus der Trauer ins Offene zu treten wäre, wie offene Räume erreicht werden könnten."<sup>888</sup>

In diesem Zitat zeigt sich, dass Huber Bakhtiars sufisch geprägtes Verständnis von Architektur übernimmt und an einer spirituellen Auslegung der konkreten Strukturen interessiert ist. Es wird zu beobachten sein, inwieweit er die architektonische Beschaffenheit des Basars als Metapher nutzt, auf die Trauer- und Klagethematik seiner Komposition bezieht und versucht, Räume mit musikalischen Mitteln quasi-psychologisch auszudeuten.

---

<sup>888</sup> Huber in Von Zeit zu Zeit, S. 236.

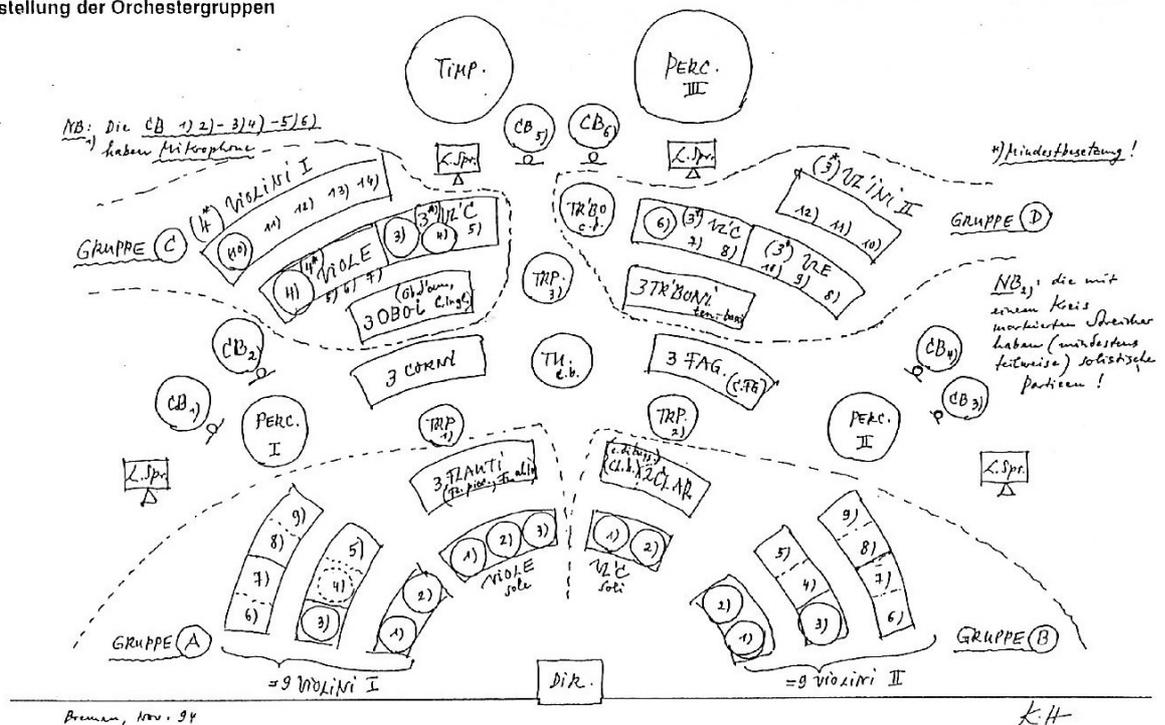
### 3.1.2 – Besetzung/Tonsystem

Wie von Huber in seinem Konzeptschreiben aus dem Mai des Jahres 1992 angedacht, besteht die Besetzung der *Lamentationes de fine vicesimi saeculi* aus einem in vier Gruppen (A, B, C und D) unterteilten Orchester. Im Arrangement werden diese kammermusikalischen Einheiten häufig noch solistisch aufgespalten. Die vier Gruppen umschließen in ihrer Mitte weitere Instrumente ohne feste Gruppenzugehörigkeit. Eine kleine Gruppe, bestehend aus Kontrabässen, Pauken und Perkussionist\*in 3, steht zentral hinter den übrigen Instrumenten.

Es ergibt sich folgender Aufbau:

Abb. 44: *Lamentationes* – Besetzung und Bühnenaufbau<sup>889</sup>

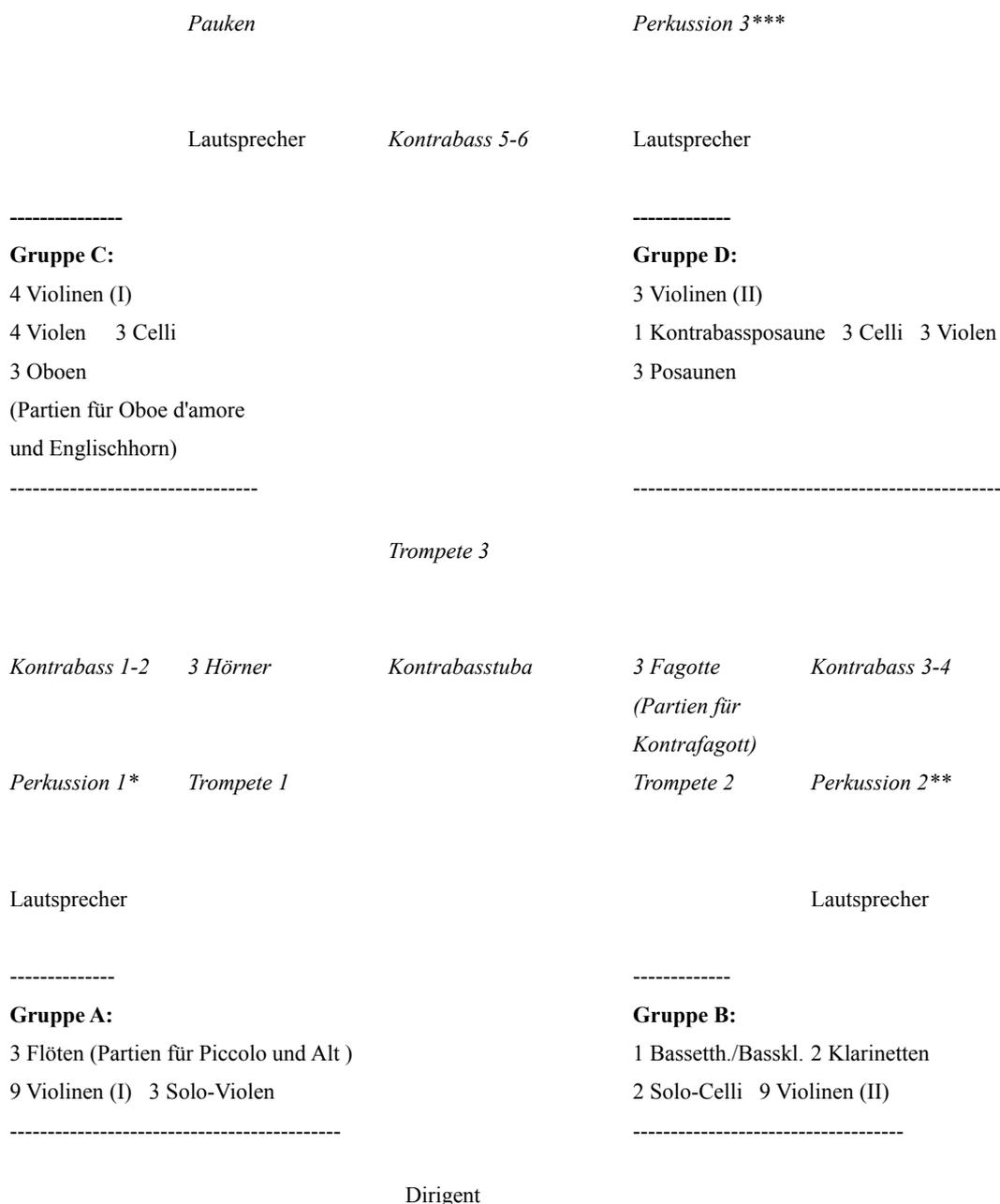
Aufstellung der Orchestergruppen



© 1994 Bühnen- und Musikverlag G. Ricordi & Co., München (seit 2013 Berlin)

<sup>889</sup> *Lamentationes*, Vorbemerkungen: Aufstellung der Orchestergruppen.

Der grafischen, aus der Partitur entnommenen Abbildung sei noch eine die räumliche Aufstellung nachvollziehende schriftliche Darstellung des Bühnenaufbaus zur Seite gestellt:



\* *Mazhar*, Tomtom (groß), Große Trommel, *bak* (koreanische Bündelklapper), Regenrohr, *darbūka*

\*\* Große Trommel, Tomtom (mittel), Tamtam (groß), *mazhar*, Regenrohr (von einem Fagottisten zu bedienen)

\*\*\* Große Trommel (sehr tief), *mazhar*, Tomtom (mittel), Tamtam (mittel), *bak*, Regenrohr, Plattenglocken (*f#* u. *ab*), 1 Becken, Kettchen

Insgesamt ergibt sich also eine Besetzung aus dreizehn ersten Violinen, zwölf zweiten Violinen, zehn Violen, acht Celli, sechs Kontrabässen, drei Flöten (zweite auch Piccolo, dritte auch Altflöte), drei Oboen (erste auch Oboe d'amore, dritte auch Englischhorn), zwei Klarinetten, einem Bassethorn/einer Bassklarinetten, drei Fagotten (drittes auch Kontrafagott), drei Hörnern, drei Trompeten, drei Posaunen, einer Kontrabassposaune, einer Tuba/Kontrabasstuba, Pauken und Schlagwerk. Die Kontrabässe werden verstärkt und über die im Plan vermerkten Lautsprecher für die einzelnen Orchestergruppen besser hörbar gemacht.

Im Gegensatz zu *Die Erde dreht sich auf den Hörnern eines Stiers* hält sich die Miteinbeziehung von arabischen bzw. im vorderasiatischen Raum verbreiteten Instrumenten in Grenzen. Die große Rahmentrommel *mazhar* und die Bechertrommel *darbūka* verstärken das Schlagwerk, spielen dort auch eine wichtige Rolle. Die Hinzufügung der koreanischen Bündelklapper *bak* ist im Gegensatz zu den arabischen Instrumenten wohl nicht als programmatisch zu verstehen; hier geht es um den spezifischen Klang. Hubers Vorliebe für Instrumente aus der Barockzeit schlägt sich im Einsatz der Oboe d'amore nieder. Ansonsten entsprechen die vertretenen Instrumente jedoch der üblichen Besetzung des großen Orchesters.

Die nicht einer Gruppe zugehörigen Instrumente haben eine 'Springer-Funktion' inne: Sie können sich je nach Situation verschiedenen Gruppen anschließen. So werden beispielsweise auf S. 19 der Partitur die Kontrabässe 5-6 im Verbund mit Gruppe C notiert, auf S. 15 hingegen gehören sie Gruppe D an (diese Gruppen stehen in der unmittelbaren Nachbarschaft der Bässe 5-6, so dass die gemeinsame klangliche Orientierung und Koordination in beiden Fällen leicht möglich ist). Dort, auf Seite 15, findet man z. B. auch die drei Trompeten den verschiedenen Gruppen zugeteilt: Trompete 1 ist unter Gruppe A notiert, Trompete 2 und 3 unter Gruppe B bzw. C (jeweils die räumlich benachbarte Gruppe). Die 'freien' Instrumente müssen aber nicht zwingend einer Gruppe angehören; so werden in leiseren, spärlicher besetzten Passagen Instrumente aller Gruppen 'freigestellt', bilden einen gemeinsamen Klangblock (oder agieren eben alle solistisch!).

Was an der Orchesteraufstellung ins Auge fällt, ist die allgemeine Symmetrie. Die vier Gruppen sind quasi spiegelbildlich gegeneinander aufgebaut, mit einer senkrechten und waagrechten Achse in der Mitte. Die Streicher stehen jeweils an den äußeren Rändern in entgegengesetzter Ausrichtung, die Bläser eher mittig, nahe an den Achsen, von den Streichern umschlossen. Jede Gruppe stellt für sich einen Punkt

im Raum dar; durch Linien verbunden, würden diese Punkte ein Viereck bilden. Bei den freien Instrumenten ist eine senkrechte Spiegelung festzustellen, jedoch spielen auch diagonale Verbindungslinien eine Rolle: zwischen den Lautsprechern, zwischen den Kontrabässen, zwischen den Perkussionsinstrumenten. Ganz in der Mitte sind die Trompeten in einem Dreieck um die (Kontrabass)tuba angeordnet, die, als am tiefsten klingendes Instrument, im Zentrum steht, wie ein Ankerpunkt.

Man hat es im Grunde also mit zwei ineinander verschränkten geometrischen Figuren zu tun: das Quadrat oder Viereck für die vier Gruppen und das Dreieck für die freien Instrumente. Es liegt nicht völlig fern, dass Huber sich hiermit auf die islamische Zahlenmystik bezieht, wie sie bei Laleh Bakhtiar skizziert wird.<sup>890</sup> Wie bei den Pythagoreern werden Zahlen mit geometrischen Figuren und qualitativen Eigenschaften assoziiert: Die Eins ist als Punkt darstellbar und steht für den Schöpfer, den Ursprung etc. Die Zwei entspricht der Linie (wenn die Eins für die Einheit steht, so ist die Zwei ein Symbol für die Trennung, und die Linie ist Ausdruck der resultierenden Entfernung), Drei und Vier werden als Dreieck bzw. Viereck oder zwei gekreuzten Linien ('X' – auch eine Möglichkeit, die vier Orchestergruppen miteinander zu verbinden) umgesetzt. Während die Drei laut Bakhtiar für die Seele steht, ist die Vier ein Zeichen für das Stoffliche bzw. die Natur.<sup>891</sup> Man könnte viel über mögliche Implikationen spekulieren: die in Gruppen organisierten Instrumente als 'stofflich gebundene' Einheiten, während die übrigen freien Instrumente entsprechend dem seelischen Bereich zugeordnet sind. Da Huber Bakhtiar's Buch studiert hat, ist eine derartige Bezugnahme – obgleich letztlich spekulativ – denkbar und erwähnenswert. Sie ist sogar umso wahrscheinlicher, als Huber in seinem Konzeptschreiben vom 7. Mai 1992 selbst mit solchen Symbolismen arbeitet: Die *darbūka* steht für das Herz, der *qānūn* für den Verstand, die Laute für den Geist und die Viola d'amore für die Seele.<sup>892</sup> (Von diesen vier Instrumenten hat es schließlich nur die *darbūka* in die Besetzung der *Lamentationes* geschafft.)

Die Aufteilung der Besetzung in verschiedene Gruppen hatte für Huber auch ganz praktische Gründe. Es ging ihm dabei nach eigener Aussage nicht um

---

<sup>890</sup> S. Bakhtiar 1979, S. 105. Und: Ardalan/Bakhtiar, S. 26.

<sup>891</sup> So beschrieben von Ibn Sīnā in seinen *risāla an-nairūzīya*. S. Nasr, Seyyed H.: An Introduction to Islamic Cosmological Doctrines. Conceptions of Nature and Methods used for Its Study by the Ikhwān Al-Ṣafā, Al-Bīrūnī, and Ibn Sīnā. London 1978. S. 210. Ibn Sīnā stellt mit Hilfe der Zahlen die Hierarchie des Universums dar: 1. Schöpfer, 2. Intellekt, 3. Seele, 4. Natur etc.

<sup>892</sup> S. MF 823-580.

klangliche Möglichkeiten im Sinne einer Mehrhörigkeit, sondern darum, "die Musiker zu einem anderen Gruppenverhalten und Zusammenspiel zu bringen. So war es möglich, das traditionelle Orchester nicht-traditionell zu verwenden. Es war dies für mich ein ungeheurer Druck, alles in kammermusikalischen Gruppen zu erarbeiten."<sup>893</sup> Durch die Aufspaltung des Orchesters in vier geringer besetzte Formationen wollte Huber trotz großer Besetzung den kleineren Ensembles der klassischen arabischen Musik näherkommen.<sup>894</sup>

Gleichzeitig war es sein Ziel, sich zu einer anderen Art des Komponierens bzw. Arrangierens zu bringen:

"Diese Präformierung bedeutete eine gewaltige Provokation für die Orchestration, denn nun sollte ich an diese Felder gebunden sein."<sup>895</sup>

Jede Gruppe verfügt über eine Besetzung aus Violinen, Bratschen und/oder Celli plus Holz- bzw. Blechbläser, kann also einen großen Ambitus selbstständig abdecken und einen eigenen kammerorchestralen Satz umsetzen (nur Gruppe A besitzt kein wirkliches Bassinstrument). Es wird zu sehen sein, auf welche Weise Huber die Möglichkeiten dieser vier Gruppen ausnutzt.

### **Tonsystem**

Im Programmhefttext zur Uraufführung der *Lamentationes* (15.12.1994 in der Freiburger Musikhochschule durch Michael Gielen und das SWF-Sinfonieorchester) schreibt Huber vom 17-stufigen Tonsystem der arabischen Musik, also dem *Şaft ad-Dīns* und seiner Nachfolger. Dieses habe er im Rahmen eines Orchesterwerkes vierteltönig reduzieren müssen:

"Schrieb ich für Orchester, so hatte ich notgedrungen auf unsere europäische Tonhöhennotation Rücksicht zu nehmen. Das hieß: Reduktion der siebzehnstufig präformierten arabischen Maqamat auf eine vierteltönige

---

<sup>893</sup> Huber in Von Zeit zu Zeit, S. 231. Vgl. Hubers Werkkommentar, Umgepflügte Zeit, S. 251: "Ich gliederte die traditionelle Formation in vier vorwiegend solistisch besetzte Gruppen, nicht im Sinne von (räumlicher) Mehrhörigkeit vielmehr als 'topographisches' Prinzip anderer (klanglicher) Nachbarschaften, möglicher 'Symbiosen'."

<sup>894</sup> S. Von Zeit zu Zeit, S. 235.

<sup>895</sup> Huber in Von Zeit zu Zeit, S. 236.

Notierung, die immerhin recht nahe an die arabischen Tonstufen herankommt. Auf diesem Wege habe ich Möglichkeiten von durchaus neuartigen 'harmonischen' Klangwelten aufgedeckt, die nichts mit der bisher bei uns entwickelten superchromatischen Vierteltönigkeit gemeinsam haben. Dies war die eigentliche Entdeckung..."<sup>896</sup>

Eine Betrachtung des verwendeten Tonhöhenmaterials ergibt, dass Huber in der Komposition alle 24 Vierteltöne der Oktave benutzt. Statt also von einem vierteltönig angepassten 17-stufigen Tonsystem zu reden, liegt es wesentlich näher, das temperierte 24-Tonsystem als maßgebend heranzuziehen. Dieses ist es nämlich, was man liest und hört, und nichts in den Skizzen deutet darauf hin, dass Huber in den *Lamentationes* mit etwas anderem als einem temperierten Vierteltonsystem gearbeitet hat.<sup>897</sup> Allerdings trifft es zu, dass die Anwendung modaler Prinzipien innerhalb eines solchen Systems sich von einer bloßen 'Superchromatik' unterscheidet.

---

<sup>896</sup> Umgepflügte Zeit, S. 251-252. Vgl. Von Zeit zu Zeit, S. 231.

<sup>897</sup> Im Wesentlichen trifft das auch auf *Die Erde dreht sich auf den Hörnern eines Stiers* zu, doch experimentiert Huber hier auch stellenweise mit anderen Oktavunterteilungen und zudem schreibt er dem improvisierenden arabischen Ensemble kein System vor.

## 3.2 – Verlaufsanalyse

### Makrostruktur

Die *Lamentationes de fine vicesimi saeculi* bestehen aus 17 kleineren Einheiten (Sequenzen, Gesamtdauer ca. 19 min.), die fünf bis 14 Takte umfassen (in der Regel etwa acht bis zwölf). Insgesamt betrachtet lassen sich recht klar zwei Großabschnitte ausmachen:

1. Sequenzen I-VIII (78 Takte)
2. Sequenzen IX-XVII (89 Takte)

Der zweite Teil ist durch einen kompletten Neubeginn gekennzeichnet.<sup>898</sup> Solche Neubeginne sind charakteristisch für die Komposition (wie es im Konzeptschreiben schon anklingt:

"Arbeitsweise: Beginnen. – Und nocheinmal beginnen, ... nocheinmal beginnen. Immer wieder beginnen."<sup>899</sup>

Der hier genannte Neuanfang ist aber ein besonders herausstechender, der Bruch mit dem Vorangegangenen komplett. Nach dem lauten Tutti von Sequenz VIII folgt ein dynamisch zurückgenommener Aufbau mit den Perkussionsinstrumenten und ebenfalls perkussiv agierenden Kontrabässen in einem sich in mehreren Temposchichten überlagernden rhythmischen Modus, *wazn samāh*. Alles Melodische und Harmonische spielt bis einschließlich Takt 87 quasi keine Rolle mehr.

Beide Großteile lassen sich nochmals in zwei Abschnitte unterteilen:

#### 1. Teil:

- a) Sequenzen I-III (T. 1-33)
- b) Sequenzen IV-VIII (T. 33a-78)

#### 2. Teil

- a) Sequenzen IX-XIII (T.79-129)
- b) Sequenzen XIV-XVII (T. 130-167)

Der zweite Abschnitt des ersten Teils hebt sich vom vorangehenden vor allem dadurch ab, dass hier die verschiedenen Orchestergruppen zum ersten Mal als solche

<sup>898</sup> S. *Lamentationes*, S. 21.

<sup>899</sup> MF 823-580.

eingesetzt werden: Der Satz spaltet sich in mehrere eigenständige Schichten auf, in diesem Zuge wird auch die Zahl der zum Klingen gebrachten Instrumente größer (bzw. umgekehrt). In beiden Abschnitten verwendet Huber Cantus firmi – der Beginn des zweiten Abschnitts geht mit dem Einsatz eines neuen Cantus einher.

Der zweite Abschnitt des zweiten Teils hebt sich vom vorangegangenen – deutlich hörbar – satztechnisch ab: Dort finden sich die von Huber sogenannten 'Motus'-Takte, Großtakte "in variablen Metren zwischen  $7 \frac{1}{2}$  und  $3 \frac{2}{3}$  Vierteln. [...] Diese 'Großtakte' pulsieren in simultanen **Unterteilungen** (Prolationen). Die jeweilige Taktdauer wird unterteilt in 3, 4, 5, 7, 11, 13, 17, 19 je **gleiche Werte**. Alle so entstandenen irrationalen rhythmischen Werte werden proportional notiert, d. h. in 'space notation' im Bezug auf den (Viertel-)Zeitraster."<sup>900</sup> Metrisch zerfallen diese Takte also in Einheiten gleicher Dauer + Rest (z. B. die von Huber genannten  $7 \frac{1}{2}$ ). Gleichzeitig sind sie aber auch in repetitive rhythmische Einheiten unterteilt, z. B. in eine Kette aus 19 Noten gleicher Dauer, die darüber hinaus – ebenfalls repetitiv – zwischen zwei Tonhöhen pendeln. Je nach Umfang und Unterteilung des Motus-Taktes verschieben sich die rhythmischen Werte gegen das metrische Raster. Während die metrische Unterteilung für einen Großtakt in allen beteiligten Stimmen die gleiche ist, geschieht die Rhythmisierung und die Wahl der Tonhöhen auf einer individuellen Ebene, so dass unterschiedliche, pulsierende Figuren übereinander geschichtet klingen. Hierin lässt sich Hubers Konzept einer 'Poly-Tempik' wiedererkennen, wie es bereits im Hinblick auf die Zeitnetze und Sequenzstruktur von *Die Erde dreht sich auf den Hörnern eines Stiers* besprochen wurde. Ein Motus bildet den einheitlichen Rahmen, in dem eine Vielheit unterschiedlicher Pulse schlagen. Im Gespräch mit Klaus Huber nennt Claus-Steffen Mahnkopf das Motus-Konzept die "ideale Form" von Poly-Tempik.<sup>901</sup>

Die letzte Sequenz kann als Coda angesehen werden, die durch melodische Zitate aus *Die Erde dreht sich auf den Hörnern eines Stiers* eine eigene Klanglichkeit gewinnt.

---

<sup>900</sup> Lamentationes, Anmerkungen zur Besetzung. Statt der von Huber angegebenen  $3 \frac{2}{3}$  Viertel umfasst der kürzeste verwendete Motus-Takt in den *Lamentationes* aber  $4 \frac{1}{3}$  Viertel. S. T. 146 u. 160.

<sup>901</sup> S. Von Zeit zu Zeit, S. 127. So setzt Huber die Technik der Motus-Takte auch in anderen Werken ein, etwa in *La terre des hommes* (1989; s. Von Zeit zu Zeit, S. 216f.), im zweiten Satz des Kammerkonzerts *Intarsi* (1994) oder jeweils am Ende der Kompositionen *Ecce Homines* (1998) und *Die Seele muss vom Reittier steigen...* (2002). Beim letztgenannten Werk finden sich jedoch auch schon vor dem meditativen Schluss an vielen Stellen vereinzelte Motus-Takte. Ganz ähnliche Prinzipien wirken im zweiten Stück von *Protuberanzen* (1986), Stichwort 'Äquizeiten'. S. in der Partitur, S. III-VI, v. a. S. IV. Vgl. Von Zeit zu Zeit, S. 134-136.

## 3.2.1 – Erster Teil

### 3.2.1.1 – 'Focussierungen'

Bestimmend für die ersten Sequenzen der Komposition ist die Verwendung eines Cantus firmus. Dies ist umso bemerkenswerter, als diese Cantus firmi fast die einzigen 'genuin arabisch' zu nennenden musikalischen Elemente der *Lamentationes* darstellen. Es handelt sich um melodische Konzentrate von Transkriptionen, die Rodolphe d'Erlanger in seinen Bänden zur arabischen Musik veröffentlichte (und bereits an diesem Punkt lässt sich die Bezeichnung 'genuin arabisch' nur noch mit einigem guten Willen aufrechterhalten, handelt es sich doch 1. um von Huber bearbeitete Melodien und 2. um bereits im Prozess der Transkription unweigerlich veränderte). Für Huber sind die Transkriptionen d'Erlangers ein musikalischer Steinbruch, der es ihm erlaubt, charakteristische Tonfolgen eines *maqām* zu extrahieren.

Die Vorlage für den Cantus firmus der Sequenzen I-III findet sich auf den Seiten 286-287 des sechsten Bandes von d'Erlangers Reihe *La musique arabe*. Es handelt sich um einen *tawših*, ein Terminus, der sowohl eine strophische lyrische Gattung als auch die damit korrespondierende musikalische Vertonung bezeichnet (beide müssen wahrscheinlich wie andere mittelalterliche Liedformen als Einheit gedacht werden). Eigentlich im Andalusien des neunten oder zehnten Jahrhunderts entstanden, hatte der *tawših* sich offenbar schon im zwölften Jahrhundert im gesamten arabischen (und später türkischen) Raum verbreitet und in unterschiedliche Sub-Gattungen aufgespalten.<sup>902</sup>

---

<sup>902</sup> S. d'Erlanger 6, S. 173ff. S. a. Zwartjes, Otto: The Andalusī Kharjas. A Courtly Counterpoint to Popular Tradition? In: *Scripta Mediterranea*; Bde. 19-20 (1998-1999). S. 46. Zum andalusischen *tawših* gehören *muwaššah* und *zağal*, die sich u. a. in der verwendeten Sprache unterscheiden. Der *muwaššah* wird (bis auf den volkssprachigen Schluss) in klassischem Arabisch geschrieben, während der *zağal* oft auf die arabischen Dialekte Andalusiens zurückgreift (s. ebd.). Zur näheren Unterscheidung s. Zwartjes, Otto: *Love Songs from al-Andalus. History, Meaning, and Structure of the Kharja*. Köln 1997 (= *Medieval Iberian peninsula*; Bd. 11). S. 28-32 u. 34-36. Und: Monroe, James T.: Which Came First, the Zajal or the Muwaššaha? Some Evidence for the Oral Origins of Hispano-Arabic Strophic Poetry. In: *Oral Tradition*; Bd. 4, 1-2 (1989). S. 38. S. a. Touma 1998, S. 117-120.

Abb. 45: Grundlage Cantus firmus 1: *tawših* (Transkription d'Erlanger)<sup>903</sup>

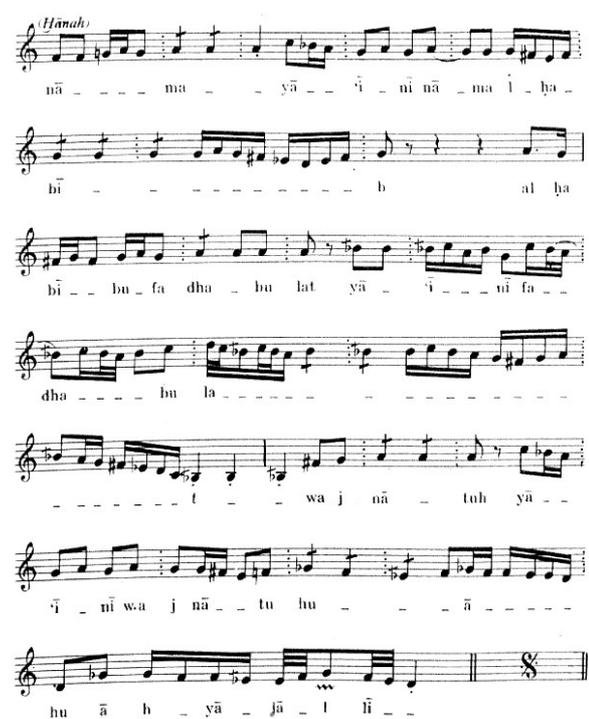
286

**Tawših**  
78. - Rhythme: AWFAR MIŞRĪ  
Mode: Şabā



287

*(Hānah)*



Bei dem von Huber verwendeten Stück handelt es sich um einen *tawših kiār*, eine türkische, aber auch in Syrien verbreitete Gattung. Sie zeichnet sich vor allem durch eine ausgeprägte Melismatik und ein Spiel mit der Klanglichkeit von Textsilben aus, "dont les différentes combinaisons forment des mots parfois bizarres, ou encore sur des mots convenus consacrés par l'usage et qui sont soit turcs comme *yā ġānim*, *affendim*, *'um rim*, ou arabes comme *līl līl*, *yā 'aynī*, etc."<sup>904</sup> Die musikalische ABA-Form entfaltet sich gewöhnlich über einen einzigen Grundrhythmus (hier *awfar mişrī*)<sup>905</sup> und moduliert in ihrem Verlauf in benachbarte *maqāmāt*.

<sup>903</sup> D'Erlanger 6, S. 286-287.

<sup>904</sup> D'Erlanger 6, S. 176.

<sup>905</sup> Vgl. d'Erlanger 6, S. 97.

Huber reduziert den *tawših* komplett auf seinen Tonhöhenvorrat,<sup>906</sup> den er, ohne Rücksicht auf die Wiederholungsstruktur, durcharbeitet. Von den Merkmalen des Stückes bleibt daher nur der modale Verlauf der Melodie erhalten. Der *tawših* zerfällt in zwei Teile, wobei der B-Teil den *maqām* des A-Teils (*šabā*) verlässt.<sup>907</sup> Die strukturell eigentlich vorgesehene Wiederkehr des A-Teils wird in Hubers Komposition durch den Einsatz des nächsten Cantus firmus ersetzt. Möglicherweise ist die Intention hier, die Schlusswirkung, die eine Wiederholung des Materials des A-Teils erzeugen könnte, durch einen neuen Anfang zu unterbinden, ganz im Sinne der im Konzeptschreiben formulierten Maxime, immer wieder neu zu beginnen.

Huber übernimmt die Melodie des *tawših* nicht komplett, sondern fertigt – wie er selbst es nennt – 'Focussierungen' an: Er greift generelle melodische Bewegungen heraus, entfernt dabei jegliche Tonwiederholungen oder Umspielungen. Ansonsten bleiben die genauen Kriterien, nach denen Huber vorgeht, etwas im Dunkeln. Anhand einiger Beispiele, soll jedoch versucht werden, einen Eindruck von seiner Arbeitsweise zu vermitteln.

Die Fokussierungen zu dem genannten *tawših* finden sich auf MF 823-665, eine Skizze vom 12. August 1992. Huber hat die einzelnen Melodiefragmente nummeriert und klar voneinander getrennt aufgeschrieben. Die erste Tonfolge (1a) besteht aus *fl*, *gb1* und *e-b-1*. Sie ist schon im ersten von d'Erlanger eingezeichneten Taktabschnitt<sup>908</sup> des *tawših* zu finden: Hier lautet die Folge *fl*, *gb1*, *fl*, *e-b-1*. Huber übergeht also die Repetition des *fl*. Das Intervall *gb1* – *e-b-1* kommt in der Vorlage an dieser Stelle gar nicht vor. Es lässt sich aber später durchaus finden, nämlich zu Beginn der dritten Zeile in Taktsegment 8. Wahrscheinlich suchte Huber aber nicht gezielt nach solchen Intervallen, um daraus seine Fokussierungen zusammensetzen, sondern verdichtete vielmehr – wie anhand dieses ersten Segments beschrieben – durch Eliminierung die melodischen Prozesse.<sup>909</sup>

<sup>906</sup> Inhaltlich hat das Lied auch nichts mit der Klage-Thematik von Hubers Komposition zu tun. Es handelt sich vielmehr um eine klassische Liebesthematik, wie sie etwa auch im deutschen Minnesang zu finden ist. Die sprechende Figur klagt über eine wachende Instanz, die über die Einhaltung der sozialen Konventionen wacht und jegliche unangemessenen Liebesbezeugungen unterbindet, also eine Vereinigung der Liebenden unmöglich macht. S. d'Erlanger 6, S. 416. Der Klagemodus *šabā* hat hier also einen ganz anderen Hintergrund als bei Huber. Im Vergleich mit dem zugrunde liegenden Text auf S. 416 kann auch dessen Verfremdung durch die von d'Erlanger erwähnten Silben- und Wortspielereien in der musikalischen Transkription nachvollzogen werden.

<sup>907</sup> Was im syrischen *muwaššah* durchaus gängig ist. S. Touma 1998, S.118.

<sup>908</sup> D'Erlanger notiert den 19/4-Zyklus des *wazn awfar mišrī* als Großtakt und unterteilt diesen gemäß seiner rhythmischen Struktur (2 + 2 + 2 + 2 + 2 + 2 + 3 + 4) in acht Taktabschnitte. Eine Beschreibung von *awfar mišrī* findet sich in d'Erlanger 6, S. 97.

<sup>909</sup> Was hierbei offenbar keine Rolle spielte, sind die durch den rhythmischen Modus gegebenen Akzente. Eine Einbeziehung der rhythmischen Struktur des *wazn awfar mišrī* (2 + 2 + 2 + 2 + 2 +

Die Folge *e-b-l* – *fl* von Segment 1 zu 2 kann als Beginn der nächsten Fokussierung interpretiert werden. Allerdings wird man die beiden Segmente 2-3 insgesamt so interpretieren müssen, dass sie die Tonkonstellationen der ersten melodischen Figur (*fl*, *gbl*, *fl*, *e-b-l*) nur wiederholen und variieren – es lässt sich also kein neues Material extrahieren. Dies ändert sich erst im vierten Segment, in der zum ersten Mal das *dl* auftritt; der Tonraum erweitert sich. Aus diesem Segment gewinnt Huber den Rest der zweiten Fokussierung (*dl*, *gbl*). In der gegebenen Reihenfolge kommen die Töne (*e-b-l*, *fl*, *dl*, *gbl*) nur verstreut und voneinander isoliert vor – eine genaue Verortung in d'Erlangers Transkription erweist sich als relativ willkürlich.

Abb. 46: *Lamentationes* – 'Focussierungen'<sup>910</sup>

Aufbewahrungsort des Originals: Paul-Sacher-Stiftung, Basel, Sammlung Klaus Huber

Die nächste Fokussierung (3c: *fl*, *e-b-l*, *cl*, *dl*, *h-b-*, *a*) lässt sich dann eindeutig aus den Segmenten 8 und 9 gewinnen. Auch hier erweitert sich der Tonraum nach unten, diesmal bis zum *a*. Huber zieht gegenüber der Vorlage das *cl* vor, vertauscht seine Position mit der von *dl*. Im *tawših* erklingen die beiden Töne *cl* und *e-b-l* erst nach dem Auftreten des *dl* in unmittelbarer Folge; in seiner Fokussierung verstärkt Huber diesen Zusammenhang noch, indem er einen zweistimmigen Klang erzeugt. Im

2 + 3 + 4) und des metrischen Patterns aus betonten *dums* und *taks* bieten keinerlei weitere Einsicht in Hubers Auswahlprozesse.

<sup>910</sup> MF 823-665.

Übrigen werden wiederum alle Tonwiederholungen eliminiert. Interessant ist Hubers Umgang mit der Umspielung des *h-b-* am Anfang von 'Takt' 2: Anstatt das *h-b-* als den zentralen Ton dieser Figur allein zu übernehmen, stellt er diesem das in diesem Kontext nur als Umspielung verwendete *a* nach. Darüber hinaus lässt er seine Intervallfolge – ganz dem ursprünglichen Sinn entgegengesetzt – auch noch auf eben diesem *a* enden, möglicherweise um eine Wiederholung des *h-b-* zu vermeiden. Das *c1* scheidet gegenüber dem bisher noch nicht erklungenen *a* ebenfalls aus, wahrscheinlich da es innerhalb der Fokussierung schon verwendet wurde. Es geht also keineswegs um eine getreue Reproduktion des originalen melodischen Zusammenhangs. Auch die Verteilung der Textsilben auf die Melodie, die einen Hinweis auf die Wichtigkeit einzelner Töne bieten, scheint auf die Auswahl Hubers höchstens einen sehr nachgeordneten, nicht mehr nachvollziehbaren Einfluss gehabt zu haben.

Dennoch bleibt der verwendete *maqām* klanglich durchaus erkennbar, denn die Verdichtung transportiert noch genug der typischen melodischen Gesten bzw. die Klanglichkeit der einzelnen Tetrachorde. Der Ambitus des Stückes und folglich auch der Fokussierungen bewegt sich fast ausschließlich in der Grundoktave *c1-c2*.

### 3.2.1.2 – Erster Abschnitt: Sequenzen I-III

#### Sequenz I

##### Cantus firmus

In der ersten Sequenz (T. 1-14)<sup>911</sup> finden sich in dichter Folge die Fokussierungen 1a-10b''' als Cantus firmus wieder, womit das melodische Material des gesamten A-Teils des *tawših* bereits abgehandelt ist. Die Violinen dominieren bei der Wiedergabe des Cantus firmus. Andere Instrumente tragen im Wesentlichen einzelne Tupfer bei, verstärken punktuell die pizzicato gespielte und durch beständigen Wechsel der vortragenden Instrumente fragmentierte Linie (Einheit in der Vielheit?). Sie halten die Töne aber auch länger, so dass diese in einer (gegenüber den Violinen) anderen Klangfarbe stehenbleiben und sich mit den als nächstes einsetzenden Tönen überlappen, die Zerrissenheit des Satzes weich überpinseln. Die Fragmentierung reicht jedoch bis in die von den Violinen vorgetragene Kernlinie des Cantus firmus hinein, denn hier gibt es einen beständigen Wechsel zwischen dem jeweils ersten Pult der ersten Violinen (links) und zweiten Violinen (rechts). Der Effekt ist nicht nur der von räumlicher Fragmentation; da die Ausführenden nicht eine Linie durchspielen können, sondern beständig das Spiel der jeweils anderen Stimme komplettieren müssen, entsteht leicht ein zusätzlicher Eindruck klanglicher Fragilität.

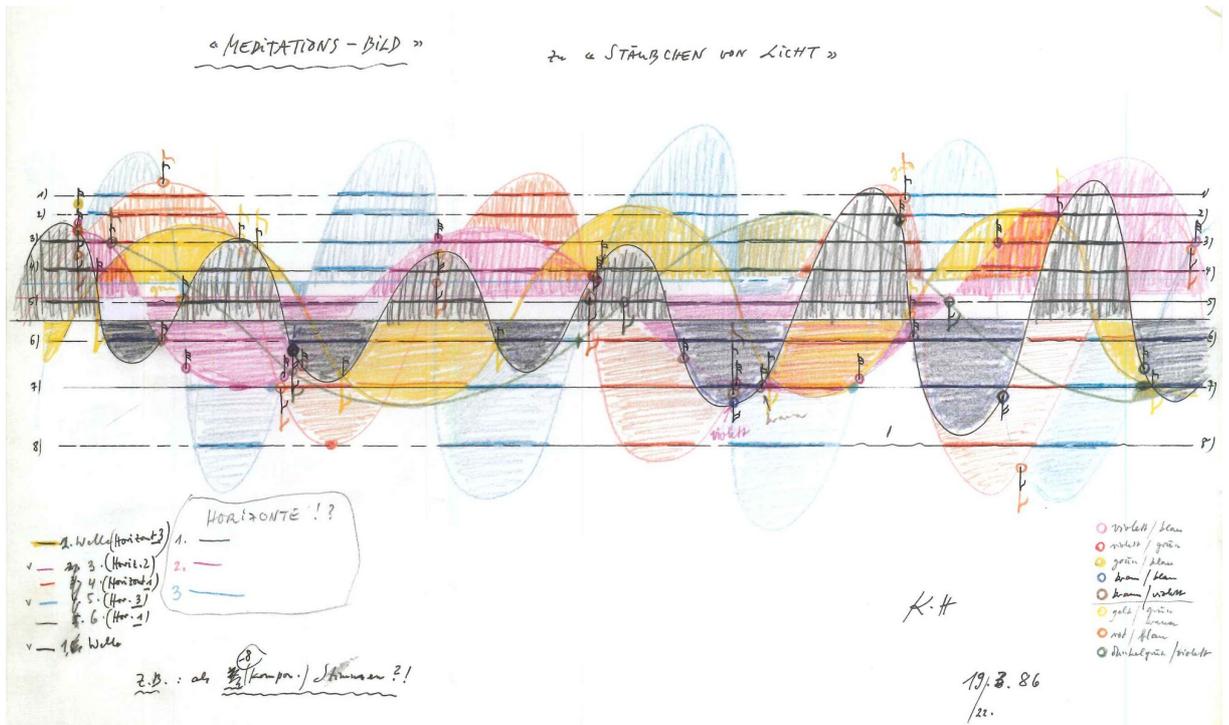
Wahrscheinlich ist die Fragmentierung und konkrete Verteilung der Klänge auf die Stimmen aus Wellendiagrammen entstanden, wie sie im Gesprächsband *Von Zeit zu Zeit* (S. 237) reproduziert werden. Claus-Steffen Mahnkopf erläutert an dieser Stelle, wie Huber beim Komponieren von *Protuberanzen* (1986) drei sich überlagernde Wellenlinien durch mehrere horizontale Geraden in einzelne Zeitschichten 'schnitt', wodurch er Zeitimpulse für eine entsprechende Anzahl von Stimmen gewann.<sup>912</sup>

---

<sup>911</sup> Huber verzeichnet nirgends den genauen Endpunkt der Sequenz, an dieser Stelle findet sich aber die erste stärkere Abschnittsbildung. Sollte Hubers Sequenzstruktur nur auf einer abstrakten Ebene, losgelöst von ihrem musikalischen Inhalt, funktionieren (hierfür gibt es keine Anhaltspunkte), wären solche Äußerlichkeiten freilich ohne jedes Gewicht.

<sup>912</sup> S. Von Zeit zu Zeit, S. 137.

Abb. 47: *Protuberanzen – "Stäubchen von Licht..."* (geschnittenes Wellendiagramm)<sup>913</sup>



Aufbewahrungsort des Originals: Paul-Sacher-Stiftung, Basel, Sammlung Klaus Huber

Ein ähnliches Verfahren im Fall der *Lamentationes* könnte die Gestalt des Notenbildes erklären, den ständigen 'wellenartigen' Wechsel zwischen den beiden Hauptstimmen.<sup>914</sup> Mit Dörte Schmidt gesprochen wird hier "ganz deutlich, welche Chance der Komponist in geometrischen, perspektivischen Konstruktions-Verfahren als Alternative zu einem 'abstrakten, arithmetischen' Denken sieht: nämlich, dass schon auf dieser Ebene [Anm. d. Verf.: bei der vorbereitenden Skizze] Gestalthaftigkeit im Spiel ist."<sup>915</sup> Diese Gestalt wurde im Folgenden dann in konventionelle (metrisierte) Notation übertragen.

Da die Fokussierungen der beiden Cantus firmi nicht beide frei zugänglich sind (die Fokussierungen zum ersten Cantus können auf S. 239 des Gesprächsbands

<sup>913</sup> Reproduktion von Zimmermann, Abb. 11 (S. 170).

<sup>914</sup> In seinem Werkkommentar erklärt Huber: "Ein einziges Kryptogramm von ZEIT-WELLEN, gelesen und 'rhythmisiert' in immer anderen Gestalten, gesponnen aus unzähligen Instrumentaltönen..." S. Von Zeit zu Zeit, S. 231. Vgl. Umgepflügte Zeit, S. 252.

<sup>915</sup> Schmidt, S. 170.

Von Zeit zu Zeit nachgeschlagen werden), möchte ich diese in der weiteren Beschreibung jeweils im Notentext verorten. Die einzelnen Fokussierungen finden sich an den folgenden Punkten:

**1a (Segment 1)<sup>916</sup> – Takt 1:** *ṣabā* in d, erster Tetrachord (*ṣabā* I); erste Violinen *fl* / zweite Violinen *gb1* / erste Violinen *e-b-1*; jeweils eine Solo-Bratsche doppelt einen der Töne.

**2b (Segmente 1-4)– Takte 1-2:** *ṣabā* I; Klarinette 3 (Bassetthorn) *e-b-1* ('Echoton' – eine Antwort auf das *e-b-* der ersten Phrase) / Bratsche 1 u. Flöte 2 *fl* / zweite Violine u. Flöte 3 *d1* / Flöte 1 *gb1*.

**3c (Segmente 8-9)– Takt 3:** *ṣabā* I; erste u. zweite Violinen *fl* / erste Violinen *e-b-1* / zweite Violinen *c1* und *d1* als Zweiklang (anstatt dass, wie in der Skizze dargestellt, *e-b-* und *c* simultan erklingen; dadurch liegt die Realisierung in der Partitur d'Erlangers Transkription näher, in der die Abfolge *e-b-1 – d1 – c1* lautet) / erste Violinen *h-b-*.

Das *a* aus der Skizze fehlt. Auch hierin steht die Partitur der Transkription des *tawših* näher, wo das *a* nur Teil der Umspielung des *h-b-* ist (Segment 9). Diese Phrase liegt wieder komplett bei den Violinen; Bläser und Bratschen doppeln jedoch in der bereits etablierten Art einzelne Töne.

**4d (Segmente 10-12) – Takt 4:** *ṣabā* I; zweite Violinen *d1* / erste Violinen *e-b-1* / zweite Violinen *c#1* / erste Violinen *fl* u. *gb1*.

Das *c#* ist in der Quelle eigentlich Teil einer Umspielung des *d* (Segment 11). Dieser Zusammenhang geht in dieser Fokussierung verloren, der Ton erhält hier mehr Eigengewicht.

**5b' (Segment 12 o. 14) – Takt 5:** *ṣabā* I; erste Violinen *fl* / zweite Violinen *gb1* / erste Violinen *e-b-1*.

Eigentlich entspricht dies der Fokussierung 1a. *F* und *gb* haben die Position getauscht und das die Phrase beschließende *d1* fehlt. Das *d* in der Klarinette, das noch zu Anfang von Phrase 4d die zweiten Violinen gedoppelt hat, wird aber noch über den letzten Ton von 5b' hinaus gehalten. Praktisch ist der Ton da, er wird nur nicht noch einmal neu angestimmt.

---

<sup>916</sup> D. h.: Fokussierung 1a, gewonnen aus Taktsegment 1 von d'Erlangers Transkription. Es folgt die Bezeichnung der Takte in der Partitur, in denen diese Phrase verwendet wird.

**6e (Segmente 15-16) – Takt 6:** *ṣabā* I; zweite Violinen *gb1* / erste Violinen *e-b-1* / zweite Violinen *dl* / erste Violinen *fl* / Bratsche 2 u. Cello 1 (das Cello spielt wie die Violinen pizzicato, die Bratsche hingegen hält den Ton) *a1*.

**6a' (Segment 17) – Takte 6-7:** *ṣabā* I; Horn 1 *gb1* / erste Violinen *e-b-*.

Im Gegensatz zur Fokussierung, wo die beiden Töne als Zusammenklang geschrieben sind, ist auch hier die Nähe zur einstimmigen Quelle größer.

**7f (Segment 18) – Takte 7-8:** *ṣabā* II (= *ḥiğāz* auf *f*); zweite Violinen *fl* / erste Violinen *gb1* / zweite Violinen *a1* / erste Violinen *hb1* / zweite Violinen *c2*.

Die Phrase 7', eine Variation von 7f, wird an dieser Stelle noch nicht eingesetzt. 7' setzt im Vergleich zu 7f erst auf dem zweiten Ton, *gb1*, ein und fügt entsprechend einen weiteren Tonschritt am Ende, von *c2* zu *db2*, hinzu. Diese kleine Sekunde ist Hubers eigener kompositorischer Einfall und hat keine Basis in d'Erlangers Transkription.

**8b'' (Segmente 19-20) – Takt 9:** *ṣabā* I; erste Violinen *fl* / zweite Violinen *gb1* / erste Violinen *e-b-1* / erste Violinen *dl*.

Das *d* kommt erst mit ziemlicher Verspätung, quasi schon als Beginn einer neuen Phrase, bei der es sich um eine erweiterte oder zusammengesetzte Phrase zu handeln scheint.

**5b' rückw. (Segmente 21-22) + 7' (Segment 18) – Takte 9-10:** *ṣabā* I; erste Violinen *dl* / zweite Violinen *e-b-1* / erste Violinen *fl* / erste Violinen *gb1*.

Man könnte diese Linie als Krebs der Fokussierung 5b' beschreiben. Die Tonfolge lässt sich aber auch genau in dieser Form in den Taktsegmenten 21-22 von d'Erlangers Transkription verorten. Mit dem letzten Ton dieser Phrase startet direkt eine neue Fokussierung, nämlich die vorher ausgelassene **Phrase 7':** *ṣabā* II (= *ḥiğāz* auf *f*); erste Violinen *gb1* / zweite Violinen *a1* / zweite Violinen *a1* / erste Violinen *hb1* / zweite Violinen *c2* / erste Violinen *db2*. Das *a* wird nach kurzer Pause wiederholt, eine Tonrepetition, die so nicht in Hubers Skizze vorkommt. Diese Phrase ist also nicht nur um einen zusätzlichen Teil erweitert (dem Aufgang *dl* bis *gb2*), sondern die neue, kombinierte Phrase ist noch einmal in Unterabschnitte zerteilt (*dl* bis *a1*, *a1* bis *db2*), die sich nicht nach den alten Grenzen richten. Mit dieser aufsteigenden Linie erreicht Huber den melodischen Höhepunkt der Sequenz, die für *ṣabā* typische verminderte Oktave (die so nicht in der Quelle vorkommt; hier ist *c2* der Scheitelpunkt, s. Segment 18 → 7f). Diesem Gedanken wird die kompositionstechnische Systematik offenbar untergeordnet.

**10b''' (Segment 23) + 9e' (Segmente 22-23) – Takte 11-12:** Die Phrase 10b''' setzt zuerst ein, dann läuft sie mit 9e' simultan und teilt sich mit ihr die gemeinsamen Töne. **10b''':** *ṣabā* I; zweite Violinen *d1* / erste Violinen *gb1* / erste Violinen *fl* / erste Violinen *e-b-1*. **9e':** *ṣabā* I; erste Violinen *gb1* / zweite Violinen *a1* / erste Violinen *fl* / erste Violinen *e-b-1* / erste Violinen *d1*.

### Modalität/Harmonik

In der ersten Sequenz wird die erste Oktave des *maqām ṣabā* auf *d* bespielt, also der *ṣabā*-Tetrachord *d-gb* mit seiner charakteristischen verminderten Quart und der *hiḡāz*-Pentachord *f-c*. Auch die typische verminderte Oktave wird verwendet. Betrachtet man den Notentext genauer, so stellt man fest, dass im Grunde alle harmonischen Zusammenklänge aus dem längeren Halten der (gedoppelten) Cantus firmus-Töne resultieren. Es handelt sich prinzipiell um einen einstimmigen Satz in *ṣabā*, der durch diesen Kunstgriff eine Tiefendimension sowie eine größere Flächigkeit erhält. Der Ausgangspunkt des Stückes steht also der Klanglichkeit klassischer arabischer Musik (die ja prinzipiell einstimmig ist) vielleicht näher, als es die weitere Entwicklung der Komposition vermuten ließe.

Durch die sich meist schrittweise fortbewegenden Fokussierungen entstehen bei länger ausgehaltenen Tondauern Sekundballungen, was harmonisch gesehen eine Bildung von Clustern begünstigt. Stellenweise führen die Überlappungen mancher Töne aber durchaus zu Konstellationen, die an die tonale oder modale Musik Europas erinnern. *Maqām ṣabā* (bzw. das Tonmaterial der hier verwendeten ersten beiden Tetrachorde, *d, e-b-, f, gb, a, hb, c, db*) lässt eine Reihe von harmonischen Kombinationen zu, die stark an d-moll oder auch d-phrygisch erinnern, z. B. die kompletten d-moll- und F-Dur-Dreiklänge. Und im Zusammenspiel mit *gb* und *hb* hört man über die etwas zu hohe Intonation von *e-b-* leicht hinweg.

In Takt 1 etwa suggeriert die Folge der durch Überlappung entstehenden Zweiklänge *e-b-1 – gb1* und *d1 – fl* (zwischen Bratschen und Bläsern) eine plagale Zwischenkadenz es-moll – B-Dur. Der weitere Verlauf verfestigt den Eindruck von B-Dur: In Takt 3 spielen Bratsche 3 das *h-b-*, Bratsche 2 das *d1*, die Holzbläser das *fl* und die Hörner *c1* und *d1* (alles Doppelungen der pizzicato spielenden Violinen), also B-Dur mit großer Sekunde/None. Auf Seite 2 der Partitur setzt sich diese Tendenz fort: Jede melodische Phrase ist durch Pausen getrennt, in denen die

ausgehaltenen Töne ihre Wirkung entfalten können. Diese Pausen befinden sich hier in den Takten 6-7 und 8. Auch an dieser Stelle lässt sich eine harmonische Bewegung 'hinein-hören': ein gebrochener verminderter Dreiklang  $gb1 - e-b-1 - a1$  in Takt 7, ein es-moll-Dreiklang mit verminderter Quinte, der zu dem sich auffächernden F-Dur-Klang in Takt 8 kadenziert.  $Gb$  und  $e-b-$  wirken dabei als phrygische Klauseln. Es ist kaum anzunehmen, dass die Suggestion harmonischer Bezüge ganz unbeabsichtigt ist; Huber schreibt für ein Publikum, das diese Hörgewohnheiten verinnerlicht hat. Überschneidungsbereiche zwischen traditioneller Harmonik und seiner experimentellen *maqām*-basierten Harmonik dürften für ihn durchaus von Interesse gewesen sein.

Ein weiteres häufiges Mittel in der tonalen Musik ist die Verschleierung des tonalen Zentrums einer Komposition. Genau das geschieht auch hier. Einige prominente Stufen wurden genannt:  $b$  und  $f$ . Erst ganz zum Ende der Sequenz, in Takt 13, wird das  $d$  etabliert, in einer Art phrygischer Klausel vom  $e-b-1$  (Horn 2) zum  $d1$  (Flöten 1 u. 2). Die Herausgehobenheit des Tones resultiert auch aus seiner langen Dauer. In Takt 12 wird die Kadenz durch das vermehrte Auftreten des Finaltons ohne direkten Bezug zum Cantus firmus vorbereitet (s. Viola 1, Cello 1 und Kontrabass). Ein Doppelstrich kennzeichnet einen größeren Abschnitt, so dass es nahe liegt, mit dem Erreichen der Finalis das Ende der ersten Sequenz anzunehmen.

### **Klangbild und sonstige Bemerkungen**

Was sonst lässt sich über diesen Anfang noch sagen? Es ist ein äußerst leiser und behutsamer Beginn. Die Klangfarben sind gedeckt und weich – Flöten, Hörner, Klarinetten, Streicher, der höchste Ton ist das  $db2$  in Takt 10. Nichts ist grell oder in irgendeiner Weise gewaltvoll, alles aber gedämpft. Glissando-Seufzer von Cello 1 und Viola 1 unterbrechen die 'Stille' dieses atmosphärischen Klangteppichs.

Im Zusammenhang von Hubers Bemerkung, er habe beim Komponieren der *Lamentationes* weniger auf die christliche Klagelied-Tradition, als auf die islamische und jüdische Bezug nehmen wollen,<sup>917</sup> erinnert diese erste Sequenz an eine Beschreibung der traditionellen Totenklage in Jemen von Vered Madar:

---

<sup>917</sup> S. Von Zeit zu Zeit, S. 229.

"The face of the deceased was covered immediately following death. [...] The windows in the house were covered immediately, and if the departed had been mentally ill, they were opened wide. [...] This shift between opening windows and closing them is a metaphor for the mourners' house becoming a liminal space existing outside the social order but also within this order. [...] At this stage the place is filled with women's voices and, as phrased by Rabbi Qafih, they 'start wailing and screaming horribly, lamenting the departed with words and rhymes, according to their poetic ability'. The women's lamentations, by announcing the death with their voices, also serve to establish and demarcate a 'death space.'"<sup>918</sup>

Das Klagen hat zu Beginn freilich noch nicht die Intensität und Lautstärke erreicht, wie sie in diesem Text anklingt, ist noch zurückhaltend und zaghaft, doch die im späteren Verlauf folgenden Steigerungen lassen an die hier beschriebene Szenerie zurückdenken.

## Sequenz II

### Cantus firmus

Die zweite Sequenz umfasst die Takte 15-25.<sup>919</sup> Im Allgemeinen wird die Satztechnik der ersten Sequenz fortgesetzt: Der Cantus firmus bleibt bei den vier ersten und zweiten Violinen, andere Instrumente doppeln einzelne Töne, zumeist länger ausgehalten als die pizzicato spielenden Geigen. Doch treten nun auch mehr Elemente in Erscheinung, die keine Doppelung der Töne des Cantus firmus sind; die die Pausen zwischen den einzelnen Phrasen ausfüllen; aber auch solche, die als harmonisches Komplement während dieser Phrasen dienen.

---

<sup>918</sup> Madar, Vered: Women's Oral Laments. Corpus and Text – The Body in the Text. In: Ferber, Ilit/Schwebel, Paul (Hrsg.): Lament in Jewish Thought. Philosophical, Theological, and Literary Perspectives. Berlin 2014 (= Perspectives on Jewish Texts and Contexts; Bd. 2). S. 67-68.

<sup>919</sup> Auch hier handelt es sich um eine Vermutung anhand sicht- und hörbarer Strukturelemente, die im Folgenden noch beschrieben werden.

Die einzelnen Fokussierungen sind an folgenden Stellen zu finden:

**1<sub>1</sub> (Segment 25) – Takt 15:** *isfāhān* II (= *būsalīk* auf *g*); erste Violinen *fl* / zweite Violinen *gl* / erste Violinen *al*.

Bratsche 2 nimmt das *f* um eine Achtel vorweg. Dies kann als Beginn einer sich im Folgenden noch weiter entwickelnden Heterophonisierung des Satzes verstanden werden. Nach dem modusfremden *h≠/1* in den ersten Violinen (verdoppelt von Oboe 2, klanglich verbreitert durch das *c3* in Oboe 1)<sup>920</sup> wird diese Phrase spiegelbildlich von hinten nach vorne wiedergegeben. In Takt 16 kehrt das *h≠/1* in den ersten Violinen zurück und die Fokussierung wird noch einmal in vertauschten Rollen wiederholt: zweite Violinen *fl* / erste Violinen *gl* / zweite Violinen *al*. Diese Töne werden nicht noch einmal verdoppelt, sondern mit anderen harmonisch kontrastiert: in den Bratschen mit *e-b-*, von Cello 1 mit *E*. Die verdoppelten Töne vom ersten Auftreten der Phrase (*fl*, *gl*, *al*) klingen hier noch weiter.

**2<sub>2</sub> (Segmente 27-28) – Takte 16-17:** *isfāhān* II (= *būsalīk* auf *g*); zweite Violinen *c2* / erste Violinen *hbl* / zweite Violinen *al* (/ erste Violinen *f≠/1*) / zweite Violinen *gl*.

Die eigentliche Phrase wird durch das *f≠/1* ergänzt bzw. durchbrochen. Es handelt sich, wie bei dem *h≠/1* in der vorangegangenen Phrase, um einen im modalen Kontext der Fokussierungen fremden Ton, der den Satz harmonisch anreichert.

**3<sub>3</sub> (Segment 29) – Takt 18:** *isfāhān* I' (= *ḡihārḡā* auf *d*); zweite Violinen *f#1* / erste Violinen *gl* / zweite Violinen *e1*.

Im Gegensatz zu Quelle und Skizze haben *f#* und *g* die Position getauscht. In anderen Instrumenten erklingt das *g* bereits früher (T. 17, Flöte 1); aber es folgen zu viele andere Töne, die nichts mit der Fokussierung zu tun haben, als dass sich die Dreitonfolge in der ursprünglichen Reihenfolge eindeutig etablieren könnte. In Violinen und Blasinstrumenten wird das *a-b-1* nachgestellt, ein Einschub, der dem bisherigen melodischen Kontext fernsteht.

**4<sub>4</sub> (Segment 31) – Takte 18-19:** *isfāhān-ḡiḡāz* I (*ḡiḡāz* auf *d*); erste Violinen *gl* / zweite Violinen *al* / erste Violinen *f#1* / zweite Violinen *eb1* / Horn 2 *d1*.

Das die Phrase abschließende *d1* kommt etwas verzögert, dann aber noch nicht gleich in den Violinen, sondern in Hörnern und – in anderen Oktavlagen – Bass und Celli. Besonders hervorgehoben und lange klingt der Ton jedoch in Oboe 1,

<sup>920</sup> Huber geht es hier offenbar genau um diese mikrotonale Verbreiterung des *c*-Klanges.

gedoppelt von Fagott 1. Auch hier läuft die Phrase zumindest teilweise im Anschluss in vertauschten Rollen rückwärts ab: erste Violinen *eb1* / zweite Violinen *f#1* / zweite Violinen *g1* (das *a1* fehlt); und nach Erklingen des *d* in den anderen Stimmen: erste Violinen *d1* u. *eb1* als Zweiklang / erste u. zweite Violinen *f#1*, wiederum liegt ein partieller Krebs der Phrase vor. Im Allgemeinen wird der Satz im Vergleich zur ersten Sequenz auf solche Weise – aber auch durch das Durchbrechen der Fokussierungen mit fremden, gar modusfremden Tönen – wesentlich dichter und melodisch unklarer.

**5<sub>5</sub> (Segmente 32-33) – Takt 20:** *iṣfāhān-ḥiġāz I* (= *ḥiġāz* auf *d*); erste Violinen *a1* / zweite Violinen *g1* / zweite Violinen *f#1*.

Das *h-b-1* in den ersten Violinen und Bratsche 1 stört die Phrase und ist wohl als eine Vorwegnahme des Materials der nächsten Fokussierung zu sehen. Bei den verdoppelten Tönen kommt das *g1* in Bratsche 2 verspätet, es folgt *a1* in Bratschenstimme 3, d. h. die Phrase wird wiederum durch ihren Krebs (Spiegelachse *f#1*) verlängert.

**6<sub>I</sub> (Segment 35-36) – Takt 21:** *iṣfāhān-ḥiġāz II'* (= *rāst* auf *g*); erste Violinen *h-b-1* / zweite Violinen *c2* / erste Violinen *a1* u. *g1* als Zweiklang.

**7<sub>II</sub> (Segment 38) – Takt 22:** *iṣfāhān-ḥiġāz II'* (= *bayātī* auf *a*); zweite Violinen *d2* / zweite Violinen *c2* / erste Violinen *h-b-1* / zweite Violinen *a1*.

Das *a1* kann als Anfangspunkt einer Wiederholung von Fokussierung 5<sub>5</sub> gesehen werden: zweite Violinen *a1* / erste Violinen *g1* / zweiten Violine *f#1*. Das *e-b-2* (erste Violinen) bzw. *eb2* (Bratsche 1), zwischen *d2* und *c2* eingeschoben, stammt nicht aus den Fokussierungen. Es scheint sich um einen Einschub wie in Takt 15 zu handeln; in beiden Fällen bilden die hinzugefügten Töne (*e-b-2* und *eb2* in T. 22 bzw. *c3* und *h=1* in T. 15) zusammen einen mikrotonal erweiterten Ein- bzw. (enharmonisch verwechselt geschriebenen) Oktavklang.

**9<sub>5/1</sub> (Segmente 39-40) – Takte 22-23:** *iṣfāhān-ḥiġāz II'* (= *rāst* auf *g*); zweite Violinen *f#1* / Horn 3 *g1* / Horn 2 *a1* / Horn 1 u. erste u. zweite Violinen *h-b-1*.

Die Hörner übernehmen gestaffelt die Töne dieser Fokussierung, die Fagotte doppeln schon ab dem ersten Ton erst die zweiten Violinen, dann die Hörner.

**10<sub>4</sub> (Segment 40) – Takte 23-24:** *iṣfāhān-ḥiġāz I* (= *ḥiġāz* auf *d*); erste Violinen *a1* / zweite Violinen *g1* / erste Violinen *f#1* / erste Violinen *eb1* / zweite Violinen *d1* / zweite Violinen *c1* u. erste Violinen *h-b-* als Zweiklang. Über die letzten drei Fokussierungen wird, analog zur Bewegung in d'Erlangers Transkription, der

gesamte Tonraum der Grundoktave von *hiğāz* bzw. *işfāhān-hiğāz* von der Oktave aus absteigend durchschritten.

### Modalität/Harmonik

Der zweite Teil des Cantus firmus wechselt, genau wie der B-Teil des als Quelle genutzten *tawših*, in einen benachbarten *maqām*, *işfāhān*. Relativ schnell verlagert sich das modale Gewicht in Richtung *hiğāz* (*işfāhān-hiğāz*), bevor es dann am Ende wieder nach *şabā* zurück geht (alles einfach durchführbare *tonic modulations*)<sup>921</sup>. Dieser letzte Part kommt jedoch in den in Sequenz II verwendeten Fokussierungen nicht vor, d. h. es gibt hier noch keine 'modale Heimkehr' für den Cantus.

#### Abb. 48: *işfāhān* auf *d* (einfach, aufsteigend)<sup>922</sup>

I	II
<i>bayātī</i> ( <i>ğihārkā</i> ) auf <i>d</i>	<i>būsālīk</i> auf <i>g</i>
<b><i>d</i></b> <i>e-b-</i> <i>f</i>	<b><i>g</i></b>
( <i>d</i> <i>e</i> <i>f#</i> )	( <i>g</i> )
	<b><i>g</i></b> <i>a</i> <i>hb</i> <i>c</i> <i>d</i>
3/4    3/4    4/4	4/4    2/4    4/4    4/4
(4/4    4/4    2/4)	

Zwei alternativ verwendbare *ağnās* in erster Position unterscheiden *işfāhān* von *bayātī* (u. a.).

Der Wechsel von *şabā* nach *işfāhān* benötigt in der ersten Oktave nur die Verwandlung der typischen verminderten Quarte *gb* in ein *g*. *Işfāhān* steht mit seinen beiden alternativ verwendbaren ersten Tetrachorden *bayātī* und *ğihārkā* auf *d* gleich auf zwei unterschiedliche Weisen dem *hiğāz*-Tetrachord nahe: *Bayātī* teilt mit dem *hiğāz*-Tetrachord das *e-b-* (vorausgesetzt, man nimmt eine erhöhte zweite Stufe an, wie sie so schon im *Stier* verwendet wurde), *ğihārkā* das *f#*. Ein Wechsel ist also

<sup>921</sup> Da Huber sich auf einen Cantus firmus stützt, finden sich hier keine experimentellen Modulationen zu unüblichen Finaltönen wie in *Die Erde dreht sich auf den Hörnern eines Stiers*.

<sup>922</sup> Vgl. d'Erlanger 5, S. 244.

naheliegender und so ist es nicht verwunderlich, dass d'Erlanger diese Kombination als einen eigenen Komposit-Modus, *isfāhān-ḥiḡāz*, aufführt.<sup>923</sup> Fokussierung 4 4 unterschlägt dabei ein Charakteristikum dieser modalen Kombination, die in der Transkription d'Erlangers zu Tage tritt. Betrachtet man die Segmente 7-8 im B-Teil des *tawših*, so stellt man fest, dass der erste Abschnitt des B-Teils aus dem *ḥiḡāz*-Tetrachord nach *g* kadenziert. Die Konzentration auf das *g* aber ist laut d'Erlanger ein besonderes Merkmal der mit *isfāhān* verknüpften *ḥiḡāz*-Spielart (*ḥiḡāz ǧarīb*).<sup>924</sup> Eine Differenzierung, die bei Huber verlorengeht.

Unabhängig, ob man nun d'Erlangers Transkription oder Hubers Weiterverarbeitung betrachtet, in beiden Fällen lässt sich gut beobachten, wie Modulationen in der Regel auf der Veränderung eines einzelnen Tons in einem Tetrachord beruhen. Dies ist ein Phänomen aus der musikalischen Praxis, in der die Veränderung der Stellung eines Fingers innerhalb einer Griffposition auf einfache Weise Variationen in der modalen Färbung hervorbringen kann, ohne dass man sich zu weit vom Ursprungs-*maqām* entfernt.

Immer wieder wird der Modus nicht nur durch fremde Töne in anderen Stimmen verunklart, sondern auch in den Violinen, die den Cantus firmus erneut dominieren: In Takt 15 und 16 bezieht sich dies auf das *h=/=1*, in Takt 17 auf das *f=/=1*, in Takt 18 auf das *a-b-1*. Woher diese Töne stammen, wird noch zu besprechen sein.

Die zweite Sequenz bietet wiederum Passagen, die eine tonale Harmonik suggerieren. Dies betrifft zunächst den Anfang: *F*, *g* und *a* des Cantus firmus ergeben mit dem von Huber hinzugefügten, zwischen *h=/=* und *c* oszillierenden Quintklang einen F-Dur-Klang mit hinzugefügter großer Sekunde/None. Durch die 'verbreiterte' Quinte erhält die Cantus-Phrase zudem einen eher lydischen Charakter, der dem modalen Kontext der Quelle komplett entgegensteht. Die absteigende Linie der folgenden Phrase 2 2 mit ihrem klar definierten *hb* relativiert diese kirchentonale Assoziation jedoch direkt im Anschluss.

Der allgemeine Dur-Charakter dieses Beginns steht in Kontrast zur ersten Sequenz. In Zusammenhang mit deren Ende auf *d* ergibt sich der Eindruck eines Wechsels zur Tonika-Dur-Parallele. Obwohl der Satz der zweiten Sequenz gegenüber dem der ersten durch die Hinzufügung von Oboen und Fagotten nur unwesentlich

<sup>923</sup> S. d'Erlanger 5, S. 244. Der Name gibt mehr Aufschluss auf den größeren modalen Kontext der verwendeten Tetrachorde, als dass er für einen eigenständigen *maqām* stünde.

<sup>924</sup> S. d'Erlanger 5, S. 244. Vgl. Marcus 1989, S. 303.

erweitert ist, wirkt der harmonische Wechsel allein schon wie das Zeichen eines Neuanfangs: Huber setzt hier offenbar das Konzept des 'stetigen Neubeginns' um, wie er es in seiner Skizze vom 7.5.1992 formuliert hat.

Aus Fokussierung 4<sub>4</sub> kreiert Huber eine Kadenz zu einem D-Dur-Klang, mit dem für *maqām hiğāz* typischen Halbtonschritt *eb – d* als Klausel. Dies ist die zweite Stelle in der Komposition, an der das *d* als Hauptton spürbar etabliert wird. Wie bereits erwähnt kadenziert die betreffende Phrase in d'Erlangers Transkription zum *g*. Huber trägt dieser Tatsache also auch in der Partitur keine Rechnung.

Im Folgenden dominieren dissonierende Cluster. Huber verschärft die Harmonie teilweise durch die bewusste Hinzufügung weiterer Intervalle, die nicht auf dem Material des Cantus firmus basieren. In Takt 20 betrifft dies z. B. das *h-b-*, mit dem er einerseits die Cantus-Linie selbst unterbricht, andererseits aber auch den stehenden Tönen *a*, *g* und *f#* (Phrase 5<sub>3</sub>) einen weiteren Sekundklang zur Seite stellt. Im nächsten Takt verdichtet sich dieser Cluster noch durch das in Phrase 6 I hinzukommende *c*.

Die Sequenz endet mit einer harmonischen Konstellation, die der Abfolge eines Dominantseptakkordes auf *d* und einem Mollklang auf *g* nahekommt. In Takt 24 klingen *d1* in Flöte 2, *a1*, *c1* und *f#1* in den Klarinettenstimmen, dazu *f#1* in der zweiten Violinstimme und *a1* in Cello 1. Gleichzeitig klingt in den ersten Violinen das *g1*, allerdings immer noch pizzicato ausgeführt, während Flöte 1 und 3 *eb1* bzw. *h-b-* halten. Die Klänge der drei Flöten bleiben über die Dauer der anderen Stimmen hinaus stehen, was in diesem Kontext trotz fehlenden Grundtons die Wirkung eines *g*-moll-Klanges entfaltet. Das *eb* wirkt im Zusammenspiel mit den Tönen des Dominantseptakkordes als kleine None (eine Verschärfung des Dissonanzgrades), gemeinsam mit *d* und *h-b-* fungiert der Ton als kleine Sexte (die bei einem Molldreiklang als charakteristische Einfärbung verwendet werden kann).

### **Klangbild und sonstige Bemerkungen**

Gegenüber der ersten Sequenz ist dieser Abschnitt durch eine deutliche harmonische Aufhellung charakterisiert. Dies zeigt sich besonders deutlich im an F-Dur erinnernden Beginn. Wenn der ersterbende Ton auf *d* (Flutterzunge, diminuendo und ein leichtes Absinken der Tonhöhe am Ende bei gleichzeitig stärker werdendem Luftgeräusch) am Schluss der ersten Sequenz für das Vergehen steht, so entspricht

der Anfang der zweiten Sequenz einer Wiedergeburt, mit seiner aufstrebenden melodischen Linie und dem hohen, alles überstrahlenden *c3* in der Oboe (gedoppelt durch das *h=/=l*, eine Expansion des Tones, die weiter in die Breite/Vielheit strebt?). So erinnert dieser kontrastierende Übergang an das stetige Vergehen und Wieder-Entstehen des Universums, wie Huber es in seinem Konzeptschreiben in Anlehnung an sufische Vorstellungen ausdrückt. Auch mag man analog dazu an Hereinbruch der Nacht und "Wiederkehr des MORGENS. (Resurrectio!)"<sup>925</sup> denken. Von Dauer ist dieser Morgen jedoch nicht, es handelt sich nicht um eine "ewige Wiederkehr" im Sinne einer Wiederkehr für immer. Der Wechsel zum *hiğāz*-Pentachord (Fokussierung 4<sub>4</sub>, T. 18-19) mit seinem kleinen Sekundschrift über dem Finalton bedeutet schon eine harmonische Eintrübung (gegenüber *isfāhān*), und die Schlusskadenz, in deren Verlauf der Dominantakkord in den Zielklang hinein verschwimmt, hat etwas zwielichtiges; für eine Weile klingen alle Töne gemeinsam, bis schließlich nur noch der (unvollständige) Moll-Akkord zurückbleibt. Die seufzerähnlichen Abwärts-Glissandi des Cellos halten in dieser Sequenz inne; es gibt noch vergleichbar hervorstechende Töne in der ersten Cello-Stimme, wie die Seufzerfiguren in der Eröffnungs-Sequenz mit Vibrato gespielt, jedoch ohne das klagende Glissando. Nur der Part von Viola 1 enthält in Takt 23 eine kurze Seufzerfigur, gegen Ende der Sequenz, wenn sich die Harmonik wieder verdunkelt.

### Sequenz III

Die dritte Sequenz ist relativ kurz und reicht nur von Takt 26-33. Dass hier ein neuer Abschnitt vorliegt, wird klanglich vor allem durch den Einsatz einer Perkussionsgruppe deutlich, bestehend aus der großen Rahmentrommel (*mazhar*; Perkussion 1) und den Kontrabässen 1-2 (in der direkten Nachbarschaft des\*der Perkussionist\*in). In den übrigen Stimmen wird der (auftaktige) Beginn der Sequenz zusätzlich durch eine kurze Generalpause in Takt 25 hervorgehoben (ein weiterer Neuanfang auf allen Ebenen). Während die melodischen Instrumente das Tempo der letzten Sequenz beibehalten (Viertel = 52), schreibt Huber für Perkussionsstimme 1

---

<sup>925</sup> S. MF 823-580.

und die beiden Kontrabässe jeweils ein eigenes Tempo vor (diese Stimmen erhalten auch ein gemeinsames Taktsystem mit eigener Zählung):

Perkussion 1:	Achtel = 78 (Viertel = $52 * 0,75$ )	
Kontrabass 1:	Achtel = 97,5	→ $78 * 1,25$
Kontrabass 2:	Viertel = 58,5 (Achtel = 117)	→ $78 * 1,5$

Die Stellen in den Kontrabass-Stimmen, an denen *col legno battuto* vorgeschrieben ist, werden von Kontrabass 3 bzw. 4 verstärkt (für das Schlagen der Saiten sollen diese den Bogen gegen einen leichten Stab vertauschen). Alle übrigen Noten werden *pizzicato* ausgeführt, so dass die Bassstimmen ebenfalls einen ausgeprägt perkussiven Charakter besitzen. Als erste Stimme setzt die Rahmentrommel ein, die Bässe folgen gestaffelt. Alle drei Stimmen spielen im *wazn samāh*,<sup>926</sup> wobei die Bässe *dum*-Schläge zupfen und *tak*-Schläge *col legno battuto* gespielt werden.

Kontrabass 1 ist als Zyklus von 36 Sechzehntelschlägen notiert, statt der 36 Achtel der übrigen beiden Stimmen. Huber setzt dabei für die Folge Achtel + Achtelpause nicht Sechzehntel + Sechzehntelpause, sondern behält die Achtelschreibweise bei, d. h. die Pause entfällt. Bei der Identifikation des Musters aus *dum*- und *tak*-Schlägen muss jede Achtelnote also als eine solche Einheit von Schlag und Pause gedacht werden. Im Laufe der Sequenz läuft der Zyklus in der Rahmentrommel zweimal, in Kontrabass 2 dreimal und in Kontrabass 1 viermal komplett durch.<sup>927</sup> Der erste Durchlauf wird in jeder Stimme jeweils ohne Verzierungen durchgeführt, danach variiert Huber das Pattern durch das Aufspalten einzelner Grundschläge oder durch die Hinzufügung von schnelleren Zierschlägen. Auf diese Weise imitiert Huber die Kunst der Improvisation über einen rhythmischen Modus, wie sie im arabischen Perkussionsspiel praktiziert wird (oder besser: Huber referiert auf diese Kunst durch ein Äquivalent aus seinem persönlichen kompositorischen Bezugssystem).<sup>928</sup> Bei der Betrachtung von Sequenz IX, die einen wesentlich umfangreicheren Perkussionspart zum (alleinigen) Inhalt hat, soll noch

<sup>926</sup> Ein Zyklus umfasst 36 Schläge, unterteilt in fünf Abschnitte:  $12 + 8 + 4 + 8 + 4$ , s. Kapitel III.2.3.

<sup>927</sup> **Perkussionist\*in 1:** 1. Zyklus: Takte 1-9; 2. Zyklus: Takte 10-18 (in der Partitur falsch als 10-19 markiert!) / **Kontrabass 1:** 1. Zyklus: Takte 6-9; 2. Zyklus: Takte 9-13; 3. Zyklus: Takte 13-16; 4. Zyklus: Takte 16-20 / **Kontrabass 2:** 1. Zyklus: Takte 2-7; 2. Zyklus: Takte 8-13; 3. Zyklus: Takte 14-19.

<sup>928</sup> Dass Huber sich mit dieser Praxis auseinandergesetzt hat, legen seine Skizzen nahe: Dort findet sich z. B. die von ihm angefertigte Transkription und Analyse einer *darbūka*-Improvisation im *wazn samā`ī taqīl*. S. MF 823-631.

näher auf Hubers rhythmische Variationen eingegangen werden. Im Prinzip geschieht in der Schichtung des gleichen rhythmischen Modus in unterschiedlichen Geschwindigkeiten das Gleiche wie in den Perkussionsaufnahmen in *Die Erde dreht sich auf den Hörnern eines Stiers*. Dort erstellte Huber die Tempovarianten durch Manipulation des vorab aufgenommenen Materials, hier werden sie in Notation festgeschrieben und live reproduziert. In beiden Fällen handelt es sich um Proportionskanons auf rhythmischer Ebene, ein häufiges zeitliches Gestaltungsmittel bei Huber.<sup>929</sup>

Was das Tonhöhenmaterial betrifft, so läuft der noch nicht zu Ende geführte B-Teil des Cantus firmus in dieser Sequenz weiter.

### **Cantus firmus**

**10a** <sup>4/5</sup> (Segmente 41-42) – Takte 25-26: *Isfāhān-ḥiḡāz* I (= *ḥiḡāz* auf *d*); die Sequenz beginnt auftaktig: erste Violinen *h-b-* (Seite 6) / zweite Violinen *f#1* u. Bratsche *g1* als Zweiklang (ab hier Seite 7) / zweite Violinen *a1*.

Das *g* klingt auch in der Stimme der ersten Violinen, ist aber als Flageolett notiert und klingt eine Oktave höher.

**11** <sub>2</sub> (Segmente 43-44) – Takte 26-27: *Isfāhān-ḥiḡāz* II (= *būsalīk* auf *g*); zweite Violinen *c2* / erste Violinen *hb1* / zweite Violinen *a1* / zweite Violinen *g1*.

Das abschließende *g* dieser Phrase kann als Teil einer Variation von Fokussierung 1<sub>1</sub> aufgefasst werden: erste Violinen *f#/=1* / Bratsche 2 *g1* (das *g* der zweiten Violinen klingt durch Flageolett-Technik eine Oktave höher) / erste Violinen *a1* (alles T. 27). Dabei wurde das *f* des *bayātī*-Tetrachords in das *f#/=* verwandelt, das schon am Anfang der zweiten Sequenz (Phrase 2<sub>2</sub>) einen ersten Auftritt hatte (analog zum *h#/=* in Phrase 1<sub>1</sub>). War der modusfremde Ton dort noch ein bloßer Zusatz, so steht er hier in Takt 27 anstelle eines regulären Tones (wenn es sich auch nur um eine Variante einer bereits erklangenen Cantus firmus-Phrase handelt). In dieser Phrase liegt auch eine ausgeprägt heterophone Stimmführung vor: Das *f#/=1* etwa kommt in Viola 1 und Cello 1 verzögert nach, das *a1* in Bassethorn und Horn 1 (eine Oktave höher in Cello 1).

**12** <sub>3'</sub> (Segmente 44-45) – Takte 27-28: *isfāhān* I (= *ḡihārkā* auf *d*); zweite Violinen *a1* / Klarinette 1 *g1* (das *g* der ersten Violinen klingt durch Flageolett-Technik wieder

<sup>929</sup> S. Von Zeit zu Zeit, S. 132.

eine Oktave höher) / zweite Violinen *f#1* (/ Klarinette 1 u. Violen 1-2 *e*) / zweite Violinen *fl*.

Das *e1* dieser Phrase fehlt in den Violinstimmen und wird von mehreren anderen Stimmen ersetzt, allerdings eine Oktave tiefer, wodurch die melodische Linie zerrissen wird. Dies wird noch dadurch verstärkt, dass die Geigen vor dem *fl* noch einmal die Anfangstöne *a1* und *g1* wiederholen, wie um den Beginn der Phrase zu imitieren (nur dass diese nun auf das *f* anstatt das *f#* zielt). Fokussierung 12<sub>3</sub> bildet zusammen mit der folgenden Phrase den Modulationsabschnitt zurück nach *ṣabā*. Das *f* fungiert als chromatisches Bindeglied zwischen dem *e* des *ḡihārkā*-Tetrachords und dem *gb* des folgenden *ṣabā*-Tetrachords.<sup>930</sup> Dieses *gb* folgt auch in der Partitur sofort auf das *f* (erste Violinen), jedoch schwächt Huber die Modulation durch ein (klingendes) *g2* direkt wieder etwas ab (zweite Violinen). Zwar steht in der zweiten Oktave von *ṣabā* *g* und nicht *gb*, der plötzliche Sprung zu dem höheren Ton ist aber keineswegs melodisch-strukturell kontextualisierbar und die Wahl der Oktavlage hat sich in dieser Phrase bereits als flexibel erwiesen (*e* statt *e1*).

**13a' (Segmente 46-47) – Takt 29:** *ṣabā* I; zweite Violinen *gb1* / erste Violinen *fl* / zweite Violinen *e-b-1*.

Mit dem erneuten Auftreten des *gb1* und den nachfolgenden Tönen des *ṣabā*-Tetrachords kehrt der Cantus firmus endgültig in den modalen Bereich seines A-Teils zurück (das *gb* allein könnte nicht nur im temperierten Kontext des 24-Tonsystems leicht für ein zu *isfāhān* oder *hiḡāz* gehöriges *f#* gehalten werden). Am Taktanfang nimmt Huber die Tonfolge *gb – f* in einem simultanen Glissando in den ersten Violinen und Viola 1 vorweg (wiederum eine kleine Seufzerfigur). Erst danach setzt die eigentliche Phrase ein.

**14b' (Segment 47) – Takte 29-30:** *ṣabā* I; erste Violinen *fl* / zweite Violinen *gb1* u. erste Violinen *e-b-1* als Zweiklang / Oboe 1 *d1* (auch hier klingen die ersten Violinen wieder eine Oktave höher).

Die Phrase schließt sich nahtlos an die vorangehende an und bestätigt den *maqām* mit dem Erreichen des Finaltons. Das *d* wird zudem am Anfang von Takt 30 stark betont, wird auch von Kontrabass 3 und Cello 2 in den tiefen Lagen wiedergegeben. Die Töne des gesamten *ṣabā*-Tetrachords klingen hier simultan, als Cluster.

---

<sup>930</sup> Gegenüber der Quelle bei d'Erlanger verkürzt Huber den Modulationsvorgang kaum. Seine Fokussierungen 12<sub>3</sub>, 13a' und 14b' und 14a<sub>b</sub>' bilden den Vorgang bis zur vollen Kadenzierung am Ende des Teils recht gut ab.

**14a<sub>b</sub> (Segment 48) – Takt 31:** *ṣabā* I; erste Violinen *gb1* / zweite Violinen *fl* / erste Violinen *e-b-1* / Fagott 3 *dl* (die ersten Violinen sind hier wieder eine Oktave höher).  
Nochmalige Bestätigung des *maqām* durch Wiederholung des Tetrachords.

Das regelmäßige Auftauchen der als Flageolett notierten Töne *d2* und *g2* in den Violinstimmen kann als Indiz für die Verwendung serieller Techniken gedeutet werden, da Tonhöhe und Spieltechnik gekoppelt zu sein scheinen. Im zweiten Teil der Komposition wird sich zeigen, dass Huber stark auf Reihen baut; aber auch hier lassen sich in der Partitur, periodisch wiederkehrend, entsprechende Beobachtungen machen.

### **Klangbild und sonstige Bemerkungen**

Huber bedient sich weiterhin der in der ersten Sequenz etablierten Technik, seine Harmonien durch Verdoppelung und Schichtung der Cantus firmus-Töne zu gewinnen. Im Vergleich zum Anfang ist jedoch die Menge der an diesen Prozessen beteiligten Stimmen gestiegen.

Das Ende der dritten Sequenz knüpft in seiner Gestaltung an das der ersten an. Nachdem im Takt 32 noch mal über die einzelnen Stimmen verteilt der gesamte *ṣabā*-Tetrachord klingt, schließt die Sequenz auch hier mit den Flöten, die einstimmig auf dem *dl* enden. Versetzt anfangend, klingen schließlich alle drei Flöten kurz zusammen, bevor sie nacheinander aussetzen und nur noch Flöte 3 im Diminuendo, mit einem leichten Abwärts-Glissando und zunehmenden Luftgeräusch verklingt, ganz wie in dem 'ersterbenden' Schluss der Eröffnungssequenz. Damit spannt Huber, wie schon modal mit der Rückkehr nach *ṣabā*, einen Bogen zum Anfang. Auch Seufzerfiguren – ein weiterer Rückbezug – finden sich wieder recht häufig, diesmal sogar in den Violinstimmen (z. B. T. 29, im Zusammenspiel mit Viola 1). Dieser erste Großabschnitt der Komposition stellt also auf verschiedene Weise eine in sich geschlossene Einheit dar. Gleichzeitig impliziert dieses Ende, nach der Erfahrung der zweiten Sequenz, dass auf einen so abgeschlossenen Zyklus ein Neubeginn zu erwarten ist. Die noch weiterlaufenden Muster der Perkussionsgruppe fungieren aber als Bindeglied zwischen diesem Abschnitt und dem folgenden.

### 3.2.1.4 – Zweiter Abschnitt: Sequenzen IV-VIII

#### Sequenz IV

Sequenz IV reicht von Takt 33a-42. Zum ersten Mal in der Partitur unterteilt Huber den orchestralen Satz in Gruppen, konkret in die Gruppen B und D. Zwar waren auch in den ersten Sequenzen Instrumente verschiedener Gruppen beteiligt, dort bildeten sie aber zusammen einen gemeinsamen Satz. In Sequenz IV spaltet sich das Orchester in zwei getrennte Systeme auf, die in unterschiedlichen modalen Tonfeldern operieren.

Die für die vorige Sequenz charakteristischen Perkussionsstimmen enden mit dem Beginn des neuen Abschnitts rasch, nach Ablauf des jeweils aktuellen Zyklus. Nur Kontrabass 2 setzt verfrüht auf Schlag 25 aus, um gemeinsam mit Kontrabass 1 zu schließen (T. 24/34). (Kontrabass 1 endet auf den ersten Schlag seines sechsten Zyklus.) Die Rahmentrommel bleibt für die letzten Takte allein übrig, stetig leiser werdend, ohne hinzugefügte Auszierungen. Da die letzten rhythmischen Zellen von *wazn samāh* in ihrer Grundform ohnehin recht spärlich gefüllt sind, geht diese quantitative Abnahme an musikalischen Ereignissen (erst durch das Aussetzen der beiden anderen Stimmen, dann durch die relative Leere der letzten Zellen) mit dem Rückgang der Lautstärke Hand in Hand. Man könnte auch hier von einem Verlöschen oder Ersterben sprechen, wie es für andere Enden innerhalb der Komposition schon charakteristisch war. Der Unterschied besteht darin, dass dieses Ende gegenüber den Grenzen der Sequenzen verschoben ist, dass es diese also ein Stück weit zusammenbindet, statt deren Trennung noch zu verstärken.

#### Cantus firmus

Auch in der vierten Sequenz spielt ein Cantus firmus eine strukturelle Rolle. Die Quelle ist hier wieder eine Transkription aus d'Erlangers *La musique arabe*, Bd 6: Ein *peşrev* im *maqām şabā zamzama*.<sup>931</sup> Beim *peşrev* handelt es sich um eine der wichtigsten Instrumentalgattungen osmanischen Ursprungs (er verbreitete sich jedoch auch im arabischen Raum)<sup>932</sup>. Der *peşrev* besteht aus mehreren Abschnitten,

<sup>931</sup> S. d'Erlanger 6, S. 298.

<sup>932</sup> S. Wright, Owen et al.: Arab music. In: Grove Music Online. Oxford Music Online (<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/o>)

denen jeweils ein Ritornell-Teil (*teslim*) nachgestellt ist (Form: A B C B D B, seit dem 19. Jahrhundert in der Regel vierteilig + Refrain). Traditionellerweise ist er (eröffnender, präludierender) Bestandteil einer Suite von Instrumental-Stücken verschiedener Gattungen.<sup>933</sup>

Abb. 49: Grundlage Cantus firmus 2: *peşrev* (Transkription d'Erlanger)<sup>934</sup>

298

**Peşrev**  
87.- Rhythme: FRANGTŞİN TURKĪ  
Mode: Sabā Zamsamah

1<sup>re</sup> Partie *mf* = 72

*Taslim*

*Fine* 2<sup>me</sup> Partie

3<sup>me</sup> Partie

mo-9781561592630-e-0000001139 ; Stand: 7.1.2019).

<sup>933</sup> S. Reinhard, Kurt et al.: Turkey. In: Grove Music Online. Oxford Music Online (<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/0-mo-9781561592630-e-0000044912> ; Stand: 7.1.2019). Vgl. Ederer, Eric B.: The Theory and Praxis of *Makam* in Classical Turkish Music 1910-2010. Santa Barbara, CA 2011. S.586.

<sup>934</sup> D'Erlanger 6, S. 298.

Ähnlich wie der *tawših*, der dem Cantus firmus in den vorigen Sequenzen zugrunde liegt, moduliert das Stück in seinen C- und D-Teilen, kehrt im Refrain jedoch immer wieder in seinen Ausgangs-*maqām šabā zamzama*<sup>935</sup> zurück. Dieser unterscheidet sich von *šabā* vor allem durch die optionale Ersetzung des *e-b-1* durch *eb1*; in seiner absteigenden Form kann über dem *šabā*-Tetrachord auch ein *hiğāz*-Tetrachord auf *a1* verwendet werden, d. h. das charakteristische *db2* entfällt (keine verminderte Oktave!) und das sonst übliche *c2* wird um einen Halbton erhöht (es ergibt sich also die Tonfolge *d2 – c#2 – hb1 – a1*).

**Abb. 50: *šabā zamzama* (zwei Oktaven, aufsteigend)**<sup>936</sup>

<i>šabā zamzama</i>	<i>hiğāz</i> auf <i>f</i>			<i>hiğāz</i> auf <i>c</i>				<i>ğihārkā</i> auf <i>f</i>			
<i>d</i>	<i>eb</i>	<i>f</i>	<i>gb</i>								
		<i>f</i>	<i>gb</i>	<i>a</i>	<i>hb</i>	<i>c</i>					
						<i>c</i>	<i>db</i>	<i>e</i>	<i>f</i>		
									<i>f</i>	<i>g</i>	usw.
2/4	4/4	2/4	6/4	2/4	4/4	2/4	6/4	2/4	4/4	4/4	

Die Methode, mit der Huber seine Fokussierungen aus der Melodie des *peşrev* gewonnen hat, war offenbar eine andere als im Fall des ersten Cantus firmus: Während die Fokussierungen des *tawših* Tonwiederholungen konsequent vermeiden, sind diese hier keine Seltenheit. Auch die Schreibweise Hubers ist eine andere: Sehen die Fokussierungen des ersten Cantus eher wie eine Sammlung einzelner melodischer Figuren aus (7 f und 7' etwa beziehen sich auf dieselbe aufsteigende Linie in der Quelle, 7' sequenziert die Linie nur einen Halbton höher), notiert Huber die aus dem *peşrev* gewonnenen Phrasen eher wie ein Musikstück; auch überschreibt er sie mit "Pesrev (Verdichtung)" gegenüber "Maqam 'Sābā'. Mögliche Focussierungen [...]" im Fall des *tawših*.<sup>937</sup> Die einzelnen Phrasen lassen sich viel direkter mit dem Notenbild der Quelle in Verbindung bringen. Ebenfalls auffällig ist aber, wie Huber gegenüber seiner Quelle Vorzeichen verändert: Er setzt anstelle des

<sup>935</sup> S. d'Erlanger 5, S. 286-287.

<sup>936</sup> Vgl. d'Erlanger 5, S. 286.

<sup>937</sup> S. MF 823-665 u. 666.

für *ṣabā zamzama* typischen *eb1* das ebenfalls mögliche *e-b-1*, was die entsprechenden Passagen ununterscheidbar von regulärem *ṣabā* macht. Damit bleibt die Komposition modal gesehen näher an den Verhältnissen des vorangegangenen Abschnitts.

Der Cantus firmus ist im Arrangement von Sequenz IV stets Gruppe B zugeordnet. Wo vorher die pizzicato spielenden Violinen erkennbar die Träger der melodischen Hauptlinie waren, sind es jetzt vor allem die Trompeten 1-2,<sup>938</sup> die den neuen Cantus in ebenso kurzen Notenwerten und mit Dämpfern ausgestattet wiedergeben (dies jedoch lückenhafter als die Violinen in den vorigen Sequenzen). Die übrigen Instrumente von Gruppe B doppeln diese Töne in vergleichbarer Weise wie in den vorangehenden Sequenzen, zweite Violinen 1-3 und die Klarinetten überwiegend mit längeren Notenwerten. Zweite Violinen 4-9 spielen dagegen fast stets ergänzendes Tonmaterial und greifen nur höchst selten auf die Töne des Cantus firmus zurück. In der folgenden Übersicht werden im Fall fehlender Cantus-Töne in den Trompetenstimmen meist die Celli als Ersatz herangezogen, da sie fast ebenso konsistent kurze Töne spielen (den Cantus betreffend).

### Erster Teil:

**1 (Segmente 1-2) – Takt 33a:** *ṣabā* I; Cello 1 *fl* / Trompete 2 *e-b-1* / Cello 1 *gb1* / Trompete 1 *fl*.

Man beachte die Wiederholung des anfänglichen *f*. Ein großer Teil der Phrasen beinhaltet Repetitionen, ganz im Gegensatz zu denen des ersten Cantus firmus.

**2 (Segmente 2-5) – Takte 34-35:** *ṣabā* I + II (= *ṣabā* auf *d* + *ḥiḡāz* auf *f*); Trompete 1 *c1* / Cello 2 *d1* / Cello 1 *e-b-1* / Trompete 2 *fl* / Trompete 1 *gb1* / Trompete 1 *a1* / Trompete 2 *hb1*.

**3 (Segmente 6-10) – Takte 35-36:** *ṣabā* I; Cello 2 *d1* / Cello1 *gb1* / Trompete 1 *fl* / Trompete 2 *a1* / Trompete 1 *e-b-1* / Trompete 2 *c1* / Trompete 1 *h-b-* / Trompete 2 *d1*.

Huber ersetzt *eb* und *hb* in Quelle und Skizze durch *e-b-* bzw. *h-b-*. Die Setzung von *h-b-* entspricht im Wesentlichen seiner Handhabung von *ṣabā* in *Die Erde dreht sich auf den Hörnern eines Stiers*. Er stimmt darin auch mit Toumas Darstellung in seinem Band *Die Musik der Araber* überein, wo dieser für Modi der *bayātī*-Gattung

<sup>938</sup> Eigentlich 'freie' Instrumente, hier Gruppe B zugeteilt.

(*ṣabā* ist im Grunde ein *bayātī*-Tetrachord mit verminderter Quart) in der Unteroktave einen weiteren *rāst*-Tetrachord auf *g* notiert.<sup>939</sup> Scott Marcus, der die musiktheoretische Unklarheit über die Töne unterhalb der Finalis darstellt (eine Faustregel wäre die einfache Replikation der Tetrachorde in der Oktave des Finaltons in der Unteroktave, jedoch gibt es einige Ausnahmen wie eben *ṣabā*, *bayātī* etc.)<sup>940</sup>, spricht von einem weitgehenden Konsens über die Verwendung des *h-b*.<sup>941</sup> Wo *ṣabā zamzama* mit *eb1* anstelle des *e-b-1* vorliegt, ist die Verwendung der Unterquart *hb* dagegen schlüssiger (vgl. Taktsegment 8 in d'Erlangers Transkription).

Da Huber auch im Folgenden konsequent *eb* gegen *e-b* vertauscht, erscheint die Kennzeichnung "MAQAM: SABĀ ZAMSAMAH" in der Partitur recht willkürlich. Es erscheint sinnvoller, von regulärem *ṣabā* zu sprechen.

**4 (Segmente 10-11) – Takte 36-37:** *ṣabā* I + II (= *ṣabā* auf *d* + *ḥiḡāz* auf *f*); Trompete 1 *fl* / Trompete 2 *e-b-1* / Trompete 1 *gb1* / zweite Violine 2 *a1* (Cello 2 spielt ein Flageolett, klingt eine Oktave höher)<sup>942</sup> / Trompete 2 *hb1* / Trompete 1 *c2* / Trompete 2 *a1*.

**5 (Segmente 12-13) – Takte 37-38:** *ṣabā* II (*ḥiḡāz* auf *f*); Trompete 1 *db2* / Trompete 1 *c2* / Trompete 2 *hb1* / Trompete 1 *a1* / Trompete 2 *c2*.

### Refrain:

**6 (Segmente 14-16) – Takt 39:** *ṣabā* III + II (*ḥiḡāz* auf *c* + *ḥiḡāz* auf *f*); Trompete 1 *c2* / Trompete 2 *e2* / Trompete 1 *db2* / Trompete 2 *c2* / Trompete 1 *hb1* / Trompete 2 *a1* / Trompete 1 *gb1* / Trompete 2 *fl*.

Der höherliegende Tetrachord verleiht mit der Betonung von *c2* der Basis des unteren Tetrachords, *fl*, größeres Gewicht (Quintverhältnis). Huber fängt in seiner Fokussierung die wesentlichen Züge der Melodielinie in der Quelle ein.

**7 (Segmente 17-19) – Takt 40:** *ṣabā* II + I (*ḥiḡāz* auf *f* + *ṣabā* auf *d*); Trompete 1 u. Trompete 2 *a1* u. *gb1* als Zweiklang / Trompete 1 *fl* / Trompete 2 *hb1* / Trompete 2 *c2* / Trompete 1 *e-b-1* / Trompete 2 *d1*.

Der dritte Ton (*fl*) erscheint in der Quelle eigentlich erst nach den folgenden beiden Tönen, als Teil einer generell absteigenden Bewegung, die schließlich zu *eb* und *d* führt. Dieses *eb* ersetzte Huber, ganz entgegen seiner Handhabung der vorherigen

<sup>939</sup> S. Touma 1998, S. 57-58.

<sup>940</sup> S. Marcus 1989, S. 579 u. 583.

<sup>941</sup> S. Marcus 1989, S. 584.

<sup>942</sup> Auch hier lassen sich ähnliche Beobachtungen wie in der vorigen Sequenz machen bezüglich der Verknüpfung bestimmter Tonhöhen und Spieltechniken.

Phrasen, nicht erst in der Partitur, sondern schon in seiner melodischen Verdichtung durch das *e-b-*.

**8 (Segmente 19-20) – Takte 40-41:** *ṣabā* I; Trompete 1 *fl* / Trompete 2 *e-b-1* / Trompete 1 *d1* / Trompete 2 *c1* / zweite Violine 1 *fl* / Trompete 1 *e-b-1* / Trompete 2 *d1*.

Eine Doppelphrase, die einmal vom *f* zum *c* absteigt, gefolgt von einem zweiten Gang vom *f* zum *d*. Auch hier vertauscht Huber das *eb* bei d'Erlanger in Skizze wie Partitur gegen *e-b-*.

### Modalität/Harmonik

Der große Unterschied zu den vorigen Teilen besteht in der Aufteilung des Orchesters in zwei Gruppen (B und D), die sich jeweils in einem eigenen modalen Feld zu bewegen scheinen. Die entstehende harmonische Konstellation ist nicht als bitonal zu charakterisieren; denn, wie sich in den vorangehenden Sequenzen gezeigt hat, führt Hubers Behandlung des modalen Ankers, des Cantus firmus, nicht nur zu unterschiedlichen tonalen Zentren, die nicht mit dem Finalton des Ausgangs-*maqām* übereinstimmen (wohl aber in näherer Beziehung stehen)<sup>943</sup>; durch die Bildung von Clustern wird auch innerhalb eines einzelnen modalen Felds ein dissonantes, nicht tonal geleitetes Klangbild erreicht. Die Einführung einer zweiten Gruppe verdichtet dieses Klangbild nur – es gibt mehr gleichzeitig klingende, unterschiedliche (und damit auch dissonierende) Töne, die überdies aus einem größeren Tonvorrat stammen (dies schon ohne die bereits beobachtete Hinzufügung weiterer, modusfremder Töne).

Der Tonvorrat von Gruppe B basiert auf dem *maqām* des Cantus firmus, *ṣabā* (*d1, e-b-1, fl, gb1, a1, hb1, c2, db2, e2, f2, g2* etc.; *h-b-* und *c#1* können ebenfalls auftauchen). Gruppe D bietet diesbezüglich ein komplizierteres Bild. Betrachtet man den Bereich der besonders stark repräsentierten kleinen Oktave in Kombination mit der eingestrichenen Oktave, so ergibt sich folgende Intervallkonstellation:

*c=*/*=* – *eb* *f=*/*=* *g* *ab* *h-b-* *c1* *d1* *e-b-1*

<sup>943</sup> B-Dur, F-Dur, D-Dur und g-moll, Klänge, die z. B. innerhalb der ersten beiden Sequenzen auftauchen oder suggeriert werden, sind alle funktionsharmonisch Teil des d-moll-Spektrums, ergeben sich aus den Tönen der *maqāmāt ṣabā* und *ḥiḡāz*.

Nimmt man an zweiter Stelle ein *d* an, bedeutet das die Abfolge:

$\frac{3}{4}$     $\frac{2}{4}$     $\frac{5}{4}$     $\frac{3}{4}$     $\frac{2}{4}$     $\frac{5}{4}$     $\frac{3}{4}$     $\frac{4}{4}$     $\frac{3}{4}$

Es ist keineswegs klar, von welcher modalen Grundlage hier auszugehen ist. Da bei Huber stets mit der Hinzufügung eigentlich modusfremder Töne zu rechnen ist, er auch mit eigenen Moduskonstruktionen experimentiert und darüber hinaus unterschiedliche Oktavlagen mit unterschiedlicher Intervallstruktur nutzt, ist jede Deutung mit großer Vorsicht anzugehen und zu rezipieren.

Huber bemerkte im Gespräch mit Mahnkopf:

"Seit LA TERRE DES HOMMES wandte ich diese Lagendistribution immer wieder an: Bestimmte Töne werden bestimmten Lagen zugeordnet, sozusagen mit Bedeutung versehen. In den anderen Lagen kommen diese Töne nicht vor, oder, wenn doch, dann mit einer besonderen Charakterisierung. Dadurch entstehen Klangräume, die durch bestimmte Konstanten ausgezeichnet sind."<sup>944</sup>

Bilden verschiedene Oktavlagen also unterschiedliche Modi gleichzeitig ab? Handelt es sich um einen künstlich zusammengesetzten Modus? Wahrscheinlich ist, dass man verschiedene Lagen als für sich stehende, kontrastierende Schichten verstehen muss. So findet man in der großen Oktave und Kontraoktave beispielsweise das *E* bzw. *,E*, in der kleinen Oktave das *eb* und in der eingestrichenen Oktave das *e-b-1*. Ebenso stehen *c*≠/≠ zum Beispiel gegen *c1* und *f*≠/≠ gegen *f1*. Um eine solche klangliche Aufweichung oder Aufbrechung von Oktavrepliken scheint es Huber zu gehen, unabhängig von der angewendeten Methode zur Konstruktion dieser Intervallstrukturen.

Eine oberflächliche Deutung könnte sich an der auffälligen Wiederholung der Intervallfolge von  $\frac{2}{4}$ -,  $\frac{5}{4}$ - und  $\frac{3}{4}$ -Tonschritt in der kleinen Oktave orientieren. Bei al-Lādiqī findet sich der *hiğāz*-Tetrachord quasi als Abfolge von  $\frac{3}{4}$ -,  $\frac{5}{4}$ - und  $\frac{2}{4}$ -Ton definiert.<sup>945</sup> Gegenüber der üblichen Darstellung ( $\frac{2}{4} - \frac{6}{4} - \frac{2}{4}$ ) wird hier hervorgehoben, dass eines der beiden kleinen Intervalle um einen geringen Teil

---

<sup>944</sup> Von Zeit zu Zeit, S. 242.

<sup>945</sup> S. d'Erlanger 4, S. 435.

größer ist als das andere. Dies spielte schon für Bratschenpartie 12 in *Die Erde dreht sich auf den Hörnern eines Stiers* eine Rolle.

Nun gibt es eine transponierte Variante des *ḥiğāz*-Modus, *ḥiğāz-kār*. In dieser baut der Haupt-Tetrachord nicht auf *d*, sondern auf *c* auf. Geht man von der *ḥiğāz*-Definition aus, die besagt, dass zu Beginn des *ḥiğāz*-Tetrachords ein leicht größeres Intervall erklingt als zu dessen Ende (*d – e-b-* vs. *f# – g*), so bedeutet der Aufbau des Tetrachords auf *c* in der gleichen Stimmung, dass dieses größere Intervall nun an dessen Ende steht. Zur Veranschaulichung:

**Abb. 51: *ḥiğāz* vs. *ḥiğāz-kār* – Intervallstruktur (temperiert)**

	<i>c</i>	<i>c#</i>	<i>d</i>	<i>d#</i>	<i>e</i>	<i>f</i>	<i>f#</i>	<i>g</i>
	--	--	--	--	--	--	--	
<i>ḥiğāz</i> :			<i>d</i>	<i>e-b-</i>			<i>f#</i>	<i>g</i>
	----		---	-----			--	
<i>ḥiğāz-kār</i> :	<i>c</i>	<i>db</i>		<i>e-b-</i>		<i>f</i>		
	--	-----		---		----		

Die Striche stehen für die Anzahl der Vierteltonschritte zwischen den einzelnen Tönen.

Dies deckt sich auch mit der Darstellung von *ḥiğāz-kār* bei Ján Haluška, der den Modus als Abfolge zweier gleich gebauter, disjunkter *ḥiğāz*-Tetrachorde definiert:  $[2/4 - 5/4 - 3/4] - 4/4 + [2/4 - 5/4 - 3/4]$ .<sup>946</sup> Übertragen auf die Verhältnisse der Partitur ergibt sich also der angenommene Modus *ḥiğāz-kār* auf *g*:

<i>g</i>	<i>ab</i>	<i>h-b-</i>	<i>cl</i>	<i>d1</i>	<i>eb1</i>	<i>f#/=1</i>	<i>gl</i>
2/4	5/4	3/4	4/4	2/4	5/4	3/4	

<sup>946</sup> S. Haluška, Ján: *The Mathematical Theory of Tone Systems*. New York 2004. S. 103. Vgl. d'Erlanger 5, S. 218. D'Erlanger berücksichtigt in seiner Darstellung freilich nicht die unterschiedliche Größe der Sekundschritte und notiert, wie allgemein üblich,  $2/4 - 6/4 - 2/4$ . Die verschieden großen Sekundschritte sind der Versuch, über die Nivellierung der temperierten Schreibweise hinauszudeuten.

Der offensichtliche Haken dieser Deutung: Huber behandelt seine Oktaven alle auf eigene Weise, so dass sich die hier postulierte Kontinuität gar nicht ergibt. Sie existiert nur im Raum zwischen  $d$  (das gar nicht in der Partitur zu finden ist) und  $cI$ , während der modale Ankerpunkt mittig bei  $g$  läge. Die unter der Finalis liegenden Töne müssten in der eingestrichenen Oktave vorkommen, um den zweiten Tetrachord korrekt abzubilden (das ist nicht der Fall). Immerhin aber findet sich im Skizzenmaterial zu den *Lamentationes* eine Melodie in *ḥiḡāz-kār* auf  $g$ , die auch so überschrieben ist.<sup>947</sup> Huber hat sich offenbar mit dieser Modus-Variante beschäftigt, wenn seine Skizze in ihrer Konstruktion auch völlig an d'Erlanger orientiert ist (ohne 3/4-Tonschritt).

Dennoch, eine Deutung, die sich zu sehr bemüht, in den einzelnen Oktavlagen zusammenhängende Skalen zu postulieren, wird zu viele Lücken aufweisen und sich zu sehr in Widersprüche verstricken, um zufriedenzustellen. Auch im Hinblick auf die folgenden Sequenzen – und mit dem Gedanken an Lagendistribution und serielle Techniken im Hinterkopf – ist es notwendig, Tonvorrat und Oktavlage zunächst ganz voneinander zu trennen und eine Erklärung zu finden, die möglichst alle vorkommenden Töne miteinbeziehen kann, auch die in vorherigen Sequenzen als modusfremd bezeichneten.

An diesem Punkt könnte die Skizze eines von Huber entworfenen zusammengesetzten Modus, auf MF 823-887, weiteren Aufschluss bieten. Dort kombiniert Huber den *ṣabā*-Tetrachord mit einem Hexachord, der wohl auf eine von dem anonymen Kommentator des *kitāb al-adwār* (nicht von Ṣafī ad-Dīn selbst) vorgestellte mögliche Unterteilung der Quinte zurückgeht.<sup>948</sup>

Die Intervallfolge wird mit  $j, j, T, j, b$  angegeben. Das  $T$  steht für den aus drei kleineren Tonschritten bestehenden pythagoreischen Ganzton (Limma + Limma + Komma),  $b$  als kleinstes eigenständiges Intervall für ein Limma;  $j$  steht gemäß Definition für ein Doppel-Limma ( $j - b = b$ ), kann jedoch je nach Kontext auch als Apokope gelesen werden ( $T - j = b$ ). Fest steht aber, dass  $j$  aus zwei Intervallen besteht.<sup>949</sup> Die angegebene Intervallfolge für die 19. Quintunterteilung kann also folgendermaßen interpretiert werden:

<sup>947</sup> S. MF 817-884.

<sup>948</sup> S. d'Erlanger 3, S. 301. Es geht um die 19. Unterteilungsmöglichkeit der Quinte. Huber modifiziert den entsprechenden Hexachord jedoch stark. Zur Person des Kommentators s. d'Erlanger 3, S. 573-574.

<sup>949</sup> S. d'Erlanger 3, S. 252-253. Vgl. Shiloah 1995, S. 113.

	<i>c</i>	<i>c#</i>	<i>eb</i>	<i>f</i>	<i>f#<sup>950</sup></i>	<i>g</i>
<b>Intervalltyp</b>	<i>j</i>	<i>j</i>	<i>T</i>	<i>j</i>	<i>b</i>	
<b>Intervall in Cent</b>	114	180	204	114	90	
<b>Tonhöhe rel.</b>	0	114	294	498	612	702

Das Doppel-Limma wird bei Şafî ad-Dîn statt der (zalzalischen) mittleren Sekunde gesetzt;<sup>951</sup> in moderne temperierte Schreibweise übertragen, könnte man die Intervallfolge auch so deuten:

	<i>c</i>	<i>d-b-</i>	<i>eb</i>	<i>f</i>	<i>f#</i>	<i>g</i>
<b>Intervalltyp</b>	<i>j</i>	<i>j</i>	<i>T</i>	<i>j</i>	<i>b</i>	
<b>Intervall in Cent</b>	150	150	200	100	100	
<b>Tonhöhe rel.</b>	0	150	300	500	600	700

Huber macht aus dieser Intervallfolge nun folgendes:

	<i>c</i>	<i>d-b-</i>	<i>eb</i>	<i>e</i>	<i>g-b-</i>	<i>g</i>
<b>Intervalltyp</b>	<i>j</i>	<i>j</i>	<i>j</i>	<i>T</i>	<i>b</i>	
<b>Intervall in Cent</b>	150	150	100	250	50	
<b>Tonhöhe rel.</b>	0	150	300	400	650	700

Er behält im Prinzip die drei Intervalltypen Şafî ad-Dîns bei: *b* als kleinstes Intervall (Limma – hier parallel zum Doppel-Limma verkleinert zum Viertelton), *j* als aus zwei kleineren Intervallen zusammengesetzter Tonschritt, der in einer großen (Doppel-Limma, hier als zalzalische mittlere Sekunde, als 3/4-Ton interpretiert) und einer kleinen Variante (Limma + Komma, hier als temperierte kleine Sekunde gelesen) existiert, und *T*, das allerdings eher als Tripel-Limma anstatt als Doppel-Limma + Komma zu lesen zu sein scheint: dieses wird dann analog zu einfachem Limma (1/4-Ton) und Doppel-Limma (3/4-Ton) als 5/4-Ton interpretiert. Um aus der 19. Quintunterteilung im Kommentar des *kitāb al-adwār* aber die von Huber verwendete abzuleiten, müsste zusätzlich der Schritt *T* mit dem nachfolgenden *j* vertauscht werden. Spätestens mit diesem Schritt muss jedoch von einer anderen,

<sup>950</sup> Das *f#* wird in Şafî ad-Dîns 17-töniger Oktavunterteilung nicht verwendet, wohl aber das *gb*.

Ebenso verhält es sich mit dem *c#*.

<sup>951</sup> Vgl. Shiloah 1995, S. 113.

neuen Form der Quintunterteilung gesprochen werden, die so nicht mehr viel mit dem (kommentierten) *kitāb al-adwār* zu tun hat.<sup>952</sup>

In der Skizze breitet Huber seine neue, aus *ṣabā*-Tetrachord und '19ième hexacorde' zusammengesetzte Skala von *G* bis *d-b-3* aus, über dreieinhalb Oktaven. 23 von 24 möglichen Tönen einer Oktave sind auf diesem Raum vertreten, zählt man enharmonisch vertauschbare Töne doppelt, sind es sogar 25 (*db – c#*, *gb – f#*):

**Abb. 52: 'Saba + 19ième hexacorde'**<sup>953</sup>

Hauptoktav + Oberoktav (17 Töne)

<i>(a)</i>	<i>(h-b-)</i>	<i>(c1)</i>	<i>d1</i>	<i>e-b-1</i>	<i>f1</i>	<i>gb1</i>	<i>g=/=1</i>	<i>a1</i>	<i>hb1</i>	<i>c=/=2</i>
(3/4)	(3/4)	(4/4)	3/4	3/4	2/4	3/4	3/4	2/4	5/4	1/4
			<i>ṣabā</i>			'19ième hexacorde'				
			<i>db2</i>	<i>d=/=2</i>	<i>e2</i>	<i>f2</i>	<i>g-b-2</i>	<i>ab2</i>	<i>a2</i>	<i>h=/=2</i>
			3/4	3/4	2/4	3/4	3/4	2/4	5/4	1/4
			<i>ṣabā</i>			'19ième hexacorde'				
			<i>c3</i>	<i>d-b-3</i>						
			3/4							

Untere Oktaven

<i>(G)</i>	<i>Ab</i>	<i>A=/=</i>	<i>H</i>	<i>c</i>	<i>d-b-</i>	<i>eb</i>	<i>e=/=</i>	<i>f#</i>	
(2/4)	3/4	3/4	2/4	3/4	3/4	3/4	3/4	2/4	
	<i>ṣabā</i>								
	<i>g</i>	<i>a-b-</i>	<i>hb</i>	<i>h</i>	<i>c#1</i>	<i>d1</i>			
	3/4	3/4	2/4	4/4	2/4				
	<i>ṣabā</i>								

Ein Ton fehlt, das *f=/=*, das bereits zu Beginn von Sequenz II auftrat und auch in dieser Sequenz vorkommt. Es fällt jedoch auf, dass die unteren Oktaven nicht nach

<sup>952</sup> Möglicherweise liegen dem Hexachord ähnliche Prinzipien zugrunde wie in der Skizze 817-888, wo Huber eine temperierte 17-stufige Oktavunterteilung entwirft, die trotz gleicher Stufenzahl weit entfernt von der *Ṣafī ad-Dīns* ist. Die entsprechenden Stufen dort sind (in Cent ausgedrückt): 0 – 141,2 – 282,4 – 423,5 – 635,3 – 705,9.

<sup>953</sup> Vgl. MF 823-887.

der gleichen Systematik wie die oberen funktionieren, nämlich als Abfolge eines *ṣabā*-Tetrachords mit konjunktem Hexachord. Nach diesem Muster ergäbe sich nämlich folgendes Bild:

**Abb. 53: 'Saba + 19ième hexacorde' – untere Oktaven (modifiziert)**

<i>E</i>	<i>F</i> ≠	<i>G</i>	<i>Ab</i>	<i>A</i> ≠	<i>H</i>	<i>c</i>	<i>d</i> ≠
3/4	3/4	2/4	3/4	3/4	2/4	5/4	1/4
<i>ṣabā</i>			'19ième hexacorde'				
<i>eb</i>	<i>e</i> ≠	<i>f</i> #	<i>g</i>	<i>a-b-</i>	<i>hb</i>	<i>h</i>	<i>d-b-l</i>
3/4	3/4	2/4	3/4	3/4	2/4	5/4	1/4
<i>ṣabā</i>			'19ième hexacorde'				

In der großen Oktave ergeben sich keine Veränderungen, aber die Erweiterung nach unten lässt erkennen, dass der *ṣabā*-Tetrachord auf *E* das fehlende *f*≠ produziert. Diese Fortführung der Skala ist auch in Hubers eigener Darstellung zu erwarten. In der kleinen Oktave steht *d*≠ anstelle des *d-b-* bei Huber. In der eingestrichenen Oktave tritt *d-b-l* an die Stelle von *c*#. Für den Tonvorrat hat dies keine Konsequenzen, da die Töne auch in den höheren Oktaven vorkommen. Das *c*# wäre zwar nur noch in enharmonischer Verwechslung als *db* vorhanden. Doch hat *c*# in regulärem *ṣabā* eine Funktion als zusätzlicher Leitton zum *dl*. Für diesen Ton braucht es daher nicht unbedingt eine systematische Herleitung. (Fast ebenso verhält es sich mit *h-b-*, das in *ṣabā* bei der Unterschreitung des Finaltons oder als Alternative zum *hb* gebraucht werden kann.) Warum Huber die genannten Töne anders auf die Oktaven verteilt, ist unklar. Die Verwendung von *c*#*l* in Verbindung mit einem zusätzlichen Vorrat an Tönen unter dem Finalton (Abb. 52: *a – h-b- – cl*) legt aber nahe, dass die Gestaltung individueller Tonräume Vorrang vor dem sturen Prinzip der Kopplung von *ṣabā*-Tetrachord + '19ième Hexacorde' hatte.

Alle vorkommenden Töne lassen sich durch dieses Modell erklären, was nicht weiter überraschend ist. Breitet man die Intervallstruktur eines so komplexen zusammengesetzten Modus über vier Oktaven aus, so ergibt sich automatisch ein entsprechender Tonvorrat. Betrachtet man nun noch einmal die in Gruppe D

verwendeten Töne, ,D, ,E, D, E, c=/=, eb, f=/=, g, ab, h-b-, c1, d1, e-b-1, g1, c2, d2, g2, so zeigt sich, dass einige Töne in anderen Oktavlagen auftauchen als in der oben dargestellten Übersicht. Im Wesentlichen sind dies c=/=, das bereits problematisierte f=/=, ab, c2, d2 und g2 (wobei zumindest c und g innerhalb des regulären *maqām ṣabā* erklärbar wären). Es ist also in der Tat anzunehmen, dass Huber dem zugrunde liegenden Tonvorrat teilweise neue Oktavlagen zuweist. Dabei entstehen mehrschichtige Intervallstrukturen, in denen die einzelnen Lagen jeweils über eine eigene charakteristische Klanglichkeit verfügen. So könnte die eingestrichene Oktave abstrakt betrachtet mit *rāst*, *ḥusaynī* oder *bayātī* in Verbindung gebracht werden, in der kleinen Oktave zeigen sich die erwähnten *ḥiğāz-kār*-Tetrachorde. Die übrigen Lagen sind zu bruchstückhaft besetzt, aber zu diesem Zeitpunkt noch diatonisch interpretierbar.

Hubers erweiterter *ṣabā*-Modus könnte die intervallischen Verhältnisse also erklären, eine Eigenschaft, die kein anderer regulärer *maqām* aufzuweisen hat. Allerdings muss auch festgestellt werden: Wenn es zutrifft, dass Huber einen von ihm entworfenen Komposit-Modus über mehrere Oktaven experimentell ausbreitet, dadurch den Tonvorrat bis zum systematisch möglichen Maximum erweitert und schließlich den ausgewählten Tönen neue Lagen zuweist, hat das mit modalem Denken nichts mehr zu tun. Viel mehr zeigt sich hier der Einfluss der Darmstädter Schule, deren Techniken der Dekontextualisierung Huber nutzt, um das Modale harmonisch nutzbar zu machen. Es wurde ja bereits festgestellt, dass er Oktavrepliken durch mikrotonale Abweichungen aufbricht – betrachtet man Hubers Komposit-*maqām*, so erkennt man, dass dies wohl eines der leitenden Prinzipien bei der Erfindung dieser Intervallstruktur war. Anstatt dass jede Oktave über 24 Töne verfügt, verteilt Huber diese auf individuelle Lagen und kommt so von einer mikrotonalen Superchromatik zu einem vielfältigen Klangspektrum mit kontrastierenden Schichten. Durch die Verwendung verschiedener Orchestergruppen mit verschiedenen Intervallstrukturen wird dieses Prinzip weiter potenziert.

Eine andere Skizze, MF 823-655, könnte eine leicht veränderte Form von Hubers zusammengesetzten Modus darstellen. Sie ist überschrieben mit 'Saba → Disposition in 4 Ebenen'. Im Gegensatz zu dem bereits vorgestellten zusammengesetzten *ṣabā*-Modus, verteilt Huber hier die Töne so auf die Oktaven (die in der Überschrift genannten '4 Ebenen'), dass der '19ième hexacorde' nicht vorkommt.

**Abb. 54: 'Saba – Disposition in 4 Ebenen'**<sup>954</sup>

**Ebene**

<b>B a)</b>	(hb1)	(c2)	db2	d≠/2	e2	f2	ab2	a2	h2	c3	d-b-3
			3/4	3/4	2/4	6/4	2/4	4/4	2/4	3/4	
<b>A b)</b>	(h-b-)	(c1) (c#1)	d1	e-b-1	f1	gb1	a1	hb1	c2	db2	e2
			3/4	3/4	2/4	6/4	2/4	4/4	2/4	6/4	
<b>C c)</b>	(c≠/)	(d) (eb)	e	f≠/	g	ab	h-b-	c1	d1	e-b-1	gb1
			3/4	3/4	2/4	5/4	3/4	4/4	3/4	5/4	
<b>D d)</b>	(H≠/)	(C#) (D)	Eb	E≠/	F#	G	Hb	H	c≠/	d	eb
			3/4	3/4	2/4	6/4	2/4	3/4	3/4	2/4	

So zeigt sich die Oktave *d1-db2* als reguläres *ṣabā*, ohne zusätzliche Intervalle. Das *c≠/2* aus Abb. 52 findet sich in der kleinen Oktave wieder, das *g≠/1* überhaupt nicht (man könnte aber vermuten, dass dieser Ton dann in einer anderen, hier nicht skizzierten Oktave/Ebene vorkommt). Jede der vier Lagen beginnt mit einem *ṣabā*-Tetrachord in direkter Verschränkung mit einem *hiḡāz*-Tetrachord wie in der Hauptoktave von *maqām ṣabā*. Huber benutzt in der Ebene C c) tatsächlich eine Variante des *hiḡāz*-Tetrachords, die mit der Intervallfolge 2/4 – 5/4 – 3/4 am ehesten als *hiḡāz-kār* charakterisiert werden kann. Alle vier Schichten scheinen nur einen Ausschnitt eines größeren modalen Strangs zu zeigen. Huber skizziert ihre Randbereiche. Dort gibt es dann Überlappungen zwischen den benachbarten Strängen, so dass ein kontinuierliches Band geknüpft werden kann. Die Töne unterhalb von *d1* in Ebene A b) stellen die in *ṣabā* auf *d* gebräuchlichen Töne unter dem Finalton dar; *c1* und *c#1* werden aber je nach Kontext alternativ benutzt. Das *c#1* kann leittönig zum *d1* führen, *c1* ist als Unterschreitung üblich. In den Ebenen C c) und D d) liegen unterhalb des jeweiligen Finaltons die gleichen Intervallverhältnisse vor. Eine Ausnahme bildet Ebene B a); die unter dem Finalton liegenden Töne sollen hier vielleicht nicht als Unterschreitung verstanden werden, sondern zeigen die Kontinuität der ein- und zweigestrichenen Oktaven an. In deren Bereich wird *ṣabā* auf *d* üblicherweise dargestellt und mit dem Startton *db2* scheint B a) den Modus der eingestrichenen Oktave zunächst regulär fortzusetzen.

<sup>954</sup> Vgl. MF 823-655.

Gerade in diesem Zusammenhang wird deutlich, wie Huber strukturelle Kongruenzen zwischen *ṣabā*- und *ḥiğāz*-Tetrachord ausnutzt; die Folge  $3/4 - 3/4 - 2/4$  von *db2* aus kann als eine zusätzlich untergliederte Variante von  $6/4 - 2/4$  ausgelegt werden, so dass der in *ṣabā* auf *d* übliche *ḥiğāz*-Tetrachord  $c2 - db2 - e2 - f2$  auch in Hubers Umformung erhalten bleibt. Die höchsten Töne  $h2 - c3 - d-b-3$  suggerieren mit der Abfolge von  $2/4$ - und  $3/4$ -Tonschritt einen weiteren *ḥiğāz*-Tetrachord mit aufgespaltenem  $6/4$ -Tonschritt. Der nächste Ton müsste demgemäß *e3* lauten. Diese strukturellen Ähnlichkeiten treffen auch auf Hubers '19ième hexacorde' zu.

Es ist davon auszugehen, dass die hier reproduzierte mehrschichtige Skala auf dem Tonvorrat des durch den '19ième hexacorde' erweiterten *ṣabā*-Modus beruht und dieses Tonmaterial im Detail anders anordnet. In Ebene C c) lassen sich, wenn man die eingeklammerten Töne miteinbezieht, die intervallischen Verhältnisse in der kleinen Oktave von Gruppe D exakt wiederfinden. In den tieferen Lagen gibt es eine solche Verbindung nicht. Dies spricht dafür, dass diese Skizze zwar eine wichtige, aber nur eine mögliche Verteilung der Töne repräsentiert.

### **Klangbild und sonstige Bemerkungen**

Die Besetzung wird in der vierten Sequenz merklich verstärkt, obgleich die Lautstärke immer noch äußerst gedämpft bleibt (*ppp-pp*). Sämtliche Instrumente von Gruppe B sind am Geschehen beteiligt, verstärkt durch die beiden Trompeten, die sich wie der Rest der Gruppe innerhalb von *maqām ṣabā* bewegen. Bis auf eines der drei Celli spielen insgesamt alle Instrumente von Gruppe D, zusätzlich verstärkt durch die drei Fagotte und einen Kontrabass. Es verhält sich übrigens keineswegs so, dass sich die komplexe intervallische Situation in Gruppe D durch die Berücksichtigung fester und temporärer Zugehörigkeiten von Instrumenten leichter erklären ließe. Die erste Posaune, festes Mitglied von Gruppe D, spielt das  $f\neq$  ebenso wie der 'freie' Kontrabass (z. B. T. 36).

Obwohl für Gruppe D kein Cantus firmus definiert ist, so ist die Satztechnik hier doch eine ähnliche. Kurze Töne werden von anderen Stimmen gedoppelt und – vor allem in den Bläsern – länger ausgehalten, so dass harmonische Überlagerungen entstehen. Es ließe sich also aus dem Arrangement ein mutmaßlicher Cantus firmus extrapolieren. Feststellen lässt sich, auch für den weiteren Verlauf, dass am Grund

des Satzes der verschiedenen Gruppen eine fragmentierte einstimmige Linie zu finden ist. Ein Beispiel:

Gruppe D, S. 11:     **Phrase 1 – Takte 42-43:**      $g - ab - f \neq - , E - c l$   
                          **Phrase 2 – Takt 43:**              $D - c \neq - e - b - l - g - h - b -$   
                          usw.

Die Aufteilung in Phrasen ist freilich diskutabel; sie orientiert sich an der Handhabung im zweiten Teil der Komposition, wo Huber mit seriellen Methoden erstellte Fünftongruppen als Gerüst seines Satzes verwendet (was hier aufgrund der Bindung bestimmter Tonhöhen an bestimmte Lagen ja auch nahe läge). Bei der Betrachtung der Intervallik wird deutlich, wie groß der klangliche Unterschied zu den aus einer tatsächlichen modalen Melodie abgeleiteten Phrasen des Cantus firmus ist. Phrase 2 auf S. 11 erweist sich z. B. als äußerst zerrissen. Hubers eigene Konstruktionen haben offensichtlich nicht den Zweck, konventionelle modale Melodik zu imitieren.

Celli in beiden Gruppen setzen die schon von Anfang an immer wieder hervortretenden Seufzerfiguren fort (Gruppe B T. 37-38, Gruppe D T. 40-41), ebenso die Bratschen (T. 40-41). Auch Posaune 1 schließt sich an (T. 39 u. T. 41).

Insgesamt erweckt diese Sequenz weniger den Eindruck eines 'Wieder-Beginnens', im Gegensatz etwa zur zweiten (harmonisch) und zur dritten (rhythmisch). Die Perkussionsinstrumente verklingen, während Sequenz IV schon gestartet ist, was den Übergang zu einem graduellen macht. Seufzerfiguren und Tremoli in den Streichern sind bereits Bestandteile des Klangbilds der dritten Sequenz; auch modal bzw. harmonisch gibt es keinen Bruch: Strukturell ist die Aufteilung in Gruppen mit unterschiedlicher zugrunde liegender Intervallik zwar von Bedeutung, klanglich ist die Differenz aber ebenfalls eine graduelle. *Maqām ṣabā* ist immer noch präsent, nur dass einige wenige, tatsächlich gerade einmal drei, grundsätzlich fremde Töne dazukommen ( $c \neq$ ,  $f \neq$ ,  $ab$ ). Gerade die halb-erhöhten Töne können, in Analogie etwa zu Takt 15 als Verbreiterung des  $c$ - bzw.  $f$ -Klangs verstanden werden. Sie überlappen mit Intonationen von  $c$  und  $f$  bzw.  $c\#$  und  $f\#$  ( $gb$  in T. 39 → Bratschen 8-10  $f \neq$  gegen Cello 2  $gb$ ).

Eine weitere Parallele ist das Ende der Sequenz auf  $d$ . Es handelt sich um keine so klare Wiederaufnahme des Schlusses der ersten Sequenz, wie es am Ende

der dritten Sequenz der Fall war. Dazu fehlt die spezifische Farblichkeit der mit Flatterzunge spielenden Flöten (die ja in Sequenz IV völlig abwesend sind). Die plötzliche Ausdünnung des Klangs mit einer Konzentration auf das *dl* ruft aber die Wirkung dieses Schlusses in Erinnerung. Eine Zäsur in Form einer Generalpause (nur der Kontrabass hält sein tiefes ‚D) erzeugt hier wieder eine deutliche Abschnittsbildung.

### **Sequenz V**

Diese Sequenz reicht von Takt 42-51 (der Grenzen der Sequenzen lassen sich nun u. a. gut an den blockhaft gegliederten Wechseln in der Besetzung ablesen). Zu den Gruppen B und D tritt eine weitere, C, hinzu. Sie ist jedoch nicht schon zu Beginn voll da, sondern gewinnt von Takt zu Takt an Klangfülle, um dann ab Takt 46 wieder etwas auszudünnen und sich eher punktuell, von Pausen durchsetzt, am Geschehen zu beteiligen.

### **Cantus firmus**

Der Cantus firmus bleibt in Gruppe B. Trompete 2 und 3 übernehmen, ähnlich wie Trompete 1 und 2 in Sequenz IV, den Hauptanteil des Cantus (Trompete 1 wechselt nun zu Gruppe C, der sie räumlich näher steht als Gruppe B). Wieder werden Dämpfer verwendet. Auch die Celli und übrigen Instrumente der Gruppe behalten im Wesentlichen ihre Rollen aus der vorherigen Sequenz bei. Der Cantus firmus schließt dort an, wo er zuvor endete, nach dem ersten Refrain.

### **Zweiter Teil:**

**9 (Segmente 21-23) – Takte 42-44:** *ṣabā* II + I (= *ḥiḡāz* auf *f* + *ṣabā* auf *d*);  
Trompete 2 *a1* / Trompete 3 *c2* / Trompete 2 *fl* / Trompete 3 *d1* / Trompete 2 *e-b-1* /  
Trompete 3 *c1* / Trompete 2 *h-b-*.

Gegenüber Skizze und Quelle zieht Huber das *c2* vor, so dass *fl* nicht an zweiter, sondern dritter Stelle kommt. Wieder setzt er *e-b-1* anstatt des *eb1* in Quelle und

Skizze, analog dazu vertauscht er die Unterquart *hb* gegen *h-b-*. Auch hier werden die Charakteristika von *ṣabā zamzama* im Tonsatz der Partitur bewusst ausgelassen.

**10 (Segment 24) – Takte 44-45:** *ṣabā*, Tetrachord unterhalb des Finaltons (*bayātī* auf *a*); Trompete 3 *a* / Trompete 2 *h-b-* / Trompete 3 *c1* / Trompete 3 *d1*.

Die Vertauschung des *hb* bleibt bestehen, *d* folgt mit einer halben Pause Verzögerung und bildet gleichzeitig den Anfang der nächsten Phrase. Zusammen mit der nächsten Phrase wird hier die Betonung des modalen Raumes unter dem Finalton in den Taktsegmenten 24-26 der Quelle abgebildet.

**11 (Segmente 24-26) – Takt 45:** *ṣabā* I + Tetrachord unterhalb (*bayātī* auf *a*); Trompete 3 *d1* / Trompete 2 *e-b-1* / Trompete 3 *c1* / Trompete 3 *a* / Trompete 2 *h-b-* / Trompete 2 *d1*.

Gegenüber Quelle und Skizze sind wiederum *eb* und *hb* um einen Viertelton erhöht. Zudem kommt das *h-b-* in der Partitur verspätet. Ursprünglich folgt dieser Ton direkt auf das *c1*. Im finalen Notentext hingegen bilden *c1* und *a* eine Ligatur, das *h-b-* schließt daran an.

**12 (Segmente 26-27) – Takt 46:** *ṣabā* I; Trompete 3 *f1* / Trompete 2 *e-b-1* / Trompete 3 *gb1* / Trompete 3 *a1*.

Hier steht schon in d'Erlangers Transkription das *e-b-*, es liegt also kein Eingriff Hubers vor.<sup>955</sup>

**13 (Segmente 28-29) – Takt 47:** *bayātī sulṭānī* II (= *būsalīk* auf *g*); Trompete 2 *g1* / Trompete 3 *a1* / Trompete 2 *hb1* / Trompete 3 *a1*.

Hier wechselt der *peşrev* bis zum Ende des zweiten Teils in den Bereich eines anderen *maqām*. Die Passage ist zu kurz für eine eindeutige Bestimmung, vor allem, da nur Tetrachorde auf *g1* und *d2* benutzt werden, ein angenommener Haupt-Tetrachord auf *d1* aber fehlt. Die für *ṣabā* kennzeichnenden Töne *gb1* und *db2* und *e2* werden durch *g1*, *d2* und *e-b-2* ersetzt. Kadenziert wird am Ende des zweiten Teils nach *g1*, das auch innerhalb des ersten Tetrachords schon betont wird. Diese Prominenz des *g* könnte auf *maqām bayātī sulṭānī* hindeuten. Dieser *maqām* unterscheidet sich von regulärem *bayātī* durch die Betonung des *rāst*-Tetrachords auf *g1* gegenüber dem üblichen *ḡihārkā* auf *f* (wie hier noch in Fokussierung 13) sowie einer generell längeren Verweildauer in den höheren Tetrachorden.<sup>956</sup> *Bayātī* und *ṣabā* liegen sich als Teil derselben Modusfamilie nahe.

<sup>955</sup> S. d'Erlanger 6, S. 298, Ende sechste Zeile.

<sup>956</sup> Vgl. die Beispieltranskription in d'Erlanger 5, S. 235.

**Abb. 55: bayātī sulṭānī (einfach, aufsteigend)<sup>957</sup>**

<b>I</b> <i>bayātī</i> auf <i>d</i>	<b>II</b> <i>būsalīk</i> auf <i>g</i>
-----	
<i>d</i>	<i>e-b-</i> <i>f</i>
	<i>g</i>
	<b><i>g</i></b> <i>a</i> <i>hb</i> <i>c</i> usw.
3/4	3/4    4/4    4/4    4/4    2/4    4/4    4/4

Auch dies wäre eine einfache *tonic modulation*, die den *d*-basierten Raum nicht grundsätzlich verlässt. Der Wechsel vollzieht sich – wie bei Marcus als häufige Verfahrensweise beschrieben – über den zweiten Tetrachord. Der Haupt-Tetrachord wird nie vollständig wiedergegeben, jedoch weisen die Vertauschung des für *ṣabā* charakteristischen *gb* zum *g* und der entsprechend veränderte dritte Tetrachord über eine flüchtige modale Ausweichung hinaus (obgleich nicht von einer vollgültigen Modulation gesprochen werden kann). Alternativ ließe sich der Abschnitt als Wechsel nach *rāst* auf *g* beschreiben. Dagegen spricht aber das Vorkommen von *hb* in Takt 47 und, viel gewichtiger, die Tatsache, dass *g* im *maqām ṣabā* nicht als *ḡammāz* fungiert und als Modulationsziel nicht so nahe liegt wie in anderen *d*-basierten *maqāmāt*.

In der Partitur tauscht Huber in diesem modulierten Abschnitt im Vergleich zur Quelle keine Töne aus.

**14 (Segmente 30-31) – Takte 48-49:** *bayātī sulṭānī* II (= *rāst* auf *g*); Trompete 2 *a1* / Trompete 3 *g1* / Trompete 2 *h-b-* / Trompete 3 *c2* / Trompete 3 *d2*.

**15 (Segmente 33-34) – Takte 49-50:** *bayātī sulṭānī* III + II (= *bayātī* auf *d* + *rāst* auf *g*); Trompete 3 *e-b-2* / Cello 2 *d2* / Trompete 3 *f2* / Trompete 3 *c2* – *hb1* – *a1* – *g1*.

In seiner Skizze hat Huber das eröffnende *e-b-* gegen ein *eb* getauscht, die Partitur folgt aber wieder der Quelle. Bemerkenswert ist der Abstieg von *c2* nach *g1* am Ende, der bislang die längste ununterbrochene Linie im sonst zerrissenen Cantus firmus darstellt.

<sup>957</sup> Vgl. d'Erlanger 5, S. 234.

## Modalität/Harmonik

Jede Gruppe besitzt ihren eigenen modalen Fokus. Gruppe D weist die gleichen Intervallkonstellationen auf wie schon in der vierten Sequenz, die gleichen unterschiedlichen 'Intervallschichten' in den jeweiligen Oktavlagen. In der großen Oktave ist im Vergleich zur vorherigen Sequenz ein Ton mehr zu finden, das *F* (T. 42-43, Cello 6); zusammen mit den in den tiefen Lagen bereits aufgetretenen Tönen (*D* und *E*, die auch hier in Sequenz V wieder verwendet werden) ergibt sich eine diatonische Intervallfolge. In der kleinen Oktave ist wie vorher die ungewöhnliche Folge aus 2/4-, 5/4- und 3/4-Ton bestimmend.

Gruppe B ist weiterhin durch den Cantus firmus geprägt. Das bedeutet, dass ein großer Teil der vorkommenden Töne direkte Verdoppelungen des Cantus sind. Die zweiten Violinen 4-9, die im Gegensatz zu 1-3 nicht solistisch spielen, nehmen wieder eine mehr begleitende Rolle ein, mit Tönen aus *maqām ṣabā*. Interessanterweise passt sich ihr Tonvorrat nicht an die Veränderungen durch die Modulation des Cantus firmus an; in Takt 48 spielen sie sowohl *gb1* wie *db2*, gerade jene Töne, die jetzt eigentlich vermieden werden sollten. Dies geschieht aber gegen Ende der Sequenz, so dass es keine weiteren Fälle wie diesen zu beobachten gibt. Als Schlussston spielt zweite Violine 5 das *d2*; eine verspätete Anpassung an die Modulation, oder eine im mehrstimmigen Satz zu erklärende Oktavierung des Finaltons?

Die neu hinzugekommene Gruppe C bietet wiederum kein klares Bild. Nur in der zweigestrichenen Oktave gibt es genug Töne, um daraus eine Skala zu bilden. Auffällig ist hier die Dominanz von Intervallstrukturen, die dem *ḥiḡāz*-Tetrachord entstammen:

<i>c2</i>	<i>db2</i>	<i>e2</i>	<i>f2</i>	( <i>g2</i> )	<i>ab2</i>	<i>h2</i>
2/4	6/4	2/4	(4/4)	(2/4)	6/4	

Das *g2* taucht nicht in den Noten von Gruppe C auf, wohl aber das *g#2*, dies jedoch nur an einer Stelle, in Takt 47 in den ersten Violinen und den Bratschen 5-7. Ansonsten ist diese Position in der Oktave fest durch das *ab* besetzt. Nimmt man an, dass von Takt 47 abgesehen eigentlich *g* klingen müsste, könnte man – rein äußerlich betrachtet – in dieser Gruppe wieder von *maqām ḥiḡāz-kār* (auf *c*) als modaler Grundlage ausgehen. Bei einer solchen Deutung wäre allerdings hervorzuheben, dass

Elemente des gleichen Modus oder zumindest des gleichen Tetrachords in unterschiedlichen (temperierten) Interpretationen erklingen: einmal als Folge von 2/4-, 5/4- und 3/4-Tonschritt in Gruppe D, einmal als 2/4-, 6/4- und 2/4-Tonschritt. Der Satz nimmt hier – wie generell bei den nicht vom Cantus bestimmten Teilen – keine konventionelle modale Gestalt an.

Huber verwendet neben dem  $db2$  auch  $d\neq 2$ . Dieses teilt den 6/4-Tonschritt zwischen  $db$  und  $e$  in zwei 3/4-Tonschritte. Am Anfang der Trompetenstimme wird dies im Abgang  $e2 - d\neq 2 - db2$  explizit (T. 42-43).<sup>958</sup> Nach den Beobachtungen zu Gruppe D in Sequenz IV (und analog dazu in dieser Sequenz) legen die hier vorliegenden Intervallverhältnisse ähnliche Schlüsse nahe. Geht man von einer Legendistribution aus, die einzelne Töne ihrem ursprünglichen modalen Kontext enthebt, und betrachtet den Tonvorrat ohne Rücksicht auf die jeweiligen Oktavlagen, so lassen sich die meisten Töne  $\textit{ṣabā}$  auf  $d$  zuordnen. Aus der Reihe fallen  $d-b-3$ ,  $d\neq 2$ ,  $ab2$  und  $h2$ . Diese wiederum lassen sich ohne Probleme in Hubers Kompositus-Modus 'Saba + 19ième hexacorde' verorten ( $d-b-3$ ,  $d\neq 2$  und  $ab2$  sind auch in ihrer Oktavlage gegenüber MF 823-887 und 823-655 unverändert und bestärken dadurch diese Deutung)<sup>959</sup>. Das  $h2$  spricht für einen direkten Bezug zur Skizze 'Saba in vier Ebenen' (MF 823-655). Dort lassen sich die hier dargestellten Intervallverhältnisse exakt wiederfinden.

Generell werden im Vergleich zu Gruppe D andere Lagen abgedeckt, so dass sich die Gruppen eher ergänzen, als dass sie durch eine gegensätzliche Legendistribution der Töne miteinander in Konkurrenz treten (eine Ausnahme bildet vielleicht die eingestrichene Oktave, wo sich verschiedene Varianten der gleichen Tonstufe entgegenstehen).

In den Takten 45-46 vollzieht sich eine Art Zwischenkadenz, die den Teil des Cantus firmus vor der Modulation beschließt. Diese Binnen-Schlussbildung hat die Gestalt einer 'Klangwolke', die einen A-Dur-Klang suggeriert, überlagert von Dissonanzen. Dabei sind gerade  $e$  und  $c\#$  klanglich verbreitert: So findet man am Ende von Takt 46 etwa das  $e-b-$  (Gruppe B: Bassklarinette; Gruppe D: Viola 10, Fagott 1) neben dem  $e$  (Gruppe C: Trompete 1, Celli), das  $c\neq$  (Gruppe D: Cello 7)

<sup>958</sup> Auch hier lässt sich wieder auf Hubers Spiel mit den strukturellen Kongruenzen zwischen  $\textit{ṣabā}$ - und  $\textit{ḥiḡāz}$ -Tetrachord hinweisen:  $c2 - db2 - e2 - f2$  ( $\textit{ḥiḡāz}$  auf  $c$ ) gegen  $db2 - d\neq 2 - e2 - f2$  ( $\textit{ṣabā}$  auf  $db2$ ). Hubers '19ième hexacorde' teilt diese Charakteristik, da er auch den  $\textit{ṣabā}$ -Tetrachord ( $3/4 + 3/4 + 2/4$ ) beinhaltet. Die Präsenz der Töne  $h2$  und  $d-b-3$  suggeriert ähnliche Verhältnisse:  $h2 - (c3) - d-b-3 - (eb3) - (e3)$ .

<sup>959</sup> Gerade auch die charakteristischen Tonfolgen  $db2 - d\neq 2$  und  $ab2 - a2$  sind intakt geblieben.

neben dem *db* (Gruppe C: Oboe 3) und dem *d-b-* (Gruppe C: Oboe 1). Nur das *a*, am Ende des Taktes in fünf Stimmen vertreten, klingt ohne mikrotonale Verbreiterung. Manche Töne, etwa das *h* (Gruppe C: Solo-Violine), fügen sich recht harmonisch in diesen Klang ein, manche dissonieren stark, z. B. das *c* (Gruppe D: Cello 6). Die Anzahl der innerhalb von A-Dur interpretierbaren Töne ist jedoch groß genug für die entsprechende Assoziation. In Takt 47 verklingen die genannten Töne; der Cantus firmus läuft in einem *būsalīk*-Tetrachord auf *g* weiter, der kurz dominierende konzentrierte, helle Dur-Klang zerfasert wieder.

Der Schluss der Sequenz funktioniert auf ähnliche Weise; die melodische Bewegung des Cantus firmus setzt am Ende von Takt 50 aus und eine Klangwolke bleibt stehen. Es tritt aber kein definierterer, an tonale Dreiklangstrukturen erinnernder Teil darin hervor. Die hohen Oboenklänge der Binnenkadenz fehlen, das Register ist tiefer und dunkler gewählt, der Satz stagniert. Einen neuen Bewegungsimpuls (wieder ein Neu-Beginnen) setzt der Beginn der folgenden Sequenz.

### **Sequenz VI** (*un poco più mosso*)

Dieser Abschnitt reicht von Takt 51-60. Hier sind schließlich alle Orchestergruppen am Geschehen beteiligt. Zum ersten Mal gibt es auch einen Sprung in der Lautstärke, von der bisher verhaltenen Dynamik direkt ins Fortissimo (*molto f-ff*). Der Cantus firmus wechselt von Gruppe B nach Gruppe C. Er folgt weiter der Struktur des *peşrev*, mit dem zweiten Eintritt des Refrains und den Fokussierungen des dritten Teils.

### **Cantus firmus**

Die Verteilung des Cantus firmus in den einzelnen Stimmen ist nicht so eindeutig zugunsten eines bestimmten Instruments arrangiert wie in den vorherigen Sequenzen. Alle Instrumente beteiligen sich an der Wiedergabe des Cantus, die Oboen spielen aber fast nur in längeren Notenwerten, befinden sich also eindeutig mehr in der Rolle eines Harmonieinstruments (da die Töne flächig stehen bleiben).

### Refrain:

**6 (Segmente 14-16) – Takte 51-52:** *ṣabā* III + II (*ḥiğāz* auf *c* + *ḥiğāz* auf *f*); Celli 4 u. 5 *c2* / Celli 4 u. 5 *e2* / Celli 4 u. 5 *db2* / Cello 3 *c2* / Celli 4 u. 5 *hb1* / Celli 4 u. 5 *a1* / Celli 4 u. 5 *gb1* / Celli 4 u. 5 *fl*.

Der Cantus firmus liegt hier fast komplett in der zweiten Cellostimme (Celli 4 u. 5) vor. Die Trompete, Violinen und Violen teilen sich die Melodie ebenfalls, in diesen Stimmen erscheint sie fragmentierter.

**7 (Segmente 17-19) – Takte 52-53:** *ṣabā* II + I (*ḥiğāz* auf *f* + *ṣabā* auf *d*); Trompete 3 *a1* / Trompete 3 *gb1* / Celli 4 u. 5 *fl* / Cello 3 *hb1* / Celli 4 u. 5 *c2* / Trompete 3 *e-b-1* / Trompete 3 *dl*.

**8 (Segmente 19-20) – Takte 54-55:** *ṣabā* I; Bratschen 4 u. 5 *fl* / Bratschen 4 u. 5 *e-b-1* / Bratschen 4 u. 5 *dl* / Bratschen 6 u. 7 *c1* / Celli 4 u. 5 *fl* / Trompete 3 *e-b-1* / Trompete 3 *dl*.

Die Doppelphrase 8 mit ihrem zweifachen Abstieg von *f* wird auch von Celli und Trompete gemeinsam komplett wiedergegeben. Das erste *d* in Cellostimme 1 (T. 54) wird jedoch erneut als Flageolett gespielt, klingt also eine Oktave höher, zudem wird der Ton länger ausgehalten. Die Violinen nehmen, noch während die vorangehende Phrase läuft, die Folge *fl* – *e-b-1* – *dl* vorweg (Imitationsstruktur), direkt im Anschluss an das oben verzeichnete *f* in den Celli 4 u. 5 (T. 53). Das *f* wird in derselben Cellostimme auch sofort wiederholt, synchron zum Einsatz der Violinen. Diese Tonwiederholung innerhalb einer Stimme kann als Argument für die motivische Vorwegnahme und gegen eine bloß heterophone Wiedergabe der laufenden Phrase 7 gelten.

### Dritter Teil:

**19 (Segmente 35-36) - Takt 55:** *bayātī sultānī* II (= *būsalīk* auf *g*); Celli 4 u. 5 *dl* / Bratschen 4 u. 5 *a1* / Bratschen 4 u. 5 *hb1* / Oboe 2 *g1* / Bratschen 4 u. 5 *c2*.

**20 (Segmente 36-37) - Takt 56:** *bayātī sultānī* II (= *būsalīk* auf *g*); erste Violinen 10-12 *d2* / erste Violinen 10-12 *c2* / Oboe 1 *hb1* / erste Violinen 13 u. 14 *a1* / erste Violinen 13 u. 14 *g1*.

Der Beginn der Phrase wird in Engführung imitiert: Cello 3 *d2* / Celli 4 u. 5 *c2* / Cello 3 *hb1*. Das *g* am Ende kommt in der Quelle erst ein Segment später. Huber greift hier entweder bewusst vor, oder es ist seine Absicht, den offenen Schluss dieser Tongruppe auf *hb1* in der Quelle finiter zu gestalten.

**21 (Segment 38) - Takt 57:** *bayātī sulṭānī* II (= *būsalīk* auf *g*); erste Violinen 13 u. 14 *a1* / erste Violinen 13 u. 14 *hb1* / erste Violinen 13 u. 14 *g1*.

Diese Phrase stellt eine Variation des Endes der vorherigen Fokussierung dar. Beide Tongruppen sind unterschiedliche Interpretationen der gleichen melodischen Folge (Abschnitte 3 u. 4 der ersten rhythmischen Zelle im dritten Teil des *peşrev*), hintereinander gereiht. Das *g1* am Ende von Phrase 20 und das *g1* am Ende dieser Phrase gehen jeweils auf denselben Ton in d'Erlangers Transkription zurück.

**22 (Segment 38) - Takte 57-58:** *ḥiṣār* II (= *ḥiğāz* auf *a*); Trompete 3 *a1* / Trompete 3 *hb1* / Trompete 3 *g#1*.

Diese Phrase dient als Scharnier für eine weitere flüchtige Modulation, wiederum in einen auf *d* basierten *maqām*. Der markante (leittönige) Anfang *g# – a*, in Kombination mit der noch folgenden Ausformung des *ḥiğāz*-Tetrachords auf *a*, deutet auf *maqām ḥiṣār* (vor allem, da das *g#*, in der arabischen Theorie *ḥiṣār* genannt, noch einmal wiederkehrt).<sup>960</sup> Hierfür spricht auch die spätere Verwendung von *e2* (s. Fokussierung 23), die auf einen *būsalīk*-Tetrachord auf *d2* hindeutet.

**Abb. 56: *ḥiṣār* auf *d* (zwei Oktaven, aufsteigend)**<sup>961</sup>

I				II			III			IV	
<i>ḥiṣār</i> auf <i>d</i>				<i>ḥiğāz</i> auf <i>a</i>			<i>būsalīk</i> auf <i>d</i>			<i>būsalīk</i> auf <i>g</i>	
<i>d</i>	<i>e</i>	<i>f</i>	<i>g#</i>	<i>a</i>							
				<i>a</i>	<i>hb</i>	<i>c#</i>	<i>d</i>				
							<i>d</i>	<i>e</i>	<i>f</i>	<i>g</i>	
										<i>g</i>	usw.
4/4	2/4	6/4	2/4	2/4	6/4	2/4	4/4	2/4	4/4	4/4	

Bei diesem modalen Wechsel kommt es allerdings wieder nicht zu einer Bestätigung bzw. vollgültigen Etablierung eines neuen *maqām*, die Melodie bleibt im Bereich der oberen Tetrachorde. Gegen eine Deutung als flüchtige Modulation nach *ḥiğāz* auf *a*

<sup>960</sup> S. d'Erlanger 5, S. 264-265. D'Erlanger empfiehlt die Klausel *g# – a* ausdrücklich zur Eröffnung des *maqām*. Eine Übersicht über alle Tonnamen im 24-tönigen System findet sich auf d'Erlanger 5, S. 20.

<sup>961</sup> Vgl. d'Erlanger 5, S. 264.

spricht (wenngleich plausibel vertretbar), dass der *ḡammāz* weder in *bayātī* noch in *bayātī sulṭānī* auf *a* liegt, eine Modulation nach *a* daher nicht die unmittelbar nächstliegende Option ist. Die Betonung des *g#* und die Tatsache, dass *ḥiṣār* in seiner absteigenden Form *bayātī*-Strukturen im Bereich des Haupt-Tetrachords aufweisen kann (speziell die Folge *f – e-b- – d*)<sup>962</sup>, stärken die hier favorisierte Interpretation (auch wenn der Haupt-Tetrachord in der kurzen Episode nicht in Erscheinung tritt). Nichtsdestoweniger verlagert sich das modale Gewicht auf den *ḥiḡāz*-Tetrachord, speziell auf das *a*.

**23 (Segmente 39-41) - Takte 58-59:** *ḥiṣār* II (= *ḥiḡāz* auf *a*); erste Violinen 13 u. 14 *a1* / Cello 3 *hb1* / Bratschen 6 u. 7 *c#2* / erste Violinen 13 u. 14 *d2* / Trompete 3 *e2* / Trompete 3 *a1*.

Hier wird mit dem schon erwähnten *e2* der melodische Höhepunkt des dritten Teils erreicht. Der letzte Ton dient gleichzeitig als Anfangston der nächsten Phrase.

**24 (Segmente 42-43) - Takte 59-60:** *ḥiṣār* II u. *bayātī sulṭānī* II (= *ḥiḡāz* auf *a* u. *būsālīk* auf *g*); Trompete 3 *a1* / erste Violinen 13 u. 14 *g#1* / Cello 3 *a1* (Flageolett, klingt eine Oktave höher) / erste Violinen 10-12 *c2*.

Diese Phrase endet unvollständig. Die fehlenden Töne *hb1* und *a1* sind jedoch auch die Anfangstöne der nächsten Phrase, die zu Beginn der folgenden Sequenz erklingen. Es bleibt aber eine gewisse Pause zwischen den beiden Abschnitten. Das *c2* ist der erste Ton, der das Verlassen des *maqām ḥiṣār* anzeigt. Ein Binnenschluss auf diesem Ton muss also, aus modaler Perspektive, als höchst ungewöhnlich bezeichnet werden, zumal die Folge *a – g# – a* direkt vorher eine Kadenz nach *a*, dem temporären Zentralton, darstellt.

### Modalität/Harmonik

Der Tonvorrat von Gruppe C wird von den im Cantus firmus verwendeten Modi bestimmt (*ṣabā*, *bayātī sulṭānī*, *ḥiṣār*). Hier gilt immer noch die Methode der Doppelung der Cantus-Töne und der Erzeugung harmonischer Ballungen durch längeres Aushalten dieser Töne. Es ist keine Hauptstimme mehr bei der Wiedergabe des Cantus firmus auszumachen; der Cantus ist nun generell überall, aber auch nirgends annähernd komplett zu finden. In Takt 59 fällt auf, dass die Bratschen 6 und

<sup>962</sup> D'Erlanger nennt diese Integration von *bayātī* ausdrücklich als Kennzeichen des Modus. S. d'Erlanger 5, S. 264.

7 sowie Celli 4 und 5 die noch folgende Rückkehr nach *ṣabā* mit der Verwendung des *gbl* vorwegnehmen. Zur gleichen Zeit erklingt in Oboe 2 sowie den ersten Violinen 13 und 14 das ebenfalls zu *ṣabā* gehörige *c1*. Der Cantus firmus hat an dieser Stelle jedoch noch nicht moduliert.

Gruppe A ist wiederum Hubers mehrschichtiger Konstruktion von *ṣabā* (MF 823-655) zuzuordnen. So lässt sich das ständige Wechseln zwischen *a2* und *ab2* (auch innerhalb einzelner Stimmen) erklären, ebenso wie die Verwendung von *db2* und *d=/=2*. Das *h2* (z. B. T. 57, Trompete 1) setzt diese Konstellation ('Saba – Disposition in vier Ebenen') von der durch das *h=/=2* geprägten in Skizze MF 823-887 ('Saba + 19ième hexacorde') ab. In der eingestrichenen Oktave finden sich die eindeutig *ṣabā* auf *d* zuzuordnenden Töne *gbl*, *hb1*, *c2*, *db2*, *e2*, *f2*, und *a2*.

Gruppe B ist mit ihrer Konzentration auf die kleine Oktave von der Folge 2/4-, 5/4- und 3/4-Ton geprägt, der Intervallstruktur des *ḥiḡāz-kār*-Tetrachords nach Ján Haluška:

<i>c=/=</i>	–	<i>eb</i>	<i>f=/=</i>	<i>g</i>	<i>ab</i>	<i>h-b-</i>	<i>c1</i>	<i>d1</i>	<i>e-b-1</i>
3/4	2/4	5/4	3/4	2/4	5/4	3/4	4/4	3/4	

Dies sind die gleichen Verhältnisse, die in der vierten und fünften Sequenz schon in Gruppe D vorliegen. Die Töne können wie dort aus Hubers erweitertem *ṣabā*-Modus hergeleitet werden. Sie finden sich in genau dieser Folge unter C c) in Hubers Skizze 'Saba – Disposition in vier Ebenen' wieder (*eb* und *c=/=* als Unterschreitung des tiefsten Basis-Tons *e*).

Gruppe D weist einen regulären *ḥiḡāz*-Tetrachord auf dem kleinen *d* auf. In der großen Oktave hingegen bilden die vorkommenden Töne *C# – D – E=/= – F#* einen *ḥiḡāz-kār*-Tetrachord (2/4 – 5/4 – 3/4), ganz konform zu den in MF 823-655 ('Saba in vier Ebenen') dargestellten Verhältnissen.

### Klangbild und sonstige Bemerkungen

Alle Orchestergruppen sind nun beteiligt und spielen in hoher Lautstärke. Besonders die Blechbläser prägen das Klangbild, als tiefstes Blasinstrument spielt jetzt auch die Kontrabasstuba in Gruppe D. Seufzerfiguren spielen in diesem Kontext keine Rolle mehr. Der Seufzer als Mittel der Selbstentlastung, als zurückhaltende Entladung

innerer Spannung, wird durch das Fallen jeder Mäßigung ersetzt. Alle Dämme scheinen für eine Weile gebrochen. Doch dauert dieser Zustand kaum acht Takte; dann setzen die Posaunen und die Tuba aus, die Dynamik geht vom Ende von Takt 59 bis zum Ende von Takt 60 ins vierfache Piano zurück.

In diesen letzten Takten der Sequenz klärt sich auch das dichte Klangbild auf. Horn 1 kündigt diese Veränderung mit dem *db2* am Ende von Takt 58 an. Der Ton wiederholt sich am Ende von Takt 59. Zu diesem Zeitpunkt lässt sich das *db* wie die Terz eines A-Dur-Klangs interpretieren.

Am Anfang von Takt 60 klingen: *a2* (Flöte 1), *db2* (Horn 1), *h2* (Viola 1), *e2* (Oboe 1), *a1* (Oboe 3), *c#2* (Violinen 10-12), *a1* (Cello 3), *g* (Klarinette 1), *E* (Kontrafagott), *g* (zweite Violinen 1-5), *H* (Celli 6-8), *C#* (Kontrabass 6). Diese Töne lassen sich alle im Kontext des A-Dur-Klanges deuten. Einige Stimmen steuern diesem Klang entgegenstehende Dissonanzen bei, doch der A-Dur-Eindruck überwiegt. Somit endet diese Sequenz, ähnlich wie im Fall der Binnenkadenz in Sequenz V, auf der fünften Stufe; ein offener, mit dem gewaltvollen Verlauf der Sequenz kontrastierender Schluss, der ein neues Beginnen unter anderen Vorzeichen ermöglicht.

### **Sequenz VII** (*molto lento*)

Diese Sequenz umfasst die Takte 61-69. Nachdem die vorherige Sequenz im Tempo etwas bewegter und in der Dynamik extrem laut gehalten war, schwingt die Musik nun in das Gegenteil um. *Molto lento* und im vierfachen Piano geht es weiter; Gruppe C setzt aus, d. h. der Klangkörper wird wieder reduziert (dies auch innerhalb der verbleibenden Gruppen). Der Cantus firmus wird in Gruppe A weitergeführt.

### **Cantus firmus**

Die Rücknahme der Lautstärke und Rückkehr zu eher weichen Klängen führt auch zu einer Veränderung im Hinblick auf die Wiedergabe des Cantus firmus. Während vorher kurze bzw. staccato gespielte Töne im Vordergrund standen (und gedoppelte längere Töne den harmonischen Hintergrund aufbauten), sind die kurzen Töne nun

verschwunden. Ausgehaltene, leise Töne wirken dem bislang vorherrschenden Eindruck von Abgehacktheit und Fragmentierung etwas entgegen.

### **Dritter Teil (Fortsetzung):**

**25 (Segmente 43-44) - Takte 60-61:** *bayātī sulṭānī* II (= *būsalīk* auf *g*); Viola 1 *hb1* / Viola 2 *a1* / Horn 1 *g1* / Horn 2 *fl*.

Der erste Ton der Phrase erklingt auftaktig in Takt 60.

**26 (Segmente 45-46) - Takte 61-62:** *ṣabā* I; erste Violine 2 *fl* / erste Violine 1 *gb1* / Viola 1 *e-b-1* / Viola 2 *d1*.

Ab hier bewegt sich der Cantus wieder in *maqām ṣabā* bzw. *ṣabā zamzama*. An dieser Stelle wird auch bei d'Erlanger das *e-b-* verwendet, es gibt also an dieser Stelle noch keine Abweichung in der Handhabung der Sekunde zwischen Quelle, Skizze und Partitur.

**27 (Segment 46) - Takte 62-63:** *ṣabā* I; erste Violine 3 *d1* / erste Violine 2 *fl* / erste Violine 1 *e-b-1*.

In der Quelle steht anstelle des *e-b-* das *eb*, Kennzeichen von *ṣabā zamzama*. Da Huber wie bisher konsequent *e-b-* verwendet, liegt es nahe, weiterhin von regulärem *ṣabā* zu sprechen. Die Abweichung von der Quelle findet sich auch bereits in der Skizze.

**28 (Segment 47) - Takt 63:** *ṣabā* I; erste Violinen 6 u. 7 *d1* / Viola 1 *e-b-1* / Viola 2 *fl* / Viola 3 *gb1*.

In Skizze und Partitur vertauscht Huber das ursprüngliche *eb* gegen *e-b-*.

**29 (Segment 47) - Takte 64-65:** *ṣabā* I + II (*ṣabā* auf *d* + *ḥiḡāz* auf *f*); Flöte 2 *d1* / Flöte 1 *e-b-1* / Flöte 3 *fl* / Viola 1 *gb1* / Viola 2 *a1* / Viola 3 *hb1* / Viola 2 *c2*.

Diese Phrase beinhaltet eine Wiederholung von Phrase 28, den Aufgang *d1-gb1*. In der Quelle findet eine solche Wiederholung auch statt, jedoch ohne das *e-b-*, d. h. die Melodie springt an dieser Stelle vom *d* zum *f*. In der Skizze verwendet Huber in dieser Phrase im Gegensatz zur vorherigen das *eb*, macht dort also eine Differenzierung, obwohl beide auf dasselbe Quellenmaterial zurückgreifen.

**30 (Segment 48) - Takte 65-66:** *ṣabā* II (*ḥiḡāz* auf *f*); Horn 3 *a1* / Horn 2 *hb1* / Horn 1 *c2* / erste Violine 3 *db2* / Viola 2 *c2*.

Hier wird schließlich, nach einem Absprung vom *c2* am Ende der vorigen Phrase zum *a1*, der melodische Höhepunkt auf *db2* erreicht. Dieses Herauszügern des

melodischen Höhepunkts durch mehrmaliges Abspringen innerhalb einer generell aufsteigenden Linie ist über die letzten drei Phrasen zu beobachten. In dieser Hinsicht hält sich Huber streng an die Vorlage von d'Erlangers Transkription. Wie in der Quelle gibt es einen offenen Schluss auf *c2* (dem tiefsten Ton des dritten *ğins* und der Quinte des zweiten), der nahtlos in den Refrain überleitet.

**Refrain:**

**6 (Segmente 14-16) – Takt 66:** *şabā* III + II (*hiğāz* auf *c* + *hiğāz* auf *f*); Viola 2 *c2* / erste Violine 2 *e2* / Viola 1 *db2* / erste Violine 1 *c2* / Viola 3 *hb1* / Trompete 1 *a1* / Horn 1 *gb1* / Horn 2 *fl*.

**7 (Segmente 17-19) – Takt 67:** *şabā* II + I (*hiğāz* auf *f* + *şabā* auf *d*); erste Violine 1 *a1* / erste Violine 3 *gb1* / Viola 3 *fl* / Viola 2 *hb1* / Viola 1 *c2* / Horn 2 *e-b-1* / erste Violinen 4 u. 5. 3 *dl*.

**8 (Segmente 19-20) – Takte 67-69:** *şabā* I; Flöte 2 *fl* / Flöte 1 *e-b-1* / Flöte 3 *dl* / Viola 3 *c2* / Horn 1 *fl* / Horn 2 *e-b-1* / Viola 2 *dl*.

Das *c* in Viola 3 erklingt eine Oktave zu hoch, da es als Flageolett ausgeführt wird.

Insgesamt kann festgestellt werden, dass der Refrain in seinem neuen Kontext kaum refrainhafte Qualität entfalten kann. Dies nicht nur aufgrund der Überlagerung durch andere Orchestergruppen, sondern auch aufgrund der Tatsache, dass der Refrain bei jedem Auftreten seine Gestalt ändert. Die ersten beiden Refrains sind sich zumindest am Anfang noch relativ ähnlich, liegen beide in einer ähnlichen Rhythmisierung in den Cellostimmen vor. Dann treten aber mehr und mehr Differenzen zutage. Jede der drei Sequenzen mit Refrain unterscheidet sich von den anderen radikal in ihrem Klangbild – der zweite Refrain geht mit dem Fortissimo-Ausbruch der fünften Sequenz einher, der dritte mit der extremen Zurückhaltung und Flächigkeit der sechsten. Huber nutzt also gerade nicht den potentiellen Wiedererkennungseffekt, sondern lässt den Refrain eine Reihe von Metamorphosen durchlaufen, in verschiedenen Zuständen erklingen. Nach Ablauf des dritten Refrains ist der zweite Cantus firmus zu Ende.

## Modalität/Harmonik

Gruppe A wird modal durch den Cantus firmus bestimmt. Das heißt, Verwendung des Tonvorrats von *bayātī* in der eröffnenden Phrase, dann von *ṣabā*. Auch Gruppe B scheint am ehesten *maqām ṣabā* zuzuneigen, wiederum aber in Hubers erweiterter, mehrschichtiger Version ('Saba in vier Ebenen', MF 823-655). Wieder setzt das *h2* die Intervallkonstellation von der in MF 823-887 vorliegenden ab. Die Verhältnisse entsprechen damit im Wesentlichen denen von Gruppe A in der vorherigen Sequenz. In den Cello- und Violinstimmen werden die Töne *d-b-3* und *ab2* durch Quart-Flageolets erzeugt, die Anwendung solcher Techniken nimmt in späteren Sequenzen noch deutlich zu.

Gruppe D repräsentiert in ihrem Tonvorrat vor allem die kleine und eingestrichene Oktave von Hubers mehrschichtiger Konstruktion von *ṣabā*:

$c \neq d$	$eb$	$f \neq g$	$ab$	$h-b-$	$cl$	$dl$	$e-b-l$	
3/4	2/4	5/4	3/4	2/4	5/4	3/4	4/4	3/4

Große Oktave und Kontraoktave scheinen mit *D* und *E* bzw. *,D* und *,E* wieder diatonisch konstruiert zu sein; es steht zu vermuten, dass hier wie in Sequenz V, Gruppe D theoretisch auch die Töne *C* und *F* auftreten könnten.

## Klangbild und sonstige Bemerkungen

Dynamik und Tempo gehen im Vergleich zum Ausbruch der vorigen Sequenz extrem zurück; das Prinzip des 'Neu-Beginnens' kommt auch hier wieder zum Tragen. Jedoch zeugen die stetigen Tremoli der Streicher von einer fortwährenden Spannung. Die Glissandi der Celli von Gruppe B in Takt 64 ('wie ein Hauch') können als ermattetes Echo der Klagefiguren in den Anfangssequenzen verstanden werden. So erscheint die Rücknahme von Lautstärke und Tempo nicht Resultat einer Lösung, sondern der Erschöpfung.

### Sequenz VIII (*più mosso ma pesante*)

Der Abschluss des ersten Teiles der Komposition bringt einen abrupten Wechsel in der Dynamik (*subito fff*). Hier spielt zum ersten Mal das gesamte Orchester, die Lautstärke übertrifft die in Sequenz VI. Damit sind auch die Perkussionsinstrumente zurück.

Diese scheinen nicht nach einem konkreten rhythmischen Modus zu spielen oder *wazn samāh* aus der dritten Sequenz wieder aufzugreifen. Huber notiert nicht wie dort von der allgemeinen Taktstruktur entkoppelte rhythmische Zellen, sondern bleibt ganz innerhalb des 5/4- und 4/4-Rasters. Er definiert in der Partitur geschlossene und offene Schläge, vergleichbar mit *dum* und *tak*. Huber setzt Triolen und Quintolen; doch auch wenn man von einem stark umspielten und variierten *wazn* ausgeht, lassen sich keine klaren Bezüge ausmachen. Unterschiedliche Prolationen liegen in den Partien der drei Perkussionsstimmen nicht vor, sie finden auf der gleichen Zeitebene statt, aber dennoch verfügt jede der drei Stimmen über eine gewisse Eigenständigkeit.

Einen Cantus firmus gibt es hier nicht mehr.

### Modalität/Harmonik

Modal gesehen zerfällt das Arrangement in zwei Hälften: Die Gruppen A und C schöpfen eher aus dem *ṣabā*-Spektrum (auf *d*), die Gruppen B und D sind eher *'awǧ 'arā* (auf *h-b-*) zuzuordnen.

Der Ambitus von Gruppe A erstreckt sich über bemerkenswerte fünf Oktaven. Die Kontraoktave mit den Tönen *,D – ,F – ,Gb* und *,Hb* korrespondiert mit der Hauptoktave von *ṣabā*, ebenso wie die große Oktave (*C – D – E-b- – F – A – H-b-*). Das *db* der kleinen Oktave könnte als Fortsetzung der letzteren gesehen werden, *gb* und *h-b-* deuten hingegen wiederum in Richtung Hauptoktave. Es ist auffällig, dass auch diese unteren drei Oktaven sich hier an den Intervallverhältnissen der eingestrichenen Oktave zu orientieren scheinen. Dies entspricht weder den besprochenen Skizzen MF 823-887 ('Saba + 19ième hexacorde') und MF 823-655 ('Saba in vier Ebenen'), noch Hubers bisheriger Praxis in der Partitur.

Die ein- und zweigestrichenen Oktaven bilden ein modales Kontinuum und folgen wiederum den in der Skizze MF 823-655 dargestellten Verhältnissen. Davon

ausgenommen ist die zeitweilige Verwendung von *db1*. In der Stimme der Bratschen 1-3 und Violinen 7-9 erklingt es zu Beginn von Takt 71, umgeben von kontrastierenden *d1*-Tönen. In der Trompete erklingt zu dieser Zeit das (reguläre) *db2*, in den ersten Violinen 4, 5 und 6 die Quasi-Terz *e2*. Fungiert das *db1* nur als Oktavierung des zweigestrichenen *db*? In Takt 72, wo das *db1* in der Trompete erklingt, fehlt eine entsprechende Oktave, wohl aber findet sich wieder die Quasi-Dezime *e2* (erste Violine 4,5 u. 6); das *db* wird also vielleicht als Teil einer spezifischen harmonischen Konstellation eingesetzt und die genaue Oktavlage ist als flexibel anzusehen.

Gruppe C entspricht vor allem in der zweigestrichenen Oktave Hubers mehrschichtiger Konstruktion des erweiterten *ṣabā*-Modus (MF 823-655), hat aber auch Abweichungen aufzuweisen ( $a \neq 2$ ). Die dreigestrichene Oktave deutet mit den Tönen *c3*, *eb3* und *gb3* eher auf die Hauptoktave von *ṣabā zamzama* hin. In der eingestrichenen Oktave legen  $f \neq 1$ , *g1*, *ab1* und *h-b-1* ( $3/4 - 2/4 - 5/4$ ) eine Nähe zu den Intervallverhältnissen des '19ième hexacorde' oder der kleinen Oktave in Hubers 'Saba in vier Ebenen' nahe. Gleichzeitig suggerieren *f1*, *g#1* und *a1 hiḡāz* auf *e*.<sup>963</sup> Weitere Kombinationen bzw. Deutungen sind denkbar. Es entsteht der Eindruck mehrerer modaler Schichten innerhalb des Tonvorrats der eingestrichenen Oktave. Die Kontraoktave weist mit den Tönen *,F*,  $,F \neq$  und *,G* ähnliche Intervallkonstellationen auf, entspricht in ihrem zweiten Tetrachord mit  $,A \neq$  und *,H* jedoch eher der zweigestrichenen Oktave. In der großen Oktave liegen mit *Db*, *F*, *G* und *Ab* bzw. *A* die Verhältnisse der zweigestrichenen Oktave vor. Die kleine Oktave kann mit den Tönen *c*, *e* und *f* genauso gedeutet werden, man könnte aber auch an die diatonische Organisation der tieferen Oktaven in den vorigen Sequenzen denken (Sequenz V, Gruppe D: *C – D – E – F*).

Bemerkenswert bei beiden Gruppen ist, dass zum Ende des ersten Teils der Komposition die Intervallverhältnisse in den einzelnen Lagen nun zunehmend anders organisiert werden (eine Ausnahme bildet dabei die recht stabile zweigestrichene Oktave). Liegt hier eine Reaktion auf die Einführung von *'awḡ 'arā* vor, oder handelt es sich um Begleiterscheinungen eines seit Beginn der Komposition beobachtbaren Trends zur modalen bzw. harmonischen Verdichtung? Lagenneudistribution einzelner Töne kann auf einer individuellen Ebene die Herkunft von Tönen erklären; an der

<sup>963</sup> Das *g#* taucht jedoch nur einmal auf, in der Cellostimme, Takt 76, in Vorbereitung zu einem verkappten Oktavsprung zum *ab2*.

Oberfläche der Partitur lassen sich jedoch Verschiebungen ganzer Tetrachorde, also von Intervallblöcken, beobachten.

Die Gruppen B und D entsprechen in der eingestrichenen Oktave beide 'awğ 'arā auf *h-b-* (*h-b- – c1 – d#1 – e-b-1 – f#1 – g1 – a#1 – h-b-1*). Gruppe B reproduziert die Hauptoktave des Modus exakt, bei Gruppe D fehlt der Finalton *h-b-*, es fehlt zudem das *f#1* und statt *a#1* und *h-b-1* stehen *a=#1* und *hb1*. Dennoch ist die Intervallstruktur merklich an die des erwähnten *maqām* angelehnt. Die kleine Oktave von Gruppe B scheint prinzipiell aus demselben Tonvorrat zu schöpfen (*d#*, *e-b-*, *f#*, *h-b-*, aber auch *d* und *e*). Bei Gruppe D ergibt sich hier ein anderes Bild, *e-b-*, *f*, *g#*, *a-b-*, *h* und *c1* sprechen mit den Intervallen  $3/4 – 6/4 – 1/4 – 5/4 – 2/4$  klar für 'awğ 'arā auf *e-b-*, auch wenn es eine Reihe alternativer Töne gibt (*e*, *ab/a* und *hb*). Es liegt also innerhalb der kleinen Oktave eine ausgeprägte Form von Bi-Modalität zwischen den beiden Gruppen vor, die sich von den sonst unklaren Verhältnissen absetzt.

Gerade in dieser Sequenz ist generell zu beobachten, dass es eine ganze Anzahl von doppelt oder gar dreifach besetzten Tonstufen gibt. In der eingestrichenen Oktave von Gruppe D sind das: *d1/d#1*, *eb1/e-b-1* und *ab1/a-b-1/a1*. Ungeachtet der Methode, die Huber verwendete, ist eines seiner auch für die Harmonik wichtigen Ziele wahrscheinlich die mikrotonale Auffächerung von Tonstufen gewesen.

### **Klangbild und sonstige Bemerkungen**

Diese letzte Sequenz des ersten Teils der Komposition greift die Aggression der sechsten Sequenz auf und steigert sie maximal. Dynamisch gesehen ist hier der Gipfelpunkt der *Lamentationes* bereits erreicht. Als Quasi-Titel der Sequenz schreibt Huber in der Partitur "... oder aus altem Vulkan schlackig versteinerten Zorn...", ein Zitat aus Rainer Maria Rilkes *Duineser Elegien*.

### **Exkurs: Rilkes *Duineser Elegien***

Benannt sind die Elegien nach Schloss Duino bei Triest. 1912 begann Rilke dort den zehnteiligen Zyklus als Gast von Marie Taxis, um ihn erst 1922 auf Château de Muzot bei Sierre im Wallis fertigzustellen. 1923 erschien die Sammlung als Buch im Insel-Verlag.<sup>964</sup>

Die *Duineser Elegien* versuchen eine Auseinandersetzung mit der Ambivalenz und Zerrissenheit der menschlichen Existenz. Im Gegensatz zum Tier, das ganz in der 'sichtbaren Welt' lebt (kein Bewußtsein), und dem ganz in der 'unsichtbaren Welt' existierenden Engel (ganz Bewußtsein), sehen sich die Menschen sowohl mit sinnlichen und übersinnlichen, physischen und metaphysischen Wahrnehmungen und/oder Bedürfnissen konfrontiert. Als Leben und Umwelt deutende (oder zweifelnde, oder hadernde) Wesen existieren sie 'gebrochen' in beiden Welten.<sup>965</sup> Die Konzepte 'Tier' und 'Engel' sind deshalb so polar angelegt, um diesen Zwiespalt zu veranschaulichen.

Eine Rolle spielen in den Elegien auch "Grenzbilder menschlichen Seins"<sup>966</sup>, ausgedrückt z. B. durch das "*Kind*, das zwischen sich und den Dingen und zwischen der inneren, unbegrenzten Welt seiner Phantasie und der äußeren Realität noch nicht kategorisch unterscheidet [...]"; oder "*die Jungverstorbenen*, die Rilke faszinieren, weil sie aus einem kindheitsnahen Zustand, also noch nicht eingewöhnt in die 'gedeutete Welt', unmittelbar in den Tod gehen."<sup>967</sup> Als Scheinlösung stellt Rilke den "auf Ausgrenzung und Verdrängung beruhende[n] Rückzug in die 'gedeutete Welt' [...]"<sup>968</sup> dar, denn die Verdrängung schützt nicht vor den Aspekten des Lebens, die nicht den aufgestellten Kategorien und Konventionen unterworfen werden können. Für Rilke sind dies vor allem Liebe, Leid und Tod.<sup>969</sup> Gerade durch die gewachsene Fähigkeit der Menschheit, die 'sichtbare Welt' zu erklären, gerät das Individuum umso leichter ins Wanken, sieht es die scheinbar festen Grenzen seines Denkens durch Grenzerfahrungen durchbrochen.<sup>970</sup> Mythos und Religion haben in früheren Zeiten das 'Unsichtbare', die dem Leben zugrunde liegenden Prinzipien, (sinnlich)

---

<sup>964</sup> S. Engel, Manfred: Die Duineser Elegien. In: Rilke, Rainer Maria: Duineser Elegien. Die Sonette an Orpheus. Frankfurt a. M. 2000. S. 91-95. Im Folgenden zitiert als 'Engel'.

<sup>965</sup> S. Engel, S. 97-99.

<sup>966</sup> Engel, S. 99.

<sup>967</sup> Engel, S. 99.

<sup>968</sup> Engel, S. 100.

<sup>969</sup> Engel, S. 100-101.

<sup>970</sup> Mit diesem Phänomen beschäftigt sich etwa Stefan Niessen in seiner Monographie *Traum und Realität. Ihre neuzeitliche Trennung* (Würzburg 1993).

erfahrbar gemacht, während Philosophie und Wissenschaft abstrakt bleiben.<sup>971</sup> Rilkes Lösung: "die übermächtigen Grenzerfahrungen durch apollinische Gestaltung kommensurabel zu machen"<sup>972</sup> mittels Schaffung "einer abstrakten Mythopoesie: In sprachlichen Figuren – die Gestaltungsleistungen vergangener Kulturen aufbewahren, aber auch neue hervorbringen – schafft der Dichter seiner Zeit die poetischen Mythen, in denen auch die bedrängendsten Erfahrungen der condition humaine apollinisch gestaltet werden."<sup>973</sup>

### **Klangbild und sonstige Bemerkungen (Fortsetzung)**

Das Zitat in der Partitur stammt aus der zehnten, abschließenden Elegie des Zyklus. Sie beschreibt einen Weg, der in der 'Leid-Stadt' beginnt; ein Ort voller Zerstreuungen und Sinnbild jener Verdrängung existentieller Fragen, die Rilke kritisiert.<sup>974</sup> Zerstreuung und Geldvermehrung erscheinen als die neuen Götzen, die dem Leben eine Struktur geben, aber keinen Sinn.<sup>975</sup> Der Weg führt heraus aus der Stadt, "durch eine halbverfallene Kulturlandschaft [...], in der Leid und Schmerzen des menschlichen Lebens einst ihre apollinischen 'sichtbaren Äquivalente' fanden."<sup>976</sup> In dieser der Vergangenheit angehörenden Landschaft erklärt ein Mädchen, personifizierte Klage, dem wandernden Jüngling:

"Wir waren,  
sagt sie, ein Großes Geschlecht, einmal, wir Klagen. Die Väter  
trieben den Bergbau dort in dem großen Gebirg; bei Menschen  
findest du manchmal ein Stück geschliffenes Ur-Leid  
oder, aus altem Vulkan, schlackig versteinerten Zorn.  
Ja, das stammte von dort. Einst waren wir reich."<sup>977</sup>

---

<sup>971</sup> S. Engel, S. 103.

<sup>972</sup> Engel, S. 102.

<sup>973</sup> Engel, S. 104-105.

<sup>974</sup> Vgl. Engel, S. 151.

<sup>975</sup> S. Rilke, Rainer Maria: Duineser Elegien. Die Sonette an Orpheus. Frankfurt a. M. 2000. S. 43. Im Folgenden zitiert als 'Rilke'. Eine Kritik, an die Huber mit seiner eigenen Haltung durchaus anschließen kann. S. z. B. Von Zeit zu Zeit, S. 11: "Und bei uns verhindert der omnipräsente Spaß ('Spaßgesellschaft') ein Eindringen unter die Oberfläche, ein In-die-Tiefe-Gehen [...]." Vgl. a. Umgepflügte Zeit, S. 168: "Eines meiner Grundanliegen ist es, aus dem zeitgenössischen Kunstwerk ein Zeugnis zu machen, in ihm ein Monument aufzurichten gegen die grassierende Vergeßlichkeit, mit welcher der Zeitgenosse die Erinnerung an empörende Geschehnisse, die ihn eigentlich aus seiner Lethargie aufschrecken sollten, möglichst bequem beiseite schiebt [...]."

<sup>976</sup> Engel, S. 151.

<sup>977</sup> Rilke, S. 44.

Und aus diesem Kontext heraus lässt sich der von Huber zitierte Vers mit der Klagethematik der Komposition in Verbindung setzen. Die Lamentatio, das Klagelied, gehört zu den Kunstformen, deren Zweck es ist, "die übermächtigen Grenzerfahrungen durch apollinische Gestaltung kommensurabel zu machen."<sup>978</sup> Sie ist Ausdruck und Deutungsversuch von Schmerz und Tod, setzt diese rational nicht fassbaren Erfahrungen in einen kulturellen Sinnzusammenhang, nach Rilke eine wichtige Funktion von Kunst. Huber stellt also mit diesem Zitat einen Bezug zwischen seiner Musik und der Mythopoesie Rilkes her. Das in den *Lamentationes* beklagte Leid ist demnach ein altes, der Zorn, den es erregt, ist kalt und erstarrt. Wie verträgt sich dies aber mit der politischen Perspektive der Komposition? Wenn die Lamentatio das Leid als schon lange zur Welt gehörig identifiziert, wenn der Zorn erkaltet ist, fehlt dann nicht die Empörung, der Impuls, Veränderung zu bewirken? Hier sind sicherlich mehrere Interpretationen möglich.

In Hubers Kontext erscheint der 'versteinerte Zorn' als Grundlage eines aggressiven musikalischen Ausbruchs – Aggression gegen das Selbst, Aggression gegen etwas Anderes, dies bleibt unklar. Die Tatsache, dass Huber den Ausbruch in seinem schriftlichen Zusatz als 'versteinerten Zorn' charakterisiert, stellt ihn aber nicht als gesunde Reaktion auf ein erlittenes Leid dar, sondern als wahrscheinlich unbewältigte, ungelöste, unbewusst-internalisierte Reaktion, die letztlich keine Lösung bringen kann, sondern nur neues Leid hervorruft. Es ist ein Zorn, der Teil des Alltags geworden ist.<sup>979</sup> Dies könnte durchaus als Kommentar auf die schwierige Lage der arabischen/iranischen Welt sein, inmitten eines (jüngeren und immer noch präsenten) historischen Kontextes aus Fremdbestimmung und Ausbeutung souverän agieren zu müssen, das Gleichgewicht ('die Erde dreht sich auf den Hörnern eines Stiers') zu finden. Doulatabadis Vortrag beschreibt einen solchen 'versteinerten' Zorn und die Gefahr, in ihm gefangen zu bleiben. Es bleibt abzuwarten, ob im Laufe der Komposition eine Lösung geboten wird, ein Gleichgewicht symbolisch etabliert wird. Die Elegie, die eine Reise in den Tod darstellt, endet nicht ohne Hoffnung:

---

<sup>978</sup> Engel, S. 102.

<sup>979</sup> In dieser Hinsicht ist eine Querverbindung zu den Threni denkbar.

"Aber erwecken sie uns, die unendlich Toten, ein Gleichnis,  
siehe, sie zeigen vielleicht auf die Kätzchen der leeren Hasel, die hängenden,  
oder  
meinten den Regen, der fällt auf dunkles Erdreich im Frühjahr."<sup>980</sup>

In dem zitierten Abschnitt findet sich – wie in Hubers Konzeptschreiben – die Idee, dass aus dem Tod neues Leben hervorgeht ('Resurrectio').

Auch in voller Besetzung und höchster Lautstärke scheint Huber Wert darauf zu legen, dass der Klangkörper aus individuellen Schichten besteht. Besonders deutlich wird das anhand der Posaunen in Gruppe D: Hier finden sich die aus ruhigeren Abschnitten bekannten Seufzerfiguren mit starkem Vibrato und Abwärts-Glissando. Inmitten dieses (Zorn-)Ausbruchs zeigen sie, dass ein Affekt sich in verschiedenen Formen äußern kann – der Klageruf vermischt sich mit der Masse der übrigen, vielleicht anklagenden Schreie. Und selbst wenn nun das Wort 'Masse' gebraucht wird, so scheint dieses Beispiel doch darauf zu verweisen, dass alle 'Massen' sich aus Individuen bilden; eine Lehre, die gerade innerhalb der Thematik der Komposition, im Hinblick auf Rassismus, Gewalt und Gegengewalt, nicht vergessen werden sollte.

---

<sup>980</sup> Rilke, S. 46.

### 3.2.1.9 – Überlegungen zum ersten Teil: Strukturelles/spirituelle Implikationen

#### Verbindende Strukturelemente

Über die einzelnen Sequenzen des ersten Teils verteilt finden sich verbindende musikalische Elemente, wie z. B. wiederholt verwendete Schlusswendungen. Auf diese Weise eröffnen sich strukturelle Bezüge, die, zusammen mit Dynamik, Arrangement und – dies vor allem zu Anfang – modaler Färbung, eine hörbare Gliederung der Musik etablieren.

Schon genannt wurde der heterophone Schluss auf *dI*, der vor allem durch die Flöten repräsentiert wird. Auf den Seiten 4 und 10 (Enden der Sequenzen I und III) der Partitur schreibt Huber jeweils ähnliche Partien, mit Flatterzunge, diminuendo und einem leichten Absinken der Tonhöhe am Ende bei gleichzeitig stärker werdendem Luftgeräusch. Diese parallelen Schlüsse spannen einen Bogen zwischen den Sequenzen I und III (damit korrespondiert der modale Bogen dieses Abschnitts *ṣabā – iṣfāhān/iṣfāhān-ḥiḡāz – ṣabā*), so dass die ersten drei Sequenzen als ein erster Unterabschnitt des ersten Teils gesehen werden können. Die folgende Sequenz IV nutzt erstmals die Unterteilung des Orchesters in zwei in unterschiedlichen Modusausprägungen agierende Gruppen und verwendet einen anderen Cantus firmus. Es ist anzumerken, dass Sequenz IV ebenso auf *d* endet, mit einigen wenigen kontrastierenden Tönen (S. 12). Es fehlen jedoch die Flöten, wie auch deren charakteristische Spielweise. Eine Reminiszenz kann sich dennoch einstellen, durch die Tonlage (v. a. erste Oktave), die ausgehaltenen Töne, zusätzlich unterstützt durch die zeitliche Nähe zum Ende von Sequenz III.

Ein weiteres wiederkehrendes Element sind einzelne herausstechende Töne längerer Dauer in der Oboenstimme. Sie finden sich auf den Seiten 4 (*c3*, T. 15-16), 5 (*dI*, T. 19-20) und 9 (*dI*, T. 30), also innerhalb der ersten drei Sequenzen. Offensichtlich ist der Bezug zwischen den Tönen auf den Seiten 5 und 9; die Dauer variiert, doch gemeinsam ist beiden die Tonhöhe sowie die Ausführung mit Vibrato. Das *c3* am Anfang von Sequenz II wird von der zweiten Oboe durch das ebenfalls mit Vibrato ausgeführte *h*  $\neq$  *I* 'oktaviert'.

Weiter erwähnt werden sollen die 'Klangwolken', von denen bereits die Rede war. Auch hier handelt es sich um Schlussbildungen, bei denen sich aus dem Stimmgeflecht ein stehender Klang herauskristallisiert. Dies geschieht zum ersten Mal als Zwischenkadenz in den Takten 45-46 (S. 13, Sequenz V). Harmonisch

tendiert die 'Wolke' nach A-Dur. Ebenso verhält es sich in der Schlusswendung von Sequenz VI (S. 16). Mit dieser Wendung einher gehen zwei einzelne Horntöne auf *db2*, die in diesem Kontext als Terzen des *a*-Klangs fungieren (T. 58-60). Sie wirken am Ende dieser ersten 'Fortissimo-Sequenz' wie Signaltöne, die eine Veränderung ankündigen. Ebenso verhält es sich am Ende der zweiten 'Fortissimo-Sequenz' (VIII, S. 20). Hier erklingt im ersten Horn das *db2*, doch die Klangwolke bleibt (dann schon fast wider Erwarten) ohne harmonische Tendenz (T. 77-78). Die Töne des A-Dur-Klangs sind da, aber sie werden von anderen Tönen überschattet.

Alle diese musikalischen Elemente haben Wiedererkennungswert, können als strukturelle Signale dienen und – wie im letzten Beispiel gesehen – auch genutzt werden, um durch Wiederholung aufgebaute Erwartungshaltungen schließlich ins Leere laufen zu lassen. Möglicherweise sind sie im Einklang mit Hubers Konzeptschreiben vom 7.5.1992 als 'Erinnerung an das bereits Begonnene'<sup>981</sup> gedacht.

### **Kompositionstechnik mit spirituellen Implikationen**

Bestimmend für den gesamten ersten Teil der Komposition ist die Verwendung von Cantus firmi als Grundlage und Keimzelle des Satzes. Dabei werden die anderen Stimmen durch die Verdoppelung der Cantus firmus-Töne gebildet, später geschieht auch eine zunehmende Verdichtung durch Einbeziehung zusätzlicher Töne. Nach der Aufspaltung des Satzes in mehrere Orchestergruppen stehen der jeweiligen Cantus-Gruppe die übrigen Gruppen modal komplementierend und kontrastierend gegenüber. Sie bauen nicht auf dem Cantus firmus auf, funktionieren aber nach einer ähnlichen Setzweise.

Zum Cantus firmus selbst ist zu sagen, dass es sich nicht um eine 'originale' transkribierte Melodie handelt, sondern um eine bereits bearbeitete, verdichtete Form. Huber übernimmt nur (ausgewählte) Tonhöhen und weist diesen neue Notenwerte zu. In der Partitur gibt es fast immer mehrere Stimmen, die den Cantus aufeinander verteilt in kurzen Notenwerten vortragen (dies sind zu Anfang die melodisch hervortretenden Stimmen). Die übrigen Stimmen greifen die Töne in meist langen Notenwerten auf und sorgen so für ein harmonisches Verschwimmen der Einzeltöne. Dieses Prinzip wird durchgehalten, wenn es auch in der Verdichtung

---

<sup>981</sup> S. MF 823-580: "Und immer erinnern, was (schon) begonnen wurde."

des Satzes die zu Beginn vorherrschende Klarheit verliert. Gerade in den ersten Sequenzen kommt es jedoch häufiger zu beinahe tonal wirkenden Konstellationen. Auf einer symbolischen Ebene kann diese Setzweise als Ausdruck der 'Vielheit in der Einheit' bzw. 'Einheit in der Vielheit' verstanden werden. In allen Stimmen ist der Cantus bzw. ein Teil des Cantus präsent, seine Gestalt ergibt sich aber erst aus ihrer Summe. Keine Stimme kann den Cantus für sich allein beanspruchen.

Der Umgang mit den Cantus firmi im Vergleich zur jeweiligen Quelle ist transformativ, aber nicht destruktiv. Zuweilen wird der modale Sinn einzelner Phrasen in der Bearbeitung verändert: *ṣabā* anstatt *ṣabā zamzama* durch eine Vorzeichenveränderung, ein anderes Phrasenende durch das Weglassen bestimmter Töne etc. Es handelt sich aber nicht um eine völlige Dekonstruktion und Neuzusammensetzung des Quellenmaterials; der größere Sinnzusammenhang der verwendeten modalen Räume bleibt normalerweise erhalten. Auch fallen Abschnitte in der Sequenzstruktur fast immer mit Abschnitten in der Struktur des Cantus firmus zusammen (Ausnahme: Wechsel zu Sequenzen III und VII) – es handelt sich also nicht um eine abstrakte Gliederung ohne Konsequenz für den Inhalt.

Die Sequenzstruktur begünstigt im Wesentlichen das in Hubers Konzeptschreiben vorgedachte Prinzip des stetigen Neubeginns. Fast alle Sequenzen können als eigenständige Einheit betrachtet werden, größere Veränderungen in der Besetzung geschehen immer zum Anfang einer Sequenz, was auf der Makroebene zu einer Art Treppendynamik führt. Dennoch folgt die Reihung der Sequenzen einer bewussten Dramaturgie: Dynamisch steigert sich die Komposition von Sequenz zu Sequenz bis zu einem ersten Fortissimo-Ausbruch, an den sich als retardierendes Moment sogleich eine extrem leise Sequenz anschließt, bevor der Teil mit dem lautstärketechnischen Höhepunkt schließt. Sind die Sequenzen also Monaden, deren Abgeschlossenheit in einem größeren Zusammenhang transzendiert wird? Hier ist auch an das Bild der einzelnen Schalen des *römischen Brunnens* zu erinnern, die 'Gefäße der Trauer'.

Die von Huber gewünschte 'Multidirektionalität', die Verwendung mehrerer 'Wege' zeigt sich eher in der Behandlung des Orchesters. Mehrere Gruppen, die zu einem jeweils eigenen modalen Fokus tendieren, passen hierzu gut; jeder *maqām*, jede Intervallstruktur würde nach dieser Denkweise einen 'Weg' darstellen, oder, um mit Bakhtiar zu sprechen, ein 'Bewegungssystem'. Zudem haben die Probleme bei der Bestimmung des in einer Gruppe vorherrschenden *maqām* gezeigt, dass der 'Weg'

innerhalb einer Orchestergruppe meistens keineswegs ein eindeutiger ist. Oft werden in verschiedenen Oktavlagen verschiedene Intervallstrukturen genutzt, oder sogar verschiedene innerhalb derselben. Diese Mehrschichtigkeit scheint dem vorgestellten Konzept der Multidirektionalität zu entsprechen. Und, ein weiterer Gedanke: Die Vermischung der Modi auf der Makroebene (im Zusammentreffen der verschiedenen Orchestergruppen) geschieht auch auf der Mikroebene, innerhalb der Gruppen; die gleichen Prinzipien wirken im Kleinen wie im Großen, im Inneren wie im Äußeren.

Auch die Behandlung der Perkussionsgruppe ist in dieser Hinsicht erwähnenswert: In Sequenz III spielt jede der drei Stimmen den rhythmischen Modus *samāh*, jedoch in jeweils eigenen Tempi. Kontrabass 1 spielt den Modus um das 1,25-fache und Kontrabass 2 um das 1,5-fache schneller als Perkussionist\*in 1. Alle Stimmen sind dennoch in einem gemeinsamen Taktsystem vereint (Poly-Tempik). Hier ist wieder an das Verhältnis von Mikro- und Makrokosmos zu denken: Auf jeder Ebene ist das gleiche Muster enthalten, zusammen bilden die einzelnen Ebenen aber einen größeren, gemeinsamen architektonischen Zusammenhang. Bei Bakhtiar und Ardalan geht es um solche Prinzipien.

Die Klage-thematik der Komposition ist durch die Dominanz des *maqām ṣabā* quasi modal festgeschrieben. Ähnlich wie in *Die Erde dreht sich auf den Hörnern eines Stiers* spielt auch der *ḥiḡāz*-Tetrachord in verschiedenen Varianten eine Rolle. Dieser Modus, der sehnsuchtsvolle Stimmungen repräsentiert, kann in diesem Kontext als das nostalgische Erinnern einer vergangenen Zeit oder als Wunsch nach Veränderung gedeutet werden.

Seufzerfiguren sind vor allem in den ruhigen Passagen äußerst häufig verwendet. Die dynamischen Ausbrüche am Ende des ersten Teils der Komposition bringt Huber mit dem Zitat "... oder aus altem Vulkan schlackig versteinerten Zorn..." aus der zehnten von Rilkes *Duineser Elegien* in Verbindung. Eine mögliche Deutung dieser Bezugnahme findet sich in der Beschreibung der achten Sequenz. Sie steht in Korrespondenz mit der Perspektivlosigkeit, die Doulatabadi in seinem Vortrag beschreibt. Eine Reaktion auf diesen Zustand wird im zweiten Großabschnitt der Komposition zum Thema werden.

### 3.2.1.10 – Übersicht: Erster Teil

a)

#### Sequenz I (S. 1 / T. 1-14)

Dynamik: *ppp-pp*

Cantus firmus: *tawših* (d'Erlanger 5, S. 286-287), Fokussierungen **1a** bis **10b'''** (A-Teil), Hauptstimmen: erste und zweite Violinen

*Maqām*: *šabā* auf *d*

Schlusskadenz: *d*(-moll)

#### Sequenz II (S. 4 / T. 15-25)

Dynamik: *ppp-pp*

Cantus firmus: Fokussierungen **1<sub>1</sub>** bis **10<sub>4'</sub>** (B-Teil), Hauptstimmen: erste und zweite Violinen

*Maqām*: *išfāhān* auf *d* – *išfāhān-ḥiğāz* auf *d*

(Zwischenkadenz: D-Dur)

Schlusskadenz: *g*-moll

#### Sequenz III (S. 7 / T. 26-33)

Dynamik: *ppp-pp*

Cantus firmus: Fokussierungen **10a<sub>4/5</sub>** bis **14a<sub>b'</sub>** (B-Teil), Hauptstimmen: erste und zweite Violinen

*Maqām*: *išfāhān* auf *d* – *išfāhān-ḥiğāz* auf *d* – *šabā* auf *d*

Einsatz Perkussionsgruppe, *wazn*: *samāḥ* (dreifache Prolatio)

Schlusskadenz: *d*(-moll), vgl. Sequenz I

b)

#### Sequenz IV (S. 11 / T. 33a-42)

Dynamik allgemein: *ppp-pp*

#### **Gruppe B:**

Cantus firmus: *peşrev* (S. d'Erlanger 5, S. 298), Fokussierungen **1** bis **8** (A-Teil + B-Teil), Hauptstimmen: Trompeten und Celli

*Maqām*: *šabā* auf *d*

**Gruppe D:**

*Maqām: ṣabā auf d, erweitert (ḥiğāz-kār auf g)*

Perkussionspartien laufen am Anfang der Sequenz aus

Schlusskadenz allgemein: *d*(-moll)

**Sequenz V (S. 13 / T. 42-51)**

Dynamik allgemein: *ppp-pp*

**Gruppe B:**

Cantus firmus: Fokussierungen **9** bis **15** (C-Teil), Hauptstimmen: Trompeten

*Maqām: ṣabā auf d – bayātī sulṭānī auf d*

**Gruppe C:**

*Maqām: ṣabā auf d, erweitert (ḥiğāz-kār auf c)*

**Gruppe D:**

*Maqām: ṣabā auf d, erweitert (ḥiğāz-kār auf g)*

Binnenkadenz allgemein: A-Dur

Schlusskadenz allgemein: Cluster

**Sequenz VI (S. 15 / T. 51-60)** – *un poco più mosso*

Dynamik allgemein: *subito molto f-ff*

**Gruppe A:**

*Maqām: ṣabā auf d, erweitert*

**Gruppe B:**

*Maqām: ṣabā auf d, erweitert (ḥiğāz-kār auf g)*

**Gruppe C:**

Cantus firmus: Fokussierungen **6** bis **8** (B-Teil) + **19** bis **24** (D-Teil), Hauptstimmen:  
keine

*Maqām: ṣabā auf d (B-Teil) – bayātī sulṭānī auf d – ḥiṣār auf d – bayātī sulṭānī auf d (D-Teil)*

**Gruppe D:**

*Maqām: ṣabā auf d, erweitert (ḥiğāz-Tetrachord auf d, ḥiğāz-kār-Tetrachord auf C#)*

Schlusskadenz allgemein: A-Dur

**Sequenz VII (S. 17 / T. 61-69)** – *molto lento*

Dynamik allgemein: *pppp*

**Gruppe A:**

Cantus firmus: Fokussierungen **25 bis 30** (D-Teil) + **6 bis 8** (B-Teil), Hauptstimmen:  
keine

*Maqām*: *bayātī sulṭānī* auf *d* – *ṣabā* auf *d*

**Gruppe B:**

*Maqām*: *ṣabā* auf *d*, erweitert

**Gruppe D:** *ṣabā* auf *d*, erweitert (*hiḡāz-kār* auf *g*)

Schlusskadenz allgemein: Cluster

**Sequenz VIII (S. 19 / T. 69a-78)** – *più mosso ma pesante*

Dynamik allgemein: *subito fff*

**Gruppe A:**

*Maqām*: *ṣabā* auf *d*, erweitert

**Gruppe B:**

*Maqām*: *ʿawḡ ʿarā* auf *h-b*

**Gruppe C:**

*Maqām*: *ṣabā* auf *d*, erweitert

**Gruppe D:**

*Maqām*: *ʿawḡ ʿarā* auf *h-b*

Einsatz Perkussionsgruppe, *wazn*: undefiniert

Schlusskadenz allgemein: A-Dur + Cluster (vgl. Sequenz VI)

## 3.2.2 – Zweiter Teil

### 3.2.2.1 – Erster Abschnitt – Sequenzen IX-XIII

#### Sequenz IX

Nach dem zweiten dynamischen Ausbruch zum Ende des ersten Teils der *Lamentationes* wird der Satz zu Beginn von Sequenz IX (T. 79-87)<sup>982</sup> komplett neu aufgebaut. Huber setzt zunächst nur Perkussionsgruppen ein, bestehend aus den verschiedenen Schlaginstrumenten sowie gezupften Kontrabässen und Celli. Diese spielen – ein Rückbezug auf Sequenz III – im rhythmischen Modus *samāh*, diesmal in siebenfacher Schichtung: Sieben Stimmen spielen nach sieben unterschiedlichen Metronomangaben, wobei Huber das Tempo von Perkussionist\*in 2, MM = 52, als Grundtempo definiert:

Perkussion 1:	MM = 91 (52 * 1,75; 7:4)
Perkussion 2:	MM = 52
Perkussion 3:	MM = 65 (52 * 1,25; 5:4)
Celli 1 u. 2:	MM = 84,5 (13:8)
Kontrabässe 1 u. 2:	MM = 78 (52 * 1,5; 3:2)
Kontrabässe 3 u. 4:	MM = 71,5 (52 * 1,375; 11:8)
Kontrabässe 5 u. 6:	MM = 58,5 (52 * 1,125; 9:8)

Huber erklärte einmal, dass er das Verhältnis der einzelnen Stimmen solcher Proportionskanons zueinander mit Hilfe von Strahlendiagrammen – Zeitnetzen – ermittelt. Die resultierenden irrationalen Zahlenverhältnisse würde er dann aus Gründen der Spielbarkeit 'rationalisieren', also vereinfachen.<sup>983</sup>

<sup>982</sup> Dieser Sequenzstartpunkt kann anhand der Skizzen eindeutig bestimmt werden, s. MF 823-726.

<sup>983</sup> Diese Erklärung findet sich im Transkript der Diskussion von Heidi Zimmermanns Vortrag über Hubers grafische Skizzen (an anderer Stelle veröffentlicht als: Zimmermann, Heidi: "Ich zeichne lieber, als daß ich rechne." Zeitgestaltung im Kompositionsprozeß bei Klaus Huber – dargestellt anhand von Skizzen. In: Kunkel, Michael (Hrsg.): Unterbrochene Zeichen. Klaus Huber an der Hochschule für Musik der Musik-Akademie der Stadt Basel. Schriften, Gespräche, Dokumente. Saarbrücken 2005. S. 149-179) im Rahmen der Heidelberger Biennale für Neue Musik 2004. S. Redepenning, Dorothea/Steinheuer, Joachim (Hrsg.): Mnemosyne. Zeit und Gedächtnis in der europäischen Musik des ausgehenden 20. Jahrhunderts. Saarbrücken 2006. S. 106-107. Joachim Steinheuer vom musikwissenschaftlichen Seminar Heidelberg merkt in diesem Rahmen auch an, dass es in Hubers Proportionskanons keine Konvergenzpunkte aller Stimmen gibt, nur einzelner

Alle Stimmen teilen sich ein gemeinsames Notensystem, auch mit den später noch einsetzenden übrigen Instrumenten (in Sequenz III bewegt sich die Perkussionsgruppe in einem eigenen System). Zur Koordination der verschiedenen Tempi schlägt Huber vor, den jeweiligen Beteiligten eine entsprechende Klick-Spur (d. h. ein Metronom, evtl. mit gesprochenen Hilfestellungen wie Einzählen) auf ein Ohr zu geben.<sup>984</sup>

Die erste einsetzende Stimme ist die von Perkussionist\*in 2. Sie beginnt noch während des Schlussklangs von Sequenz VIII, in Takt 78. Begleitet wird dieser Einsatz von einem der Regenrohre (auch Regenmacher oder Regenstäbe genannt), die ein rauschendes bis prasselndes Geräusch erzeugen.<sup>985</sup> Während weitere Instrumente hinzutreten, bringen die Mitglieder der Perkussionsgruppe ihre Regenmacher jeweils einmal zum Klingen. Dabei muss der Regenmacher der zweiten Perkussionsstimme von Fagott 3 verwendet werden, da diese bereits von Anfang an den rhythmischen Modus umsetzt. Der so entstehende Rausch-Klang wirkt als Signal für den Neubeginn und als 'Geräuschnebel', aus dem die einzelnen Schlaginstrumente hervortreten.

Während der Dauer der Sequenzen IX bis einschließlich XI durchlaufen die Instrumente der Perkussionsgruppe mehrere (drei bis vier) Wiederholungen des rhythmischen Modus. Im Verlauf der elften Sequenz enden nach und nach deren individuelle Partien, in der Regel auf den ersten Schlag eines neuen Zyklus. Eine Ausnahme stellt das Stimmpaar der Kontrabässe 3 und 4 dar. Zu Anfang von Takt 102 (Sequenz XI) beginnt dessen vierter Zyklus. Während alle übrigen Stimmen bis zum Beginn von Sequenz XII (T. 106) geendet haben,<sup>986</sup> brechen die Kontrabässe ihren letzten Zyklus mit dem Eintritt der neuen Sequenz ab. Die Instrumente der Perkussionsgruppe fehlen in der Besetzung von Sequenz XII komplett.

Da im Gegensatz zu Sequenz III alle Stimmen der Gruppe den *wazn* einheitlich in Vierteln notieren (Unterschiede im Tempo werden nur durch die metronomische Vorgabe, nicht durch kürzere oder längere Notenwerte ausgedrückt), bietet es sich an, einen kurzen Blick auf die Variationen der einzelnen rhythmischen Glieder in den verschiedenen Stimmen zu werfen.

---

Stimmen. S. S. 104.

<sup>984</sup> S. Lamentationes, S. 21.

<sup>985</sup> Nicht unähnlich den elektronisch bearbeiteten Körnergeräuschen, die Huber in *Die Erde dreht sich auf den Hörnern eines Stiers* verwendet.

<sup>986</sup> Als erste enden die Celli und Perkussionist\*in 3 in T. 100.

Generell arbeitet Huber auch hier nach einem Setzkastenprinzip. Variationen einzelner Glieder sind standardisiert und in allen Stimmen gleichermaßen verwendbar. Im jeweils ersten Zyklus läuft der rhythmische Modus ohne Verzierungen und Variationen durch. Das ändert sich mit Beginn des zweiten Zyklus, und mit jedem weiteren Durchlauf werden die Veränderungen gegenüber der Grundform des *wazn* größer. Vergleicht man den zweiten Zyklus bei Perkussionist\*in 1 (T. 86-91) mit der entsprechenden Partie in der dritten Perkussionsstimme (T. 86-93), so handelt es sich fast um den identischen Notentext, bis auf zwei Verzierungen, die Perkussionist\*in 3 gegenüber dem Text bei Perkussionist\*in 1 hinzufügt (T. 86 u. 90) bzw. eine Verzierung im umgekehrten Fall (T. 90). Kein Zyklus ist mit einem entsprechenden Gegenpart in einer anderen Stimme völlig identisch, doch keine ist so individuell, dass sie einen eigenen Variationsstil besitzen würde. Ebenfalls erwähnenswert ist, dass Huber die *dum*-Schläge relativ unangetastet lässt, während *tak*-Schläge und Pausen (bis auf die Pausen nach *dum*-Schlägen) großzügig umspielt bzw. gefüllt werden.

Im Übrigen reproduzieren die Kontrabässe und Celli, die *dum* und *tak* wieder durch Pizzicato- bzw. *col legno*-Spielweise imitieren, sogar konsistent das '*dum-mā*', die schwächere Betonung des zweiten Schläges bei zwei aufeinanderfolgenden *dum*-Schlägen. Während der erste Schlag von beiden einer Partie zugeordneten Kontrabässen oder Celli gespielt wird, setzt beim zweiten Schlag, dem *mā*, eines der Instrumente aus, was zu einem dünneren Klang führt.

Nicht nur gibt es standardisierte Setzweisen bzw. Variationen für die rhythmischen Grundelemente (*dum*, *mā*, *tak*, Pause), es gibt auch Variationen für Kombinationen von Grundelementen, wie etwa *tak* + Pause. Ein erstes Beispiel für diesen Fall findet sich in der ersten Perkussionsstimme, Takt 90-91: Hier wird die Kombination von *tak* und Pause durch acht Sechzehntelschläge ersetzt, die jedoch asymmetrisch (3 + 3 + 2) aufgeteilt werden, also in Gruppen, welche die Trennlinie zwischen den beiden Grundelementen verschleiern. Genauso geschieht es bei den Kontrabässen 1 und 2 in Takt 91 oder bei Perkussionist\*in 3 in Takt 92, an der jeweils identischen Position innerhalb des rhythmischen Zyklus.

Es handelt sich eben nicht um individuelle improvisatorische Variationen, ebenso wenig wie es sich um den Versuch einer wirklichen kompositorischen Imitation dieser Praxis handelt. Grundlegende Ähnlichkeiten zwischen Hubers rhythmischen Organisationsprinzipien und improvisatorischer Praxis bestehen

durchaus: Auch die Improvisation lebt von einem Repertoire von musikalischen Bausteinen, die auf vielfältige Weise kontextualisierbar, kombinierbar und veränderbar sind. Huber nimmt mit seinen Variationen klar Bezug auf die improvisatorische Tradition arabischer Instrumentalmusik, doch unternimmt er keine besonderen Anstrengungen, über die Allusion hinauszugehen. Die Einbindung tatsächlich improvisierender Musiker\*innen (wie in *Die Erde dreht sich auf den Hörnern eines Stiers*) hätte im Kontext der siebenfachen Prolatio aber auch keinen großen Sinn ergeben.

Pauken und Becken spielen zwar nicht den rhythmischen Modus, jedoch in entsprechend langen Zyklen von 36 Viertelschlägen. Das Becken wird auf die Pauke aufgelegt und mit dem Schlegel zum Klingen gebracht, während die Pauke glissandiert. Innerhalb eines Zyklus gibt es genau drei derartiger Einsätze. Der Beginn des ersten Zyklus liegt, zusammen mit dem der im gleichen Tempo (MM=52) spielenden zweiten Perkussionsstimme, bereits in Takt 78, im letzten Takt von Sequenz VIII. Hier und im Folgenden markiert den ersten Schlag des Zyklus (*dum*) ein Becken- und Paukeneinsatz. Der zweite Einsatz folgt auf Schlag 15 (*tak*). Das *dum* auf Schlag 13, das den Beginn des zweiten Abschnitt des Zyklus ( $12 + \underline{8} + 4 + 8 + 4$ ) kennzeichnet, bleibt unbetont. Schließlich erfolgt der letzte Einsatz auf Schlag 27. Wiederum wird das *tak* gespielt, das *dum* auf Schlag 25 zu Beginn des vierten Abschnitt des Zyklus ( $12 + 8 + 4 + \underline{8} + 4$ ) bleibt ebenfalls unbetont. Somit zeigen diese Einsätze zwar den Beginn einer neuen Zwölfereinheit im Zyklus an, aber nur durch die Betonung des jeweils nachfolgenden *tak*. Die einzige Verstärkung einer betonten Zählzeit ist dem *dum* zu Beginn des Zyklus vorbehalten. Für die Hauptstimme (Perkussion 2) bedeutet die Synchronizität mit Pauke und Becken eine zusätzliche Hervorhebung. Dementsprechend enden die Stimmen auch gemeinsam auf die Eins des vierten gemeinsamen Zyklus in Takt 105 (Sequenz XI).

### **Klangbild und weitere Bemerkungen**

Sequenz IX gehört ganz den Perkussionsinstrumenten, der Einsatz weiterer Instrumente markiert dann den Anfang von Sequenz X. Zu diesem Zeitpunkt haben vier von sieben (oder mit Pauke und Becken: fünf von acht) Stimmen bzw. Stimmpaare ihren ersten Zyklus bereits beendet.

Der neue Kompositionsabschnitt, der mit Sequenz IX beginnt, ist mit 'Conductus (Trauermusik)' überschrieben. Conductus als Gattungsbegriff taucht zuerst im Aquitanien des zwölften Jahrhunderts auf und bezeichnete frei komponierte, häufig mehrstimmige sakrale Gesänge mit strophischem lateinischem Text. Oft begleiteten sie den feierlichen Einzug in die Kirche oder ähnliche Handlungen, wie das Tragen des Lektionars zum Lesepult. Im Paris des 13. Jahrhunderts findet sich der Begriff in der theoretischen Literatur, hat dort den funktionalen Bezug aber bereits verloren. Im Rahmen der Mehrstimmigkeit der Notre Dame-Schule gibt es eine reichhaltige Überlieferung. Gegenüber anderen Gattungen zeichnet der Pariser Conductus sich durch einen eigens komponierten Tenor aus, anstatt auf einen Cantus firmus zurückzugreifen (was einen wesentlich offeneren Ausgangspunkt für polyphone Experimente bietet).<sup>987</sup> Die Koordination der verschiedenen Stimmen funktioniert über rhythmische Modi, was eine Querverbindung zu Hubers Verwendung eines arabischen *wazn* herstellen lässt. Freilich übertrifft der *wazn samāh* an Länge und Komplexität die rhythmischen Modi der Notre Dame-Schule und auch die Funktion ist eine andere: Der arabische Modus ist nicht zur Koordination einer Mehrstimmigkeit gedacht, sondern als rhythmisch-perkussives Fundament, auf dem sich Melodieinstrumente und Gesang (improvisierend) entfalten können. Dies hängt nicht zuletzt mit den unterschiedlichen musikalischen Kontexten zusammen – sakrale Sphäre vs. weltliche/höfische Sphäre. Man kann daher nur auf einer allgemeinen Ebene von einer Verbindung sprechen.

Unter den diversen Themen, die in den Conductus-Texten behandelt werden, finden sich auch Totenklagen.<sup>988</sup> Als 'Kondukt' wird heute noch, vor allem im Oberdeutschen, der Trauerzug mit dem Sarg zum Grab bezeichnet. Die Überschrift 'Conductus' kann also auch im Sinne von 'Trauermarsch' verstanden werden.<sup>989</sup> In Bezug auf die Interpretation des ersten Kompositionsteiles als (heimische) Totenklage (vgl. IV.3.2.1.2, Klangbild und sonstige Bemerkungen) ist es möglich,

<sup>987</sup> Knapp, Janet. Conductus. In: Grove Music Online. Oxford Music Online (<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/0-mo-9781561592630-e-0000006268> ; Stand: 7.1.2019).

<sup>988</sup> Knapp, Janet. Conductus. In: Grove Music Online. Oxford Music Online (<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/0-mo-9781561592630-e-0000006268> ; Stand: 7.1.2019).

<sup>989</sup> Gustav Mahler gibt z. B. zum Eröffnungssatz seiner fünften Sinfonie ebenfalls die Spielanweisung: 'Trauermarsch. In gemessenem Schritt. Streng. Wie ein Kondukt.' Möglicherweise muss man diesen Kondukt-Teil der *Lamentationes* als Allusion auf einen Trauerzug mit militärischen Ehren sehen: Trommeln geben den Rhythmus vor, bevor der Rest der Kapelle einsetzt – ähnlich wie hier zunächst die Perkussionsinstrumente einsetzen und erst in Sequenz X die übrigen Instrumente folgen.

den zweiten Teil als szenische Anknüpfung zu verstehen: Die verstorbene Person wird nun zu ihrem Begräbnisort geleitet. Obgleich zunächst nur perkussive Klänge genutzt werden, soll doch *molto piano e delicato* musiziert werden, die Stimmung nicht wieder ins Aggressive kippen, sondern angemessen gedämpft bleiben.

Der Conductusbegriff könnte im Kontext der Komposition auch als zeremonielle Einleitung in einen 'sakralen' bzw. religiös oder spirituell geprägten Teil interpretiert werden, der die Sphäre des ersten, weltlichen Teils (geerdet durch säkulare Cantus firmi) hinter sich lässt und eine Art mystische Versenkung anstrebt. Ebenso mag der Titel in Anlehnung an die vokale Gattung ein Hinweis darauf sein, dass nun ohne Cantus firmus, dass nun frei komponiert wird.

Die Organisation der Perkussionsinstrumente in verschiedene Parteien gleichen Inhalts, aber unterschiedlicher Geschwindigkeiten, erinnert wieder an die spirituelle Deutung architektonischer Ornamentik durch Laleh Bakhtiar: Jede Ebene des Ganzen spiegelt die göttliche Ordnung wider, im Kleinen wie im Großen.

## Sequenz X

Der Anfang der zehnten Sequenz ist im Notentext recht eindeutig zu identifizieren: In Takt 88 stoßen zu den Perkussionsinstrumenten nun melodisch bzw. harmonisch agierende Stimmen hinzu. Die Grenzen der Sequenz findet man auch von Huber selbst in der Skizze MF 823-726 definiert. Sie umfasst die Takte 88-95.

Huber verwendet keinen Cantus firmus, aber es gibt dennoch einen melodischen 'roten Faden', der sich durch die Stimmen zieht und den Satz auf eine ähnliche Weise prägt. Diese melodische Linie besteht aus nummerierten Gruppen von je fünf Tönen<sup>990</sup> (gekennzeichnet mit 'Bläser + 3 Vle', MF 823-627), die alle durch eine in zwei Tonfolgen unterteilte Reihe definiert werden:

---

<sup>990</sup> Ähnlich wie in den Kompositionen *Winter Seeds* (1993) und *Black Paint* (1995). S. Von Zeit zu Zeit, S. 95-96.

**Abb. 57: Reihenkombination 'Bläser u. Violen'**<sup>991</sup>

- a)    *e1*    *a-b-1* *e1*    *c#1*    *c2*  
          **1**    **2**    **3**    **4**    **5**    **6**    **7**
- b)    *fl*    *g#1*    *x*    *fl*    *x*    *d-b-1* *hb*

Die erste und die zweite Folge bestehen aus je fünf Tönen, letztere ist aber durch eigens gekennzeichnete Leerstellen als siebengliedrig definiert. Beide Tonfolgen können als Variation der jeweils anderen gesehen werden. Mit *e1 – a-b-1 – e1* und *fl – g#1 – fl* stehen sich enharmonisch verwechselt gelesen eine mikrotonal erhöhte 9/4-Ton-Terz und eine kleine 6/4-Ton-Terz gegenüber; mit dem jeweils nächsten Intervall *e1 – c#1* gegenüber *fl – d-b-1* 6/4-Ton-Terz und 7/4-Ton-Terz (hier liegt die mikrotonale Abweichung in der zweiten Folge). Nur das letzte Intervall ist in beiden Folgen grundsätzlich verschieden.

Die Fünftongruppen in der Partitur ergeben sich durch die Kombination beider Folgen: Es wechselt sich immer ein Ton aus der einen Folge mit einem aus der anderen ab (z. B. Position 1, Reihenhälfte a; Position 1 Reihenhälfte b; Position 2 Reihenhälfte a; Position 2 Reihenhälfte b; usw.). Die mit 'x' markierten Leerstellen in der zweiten Gruppe werden dabei wie reguläre Töne behandelt, d. h. auf die Leerstelle folgt der nächste Ton aus der ersten Reihenhälfte. In der Partitur stehen dann also zwei Töne aus Folge a direkt hintereinander. Die Leerstelle hat damit keine klanglichen Konsequenzen (wie sie eine Pause beispielsweise hätte), wohl aber strukturelle.<sup>992</sup> Nach dem jeweils letzten Ton geht es wieder vom Anfang der entsprechenden Reihenhälfte weiter. Da die Aufteilung des seriellen Tonvorrats unterschiedlich große Stücke hervorgebracht hat, verschieben sich die beiden Hälften von Durchlauf zu Durchlauf weiter gegeneinander, so dass immer neue Intervallkonstellationen entstehen. (Die in der Reihe definierten Oktavlagen werden dabei in der Regel beibehalten.)

Durch diese Kombinationstechnik ist es möglich, eine große Vielfalt von Intervallen aus dem vorher definierten Material zu extrahieren. Auch wird die Reihe selbst verschleiert, ähnlich wie etwa bei Strawinskys Rotationstechnik. Huber selbst

<sup>991</sup> Vgl. MF 823-627.

<sup>992</sup> Vgl. Von Zeit zu Zeit, S. 203-205.

spricht im Werkkommentar zu seiner Rekomposition von Strawinskys *Threni*, einer Vertonung der Klagelieder Jeremias, welche große Auswirkungen das Hören dieses Werkes auf seinen kompositorischen Werdegang hatte.<sup>993</sup> Gerade Strawinskys *Threni* sind aber ein ausgezeichnetes Beispiel für dessen 'unorthodoxe' Handhabung der Zwölftonmethode. An dieser konnte Huber anknüpfen und seinen eigenen Zugriff (weiter-)entwickeln.<sup>994</sup>

Es lässt sich jedenfalls festhalten, dass es bei Hubers Einsatz von Reihentechniken nicht – wie beim Einsatz der Cantus firmi – darum geht, charakteristische modale Bewegungen zu reproduzieren, sondern dass der *maqām* als bloße Materialquelle dient. Aus dessen Tonvorrat ergibt sich die Reihe und aus ihr schließlich die Fünftongruppen, die horizontale melodische Bewegung. Der *maqām* ist als Modus also überhaupt nicht mehr präsent. Es steht zu vermuten, dass Huber auch im ersten Teil der Komposition diese Techniken genutzt hat, nämlich in denjenigen Orchestergruppen, die in ihrer Tonhöhenorganisation nicht dem Cantus folgen.

Die Fünftongruppen dominieren den Satz, ähnlich wie es zuvor anhand der Cantus firmi beschrieben wurde. Die melodische Linie wird zuweilen gedoppelt, häufig jedoch mit einer gewissen Verzögerung, die zudem in verschiedenen Stimmen unterschiedlich lang ausfallen kann. So wird die Reihenfolge der Töne verunklart. Bei kürzeren Abständen kann man von einem heterophonen Effekt sprechen, bei längeren Abständen stellt sich aber teilweise die Frage, was Gerüstton und was Echo ist.<sup>995</sup> Dies wird sich bei einer näheren Betrachtung noch besser zeigen.

Die Soloviolen und -celli greifen auf anderes Tonmaterial zurück. In der Skizze MF 823-624 findet sich wieder eine zweigeteilte, diesmal elftönige Reihe, die durch Kombination ihrer beiden Hälften zu Fünftongruppen weiterverarbeitet wird. Die Reihe ist folgendermaßen aufgebaut:

---

<sup>993</sup> S. Huber, Klaus: Werkkommentar *Threni* (<https://www.klaushuber.com/pagina.php?0,2,94,136,0>, ; Stand: 7.1.2019).

<sup>994</sup> Vgl. hierzu Keller 1976, S. 172: Huber nutzt bereits im Violinkonzert *Tempora* (1970) die gleiche Art der Reihenkombination wie in den *Lamentationes*. Auch komponiert er hier schon mit Mikrintervallen und sich auf zeitlicher Ebene proportional unterschiedlich zueinander verhaltenden Stimmen (Prolationes). S. Keller 1976, S. 163.

<sup>995</sup> So etwa bei den Einsätzen des *el* in den Takten 90-93.

**Abb. 58: Reihenkombination 'Violinen u. Celli'<sup>996</sup>**

- |    |              |            |              |              |           |           |
|----|--------------|------------|--------------|--------------|-----------|-----------|
| a) | <i>e-b-3</i> | <i>f#3</i> | <i>h-b-3</i> | <i>e-b-3</i> | <i>d4</i> | <i>f4</i> |
|    | <b>1</b>     | <b>2</b>   | <b>3</b>     | <b>4</b>     | <b>5</b>  | <b>6</b>  |
| b) | <i>d#3</i>   | <i>g3</i>  | <i>d#3</i>   | <i>a#3</i>   | <i>e4</i> |           |

In der Konstruktion dieser beiden Tonfolgen zeigen sich Ähnlichkeiten zur ersten Reihe. Wiederum gibt es auffällige Tonwiederholungen, die wiederum – zumindest von der Größe der Intervalle her – Varianten der Terz umschließen. (Der Einschub des *h-b-3* vor dem zweiten Auftreten des *e-b-* in der ersten Reihenhälfte stellt allerdings eine Abweichung dar.) Das Intervall *e-b-3* – *f#3* kann enharmonisch verwechselt als halbverminderte Terz (5/4) interpretiert werden, *d#3* – *g3* (8/4) als große Terz. Im Folgenden scheinen sich die beiden Tonfolgen fast spiegelbildlich zueinander zu verhalten:

**Abb. 59: Strukturelle Ähnlichkeiten der beiden Reihenhälften 'Violinen u. Celli'**

- |    |                               |              |                   |              |
|----|-------------------------------|--------------|-------------------|--------------|
| a) | <i>f#3</i>                    | <i>h-b-3</i> | <i>h-b-3</i>      | <i>e-b-3</i> |
|    | gr. Terz + 1/4-Ton nach oben; |              | Quinte nach unten |              |
| b) | <i>g3</i>                     | <i>d#3</i>   | <i>d#3</i>        | <i>a#3</i>   |
|    | gr. Terz nach unten;          |              | Quinte nach oben  |              |

Der Schluss beider Hälften entzieht sich wieder der bislang vorzufindenden Systematik.

Jeder Ton in der Sequenz kann auf die beiden beschriebenen Reihen zurückgeführt werden. Sie interagieren nicht miteinander, sondern stellen zwei eigene Wege dar, die durch jeweils unterschiedliche Lagen führen.

---

<sup>996</sup> Vgl. MF 823-624.

### **Melodische Linie 'Bläser und Violon':**

Zu jedem Ton wird zusätzlich Reihenhälfte (**a** oder **b**) und Position in der jeweiligen Reihenhälfte fett gedruckt angegeben.

**1 – Takte 88-89:** Flöte 1 *eI* [**a1**] / Flöte 2 *fI* [**b1**] / Flöte 1 *a-b-I* [**a2**] / Flöte 2 *g#I* [**b2**] / Flöte 3 (Alt) *eI* [**a3**]. In Takt 89 finden sich in Klarinettenstimme 2 und Horn 3 Echos des *eI* (von **a1** in der Klarinette, von **a3** im Horn?). Bereits vorher (Ende T. 88) erklingt in Klarinette 1 ein Echo des zweiten Tones, *fI*. Dies ist ein erstes Beispiel, wie in der Imitation der melodischen Linie durch andere Stimmen die Reihenfolge der Töne vertauscht und dadurch insgesamt verunklart wird, an Prägnanz verliert.

**2 – Takte 89-91:** Bratsche 2 *c#I* [**a4**] / Trompete 1 *c2* [**a5**] / Bratsche 3 *fI* [**b4**] / Flöte 2 *eI* [**a1**] / Flöte 3 (Alt) *d-b-I* [**b6**]. *C2* und *fI* sind in ihrer Reihenfolge vertauscht.

**3 – Takte 90-93:** Klarinette 1 *a-b-I* [**a2**] / Klarinette 3 (Bassetthorn) *hb* [**b7**] / Horn 1 *eI* [**a3**] / Trompete *fI* [**b1**] / Horn 3 *c#I* [**a4**]. Der Einsatz erfolgt, während die zweite Gruppe noch nicht abgeschlossen ist. Echos des ersten Tons setzen noch in der Mitte von Takt 91 ein. Takt 92 zerreißt mit einer großen Pause die Gruppe, bevor sie mit den Tönen *f* und *c#* in Takt 93 zu Ende geführt wird. Das *e* erklingt hier, nachdem es in Takt 91 schon in Horn- und Trompetenstimme 1 aufgetreten ist, noch einmal in Horn 1. In diesem Zusammenhang wäre es durchaus plausibel, dass *eI* in Horn- und Trompetenstimme in Takt 91 Echos des *eI* am Schluss der vorigen Gruppe darstellen, der Horneinsatz in Takt 93 also das einzige zu Gruppe 3 gehörige *e* darstellt. Die Verschränkung der Gruppen und die recht langen Abstände zwischen Ton und (potentiell) Echoton sorgen diesbezüglich für uneindeutige Verhältnisse.

**4 – Takte 93-95:** Horn 2 *g#I* [**b2**] / Flöte 1 *c2* [**a5**] / Flöte 2 *eI* [**a1**] / Flöte 3 (Alt) *fI* [**b4**] / Klarinette 1 *a-b-I* [**a2**]. Wieder trennt eine große Pause in Takt 94 den ersten Ton vom Rest der Gruppe.

### **Melodische Linie 'Violinen und Celli':**

Die einzelnen Gruppen sind in der Skizze nicht nummeriert, aber sichtbar voneinander getrennt abgebildet. Die Bezifferung ist also in diesem Fall meine eigene. Zu jedem Ton werden wieder zusätzlich Reihenhälfte (**a** oder **b**) und Position in der jeweiligen Reihenhälfte fett gedruckt angegeben.

- 1 – Takte 88-89:** erste Violine 1 *e-b-3* [a1] / erste Violine 2 *d#3* [b1] / Cello 3 *f#3* [a2] / zweite Violine 2 *g3* [b2] / zweite Violine 1 *h-b-3* [a3].
- 2 – Takte 89-90:** zweite Violine 2 *d#3* [b3] / erste Violine 1 *e-b-3* [a4] / erste Violine 2 *a#3* [b4] / zweite Violine 2 *d4* [a5] / zweite Violine 2 *e4* [b5].
- 3 – Takte 90-92:** zweite Violine 1 *f4* [a6] / erste Violine 1 *d#3* [b1] / Cello 3 *e-b-3* [a1] / erste Violine 2 *g3* [b2] / Cello 4 *f#3* [a2].
- 4 – Takte 92-93:** zweite Violine 2 *d#3* [b3] / zweite Violine 1 *h-b-3* [a3] / erste Violine 2 *a#3* [b4] / erste Violine 1 *e-b-3* [a4] / Cello 3 *e4* [b5].
- 5 – Takte 93-94:** zweite Violine 2 *d4* [a5] / zweite Violine 1 *d#3* [b1] / zweite Violine 2 *f4* [a6] / erste Violine 2 *g3* [b2] / erste Violine 1 *e-b-3* [a1].
- 6 – Takte 94-95:** Cello 4 *d#3* [b3] / Cello 3 *f#3* [a2] / zweite Violine 2 *a#3* [b4] / zweite Violine 1 *h-b-3* [a3] / erste Violine 2 *e4* [b5].

### Modalität/Harmonik

Auch modal ist der Satz zweigeteilt. Der Tonvorrat von Bläsern und Violen korreliert mit dem von 'awǧ 'arā auf *a-b-*:

### Abb. 60: Vergleich Tonvorrat Bläser u. Violen / 'awǧ 'arā auf *a-b-*

Bläser u.		<i>hb</i>	<i>c#1</i>	<i>d-b-1</i>	<i>e1</i>	<i>f1</i>	<i>g#1</i>	<i>a-b-1</i>	-	<i>c2</i>
Violen										
'awǧ 'arā	<i>a-b-</i>	<i>hb</i>	<i>c#1</i>	<i>d-b-1</i>	<i>e1</i>	<i>f1</i>	<i>g#1</i>	<i>a-b-1</i>	<i>h1</i>	<i>c2</i>
auf <i>a-b-</i>	<i>3/4</i>	<i>6/4</i>	<i>1/4</i>	<i>5/4</i>	<i>2/4</i>	<i>6/4</i>	<i>1/4</i>	<i>5/4</i>	<i>2/4</i>	

Violen und Celli bewegen sich hingegen in 'awǧ 'arā, regulär auf *h-b-* aufgebaut, genauer *h-b-2*, also in eine hohe Lage transponiert:

**Abb. 61: Vergleich Tonvorrat Violinen u. Celli / 'awǧ 'arā auf h-b-**

Violinen u. Celli	-	-	d#3	e-b-3	f#3	g3	a#3	h-b-3	-	d4
'awǧ 'arā auf h-b-	h-b-	c1	d#1	e-b-1	f#1	g1	a#1	h-b-1	c#1	d2
	3/4	6/4	1/4	5/4	2/4	6/4	1/4	5/4	2/4	

Es ergeben sich allerdings Abweichungen. *E4* und *f4* gehören nicht zu 'awǧ 'arā auf *h-b-*, kommen aber im Tonvorrat der Violinen und Celli vor. Sie sind Teil von 'awǧ 'arā auf *a-b-*. Huber mischt, zumindest in der vierten Oktave, unterschiedliche Varianten des Modus innerhalb einer Reihe.

**Klangbild und sonstige Bemerkungen**

Die über den laufenden Perkussionszyklen neu einsetzenden Instrumente bewegen sich in den höheren Registern; Violen und Bläser vorwiegend in der eingestrichenen Oktave, Violinen und Celli in der drei- und viergestrichenen Oktave. Celli und zweite Violinen erreichen diese Höhen durch die stete Verwendung von Quart-Flageolets (die den Ton um zwei Oktaven höher klingen lassen), die ersten Violinen verzichten auf den Einsatz solcher Techniken. Die drei Instrumentengruppen erzeugen so eine oszillierende, dissonante Klangfläche in den höchsten Lagen.

Auf der Skizze mit dem Tonvorrat der Violinen und Celli ist die Überschrift 'Hohes Licht' zu lesen. Liegt hier ein Bezug auf die Architektur des Basars von Kaschan vor? An die zehnte Zelle der Basarskizze schließen keine anderen Räume an – es müsste sich also um den Bezug auf einen Lichtschacht handeln. Möglicherweise ist die Überschrift eher metaphorisch zu sehen. Während die Sequenzen des ersten Teils sich hauptsächlich im Trauermodus *ṣabā* bewegten, sind nun 'awǧ 'arā auf *a-b-* bzw. *h-b-* die bestimmenden Modi. Steht dieser erste Teil in *ṣabā* für eine weltliche Klage, während mit 'awǧ 'arā nun eine Art mystische Entrückung signalisiert wird? Der *maqām 'awǧ 'arā* eignete sich grundsätzlich gut für die Verknüpfung mit einer solchen Bedeutung: Er ist kein gebräuchlicher Modus und verfügt über sehr ungewöhnliche – entrückte – Intervallverhältnisse. Mit den

Vierteltonschritten  $d\# - e-b-$  und  $a\# - h-b-$  besitzt er zwei fast enharmonisch verwechselbare Töne, normalerweise begegnet man in den arabischen *maqāmāt* (eben aus diesem Grund des geringen Unterschiedes) nur Halb- und Dreivierteltonschritten unter den kleinen Intervallen. Kurz: 'Awğ 'arā ist ein Pfad, der in fremdartiges Territorium führt, was für eine mystische Deutung sprechen könnte. Auch der Begriff des 'Conductus', mit dem der Beginn des zweiten Teils überschrieben ist, würde ein solches Verständnis nur unterstützen.

Der Einsatz von 'awğ 'arā in der achten Sequenz, zum Ende des ersten Teils der Komposition, müsste dann analog dazu gedeutet werden. Mit der Verwendung des Rilke-Zitats, das vom 'Urland der Klage' handelt, wird dort thematisch schon ein Vorstoß aus der weltlichen Sphäre heraus unternommen. Das Zitat aus der zehnten Elegie des Duineser Zyklus, die den wandernden Jüngling aus dem weltlichen Umfeld der Stadt in den Bereich des Mythischen und schließlich auch in den Tod führt, könnte die vorgenommene Interpretation von 'awğ 'arā bestärken.

In Anlehnung an Hubers Konzeptschreiben vom 7.5.1992 lässt sich im Übrigen noch feststellen, dass die parallele Verwendung zweier Modi, oder besser gesagt eines Modus und seiner transponierten Form gleichzeitig, wieder mit der Idee der Multidirektionalität korrespondiert. Nach Bakhtiar, die einen Modus als Bewegungssystem beschreibt, ziehen sich somit unterschiedliche Wege über dem rhythmischen System der Perkussionsgruppe hin, deren Mitglieder sich wiederum in unterschiedlichen Tempi und Variationen bewegen.

Auch die ständig neu entstehenden Intervallkombinationen durch die Interaktion ungleicher Reihenhälften erinnert an Hubers Konzeptschreiben:

"Hinein-Spiegeln, Durch-Hören des (einzelnen) Erklingenden, in einer 'existentiellen' Weise, die eben nicht das So-Sein geben kann, sondern das Auf dem Wege Sein! – Dh., ständige Veränderungen – Verwandlungen."<sup>997</sup>

Die Reihe ist in ihrer kompositorischen Konkretisierung keine statische Instanz, sondern nur in ihren momentanen Metamorphosen erfassbar. Doch auch hier liegt der äußeren Vielheit ein gemeinsamer Ursprung zugrunde.

---

<sup>997</sup> MF 823-579.

## Sequenz XI

Die elfte Sequenz schließt ohne hörbaren Einschnitt an die vorangegangene an. Sie reicht von Takt 96 bis Takt 105. Ihre Grenzen sind in den Skizzen MF 823-727 und MF 823-738 nachzuvollziehen. Gegenüber der vorherigen Sequenz werden die Violinsektionen verstärkt, satz- und kompositionstechnisch aber gibt es keine Veränderungen. Auch modal ändert sich nichts, da die Instrumente immer noch aus dem gleichen Pool von Tongruppen schöpfen.

### Melodische Linie 'Bläser und Violen':

**5 – Takte 96-98:** Flöte 1 *el* [a3] / Flöte 3 (Alt) *d-b-1* [b6] / Flöte 1 *c#1* [a4] / Flöte 3 (Alt) *hb* [b7] / Flöte 2 *c2* [a5].

**6 – Takte 99-101:** Flöte 1 *fl* [b1] / Horn 3 *el* [a1] / Horn 2 *g#1* [b2] / Horn 1 *a-b-* [a2] / Flöte 1 *el* [a3].

**7 – Takt 101:** Bratsche 1 *fl* [b4] / Flöte 3 (Alt) *c#1* [a4] / Trompete 1 *c2* [a5] / Horn 3 *d-b-1* [b6] / Horn 2 *el* [a1].

**8 – Takte 102-103:** Bratsche 3 *hb* [b7] / Flöte 1 *a-b-1* [a2] / Horn 2 *fl* [b1] / Trompete 1 *el* [a3] / Horn 1 *g#1* [b2].

**9 – Takte 104-105:** Bratsche 3 *c#1* [a4] / Bratsche 1 *c2* [a5] / Bratsche 2 *fl* [b4] / Flöte 1 *el* [a1] / Flöte 2 *a-b-1* [a2].

### Melodische Linie 'Violinen und Celli':

**7 – Takte 95-96:** erste Violine 1 *e-b-3* [a4] / Cello 3 *d#3* [b1] / zweite Violine 1 *d4* [a5] / zweite Violine 2 *g3* [b2] / erste Violine 1 *f4* [a6].

**8 – Takt 97:** erste Violine 2 *d#3* [b3] und Cello 3 *e-b-3* [a1] als Zweiklang / Cello 4 *a#3* [b4] / zweite Violine 2 *f#3* [a2] / zweite Violine 1 *e4* [b5].

**9 – Takt 98:** erste Violine 1 *h-b-3* [a3] / zweite Violine 2 *d#3* [b1] / erste Violine 2 *e-b-3* [a4] / Cello 4 *g3* [b2] / Cello 3 *d4* [a5].

**10 – Takte 98-99:** zweite Violine 2 *d#3* [b3] / zweite Violine 1 *f4* [a6] / erste Violine 1 *a#3* [b4] / Cello 3 *e-b-3* [a1] und zweite Violine 1 *e4* [b5] als Zweiklang.

Bis zu diesem Punkt lassen sich die einzelnen Fünftongruppen stringent verfolgen. Das ändert sich nun. Die nächste Gruppe etwa, *f# – d# – h-b- – g – e-b-*, würde von

Takt 99-102 reichen, in Takt 101 gäbe es eine Vertauschung von *h-b-* und *g*. Im Folgenden wird es noch schwieriger, Zuordnungen zu machen, die nicht einfach nur willkürlich wirken. Huber lässt offenbar die letzten beiden Gruppen in der Skizze aus und fängt wieder mit Gruppe 1 an. Vollzieht man diesen Schritt, so fällt es plötzlich sehr leicht, die Fünftongruppen in der Partitur zu verfolgen.

**1 – Takte 100-101:** erste Violine 2 *e-b-3* [a1] / erste Violine 3 *d#3* [b1] / erste Violine 2 *f#3* [a2] / erste Violine 1 *g3* [b2] / Cello 3 *h-b-3* [a3].

**2 – Takte 101-102:** erste Violine 2 *d#3* [b3] / zweite Violine 2 *e-b-3* [a4] / zweite Violine 3 *a#3* [b4] / zweite Violine 1 *d4* [a5] / erste Violine 2 *e4* [b5].

**3 – Takte 102-103:** erste Violine 1 *f4* [a6] / erste Violine 3 *d#3* [b1] / Cello 3 *e-b-3* [a1] / Cello 4 *g3* [b2] / zweite Violine 2 *f#3* [a2].

**4 – Takte 103-104:** zweite Violine 4 *d#3* [b3] und zweite Violine 1 *h-b-3* [a3] als Zweiklang / zweite Violine 3 *a#3* [b4] / erste Violine 1 *e-b-3* [a4] / erste Violine 2 *e4* [b5].

**5 – Takte 104-105:** Cello 3 *d4* [a5] / Cello 4 *d#3* [b1] / zweite Violine 1 *f4* [a6] / zweite Violine 2 *g3* [b2] / zweite Violine 3 *e-b-3* [a1].

In den Takten 101-102 verwenden nun auch die ersten Violinen teilweise Quart-Flageoletts.

## Sequenz XII

Sequenz XII umfasst die Takte 106-118.<sup>998</sup> Die Partien der Perkussionsinstrumente haben geendet und die Besetzung wird verstärkt. Huber kehrt auch zur Aufteilung des Orchesters in Gruppen zurück. Beteiligt am musikalischen Geschehen sind die Gruppen A, C und D. Die Setzweise ist gegenüber den vorherigen Sequenzen verändert; dort schon agierende Instrumente nehmen nun andere Rollen ein. Die hohen Töne der Soloviolen und Celli ('Hohes Licht') werden beispielsweise nicht in gleicher Intensität fortgesetzt (dafür sind reihentechnische Veränderungen

---

<sup>998</sup> S. MF 823-738 u. MF 823-740.

verantwortlich)<sup>999</sup>; falls es einen Bezug zur Architektur des Basars gibt, ist dies wohl eine Besonderheit der vorangegangenen Zellen.

In Gruppe A ist eine Weiterführung der Reihe 'Violen und Bläser' auszumachen. Die Legendistribution ist jedoch teilweise eine andere.

**Abb. 62: Reihenkombination 'Bläser u. Violen' (neue Legendistribution)**

- a)    *e2*    *a-b-1* *e2*    *c#1*    *c2*  
          **1**    **2**    **3**    **4**    **5**    **6**    **7**
- b)    *f3*    *g#1*    *x*    *f3*    *x*    *d-b-1* *Hb*

Gleichermaßen wird in Gruppe C der serielle Faden der Violinen und Celli fortgesponnen. Auch hier sind den Tönen neue Oktavlagen zugeteilt (je nach Lesart gibt es für **a3** verschiedene Möglichkeiten, zu den modifizierten Reihen fehlen entsprechende Skizzen):

**Abb. 63: Reihenkombination 'Violinen u. Celli' (neue Legendistribution)**

- a)    *e-b-1* *f#1*    *h-b-(1)**e-b-1*    *d2*    *f3*  
          **1**    **2**    **3**    **4**    **5**    **6**
- b)    *d#1*    *g1*    *d#1*    *a#1*    *e2*

Gruppe D verfügt über einen anderen Tonvorrat, der keiner der beiden Reihen entspricht. Hier dürfte eine neue Reihe verwendet worden sein.

---

<sup>999</sup> Letztlich verantwortlich für diese Veränderungen bezüglich der Präsenz individueller Tonlagen im Verlauf der Komposition ist Hubers Ausdeutung seiner Wellendiagramme: "Die Arbeit mit den Wellen [...] wird zuweilen unterbrochen, so mit dem Conductus. Während des Conductus blende ich sie wieder langsam ein, mit einer sozusagen weichen Lesart, nämlich nur mit den hohen Spektren. [...] In T 106 [...] beginnen die Wellen wieder in ihrer Gesamtheit." S. Von Zeit zu Zeit, S. 246. Damit endet in Takt 106 also auch das Übergewicht bestimmter Lagen.

### **Melodische Linie Gruppe A ('Bläser und Violen'):**

**10' – Takte 108-109:** Bratsche 1 *d-b-1* [b6] / erste Violine 1 *e2* [a3] / Horn 3 *Hb* [b7] / Bratsche 1 *c#1* [a4] / erste Violinen 7-9 *f3* [b1].

**11' – Takte 110-111:** zweite Violine 2 *c2* [a5] / Flöte 2 *e2* [a1] / Flöte 3 (Alt) *a-b-1* [a2] / erste Violinen 7-9 *f3* [b4].

Hier fehlt *g#1*, der zweite Ton der zweiten Reihenhälfte, so dass die Folge von **a5** direkt zu **a1** springt.

**12' – Takte 111-112:** erste Violine 1 *e2* [a3] / erste Violine 3 *c#1* [a4] / Bratsche 1 *d-b-1* [b6] / Flöte 2 *c2* [a5] / Horn 3 *Hb* [b7].

**1' – Takte 112-114:** erste Violine 2 *e2* [a1] / erste Violinen 7-9 *f3* [b1] / erste Violine 3 *a-b-1* [a2] / Horn 3 *g#1* [b2] / erste Violine 2 *e2* [a3].

**2' – Takt 114:** Flöte 1 *c#1* [a4] / erste Violinen 7-9 *f3* [b4] / Bratsche 2 *c2* [a5] / Flöte 2 *e2* [a1] / Flöte 3 (Alt) *d-b-1* [b6].

Die letzten drei Töne erklingen simultan. Mit dem ersten Ton der nächsten Fünftongruppe, *a-b-1*, bilden sie einen Vierklang.

**3' – Takte 114-117:** Bratsche 1 *a-b-1* [a2] / Horn 3 *Hb* [b7] / erste Violine 1 *e2* [a3] / erste Violinen 7-9 *f3* [b1] und Bratsche 1 *c#1* [a4] als Zweiklang.

Zwischen den ersten beiden Tönen pausiert die gesamte Gruppe A für einen Takt, so dass der erste Ton eher zur vorherigen Fünftongruppe zugehörig erscheint, die restlichen vier Töne sich mit *g#1* in der Altflöte (T. 117) zu einer neuen Phrase verbinden.

### **Melodische Linie Gruppe C ('Violinen und Celli')**

**6' – Takte 106-108:** Horn 1 *d#1* [b3] / Horn 1 *f#1* [a2] / erste Violinen 10-14 *a#1* [b4] / Oboe 3 (Englischhorn) *h-b-* [a3].

Der fünfte Ton der Phrase (*e2/b5*) fehlt bzw. erklingt schon an dritter Stelle in Celli und Oboe d'amore (T. 107)!

**7' – Takte 107-110:** Violen 4-7 *e-b-1* [a4] / Horn 2 *d#1* [b1] / Oboe 1 (Oboe d'amore) *d2* [a5] / Oboe 3 (Englischhorn) *g1* [b2] / erste Violinen 10-14 *f3* [a6].

Der Anfang dieser Phrase vollzieht sich noch während des Ablaufs der ersten.

**8'** – Takte 110-113: Violen 4-7 *d#1* [b3] / Oboe 3 (Englischhorn) *e-b-1* [a1] / Oboe 2 *a#1* [b4] / Horn 2 *f#1* [a2] / Trompete 3 *e2* [b5].

Die Verfolgung des seriellen Fadens kann schon bis zu diesem Punkt unterschiedlich geführt werden, z. B. indem der Einsatz von 7' später, in Takt 109, verortet wird. Phrase 9 ergibt sich jedoch in keiner Variante problemlos; der eigentlich vorletzte Ton *g* erklingt zu früh, das *d* dagegen verspätet (T. 116 beinhaltet keinen Ton der Fünftongruppe):

**9'** – Takte 114-117: Celli 4 u. 5 *h-b-* [a3] / Violen 4-7 *d#1* [b1] / Cello 3 *g1* [b2] / Horn 1 *e-b-1* [a4] / Celli 4 u. 5 *d2* [a5].

Möglicherweise startet Huber ab Takt 114 die Reihe wieder neu mit Fünftongruppe 1, ähnlich wie in Sequenz XI nach Phrase 10.<sup>1000</sup>

Die stringenteste Lesart baut auf dem ausgelassenen Ton *e2* [a5] in der ersten Phrase auf. Wenn man davon ausgeht, dass Huber nicht automatisch die für die vorherigen Sequenzen konstruierten Fünftongruppen wieder aufgreift, sondern diese neu konstruiert, hat der Kunstgriff des weggelassenen Tones größere Folgen: Die gesamte Reihenkombination verschiebt sich an dieser Stelle und führt zu einem neuen melodischen Faden, zu neu geordneten Fünftongruppen:

**6''** – Takte 106-108: Horn 1 *d#1* [b3] / Horn 1 *f#1* [a2] / erste Violinen 10-14 *a#1* [b4] / Horn 1 *h-b-1* [a3] / Horn 2 *d#1* [b1].

**7''** – Takte 109-110: Horn 1 *e-b-1* [a4] / Oboe 3 (Englischhorn) *g1* [b2] / Trompete 3 *d2* [a5] / Violen 4-7 *d#1* [b3] / erste Violinen 10-14 *f3* [a6].

**8''** – Takte 111-114: Oboe 2 *a#1* [b4] / Celli 4 u. 5 *e-b-1* [a1] / Cello 3 *e2* [b5] / Horn 2 *f#1* [a2] / Violen 4-7 *d#1* [b1].

**9''** – Takte 115-117: Oboe 2 *h-b-* [a3] / Cello 3 *g1* [b2] / Horn 1 *e-b-1* [a4] / Oboe 1 (Oboe d'amore) *d#1* [b3] / Celli 4 u. 5 *d2* [a5].

<sup>1000</sup> Alternative Lesart: **6'** – Takte 106-108: Horn 1 *d#1* [b3] / Horn 1 *f#1* [a2] / erste Violinen 10-14 *a#1* [b4] / Horn 1 *h-b-1* [a3]. Der fünfte Ton der Phrase (*e2/b5*) fehlt bzw. erklingt schon an dritter Stelle in Celli und Oboe d'amore (T. 107)! A3 (*h-b-1*) liegt in dieser Variante konsequent eine Oktave höher.

**7'** – Takte 109-112: Horn 1 *e-b-1* [a4] / Violen 4-7 *d#1* [b1] / Trompete 3 *d2* [a5] / erste Violinen 12-14 *g2* (Flageolett) [b2] / erste Violinen 10 u. 11 *f3* [a6]. Der Ton *b2* erklingt an dieser Stelle eine Oktave höher, die Spieltechnik ist aber offenbar nicht unmittelbar mit dem seriellen melodischen Faden verknüpft.

**8'** – Takte 112-115: Violen 4-7 *d#1* [b3] / Celli 4 u. 5 *e-b-1* [a1] / erste Violinen 10 u. 11 *a#1* [b4] / Oboe 1 (Oboe d'amore) *f#1* [a2] / Trompete 3 *e2* [b5].

**1'** – Takte 114-116: Oboe 3 (Englischhorn) *e-b-1* [a1] / Violen 4-7 *d#1* [b1] / erste Oboe 1 (Oboe d'amore) *f#1* [a2] / Cello 3 *g1* [b2] / Oboe 3 (Englischhorn) *h-b-1* [a3].

**2'** – Takte 117-102: Oboe 1 (Oboe d'amore) *d#1* [b3] / Oboe 1 (Oboe d'amore) *e-b-1* [a4] / Trompete 3 *a#3* [b4] / erste Violinen 10 u. 11 *d3* (Flageolett) [a5].

### Modalität/Harmonik

Die einzelnen Gruppen bewegen sich weiterhin in den vorher etablierten Modi, 'awǵ 'arā auf *h-b-* und *a-b-*.

### Tonvorrat Gruppe A:

Große Oktave:	<i>Hb</i>
Eingestrichene Oktave:	<i>c#1, d-b-1, g#1, a-b-1</i>
Zweigestrichene Oktave:	<i>c2, e2</i>
Dreigestrichene Oktave:	<i>f3</i>
Viergestrichene Oktave:	<i>e4, f4</i>

Dies sind alle Töne, die 'awǵ 'arā auf *a-b-* zugeordnet werden können.<sup>1001</sup> Die fett hervorgehobenen Töne kommen in dieser Lage auch in der ursprünglichen Form der Reihe 'Bläser und Violen' vor, die übrigen stehen in anderen Oktaven. Gruppe A verwendet keine zusätzlichen, über den Tonvorrat der Reihe hinausgehenden Töne.

### Tonvorrat Gruppe C:

Kleine Oktave:	<i>h-b-</i>
Eingestrichene Oktave:	<i>c1, d#1, e-b-1, f#1, g1, a#1, h-b-1</i>
Zweigestrichene Oktave:	<i>d2, e2, g2,</i>
Dreigestrichene Oktave:	<i>f3</i>
Dreigestrichene Oktave:	<i>f4</i>

Die Töne *h-b-*, *c1*, *d#1*, *e-b-1*, *f#1*, *g1*, *a#1*, *h-b-1*, *d2* und *g2* bilden klar 'awǵ 'arā auf *h-b-* ab. *e* und *f* gehören hingegen zu 'awǵ 'arā auf *a-b-*. Zusätzlich zum Tonvorrat der Reihe 'Violinen und Celli' (mit veränderter Lagendistribution) findet sich das *c1* (das zu beiden 'awǵ 'arā-Varianten gehören kann).

---

<sup>1001</sup> Das *hb1* bildet eine Alternative zum eher erwarteten *h1* (Transpositionen von *c2* bzw. *c#2*). Vgl. d'Erlanger 5, S. 174.

## Tonvorrat Gruppe D:

Große Oktave:	<i>E-b-</i>
Kleine Oktave:	<i>g#, ab/a-b-, h</i>
Eingestrichene Oktave:	<i>c1, d#1, e-b-1, f#1, g1, a1, h-b-1</i>
Zweigestrichene Oktave:	<i>c2, a2, hb2</i>
Dreigestrichene Oktave:	<i>f3</i>

Der Tonvorrat von Gruppe D ähnelt in großen Teilen dem von Gruppe C. Die eingestrichene Oktave bis zum *c2* gibt 'awğ 'arā auf *h-b-* wieder; die kleine Oktave repräsentiert mit *g#, a-b-* und *h 'awğ 'arā* auf *a-b-*. Schwer zuzuordnen sind die Töne *ab* und *a* (in ein- und zweigestrichener Oktave). Während das *ab* nur einmal in der zweiten Fagottstimme auftaucht (T. 113-114) und zur Not als *g#* gedeutet werden könnte (also klanglich zu 'awğ 'arā auf *a-b-* kompatibel wäre), gehört das *a* zu keinem der beiden Modusvarianten. Das wiederholte Auftauchen in unterschiedlichen Lagen betont die Relevanz des Tones. Liegt etwa eine dritte modale Schicht vor? Dafür gibt es keine ausreichenden Belege, da weitere, für andere *maqāmāt* charakteristische Töne fehlen.<sup>1002</sup> Gegenüber der Reihe 'Violinen und Celli' fehlen die Töne *d, e* und *a#*.

## Klangbild und sonstige Bemerkungen

Während die Sequenzen IX bis XI ein Kontinuum darstellen, verlässt die Musik nun die Erdung durch die – nun verstummen – Perkussionspartien. Es gibt keinen wirklichen Bruch; das verschwundene Gewicht der Bass- und Rhythmusgruppe stellt aber eine Art Neubeginn dar, doch einen der fließend aus dem Vorangegangenen entsteht.<sup>1003</sup> Der Satz erhält im Schwenden der Perkussionspartien eine Art Schwerelosigkeit, als wäre ein Zustand der Meditation erreicht.

Die Anweisung "*ppp il più possibile*, sehr wenig 'Klang', aber jeder Ton eine unterdrückte Klage..." zeigt deutlich, dass Klage immer noch das beherrschende Thema ist. Doch hat sie eine andere Qualität als im ersten Teil der Komposition. Dort besteht die Tendenz zum (gewaltsamen) Ausbruch. Der sachte Beginn der

<sup>1002</sup> Z. B. *gb1* und *db2* im Fall von *ṣabā*.

<sup>1003</sup> Die Perkussionspartien kommen auch nach und nach zum Ende, nicht mit einem Mal.

Lamentationes wird zunehmend unruhiger, durch einen wachsenden Tonvorrat, durch eine wachsende Besetzung. Spätestens mit dem zweiten Fortissimo-Ausbruch wird das vorangegangene Geschehen dann in ein sehr spezifisches Licht gerückt. Alles scheint Teil eines Musters zu sein, Ursache und Folge, Unterdrückung und Kontrollverlust. Der zweite Teil bildet einen deutlichen Neubeginn nach dem lautstärketechnischen Höhepunkt und nimmt bis zu diesem Punkt der Betrachtung einen ganz anderen Verlauf: Modal einheitlich (trotz der Spaltung in zwei unterschiedliche 'awğ 'arā-Schichten), ohne Wechsel und ohne die Brüche und deutlichen Einschnitte der Neubeginne, die die Sequenzwechsel im ersten Teil bestimmen. Hier sind die Grenzen fließend, weniger klar, sanfter. Ist das Muster durchbrochen?

Da es keinen modalen Cantus firmus mehr gibt, der die Verwendung bestimmter Töne als 'fremd' definiert, besitzt Dissonanz in diesem Teil eine andere Konnotation: Sie stellt keine Störung dar, es gibt keinen Kampf. Klangballungen sind Wogen, die kommen und gehen, sind eingebunden in einen meditativen Kontext.

Während die doppelte Verwendung von 'awğ 'arā zunächst als das gleiche Bewegungssystem an unterschiedlichen Punkten im modalen Raum gesehen werden kann, wird zunehmend klar, dass Huber den *maqām* nicht als Bewegungssystem in einem modalen Sinn nutzt. Der Modus dient vielmehr als Steinbruch, liefert die Bauteile, aus denen ein harmonisches Gebäude zusammengesetzt wird. Es sind weniger Wege, die sich aus den beiden 'awğ 'arā-Versionen ergeben, als unterschiedliche Schattierungen eines Farbspektrums, die zusammen ein neues, vielstufigeres Ganzes ergeben. Der *maqām* regelt nicht die konkrete Bewegung der Stimmen, sondern nur noch die Punkte, zu denen eine Bewegung führen kann. Er bildet eine Karte, auf der weder Straßen noch Flüsse verzeichnet sind. Diese sind, um in diesem Bild zu bleiben, nämlich seriell bestimmt. Es ist auch zu erwägen, ob die unterschiedlichen Lesarten des roten Fadens in Gruppe C nicht alle legitim sind, ob Huber nicht – ganz im Einklang mit seinem Konzeptschreiben – bewusst mehrere Wege aus dem einen Weg, der die Reihe ist, abgeleitet hat. Hier scheint sich eine (sogar in diesem Kontext) überraschende Flexibilität und Vieldeutigkeit in der seriellen Ordnung aufzutun. Stärker als zuvor verschwimmen Reihe und Reihenecho, lösen sich Hierarchien auf.

## Sequenz XIII

Für die Grenzen von Sequenz XIII gibt es ein weiteres Mal Hinweise in Hubers Skizzen: Sie reicht von Takt 119 bis 129.<sup>1004</sup> Wiederum lässt sich der Satz in der Partitur auf Abfolgen nummerierter Fünfton-Gruppen in Hubers Skizzen zurückführen. Die zugrunde liegenden Reihen sind jedoch nicht an gleicher Stelle notiert. Drei Orchestergruppen, A, B und D, sind am Klanggeschehen beteiligt. Gruppe A folgt der Skizze auf MF 823-684 ( $\alpha$ ), die Gruppen B und D<sup>1005</sup> folgen der Skizze MF 823-685 ( $\beta$ ). Es verhält sich also immer noch so, dass melodische (Haupt-)Linien die Stimmen durchziehen und die nicht involvierten Stimmen darauf reagieren: Hier wieder weniger durch Imitation (Echos) wie in den direkt vorhergegangenen Sequenzen, sondern vor allem durch Verstärkung/Doppelung und Harmonisierung.

Die Reihe für die Permutationskette  $\alpha$  besteht aus den Tönen (in der Reihenfolge des Auftretens im Notentext)  $c\#, d-b-1, c2, e1, h1, fl, g\#, d2 (+ d4), eb2, a-b-1$ , für  $\beta$  gilt hingegen der Tonvorrat  $e-b-, d\#1, g1, ,H-b-, f\#, ,C, d2 (+ d4), a\#, h-b-1, e1$ . Es handelt sich um (zumindest in Teilen) neue serielle Konstellationen. Der Zweiklang  $d2 (+ d4)$  wird in beiden Reihen bezüglich der genauen Oktavlagen flexibel behandelt, es kommt im weiteren Verlauf der Komposition zu Abweichungen. Auch im Fall von  $,H-b-$  ( $\beta$ ) verhält es sich so. Dieser Ton wird nur von der Kontrabassposaune in seiner originalen Lage gespielt, sonst klingt er eine Oktave höher (dies ist allein schon aus spieltechnischen Gründen notwendig).

### Melodische Linie Gruppe A ( $\alpha$ )

**1 – Takte 118-121:** Bratsche 3  $c\#$  / Bratsche 2  $d-b-1$  / Bratsche 1  $c2$  / erste Violine 2  $e1$  / erste Violine 1  $h1$ .

Die Bratsche beginnt quasi auftaktig bereits in Takt 118, zum Ende von Sequenz XI. Die ersten drei Töne werden in jeweils einer anderen Stimme gedoppelt; innerhalb von Gruppe A erklingt diese Fünftongruppe weitgehend einstimmig, es entstehen jedoch Überlappungen durch ausgehaltene Tonlängen.

<sup>1004</sup> S. MF 823-740 und MF 823-745.

<sup>1005</sup> Gruppe D ist klein und nur mit Blechbläsern besetzt: mit einer Trompete, drei Posaunen und einer Kontrabassposaune.

**2 – Takte 121-123:** Bratsche 1 *fl* / Bratsche 2 *g#* / erste Violine 3 *d3* + erste Violinen 7-9 *d4* / Trompete 1 *eb2* / Flöte 3 (Alt) *d-b-1*.

**3 – Takte 123-125:** Flöte 2 *a-b-1* / Bratsche 3 *c2* / Bratsche 2 *c#* / Flöte 2 *h1* / erste Violine 2 *fl*.

**4 – Takte 125-126:** Horn 2 *e1* / Flöte 1 *d2* + erste Violinen 4-6 *d4* / Horn 3 *d-b-1* / erste Violine 1 *eb2* / Bratsche 1 *g#*.

**5 – Takte 127-128:** Horn 1 *h1* / Trompete 1 *c2* / Horn 2 *a-b-1* / Kontrabasstuba *c#* / erste Violine 2 *d3* (Flageolett) + erste Violine 3 *d4*.

**6 – Takt 128:** Horn 1 *fl* / Horn 2 *d-b-1* / Horn 3 *e1* / erste Violine 1 *eb2* / Viola 1 *h1*.

### **Melodische Linie Gruppe B und D (β)**

**1 – Takt 119:** Klarinette 3 (Bassklarinette) *e-b-* / Klarinette 1 *d#1* und Posaune 1 *g1* / Kontrabassposaune *H-b-* / Klarinette 2 *f#*.

**2 – Takte 119-120:** Kontrabass 3 *,C* / zweite Violine 1 *d2* + zweite Violine 3 *d4* / Cello 1 *a#* / zweite Violine 2 *h-b-1* / Klarinette 2 *d#1*.

**3 – Takte 120-121:** Klarinette 1 *e1* / Klarinette 3 (Bassklarinette) *g1* / Posaune 1 *e-b-* / Cello 1 *f#* / Kontrabass 3 *,C*.

**4 – Takte 121-122:** Cello 2 *H-b-* / zweite Violine 1 *a#* / Klarinette 3 (Bassklarinette) *d#1* / Klarinette 1 *d2* + zweite Violine 3 *d4*.

Das *H-b-* erscheint im Vergleich zur in der Skizze festgehaltenen Tonhöhe eine Oktave zu hoch. Der vorletzte Ton der Fünftongruppe, *h-b-1*, fehlt im Vergleich zur Skizze.

**5 – Takte 122-123:** Posaune 2 *f#* / Klarinette 2 *g1* / Posaune 1 *e1* / Kontrabass 4 *e-b-* / Cello 1 *a#*.

**6 – Takt 123:** Kontrabass 3 *,C* / zweite Violine 1 *d#1* / Fagott 1 *H-b-* / Klarinette 1 *h-b-1* / Cello 2 *f#*.

Wieder ist das *H-b-* gegenüber der Skizze eine Oktave zu hoch.

**7 – Takte 124-126:** Trompete 3 *d2* + zweite Violine 3 *d4* / Posaune 1 *g1* / Klarinette 2 *a#* / Klarinette 1 *e1* / zweite Violine 3 *d#1*.

**8 – Takt 126:** Kontrabass 3 *,C* / Cello 1 *e-b-* / Fagott 2 *f#* / zweite Violine 1 *h-b-1* / Cello2 *H-b-*.

Wiederum ist das *H-b-* zu hoch.

**9 – Takte 126-127:** Fagott 1 *a#* / Posaune 1 *g1* / Trompete 3 *d2* + zweite Violine 3 *d4* / Posaune 2 *d#1* / Kontrabassposaune ,*C*.

**10 – Takt 127:** Klarinette 2 *e1* / Fagott 2 *f#* / Klarinette 3 (Bassklarinette) *e-b-* / Klarinette 1 *h-b-1* / Fagott 1 *a#*.

**11 – Takte 127-128:** Cello 2 *H-b-* / zweite Violine 3 *d#1* / zweite Violine 2 *g1* / zweite Violine 1 *d2* + zweite Violinen 4-6 *d4* / Cello 1 *f#*.

## **Modalität/Harmonik**

### **Tonvorrat Gruppe A:**

Kontraoktave:	, <i>C</i>
Kleine Oktave:	<i>c#</i> , <i>g#</i>
Eingestrichene Oktave:	<i>d-b-1</i> , <i>e1</i> , <i>f1</i> , <i>a-b-1</i> , <i>h1</i>
Zweigestrichene Oktave:	<i>c2</i> , <i>d2</i> , <i>eb2</i>
Dreigestrichene Oktave:	<i>d3</i>
Viergestrichene Oktave:	<i>d4</i>

Wie in den vorangehenden Sequenzen liegt eine Mischung aus *'awğ 'arā* auf *h-b-* und *'awğ 'arā* auf *a-b-* vor. *C2*, *d2* (und deren Oktavvarianten) und *eb2* gehören zu *'awğ 'arā* auf *h-b-*, *c#*, *g#*, *d-b-1*, *e1*, *f1*, *a-b-1* und *h1* zu *'awğ 'arā* auf *a-b-*.

### **Tonvorrat Gruppe B:**

Große Oktave:	<i>C</i> , <i>H-b-</i>
Kleine Oktave:	<i>e-b-</i> , <i>f#</i> , <i>a#</i>
Eingestrichene Oktave:	<i>d#1</i> , <i>e1</i> , <i>g1</i> , <i>h-b-1</i>
Zweigestrichene Oktave:	<i>d2</i>
Viergestrichene Oktave:	<i>d4</i>

Das *e1* kann *'awğ 'arā* auf *a-b-* zugeordnet werden, für die übrigen Töne kann man *'awğ 'arā* auf *h-b-* als Grundlage annehmen (wobei das *C* auch in *'awğ 'arā* auf *a-b-*

vorkommt). Es wurde also für die zugrunde liegenden Fünftongruppen eine Modus-Mischung erstellt. Im Gegensatz zu Gruppe A ist hier 'awǧ 'arā auf *h-b-* eindeutig stärker repräsentiert.

### **Tonvorrat Gruppe D:**

Kontraoktave:	, <i>C</i> , <i>H-b-</i>
Große Oktave:	<i>C</i>
Kleine Oktave:	<i>e-b-</i> , <i>f#</i>
Eingestrichene Oktave:	<i>d#1</i> , <i>e1</i> , <i>g1</i>
Zweigestrichene Oktave:	<i>d2</i>

Der Tonvorrat ist etwas kleiner als in Gruppe B, es finden sich aber grundsätzlich die gleichen Verhältnisse ('awǧ 'arā auf *h-b-*). Das *e1* gehört in den nach *a-b-* transponierten Modus.

### **Kontrabässe 3 u. 4:**

Kontraoktave:	, <i>C</i>
Große Oktave:	<i>C</i>
Kleine Oktave:	<i>c#</i> , <i>e-b-</i>

Die Kontrabässe sind keiner der drei Gruppen zugeordnet. Ihr begrenzter Tonvorrat kann 'awǧ 'arā auf *h-b-* zugeordnet werden, wobei *c* und *c#* auch zu 'awǧ 'arā auf *a-b-* gehören können.

Reihentechnisch gehören Gruppe B, Gruppe D und die Kontrabässe zusammen, weshalb sie die gleichen intervallischen Verhältnisse widerspiegeln ('awǧ 'arā in der Grundform, auf *h-b-*). Dazu im Gegensatz steht die deutliche Konzentration auf 'awǧ 'arā auf *a-b-* von Gruppe A.

### **Klangbild und sonstige Bemerkungen**

Die Sequenz schließt fließend an die vorangegangene an, es gibt keinen Bruch, doch ändert sich das Klangbild: Im Gegensatz zum eher mittigen Klang von Sequenz XIII bestimmen jetzt vor allem tiefes Blech und Flageolett-Klänge der Streicher das Geschehen. Der Klang faltet sich nach außen, zu den Frequenzrändern hin, auf und gerät damit in eine andere Art von Schweben; eine Schweben, die – gleichzeitig geerdet und losgelöst – auf eine eigenartige Art stabil und fragil zugleich erscheint. Bemerkenswert ist die Prominenz des viergestrichenen *d* (wie auch seiner Entsprechungen in anderen Oktaven); es wird der Quasi-Grundton der Komposition hervorgehoben, der Finalton des Trauermodus *ṣabā*. Der harmonische Kontext lässt das *d* jedoch nicht in der Rolle eines Zentraltons erscheinen. Er kommt nur in den hohen bzw. höchsten Lagen vor. Im Bassbereich kommt er gar nicht vor (dagegen findet sich hier der Finalton von *ʿawǧ ʿarā* auf *h-b-*). Geschieht im Kontext von Hubers harmonischem Spiel mit *ʿawǧ ʿarā* also eine Transformation dieses Tones, der nun seiner Funktion als Finalton des Trauermodus enthoben ist? Dies würde die Deutung stützen, dass im zweiten Teil der Komposition die Klage auf eine andere Ebene gehoben wird, auf eine meditative Ebene etwa, auf der das Leid nicht mehr eine so direkte Wirkung entfalten kann. Wenigstens aber vollzieht sich ein Perspektivwechsel, durch den das *d* einen Rollenwandel mitmacht.

### 3.2.2.6 – Zweiter Abschnitt: Sequenz XIV-XVII

#### Sequenz XIV (... *Tor ins Offene...*)

Sequenz XIV erstreckt sich von Takt 130-136. Der Startpunkt der Sequenz ist wiederum in Skizze MF 823-745 vermerkt. Doch auch ein neuer Aufbau im Arrangement, ein Neubeginn, wie schon im ersten Teil der Komposition so häufig geschehen, verdeutlicht die Abschnittsbildung. Der hohe, oktavierte *d*-Klang in den Streichern von Gruppe A (letzter Klang in Fünftongruppe 5, T. 128) wird noch bis Takt 131 gehalten, so dass der Übergang nicht zu abrupt ausfällt. Die Besetzung wird reduziert, nur Streicher und Holzbläser der Gruppen A und B sind vertreten, zusätzlich erklingen Pauken und die Kontrabässe 1 und 2. Bemerkenswert ist, dass die ohnehin geringe Lautstärke nun ins vierfache Piano abgesenkt wird. Immer noch bestimmen die schon bekannten Fünftongruppen und die Doppelung der einzelnen Töne durch andere Stimmen den (fragmentierten) musikalischen Satz. Allerdings führt die allgemeine Reduktion dazu, dass im Gegensatz zu den vorherigen Sequenzen nur ein melodischer Strang, ein Pfad, verfolgt wird, dieser aber dafür über die Gruppengrenzen hinaus. Grundlage der Fünftongruppen bildet wieder eine zwölftönige Reihe.<sup>1006</sup> Diese ist in einen siebentönigen und einen fünftönigen Abschnitt unterteilt:

#### Abb. 64: Reihenkombination Sequenz XIV<sup>1007</sup>

					+ <i>db3</i> ]	
a)	[ <i>d</i>	<i>f2</i>	<i>F#</i>	<i>a1</i>	<i>hb</i>	[ <i>db1</i> <i>e1</i>
	+ , <i>D</i> ]					
	<b>1</b>	<b>2</b>	<b>3</b>	<b>4</b>	<b>5</b>	<b>6</b> <b>7</b>
b)	<i>e-b-1</i>	<i>f=/=1</i>	<i>g=/=</i>	<i>c=/=2</i>	<i>d=/=2</i>	

<sup>1006</sup> Die Reihe findet sich, wie auch die abgeleiteten Fünftongruppen, in der Skizze MF 823-683.

<sup>1007</sup> Vgl. MF 823-683.

Beide Teile bestünden aus zwei kontinuierlich aufsteigenden Linien, wenn diese Bewegung nicht durch die Zuteilung der Töne in unterschiedliche Oktavlagen zerrissen wäre. Zwölf unterschiedliche Tonstufen wurden ausgewählt, doch sind damit im Gegensatz zu Reihenoperationen im Rahmen der chromatischen Skala längst nicht alle möglichen Töne vertreten. Wie in den vorherigen Sequenzen werden in den abgeleiteten Fünftongruppen eine große Anzahl von Kombinationsmöglichkeiten der zwölf ausgewählten Töne durchexerziert.

### Melodische Linie

**1 – Takte 130-131:** Kontrabass 2 ,D + Kontrabass 1 *d1* [a1] / Flöte 1 *e-b-1* [b1] / Flöte 2 (Piccolo) *f2* [a2] / erste Violine 1 *f/=1* [b2] / Klarinette 3 (Bassklarinette) *F#* [a3].

In der ersten Kontrabass-Stimme erklingt das *d* durch Flageolett-Spieltechnik eine Oktave höher als in der Skizze. Diese Reihentöne werden immer von Kontrabässen und genau in dieser Weise gespielt, so dass diese Erhöhung innerhalb der Partitur regulär erscheint (also möglicherweise eine serielle Kopplung von Ton und Spieltechnik vorliegt).

**2 – Takt 131:** Klarinette 2 *g/=* [b3] / Klarinette 1 *a1* [a4] / Viola 2 *c/=2* [b4] / Cello 1 *hb* [a5] / Flöte 1 *d/=2* [b5].

**3 – Takte 131-132:** Viola 3 *db1* + erste Violinen 7-9 *db3* [a6] / erste Violine 2 *e-b-1* [b1] / erste Violine 3 *e1* [a7] / erste Violine 1 *f/=1* [b2] / Kontrabass 2 ,D + Kontrabass 1 *d1* [a1].

**4 – Takte 132-133:** erste Violine 2 *g/=* [b3] / Flöte 2 (Piccolo) *f2* [a2] / Flöte 1 *c/=2* [b4] / Klarinette 3 (Bassklarinette) *F#* [a3] / erste Violine 3 *d/=2* [b5].

**5 – Takte 133-134:** erste Violine 4 *a1* [a4] / erste Violine 4 *e-b-1* [b1] / Cello 2 *hb* [a5] / Bratsche 3 *f/=1* [b2] / erste Violinen 5-6 *db1* + erste Violinen 7-9 *db3* [a6].

Für die ersten beiden Töne der Gruppe koppelt Huber eine weitere Solovioline aus (bis zu diesem Punkt waren es drei). Die übrigen Soloviolinstimmen sind zu diesem Zeitpunkt noch mit Tönen der vorangehenden Fünftongruppe besetzt, bzw. – im Fall von Solovioline 1 – mit der Wiedergabe eines Echotons zum *f2* der Piccoloflöte beschäftigt.

**6 – Takte 134-135:** erste Violine 2 *g/=* [b3] / erste Violine 3 *e1* [a7] / erste Violine 4 *c/=2* [b4] / Kontrabass 2 ,D + Kontrabass 1 *d1* [a1] / Bratsche 1 *d/=2* [b5].

Überraschenderweise wird Fünftongruppe 7 übersprungen. Daraus resultiert eine Lücke im reihentechnisch bedingten melodischen Strang (a2, b1, a3, b2, a4 fehlen).

**8 – Takt 136:** Bratsche 3  $g\neq$  [b3] / Klarinette 3 (Bassklarinette)  $hb$  [a5] / Klarinette 1  $c\neq=2$  [b4] / Flöte 3 (Alt)  $c\#1$  + Flöte 2 (Piccolo)  $c\#3$  [a6] / Flöte 1  $d\neq=2$  [b5].

Die Töne an vorletzter Stelle der Fünftongruppe werden gegenüber der Skizze enharmonisch verwechselt als  $c\#$  geschrieben, eine Schreibweise, die im Gegensatz zu  $db$  die Rolle von  $d$  als Finalton hervorhebt.

### Modalität/Harmonik

Bis auf die übergebundenen Flageolett-Töne in den Violinen setzt die Musik in dieser Sequenz noch einmal neu an. Dies schlägt sich auch in der intervallischen Organisation nieder. Nicht länger ist 'awğ 'arā bestimmend, sondern Hubers Moduskombination 'Saba + 19ième hexacorde' (von Huber selbst in der Skizze MF 823-683 als Grundlage der Reihe angegeben).

Da die Reihe in dieser Sequenz gruppenübergreifende Gültigkeit besitzt, deckt sich der Tonvorrat beider Gruppen (Gruppe B verwendet aufgrund ihrer geringeren Größe weniger verschiedene Tonhöhen). Zusammen mit den Bässen ergibt sich folgendes Spektrum:

Kontraoktave:	$,D$
Große Oktave:	$F\#$
Kleine Oktave:	$g\neq, hb$
Eingestrichene Oktave:	$db1, d1, e-b-1, e1, f\neq=1, a1$
Zweigestrichene Oktave:	$c\neq=2, d\neq=2, f2$
Dreigestrichene Oktave:	$db3$

Offenbar sind viele Töne im Zuge ihrer Serialisierung neuen Lagen zugeordnet worden. Wieder ist es die zweigestrichene Oktave, die sich als besonders stabil erweist. Und wiederum scheinen in der ersten Oktave mehrere Schichten vorzuliegen:  $d1, e-b-1, a1$ , Töne, die zu regulärem  $\text{şabā}$  passen, und  $db1, e1$ , die eigentlich in die zweigestrichene Oktave gehören, sowie  $f\neq=1$ . Letztlich ist es der modale Rückbezug auf den ersten Teil der Komposition, auf den es ankommt. Die

Rückkehr in die erweiterte Sphäre von *ṣabā* ist als strukturell bedeutsam anzusehen. Und sehr deutlich wird der Finalton *d* auch in den Bässen verankert.

Der Satz fächert sich aus der Einstimmigkeit in Takt 130 heraus auf. Zunächst klingt nur *d* (*D, d1, d3, d4*), dann folgen nacheinander *e-b-1, f2, f/=1, F#, g/=, a1, c/=2, hb, db1 + db3, d/=2* usw.: Vom Zentrum *d* aus folgt die mittlere Sekunde, dann wird der Terzklang in mikrotonalen Varianten etabliert, dann Unter- und Oberquintklänge, schließlich wird der Bereich um das *d* herum weiter ausdifferenziert. (Die tatsächlichen Oktavlagen der Töne spielen bei dieser Betrachtungsweise keine große Rolle.) In dieser Weise geschieht also wirklich eine Öffnung, wie sie die Überschrift der Sequenz verspricht, eine kontinuierliche Weitung des Klangfeldes.

### **Klangbild und sonstige Bemerkungen**

Die Sequenz ist mit 'Tor ins Offene' überschrieben. Genau eine solche 'Tor'-Funktion erfüllt sie auch. Sie steht als Bindeglied zwischen dem ersten Abschnitt des zweiten Teils der Komposition und den nachfolgenden Sequenzen. Die beiden 'Pole', hohe Flageolett-Töne vs. tiefste Lagen, sind einer spärlichen Klanglandschaft gewichen, die extreme Lagen eher meidet und mit Pausen durchsetzt ist (obgleich Generalpausen vermieden werden). Klanglich auffällig sind die Tremolo-Seufzer der Celli. Auch in den vorherigen Sequenzen finden sich immer wieder Seufzerfiguren, jedoch von weniger prominenter Wirkung als im ersten Teil. Das ändert sich nun, man könnte dies als Brückenschlag zurück zum Anfang der Komposition sehen. Kann man also, gerade im Hinblick auf die Rückkehr zum *ṣabā*-Modus, tatsächlich von einem 'Tor ins Offene' sprechen?

Modal gesehen mag man eine Rückkehr, eine 'Reprise' konstatieren, doch hat sich der Charakter der Musik im Kontext des vorangegangenen 'mystischen' *'awǧ 'arā*-Abstechers verändert. Es ist eine Rückkehr, das Folgende ist aber nach dem Geschehenen offen. Es fehlt die Erdung durch den Cantus firmus, der einem bestimmten modalen 'Bewegungssystem' verpflichtet war. An diesem Punkt ist ein 'Rückfall' in eine so geartete Gebundenheit zwar denkbar, jedoch nicht unbedingt wahrscheinlich. Diese Sequenz bildet also einen entscheidenden Punkt der Komposition, einen Wendepunkt, oder aber ein Neubeginnen unter alten Vorzeichen.

In Nader Ardalans architektonischer Skizze des Basars von Kaschan liegt in der 14. Zelle nur indirekt ein 'Tor ins Offene', ein Ausgang ins Freie vor. Der Durchgang f führt durch einen kleinen Gebäudekomplex nach draußen. Dennoch, der Weg existiert, ein Bezug ist darum durchaus nicht abwegig.

## Sequenz XV

Der Beginn von Sequenz XV ist in der Partitur leicht auszumachen. Er geht mit einem deutlichen Wechsel in der Art des musikalischen Satzes einher: In Takt 137 beginnen nämlich die von Huber sogenannten 'Motus'-Takte,<sup>1008</sup> die im Gegensatz zur bisherigen 'melodischen' Setzweise stehen. Für das Ende der Sequenz findet sich in Hubers Skizzen ein entsprechender Vermerk:<sup>1009</sup> Die Sequenz schließt auf S. 35, Takte 147-149. In Takt 147 setzen die 'melodisch' agierenden Instrumente im Arrangement aus; ihr erneuter Einsatz in Takt 150 markiert dann den Beginn der nächsten Sequenz.

Die Funktionsweise der mehrschichtigen Motus-Takte wurde bereits ganz zu Beginn der Verlaufsbeschreibung erklärt. Es erscheint angebracht, einen dieser Takte nun noch einmal exemplarisch zu betrachten. Als Beispiel soll der zweite dieser Großtakte, Takt 138, dienen. Er umfasst  $7 \frac{1}{2}$  Viertel, notiert als  $\frac{6}{4} + \frac{3}{8}$  ('valeurs ajoutées'). In der Stimme der ersten Violine 10 wird dieser Takt in 13 gleich große Werte unterteilt. Dieser Puls steht anderen Unterteilungen in den übrigen Stimmen entgegen: So ist z. B. der Part von Viola 4 an dieser Stelle in 19 gleich große Werte unterteilt, der von Kontrabass 6 in fünf. Auch in Bezug auf die Tonhöhen ergeben sich solche 'Pulsationen'. So pendeln fast alle der Motus-Stimmen zwischen zwei unterschiedlichen Tonhöhen: die erste Violine 10 z. B. zwischen  $c=2$  und  $d2$ , immer im Wechsel. Abhängig von der Zahl der verwendeten Unterteilungsmöglichkeiten in einem Motus-Takt ergeben sich verschiedene Pendel-Geschwindigkeiten, die sich gegeneinander und gegen das übergeordnete metrische Raster verschieben – eine Vielheit von verschieden schlagenden Pulsen in der Einheit des Großtaktes.

---

<sup>1008</sup> S. Von Zeit zu Zeit, S. 236.

<sup>1009</sup> S. MF 823-752.

Instrumente aller Gruppen sind in Sequenz XV aktiv. Während die Gruppen C und D sich in der beschriebenen Weise der Motus-Takte verhalten, setzen die Gruppen A und B in ähnlicher Weise den Satz der vorangehenden Sequenzen fort; genauer gesagt wird der in Sequenz XIV aufgenommene serielle Faden weitergeführt (MF 823-683). Doppelungen und Echos in anderen Stimmen füllen den Satz aus. In Takt 139 schweigen die Instrumente der Gruppen A und B und nur die Motus-Instrumente klingen weiter, bevor im folgenden Takt 140 die melodisch agierenden Stimmen erneut einsetzen. An dieser Stelle treten nun wieder die beiden Reihen aus Sequenz XIII in Erscheinung. Im Kontext der blockartigen Organisation der Sequenzstruktur, in dem ein Wechsel der seriellen Grundlage in der Regel mit dem Beginn einer neuen Sequenz zusammenfällt, wirkt dieser verspätete Reihenwechsel, als ob die Gruppen A und B hier einer anderen Struktur folgten als die Gruppen C und D. Dadurch ergibt sich keine durchgängige Naht zwischen den Sequenzen XIV und XV.

In der Skizze MF 823-918 finden sich die Anweisungen für den\*die Sufi-Sänger\*in in ihrer endgültigen Fassung:<sup>1010</sup> Ab Takt 137 kann mit einer Vokalimprovisation begonnen werden. Dieser Part ist optional und reicht vom Anfang dieser Sequenz bis zum Ende der nächsten, was die Epilog-Funktion der anschließenden Sequenz XVII unterstreicht. Huber notiert als unterstützende Begleitung für den Improvisationspart Liegetöne in der Kontrabasstuba (im Zentrum der Bühne, wo auch der Sufi stehen sollte), so dass der Finalton<sup>1011</sup> des gewünschten *maqām* klanglich immer präsent ist. Damit verbunden kennzeichnet er Stellen, an denen der Modus gewechselt werden soll. Bis zum Ende von Sequenz XVI ergibt sich die Folge *ṣabā* auf *d* (T. 137), *sīkā* auf *e-b-* (T. 140), *ṣabā* auf *d* (T. 141), *ḥiğāz* auf *f* (T. 142), *ṣabā* auf *d* (T. 144), *ḥiğāz* auf *f* (T. 147), *ṣabā* auf *d* (T.155). Der Wechsel zu Sequenz XVI fällt also mitten in die zweite *ḥiğāz*-Episode, wird nicht durch einen Moduswechsel hervorgehoben. Die Stütztöne in der Tubastimme kollidieren an zwei Stellen mit schon vorhandenen Tönen in der Partitur (T. 142-143 u. T. 145-147). Dies sind die einzigen Takte in dem betreffenden Abschnitt, in denen die Tuba genutzt wird. Entscheidet man sich bei einer Aufführung für den optionalen

---

<sup>1010</sup> Diese ist auf den Januar 2007 datiert und entstand offenbar anlässlich der Aufführung der *Lamentationes* am 28. desselben Monats mit Sufi-Sänger *ṣayḥ* Arabi Farag und dem Deutschen Symphonie-Orchester Berlin unter der Leitung von Sylvain Cambreling (*Ultraschall* – Das Festival für neue Musik, Berlin).

<sup>1011</sup> Oder an einigen wenigen Stellen (T. 140, T. 148-151) auch andere Bezugstöne.

Vokalpart, so muss die ursprüngliche Tubastimme an diesen Stellen durch die modalen Stütztöne ersetzt werden.

### **Melodische Linie nach MF 823-683**

**9 – Takte 136-137:** erste Violine 3 *e1* [a7] / Klarinette 2 *e-b-1* [b1] / Kontrabass 5 ,D + Kontrabass 6 *d1* [a1] / Viola 2 *f=1* [b2] / erste Violine 1 *f2* [a2].

Der erste Ton der Fünftongruppe liegt noch in Sequenz XIV, was wiederum die unklare Abgrenzung zwischen den Sequenzen bezüglich der seriellen Struktur des Satzes herausstellt.

**10 – Takt 137:** Flöte 3 (Alt) *g=* [b3] / Cello 2 *F#* [a3] / erste Violine 4 *c=2* [b4] / Bratsche 3 *a1* [a4] / erste Violine 2 *d=2* [b5].

**11 – Takte 137-138:** Klarinette 1 *hb* [a5] / Flöte 3 (Alt) *e-b-1* [b1] / erste Violinen 4-6 *c#1* + erste Violinen 7-9 *c#3* [a6] / erste Violine 3 *f=1* [b2] / Klarinette 1 *e1* [a7].

**12 – Takt 138:** Bratsche 3 *g=* [b3] / Kontrabass 2 ,D + Kontrabass 1 *d1* [a1] / erste Violine 1 *c=2* [b4] / Flöte 2 (Piccolo) *f2* [a2] / erste Violine 2 *d=2* [b5].

### **Melodische Linie nach MF 823-684 u. 685**

Im Vergleich mit dem Auftreten der beiden Reihen in Sequenz XIII fällt auf, dass diese in Sequenz XV in identischer Instrumentierung wiedergegeben werden. Nicht nur dies, auch Rhythmik und Tondauern, das gesamte Arrangement wird hier noch einmal repliziert, nun in den Kontext der Motus-Takte gesetzt.

### **Melodische Linie Gruppe A (α)**

**1 – Takte 140-141:** Bratsche 3 *c#* / Bratsche 2 *d-b-1* / Bratsche 1 *c2* / erste Violine 2 *e1* / erste Violine 1 *h1*.

**2 – Takte 141-142:** Bratsche 1 *f1* / Bratsche 2 *g#* / erste Violine 3 *d3* + erste Violinen 7-9 *d4* / Trompete 1 *eb2* / Flöte 3 (Alt) *d-b-1*.

**3 – Takte 143-144:** Flöte 2 *a-b-1* / Bratsche 3 *c2* / Bratsche 2 *c#* / Flöte 2 *h1* / erste Violine 2 *f1*.

**4 – Takte 144-145:** Horn 2 *e1* / Flöte 1 *d2* + erste Violinen 4-6 *d4* / Horn 3 *d-b-1* / erste Violine 1 *eb2* / Bratsche 1 *g#*.

**5 – Takte 146-147:** Horn 1 *h1* / Trompete 1 *c2* / Horn 2 *a-b-1* / Kontrabasstuba *c#* / erste Violine 2 *d3* (Flageolett) + erste Violine 3 *d4*.

**6 – Takt 147:** Horn 1 *f1* / Horn 2 *d-b-1* / Horn 3 *e1* / erste Violine 1 *eb2* / Viola 1 *h1*.

### **Melodische Linie Gruppe B + D (β)**

**1 – Takt 140:** Klarinette 3 (Bassklarinette) *e-b-* / Klarinette 1 *d#1* / Posaune 1 *g1* / Kontrabassposaune *,H-b-* / Klarinette 2 *f#*.

**2 – Takte 140-141:** Kontrabass 3 *,C* / zweite Violine 1 *d2* + zweite Violine 3 *d4* / Cello 1 *a#* / zweite Violine 2 *h-b-1* / Klarinette 2 *d#1*.

**3 – Takt 141:** Klarinette *e1* / Klarinette 3 (Bassklarinette) *g1* / Posaune 1 *e-b-* / Cello 1 *f#* / Kontrabass 3 *,C*.

**4 – Takte 141-142:** Cello 2 *H-b-* / zweite Violine 1 *a#* / Klarinette 3 (Bassklarinette) *d#1* / Klarinette 1 *d2* + zweite Violine 3 *d4*.

**5 – Takte 142-143:** Posaune 2 *f#* / Klarinette 2 *g1* / Posaune 1 *e1* / Kontrabass 4 *e-b-* / Cello 1 *a#*.

**6 – Takt 143:** Kontrabass 3 *,C* / zweite Violine 1 *d#1* / Klarinette 1 *h-b-1* / Cello 2 *f#*.  
Das in Bezug auf das erste Auftreten der Reihe eigentlich zwischen *d#1* und *h-b-1* zu erwartende *H-b-* in der ersten Fagottstimme fällt aus, da das Instrument an den Motus-Takten beteiligt ist. Obwohl also grundsätzlich das Arrangement von Sequenz XIII wiederholt wird, kommt es an einigen wenigen Stellen zu Ausfällen, da die Fagotte nun eine neue Rolle einnehmen.

**7 – Takte 144-145:** Trompete 3 *d2* + zweite Violine 3 *d4* / Posaune 1 *g1* / Klarinette 2 *a#* / Klarinette 1 *e1* / zweite Violine 3 *d#1*.

**8 – Takt 145:** Kontrabass 3 *,C* / Cello 1 *e-b-* / zweite Violine 1 *h-b-1* / Cello2 *H-b-*.  
Auch hier fehlt der Ton der Fagottstimme, der eigentlich an dritter Stelle erklingen müsste (Fagott 2 *f#*).

**9 – Takt 145:** Posaune 1 *g1* / Trompete 3 *d2* / Posaune 2 *d#1* / Kontrabassposaune *,C*. Der Ton der ersten Fagottstimme, *a#* fehlt zu Beginn der Fünftongruppe.

**10 – Takt 146:** Klarinette 2 *e1* / Klarinette 3 (Bassklarinette) *e-b-* / Klarinette 1 *h-b-1*.

Hier fehlen gleich zwei Fagotttöne, *f#* an zweiter Stelle und *a#* an letzter.

**11 – Takte 146-147:** Cello 2 *H-b-* / zweite Violine 3 *d#1* / zweite Violine 2 *g1* / zweite Violine 1 *d2* + zweite Violinen 4-6 *d4* / Cello 1 *f#*.

### **Modalität/Harmonik**

Für die Orchestergruppen A, B und D, die auf die in Sequenz XIII verwendeten Reihen zurückgreifen, gelten ab Takt 140 die von diesen Reihen verarbeiteten (und bereits beschriebenen) modalen/intervallischen Grundlagen: eine Mischung aus 'awğ 'arā auf *a-b-* und *h-b-*, mit einer klaren Betonung von 'awğ 'arā auf *a-b-* für Gruppe A und einem Übergewicht von 'awğ 'arā auf *h-b-* für die übrigen Gruppen. Zu Beginn der Sequenz gelten noch die Verhältnisse der auf MF 823-683 vorgestellten Reihe ('Saba + 19ième hexacorde').

Die Motus-Takte der Gruppen C und D bewegen sich innerhalb eines anderen modalen Rahmens. Sie beruhen beide auf dem erweiterten Modus 'Saba + 19ième hexacorde' (nach MF 823-887), wobei einige Töne die Oktavlage wechseln.

### **Klangbild und sonstige Bemerkungen**

Nach der ambivalenten Wiederkehr von *ṣabā* in der 'Tor'-Sequenz XIV wird nun deutlich, dass die modale Reprise nicht einen Rückfall in den Anfangszustand bedeutet. Nicht nur ist der *ṣabā*-Modus nicht mehr durch einen weltlichen Cantus firmus bedingt, sondern es sind die in unentwegter Pendelbewegung schwebenden Motus-Takte, in denen dessen Tonvorrat eingesetzt wird. Der Klagemodus wird hier also in einer meditativen Weise rekontextualisiert. Im Laufe des zweiten Teils hat – über den Umweg des 'entrückten' 'awğ 'arā-Modus – tatsächlich eine Transformation stattgefunden. 'Awğ 'arā ist zudem immer noch oder – nach kurzer Abwesenheit in Sequenz XIV – wieder präsent. Die Begegnung mit diesem Modus hat die Verwandlung ausgelöst und bildet offenbar nun am Ende der Komposition die Folie für die Wahrnehmung des durch *ṣabā* symbolisierten Klage-Themas, für den veränderten Ausdruck des entsprechenden Tonmaterials.

Den Eindruck des Wandels unterstützt der optionale Einsatz der menschlichen Stimme durch den\*die Sufi-Sänger\*in. Im Zusammenspiel mit den Motus-Takten entsteht so ein völlig neues Klangbild, das in dieser Weise noch nicht im Verlauf der Komposition zu hören war. Interessant ist in diesem Zusammenhang auch die Verwendung des *maqām sīkā* in Takt 140 der Vokalimprovisation. Dieser *maqām* wird mit Liebe assoziiert.<sup>1012</sup> Im Kontext des mystischen Pfades könnte dies auf die Vereinigung mit Gott hinweisen (*via unitiva*), im Hinblick auf den konfliktbeladenen

---

<sup>1012</sup> S. Touma 1998, S. 71.

Ausgangspunkt des gesamten Kompositionsvorhabens und im Rückbezug auf Doulatabadis Vortrag steht die Liebe für die Hoffnung auf das Ende der sich stetig weiterdrehenden Spirale aus Gewalt und Leid.

## Sequenz XVI

Sequenz XVI reicht von Takt 150<sup>1013</sup> bis 163 (erkennbar an einem Tempowechsel und Veränderungen im Arrangement). Im Vergleich zur vorherigen Sequenz verändert sich an der Oberfläche relativ wenig. Die Teilung in Motus-Stimmen und 'melodische' Stimmen bleibt bestehen. Doch ändert sich die serielle Grundlage: Die Reihen aus den Sequenzen X und XI kehren nun zurück, und die Tonfolgen der in gleicher Gestalt wiederkehrenden Fünftongruppen sind dabei an dieselben Instrumente gebunden (beide seriellen Fäden laufen über die Grenzen der Gruppen A und B hinweg). Auch Tondauern und Rhythmik werden repliziert, sogar die auf die Fünftongruppen bezogenen Echotöne kehren in gleicher Position zurück. Bezieht man Sequenz XV in die Betrachtung mit ein, so ist festzustellen, dass fast das gesamte Arrangement vom Anfang dieses zweiten Kompositionsteils (d. h. Sequenzen X, XI und XIII) zum Ende der *Lamentationes* in einen neuen Kontext gesetzt wird: ein Brückenschlag unter veränderten Vorzeichen. Die zentrale 'Tor'-Sequenz XIV fungiert quasi als Spiegelachse:

Sequenzen X-XI: MF 823-627 und MF 823-624

Sequenz XII: MF 823-627' und MF 823-624'

Sequenz XIII: MF 823-684 u. 685

Sequenz XIV: Spiegelachse (MF 823-683)

Sequenz XV: MF 823-684 u. 685

Sequenz XVI: MF 823-627 und MF 823-624

Dabei ist auch der erneute Einsatz von *wazn samāh* (hier aufgeteilt in sechs Zellen 8 + 4 + 8 + 4 + 8 + 4) in den Perkussionsstimmen 1 und 2 (3 ist mit Motus-Bewegungen beschäftigt) zu nennen. Der rhythmische Modus erklingt in zweifacher

---

<sup>1013</sup> S. MF 823-752.

Prolatio; beide Stimmen sind in gleicher Weise notiert, sind aber mit unterschiedlichen Metronomangaben versehen: Viertel = 78 und Viertel = 65. Dies sind Zahlen, die schon vorher bei Einsätzen des *wazn samāh* verwendet wurden (Achtel = 78 in Sequenz III, Viertel = 78 und Viertel = 65 in Sequenz IX). Auch das Grundtempo, Viertel = 52, ist dasselbe (Verhältnis 6:5:4). Der erste Perkussionspart vollendet zwei Durchläufe des *wazn*, wobei der zweite wieder nach den bereits etablierten Prinzipien variiert wird (vgl. den zweiten Durchlauf in Sequenz X), und endet dann zum Ende von Takt 157. Der zweite, früher einsetzende, aber sich langsamer bewegende Part ist prinzipiell identisch gebaut, verkürzt jedoch den zweiten Zyklus um zwei Zellen (8 + 4). Stattdessen beginnt ein neuer Zyklus in unvariiertes Form,<sup>1014</sup> der aber nicht zu Ende geführt wird, sondern langsam verklingt (*diminuendo*) und auf dem 21. Schlag endet (*dum*).

Wie schon beschrieben setzt sich die optionale Improvisation des\*der Sufi-Sänger\*in in dieser Sequenz fort, um ab Takt 161 dann zum Abschluss zu kommen.

#### **Melodische Linie 'Bläser und Violen' (MF 823-627):**

**1 – Takte 150-151:** Flöte 1 *el* [a1] / Flöte 2 *fl* [b1] / Flöte 1 *a-b-1* [a2] / Flöte 2 *g#1* [b2] / Flöte 3 (Alt) *el* [a3].

**2 – Takt 151:** Bratsche 2 *c#1* [a4] / Trompete 1 *c2* [a5] / Bratsche 3 *fl* [b4] / Flöte 2 *el* [a1] / Flöte 3 (Alt) *d-b-1* [b6].

**3 – Takte 151-153:** Klarinette 1 *a-b-1* [a2] / Klarinette 3 (Bassklarinette) *hb* [b7] / Horn 1 *el* [a3] / Trompete *fl* [b1] / Horn 3 *c#1* [a4].

**4 – Takte 153-154:** Horn 2 *g#1* [b2] / Flöte 1 *c2* [a5] / Flöte 2 *el* [a1] / Flöte 3 (Alt) *fl* [b4] / Klarinette 1 *a-b-1* [a2].

**5 – Takte 155-156:** Flöte 1 *el* [a3] / Flöte 3 (Alt) *d-b-1* [b6] / Flöte 1 *c#1* [a4] / Flöte 3 (Alt) *hb* [b7] / Flöte 2 *c2* [a5].

**6 – Takte 157-158:** Flöte 1 *fl* [b1] / Horn 3 *el* [a1] / Horn 2 *g#1* [b2] / Horn 1 *a-b-* [a2] / Flöte 1 *el* [a3].

**7 – Takt 158:** Bratsche 1 *fl* [b4] / Flöte 3 (Alt) *c#1* [a4] / Trompete 1 *c2* [a5] / Horn 3 *d-b-1* [b6] / Horn 2 *el* [a1].

<sup>1014</sup> Bereits die vorangehende Zelle, die letzte des verkürzten zweiten Durchlaufs, erscheint in unvariiertes Form.

**8 – Takte 159-160:** Bratsche 3 *hb* [b7] / Flöte 1 *a-b-1* [a2] / Horn 2 *fl* [b1] / Trompete 1 *e1* [a3] / Horn 1 *g#1* [b2].

**9 – Takt 161:** Bratsche 3 *c#1* [a4] / Bratsche 1 *c2* [a5] / Bratsche 2 *fl* [b4] / Flöte 1 *e1* [a1] / Flöte 2 *a-b-1* [a2].

Ab diesem Punkt wird die am Ende von Sequenz XI nur modifiziert weitergeführte serielle Kette durch den Rest der skizzierten Permutationen geführt, in der ursprünglichen, unveränderten Legendistribution. Das bedeutet, dass ab diesem Punkt das Arrangement nicht mehr auf vorherige Stellen der Komposition zurückgeht.

**10 – Takte 161-162:** Flöte 3 (Alt) *d-b-1* [b6] / Flöte 3 (Alt) *e1* [a3] / Klarinette 3 (Bassetthorn) *hb* [b7] / Flöte 2 *c#2* [a4] / Horn 2 *fl* [b1].

**11 – Takte 162-163:** Flöte 1 *c2* [a5] / Bratsche 1 *g#1* [b2] / Bratsche 3 *e1* [a1] / Bratsche 2 *a-b-1* [a2] / Flöte 1 *fl* [b4].

Der letzte Ton dieser Gruppe erklingt zu Beginn der letzten Sequenz, XVII.

#### **Melodische Linie 'Violinen und Celli' (MF 823-624):**

**1 – Takte 150-151:** erste Violine 1 *e-b-3* [a1] / erste Violine 2 *d#3* [b1] / Cello 1 *f#3* [a2] / zweite Violine 2 *g3* [b2] / zweite Violine 1 *h-b-3* [a3].

**2 – Takt 151:** zweite Violine 2 *d#3* [b3] / erste Violine 1 *e-b-3* [a4] / erste Violine 2 *a#3* [b4] / zweite Violine 2 *d4* [a5] / zweite Violine 2 *e4* [b5].

**3 – Takte 151-152:** zweite Violine 1 *f4* [a6] / erste Violine 1 *d#3* [b1] / Cello 1 *e-b-3* [a1] / erste Violine 2 *g3* [b2] / Cello 2 *f#3* [a2].

**4 – Takte 152-153:** zweite Violine 2 *d#3* [b3] / zweite Violine 1 *h-b-3* [a3] / erste Violine 2 *a#3* [b4] / erste Violine 1 *e-b-3* [a4] / Cello 1 *e4* [b5].

**5 – Takt 153:** zweite Violine 2 *d4* [a5] / zweite Violine 1 *d#3* [b1] / zweite Violine 2 *f4* [a6] / erste Violine 2 *g3* [b2] / erste Violine 1 *e-b-3* [a1].

**6 – Takt 154:** Cello 2 *d#3* [b3] / Cello 1 *f#3* [a2] / zweite Violine 2 *a#3* [b4] / zweite Violine 1 *h-b-3* [a3] / erste Violine 2 *e4* [b5].

**7 – Takte 154-155:** erste Violine 1 *e-b-3* [a4] / Cello 1 *d#3* [b1] / zweite Violine 1 *d4* [a5] / zweite Violine 2 *g3* [b2] / erste Violine 1 *f4* [a6].

**8 – Takt 155:** erste Violine 2 *d#3* [b3] und Cello 1 *e-b-3* [a1] als Zweiklang / Cello 2 *a#3* [b4] / zweite Violine 2 *f#3* [a2] / zweite Violine 1 *e4* [b5].

**9 – Takt 156:** erste Violine 1 *h-b-3* [a3] / zweite Violine 2 *d#3* [b1] / erste Violine 2 *e-b-3* [a4] / Cello 2 *g3* [b2] / Cello 1 *d4* [a5].

**10 – Takt 156:** zweite Violine 2 *d#3* [b3] / zweite Violine 1 *f4* [a6] / erste Violine 1 *a#3* [b4] / Cello 1 *e-b-3* [a1] und zweite Violine 1 *e4* [b5] als Zweiklang.

**1 – Takte 157-158:** erste Violine 2 *e-b-3* [a1] / erste Violine 3 *d#3* [b1] / erste Violine 2 *f#3* [a2] / erste Violine 1 *g3* [b2] / Cello 1 *h-b-3* [a3].

**2 – Takte 158-159:** erste Violine 2 *d#3* [b3] / zweite Violine 2 *e-b-3* [a4] / zweite Violine 3 *a#3* [b4] / zweite Violine 1 *d4* [a5] / erste Violine 2 *e4* [b5].

**3 – Takt 159:** erste Violine 1 *f4* [a6] / erste Violine 3 *d#3* [b1] / Cello 1 *e-b-3* [a1] / Cello 2 *g3* [b2] / zweite Violine 2 *f#3* [a2].

**4 – Takt 160:** zweite Violine 4 *d#3* [b3] und zweite Violine 1 *h-b-3* [a3] als Zweiklang / zweite Violine 3 *a#3* [b4] / erste Violine 1 *e-b-3* [a4] / erste Violine 2 *e4* [b5].

**5 – Takte 160-161:** Cello 1 *d4* [a5] / Cello 2 *d#3* [b1] / zweite Violine 1 *f4* [a6] / zweite Violine 2 *g3* [b2] / zweite Violine 3 *e-b-3* [a1].

An diesem Punkt endet in Sequenz XI die serielle Kette in ihrer ursprünglichen Legendistribution. Hier wird sie nun weitergeführt.

**6 – Takte 161-162:** erste Violine 4 *d#3* [b3] / erste Violine 3 *f#3* [a2] / erste Violine 2 *a#3* [b4] / erste Violine 1 *h-b-3* [a3] / erste Violine 5 *e4* [b5].

**7 – Takt 162:** Cello 1 *e-b-3* [a4] / Cello 2 *d#3* [b1] / zweite Violine 2 *d4* [a5] / zweite Violine 3 *g3* [b2] / zweite Violine 1 *f4* [a6].

**8 – Takt 162:** zweite Violine 4 *d#3* [b3] / erste Violine 1 *e-b-3* [a1] / erste Violine 3 *a#3* [b4] / erste Violine 2 *f#3* [a2] / erste Violine 5 *e4* [b5].

### **Modalität/Harmonik**

Da in den Gruppen A und B die kompletten Arrangements aus den Sequenzen X und XI übernommen werden, bewegen sich Bläser und Violen wie dort in 'awğ 'arā auf *a-b-*, Violinen und Celli in 'awğ 'arā auf *h-b-*. Die Motus-Takte greifen wiederum auf den Tonvorrat von 'Saba + 19ième hexacorde' zurück. Gegenüber der vorangegangenen Sequenz XV hat sich in Bezug auf die Harmonik also nichts verändert.

## Klangbild und sonstige Bemerkungen

Daraus folgt, dass sich auch im Klangbild wenig ändert. Während in Sequenz XV in den höchsten Lagen vor allem das *d* verwendet wird, ist der Tonvorrat in diesen Lagen nun weitaus größer, umfasst das gesamte in Violinen und Celli verwendete serielle Spektrum ('Hohes Licht', vgl. Sequenz X). Es ist bemerkenswert, dass am Ende der Komposition die am Ende von Sequenz XI abgebrochene serielle Kette in Bratschen und Bläsern nun weitergeführt wird. Zuvor wurde diese nur modifiziert fortgesetzt, die einzelnen Reihentöne neuen Oktavlagen zugeteilt. Das 'Hohe Licht', das von Violinen und Celli in den höchsten Lagen aufgebaute Klangfeld, wurde abgedunkelt, nach unten transponiert. Dieses 'Licht' ist wieder präsent, ein bekannter Pfad, der sich vorher im Dunkel zu verlaufen schien, wird nun weiter beschriftet (*via illuminativa – via unitiva*). Der Wiederaufgriff des Arrangements der Sequenzen X, XI und XIII (in diesem Zusammenhang ist auch der erneute kurze Einsatz des rhythmischen Modus *samāḥ* zu nennen) führt also nicht über ausgetretene Pfade in eine altbekannte Sackgasse, sondern birgt (eine 'Erinnerung an das bereits Begonnene')<sup>1015</sup>, innerhalb des neuen Kontextes der Motus-Takte, den Weg zur mystischen Vereinigung in sich.<sup>1016</sup>

## Sequenz XVII (*molto lento*)

Die letzte Sequenz reicht von Takt 163 bis zum Ende der Komposition in Takt 167. Das Arrangement ändert sich: Die 'Motus'-Partien fallen weg. Nur die seriellen Stränge der vorigen Sequenz werden fortgeführt (die Einschätzung, dass Sequenz XIV als modale/serielle Spiegelachse fungiert, wird dadurch bestätigt). Wiederholungen schon erklungener Fünftongruppen werden nun aber nicht identisch wiedergegeben, sondern komplett neu instrumentiert und rhythmisiert; die Tonhöhenfolge selbst bleibt gleich. Eingebettet in dieses neue Arrangement von altem Material ist ein transponiertes Zitat der Violapartie Nr. 8 aus *Die Erde dreht sich auf den Hörnern eines Stiers* ('awḡ 'arā auf *d-b*). Das Zitat erklingt dabei in

<sup>1015</sup> S. Hubers Konzeptschreiben, MF 823-580: "Und immer erinnern, was (schon) begonnen wurde."

<sup>1016</sup> Im Kontext dieser Entwicklung erscheint ein Bezug des 'Hohen Lichts' zur Architektur des Basars von Kaschan unwahrscheinlicher, oder zumindest zweitrangig. Gemeint ist wohl tatsächlich eine mystische Dimension, der Pfad zur 'Erleuchtung'.

seine einzelnen Phrasen unterteilt, welche dann von vier Solo-Bratschen im Wechsel vorgetragen werden (4 – 2 – 4 – 8 – 1 – 4). Die Rhythmik bleibt im Vergleich zur Vorlage im *Stier* intakt, von einer hinzugefügten Pause vor dem Einsatz der letzten Phrase abgesehen (ein retardierendes Moment vor dem Ende?).

### **Melodische Linie 'Bläser und Violen' (MF 823-627):**

**12 – Takt 163:** Flöte 2 *eI* [a3] / Flöte 3 (Alt) *c#I* [a4] / Klarinette 3 (Bassetthorn) *d-b-I* [b6] / Trompete 1 *c2* [a5] / Horn 2 *hb* [b7].

**13 - Takte 164-165:** Flöte 1 *eI* [a1] / Flöte 2 *fI* [b1] / Klarinette 3 (Bassetthorn) *a-b-I* [a2] / Flöte 3 (Alt) *eI* [a3] / Bratsche 3 *c#I* [a4] / Bratsche 1 *c3* [a5] / Klarinette 2 *eI* [a1] und Flöte 1 *a-b-I* [a2] als Zweiklang.

In der Skizze findet sich diese abschließende Phrase, hinter dem *Da capo*-Zeichen nach Fünftongruppe Nr. 12. Diese beinhaltet außer **b1** nur noch Töne aus der ersten Reihenhälfte (**a**). Man könnte aber tatsächlich auch eine Wiederholung der Phrasen 1 und 2 annehmen:

**1 – Takt 164:** Flöte 1 *eI* [a1] / Flöte 2 *fI* [b1] / Klarinette 3 (Bassetthorn) *a-b-I* [a2] / Klarinette 1 *g#I* [b2] / Flöte 3 (Alt) *eI* [a3].

Dann kommt es jedoch bei der folgenden Fünftongruppe zu Schwierigkeiten bei der Reihenfolge der Töne:

**2 – Takt 165:** Bratsche 3 *c#I* [a4] / Bratsche 2 *fI* [b4] / Bratsche 1 *c3* [a5] / Klarinette 3 (Bassetthorn) *d-b-I* [b6] / Klarinette 2 *eI* [a1].

Die beiden letzten Töne sind in dieser Interpretation vertauscht. In beiden Fällen ist das *c2* (**a5**) durch ein Flageolet um eine Oktave erhöht.

### **Melodische Linie 'Violinen und Celli' (MF 823-624):**

**9 – Takte 162-163:** Cello 1 *h-b-3* [a3] / Cello 2 *d#3* [b1] / zweite Violine 3 *e-b-3* [a4] / zweite Violine 2 *g3* [b2] / zweite Violine 1 *d4* [a5].

**10 – Takt 163:** erste Violine 4 *d#3* [b3] / erste Violine 1 *f4* [a6] / erste Violine 2 *a#3* [b4] / Cello 1 *e-b-3* [a1] und erste Violine 3 *e4* [b5] als Zweiklang.

**11 – Takte 163-164:** Cello 2 *f#3* [a2] / erste Violine 5 *d#3* [a1] / zweite Violine 1 *hb3* [a3] / zweite Violine 2 *g3* [b2] / zweite Violine 3 *e-b-3* [a4].

**12 – Takt 164:** zweite Violine 4 *d#3* [b3] / erste Violine 1 *d4* [a5] / erste Violine 2 *a#3* [b4] / erste Violine 4 *f4* [a6] / erste Violine 3 *e4* [b5].

**1 – Takte 164-165:** Cello 1 *e-b-3* [a1] / erste Violine 5 *d#3* [b1] / Cello 2 *f#3* [a2] / zweite Violine 2 *g3* [b2] / zweite Violine 1 *h-b-3* [a3].

**2 – Takte 166-167:** zweite Violine 3 *d#3* [b3] / Cello 1 *e-b-3* [a4] / Cello 2 *a#3* [b4] / erste Violine 2 *d4* [a5] / zweite Violine 2 *e4* [b5].

**3 – Takt 167:** zweite Violine 1 *f4* [a6] / zweite Violine 3 *d#3* [b1] / zweite Violine 4 *e-b-3* [a1].

### Modalität/Harmonik

Da immer noch die Reihen aus der vorigen Sequenz wirksam sind, gibt es wieder die damit verbundenen modalen Blöcke: Bläser und Bratschen (*'awǵ 'arā* auf *a-b-*) und Violinen und Celli (*'awǵ 'arā* auf *h-b-*). Mit dem Zitat aus *Die Erde dreht sich auf den Hörnern eines Stiers* wird zum Ende eine dritte Ebene eingeführt. Original steht die Partie in *'awǵ 'arā* auf *h-b-*, hier wird sie jedoch (abwärts) nach *d-b-* transponiert. Damit steht diese Reminiszenz für sich und abseits der beiden bereits etablierten Modusvarianten.

Nichts mit der von Bläsern und Bratschen genutzten Reihe (MF 823-627) zu tun hat auch das *e-b-2* in der ersten Klarinettenstimme in Takt 166. Dieser Ton gehört nicht zu *'awǵ 'arā* auf *a-b-*, dem Modus der Reihe von Bläser und Violen, sondern zu *'awǵ 'arā* auf *h-b-*, also zu dem Modus, der in der von Violinen und Celli verwendeten Reihe (MF 823-624) überwiegend wirksam ist. In dieser Reihe kommt der Ton eine Oktave tiefer vor. Ebenso verhält es sich mit dem *d2* in Trompetenstimme: Es gehört nicht zur Reihe der Bläser und Violen, ist aber Bestandteil des seriellen Fadens von Violinen und Celli und gehört modal gesehen zu *'awǵ 'arā* auf *h-b-*. Dazu passt das einzelne *c2* in der Stimme der ersten Violine 1, am Anfang von Takt 166. Dieses lässt sich zwar im Kontext von *'awǵ 'arā* auf *h-b-* deuten, jedoch ist der Ton auch in *'awǵ 'arā* auf *a-b-* vertreten. Es handelt sich darüber hinaus um einen Ton, der nicht in der Reihe von Violinen und Celli benutzt wird, wohl aber in der von Bläser und Violen. All dies spricht dafür, dass Huber zum Ende der Komposition, ab Takt 166, die Grenzen zwischen den beiden Reihen und – damit verbunden – *'awǵ 'arā*-Varianten aufhebt.

Der Trauermodus *ṣabā* spielt hier keine Rolle mehr. Einziges Überbleibsel sind individuelle Töne, wie die bereits erwähnten: *d2* in der Trompetenstimme, *c2* in der ersten Violine 1, *e-b-2* in der Klarinettenstimme (alle T. 166); oder etwa *d4* in der ersten Violine 2 und *f4* in der zweiten Violine 1 im letzten Takt. Diese Töne liegen jedoch fast alle nicht in der 'richtigen' Lage vor (der Finalton im Besonderen) und, wichtiger, ergeben auch keinen dringend mit *ṣabā* in Verbindung zu bringenden Zusammenhang. Charakteristische Töne wie *gb* und *db* fehlen. Der letzte klingende Ton ist das genannte *f* in der zweiten Violine 1, zweifellos ein wichtiger Ton in *ṣabā*, rein technisch gesehen aber fest an die Reihe der Violinen und *'awǧ 'arā* auf *a-b*-gebunden.

### 3.2.2.10 – Betrachtungen zum zweiten Teil: Der Pfad zur Einheit

Der zweite Teil hebt mit dem 'Conductus' noch einmal völlig neu an, das stetige Neubeginnen bleibt weiterhin präsent, doch der folgende Verlauf zeigt, dass grundlegende Unterschiede zu den Sequenzen des ersten Teils bestehen. Erstens modal, denn nun sind verschiedene Formen von 'awğ 'arā allein bestimmend, von *ṣabā* bleibt lediglich eine ausgeprägte Präsenz des *d*, vor allem in den höchsten Lagen (Streicherflageolets).

Einen Cantus firmus gibt es nicht mehr, das bedeutet, dass der *maqām* als melodisches 'Bewegungssystem' nicht mehr existiert, nur noch als klangliche Farbpalette. Einzelne Klänge sind Punkte in einem Koordinatensystem aus Tonhöhen, die jedoch nicht durch modal bestimmte Wege verbunden sind. Diese Organisation ist nun komplett seriell gestaltet – eine kompositorische Abstraktion, die das vorher mit Einschränkungen als 'arabisch' zu charakterisierende melodische Material endgültig seines ursprünglichen kulturellen Kontextes beraubt. Auf einer spirituellen Sinnesebene fügen sich die ständigen seriellen Permutationen allerdings gut ein: Sie verkörpern eine durch stetigen Wandel entstehende Vielheit auf der Basis einheitlicher Prinzipien. Die Abfolge wechselnder Reihen unterstreicht die Funktion der Sequenzstruktur als einer Struktur stetigen Neubeginns, auf Kosten des roten Fadens, den die Cantus firmi in weitaus größerem Maße darstellten. Konnte man diesen immer noch einen fernen Bezug zu einer konkreten 'originalen' Melodie unterstellen, so sind die Modi nun zu reinen Steinbrüchen geworden, deren intervallische Struktur eine mikrotonale Harmonik jenseits der superchromatischen Totale erlaubt. Hier muss aber auch bemerkt werden, dass es nicht die Absicht Hubers ist, in irgendeiner Form arabische Musik zu schreiben. Die *Lamentationes* sind spürbar ein Stück über Hubers eigene Haltung und Empfindungen angesichts der heraufbeschworenen *cultural clashes* und kriegerischen Katastrophen im postkolonialen Nahen Osten. Es ist seine eigene Totenklage und seine eigene Erregung, die im ersten Teil der Komposition bestimmend ist. Die verbindenden Glieder zwischen Kulturen, nicht nur in der Musiktheorie, sondern vor allem auch in den philosophischen und mystischen Strömungen, sind es, die ihn hoffen lassen und die er einer Welt, die sich auf den politischen Mythos des *clash of civilizations* konzentriert, vor Augen führen will.

Huber bildet in seiner Komposition den gedanklichen Prozess von der wachsenden, ausweglosen Verzweiflung hin zu einer, mit Rilkes Worten, 'mythopoetischen' Reise in ein gemeinsames 'Urland' der Kulturen ab; wo die Vielheit der scheinbaren Gegensätze in einem Ganzen vereint sind und das Ganze nicht als monolithisch, sondern als Träger der Vielfalt erkannt wird. Auf dieser Ebene, wo neoplatonische Philosophie und die mystischen Strömungen des Christentums und des Islam zusammentreffen, findet in den *Lamentationes* die tatsächliche transkulturelle Auseinandersetzung statt. Die Mittel dazu schöpft Huber größtenteils aus seiner eigenen Musikkultur, sucht seine Eloquenz im Vertrauten, lässt aber transkulturelle Ideen aus Philosophie und Religion in die Strukturen der Komposition miteinfließen. Und immer wieder betont er Liebe als Hoffnung und Ausweg innerhalb der sich selbst nährenden Spirale der Zerstörung – ob in Bezug auf Sufi-Mystik, Johannes vom Kreuz oder Doulatabadi (der selbst Bezug auf die Liebesbotschaft des Sufismus nimmt). Kompositorisch wird diese mythopoetische Reise durch die Konzentration auf den ausgefallenen *maqām 'awğ 'arā* und durch den Wegfall weltlicher Cantus firmi greifbar. Man kann diese Reise auch als das Wandeln auf dem mystischen Pfad begreifen: der erste Teil der Komposition stünde dann für den Läuterungsprozess, die *via purgativa*, die Sequenzen IX-XIV für die *via illuminativa*. Die Totenklage des ersten Teiles ist noch stark im 'Diesseitigen' verhaftet, im 'Conductus' werden diese Verbindungen gekappt, wird das 'Selbst' zu Grabe getragen, so dass die Bedingungen für die mystische Epiphanie gegeben sind.

In Sequenz XIV wird schließlich ein Tor durchschritten, das zurück zum erweiterten *ṣabā*-Modus führt. Diese Rückkehr durchbricht jedoch vorherige Muster, indem *ṣabā* im Folgenden durch die *'awğ 'arā*-Schichten begleitet wird und der Klagemodus zudem auch noch durch die Organisation des Tonmaterials in den meditativen Pendelbewegungen der Motus-Takte abgemildert wird. Die zuvor mit Sequenz XII in ihrer Oktavlage veränderten Reihenpermutationen MF 823-627 und 823-624 werden nun in Sequenz XVI in originaler Lagendistribution weitergeführt: Das 'Hohe Licht' der Violinen und Celli erleuchtet den Pfad, die Rückkehr führt nicht in die gleiche Sackgasse wie zuvor. Am Ende von Sequenz XVII, nach dem Zitat aus *Die Erde dreht sich auf den Hörnern eines Stiers* (eine Erinnerung an eben dieses mythologische Bild, das die Notwendigkeit des Gleichgewichts und der Balance herausstellt), scheinen die seriellen und modalen Schichten endgültig zu

verschmelzen ('AUFLÖSEN der Monaden?')<sup>1017</sup>. Die Sequenzen XV-XVI können somit auch als die *via unitiva* des mystischen Pfades verstanden werden, an deren Ende die Selbstaflösung, die Vereinigung mit Gott steht.

Der Finalton des Trauermodus *ṣabā* ist nicht der letzte klingende Ton der Komposition, diese Rolle hat das *f4* inne; ein Ton der sowohl auf *ṣabā*, 'awǧ 'arā auf *a-b-* und 'awǧ 'arā auf *d-b-* hindeuten könnte. Vom seriellen Kontext abgesehen, der diesen Ton stark mit 'awǧ 'arā auf *a-b-* in Verbindung setzt, ist das *f* im Kontext von *ṣabā* auf *d* ein wesentlich wichtigerer Ton als in den beiden anderen *maqāmāt*, ist Startton des zweiten *ǧins* und *ǧammāz*. Auf dieser Ebene ist die Verbindung zum Trauermodus ungleich stärker; der Ton verweist aber eben auch auf den auf ihm aufbauenden *ḥiǧāz*-Pentachord, mit dem eine sehnsuchtsvolle Stimmung assoziiert wird. Es ist möglich, dass diese Assoziation bewusst und in Anspielung auf das Ziel des mystischen Pfades, die *unio mystica*, gesetzt wurde. "Christliche Mystiker", so Huber, "sprechen davon, daß eine Sehnsucht bleibt, über die aber nicht verfügt werden kann. Das Erlebnis ist einmalig. Man kann es niemals zurückzitieren."<sup>1018</sup> Nach dieser Deutung ist das Zitat aus *Die Erde dreht sich auf den Hörnern eines Stiers* in der letzten Sequenz als epiphaner Moment zu lesen, begleitet durch die Verschmelzung modaler Grenzen.

Gunnar Hindrichs' Bemerkungen zu Hubers späterer Komposition *Die Seele muss vom Reittier steigen...* könnten ebenso für diese Komposition geltend gemacht werden:

"Die Musik entwickelt sich nicht deduktiv. Vielmehr hebt sie immer wieder von neuem an, um auch immer wieder abzubrechen. [...]"

So entsteht [...] eine nicht-teleologische Linearität, die das Vorschreiten der Textvertonung ins Spiel bringt, ohne die Musik insgesamt auf ein Ziel auszurichten."<sup>1019</sup>

Und:

"Doch die Entwicklung ist nicht die Entwicklung zu einem angelegten Ziel hin und schon gar keine Schlußapotheose. Sie stellt im Gegenteil die

<sup>1017</sup> S. MF 823-579.

<sup>1018</sup> Von Zeit zu Zeit, S. 60.

<sup>1019</sup> Hindrichs, Gunnar: Die Schwarzerde der Zeit. In: Redepenning, Dorothea/Steinheuer, Joachim (Hrsg.): Mnemosyne. Zeit und Gedächtnis in der europäischen Musik des ausgehenden 20. Jahrhunderts. Saarbrücken 2006. S. 122-123.

Entwicklung zu einer zunehmenden Verinnerlichung dar, die das Äußere in sich aufgenommen hat."<sup>1020</sup>

Der mystische Pfad ist kein teleologischer. Er ist ein Pfad des Immer-wieder-Beginnens, das Ziel nicht erzwingbar. Mit seiner Methodik geht Huber über das bloße äußerliche Abbilden der mystischen Suche hinaus – es entsteht vielmehr der Eindruck, dass der Komponist selbst eine Übung der Verinnerlichung absolviert.

---

<sup>1020</sup> Hindrichs, Gunnar: Die Schwarzerde der Zeit. In: Redepenning, Dorothea/Steinheuer, Joachim (Hrsg.): Mnemosyne. Zeit und Gedächtnis in der europäischen Musik des ausgehenden 20. Jahrhunderts. Saarbrücken 2006. S. 126.

### 3.2.2.11 – Übersicht: Zweiter Teil

a)

#### Sequenz IX (S. 21 / T. 79-87) – 'Conductus'

Dynamik: *molto piano e delicato*

*Maqām*: -

Einsatz Perkussionsgruppe, *wazn*: *samāḥ* (siebenfache Prolatio)

#### Sequenz X (S. 22 / T. 88-95)

Dynamik: *ppp-p*

Serielle Grundlage: Bläser und Violen – MF 823-627 / Violinen und Celli – MF 823-624

*Maqāmāt*: Bläser und Violen – 'awǧ 'arā auf *a-b-* / Violinen und Celli – 'awǧ 'arā auf *h-b-* (Elemente von 'awǧ 'arā auf *a-b-*)

#### Sequenz XI (S. 24 / T. 96-105)

Dynamik: *ppp-p* (Fortsetzung)

Serielle Grundlage: wie in Sequenz X

*Maqāmāt* : wie in Sequenz X

Perkussionspartien laufen zum Ende der Sequenz aus

#### Sequenz XII (S. 27 / T. 106-118)

Dynamik allgemein: *ppp*

##### **Gruppe A:**

Serielle Grundlage: MF 823-627 (modifizierte Fassung)

*Maqām*: 'awǧ 'arā auf *a-b-*

##### **Gruppe C**

Serielle Grundlage: MF 823-624 (modifizierte Fassung)

*Maqām*: 'awǧ 'arā auf *h-b-* (Elemente von 'awǧ 'arā auf *a-b-*)

##### **Gruppe D:**

Serielle Grundlage: ?

*Maqām*: 'awǧ 'arā auf *h-b-* (Elemente von 'awǧ 'arā auf *a-b-*)

**Sequenz XIII (S. 29 / T. 119-129)**

Dynamik allgemein: *ppp* (Fortsetzung)

**Gruppe A:**

Serielle Grundlage: MF 823-684

*Maqām*: 'awǧ 'arā auf *a-b-* (Elemente von 'awǧ 'arā auf *h-b-*)

**Gruppe B/D:**

Serielle Grundlage: MF 823-685

*Maqām*: 'awǧ 'arā auf *h-b-* (Elemente von 'awǧ 'arā auf *a-b-*)

**b)**

**Sequenz XIV (S. 31 / T. 130-136)** – ... *Tor ins Offene...*

Modale/serielle Spiegelachse

Dynamik allgemein: *pppp*

**Gruppe A/B:**

Serielle Grundlage: MF 823-683

*Maqām*: *ṣabā* auf *d*, erweitert

**Sequenz XV (S. 32 / T. 137-149)**

Dynamik allgemein: *ppp-pp*

**Gruppe A:**

Serielle Grundlage: MF 823-684

*Maqām*: 'awǧ 'arā auf *a-b-* (Elemente von 'awǧ 'arā auf *h-b-*)

**Gruppe B/D:**

Serielle Grundlage: MF 823-685

*Maqām*: 'awǧ 'arā auf *h-b-* (Elemente von 'awǧ 'arā auf *a-b-*)

**Gruppe C/D:** Motus-Takte

*Maqām*: *ṣabā* auf *d*, erweitert

**Sequenz XVI (S. 36 / T. 150-162)**

Dynamik allgemein: *ppp-pp*

**Gruppe A/B:**

Serielle Grundlage: Bläser und Violen – MF 823-627 / Violinen und Celli – MF 823-624

*Maqāmāt*: Bläser und Violen – ‘awǧ ‘arā auf *a-b-* / Violinen und Celli – ‘awǧ ‘arā auf *h-b-* (Elemente von ‘awǧ ‘arā auf *a-b-*)

**Gruppe C/D:** Motus-Takte

*Maqām*: *ṣabā* auf *d*, erweitert

Einsatz Perkussion 1 u. 2, *wazn*: *samāḥ* (zweifache Prolatio)

**Sequenz XVII (S. 39 / T. 163-167)** – *molto lento*

Dynamik allgemein: *pppp*

**Gruppe A/B:**

Serielle Grundlage: wie in Sequenz XVI

*Maqāmāt* : wie in Sequenz XVI

**Violapartie Nr. 8** aus *Die Erde dreht sich auf den Hörnern eines Stiers* (Bratschen 1, 2, 4 u. 8): ‘awǧ ‘arā auf *d-b-*

### 3.2.3 – Architektur und musikalische Struktur: Abschließende Bemerkungen

Architektonisch stechen in der Skizze Nader Ardalans die von der Hauptroute des Basars zu Gebäuden bzw. Gebäudekomplexen und Innenhöfen (Karawansereien, Badehäuser, Moscheen etc.) führenden Wege heraus. Diese finden sich in den Zellen 7, 9, 12 und 14 (korrespondierend mit den Sequenzen VII, IX, XII und XIV). Es gibt auch einen direkten Weg aus dem überdachten Basarkomplex hinaus, in Zelle 16/ Sequenz XVI, sowie indirekte Wege. Huber fügt bei Zelle 12/ Sequenz XII explizit die Anmerkung hinzu, dass hier ein indirekter Ausgang gegeben ist.<sup>1021</sup>

Nun handelt es sich bei all diesen Sequenzen um wichtige Punkte in der Komposition. Sequenz VII ist der letzte Kompositionsabschnitt vor dem Auftreten von 'awğ 'arā in der folgenden Sequenz VIII, die letzte Sequenz mit Cantus firmus, die letzte Sequenz, die ganz der weltlichen Sphäre verhaftet ist. Mit Sequenz IX beginnt die 'Conductus'-Partie, die *via illuminativa*. Beide Sequenzen stellen außerdem beruhigende Momente nach den jeweils davor ausbrechenden Fortissimo-Passagen dar; die Musik 'öffnet' sich wieder, es gibt wieder Raum zu Atmen. Hier könnte also eine direkte Übertragung der Räumlichkeit der Skizze (Zugänge zu größeren Komplexen) auf das Klangbild stattgefunden haben.

Sequenz XII reißt den seriellen Faden der vorangegangenen 'Conductus'-Partie durch neue Lagenzuweisungen zwar nicht ganz ab, führt ihn jedoch auch nicht in allen Belangen fort (ein indirekter 'Ausgang'? ). An dieser Stelle enden zudem die seit dem Beginn des zweiten Teils spielenden perkussiven Stimmen; ein Innehalten, ein erinnerndes Moment, ein Zögern? Sequenz XIV ist das 'Tor ins Offene', bringt die Rückkehr des *ṣabā*-Modus, ist aber gleichzeitig das Vorspiel zum letzten Teil des mystischen Pfades, der *via unitiva*.<sup>1022</sup> Auch hier ist ein spärliches, offenes Klangbild gegeben, das Arrangement wird neu aufgebaut. Sequenz XVI ist die letzte Sequenz vor Aussetzen der Motus-Takte, dieser Abschnitt führt als 'Ausgang' in den Epilog der Endsequenz. Die Wegöffnungen der Basarskizze scheinen, teils gestalthaft, teils konzeptuell, Eingang in den Kompositionsprozess gefunden haben.

---

<sup>1021</sup> S. MF 823-600.

<sup>1022</sup> Die Spiegelachsenfunktion der Sequenz könnte auch spirituell verstanden werden, indem sich nämlich die gleiche Ordnung in materieller und geistiger, menschlicher und göttlicher Sphäre, Mikro- und Makrokosmos widerspiegelt.

Die Skizze MF 823-600 suggeriert, dass die an die Hauptroute des Basars angrenzenden Gebäudekomplexe modale Gebiete abstecken (sollten). Bei den Durchgängen der Zellen 7 und 12 zentrieren sich zwei sich überschneidende Gebäudekomplexe; der erste umfasst die Zellen 4-10, der zweite die Zellen 9-15. Huber vermerkt für die Zellen 4-8 *maqām ṣabā zamzama*, dem Modus des in Sequenz IV startenden Cantus firmus. Den Goldenen Schnitt dieses ersten Gebäudekomplexes markiert Huber zu Beginn von Zelle 8/Sequenz VIII. Hier taucht 'awǧ 'arā zum ersten Mal auf, aber noch im Zusammenspiel mit dem bereits etablierten *maqām ṣabā*. Dort endet auch der Cantus firmus. Von Zelle 9/Sequenz IX, dem Schnittpunkt der beiden Gebäudekomplexe, bis zu Zelle 14/Sequenz XIV, dem indirekten Ausgang nach draußen auf der anderen Seite der Basarroute, gilt 'awǧ 'arā, der Modus den Huber dem zweiten Gebäudekomplex zugeordnet hat.<sup>1023</sup>

Es zeigt sich also, dass Huber strukturelle Gliederungselemente aus der architektonischen Skizze abgeleitet hat, einen Teil seiner kompositorischen Entscheidungen nach seiner persönlichen Wahrnehmung des Plans ausgerichtet hat. Hubers Wahrnehmung bzw. Verständnis basiert dabei nicht allein auf Offensichtlichem, sondern ist zum großen Teil Ergebnis einer intensiven Arbeit mit der Skizze. Dies belegen die zahlreichen Eintragungen und Vermerke.

---

<sup>1023</sup> Für die Zellen 9 (Schnittpunkt der beiden Gebäudekomplexe) bis 12 (Durchgang zweiter Gebäudekomplex) hatte Huber zuerst *hiǧāz* vermerkt, diese Eintragung aber im weiteren Arbeitsprozess durchgestrichen.

## V – Schlussbetrachtung

### 1 – Einordnung: Christian Utz' Leitfragen

Vor dem letzten Fazit soll hier noch einmal auf die eingangs angeführten Leitfragen von Christian Utz eingegangen werden. Es folgt eine kurze Beantwortung der Fragen und anschließend eine Einordnung in die entsprechenden Kategorien.<sup>1024</sup>

- *Welche Arten von Materialien werden rezipiert (musikalische, philosophische, ästhetische, literarische, etc.)?*

Im *Stier* werden vor allem musikalische und literarische (Doulatabadi) Materialien verarbeitet; in den *Lamentationes* liegt der Fokus im direkten Vergleich mehr auf philosophischen/spirituellen und künstlerischen (Architekturskizze von Nader Ardalan) Materialien.

- *Welche Quellen werden verwendet (persönliche Erfahrungen, Gespräche, Konzerte, Vorträge, Bücher, Aufnahmen etc.)?*

Huber stützt sich auf schriftliche Quellen zur arabischen Musiktheorie, v. a. d'Erlangers Reihe *La musique arabe*. Hier entnimmt er einen großen Teil seiner Materialien – Modusdarstellungen, Transkriptionen etc. Er rezipiert philosophische/spirituelle Texte, wie die erwähnten Veröffentlichungen Laleh Bakhtiars. Direkten Austausch hatte er mit den Musikern des *Ensembles Al-Kindi*. Das Sample von Munir Baschirs Lautenspiel im *Stier* zeigt, dass Huber auch mit Aufnahmen gearbeitet hat.

- *Welche Intention verfolgt der Komponist dabei (soweit rekonstruierbar)?*

An dieser Stelle sei Huber selbst anhand einer Skizze zitiert:

"Interdependenz

Vertiefung / auch von Solidarität

also Gegensatz zu Dominanz (kultureller) [...]"<sup>1025</sup>

<sup>1024</sup> Leitfragen und Kategorien finden sich in Utz 2002, S. 66-68.

<sup>1025</sup> MF 848-209.

In den *Lamentationes* geht es auf einer technischen Ebene um die bruchlose Integration der arabisch-modalen Intervallstruktur in die eigene kompositorische Sprache, während im *Stier* eine wesentlich offenere, experimentelle Situation mit unterschiedlichen Arten der interkulturellen Begegnung und Repräsentation etabliert wird.

- *Wie definiert der Komponist die Unterscheidung von Eigenem und Fremdem, von kulturellem Selbst und kulturellem Anderen?*

Im *Stier* stellt er beides nicht monolithisch dar – die Übergänge sind fließend (europäische Musiker\*innen, die in arabischen Modi spielen, arabische Musiker\*innen, die ausnotierte Passagen spielen etc.). Herkunft und Verarbeitung der entsprechenden Materialien sind auf beiden 'Seiten' heterogen. Es ist erkennbar das Ziel, eine **möglichst** gleichberechtigte Situation herzustellen. Dies kann in letzter Konsequenz nicht glücken, da Huber seine Rolle als Komponist nicht völlig aufgeben möchte. Durch für das arabische Ensemble eingeräumte Freiräume versucht er, einen unter diesen Bedingungen möglichen Ausgleich zu schaffen. Die *Lamentationes* können im direkten Vergleich als eine Rückkehr zum Persönlichen, zum nun umso mehr transkulturell geprägten 'Selbst' Klaus Hubers verstanden werden.

- *Welche relative Bedeutung haben interkulturelle Rezeptionsprozesse im Vergleich mit innerkulturellen und personalstilistischen Prozessen, die sich im Werk manifestieren?*

Im Allgemeinen integriert Huber die interkulturell rezipierten Elemente in seinen Personalstil. Seine Zeitbehandlung (Poly-Tempik) ist durchaus interkulturell beeinflusst, jedoch auf einer philosophisch-spirituellen Ebene. Musikalisch ergeben sich bei der Adaption arabischer rhythmischer Modi auch direkte Übernahmen; diese werden aber durch Übereinanderschichtung in verschiedenen 'Prolationen', sowohl im Tonband-Arrangement des *Stiers* als auch live in den *Lamentationes*, in Hubers Konzept der 'Poly-Tempik' assimiliert. Ähnliches geschieht mit den Intervallstrukturen der *maqāmāt*. In den *Lamentationes* sind sie Grundlage für Hubers harmonische Experimente jenseits einer mikrotonalen 'Superchromatik'. Andererseits definieren die von d'Erlanger übernommenen 'Cantus firmi' durchaus die harmonische Struktur der entsprechenden Sequenzen – die Melodien (wenn auch in Hubers eigener Verdichtung) bestimmen die entstehenden Zusammenklänge. Im *Stier* bildet

das live improvisierende arabische Ensemble ein wichtiges Gegengewicht zu Hubers 'Selbst'.

- *Welche Wichtigkeit wird der Frage nach der 'Authentizität' der rezipierten Materialien eingeräumt?*

In Hubers komponierten Partien selbst ist die Frage nach Authentizität nachrangig; er versucht in der Regel nicht, Musik zu imitieren. Für ihn ist die Vorarbeit, die Auseinandersetzung mit 'authentischen' Materialien/Quellen und Musiker\*innen wie dem *Ensemble Al-Kindi* offensichtlich wichtig. Die *Lamentationes* bedeuten für ihn eine Rückkehr zum Eigenen, mit den Früchten der interkulturellen Auseinandersetzung im Gepäck. Im *Stier* versucht Huber das Konzept der 'Authentizität' dadurch zu brechen, dass er eine Vielzahl verschiedener 'authentischer' Elemente heterogener Herkunft in unterschiedlichen Verarbeitungsweisen miteinander konfrontiert. Dabei werden Kontexte zumindest teilweise bewusst in die Überlegungen miteinbezogen, wie etwa im 'säkularen Gebet' in den ersten Sequenzen des Stiers. Umsichtig vermeidet er hier die Dekontextualisierung und Funktionalisierung der Koranrezitation und schafft einen angemessenen 'Ersatz', der es ihm dennoch erlaubt, mit einem (arabischen) Gebet für den Frieden zu beginnen.<sup>1026</sup> In weniger heiklen Fällen aber, wie etwa dem von Doulatabadis Vortrag, verändert Huber ebenso bewusst den Kontext durch editorische Eingriffe, funktionalisiert den Text um.

- *Welche Art des transkulturellen Verstehens offenbart der Rezeptionsprozess?*  
Gerade die Analyse des *Stiers* hat gezeigt, dass Huber Kulturen durchaus als heterogene Gebilde versteht, die auf vielfältige Weise miteinander in Kontakt treten. Auf die musik- und ideengeschichtliche Vernetzung und Abhängigkeit der Kulturen hinzuweisen ist ihm ein vorrangiges Anliegen.

---

<sup>1026</sup> Wie schon an früherer Stelle erwähnt, ließ Huber Hamza Shakkūr die Rezitationstexte auswählen, eine kluge Entscheidung. S. Von Zeit zu Zeit, S. 83.

## 2 – Hubers Golfkrieg-Kompositionen: Schlussfolgerungen

Mit den beiden Kompositionen *Die Erde dreht sich auf den Hörnern eines Stiers* und *Lamentationes de fine vicesimi saeculi* hat sich Huber dem Thema des ersten Irakkrieges und insbesondere dem des *clash of civilizations* auf höchst unterschiedliche Weise genähert. Die Assemblage vereint mit Tonbandebene, komponierten Live-Parts und improvisierendem Ensemble narratologisch gesprochen verschiedene Erzählinstanzen, die verschiedene Stimmsysteme, Klangquellen und Techniken verwenden. Demgegenüber steht das 'Autorenwerk' *Lamentationes de fine vicesimi saeculi* mit seiner einheitlichen Faktur und 'Erzählstimme'. Auch scheint die Assemblage eine 'weltlichere' Perspektive einzunehmen, während das Orchesterwerk *Lamentationes* eher die Gestalt einer spirituellen Meditation annimmt.

Der *Stier* ist schon in der Wahl seiner Materialien 'körperlicher', konkreter: Stimm- und Geräuschaufnahmen (Singen, Schreien, perkussive Klänge durch Wasser, Stein, Metall etc.), Sampling (Munir Baschirs Lautenspiel) etc. Der klanglich mehrschichtige Aufbau – Lautsprecher vs. Live-Ebene, arabische vs. europäische Instrumente – arbeitet mit schärferen Kontrasten, mit einer ausgeprägteren Heterogenität als es die vier Orchestergruppen der *Lamentationes* vermögen. Und schließlich verankert Doulatabadis Text, auch wenn Huber ihn durch seine Eingriffe ein wenig universeller handhabbar macht, die Komposition politisch und zeitgeschichtlich in unserer Realität – im Gegensatz zur wesentlich 'absoluteren' Musik der *Lamentationes*. Huber ist bestrebt, den *clash of civilizations* auf die Bühne zu bringen und gibt sich redliche Mühe, dabei möglichst differenziert vorzugehen. Er nutzt das Format der musikalischen Assemblage, um eine heterogene, zum Teil widersprüchliche Ansammlung von Elementen in einer Abfolge von Sequenzen gleicher Dauer miteinander zu konfrontieren. Es ist Hubers persönlicher 'Clash', seine eigene Auseinandersetzung mit der arabisch-islamischen Kultur und Musikgeschichte, den gemeinsamen Wurzeln und Querverbindungen, die seine Materialauswahl bedingen. Im Eklektizismus, der Collagetechnik so naheliegend, entgeht Huber der Unmöglichkeit, die 'eine', 'korrekte' Repräsentation klassischer arabischer Musik liefern zu müssen. Bezüglich der von Christian Utz aufgestellten Rezeptionskategorien ist *Die Erde dreht sich auf den Hörnern eines Stiers* daher am

ehesten '(4) **Differenz**' zuzuordnen.<sup>1027</sup> Eine simplifizierte Unterscheidung zwischen Selbst und Anderem gibt es nicht – es entstehen Trennungsunschärfen, Kooperationen und 'Clashes'. Die Anzahl der verwendeten Komponenten der Assemblage ist hoch und vielfältig. Huber hat sich intensiv mit den von ihm verwendeten Materialien beschäftigt und geht überlegt mit ihnen um.

Doch wäre eine wesentlich offenere Konzeption möglich gewesen. Wie Pohlit kritisiert, hätte Huber auf die Persönlichkeiten des *Ensembles Al-Kindi* mehr in ihrer Eigenschaft als Individuen eingehen können.<sup>1028</sup> Ebenso hätte er mehr kompositorische Kontrolle delegieren können, an das Ensemble, oder auch an eine weitere mit-schaffende Person mit anderer kultureller Perspektive. Dadurch hätte er leicht die arabischen Vertreter\*innen auf der Bühne in ihrer Rolle als eigenständige gleichgestellte Partner\*innen stärken können. In dieser Hinsicht zeigt sich Huber immer noch sehr dem Bild des\*der europäischen Komponist\*in und dem Werkgedanken verpflichtet. Nicht ohne Grund bemerkte er im Kommentar zu den *Lamentationes*, dass "die unmittelbaren Konsequenzen diesmal bis an die Grenzen der Selbstaufgabe als autonom komponierendes abendländisches Subjekt" gingen. Es ist zu fragen, ob hier letztlich nicht ein weiterer Schritt notwendig gewesen wäre, um den Eindruck einer 'Zurschaustellung' und Funktionalisierung des arabischen Ensembles vollständig zu vermeiden.

Nichtsdestoweniger gelingt es Huber mit der vielschichtigen Anlage seiner Komposition, dem monolithischen Kulturbild Huntingtons ein komplexeres und individuelleres Modell entgegenzusetzen. In den sehr unterschiedlichen Arten des musikalischen Gegen-, Neben- und Miteinanders mag für sicherheitspolitische Planspiele wenig Nutzen liegen, für die Zivilgesellschaft stellen sie jedoch eine

---

<sup>1027</sup> Bezogen auf Helmut Rösings 'Klassifikation kompositorischer Aneignungsstrategien' ist hier Kategorie 5 anzuführen: "Im Zentrum steht die Montage bzw. das Sampling der verschiedensten Partikel von Musik anderer Zeiten, Stile, Kulturen, in der extremsten Form bis hin zum Verzicht auf eigene Kreativität, wie das Hermann Hesse bereits in seinem Roman *Das Glasperlenspiel* beschrieben hat. Musikalische Zitate fungieren als Mittel der Semantisierung, so z. B. bei dem schon zuvor erwähnten Bernd Alois Zimmermann, der mit seinem 'pluralistischen Konzept' Botschaften der Jahrhunderte in seinen Kompositionen verschmilzt. Oder auf ganz andere Weise in *Hymnen für elektronische und konkrete Klänge* (1966/67) von Karlheinz Stockhausen, der in vier 'Regionen' musikalisch Disparates unter dem Gestus einer weltumfassenden Solidarisierung und gemäß dem Motto von der Einheit in der Vielfalt zusammenzuzwingen trachtet." S. Rösing, S. 81-82.

<sup>1028</sup> Vgl. Pohlit 2011, S. 187: "While he reserved free space for improvisation, he did not take in account the individual personalities who participated in the premiere in as much depth as they would have offered. JJW [Anm. d. Verf.: Julien Jalaeddin Weiss] remained [...] an anonymous 'Arab' performer in the conception of the piece."

weitaus fruchtbarere Betrachtungsweise dar als der politische Mythos vom 'Kampf der Kulturen'.

Mit den *Lamentationes* kehrt Huber wieder ganz in die traditionelle Rolle des 'autonom komponierenden abendländischen Subjekts' zurück. Huber bedient sich der arabischen *maqāmāt*, doch gibt es – mit Ausnahme des\*der optionalen Sufi-Sänger\*in am Schluss – keine direkte Repräsentation 'authentischer' *maqām*-Musik. Abstrahierte Cantus firmi, basierend auf Transkriptionen d'Erlangers, bilden in den *Lamentationes* die größte Annäherung an die klassische arabische Musik. Die modale Struktur dieser musikalischen Quellen bestimmt auch die der entsprechenden Sequenzen (mit). Im Übrigen benutzt Huber die melodischen Modi zur Organisation harmonischer Felder, als dekontextualisierte Tonsammlungen. Obwohl er den modalen Intervallvorrat teilweise neu ordnet, so sind die Konstellationen dieser harmonischen Felder doch in vielen Fällen direktes Resultat aus den Strukturen der verwendeten *maqāmāt* und werden (durch Überlagerungen) aus der (im Fall der Cantus firmi modal geprägten) Einstimmigkeit entwickelt. Musikalisch entsprechen die *Lamentationes* daher am ehesten Utz' Rezeptionskategorie '(2) **Integration/Assimilation**'.<sup>1029</sup> Huber integriert und transformiert die rezipierten Materialien – er räumt ihnen einen großen Stellenwert ein, geht aber mit ihnen innerhalb seines eigenen gewohnten kompositorischen Bezugsrahmen um.<sup>1030</sup> Er zieht selbst den Schluss:

"Ich suchte (und fand) eine ganz eigene Harmonik (und auch eine andere als eine arabische)."<sup>1031</sup>

In weitaus größerem Umfang als im *Stier* geschieht in dieser Komposition jedoch eine Auseinandersetzung mit Konzepten aus der mystischen Dimension des Islam, dem Sufismus. In dieser Hinsicht geht Hubers Rezeption eher weiter in Richtung '(3)

---

<sup>1029</sup> Vgl. Rösing, S. 81: "3. Rhythmische, melodische und/oder klangliche Elemente der anderen Musik dienen als Inspirationsquelle und als Legitimation für die Veränderung tradierter Kompositionsregeln. Im Mittelpunkt steht die Weiterentwicklung des eigenen Stils. Hier sind u. a. zu nennen: Claude Debussy mit seinen leittonlosen Schwebeklängen, Leoš Janáček mit seinen dem Sprachrhythmus abgehörten Motiven oder Béla Bartók mit seinen an ungarischer Folklore orientierten Musikidiomatik."

<sup>1030</sup> Vgl. Knipper, Till: Klage um Klage. 'Rekomposition' in Klaus Hubers Spätwerk. In: MusikTexte; Bd. 123 (2009). S. 67: "Seine kompositorischen Verfahren – Wellenbilder, Zeitnetze, Permutationsverfahren von Tonhöhe und Rhythmik, die formalen Anlagen mit mehreren goldenen Schnitten et cetera – wurden schon lange vor dem Spätwerk entwickelt und werden seit den achtziger Jahren sehr regelmäßig in fast standardisierter Weise verwendet."

<sup>1031</sup> Von Zeit zu Zeit, S. 240.

**Synthese'**, denn hier liegt eine große Schnittstelle mit mystischen und philosophischen Strömungen in der europäischen Geschichte und – vielleicht noch wichtiger – mit Hubers eigenem Interessenhorizont vor. In dieser Hinsicht stellen die *Lamentationes* keine kompositorische Neuausrichtung, sondern ein Fortspinnen von Konzepten dar, die schon einige Zeit in seinem Schaffen wirksam sind und spätestens durch seine Auseinandersetzung mit dem Sufismus angestoßen werden (v. a. was Zeitbehandlung und Zeitverständnis betrifft).

Auf vielen Ebenen (Makro- und Mikrokosmos) findet sich das Konzept der Vielheit in der Einheit (vier Orchestergruppen, verschiedene 'Prolationes' des einen rhythmischen Modus, ein zerrissener Satz, der durch das Band des geteilten Cantus firmus zusammengehalten wird etc.); auch die Idee von der ständigen Neuschöpfung und Zerstörung des Universums, vom ständigen Wandel, ist auf Ebenen des Arrangements, des Wechsels von Cantus firmi, Reihen und modalen Färbungen präsent. Als gutes Beispiel für beide Konzepte kann Hubers Reihentechnik gelten (ohne dass diese speziell für die *Lamentationes* und ihren spirituellen Hintergrund entwickelt oder angepasst worden wäre), auf deren einheitlicher Grundlage eine Vielzahl an sich kontinuierlich verändernden Intervallkonstellationen entwickelt wird.<sup>1032</sup> Dazu kommt die Nachzeichnung des mystischen Pfades in der Anlage der Komposition – der Fokus liegt hier deutlich auf der spirituellen Dimension. Huber bewegt sich dabei in einem persönlichen, Kulturgrenzen überschreitenden Assoziationsfeld, das verschiedenste Quellen – die Threni, Johannes vom Kreuz, Doulatabadi, Rilke und Sufi-Mystik – zusammenführt.<sup>1033</sup> Darin liegt die gemeinsame Linie beider Kompositionen: Sie stellen Verknüpfungen her, verweisen auf das Verbindende, auf die gemeinsame Geschichte und Verwurzelung in der griechischen Antike, im abrahamitischen Monotheismus, im Glauben an einen liebenden Gott. Gerade in der heutigen Zeit, in der Narrative von der Inkompatibilität der Kulturen Konjunktur haben, mangelt es an Stimmen wie der Hubers, die die Menschen zusammenbringen wollen.

Die Analyse-Partien dieser Arbeit lassen zwangsläufig viele Fragen offen. Hubers komplexe Techniken bieten noch in Hülle und Fülle Gelegenheit zur weiteren

---

<sup>1032</sup> Für sich allein betrachtet wäre keines dieser Beispiele von großer Aussagekraft; zusammengenommen, mit Kenntnis von Hubers Konzeptschreiben und seines lebenslangen Interesses an mystischem Ideengut, erscheinen diese Verknüpfungen aber keineswegs willkürlich.

<sup>1033</sup> Dies ist aber nichts, was sich an der Oberfläche der Komposition als interkultureller Prozess ablesen bzw. hören ließe; im *Stier* vollziehen sich diese Verknüpfungen und Zusammenstöße dagegen viel deutlicher und hörbarer.

Forschung. Gerade eine systematische Betrachtung seiner Kompositionen und Kompositionsskizzen im Verlauf der Jahrzehnte, eine ausführliche Darstellung von Wandel und Konstanz in seiner Methodik, könnte Erhellendes beitragen und vielleicht so manche hier getätigte Beobachtung in ein völlig neues Licht stellen.

Beide untersuchten Werke richten sich vornehmlich an ein europäisches, genauer: deutschsprachiges Konzertpublikum. (So fehlen in *Die Erde dreht sich auf den Hörnern eines Stiers* z. B. französischsprachige Samples aus dem letzten Teil von Doulatabadis Vortrag.) Bestimmte Inhalte des Textes werden zwar nur in persischer und arabischer Sprache wiedergegeben, doch mit dem deutschen Text allein erhält man schon ein recht gutes Bild der behandelten Themen. In der Rückkehr zum großen Orchester und gleichzeitig zu mehr kompositorischer Kontrolle zeigt sich Hubers Wunsch, die eigene kompositorische Identität – und damit auch deren kulturellen Kontext – nicht aufgeben zu wollen. Er bestätigt vielmehr (sofern dies je in Frage stand), ein europäischer Komponist zu sein, der unter den entsprechenden Rahmenbedingungen seine Musik schreibt und aufführt.

Dennoch wurden Hubers 'arabische Stücke' *Die Erde dreht sich auf den Hörnern eines Stiers* und das 2002 vollendete Kammerkonzert *Die Seele muss vom Reittier steigen...* auch in Kairo aufgeführt, wie Kjell Keller berichtet.<sup>1034</sup> Die Kulturstiftung *Pro Helvetia* realisierte im Jahr 2004 Konzerte der beiden genannten Werke zusammen mit Stücken ägyptischer Komponisten:

"Die Aufführungen in Kairo wurden von Fernseh- und Radiostationen sowie von Zeitungen positiv zur Kenntnis genommen. Die Reaktionen im Publikum waren kontrovers, wie Hebba Sheriff, Leiterin des Pro Helvetia Liaison Office Cairo feststellte. Besser zugänglich war *Die Erde bewegt sich auf den Hörnern eines Ochsen*. Das Madih-Ensemble, das anstelle des Ensembles Al-Kindi mitwirkte, garantierte mit seinen Improvisationen auf Maqamat eine größere Nähe zum Publikum."<sup>1035</sup>

Bereits 1994, noch vor der Uraufführung des *Stiers* bei den *Wittener Tagen für neue Kammermusik*, schreibt Mursi Saad El-Din in *Al-Ahram Weekly*, der

<sup>1034</sup> Zu diesem Zweck reduzierte Huber das Kammerkonzert bzw. dessen Rekomposition in kleinerer Besetzung, ...à *l'âme de marcher sur ses pieds de soie...* (2004), noch weiter in der Besetzung, um den Gegebenheiten vor Ort zu entsprechen. Diese Version nannte er ...à *l'âme de descendre de sa monture et marcher sur ses pieds de soie...* (ebenfalls 2004). S. Keller 2005, S. 191.

<sup>1035</sup> Keller 2005, S. 191.

englischsprachigen Ausgabe der Kairoer Zeitung *Al-Ahram*, über Hubers kompositorische Bemühungen im Feld der arabischen Musik.<sup>1036</sup> Er bezieht sich dabei auf den Artikel *In Tune with Other Cultures* von Max Nyffeler, der im Herbst 1993 in der englischsprachigen Ausgabe der schweizerischen Kulturzeitschrift *Passagen* (ebenfalls ein Produkt von *Pro Helvetia*) veröffentlicht wurde.<sup>1037</sup> Mursi Saad El-Din behandelt den Artikel so, als stamme er aus der Feder Hubers, übergeht dabei also die Mittlerrolle Nyffelers (wohl um das Verständnis zu erleichtern):

"'In Tune with Other Cultures' is the title of a fascinating article by the Swiss composer Klaus Huber. This is translation in the broader sense; cross-cultural interaction and the influences that cultures have upon each other. Huber has tried to compose music based on the Eastern modal technique, something that many would consider impossible for a European. 'What are the affinities between the two cultures?' he asks. [Anm. d. Verf.: Die Frage stellt Nyffeler in Stellvertretung Hubers.] And he reminds Europeans, as many Arabs have been trying to remind themselves for the best part of the last two centuries 'it was the Arabs who preserved the heritage of Classical Antiquity in the Mediterranean region during the 'Dark Ages' of medieval Christianity.'"<sup>1038</sup>

Und weiter, über das Kompositionsprojekt *Die Erde dreht sich auf den Hörnern eines Stiers*:

"Huber has engaged some Arab musicians to play the *qanoun*, the *nay* and the *riq*, along with a sufi singer. He uses the guitar and viola, which both, though western instruments, have their origins in Eastern music. In his article he explains the difference between Arabic and European music, and how he is trying to create a synthesis between them. Many Eastern musicians have attempted do do this, but Huber is a rare example of a western composer striving to do so. He is not sure about the result, but as he says, 'Whether I

---

<sup>1036</sup> Vgl. Nyffeler, Max: Avicenna und der Golfkrieg. Anmerkungen zum jüngsten Schaffen von Klaus Huber. In: *Neue Zeitschrift für Musik*; Bd. 164, 2 (2003). S. 18.

<sup>1037</sup> S. Nyffeler, Max: *In Tune with Other Cultures. The Composer Klaus Huber*. In: *Passages*; Bd. 15 (1993). S. 26-27. In der deutschen Ausgabe unter dem Namen: *Zwischentöne: der Komponist Klaus Huber*. In: *Passagen*; Bd. 15 (1993). S. 26-27.

<sup>1038</sup> *Al-Ahram Weekly*; 20.-26.1.1994; Kulturteil, Rubrik: 'Plain Talk'. Vgl. Nyffeler, Max: *Nyffeler, Max: In Tune with Other Cultures. The Composer Klaus Huber*. In: *Passages*; Bd. 15 (1993). S. 27.

win or lose makes no difference. There is no turning back now.' [Anm. d. Verf.: Dies ist das einzige direkte Zitat Hubers.] It is the act of translating that is important."<sup>1039</sup>

Einen ähnlichen Respekt für Hubers Versuch lässt auch Musikwissenschaftler Issam El-Mallah merken, mit dem Kjell Keller bezüglich der Kairoer Aufführungen von Hubers Werken korrespondierte. In einem Brief an Keller vom 11. Juni 2004 schreibt er:

"Die beiden Stücke kamen beim ägyptischen Publikum sehr gut an, da man dort die Anlehnung von Klaus Hubers Musik an religiöse, islamische Themen durch die Einbettung von Sufi-Motiven als Zeichen des Respektes gedeutet hat. Gerade in einer Zeit, in der aufgrund der aktuellen politischen Ereignisse oft ein völlig verzerrtes Bild des Islam in der Öffentlichkeit geprägt wird, wurde diese Geste sehr geschätzt. Beim Stück '*Die Seele muss vom Reittier steigen...*' gewann Klaus Huber die Gunst des Publikums v. a. durch die Auswahl eines Textes des berühmten Dichters Mahmud Darwisch. Das Publikum war überrascht, daß der Text in Originalsprache vertont worden war."<sup>1040</sup>

Der ernsthafte Versuch einer Auseinandersetzung mit der arabischen Kultur und ihrer Geschichte ließ Mursi Saad El-Din allein aufgrund der Seltenheit aufhorchen.<sup>1041</sup> Die respektvolle und brückenschlagende Weise, mit der Huber dieses Unterfangen anging, scheint als Geste nicht verloren gegangen zu sein. Gerade in Zeiten, in denen offen die grundlegende Inkompatibilität der Kulturen propagiert und deren

---

<sup>1039</sup> Al-Ahram Weekly; 20.-26.1.1994; Kulturteil, Rubrik: 'Plain Talk'.

<sup>1040</sup> Keller 2005, S. 193.

<sup>1041</sup> Umgekehrt ist eine solche Auseinandersetzung weit weniger ungewöhnlich. In der arabischen Musik zeigt sich dieser fortwährende Prozess ja auf allen Ebenen: medial, theoretisch und eben auch kompositorisch. Kjell Keller führt in seinem Text an: "Gerade Gamal Abdel-Rahim, der 'Vater der neuen Musik Ägyptens', mit dem gleichen Jahrgang 1924 wie Klaus Huber, plädierte vehement dafür, daß sich die jüngere Generation kompositorisch intensiv mit dem eigenen musikalischen Erbe auseinandersetzen solle. In den achtziger Jahren schrieb Gamal Abdel-Rahim einige Stücke in kleiner Besetzung, in denen sich auch Maqamat mit Dreiviertelton-Intervallen, horizontal und vertikal, finden. Sein früher Tod 1988 stoppte ein weiteres Vorwärtstasten." Abdel-Rahim experimentierte also eben auch mit *maqāmāt* in der Mehrstimmigkeit. S. Keller 2005, S. 192-193. Vgl. El-Kholy, Samha: Zwischen Selbstbehauptung und freiem Spiel der Fantasie. Neue Musik in Ägypten. In: Neue Zeitschrift für Musik; Bd. 164, 2 (2003). S. 41. Vgl. a.: Shaked, Yuval: Die Tauben flogen weg. Zur zeitgenössischen palästinensischen Musik. In: Neue Zeitschrift für Musik; Bd. 164, 2 (2003). S. 44-49.

gemeinsame Verflechtung, deren wissenschaftlicher und kultureller Austausch verschwiegen oder gar geleugnet wird, sticht Hubers Haltung hervor und gewinnt nochmals an Bedeutung. Wer Stellung gegen die selbsterfüllende Prophezeiung des *clash of civilizations* beziehen will, muss das Wagnis eingehen, offen auf die andere Kultur zuzugehen und sie nicht als Projektionsfläche für die dunkelsten Seiten des Selbst zu missbrauchen.

## VI – Literatur

### Quellen:

#### Werke und Skizzen:

- Huber, Klaus: 'Die Seele muss vom Reittier steigen...' Kammerkonzert für Violoncello-Solo, Baryton-Solo, Kontratenor und 37 Instrumentalisten mit Fragmenten eines Gedichts von Mahmoud Darwish. München 2002.
- Huber, Klaus: Kammerkonzert 'Intarsi'. Für Klavier und 17 Instrumentalisten. München 1994.
- Huber, Klaus: "La terre tourne sur les cornes d'un taureau..." (Die Erde dreht sich auf den Hörnern eines Stiers ...) Für vier arabische und zwei europäische Musiker und Tonband. München 1994. [Die Erde dreht sich auf den Hörnern eines Stiers] Strenggenommen handelt es sich hier nur um die Partitur, die neben allgemeinen Aufführungsanweisungen Incipits der längeren Partien von Bratsche und Gitarre enthält (einzelne Klangereignisse in diesen Stimmen sind komplett verzeichnet). Die Stimmhefte (Viola, Gitarre, Qanun, Mazhar/Riqq, Nay), die hier mit gemeint sind, können über den Ricordi-Verlag bezogen werden.  
Die Aufnahme der Uraufführung erschien 1994 beim Kulturforum Witten auf einer Doppel-CD zusammen mit den anderen Beiträgen (Wittener Tage Für Neue Kammermusik 1994).
- Huber, Klaus: Lamentationes de fine vicesimi saeculi. Für Orchester. München 1994. [Lamentationes]
- Huber, Klaus: Protuberanzen. Drei kleine Stücke für Orchester. München 1986.
- Huber, Klaus: Skizzen, Entwürfe, Reinschriften im Besitz der Paul-Sacher-Stiftung Basel. Mikrofilme [MF] 817 (*Stier*), 823 (*Lamentationes*) u. 848 (*māqām*-Studien). Verlaufsdiagramm zu *Die Erde dreht sich auf den Hörnern eines Stiers* (autographes Material, zweite Reinschrift).
- Huber, Klaus: Skizzen zu und Zuspieldänder für *Die Erde dreht sich auf den Hörnern eines Stiers* im Besitz des Experimentalstudios des SWR.
- Huber, Klaus: Transpositio ad infinitum. Für ein virtuoses Violoncello. Mainz 1977.

- Huber, Klaus: ...von Zeit zu Zeit... II. Streichquartett. München 1985.
- Schnebel, Dieter: Lamento di Guerra. Für Stimme (Mezzosopran) und Orgel (oder Akkordeon/Synthesizer) (1991). Mainz 2000.

Schriften und Gespräche:

- Huber, Klaus: Ein Krieg gegen die Welt – eine Welt gegen den Krieg. In: Kunkel, Michael (Hrsg.): Unterbrochene Zeichen. Klaus Huber an der Hochschule für Musik der Musik-Akademie der Stadt Basel. Schriften, Gespräche, Dokumente. Saarbrücken 2005. S. 29-31.
- Huber, Klaus: Umgepflügte Zeit. Schriften und Gespräche. Köln 1999 (= Edition MusikTexte; Bd. 6). [Umgepflügte Zeit]
  - o Huber, Klaus: ALVEARE VERNAT. S. 411.
  - o Huber, Klaus: An den Rändern des Bewußtseins. Positionsbestimmung 1980. S. 50-52.
  - o Huber, Klaus: Das Heraufkommende im Alten freilegen. Über den Umgang mit historischer Musik. S. 43-49.
  - o Huber, Klaus: Die Tiefe des eigenen Herzens ausloten. Zu einer zeitgemäßen Mystik in gegensätzlichen Kulturen. S. 53-66.
  - o Huber, Klaus: "... durch die Stille hindurch hören ..." Musik zwischen Spiritualität und Verdinglichung. S. 76-82.
  - o Huber, Klaus: Für einen lebendigeren Orgelklang. Stimmungssysteme, Temperatur, Mikrotonalität. S. 83-88.
  - o Huber, Klaus: Nähe und Distanz. Zum Streichtrio DES DICHTERS PFLUG. S. 224-234.
  - o Huber, Klaus: Neue Ufer. LAMENTATIONES DE FINE VICESIMI SAECULI. S. 250-252.
  - o Huber, Klaus: Um der Unterdrückten Willen. Gegen die Verdinglichung des Menschen und der Kunst. S. 162-176.
  - o Huber, Klaus: Von Zeit zu Zeit. Zum Problem kompositorischer Zeit. S. 67-75.
- Huber, Klaus/Mahnkopf, Claus-Steffen: Von Zeit zu Zeit. Das Gesamtschaffen. Gespräche mit Claus Steffen Mahnkopf. Hofheim 2009. [Von Zeit zu Zeit]

- Huber, Klaus/Trümpy, Balz: Klaus Huber im Gespräch mit Balz Trümpy. Musiktheorie und Komposition im 20. Jahrhundert. In: Moths, Angelika et al. (Hrsg.): Musiktheorie an ihren Grenzen: Neue und Alte Musik. 3. Internationaler Kongress für Musiktheorie. 10.-12. Oktober 2003. Bern 2009. S. 21-46.
- Nyffeler, Max (Hrsg.): Klaus Huber. Bern 1989 (= Dossier Musik; Bd. 2).
- Offizielle Homepage von Klaus Huber (<http://www.klaushuber.com> ; Stand: 7.1.2019)

#### Quellen zur mittelalterlichen arabischen Musiktheorie:

- Bielitz, Mathias: Abū 'Aḥmad Yaḥyā 'bn 'Alī 'bn al-Munağğim. Abhandlung über die Musik. Übersetzung und Kommentar nebst einem Anhang von J. H. D. Jensen, NL. Ein Beitrag zum Verständnis des Abstraktionsvorgangs bei der Entstehung und zur Charakteristik des antiken Tonsystems. Neckargemünd 1999. [Bielitz]
- d'Erlanger, Rodolphe (Hrsg.): La musique arabe; Bde. 1-6. Paris 1930-1959.
  - Bd. 1: Al-Fārābī: Grand traité de la musique (Kitābu l-Mūsīqī al-Kabīr); Bde. 1-2 (1930). [d'Erlanger 1]
  - Bd. 2: Al-Fārābī: Kitābu l-Mūsīqī al-Kabīr; Bd. 3 / Avicenna: Kitābu' š-Šifā (Mathématiques, Kap. XII) (1935). [d'Erlanger 2]
  - Bd. 3: Šafiyu-d-Dīn al-Urmawī: I. Aš-Šarafīyyah ou Épître à Šarafu-d-Dīn / II. Kitāb al-Adwār ou Livre des Cycles musicaux (1938). [d'Erlanger 3]
  - Bd. 4: Traité anonyme dédié au sultan Osmānlī Muḥammad II / Al-Lādhiqī: Traité al-Faḥīyah (1939).

#### Sonstige Quellen:

- Ahmad, Mirza Masroor (Hrsg.): Der Heilige Qur-ān. Arabisch und Deutsch. Frankfurt a. M. 2004.
- Al-Ahram Weekly; 20.-26.1.1994; Kulturteil, Rubrik: 'Plain Talk'.

- Ardalan, Nader/Bakhtiar, Laleh: *The Sense of Unity. The Sufi Tradition in Persian Architecture*. London 1973 (= Publications of the Center for Middle Eastern Studies; Bd. 9). [Ardalan/Bakhtiar]
- Attar, Farid al-Din: *Muslim Saints and Mystics. Episodes from the Tadhkirat al-Auliya'* ('Memorial of the Saints'). London 1990.
- Bach, Aya: Wittener Tage für neue Kammermusik. 22. bis 24.4.1994. Hörfunk-Beitrag der *Deutschen Welle* (April 1994). Unter der Archivnummer 1613522000 beim Deutschen Rundfunkarchiv verfügbar.
- Bakhtiar, Laleh: *Sufi. Expressions of the Mystic Quest*. London 1979. [Bakhtiar 1979]
- Baring, Evelyn; Earl of Cromer: *Modern Egypt*; Bd. 2. New York 1916  
(<https://archive.org/details/modernegypt00crom> ; Stand: 7.1.2019). [Cromer]
- Bin Laden, Osama: Letter to the American people  
(<http://www.theguardian.com/world/2002/nov/24/theobserver> ; Stand: 7.1.2019).
- Bosanquet, Robert H.: *An Elementary Treatise on Musical Intervals and Temperament*. London 1876 (<http://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=hvd.hw2gfb;view=1up;seq=7> ; Stand: 7.1.2019).
- Burton, Richard F. (Hrsg.): *The Book of the Thousand Nights and a Night*; Bd. 5. Ohne Ortsangabe 1885: 'Printed by the Burton Club for private subscribers only'/'Printed in USA' (<http://books2.scholarsportal.info/viewdoc.html?id=78800> ; Stand: 7.1.2019).
- Bush, George H.: Reden vor dem US-Kongress. Archiviert in der *George Bush Presidential Library*; Public Papers (<https://bush41library.tamu.edu/>).
  - o Address Before a Joint Session of the Congress on the Persian Gulf Crisis and the Federal Budget Deficit; 11.9.1990  
(<https://bush41library.tamu.edu/archives/public-papers/2217> ; Stand: 28.1.2019).
  - o Address Before a Joint Session of the Congress on the Cessation of the Persian Gulf Conflict; 6.3.1991  
(<https://bush41library.tamu.edu/archives/public-papers/2767> ; Stand: 28.1.2019).

- Bush, George W.: President Bush Announces Combat Operations in Iraq Have Ended; 1.5.2003. USS Abraham Lincoln vor der Küste San Diego, California (<http://georgewbush-whitehouse.archives.gov/news/releases/2003/05/20030501-15.html> ; Stand: 28.1.2019).
- Bush, George W.: Address to the Joint Session of the 107th Congress; 20.9.2001. In: Bush, George W.: Selected Speeches of President George W. Bush. 2001-2008 ([http://georgewbush-whitehouse.archives.gov/infocus/bushrecord/documents/Selected\\_Speeches\\_George\\_W\\_Bush.pdf](http://georgewbush-whitehouse.archives.gov/infocus/bushrecord/documents/Selected_Speeches_George_W_Bush.pdf) ; Stand: 28.1.2019). S. 65-73.
- Byrne, Malcom (Hrsg.): Dokumentensammlung zum Coup gegen Mohammad Mossadegh 1953. National Security Archive Briefing Book; Nr. 435. National Security Archive (<http://nsarchive.gwu.edu/NSAEBB/NSAEBB435/> ; Stand: 7.1.2019).
- Cardenal, Ernesto: Meditation und Widerstand. Dokumentarische Texte und neue Gedichte. Gütersloh 1977.
- Doulatatabadi, Mahmud et al.: Der Sturz der Propheten. Literatur im Umbruch. SZ am Wochenende; 28./29.3.1992 (Nr. 74). S. I-III.
- Dowlatabadi, Mahmoud: The Colonel. London 2011. [The Colonel]
- Eitz, Carl: Bausteine zum Schulgesangunterrichte im Sinne der Tonwortmethode. Leipzig 1911 (<https://archive.org/details/bausteinezumsch00eitzgoog> ; Stand: 7.1.2019).
- Herder, Johann Gottfried von: Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit. Beytrag zu vielen Beyträgen des Jahrhunderts. Riga 1774 ([http://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10435639\\_00062.html?zoom=0.7500000000000002](http://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10435639_00062.html?zoom=0.7500000000000002) ; Stand: 7.1.2019).
- Herder, Johann Gottfried von: Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit. Riga 1786. S. 89 ([http://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10435207\\_00101.html?zoom=0.7500000000000002](http://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10435207_00101.html?zoom=0.7500000000000002) ; Stand: 7.1.2019).

- Holder, William: A Treatise of the Natural Grounds, and Principles for Harmony. London 1731 (<https://books.google.de/books?id=tscUAAAAQAAJ&printsec=frontcover&dq=inauthor:%22William+Holder%22&hl=de&sa=X&ei=eGOaVaqsM4L-UpGJsKAD&ved=0CCkQ6AEwAQ#v=onepage&q&f=false> ; Stand: 7.1.2019).
- Huntington, Samuel P.: The Clash of Civilizations? In: Foreign Affairs; Bd. 72, 3 (1993). S. 22-49. [Huntington 1993]
- Huntington, Samuel P.: The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order. New York 1996. [Huntington 1996]
- Ibn ‘Arabī: Urwolke und Welt. Mystische Texte des Größten Meisters. Aus dem Arabischen übersetzt und herausgegeben von Alma Giese. München 2002. [Ibn ‘Arabī]
- Johannes vom Kreuz: Die Dunkle Nacht. Herausgegeben und übersetzt von Ulrich Dobhan, Elisabeth Hense und Elisabeth Peeters. Freiburg 2000. [Die Dunkle Nacht]
- Kernis, Aaron J.: Second Symphony (1991). Werkkommentar auf der Webseite von Music Sales Classical (<http://www.musicsalesclassical.com/composer/work/824/29558> ; Stand: 7.1.2019).
- Kunkel, Michael (Hrsg.): Unterbrochene Zeichen. Klaus Huber an der Hochschule für Musik der Musik-Akademie der Stadt Basel. Schriften, Gespräche, Dokumente. Saarbrücken 2005.
  - o Darwisch, Mahmud: [Belagerungszustand]. S. 14-15.
  - o Doulatabadi, Mahmud: [Der Sturz der Propheten]. S. 19-24.
- Leibniz, Gottfried W.: Monadologie und andere metaphysische Schriften. Hamburg 2002. [Leibniz]
- Lewis, Bernard: The Roots of Muslim Rage. Why so Many Muslims Deeply Resent the West and why their Bitterness will not Easily be Mollified. In: The Atlantic Monthly; Bd. 266, 3 (1990). S. 47-60. [Lewis]
- Meyer, Conrad Ferdinand: Gedichte. Leipzig 1882 ([http://www.deutschestextarchiv.de/book/view/meyer\\_gedichte\\_1882/?hl=Brunnen&p=139](http://www.deutschestextarchiv.de/book/view/meyer_gedichte_1882/?hl=Brunnen&p=139) ; Stand: 7.1.2019).
- Nicholson, Reynold A. (Hrsg.): Farīdu'ddīn ‘Aṭṭār's Tadhkiratu 'l-Awliyá; Bd. 1. London 1905 (= Persian Historical Texts; Bd. 3).

- Oliver, Michael: Schallplatten-Besprechung Sinfonie Nr. 2 von Aaron Jay Kernis. In: Tempo. New Series; Bd. 203 (1998). S. 41.
- Rilke, Rainer Maria: Duineser Elegien. Die Sonette an Orpheus. Frankfurt a. M. 2000. [Rilke]
- Scholl-Latour, Peter: Das Schwert des Islam. Revolution im Namen Allahs. München 1991. [Scholl-Latour]
- Sölle, Dorothee: Mystik und Widerstand. "Du stilles Geschrei". Hamburg 1997.
- Spengler, Oswald: Der Untergang des Abendlands. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte; Bd. 1. München 1920.
- SPIEGEL-Jahresbestseller-Liste 1991. In: DER SPIEGEL 1/1992 (<http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-68027180.html> ; Stand: 7.1.2019). S. 157 (Print-Ausgabe).
- Tibi, Bassam: Krieg der Zivilisationen. Politik und Religion zwischen Vernunft und Fundamentalismus. Hamburg 1995. [Tibi]
- Bassam Tibis Homepage (<http://www.bassamtibi.de/> ; Stand: 7.1.2019)
- UK Parliamentary Debates. Commons Sitting; R. 5, Bd. 17 (13.6.1910). Sp. 1103-63 ([http://hansard.millbanksystems.com/commons/1910/jun/13/consolidated-fund-no-2-bill#column\\_1141](http://hansard.millbanksystems.com/commons/1910/jun/13/consolidated-fund-no-2-bill#column_1141) ; Stand: 7.1.2019).
- "Wasserstoffbombe des Islam". In: DER SPIEGEL 8/1991 (<http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-13489289.html> ; Stand: 7.1.2019). S. 142-149 (Print-Ausgabe).
- Welt am Sonntag; 25.10.2009. S. auf welt.de; Welt Print ([http://www.welt.de/welt\\_print/kultur/literatur/article4968109/Unsere-Augen-haben-sich-an-die-Dunkelheit-gewoehnt.html](http://www.welt.de/welt_print/kultur/literatur/article4968109/Unsere-Augen-haben-sich-an-die-Dunkelheit-gewoehnt.html) ; Stand: 7.1.2019).

## Nachschlagewerke:

- Gacek, Adam: *The Arabic Manuscript Tradition. A Glossary of Technical Terms & Bibliography*. Leiden 2001 (= *Handbuch der Orientalistik, Abt. 1: Der Nahe und Mittlere Osten*; Bd. 58).
- *Encyclopaedia Iranica* (<http://www.iranicaonline.org/>).
  - Böwering, Gerhard: ‘*Ayn-al-qoḏāt Hamadānī*’ (<http://www.iranicaonline.org/articles/ayn-al-qozat-hamadani-abul-maali-abdallah-b> ; Stand: 7.1.2019).
  - Böwering, Gerhard: *Bāyazīd Bestāmī* (<http://www.iranicaonline.org/articles/bestami-bastami-bayazid-abu-yazid-tayfur-b> ; Stand: 7.1.2019).
  - Ghanoonparvar, Mohammad Reza: *Kelidar* (<http://www.iranicaonline.org/articles/kelidar-novel> ; Stand: 7.1.2019).
  - Gutas, Dimitri: *Farabi. I. Biography* (<http://www.iranicaonline.org/articles/farabi-i> ; Stand: 7.1.2019).
  - Reinert, Benedikt: ‘*Aṭṭār, Shaikh Farīd-al-dīn*’ (<http://www.iranicaonline.org/articles/attar-farid-al-din-poet> ; Stand: 7.1.2019).
  - Yavari, Houra: *Fiction; II(b). The Novel* (<http://www.iranicaonline.org/articles/fiction-iibthe-novel> ; Stand: 7.1.2019).
- *Grove Music Online. Oxford Music Online* (<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/>).
  - *Chronos prōtos* (<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000005719> ; Stand: 7.1.2019).
  - Caldwell, John: *Tenebrae* (<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000027661> ; Stand: 7.1.2019).

- Gribenski, Jean: Erlanger, Baron François Rodolphe d'  
(<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000008940> ; Stand: 7.1.2019).
- Humphrey, Mary L.: Kernis, Aaron Jay  
(<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000042482> ; Stand: 7.1.2019).
- Knapp, Janet. Conductus  
(<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000006268> ; Stand: 7.1.2019).
- Massenkeil, Günther: Lamentations  
(<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000015903> ; Stand: 7.1.2019).
- Neubauer, Eckhard: Mawṣilī, al- family  
(<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000051032> ; Stand: 7.1.2019).
- Neubauer, Eckhard: Ibrāhīm ibn al-Mahdī  
(<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000013687> ; Stand: 7.1.2019).
- Neubauer, Eckhard/Doubleday, Veronica: Islamic religious music  
(<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000052787> ; Stand: 7.1.2019).
- Pirker, Michael: Janissary music  
(<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000014133> ; Stand: 7.1.2019).

- Reinhard, Kurt et al.: Turkey  
(<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000044912> ; Stand: 7.1.2019).
- Stevens, John et al.: Troubadours, trouvères. In Grove Music Online. Oxford Music Online  
(<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000028468> ; Stand: 7.1.2019).
- Wright, Owen: Fārābī, al-  
(<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000000548> ; Stand: 7.1.2019).
- Wright, Owen: Munajjim, al-  
(<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000000654> ; Stand: 7.1.2019).
- Wright, Owen: Ṣaḥī al-Dīn  
(<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000024284> ; Stand: 7.1.2019).
- Wright, Owen et al.: Arab music  
(<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000001139> ; Stand: 7.1.2019).
- Wyatt, Lucius R.: Moore, Carman  
(<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000048283> ; Stand: 7.1.2019).
- Koenen, Klaus: Zerstörung Jerusalems. WiBiLex. Wissenschaftliches Bibellexikon (<https://www.bibelwissenschaft.de/stichwort/43966/> ; Stand: 7.1.2019).
- Netton, Ian R.: A Popular Dictionary of Islam. London 1992. S. 211.

## **Aufsätze und Aufsatzsammlungen:**

- Abrahamian, Ervand: The US Media, Huntington and September 11. In: Third World Quarterly; Bd. 24, 3 (2003). S. 529-544. [Abrahamian]
- Abu El-Haj, Nadia: Edward Said and the Political Present. In: American Ethnologist; Bd. 32, 4 (2005). S. 538-555.
- Abu Shumays, Sami: Maqam Analysis. A Primer. In: Music Theory Spectrum. The Journal of the Society for Music Theory; Bd. 35, 2 (2013). S. 235-268. [Abu Shumays]
- Acevedo, Gabriel A.: Islamic Fatalism and the Clash of Civilizations. An Appraisal of a Contentious and Dubious Theory. In: Social Forces; Bd. 86, 4 (2008). S. 1711-1752.
- Afshari, Reza: An Essay on Islamic Cultural Relativism in the Discourse of Human Rights. In: Human Rights Quarterly; Bd. 16, 2 (1994). S. 235-276.
- Al-Azmeh, Aziz: Islamist Revivalism and Western Ideologies. In: History Workshop; Bd. 32 (1991). S. 44-53.
- Altwein, Erich F.: Berichtigungen. Versuch über das "arabische Komma". In: Die Musikforschung; Bd. 25, 1 (1972). S. 124.
- Altwein, Erich F.: Versuch über das "arabische Komma". In: Die Musikforschung; Bd. 24, 4 (1971). S. 432-437. [Altwein]
- Arkoun, Mohammed: Rethinking Islam Today. In: Annals of the American Academy of Political and Social Science; Bd. 588. Islam: Enduring Myths and Changing Realities (2003). S. 18-39.
- Arslan, Fazli: Safī al-Dīn al-Urmawī and the Theory of Music. Al-Risāla al-sharafiyya fī al-nisab al-ta'līfiyya. Content, Analysis, and Influences. 2007 (<http://muslimheritage.com/topics/default.cfm?ArticleID=673> ; Stand: 9.1.2019).
- Blum-Barth, Natalia: Transkulturalität, Hybridität, Mehrsprachigkeit. Von der Vision zur Revision einiger Forschungstrends. In: German as a foreign language; Bd. 1/2016. S. 114-130.
- Brockmeier, Jens: Sterben und Erinnern in Hans Werner Henzes "Requiem". In: van Belzen, Jakob A. (Hrsg.): Musik und Religion. Psychologische Zugänge. Wiesbaden 2013. S. 165-182. [Brockmeier]

- Cesana, Andreas (Hrsg.): Interkulturalität – Grundprobleme der Kulturbegegnung. Mainz 1999 (= Mainzer Universitätsgespräche; Sommersemester 1998).
  - Drechsel, Paul: Paradoxien interkultureller Beziehungen. S. 173-212.
  - Kramer, Dieter: Anderssein, ein Menschenrecht. Zur Diskussion um kulturelle Vielfalt in Zeiten der Globalisierung. S. 7-26.
  - Rösen, Jörn: Ethnozentrismus und interkulturelle Kommunikation. S. 27-44. [Rösen]
  - Welsch, Wolfgang: Transkulturalität. Zwischen Globalisierung und Partikularisierung. S. 45-72. [Welsch 1999]
- Chorbachi, Wasma'a Khalid: In the Tower of Babel: Beyond Symmetry in Islamic Design. In: Hargittai, István (Hrsg.): Symmetry 2. Unifying Human Understanding. Oxford 1989 (= Computers and Mathematics with Applications; Bd. 17, 1-6). S. 751-789.
- Cook, Michael (Hrsg.): The New Cambridge History of Islam. Cambridge 2010.
  - Robinson, Chase F. (Hrsg.): The Formation of the Islamic World. Sixth to Eleventh Centuries (Bd. 1).
    - El-Hibri, Tayeb: The Empire in Iraq, 763-861. S. 269-304.
    - Landau-Tasseron, Ella: Arabia. S. 397-447.
  - Fierro, Maribel (Hrsg.): The Western Islamic World. Eleventh to Eighteenth Centuries (Bd. 2).
  - Irwin, Robert (Hrsg.): Islamic Cultures and Societies to the End of the Eighteenth Century (Bd. 4).
    - Arjomand, Saïd A.: Legitimacy and Political Organisation: Caliphs, Kings and Regimes. S. 225-273.
    - Bray, Julia: Arabic Literature. S. 383-413.
    - Knysh, Alexander: Sufism. S. 60-104.
    - Shiloah, Amnon: Music. S. 743-750. [Shiloah 2010]
  - Robinson, Francis (Hrsg.): The Islamic World in the Age of Western Dominance (Bd. 5).
    - Cuno, Kenneth M.: Egypt to ca. 1919. S. 79-106.
    - Kasaba, Reşat: Turkey from the Rise of Atatürk. S. 301-335.
    - Parsa, Misagh: Iran from 1919. S. 481-516. [Parsa]

- Robinson, Francis: Introduction. S. 1-28.
  - Hefner, Robert W. (Hrsg.): Muslims and Modernity. Culture and Society since 1800 (Bd. 6).
- Cronin, Stephanie: An Experiment in Revolutionary Nationalism: The Rebellion of Colonel Muhammad Taqi Khan Paysan in Mashhad, April-October 1921. In: Middle Eastern Studies; Bd. 33, 4 (1997). S. 719-742.
- Duderija, Adis: Islamic Groups and their World-Views and Identities. Neo-traditional Salafis and Progressive Muslims. In: Arab Law Quarterly; Bd. 21, 4 (2007). S. 341-363.
- El-Shawan, Salwa: Traditional Arab Music Ensembles in Egypt since 1967. "The Continuity of Tradition within a Contemporary Framework"? In: Ethnomusicology; Bd. 28, 2 (1984). S. 271-288.
- Elsner, Jürgen. Zum Problem des maqam. In: Acta Musicologica; Bd. 47, 2 (1975). S. 208-239.
- Emami, Karim: A New Persian Novel: Mahmud Dowlatabadi's "Kelīdar". In: Iranian Studies; Bd. 22, 4 (1989). S. 82-92.
- Engel, Manfred: Die Duineser Elegien. In: Rilke, Rainer Maria: Duineser Elegien. Die Sonette an Orpheus. Frankfurt a. M. 2000. [Engel]
- Eppel, Michael: The Elite, the *Effendiyya*, and the Growth of Nationalism and Pan-Arabism in Hashimite Iraq, 1921-1958. In: International Journal of Middle East Studies; Bd. 30, 2 (1998). S. 227-250.
- Fip, Hans-Jürgen/Künzel, Rainer: Zusammenprall der Kulturen im Zeichen der Globalisierung? Osnabrück 1999 (= Osnabrücker Jahrbuch Frieden und Wissenschaft; Bd. 6).
  - Halfmann, Jost: Können Kulturen zusammenprallen? Die Theorie der Weltgesellschaft und der "clash of civilizations". S. 157-174.
  - Massarrat, Mohssen: Islamischer Orient und christlicher Okzident. Gegenseitige Feindbilder und Perspektiven einer Kultur des Friedens. S. 197-212.
- Grimm, Werner M.: Ein Heide schaut der Messe zu. Hans Werner Henzes Requiem. In: Neue Zeitschrift für Musik; Bd. 57, 4 (1996). S. 40-45.
- Halm, Heinz: Islamisches Rechts- und Staatsverständnis. Islam und Staatsgewalt (<http://www.uni-tuebingen.de/orientsem/download/halm.pdf>, inzwischen offline).

- Heister, Hanns-Werner: Selbstgespräche und Ansprache an die Menschheit. Zur Bekenntnismusik des 20. Jahrhunderts. In: Gernot Wojnarowicz (Hrsg.): Musikalische Bekenntnisse. Dokumente und Reflexionen zu einer Konzert- und Opernreihe des Symphonieorchesters und der Städtischen Bühnen Münster. Münster 1995. S. 31-46.
- Hiekel, Jörn P./Müller, Patrick (Hrsg.): Transformationen. Zum Werk von Klaus Huber. Mainz 2013 (= edition neue zeitschrift für musik).
  - o Hiekel, Jörn P.: Transformationen. Zu einigen Facetten des Komponierens von Klaus Huber. S. 9-20.
  - o Knipper, Till: Tonsysteme im kompositorischen Schaffen von Klaus Huber. S. 167-198.
  - o Kayser, Sibylle: "Das Unabgegoldene im Vergangenen suchen ...". Werkbezüge und Rekompositionen im Spätwerk von Klaus Huber. S. 217-231.
- Idelsohn, A. Z.: Die Maqamen der arabischen Musik. In: Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft; Bd. 15, 1 (1913). S. 1-63.
- Iqbal, Muzaffar: Science and Islam. Westport, CT 2007.
- Keller, Kjell: Politische Musik? Von Hanns Eisler zu Luigi Nono und Klaus Huber. In: Rote Revue. Zeitschrift für Politik, Wirtschaft und Kultur; Bd. 82, 4 (2004). S. 12-16.
- Klemm, Verena/Hörner, Karin (Hrsg.): Das Schwert des "Experten". Peter Scholl-Latours verzerrtes Araber- und Islambild. Heidelberg 1993.
  - o Auernheimer, Georg: Die unausweichliche welthistorische Konfrontation. Peter Scholl-Latours Fernsehserie *Das Schwert des Islam*. S. 107-128. [Auernheimer]
  - o Bölke, Dorothee: Drei Mann in einem Boot. Der islamische *Fundamentalismus* bei Peter Scholl-Latour, Gerhard Konzelmann und Bassam Tibi. S. 200-228.
  - o Halm, Heinz: Vorwort. Der innere und der äußere Feind. S. 9-12.
  - o Hörner, Karin: Peter Scholl-Latours Buch *Allah ist mit den Standhaften* oder: Die Lage war noch nie so ernst. S. 59-106.
- Knipper, Till: Klage um Klage. 'Rekomposition' in Klaus Hubers Spätwerk. In: MusikTexte; Bd. 123 (2009). S. 61-68.

- Knipper, Till: Programmbuchtext zu *Die Erde dreht sich auf den Hörnern eines Stiers* (Donnerstag, 26. März 2009). In: Gratzner, Wolfgang (Hrsg.): *Wahlverwandtschaften. Programmbuch Salzburg Biennale – Festival für Neue Musik 2009*. Saarbrücken 2009. S. 140-142.
- Koch, Gerhard R.: Im Spannungsfeld von Material und Moral. Versuch über Klaus Huber. In: Jans, Hans J (Hrsg.): *Komponisten des 20. Jahrhunderts in der Paul-Sacher-Stiftung*. Aus Anlass der Eröffnung der Paul-Sacher-Stiftung am 28. April 1986 und der damit verbundenen Ausstellung "Die Musik des 20. Jahrhunderts in der Paul-Sacher-Stiftung" im Kunstmuseum Basel, 25. April - 20. Juli 1986. Basel 1986. S. 322-327.
- Krell, Gert/Kubbig, Bernd W. (Hrsg.): *Krieg und Frieden am Golf. Ursachen und Perspektiven*. Frankfurt a. M. 1991.
  - o Bobzin, Hartmut: "Heiliger Krieg". Zum Verhältnis von Islam und Christentum. S. 11-19.
  - o Ferdowski, Mir A./Opitz, Peter J.: Motor oder Feigenblatt. Die Rolle der Vereinten Nationen. S. 120-128.
  - o Karsh, Efraim/Rautsi, Inari: Warum Saddam Hussein in Kuwait einmarschierte. S. 57-65.
  - o Perthes, Volker: Die Fiktion der Einheit. Koalitionen und Konflikte im arabischen Raum. S. 20-29.
- Krones, Hartmut (Hrsg.): *Multikulturelle und internationale Konzepte in der Neuen Musik*. Wien 2008 (= Wiener Schriften zur Stilkunde und Aufführungspraxis; Bd. 4 der Sonderreihe "Symposien zu WIEN MODERN").
  - o Rösing, Helmut: Multikulturalität in populärer Musik. Postmodernistische Attitüde oder Aneignung des musikalisch Fremden? S. 77-86. [Rösing]
  - o Wagner, Manfred: Neues in der Musik. Adaption versus Multikulturalität. S. 87-94.
- Kumar, Deepa: Framing Islam. The Resurgence of Orientalism During the Bush II Era. In: *Journal of Communication Inquiry*; Bd. 34, 3 (2010). S. 254-277.

- Kunkel, Michael (Hrsg.): Unterbrochene Zeichen. Klaus Huber an der Hochschule für Musik der Musik-Akademie der Stadt Basel. Schriften, Gespräche, Dokumente. Saarbrücken 2005.
  - Hindrichs, Gunnar: Anmerkungen zur Zeitgestaltung in Klaus Hubers Kammerkonzert "*Die Seele muss vom Reittier steigen...*" (2002). S. 194-207.
  - Keller, Kjell: Klaus Huber und die arabische Musik. Begegnungen, Entgrenzungen, Berührungen. S. 180-193. [Keller 2005]
  - Meier, André: Komposition und Systemdenken. S. 250-254.
  - Moser, Roland: Gedanken und ihre Werkzeuge. Zu einigen Arbeitsweisen Klaus Hubers. S. 135-148.
  - Nyffeler, Max: Utopie und Apokalypse. Engagement und Transzendenz im Werk von Klaus Huber. S. 208-217.
  - Trümpy, Balz: Innen und außen. Zu einer Theorie der sogenannten Mikrointervalle. S. 109-121.
  - Würsch, Renate: Orientalistische Anmerkungen zu Klaus Hubers Assemblage *Die Erde bewegt sich auf den Hörnern eines Ochsen*. S. 99-108. [Würsch]
  - Zimmermann, Heidy: "Ich zeichne lieber, als daß ich rechne." Zeitgestaltung im Kompositionsprozeß bei Klaus Huber – dargestellt anhand von Skizzen. S. 149-179. [Zimmermann]
- Lambert, Jean: Retour sur le congrès de musique arabe du Caire de 1932. Identité, diversité, acculturation. Les prémisses d'une mondialisation. Conference on Music in the World of Islam. Assilah, 8-13 August, 2007 ([http://ligne13.maisondesculturesdumonde.org/sites/default/files/fichiers\\_attaches/lambertcmac-2007.pdf](http://ligne13.maisondesculturesdumonde.org/sites/default/files/fichiers_attaches/lambertcmac-2007.pdf) ; Stand: 7.1.2019). [Lambert]
- Madar, Vered: Women's Oral Laments. Corpus and Text – The Body in the Text. In: Ferber, Ilit/Schwebel, Paul (Hrsg.): Lament in Jewish Thought. Philosophical, Theological, and Literary Perspectives. Berlin 2014 (= Perspectives on Jewish Texts and Contexts; Bd. 2). S. 65-86.
- Malouf, Shireen: Mīkhā'il Mishāqā. Virtual Founder of the Twenty-Four Equal Quartertone Scale. In: Journal of the American Oriental Society; Bd. 124, 4 (2003). S. 835-840.

- March, Andrew F.: Taking People as They Are. Islam as a "Realistic Utopia" in the Political Theory of Sayyid Qutb. In: The American Political Science Review; Bd. 104, 1 (2010). S. 189-207.
- Marcus, Scott L.: Modulation in Arab Music. Documenting Oral Concepts, Performance Rules and Strategies. In: Ethnomusicology; Bd. 36, 2 (1992). S. 171-195. [Marcus 1992]
- Marcus, Scott L.: The Interface between Theory and Practice. Intonation in Arab Music. In: Asian Music; Bd. 24, 2 (1993). S. 39-58.
- Miller, Eric A./Yetiv, Steve A.: The New World Order in Theory and Practice. The Bush Administration's Worldview in Transition. In: Presidential Studies Quarterly; Bd. 31, 1 (2001). S. 56-68. [Miller/Yetiv]
- Murtaza, Mohammed S.: Eine Ethik der Gewaltlosigkeit. Ein Ansatz des syrischen Gelehrten Jawdat Sa'id. In: Klußmann Jörgen et al. (Hrsg.): Gewaltfreiheit, Politik und Toleranz im Islam. Wiesbaden 2016. S. 122-139.
- Musik-Konzepte. Die Reihe über Komponisten; Bd. 137/138. Klaus Huber (2007).
  - o Keller, Kjell: Impulse aus dem Orient auf Klaus Hubers musikalisches Schaffen. S. 119-134.
  - o Kleinen, Günter: Ausweitung harmonischer Räume durch arabische Tonarten. Lösung aus historischer Umklammerung oder neue Zumutungen? S. 135-154.
  - o Mahnkopf, Claus-Steffen: Polykulturalität als Polyphonietypus. Zum Alterswerk Klaus Hubers. S. 155-170.
  - o Nyffeler, Max: Erziehung zur Eigenverantwortung. Wolfgang Rihm im Gespräch mit Max Nyffeler über seine Erfahrungen im Unterricht bei Klaus Huber. S. 21-30.
  - o Nyffeler, Max: Umsturz und Umkehr. Die Veränderung der Welt beginnt im eigenen Inneren: Klaus Huber, der Komponist zwischen Introspektion und politischem Engagement. S. 5-20.
- Mutman, Mahmut: Under the Sign of Orientalism. The West vs. Islam. In: Cultural Critique; Bd. 23 (1992/93). S. 165-197.

- Nasserian, Ario et al.: Morphological Interaction of the Bazaar and City in Iran, Past and Present. In: Strappa, Guiseppe et al. (Hrsg.): City as organism. New visions for urban life. 22Nd ISUF International Conference, 22.-26. september 2015; Bd. 2. Rom 2016. S. 827-837.
- Neubauer, Eckhard: Die Theorie vom īqā'. I. Übersetzung des Kitāb al-īqā'āt von Abū Nasr al-Fārābī. In: Oriens; Bd. 21/22 (1968/69). S. 196-232.
- Neue Zeitschrift für Musik; Bd. 164, 2 (2003).
  - El-Kholy, Samha: Zwischen Selbstbehauptung und freiem Spiel der Fantasie. Neue Musik in Ägypten. S. 38-43.
  - Nyffeler, Max: Avicenna und der Golfkrieg. Anmerkungen zum jüngsten Schaffen von Klaus Huber. S. 18-22.
  - Shaked, Yuval: Die Tauben flogen weg. Zur zeitgenössischen palästinensischen Musik. S. 44-49.
- Nyffeler, Max: Ein Brückenschlag zur arabischen Kultur. Anmerkungen zum Spätwerk von Klaus Huber. In: MusikTexte; Bd. 51 (1993). S. 31-33.
- Nyffeler, Max: In Tune with Other Cultures. The Composer Klaus Huber. In: Passages; Bd. 15 (1993). S. 26-27.
- Oral Tradition; Bd. 4, 1-2 (1989).
  - Monroe, James T.: Which Came First, the Zajal or the Muwaššaḥa? Some Evidence for the Oral Origins of Hispano-Arabic Strophic Poetry. S. 38-64.
  - Sawa, George D.: Oral Transmission in Arabic Music. Past and Present. S. 254-265.
- Pohlit, Stefan: Julien Jalāl Ed-Dine Weiss. A Novel Proposal for the Middle-Eastern Qānūn. In: Analytical Approaches to World Music; Bd. 2, 1 (2012). S. 49-86. [Pohlit 2012]
- Prakash, Gyan: Orientalism Now. In: History and Theory; Bd. 34, 3 (1995). S. 199-212.
- Racy, Ali J.: Music in Contemporary Cairo. A Comparative Overview. In Asian Music; Bd. 13, 1 (1981). S. 4-26.
- Racy, Ali J.: The Many Faces of Improvisation. The Arab Taqāsīm as a Musical Symbol. In: Ethnomusicology; Bd. 44, 2 (2000). S. 302-320.

- Redepenning, Dorothea/Steinheuer, Joachim (Hrsg.): Mnemosyne. Zeit und Gedächtnis in der europäischen Musik des ausgehenden 20. Jahrhunderts. Saarbrücken 2006.
  - o Diskussion von Heidy Zimmermanns Vortrag "Ich zeichne lieber, als daß ich rechne" [Zimmermann] mit Klaus Huber im Rahmen der Heidelberger Biennale für Neue Musik 2004. S. 104-109.
  - o Hindrichs, Gunnar: Die Schwarzerde der Zeit. S. 110-129.
  - o Michel, Pierre: Temps musical et écriture chez Klaus Huber. S. 130-144.
  - o Nyffeler, Max: Momente realer Gegenwart. Aspekte von Zeitlichkeit im frühen Schaffen von Klaus Huber. S. 80-89.
- Reinert, Benedikt: Das Problem des pythagoräischen Kommas in der arabischen Musiktheorie. In: Asiatische Studien. Zeitschrift der Schweizerischen Asiengesellschaft; Bd. 33, 2 (1979). S. 199-217.
- Rubiés, Joan-Pau: Oriental Despotism and European Orientalism. Botero to Montesquieu. In: Journal of Early Modern History; Bd. 9, 1 (2005). S. 109-180.
- Said, Edward W.: Orientalism. In: The Georgia Review; Bd. 31, 1 (1977). S. 162-206.
- Said, Edward W.: Orientalism Reconsidered. In: Cultural Critique; Bd. 1 (1985). S. 89-107.
- Sax, William S.: The Hall of Mirrors. Orientalism, Anthropology, and the Other. In: American Anthropologist, New Series; Bd. 100, 2 (1998). S. 292-301.
- Schmidt, Dörte: Komponieren als Antizipation. Entwurfspraktiken in der zeitgenössischen Musik und die Chancen einer vergleichenden Skizzenforschung. In: Die Tonkunst; Bd. 9, 2 (2015). S. 161-176. [Schmidt]
- Schnebel, Dieter/Röhring, Klaus: Die Heiligung des Weltlichen. Dieter Schnebel im Gespräch mit Klaus Röhring über sein geistliches Werk. In: Neue Zeitschrift für Musik; Bd. 163, 5 (2002). S. 18-23.
- Schneiders, Thorsten G. (Hrsg.): Islamfeindlichkeit. Wenn die Grenzen der Kritik verschwimmen. Wiesbaden 2009.
  - o Hafez, Kai: Mediengesellschaft – Wissensgesellschaft? Gesellschaftliche Entstehungsbedingungen des Islambildes deutscher Medien. S. 101-119.
  - o Naumann, Thomas: Feindbild Islam. Historische und theologische Gründe einer europäischen Angst. S. 19-36.

- Senghaas, Dieter: "Resistent zeitgemäß, nicht vergnüglich". Reflexionen eines Sozialwissenschaftlers über politische Aspekte in Klaus Hubers Musikschaffen. S. 107-118.
- Shepard, William E: Islam as a 'System' in the Later Writings of Sayyid Qutb. In: Middle Eastern Studies; Bd. 25, 1 (1989). S. 31-50.
- Shiloah, Amnon: The Arabic Concept of Mode. In: Journal of the American Musicological Society; Bd. 34, 1 (1981). S. 19-42. [Shiloah 1981]
- Shiloah, Amnon: The Status of Traditional Art Music in Muslim Nations. In: Asian Music; Bd. 12, 1. Symposium on Art Music in Muslim Nations (1980). S. 40-55. [Shiloah 1980]
- Stein, Georg (Hrsg.): Nachgedanken zum Golfkrieg. Heidelberg 1991.
  - o Schlaga, Rüdiger: Die Wahrheit als erstes Kriegsopfer. Die Rolle der Medien im Golfkrieg. S. 226-243.
  - o Schulze, Reinhard: Alte und neue Feindbilder. Das Bild der arabischen Welt und des Islam im Westen. S. 244-259.
- Thomas, Anne E.: Intervention and Reform of Arab Music in 1932 and Beyond. Conference on Music in the World of Islam. Assilah, 8-13 August, 2007 ([http://ligne13.maisondesculturesdumonde.org/sites/default/files/fichiers\\_attaches/thomas-2007.pdf](http://ligne13.maisondesculturesdumonde.org/sites/default/files/fichiers_attaches/thomas-2007.pdf) ; Stand: 7.1.2019). [Thomas]
- Touma, Habib H.: The Maqam Phenomenon. An Improvisation Technique in the Music of the Middle East. In: Ethnomusicology; Bd. 15, 1 (1971). S. 38-48.
- Welsch, Wolfgang: Transkulturalität – die veränderte Verfassung heutiger Kulturen. Ein Diskurs mit Johann Gottfried Herder. In: Via Regio. Blätter für internationale kulturelle Kommunikation. Bd. 20 (1994). Online unter: [https://www.via-regia.org/bibliothek/pdf/heft20/welsch\\_transkulti.pdf](https://www.via-regia.org/bibliothek/pdf/heft20/welsch_transkulti.pdf) ; Stand: 7.1.2019.
- Welsch, Wolfgang: Was ist eigentlich Transkulturalität? In: Darwoska, Lucyna et al. (Hrsg.): Hochschule als transkultureller Raum? Kultur, Bildung und Differenz in der Universität. Bielefeld 2010. S. 39-66. [Welsch 2010]
- Welsch, Wolfgang: Was ist Transkulturalität? Vortrag an der Universität Bielefeld 2009 (<https://www.youtube.com/watch?v=e9iwGSvBvY0> ; Stand: 7.1.2019).
- Wright, Owen: A Preliminary Version of the "kitāb al-Adwār". In: Bulletin of the School of Oriental and African Studies, University of London; Bd. 58, 3 (1995). S. 455-478.

- Wright, Owen: Ibn al-Munajjim and the Early Arabian Modes. In: The Galpin Society Journal; Bd. 19 (1966). S. 27-48.
- Wright, Owen: The Sight of Sound. In: Muqarnas; Bd. 21. Essays in Honor of J. M. Rogers (2004). S. 359-371.
- Zwartjes, Otto: The Andalusí Kharjas. A Courtly Counterpoint to Popular Tradition? In: Scripta Mediterranea; Bde. 19-20 (1998-1999). S. 45-54.

## Monographien:

- Boldt, Johannes: Gotttrunkene Poeten. Juan de la Cruz und die Sufi-Mystik. Berlin 2013 (= Interreligiöse Perspektiven; Bd. 5).
- Bottici, Chiara/Challand, Benoît: The Myth of the Clash of Civilizations. London 2010 (= Routledge Advances in Middle East and Islamic Studies; Bd. 18). [Bottici/Challand]
- Çağlar, Gazi: Der Mythos vom Krieg der Zivilisationen. Der Westen gegen den Rest der Welt. Eine Replik auf Samuel P. Huntingtons Kampf der Kulturen. Münster 2002. [Çağlar]
- Curtis, Glenn E./Hooglund, Eric (Hrsg.): Iran. A Country Study. Washington 2008. [Curtis/Hooglund]
- Ederer, Eric B.: The Theory and Praxis of *Makam* in Classical Turkish Music 1910-2010. Santa Barbara, CA 2011.
- El-Mallah, Issam: Arabische Musik und Notenschrift. Tutzing 1996 (= Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte; Bd. 53). [El-Mallah]
- d'Erlanger, Rodolphe (Hrsg.): La musique arabe; Bde. 1-6. Paris 1930-1959.
  - o Bd. 5: d'Erlanger, Rodolphe: Essai de codification des règles usuelles de la musique arabe moderne: Échelle générale des sons / Système modal (1949). [d'Erlanger 5]
  - o Bd. 6: d'Erlanger, Rodolphe: Essai de codification des règles usuelles de la musique arabe moderne: Système rythmique / Formes de composition (1959). [d'Erlanger 6]
- Faour, Muhammad: The Arab world after Desert Storm. Washington 1993. [Faour]
- Farmer, Henry G.: History of Arabian Music to the XIIIth Century. London 1973.
- Farmer, Henry G.: The Sources of Arabian Music. An Annotated Bibliography of Arabic Manuscripts which deal with the Theory, Practice, and History of Arabian Music from the 8th to the 17th Century. Leiden 1965.
- Frevel, Christian: Die Klagelieder. Neuer Stuttgarter Kommentar; Altes Testament 20, 1. Stuttgart 2017. [Frevel]
- Gann, Kyle: Music Downtown. Writings from the Village Voice. Berkeley 2006. [Gann]
- Goitein, Shlomo D.: Studies in Islamic History and Institutions. Leiden 1966.

- Haluška, Ján: The Mathematical Theory of Tone Systems. New York 2004.
- Haq, Syed N.: Names, Natures and Things. The Alchemist Jābir ibn Ḥayyān and his Kitāb al-Aḥjār (Book of Stones). Dordrecht 1994 (= Boston Studies in the Philosophy of Science; Bd. 158).
- Hippler, Jochen : Die Neue Weltordnung. Hamburg 1991. [Hippler]
- Irwin, Robert: For Lust of Knowing. The Orientalists and their enemies. London 2006.
- Izutsu, Toshihiko: Sufism and Taoism. A Comparative Study of Key Philosophical Concepts. London 1983.
- Keller, Kjell: Aspekte der Musik von Klaus Huber. Bern 1976.
- Khadduri, Majid/Ghareeb, Edmund: War in the Gulf, 1990-91. The Iraq-Kuwait Conflict and Its Implications. Oxford 1997. [Khadduri/Ghareeb]
- Kiesewetter, Raphael G.: Die Musik der Araber, nach Originalquellen dargestellt. Leipzig 1842 (<http://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=mdp.39015007644431;view=1up;seq=1> ; Stand: 7.1.2019).
- Krüger-Wust, Wilhelm J.: Arabische Musik in europäischen Sprachen. Eine Bibliographie. Wiesbaden 1983.
- Locke, Ralph P.: Musical Exoticism. Images and Reflections. Cambridge 2010.
- López-Baralt, Luce: San Juan de la Cruz y el Islam. Estudio sobre la filiaciones semíticas de su literatura mística. México 1985.
- Manik, Liberty: Das arabische Tonsystem im Mittelalter. Leiden 1969. [Manik]
- Marcus, Scott L.: Arab Music Theory in the Modern Period. Ann Arbor, MI 1989. [Marcus 1989].
- McLuhan, Marshall: Understanding Media. The Extensions of Man. London 1964.
- Nasr, Seyyed H.: An Introduction to Islamic Cosmological Doctrines. Conceptions of Nature and Methods used for Its Study by the Ikhwān Al-Ṣafā, Al-Bīrūnī, and Ibn Sīnā. London 1978.
- Nettle, Bruno: The Radif of Persian Music. Studies of Structure and Cultural Context. Champaign, IL 1987.
- Nick, Peter: Ohne Angst verschieden sein. Differenzenerfahrungen und Identitätskonstruktionen in der multikulturellen Gesellschaft. Frankfurt 2003. [Nick]

- Niessen, Stefan: Traum und Realität. Ihre neuzeitliche Trennung. Würzburg 1993.
- Ohde, Christina: Der Irre von Bagdad. Zur Konstruktion von Feindbildern in überregionalen deutschen Tageszeitungen während der Golfkrise 1990/91. Frankfurt a. M. 1994 (= Europäische Hochschulschriften; Reihe 40, Bd. 45).
- Osterhammel, Jürgen: Die Verwandlung der Welt. Eine Geschichte des 19. Jahrhunderts. München 2011.
- Pakbaz, Mehrdad: Persische Modalstrukturen und ihre frühislamischen Quellen. Wien 2010.
- Pohlit, Stefan: Julien Jalâl Ed-Dine Weiss. A Novel Tuning System for the Middle-Eastern Qānūn. Online-Publikation 2011 ([www.stefanpohlit.com](http://www.stefanpohlit.com), inzwischen nicht mehr verfügbar). [Pohlit 2011]
- Sachs, Curt: Die Musik der Alten Welt in Ost und West. Aufstieg und Entwicklung. Berlin 1968.
- Said, Edward W.: Orientalism. London 2003. [Said 2003]
- Schimmel, Annemarie: Mystische Dimensionen des Islam. Die Geschichte des Sufismus. München 1992. [Schimmel 1992]
- Sedgwick, Mark: Western Sufism. From the Abbasids to the New Age. Oxford 2017.
- Shiloah, Amnon: Music in the World of Islam. A Socio-Cultural Study. Aldershot 1995. [Shiloah 1995]
- Teuber, Bernhard: Sacrificium litterae. Allegorische Rede und mystische Erfahrung in der Dichtung des heiligen Johannes vom Kreuz. München 2003. [Teuber]
- Touma, Habib H.: Der Maqam Bayati im arabischen Taqsim. Berlin 1968.
- Touma, Habib H.: Die Musik der Araber. Wilhelmshaven 1998 (= Taschenbücher zur Musikwissenschaft; Bd. 37). [Touma 1998]
- Unterberger, Gerald: Der Stier mit der Weltsäule. Ein archaisches Mythenbild vom Bau der Welt. Wien 2011. [Unterberger]
- Utz, Christian: Komponieren im Kontext der Globalisierung. Perspektiven für eine Musikgeschichte des 20. und 21. Jahrhunderts. Bielefeld 2014.
- Utz, Christian: Neue Musik und Interkulturalität. Von John Cage bis Tan Dun. Stuttgart 2002. [Utz 2002]

- Wright, Owen: The Modal System of Arab and Persian Music. A.D. 1250-1300. Oxford 1978 (= London Oriental Series; Bd. 28). [Wright 1978]
- Zwartjes, Otto: Love Songs from al-Andalus. History, Meaning, and Structure of the Kharja. Köln 1997 (= Medieval Iberian peninsula; Bd. 11).

## VII – Anhang

1. Die Unterteilung der Oktave bei ‘Alī ad-Darwīš
2. Text Doulatabadi (SZ am Wochenende; 28./29.3.1992)
3. *Stier* – Skizzen des SWR-Experimentalstudios (Auswahl)
4. *Stier* – Zeitnetze
5. *Stier* – Hörpartitur

## 1. Die Unterteilung der Oktave bei 'Alī ad-Darwīš

Die Oktave umfasst bei Darwīš 53 sogenannte 'arabische Kommata'. Dieses temperierte Komma hat entsprechend den Wert von  $1/53$  Oktave  $\sim 22,64$  und liegt zwischen pythagoreischem Komma (Differenz zwischen Apotome und Limma,  $\sim 23,46$  Cent) und syntonischem Komma (Differenz zwischen pythagoreischer großer Terz und reiner Terz,  $\sim 21,51$  Cent).

Diese Erklärung ist aber eine simplifizierte, eine Annäherung an die tatsächlichen Verhältnisse. Sieht man sich die Messwerte in der Tabelle bei d'Erlanger<sup>1042</sup> genau an, stellt man fest, dass das arabische Komma keineswegs hinter den Zahlen steht, mit der die relativen Tonhöhen bei Darwīš angegeben werden.<sup>1043</sup> Ein Vergleich dieser Zahlen mit den aus der Addition des arabischen Kommas (hier auf vier Stellen gerundet, also 22,6415) gewonnenen Werten ergibt durchgängig Abweichungen:

---

<sup>1042</sup> S. d'Erlanger 5, S. 29.

<sup>1043</sup> S. Altwein, Erich F.: Versuch über das "arabische Komma". In: Die Musikforschung; Bd. 24, 4 (1971). S. 434. Im Folgenden zitiert als 'Altwein'.

**Abb. 65: Oktavunterteilung nach ‘Alī ad-Darwīš<sup>1044</sup>**

Solmisationssilbe	d'Erlangers Wert	Vielfache des arab. Kommas
Sol	0	0
Sol =/=	45,1	45,283
La <i>b</i>	90,2	90,566
Sol #	113,7	113,2075
La - <i>b</i> -	158,8	158,4905
La	203,9	203,7735
La =/=	249	249,0565
Si <i>b</i>	294,1	294,3395
La #	317,6	316,981
Si - <i>b</i> -	362,7	362,264
Do <i>b</i>	384,3	384,9055
Si	407,8	407,547
Si =/=	452,9	452,83
Do	498	498,113

D'Erlangers Werte sind teilweise kleiner, oft aber auch größer als die durch die Addition des arabischen Kommas gewonnenen Zahlen. Erich Altwein schließt:

"Aus alledem bleibt nur die Folgerung, daß es ein arabisches Komma oder eine arabische 53stufige Temperatur nicht gibt, sondern arabische Leitern 'postfestum' mit Stufenbezeichnungen aus der europäischen 53stufigen Temperatur, mit ungenauen Werten, versehen worden sind. Es handelt sich also um keine Temperierung, sondern um eine Etikettierung."<sup>1045</sup>

Tatsächlich liegen die Tabellenwerte aber so nah beieinander (gerade bei den flexibler interpretierbaren mikrotonalen Intervallen), dass eine Orientierung an einer 53-stufigen temperierten Oktave keineswegs fern liegt. Wahrscheinlich bildete sie einen Leitfaden bei der Unterteilung der Oktave, der die Werte vorgab, die durch 'ultra-pythagoreische' Berechnungen näherungsweise erreicht werden sollten. Stefan Pohlit erläutert hierzu:

<sup>1044</sup> Vgl. d'Erlanger 5, S. 29.

<sup>1045</sup> Altwein, S. 435.

"Darwīš, who lived in Aleppo, offered an ultra-Pythagorean approach that seemed to attempt a bridge between Ottoman-Turkish and Arab intonation customs and in which he based all ratios on multiples of octaves and fifths. [...] In introducing prime numbers five and 433 into his system, Darwīš did not limit his interval ratios to multiples of two and three, and thus diverted from a principal standard of the Pythagorean tuning method."<sup>1046</sup>

Woher stammt nun dieses arabische Komma und woher kannten es d'Erlanger und Darwīš? Altwein führt das Komma auf den Mathematiker Nicolaus Mercator (gest. 1687) zurück, über dessen Berechnungen wiederum William Holder (1616-1698) 1694 in *A Treatise of the Natural Grounds, and Principles of Harmony* berichtet.<sup>1047</sup> In der Frage, wie viele (syntonische) Kommata die Oktave enthält, schreibt Holder:

"MERSENNUS [Anm. d. Verf. Marin Mersenne (1588-1648)] finds, by his Calculation,  $58\frac{1}{4}$  Comma's, and somewhat more in an *Octave*: But the late *Nicholas Mercator*, a Modest Person, and a Learned and Judicious Mathematician, in a Manuscript of his, of which I have had a Sight, makes this Remark upon it; *In solvendo hoc Problemate aberrat Mersennus*: And he, working by the Logarithms, finds out but 55, and a little more; and from thence has deduced an ingenious Invention of finding and applying a least Common Measure to all Harmonic Intervalls, not precisely perfect, but very near it.

SUPPOSING a Comma to be  $\frac{1}{53}$  part of Diapason [Anm. d. Verf.: d. h. einer Oktave]; for better Accommodation rather than according to the true Partition  $\frac{1}{55}$ , which  $\frac{1}{53}$  he calls an Artificial Comma, not exact, but differing from the true Natural Comma about  $\frac{1}{20}$  part of a Comma, and  $\frac{1}{1000}$  of Diapason (which is a Difference imperceptible) [...].

THIS I thought fit, on this Occasion to impart to the Reader, having Leave so to do from Mr. *Mercator's* Friend, to whom he presented the said Manuscript."<sup>1048</sup>

---

<sup>1046</sup> Pohlit, Stefan: Julien Jalāl Ed-Dine Weiss. A Novel Proposal for the Middle-Eastern Qānūn. In: *Analytical Approaches to World Music*; Bd. 2, 1 (2012). S. 59-60. Im Folgenden zitiert als 'Pohlit 2012'.

<sup>1047</sup> S. Altwein, S. 435.

<sup>1048</sup> Holder, William: *A Treatise of the Natural Grounds, and Principles for Harmony*. London 1731 (<https://books.google.de/books?id=tscUAAAAQAAJ&printsec=frontcover&dq=inauthor:>

Touma verortet die erste Erwähnung dieses Intervalls schon bei dem chinesischen Gelehrten Jīng Fáng (78-37 v. Chr.).<sup>1049</sup>

Robert Holford Macdowall Bosanquet (1841-1912), britischer Astronom und Musiktheoretiker, schreibt im Jahr 1876 ebenfalls über die Vorteile einer Teilung der Oktave in 53 gleiche Intervalle,<sup>1050</sup> die Aussage, dass es sich dabei um eine arabische Erfindung handelt, findet sich aber nur bei Carl Eitz, obwohl dieser in seiner Schrift *Bausteine zum Schulgesangunterrichte im Sinne der Tonwortmethode* (1911) behauptet, die arabische Temperatur hätte Bosanquet angeregt, ein entsprechendes 53-töniges Harmonium zu bauen.<sup>1051</sup> Leider gibt Eitz nicht an, woher er dieses Wissen hat. Er erklärt nur:

"In der natürlich-reinen Stimmung spielen nun die beiden annähernd gleichen Komma [Anm. d. Verf.: syntonisches und pythagoreisches Komma] eine große Rolle. Ihr Unterschied, das Schisma, ist aber so klein, daß man es für die musikalische Praxis außer acht lassen kann. Man darf dort die beiden Kommata gleichsetzen. Diese Erwägung hat schon vor Jahrhunderten die Araber darauf geführt, die Oktave in eine bestimmte Zahl gleicher Komma zu teilen. Sie haben eine 53-stufige Komma-Temperatur erfunden. Das temperierte arabische Komma ist ein Mittelwert zwischen dem pythagoreischen und dem syntonischen."<sup>1052</sup>

Nun ignoriert Şafī ad-Dīn in seinem 17-tönigen System das Schisma ja tatsächlich, indem er für die reine große Terz (386 Cent) die verminderte Quarte (384 Cent) setzt. Mit diesem Schritt behandelt er syntonisches und pythagoreisches Komma als austauschbar. Von einer temperierten 53-stufigen Oktave ist er allerdings weit entfernt. Touma bemerkt:

---

%22William+Holder%22&hl=de&sa=X&ei=eGOaVaqsM4L-  
UpGJsKAD&ved=0CCkQ6AEwAQ#v=onepage&q&f=false ; Stand: 7.1.2019). S. 79-80.

<sup>1049</sup> S. Touma 1998, S. 49.

<sup>1050</sup> Bosanquet, Robert H.: *An Elementary Treatise on Musical Intervals and Temperament*. London 1876 (<http://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=hvd.hw2gfb;view=1up;seq=7> ; Stand: 7.1.2019). Kap. 3, S. 12.

<sup>1051</sup> Eitz, Carl: *Bausteine zum Schulgesangunterrichte im Sinne der Tonwortmethode*. Leipzig 1911 (<https://archive.org/details/bausteinezumsch00eitzgoog> ; Stand: 7.1.2019). S. 104.

<sup>1052</sup> Eitz, Carl: *Bausteine zum Schulgesangunterrichte im Sinne der Tonwortmethode*. Leipzig 1911 (<https://archive.org/details/bausteinezumsch00eitzgoog> ; Stand: 7.1.2019). S. 113-114.

"Vor allem Syrer waren es, die die Oktave in 53 gleich große Schritte unterteilten. Die Bezeichnung 'arabisches Komma' begegnet allerdings nur in den europäischen Traktaten des Mittelalters, nicht aber in der arabischen musiktheoretischen Literatur. Zu erklären ist dieses Fehlen schriftlicher Belege im arabischen Umfeld vermutlich damit, daß das Komma als eine Art 'Berufsgeheimnis' vom Meister an den Schüler weitergegeben worden ist."<sup>1053</sup>

Marcus führt den Syrer Tawfīq aṣ-Ṣabbāg (1892-1964) als wichtigen Theoretiker an, der neben Darwīš die Unterteilung der Oktave in 53 Kommata gegen das temperierte Vierteltonsystem ins Feld führte.<sup>1054</sup> Das Konzept einer 53-stufigen Oktave scheint also eine Bedeutung speziell für die Intervallberechnungen in der syrischen Musiktheorie zu haben. Die entsprechenden Abhandlungen stammen aber aus dem 20. Jahrhundert, so dass die Geschichte hinter diesem Phänomen unklar bleibt.

---

<sup>1053</sup> Touma 1998, S. 49.

<sup>1054</sup> S. Marcus 1989, S. 181-182.

# SZ AM WOCHENENDE

Feuilleton-Beilage der Süddeutschen Zeitung □ Samstag/Sonntag, 28./29. März 1992 □ Nummer 74

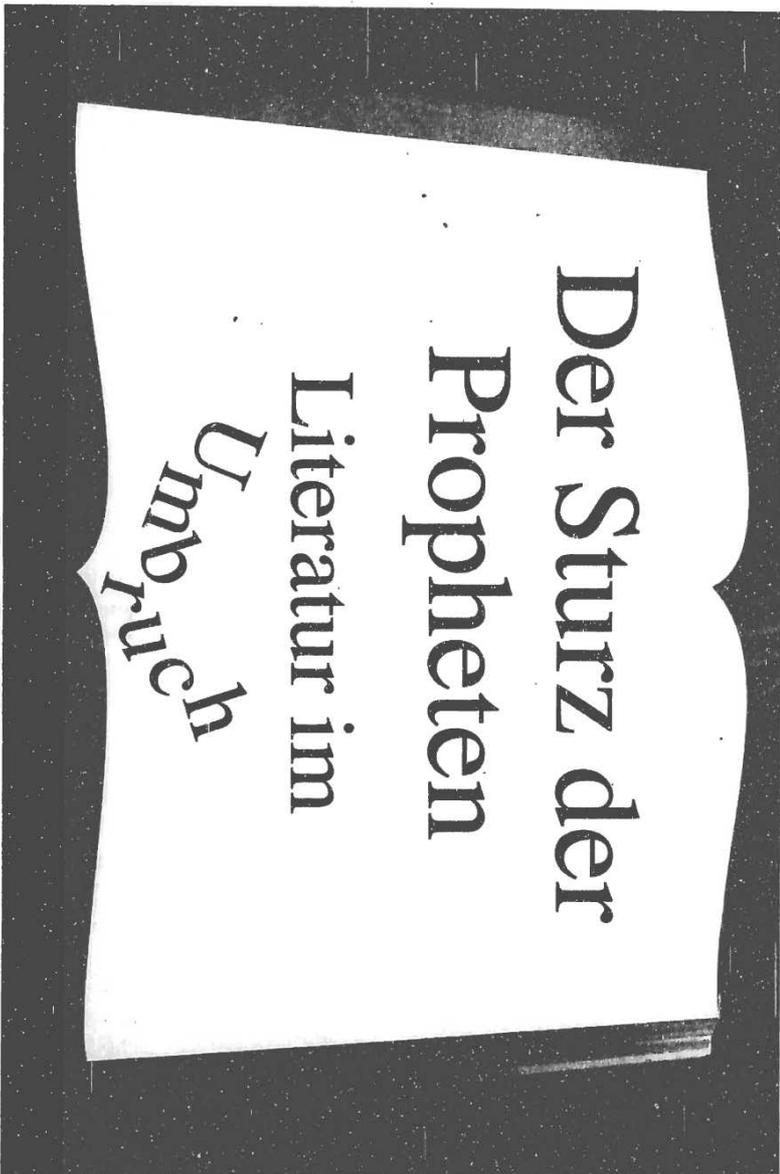
Vom 21. bis zum 23. März fand in München im Rahmen der 3. Frühjahrsbuchwoche ein internationales Schriftstellerfest statt. Zwölf Schriftstellerinnen und Schriftsteller sprachen zu dem Thema „Der Sturz der Propheten. Literatur im Umbbruch“. Bei dieser Kongferenz entstand ein äußerst lebendiges Bild der Möglichkeiten, Einschränkungen und Gefährdungen moderner Weltliteratur. Die Vielfalt von Schreibmöglichkeiten, Schreibhaltungen wurde deutlich. Widersprüche, Erfahrungen in verschiedenen Gesellschaftssystemen nach dem wirklichen – oder vermeintlichen? – Untergang der Ideologien, der festen Wertssysteme. Wer waren sie, diese gestürzten

Propheten, von denen die Rede war? Philosophen, Ideologen, strapelose Machthaber – am Ende gar auch einige Literaten selbst? Beim Umgang mit dieser Frage beherrschte Unsicherheit, produktive Verwirrung die Gespräche in München. Im Iran gibt es andere Probleme als in den USA, in Albanien wieder andere als in Peru. Die Niederlande lassen sich nur schwer mit den Staaten der ehemaligen Sowjetunion vergleichen. In Polen denkt man anders als in Kirgisien. Eines zeigte sich aber deutlich: Wahrheitssuche mit den Mitteln der Sprache bleibt die Aufgabe der Literatur nach der Zerstörung letzter Gewißheiten. Sieben der zwölf in München

gehaltenen Reden dokumentieren wir – gekürzt – in dieser Beilage. Sie ergeben zusammen ein Mosaik gegenwärtigen Nachdenkens über Literatur. Es ist eine kleine Anthologie entstanden, die das gegenwärtige Bewußtsein in seiner Zersplittertheit und mit den ihm geliebten Möglichkeiten zeigt. Und noch etwas ergibt die Zusammenfassung: die oft gedauerte Begründung, die Weltkultur entwickle sich womöglich hin zu flacher Einheitlichkeit, mag für die Massenmedien gelten. Literatur aber bleibt das Medium der Differenzen und Differenzierungen. Die sieben hier vorgestellten Blickweisen belegen das.

Ich denke, daß ein Schriftsteller, der im Teil des 50jährigen Lebens – und in Anbetracht seiner verborgenen und nicht geborgenen Geräte – umherirrt, den braunen Gläsern mit dem schmalen Rahmen und seine Waise nichts mehr gewessen ist als ein Sisyphos. Vielleicht hat er die Bürde von seinen Vorgängern übernommen, um wieder und noch einmal den mühevollen Weg zu begehen; mit einer vergeblichen Hoffnung, er könne für seine Qual einen Sinn finden. Das ist mein persönliches Gefühl. Ob man sich kann abschließen. Ob man muß sein. Das hat zu tun mit der historisch-geographischen Lage meines Landes und den wiederholt bitteren Erfahrungen.

Und dennoch will ich glauben, daß Bemühungen unternommen werden, daß mit der Mensch insandst, sich mit etwas Schanzstimm und ein wenig ein wenig kann vorwärts. Vielleicht kann man in diesem Sinne den Optimismus bestärken und hoffen, daß die Welt nahe daran ist, die Notwendigkeit einer gegenseitigen Verständigung in einer menschlichen Gesellschaft zu begleiten. Nicht in der Art, wie es bis heute gewesen ist, daß Menschen sich abgrenzen und abgrenzen. Hier sind die Geschicke beinhalten. Vorausdenken und Vorausansagen sind Merkmale eines reifen, wissenschaftlichen Denkens und kennzeichnen Menschen, die die Herrschaft, das Fatalismus hinter sich gebracht haben. Jedoch ist es nötig, darauf hinzuweisen, daß die Herausforderungen des Jahr-



Ich habe gelebt, um den Sinn der Qualen zu finden. Und ich denke, wenn es so weitergeht, kann eine Zukunft, die auf Gewalt, Aufhebung der Gedankenfreiheit und Aufhebung des geistlichen Schutzes beruht, nicht bestehen. Sie werden, die in Silbervest und ewigen Qualen mündet. In jener Zeit wird der Schriftsteller – sofern er kein Schatzkammer des Systems ist – mehr denn je ein Störfaktor sein, der sich entweder todgeweiht, in sich selbst verliert oder mit einem Trit in den Hintern aus dem System entfernt. Und er gerät in den Zirkel, nennt, wird eine noch engere, noch geschlossener Welt als heute sein, und dann ist „eine Flucht aus dieser Welt“ – wie Milan Kundera es einmal nannte – wahrlich unmöglich. Die Erde bewegt sich auf den Hörnern eines Ochsens. Was bei dieser Bewegung Reibung, Reibung, Reibung von Zermahlen des Gleichgewichts und gleichzeitig die Sehnsucht danach. Anfang der neunziger Jahre wurde eine angenehme Perspektive der Abnutzung und von einem Leben in Frieden und Demokratie gezeichnet. Aber der Wille der Machthaber und die unbedingten Reaktionen der unterworfenen Massen haben sich nicht geändert. Die andere Seite der Medaille – also ein Totalitarismus mit einer neuen Farbe – herauskam: Aufrechterhaltung der Armut und die Perspektive der Perspektivlosigkeit sowie Krisenbewerte als Grundlage für moorige Katastrophen. Das ist das genaue Gegen-

zichts vor der Renaissance in weiten Teilen dieser Erde noch nicht angenommen worden sind. Und so kommt es, dass wir heute leben und denken und wir zählen und zählen zu den Letzteren.

Ich komme von Bande der Salzwinde vom Abgrund der Erde. Ich zweifle, meine Augen erkennen die Dinge nicht scharf, und mein Gehirn erfährt sie nicht.

Auf unserm Halbtagel ist die neue Geschichte nicht interpretiert worden und wird auch heute nicht interpretiert. So geht die Geschichte an uns vorbei, um wieder zu uns zurückzukehren. Und wir stehen regungslos in unserer historischen Arroganz – unter einem Dach von Rauch, Blut und Erschütterung – verwirrt und verstummt. In dieser Lage nun will unsere Literatur seit einem Jahrhundert den Kreis der Stagnation verlassen, um kritisch in sich zu schauen. Und damit beginnt die Phase der Aufregung und Unsicherheit, der psychischen Verwirrung und der Gefährdung, daß das Selbstverständnis des Schriftstellers in der neuen Zeit zusammenbricht. Denn unsere neue Zeit ist ein neues Stadium der menschlichen Entwicklung. Die neue Zeit ist eine Zeit der großen Umwälzungen, Reformen und politischer Revolutionen – zwingend für die neuer Atmosphäre betrachtet, die permanent durch alle Werke bestimmt worden ist.

Auch die Verschiedenheit und Vielfalt der sozialen Herkunft der Schriftsteller erklärt sich daraus, daß in meinem Land die Auseinandersetzung zwischen neuen Gedanken und alten Strukturen nicht durch den technischen Fortschritt und die Veränderungen nicht durch den Sieg der Wissenschaft gegen den Glauben, nicht durch technische Erfindungen und Lösung nicht durch eine geschichtliche Änderung in der Kultur und gesellschaftlichen Struktur, sondern durch reformistische und gewalttätige Änderungen auf der politischen Ebene geschehen sind.

Dort also, wo wissenschaftlich-technische Konzepte und die einschlägigen Konventionen und die einschlägigen Konventionen des Nordens entstehen muß der Schriftsteller des Südens – immer als verwerstlicht erklert – sein Eintreten für den sozialen Fortschritt und die moderne Zivilisation teuer bezahlen.

Ein Elitist, das durch den historischen Kampf dreier selbstbewußter Bewegungen entstanden ist: Monarchie, Theokratie und Modernismus.

Man hat oft behauptet, daß die konservative Revolution (1907) mit Blüthen begonnen habe, die den Despotismus, die Verdummung und Korruption des kaiserlichen Hofes und des Beamtenapparates, die Armut des Volkes, die Vergewaltigung der nationalen Reichtümer und den Verlust der nationalen Würde empfangen.

Zwar hat diese Revolution in unserem

Land zur Gründung des ersten asiatischen Parlamentes geführt, aber die Freiheit konnte nicht lange halten. Denn die schwache Bewegung der Intellektuellen, die sich umris und untränken, wurde von der Regierung des Reiches niedergedrückt und zerstört.

Und das zweite Zeitalter derer, die von dem Beginn dieses Jahrhunderts an – jeder auf seine Weise – versuchten unser Volk und unser altes Land mit der Wissenschaft zu befruchten. Die neuen Kulturen, die wir heute gelehrt haben, nur als besiegte Konsumtionen am Verhandlungstisch sitzen, um selbst die unvollkommene Kaukraft eines Tages auch noch zu verlieren.

Der iranische Dichter oder Schriftsteller ist unter harten Bedingungen stets bemüht, Wege und Methoden zu finden, um nicht ein Abbild seiner entstellten Vorgänger zu sein. Denn er weiß, die Toren können keine Gedichte schreiben. Und er kennt auch die Grenzen der sich hinderrand Erwartungen der Gesellschaft und der Menschen an ihn. Menschen, die keine eigenen Fehler haben, keine eigenen Tugenden und auch keine Sprecher ihrer Interessen; und die daher keine bewußte Hilfe einnehmen können, sondern schicksalsergeben leben. Diese Menschen sind manchmal so verzweifelt, daß sie von der Welt für verrückt gehalten werden, weil sie ein Schriftsteller von weitem die Geduld nicht zu seinen Gefühlen gehört?

Der Schriftsteller des Südens weiß nicht mehr als den anderen Menschen: Die schwache Innenseite liegt im Norden; eine wesentliche Potenz der Gesellschaft ist der Süden, und was an blühenden Köpfen verteilt ist, verteilt sich auch auf den Süden. Der Dichter weiß sich nicht, voller Gier stürzt man sich auf den Konsum; und die Bodenlosigkeit ist nicht unerschöpflich.

Die Studenten des Jahres 1890 besaßen, daß alle in unserem Land 32 Millionen Menschen unterhalb der Armutsgrenze vegetieren und mehr als 70 Prozent der Landes sich im Besitz von 850 Familien befinden.

Einmal angenommen, wir erreichten die zweite Hälfte des 21. Jahrhunderts: Die Masse des Südens – was sieht sie, was ist sie, was wird sie sein? Der Schriftsteller des Südens weiß um die Gefahr, daß ein Volk – oder vielleicht sogar viele Völker – aus der Geschichte herausfallen kann; und er weiß, daß die Suche nach einer Lösung dieses Problems nicht den künftigen Lärm des Kampfes der Regierungen gegen einzelne Individuen weichen darf, die sich Schriftsteller nennen.

Also verkündet er mit tausend Stimmen des Schweigens: Ich bin stumm.

Im sieben Jahr des Krieges gegen mein Land habe ich geschrien. Das schreitige Land habe ich geschrien. In die Gefährliche Punkt in unserem Leben ist die Gefahr der erneuten Zerstörung und Zermalmung. Eine Gefahr, deren Dimensionen

ging, war der Krieg des Irak gegen mein Land noch im Gange. Noch gab es kein Zeichen der Verwüstung Kuwait und der Zerstörung des Irak. Später wurde bekannt, daß Israel damals dreimal die gesamte Mobilisierung angestimmt hatte. Meine oben erwähnten Zeilen sind bis heute nicht erschienen. Ich weiß Politik und Wahrheit divergieren. Also bin ich bis



# Mahmud Doulatbadi, IRAN

sich langsam auf Weltmetropolen zubewegen. Unser Land wird täglich verschlissener und unser Volk täglich hoffnungsloser. Und in einem Volk, gefangen in furchtbarer Hoffnungslosigkeit, findet sich eine immer größere Bereitschaft zur Selbstzerstörung.

In solch einer Lage kann man jedem Volk jede Projektion aufzwingen. Möglicherweise ist es für viele nicht von Bedeutung, daß unsere Menschen – und Menschen der unsere – täglich zerstört oder verdrückt werden. Die Hand der Götter, die diese die Oberhand über unsere Niederdein übernehmender ist als unser Dasein. (Wenn ich lese, daß mehr als fünf Millionen Afrikaner mit AIDS infiziert sind, und wenn ich diese Zahl mit möglichen Hungersnöten multipliziere, dann taucht eine beängstigende Legit in meinem Gehirn auf.)

Seit einiger Zeit bin ich gefangen in einer Art von Melancholie, die den Fiktionen der Verlorenheit nachkommt. Dann denke ich wieder, unser Land könnte und kann dafür eintreten, daß unsere Region eine stammarfremde Zone wird, aber...

Als ich durch diese Wahnvorstellung

Land noch im Gange. Noch gab es kein Zeichen der Verwüstung Kuwait und der Zerstörung des Irak. Später wurde bekannt, daß Israel damals dreimal die gesamte Mobilisierung angestimmt hatte. Meine oben erwähnten Zeilen sind bis heute nicht erschienen. Ich weiß Politik und Wahrheit divergieren. Also bin ich bis

und Mittrauen von der einzigen Liebe und von gemeinsamer Qual sprechen? Und wie kann die Literatur alle Menschen einander näherbringen? Und du fragst mich, welche Besonderheit kann die Zukunft dieser Gegenwart in sich tragen?

Dann fürchtest du – aufgrund deiner Ansichten und Erfahrungen – der Morgen nicht dem Zeitfall und seinen Frichten (Armut, Verwüstung und Mitleiden) wird von einem geschlossenen Weltpolitisch-ökonomisch-militärischen Entschiedenheit, die weitaus weniger tolerant, daher gesättigter ist; mit demselben Blick für die Bildung unter den Umständen der Unwissenheit, der allgegenwärtigen Dummheit und der Schätzung nationaler und sonstiger Reservements bereits bewiesen haben, wie weit sie sich von der Menschlichkeit entfernt haben und mit welcher Brutalität sie für sich und ihre Interessen kämpfen.

Und dann erinnerst du dich an Geschlechter von Menschen, in diesem Jahrhundert und Jahrzehnt, hier und überall, die wegen ihrer Schrittmacher und Gedanken auf die Anklagebank gesetzt und wie sie im Angesicht stummer Richter verurteilt worden sind, hingerichtet, ins Gefängnis gesteckt, geblüht, gezwungen worden sind, gegen ihre Freunde auszusagen – und hierdurch verurteilt wurden – wie sie sich umgebracht haben und wie sie im gestrigen Fall – ihr Land verlassen haben, um in der Einsamkeit des Exils am gebrochenen Herzen zu sterben.

Man kann das Zentrum dieses Jahrhunderts als indirekten Schritt betrachtet – zur Eroberung der Wissenschaft und Technologie; dies kann man auch den Beginn eines neuen Kapitels nennen, das die Einsamkeit der Literatur darstellt.

In dieser Zeit sah ich die Literatur hausengedehnten Oikoumenen gegenüber, die sie eher bedrückten, als daß sie sie erweilten konnten. Ihre Einsamkeit und die Einsamkeit ihrer Stimme in der Kille der Realität zu erkennen.

Es ist möglich, daß diese Abneigung und Kälte die Literatur der zweiten Hälfte dieses Jahrhunderts – auf der Suche nach einer Rettung – zu Tendenzen führte (zwar vertrieben), die voller Virtuosität und Absorption zur Erschütterung der Literatur führten; und die naturgemäß nicht lange andauern. Denn aus vielen Ecken dieser Erde quoll eine Literatur hervor, die noch einmal das menschliche Bewusstsein attackierte und die Rettung aus dem Abgrund, wie Miguel Angel Asturias das einmal nannte.

Sie müssen mir verzeihen, meine Damen und Herren, die Lage der Literatur und ihre Beweggründe berühren mich der Müde, mich über Schobahel hinsetzen, auch der Müde, mich der schmerzhaften Darstellung der Liebe hinzugeben.

Das ist genau James Tai des 30jährigen Lebens, in dem du dich mit Zweifelstreckst; eine Welt voller Haß, Rache und Traurigkeit, die von einer Ära in die nächste taumelt.

teil von dem, was den Menschen versprochen wurde.

In Choresaan, meiner Heimatprovinz, gibt es ein Sprichwort, wenn Du Arbeiter wirst, Das ist gerades hart, rücksichtslos, aber es ist das Leben der Arbeiter. Und sie sind sich selbst nicht gewahr, daß sie in der gleichen menschlichen Geburten durch die Meere und die Ebenen von allen Seiten herein und kommt immer mehr.

Der Persische Golf ist, nur eine ihrer Stationen, die noch von Ruß und Rauch bedeckt ist und auf deren trauernde Erde noch ein schwarzer Regen tropft.

Dort ist die dritte Schicht der Welt. Es ist interessant, daß Fidel Castro mit derselben Enthusiasmus wie die rechtsstehende französische Zeitung *Argo* behauptet, daß die Dritte Welt-Gesellschaften eines Mehrparteiensystems nicht würdig sein. Das Gleichgewicht findet nicht wie vor keinen Platz zwischen den beiden Seiten der Medaille.

In diesem Spiel der Schriftsteller ein einsamer Zeuge, der nur seine traurigen Jahre mit Zweifel fristet. Er, der die Literatur als den einzigen Weg zur Verwirklichung und als Ausgangspunkt für das Leben erachtet, in der Hoffnung, daß es durch die Literatur in der Welt im gestrigen Fall – ihr Land verlassen haben, um in der Einsamkeit des Exils am gebrochenen Herzen zu sterben.

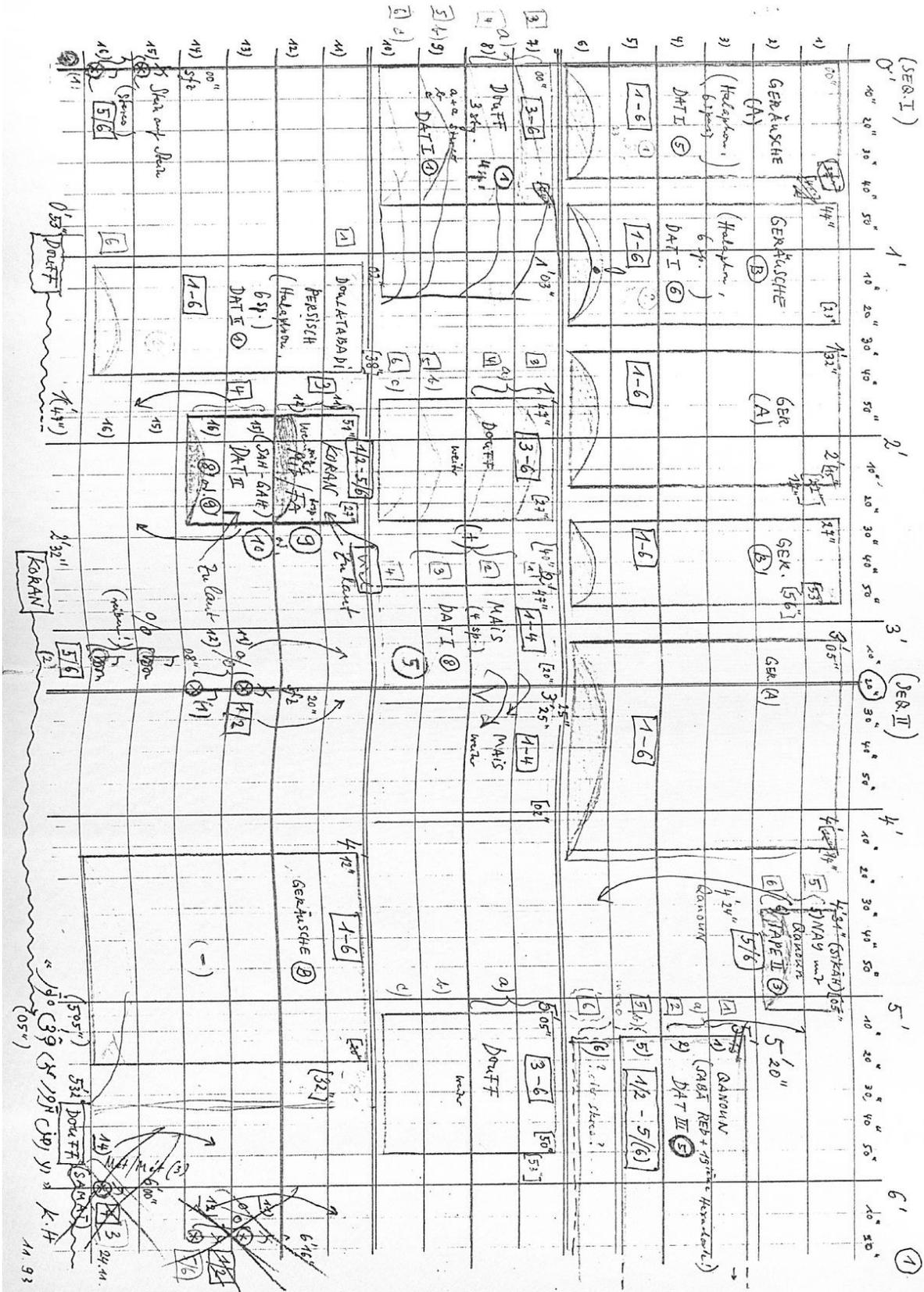
Was kann nun unsere Hoffnung sein, wenn nicht die Wahrheitsliebe der Vernünftigen und das Weltbewusstsein der Völker, deren Herzen – jenseits der Grenzen, Hautfarben und politischen Systeme – für Frieden, Einigkeit und Liebe pochen? Liebes, ja Liebe.

Einige dich mit Liebe, um Wunder zu erleben. Trotz der Brutalität in unserer politischen Kultur ist Liebe in unserer Sprache und unserem Denken ein großes Erbe. Unsere Sprache ist die klare Sprache der Gedichte in Geduld, Beschleunigt und die Begabung durch Myxik und ergriff unser Leben, von Adam bis zum Mann von Datal bis zum Ganzen.

Ich weiß, daß die Liebe, es habe Liebe gegeben, denn jetzt so vieler Missetat und Kälte, lassen Sie mich mit der Strenge eines Mannes, dessen Ruch es ist, der Bonität Tag und Nacht das Wort zu bringen, ihnen sagen: Wir haben geliebt an Liebe, an Menschen ... und an Bescheidenheit!

Überzeugung: Söld  
Die beiden Zitate am Ende stammen von iranischen Mitgliedern der 9. und 12. Jahrgangsklassen, Gholam Briker/SZ; Autorenphotos: Koode Oshdam

### 3. Stier – Skizzen des SWR-Experimentalstudios (Auswahl)



18 JAN. 1993

(1)

ADA (19)X-4 0025 7'25"

0	1-Douff	48x6	-15dB	→	L1				-7	
			-14dB	→	L2				-5	
b	32" Douff...	1 SP. 1.05 (act) 6dB	→	Inf I L	1.185 (1/2)	→	Inf II = 9 =	2.05 → 1.3	Inf 4/204	
c	62" 1-Douff...	2 SP. 1.09 (act) 2 6dB	→	Zmf I R	1.096 (1/2)	→	Inf II = 10 =	3.05 → 1.4		
a		69"		gesamte Dauer 440.4"						
b		65.5"								
c		63"								

19 JAN. 1993

Adof 4-4 7'32" ~ 1858"

0	[L] 1-Auflav	[Hno] 19/4				L1	KH 5	→ 114 (32)	-6
	[R] 2-Auflav	[Hno]				2	Inf 5/205	2	-6
1	[L] 1-Auflav...	1 SP. 0.823 (act) 0.943 (act)				3		3	-6
2	[R] 1-Auflav...	2 SP. 0.811 (act)				4		4	-6

2mf  
 1-Auflav... 1 S.P. 0.843  
 Filter Pitch 0.898 7.5Hz Dep 30/18/0.45  
 Zmf III 10.0Hz 9 0.15

Auflav 1 41'35"

adof 4-4 5-8 0'02" ~ 11'32" 4.4dB

	[L] 1-Auflav	[Hno]							
	Auflav Var:								
	1-Auflav...	1							
	1-Auflav...	2							

Take 2 4 Spur

SP1 2

4 13

Mals  
p' 35"

(4)

Take 8, 9 (45P-12), 9 (45P-T6) adaptasi-8 2125'~21' mude ohne Hala spater Hala bearbeiten

1-Ma.3	p. 380	0.600	Var: 1.000	= 10 = 15.30	
2-Ma.3	p. 1562			= 11 = 10.38	
3-Ma.3	p. 912			= 9 = 6.58	
4-Ma.3	(6-7-4-7-6)-4-(6747D)-4-(6747D)			= 11 = 8.48	

SR 12  
23

8

Take 14, 15 auf DoF (Dot T1, T2) (0'30") (9'40")  
data 2'20" ~ 11'42" (2) + 4  
Kf 28  
Voc A

HANZA VOC.

ca. 9 min

(geräuschelös)

1. HANZA	Verz I A 1,3s	Verz I B 800ms	Voc B	Voc A -	DoF L
	Int I A	Ptech Vor. 100s	Voc A		
	Int I B	"	Voc B		
		(9 ~ 1 3/5)			
4. Geräusch, 3-Geräusch				Voc B -	DoF R
7. "					
5. "					

data 11'50" ~ 13'00"  
(2) + 4

- 1 Dot T 3 19'00"
- 2 T 4 20'12"
- 3 T 5 21'24"
- 4 T 6 22'09"
- 5 T 7 23'22"

Klaus  
über Vocden  
1'50"

SPRACH	VOC A	A	A	B	A	B	Voc A -	DoF L
Schere	A	B	A	B	A	B		
SPR	A	A	B	B	A	A	Voc B -	DoF R
Schrei	A	B	A	B	A	A		

(ohne Links)

## 4. Stier – Zeitnetze

### Einsätze im Live-Ensemble

Zeitnetz MF 817-	1	2	3	4	5
	1020	1019	1021	1022	1023
Start/Ende Spanne (min.)	2:00-39:00 37:00	6:20-22:00 15:40	21:20-30:00 8:40	25:20-37:06 11:46	2:00-14:22 12:22
1	<b>(2:00) I</b>	<b>6:20 dum/G/A</b>	<b>21:20 G 10b/11</b>	<b>25:20 VIII -</b>	<b>2:00 I/dum</b>
2	<b>4:24</b>	9:10 A	22:36 (G ad lib)	26:41	3:58 St
3	<b>6:50</b>	<b>9:33 A</b>	<b>23:00 -</b>	<b>27:00 -</b>	<b>4:10 dum</b>
4	<b>9:12 G</b>	11:28 G	23:23 -	27:32 (-)	5:38 Stein
5	<b>11:36 (-)</b>	11:58 A	23:55 -	28:00 (-)	5:56 Stein
6	<b>12:50</b>	<b>12:46 G</b>	23:56 -	28:10 (-)	<b>6:20 dum/G/A</b>
7	<b>14:00 dum</b>	13:18 A	24:19 -	<b>28:30 (-)</b>	7:03
8	<b>15:12</b>	13:53 A	24:33 qan/G	28:43	7:24 St
9	<b>(16:10)</b>	14:42 A	<b>24:40 Sufi</b>	28:48 -	7:52 St
10	<b>16:24</b>	14:45 A	24:58 (-)	29:12 (-)	8:16 qan
11	<b>17:36</b>	15:19 G	25:30	29:18 -	<b>8:30 qan</b>
12	<b>18:50 A</b>	<b>16:00 dum/A</b>	25:46 (-)	29:26 (-)	8:48 Stein
13	<b>20:00</b>	16:07 A	26:16 -	29:31 (-)	9:05 W-riq/A
14	<b>22:24</b>	16:32 qan/A	<b>26:20 (-)</b>	29:47 (-)	9:07 St
15	<b>23:36 qan</b>	17:16 A	26:46 (-)	29:52 (-)	9:28 tak
16	<b>24:50</b>	18:16 St	27:12	<b>30:00 (-)</b>	9:46 Stein
17	<b>25:55 (-)</b>	<b>19:00 A</b>	<b>28:00 (-)</b>	30:05 (-)	9:50 tak
18	<b>27:00 (-)</b>	19:43 A	28:15 (-)	30:13 (-)	9:56 Stein
19	<b>28:06 (-)</b>	<b>22:00 VII/dum</b>	<b>30:00 (-)</b>	30:30	10:13 Wirbel
20	<b>30:18 qan</b>			30:33 -	10:37 A
21	<b>32:24</b>			30:44 (-)	<b>10:40 tak</b>
22	<b>34:42 G (e)</b>			30:50 G 15	11:00 tak
23	<b>35:48</b>			30:55 (-)	11:16 St
24	<b>36:50 -</b>			31:13	11:26 W-riq
25	<b>(39:00)</b>			31:20 (-)	12:00 IV/tak
26				31:28 G	12:04 St/G/A
27				31:43 -	<b>12:20</b>
28				<b>32:00 X -</b>	12:42 qan
29				32:15 A	12:53 qan
30				32:30 Qan	13:25 qan
31				32:53 Nay	<b>14:00 dum</b>
32				33:10 Sufi	14:22 St
33				33:24 -	
34				<b>33:40 qan</b>	
35				34:01 qan	
36				34:18 dum?	
37				34:30 qan	
38				<b>35:20 XI -</b>	
39				35:34 (-)	
40				35:44 (-)	
41				<b>37:00 (-)</b>	
42				37:06 G (e)	

Legende s. nächste Seite.

Die römischen Ziffern stehen für den Einsatz der korrespondierenden Sequenz.  
Die fett geschriebenen Zeiten markieren Schnittpunkte auf der Zeitachse.  
Die Einklammerungen stammen von Huber. Diese Punkte gehören nicht zum Strahlendiagramm. Bei Minute 2:00 und 39:00 liegen Start- und Endpunkt der Sequenzstruktur, bei 16:10 der Goldene Schnitt. Der Goldene Schnitt bei 24:50 ist nicht eingeklammert, da hier ein Schnittpunkt auf der Zeitachse vorliegt.

**A** = Alto

**G** = Gitarre, (e) bedeutet, dass hier der Klangbaustein e gemeint ist, nicht der in der Partitur vorausgehende, mit Einsatzzeit versehene Einzelklang

**dum/tak** = mit einem Perkussionsinstrument erzeugte Schläge, 'W' steht für einen mit den Fingern erzeugten Wirbel auf dem Trommelfell

**qan** = *qānūn*

**St** = Klänge, die der\*die Nay-Spieler\*in mit zwei Kieselsteinen erzeugt

**Sufi** = Einsatz des\*der Sufisänger\*in (Sprech- oder Singstimme)

- = 'belegte' Zeit, s. Band-Tabelle

## Einsätze von Band

Zeitnetz MF 817-	1	2	3	4	5
	1020	1019	1021	1022	1023
Start/Ende	2:00-39:00	6:20-22:00	21:20-30:00	25:20-37:06	2:00-14:22
Spanne (min.)	37:00	15:40	8:40	11:46	12:22
1	<b>(2:00) I/-</b>	<b>6:20 -</b>	<b>21:20 Perk</b>	<b>25:20 VIII/Perk</b>	<b>2:00 I/-</b>
2	<b>4:24</b>	9:10 Spr	22:36 Perk	26:41	3:58 -
3	<b>6:50</b>	<b>9:33 Perk</b>	<b>23:00 Perk/Spr</b>	<b>27:00 Ger</b>	<b>4:10 -</b>
4	<b>9:12 Ger</b>	11:28 -	23:23 Perk	27:32 (Perk)	5:38 -
5	<b>11:36 (Spr Forts.)</b>	11:58 -	23:55 Perk	28:00 (Perk)	5:56 -
6	<b>12:50</b>	<b>12:46 -</b>	23:56 Perk	28:10 (Perk)	<b>6:20</b>
7	<b>14:00 -</b>	13:18 -	24:19 Perk	<b>28:30 (Perk)</b>	7:03
8	<b>15:12</b>	13:53 K/Perk	24:33 Perk/Spr	28:43	7:24 -
9	<b>(16:10)</b>	14:42 Ger	<b>24:40 Perk</b>	28:48 Ger	7:52 -
10	<b>16:24</b>	14:45 -	24:58 (Perk)	29:12 (Perk)	8:16 Perk
11	<b>17:36</b>	15:19 -	25:30	29:18 Spr	<b>8:30 -</b>
12	<b>18:50 Perk</b>	<b>16:00 -</b>	25:46 (Perk)	29:26 (Perk)	8:48 -
13	<b>20:00</b>	16:07 -	26:16 K/(Perk)	29:31 (Perk)	9:05 -
14	<b>22:24</b>	16:32 -	<b>26:20 (Perk)</b>	29:47 (Perk)	9:07 -
15	<b>23:36 Spr</b>	17:16 -	26:46 (Perk)	29:52 (Perk)	9:28 -
16	<b>24:50</b>	18:16	27:12	<b>30:00 (Perk)</b>	9:46 -
17	<b>25:55 (Perk)</b>	<b>19:00 -</b>	<b>28:00 (Perk)</b>	30:05 (Perk)	9:50 -
18	<b>27:00 (Perk)</b>	19:43 -	28:15 (Perk)	30:13 (Perk)	9:56 -
19	<b>28:06 (Perk)</b>	<b>22:00 VII/Perk</b>	<b>30:00 (Perk)</b>	30:30	10:13 -
20	<b>30:18 K</b>			30:33 Ger/(Perk)	10:37 -
21	<b>32:24</b>			30:44 (Perk)	<b>10:40 Spr</b>
22	<b>34:42</b>			30:50 -	11:00 -
23	<b>35:48</b>			30:55 (Perk)	11:16 -
24	<b>36:50 K</b>			31:13	11:26 -
25	<b>(39:00)</b>			31:20 (Perk)	12:00 Var.*
26				31:28 Spr/(Perk)	12:04
27				31:43 Ger/(Perk)	<b>12:20</b>
28				<b>32:00 X/Perk/B</b>	12:42 -
29				32:15 Perk	12:53 Ger/Perk
30				32:30 Perk	13:25 -
31				32:53 Perk	<b>14:00 Voc</b>
32				33:10 Perk	14:22 -
33				33:24 Perk	
34				<b>33:40 Perk</b>	
35				34:01 Perk	
36				34:18 Perk	
37				34:30 Perk	
38				<b>35:20 XI/Perk</b>	
39				35:34 (Perk)	
40				35:44 (Perk)	
41				<b>37:00 (Perk)</b>	
42				37:06 (Perk)	

\* Ger/Perk/Qan/Voc

Legende s. nächste Seite.

Die römischen Ziffern stehen für den Einsatz der korrespondierenden Sequenz.  
Die fett geschriebenen Zeiten markieren Schnittpunkte auf der Zeitachse.  
Die Einklammerungen stammen von Huber. Diese Punkte gehören nicht zum Strahlendiagramm. Bei Minute 2:00 und 39:00 liegen Start- und Endpunkt der Sequenzstruktur, bei 16:10 der Goldene Schnitt. Der Goldene Schnitt bei 24:50 ist nicht eingeklammert, da hier ein Schnittpunkt auf der Zeitachse vorliegt.

Eingeklammerte Bezeichnungen sind auf der Tonband-Montage zu hören, finden sich aber nicht in den Skizzen! Material mit einer gewissen zeitlichen Ebene muss hier nicht unbedingt einsetzen, sondern kann durch eine schnelle Blende auch nur temporär an die Oberfläche treten. Umgekehrt kann durch Einblendprozesse, Vorlauf oder Verfremdung Material schon eingesetzt haben, ohne dass es hörend eindeutig nachzuvollziehen wäre. Eine gewisse Vorsicht ist bei der Verwendung dieser Tabelle also notwendig. Sie kann in letzter Konsequenz nur zur Orientierung dienen.

**Ger** = Geräusch

**K** = Körner (Mais, Reis)

**Echo** = Mit Echo-Effekt bearbeitetes Material

**Perk** = Perkussive Schläge/Geräusche (Stein, Metall, Wassertropen etc.)

**Spr** = Sprechstimme/Lesung

**Voc** = Gesang

**B** = Baschir

- = 'belegte' Zeit, s. Live-Tabelle

## Weitere Übersichten

<b>Zeitraster</b>	<b>Netze aktiv</b>	<b>Dauer</b>
2:00-6:20	1 + 5	4:20
6:20-14:22	1 + 2 + 5	8:02
14:22-21:20	1 + 2	6:58
21:20-22:00	1 + 2 + 3	0:40
22:00-25:20	1 + 3	3:20
25:20-30:00	1 + 3 + 4	4:40
30:00-37:06	1 + 4	7:06

## Viola und Gitarre – Überschneidungen der Live-Partien

Va 5 + Git 5:	11:10-11:25 – 11:10-11:47
Va 6 + Git 6:	12:31-12:55 – 12:17-12:37
Va 8 + Git 9:	16:45-17:02 – 16:50-17:16
Va 9 + Git 10:	17:37-17:59 – 17:29-17:43
Va 10/11 + Git 11/12:	17:59-18:19/18:19-18:40 – 17:43-18:09/18:09-18:36
Va 12 + Git 13/14/15:	29:41-31:38 – 29:15-31:47

d. h. Überschneidungen nur in Sequenzen III, IV, V u. IX. Die übrigen Partien sind isoliert:

2x 1/2 (I), 2x3 (II), 2x4 (III), 2x7 (IV), 8 (Git – V)

Bezeichnenderweise ist die Isolation am Anfang am größten und nimmt dann ab.

## 5. *Stier* – Hörpartitur

Diese grafische Übersicht dient der Orientierung und erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Gerade auf der Ebene der Tonbandkomposition greift die Darstellung auf sich teils widersprechende Skizzen sowie den Höreindruck zurück.

### Legende

 *ṣabā* auf d

 *ṣabā* auf c#

 *ṣabā* auf f#

 *sīkā* auf e-b-

 *sīkā* auf f

 *ḥiḡāz* auf f

 *ḥiḡāz* auf d

 *'awḡ 'arā* auf h-b-

 *rāst* auf d

 Einzelnes Klangereignis / Einsatzpunkt

 Längeres Klangereignis

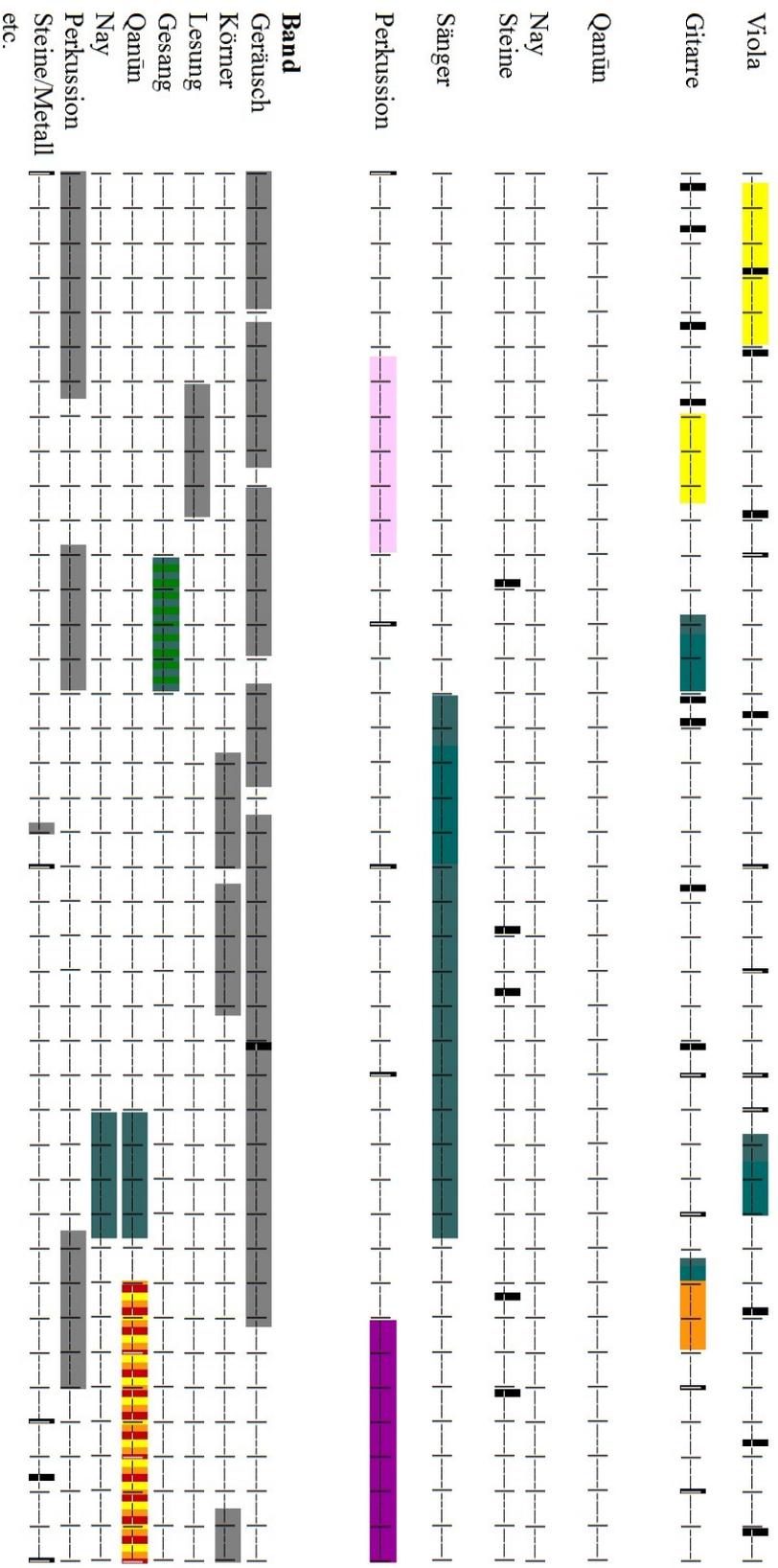
 Freie Intervention

 *wazn samāḥ*

 *wazn āḡir aqṣāq samā 'ī*

 *wazn awfar*

2' 00" – 8' 40"



Einleitungsteil – *sabā d*

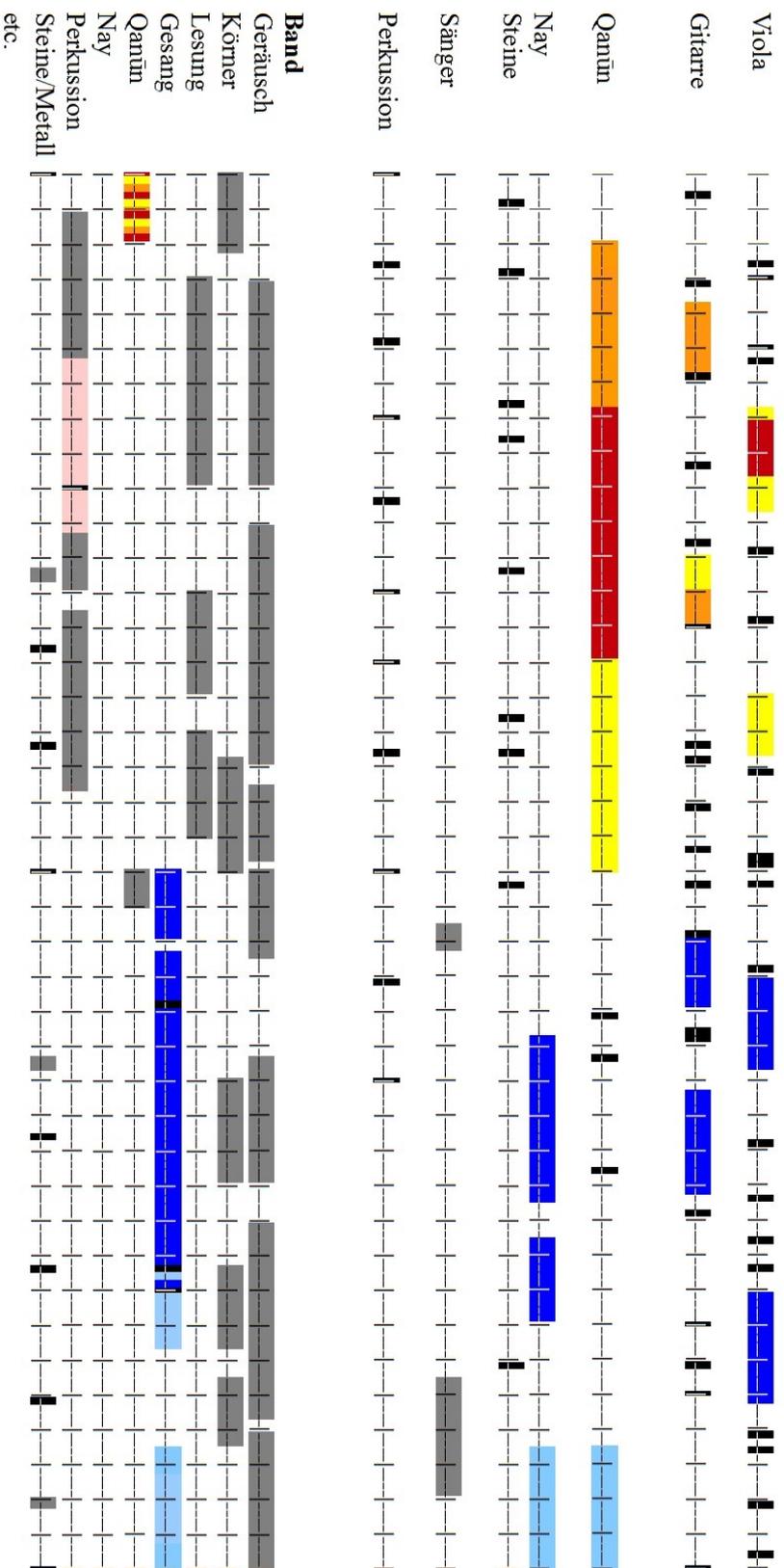
Rezitation – *sīkā e-b-*

Qanunteil – *sabā c#, f#, d*

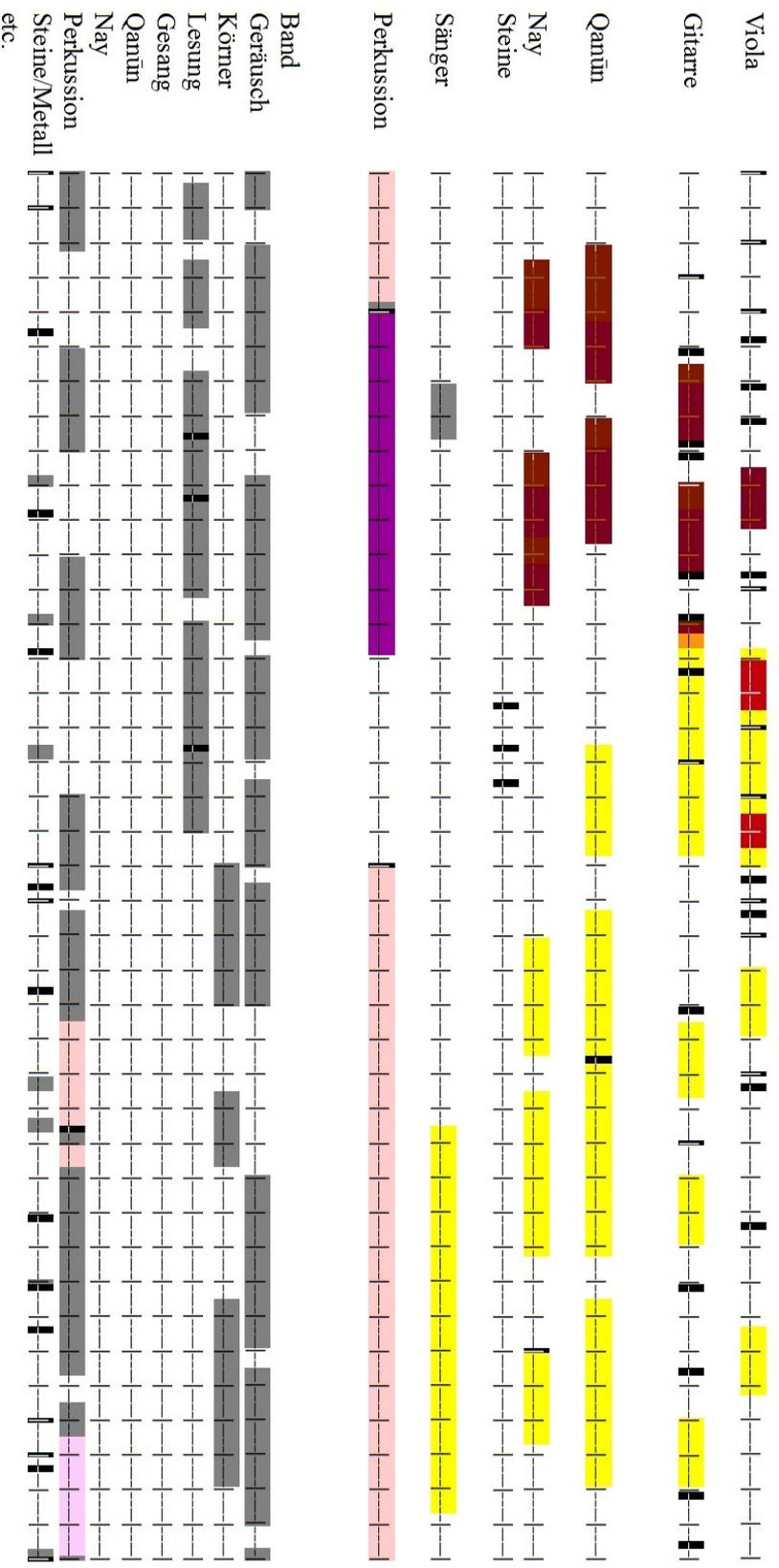
Zeit in s



8' 40" – 15' 20"



15' 20" – 22' 00"

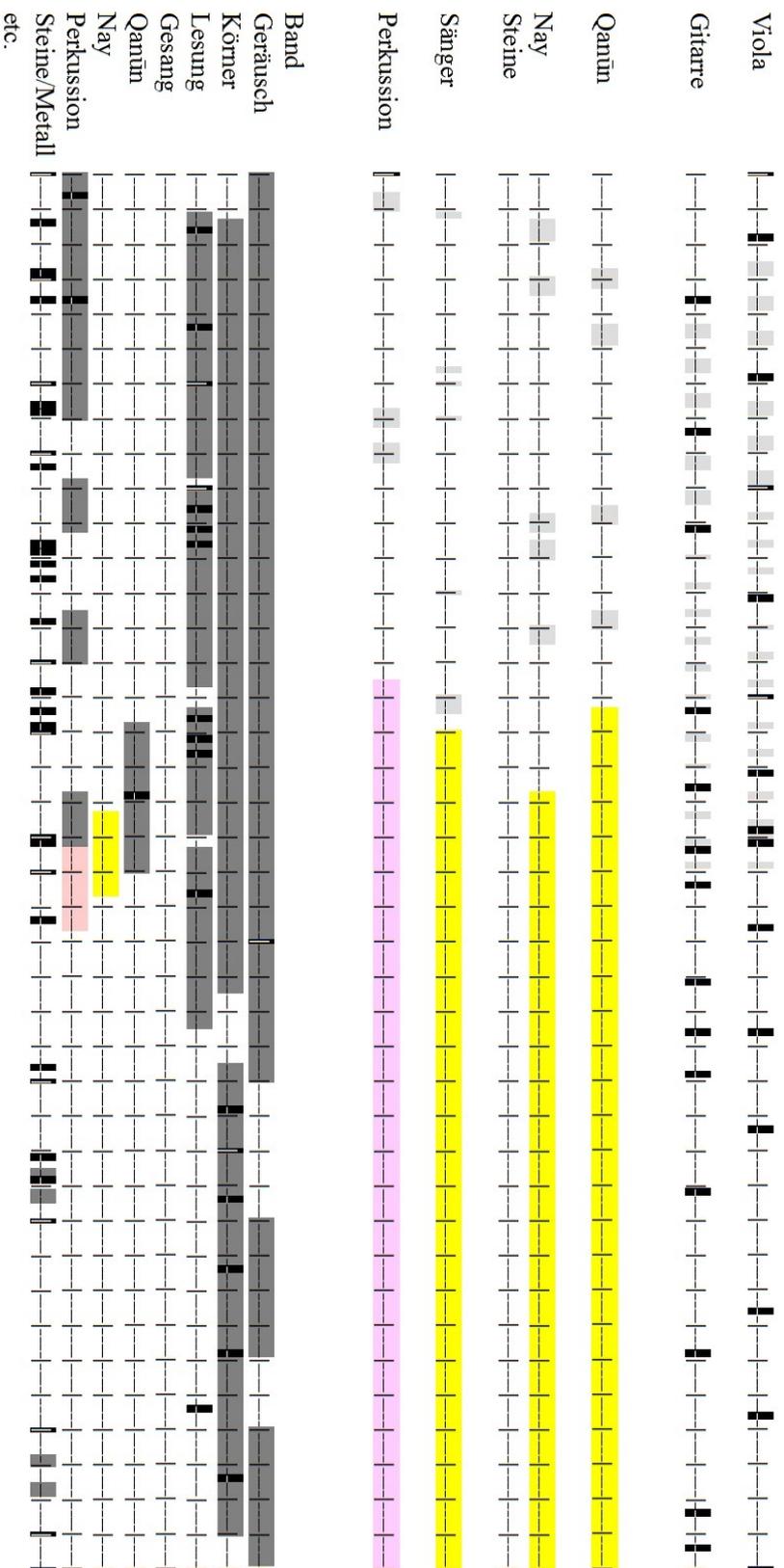


Ensemble-/Lesungsteil 2 – *awg' arā h-b-*

Improvisationsteil 1 – *sabā d*

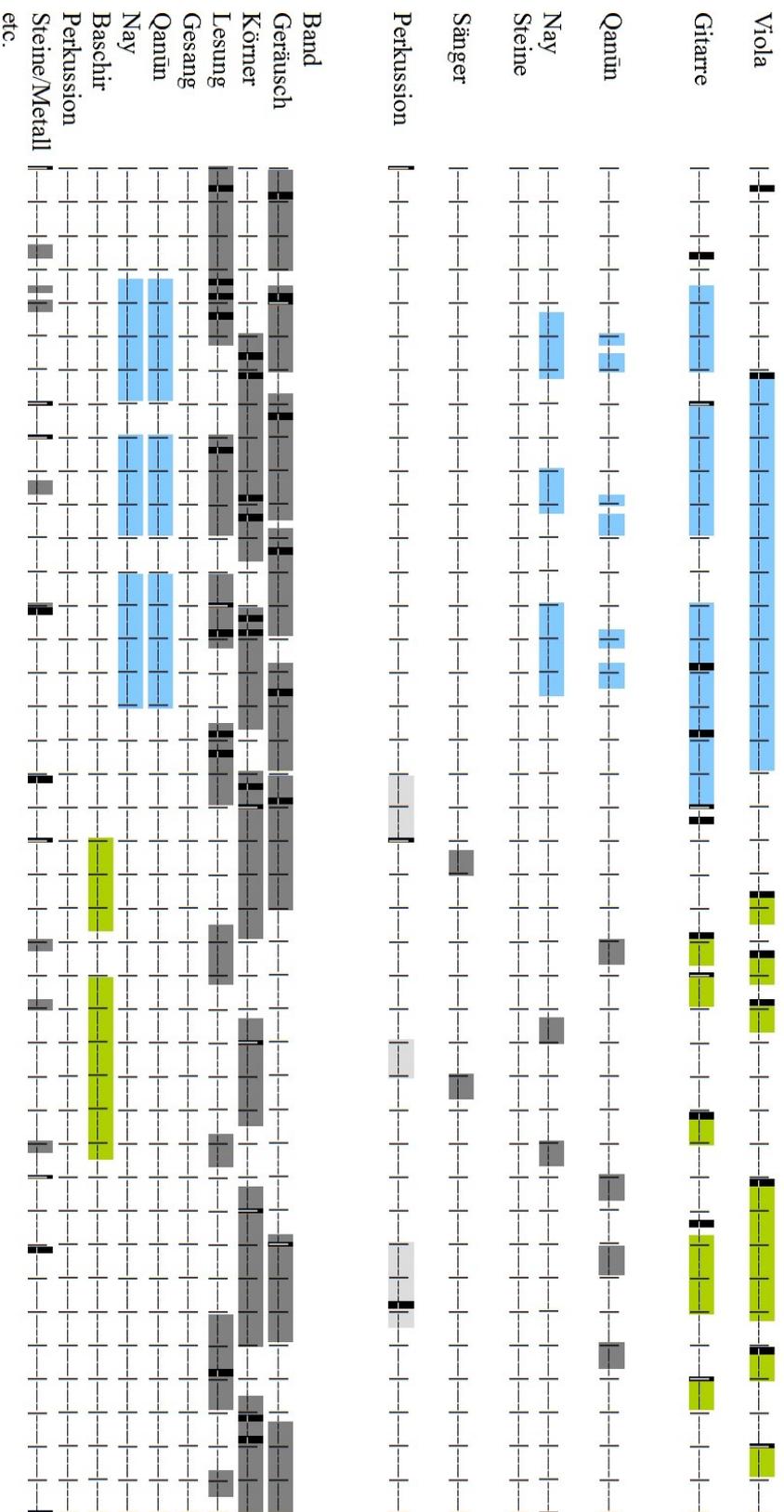
Zeit in s 20 40 60 80 100 120 140 160 180 18'40" 20 40 60 80 100 120 140 160 180 22'00"

22' 00" – 28' 40"



20 40 60 80 100 120 140 160 180 25'20" 20 40 60 80 100 120 140 160 180 28'40"

28' 40" – 35' 20"



Instrumental-/Lesungsteil 3 – *hiğáz d*

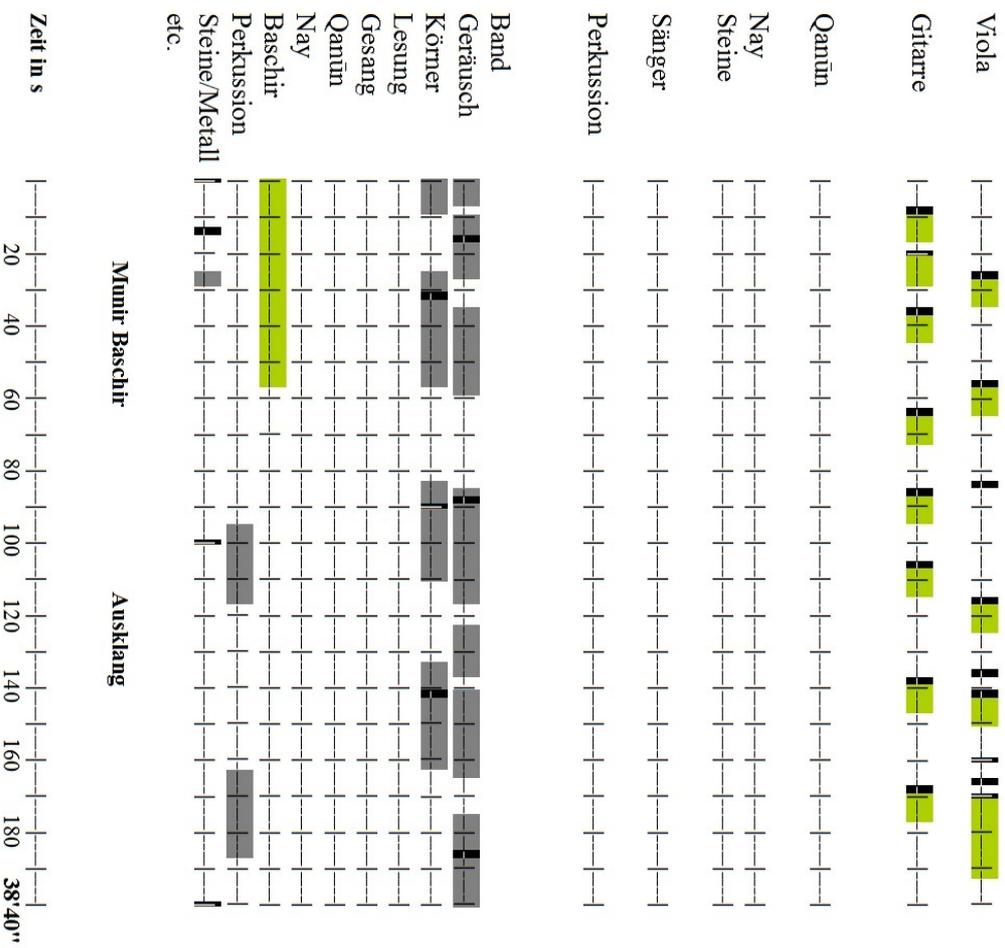
Muntir Baschir

Lesungsteil

Zeit in s



35' 20" – 38' 40"



## VIII. Werk- und Personenregister

al-Fārābī, Abū Naṣr Muḥammad.....	35, 95, 132, 135ff., 146ff., 151ff., 157, 161f., 165f., 207
al-Ḥifnī, Maḥmūd.....	89, 91, 99
al-Lādiqī, Muḥammad ibn ‘Abdulḥamīd.....	259, 346
al-Mawṣilī, Ibrāhīm.....	141
al-Mawṣilī, Ishāq.....	129f.
al-Munaḡḡim, Yaḥyā ibn ‘Alī.....	129ff., 140, 146, 148
al-‘Aṭṭār, Muḥammad.....	96
Albini, Johann Georg.....	5
Ardalan, Nader.....	302f., 305, 308, 380, 414, 434, 436
aṣ-Ṣabbāḡ, Tawfīq.....	477
Aziz, Tariq.....	43
Bakhtiar, Laleh.....	171, 174, 176f., 289, 300ff., 308f., 313, 379f., 389, 396, 436
Balfour, Arthur James.....	49f.
Baring, Evelyn; Earl of Cromer.....	51f.
Bartók, Béla.....	128
Baschir, Munir.....	206, 242, 244, 249, 295, 436, 439
Bāyazīd Bisṭāmī.....	241ff.
Blacher, Boris.....	5f.
Bloch, Ernst.....	8
Bonaparte, Napoleon.....	87
Bosanquet, Robert Holford Macdowall.....	476
Burkhard, Willy.....	5
Bush, George H. W.....	42
Bush, George W.....	50, 80
Cardenal, Ernesto.....	8
Copland, Aaron.....	6
d'Erlanger, Rodolphe.....	34f., 51, 89ff., 94f., 99, 102f., 106, 108, 114ff., 126, 156f., 163, 206, 250ff., 261, 318, 333, 340, 348, 436f., 441, 473ff.
Darwīš, ‘Alī.....	120f., 214, 294, 473, 475, 477
Doulatabadi, Mahmud.....	183ff., 188, 190f., 193ff., 197ff., 211, 213, 216, 225f., 231, 233, 235, 239ff., 243, 245, 297, 375, 380, 419, 428, 436, 438f., 442f.
Doulatabadi, Mahmud: <i>Kelidar</i> (1978-1984).....	191
Doulatabadi, Mahmud: <i>The Colonel</i> (2009).....	191, 194, 196f., 200
Dürer, Albrecht: <i>Traumgesicht</i> (1525).....	6
Eisenhower, Dwight D.....	192f.
Eitz, Carl.....	476
Faruk I.; König von Ägypten und des Sudan.....	93
Fuad I.; König von Ägypten und des Sudan.....	89
Fukuyama, Francis.....	13
George Farmer, Henry.....	95
Gesualdo, Carlo.....	11
Geyer, Stefi.....	5
Ghali, Boutros.....	49
Gielen, Michael.....	299, 314
Henze, Hans Werner: <i>Requiem</i> (1992).....	14f.
Herder, Johann Gottfried.....	16ff.
Hildegard von Bingen.....	170

Holder, William.....	475
Hosni, Faruk.....	206
Huber, Klaus: ... <i>Inwendig voller Figur</i> ... (1971).....	6
Huber, Klaus: ... <i>Ohne Grenze und Rand</i> ... (1977).....	1, 170
Huber, Klaus: ... <i>Plainte</i> ... (1990).....	8
Huber, Klaus: ... <i>von Zeit zu Zeit</i> ... (1985).....	268
Huber, Klaus: <i>Alveare vernet</i> (1965).....	7f.
Huber, Klaus: <i>Beati Pauperes II</i> (1979).....	8
Huber, Klaus: <i>Cantiones de circulo gyrante</i> (1985).....	170
Huber, Klaus: <i>Des Dichters Pflug</i> (1989).....	7
Huber, Klaus: <i>Des Engels Anredung an die Seele</i> (1957).....	5
Huber, Klaus: <i>Die Seele muss vom Reittier steigen</i> ... (2002).....	2, 429, 443, 445
Huber, Klaus: <i>Ecce Homines</i> (1998).....	10
Huber, Klaus: <i>Erniedrigt – Geknechtet – Verlassen – Verachtet</i> ... (1981).....	6
Huber, Klaus: <i>Intarsi</i> (1994).....	10
Huber, Klaus: <i>La terre des hommes</i> (1989).....	7
Huber, Klaus: <i>Lamentationes sacrae et profanae ad Responsoria Iesualdi</i> (1997).....	11
Huber, Klaus: <i>Oratio Mechthildis</i> (1957).....	5
Huber, Klaus: <i>Protuberanzen</i> (1986).....	323
Huber, Klaus: <i>Tenebrae</i> (1967).....	7f.
Huber, Klaus: <i>transpositio ad infinitum</i> (1976).....	268
Huínéng.....	170
Huntington, Samuel P.....	19, 22, 55, 60ff., 69, 71f., 77, 80f., 296, 440
Hussein, Saddam.....	15, 45, 76
ibn Sīnā, ‘Alī al-Ḥusain ibn ‘Abdallāh.....	35, 162, 207
ibn ‘Arabī, Muḥyī ‘d-Dīn.....	170, 172
Jīng Fáng.....	476
Johannes vom Kreuz.....	177ff., 241, 428, 442
Johannes vom Kreuz: <i>Die dunkle Nacht der Seele</i> (ca. 1578).....	178ff.
Kadi Amin, Ziad.....	211
Kernis, Aaron Jay: Sinfonie Nr. 2 (1991).....	12
Khomeini, Ruhollah.....	58, 74, 193f.
Kundera, Milan.....	212
Laborde, Jean-Benjamin de.....	96
Lasso, Orlando di: <i>Beati pacifici</i> (ca. 1571).....	8
Lasso, Orlando di: <i>Beati pauperes spiritu</i> (ca. 1572).....	8
Leibniz, Gottfried Wilhelm.....	173, 175ff.
Lewis, Bernard.....	55ff., 64f., 80f.
Maṣṣūr Zalzal aḍ-Dārib.....	141
McLuhan, Marshall.....	295
Mechthild von Magedburg.....	5
Mercator, Nicolaus.....	475
Meyer, Conrad Ferdinand: <i>Der römische Brunnen</i> (1882).....	306, 379
Miṣāqa, Miḥā‘īl.....	51, 96, 98ff., 107, 204
Moore, Carman: <i>Mass for the 21st Century</i> (1995).....	12f.
Mossadegh, Mohammad.....	192, 196
Mozart, Wolfgang Amadeus: Klavierkonzert B-Dur, KV 595 (1791).....	10
Mozart, Wolfgang Amadeus: Streichquintett g-moll, KV 516 (1787).....	10
Muhammad Ali Pascha; Vizekönig von Ägypten.....	88
Nono, Luigi.....	5

Pahlavi, Mohammad Reza Schah.....	192f.
Pahlavi, Reza Schah.....	191f.
Pflaum, Susan.....	213, 239f.
Quṭb, Sayyid.....	70
Rilke, Rainer Maria: <i>Duineser Elegien</i> (1922).....	372ff., 380, 396
Rūmī, Ğalāl ad-Dīn Muḥammad.....	206
Rushdie, Salman: <i>Die satanischen Verse</i> (1988).....	58
Sachs, Curt.....	89
Safar, Abdelsalam.....	211, 213
Said, Edward.....	38, 47, 53, 57, 74
Schnebel, Dieter: <i>Lamenta di Guerra</i> (1991).....	13f.
Scholl-Latour, Peter.....	44, 55, 74ff.
Schwarzkopf, Norman.....	15
Shakkūr, <i>šayḥ</i> Hamza.....	213, 223
Shams El-Din, Adel.....	213
Sölle, Dorothee.....	6
Spengler, Oswald.....	63
Strawinsky, Igor.....	6, 390
Strawinsky, Igor: <i>Threni</i> (1958).....	169, 391
Thurn und Taxis, Marie von.....	373
Tibi, Bassam.....	55, 67f., 70ff., 79, 81
Vyner, Michael.....	14
Weiss, Julien Jalaleddin.....	206ff., 213
Ğābir ibn Ḥayān, Abū Mūsā.....	307
Şafī ad-Dīn al-Urmawī.....	35, 86, 91, 96f., 142, 154, 157, 160ff., 207, 259, 307, 314, 348f., 476
Şafī‘ī, Muḥammad ibn Idrīs.....	223
‘Atṭār, Farīd ad-Dīn.....	241
‘Ayn al-Quḍāt Ḥamaḍānī.....	241