

Ein im August 2003 bei den Bregenzer Festspielen uraufgeführtes Musiktheaterwerk nennt Georg Friedrich Haas *Die schöne Wunde*. Der Ausgangsimpuls dieser Komposition lag in Edgar Allan Poes beklemmender Erzählung *The Pit and the Pendulum*¹. Darin geht es um einen gefesselten Menschen, der der unaufhaltsamen Bewegung eines mit einem Messer versehenen Pendels ausgesetzt ist, ehe ihm in letzter Sekunde doch noch die Rettung gelingt – mit Hilfe von Ratten.

Existentielle Dimensionen

Der von permanenter Bedrohung geprägte Handlungsstrang wird in der Oper von Haas mit Kafkas ebenso berühmter wie enigmatischer *Landarzt*-Erzählung verschränkt, in der eine »schöne Wunde« ja ein schillerndes Zentralmotiv ist. Der vom Komponisten in seiner eigenen Libretto-Zusammenstellung gewählte Ausschnitt dieser Erzählung konzentriert sich vor allem auf deren rätselhaften Kern: Der Landarzt versucht sich als Wunderheiler eines seltsam kranken Knaben, entdeckt dabei ein übergroßes Wundmal, das gleichermaßen fasziniert wie abstößt und zur Metapher einer ambivalenten, auch psychoanalytisch grundierten Anziehung wird.

Der Titel *Die schöne Wunde* bildet eine sinnfällige Metapher für vielerlei Prozesse, die in dieser Oper in ebenso komplexer wie suggestiver Weise miteinander verknüpft sind. Denn darin werden die Gewohnheiten der herkömmlichen Literaturoper ebenso aus den Angeln gehoben wie die Harmonik nach Maßgabe des üblichen Tonsystems. Die zuletzt genannte Eigenschaft, die auf die Erweiterung der klanglichen Gestaltungen in den Mikrobereich jenseits der temperierten Stimmung deutet, ist für die Musik von Georg Friedrich Haas besonders charakteristisch. Sie bezeichnet jenen Weg, auf dem seine Werke mit großer Beharrlichkeit neue, ungewöhnliche Möglichkeiten von Expressivität erkunden.

Mit der Originalität der hiermit verbundenen künstlerischen Prozeduren dürfte es zu tun haben, dass der 1953 in Graz geborene Komponist in den letzten Jahren bei verschiedenen internationalen Festivals und Konzertreihen auf sich aufmerksam gemacht hat. Haas tat dies mit Partituren, die der Obertonharmonik verpflichtet sind, die sich also Räume jenseits der üblichen zwölf Töne einer chromatischen Skala erschließen. Die Faszination von Georg Friedrich Haas für Obertonharmonik hängt mit der Möglichkeit zusammen, besondere sinnliche Wirkungen zu erzeugen und dem Ganzen einen Nachdruck

Jörn Peter Hiekel

Dunkle Räume der Expressivität

Über den österreichischen Komponisten Georg Friedrich Haas

zu verleihen, der oft bis in existentielle Dimensionen reicht.

Traditionen

Mikrotonale Musik wie diese steht natürlich keineswegs traditionslos da, auch dem Komponisten selbst ist dies voll bewusst². Er bezieht sich in dem, was er schafft, ausdrücklich auf verschiedene außereuropäische Perspektiven, namentlich auf Komponisten wie Harry Partch, James Tenney und La Monte Young. Zu den europäischen Komponisten, die ihm wichtige Anregungen gaben, gehört vor allem Ivan Wyschnegradsky mit seiner Idee von zyklischen Räumen³. Haas' 2003 bei den Donaueschinger Musiktagen uraufgeführtes Orchesterwerk *Natures mortes* etwa ist eine Art Übertragung des Zyklusbegriffs von Wyschnegradsky auf die Obertonharmonik. Wichtig war für ihn aber auch die Anregung durch den Tschechen Alois Hába – er selbst räumt sogar ein, dass sein »gesamtes formales Denken von Hába entscheidend beeinflusst worden sei«⁴. Die Musik von Haas weiß mit diesen und ähnlichen Traditionen originell umzugehen. Möchte man noch weitere wichtige Orientierungsgrößen benennen, können auch die Italiener Luigi Nono und Giacinto Scelsi erwähnt werden, beides ja – bei aller Verschiedenheit – Komponisten, die für ein besonders emphatisches Komponieren auf der Suche nach neuen Wegen des Ausdrucks stehen. Zu Nono hat Haas verschiedene Studien veröffentlicht.⁵ Und mit Scelsis Art der (scheinbar oder tatsächlich) schweifenden Klangerkundung abseits von thematischen Kontextbildungen ist seine Musik besonders seelenverwandt, auch vielleicht mit der pathetischen Seite von Scelsis Komponieren. Wie Scelsis Partituren sind auch seine Werke durchweg dramatisch. Doch ist solche Dramatik nicht im Sinne des klassischen Prozessdenkens verstehbar, sondern in einer »zuständlichen« Weise, die von linearen Formmustern denkbar weit entfernt ist und nicht selten entwicklungslos wirkt.

Eines der Hauptwerke von Georg Friedrich Haas, die diese Tendenz belegen, ist das

1 Der ursprünglich geplante Titel der Oper lautete dementsprechend *Das Pendel*.

2 Vgl. seinen Beitrag: *Mikrotonalität und spektrale Musik seit 1980*, in: *Orientierungen. Wege im Pluralismus der Gegenwartsmusik*, hrsg. von J.P. Hiekel, Mainz 2007, S. 123-129, hier S. 123.

3 Vgl. G. F. Haas *Die Verwirklichung einer Utopie. Ultrachromatik und nicht-oktavierende Tonräume in Ivan Wyschnegradskys mikrotonalen Kompositionen*, in: *Harmonik im 20. Jahrhundert*, hrsg. von Cl. Ganter, Wien 1993, S. 87-100.

4 Im Gespräch mit dem Verfasser. Zu Hába vgl. seine Schrift *...die freie Auswahl des Tonmaterials. Anmerkungen zu Alois Hábas frühen mikrotonalen Kompositionen*, in: *Musikalische Gestaltung im Spannungsfeld von Chaos und Ordnung*, hrsg. von O. Kolleritsch, Wien 1991, S. 168-186.

5 Vgl. etwa *Fragmente, Stille, An Diotima. Ikonographische Untersuchungen an Luigi Nonos Streichquartett*, in: *Verbalisierung und Sinngehalt*, hrsg. von O. Kolleritsch, Wien 1989, S. 189-211.

7 Haas in seiner Einführung im Programmheft der Bregenzer Festspiele 1996.

im Jahre 2000 uraufgeführte Ensemblestück in *vain* für 24 Instrumente. Es entfaltet einen gewaltigen Klangfluss von mehr als einer Stunde Dauer. Zugleich ist es das erste Stück, in dem Haas konsequent Möglichkeiten der Oberton-Harmonik durchführt. Charakteristisch für ein Werk wie dieses ist die Verknüpfung einer suggestiven Leidenschaftlichkeit mit Elementen, die auf die materiale oder technische Seite des Komponierten und damit auf eine signifikante hörpsychologische Dimension verweisen. Dies gilt insbesondere für vielfach wiederholte, spiralförmig absteigende Skalengänge. An diesem Punkt der Gesamtkonzeption werden vor allem mikrotonale Verschiebungen und Reibungen wichtig: Die als eines der zentralen Motive des Stückes identifizierbaren Skalengänge basieren auf Grundtönen, die aus der temperierten Tonleiter kommen. Dagegen setzt einer der Musiker zum Beispiel eine Septime, die einen Sechstelton zu tief ist, der andere spielt die große Terz, die um einen Zwölftelton abweicht. Hieraus resultieren eigentümliche Mischverhältnisse, die durch Tempoveränderungen zusätzlich in unterschiedliches Licht gerückt werden.

Suchbewegungen

Wichtig für Musik wie diese ist die Frage der Orientierung. Dies gilt für die vertikale Dimension, aber zugleich für die horizontale. Vergebens würde man nach geläufigen Formprozessen suchen. Auch mit Blick auf die prozessuale Seite könnte man von Schwebungen sprechen, und wie die Klänge, die nicht der herkömmlichen Dur-Moll-Tonalität entsprechen, schweift auch die zeitliche Gestaltung ins Unbekannte. Der Hörer wird einer schier überbordenden Fülle ausgesetzt. Dabei wird das Irritierende in einigen Werken dadurch intensiviert, dass die Konzerträume zeitweise abgedunkelt werden. Diese Idee hatte Haas bereits in der im Jahre 1981 in Graz uraufgeführten Oper *Adolf Wölfl* kompositorisch eingesetzt, und sie findet sich auch in der Oper *Die schöne Wunde*.

Ob man nun diese Abdunklung der Räume als Äußerlichkeit abtun möchte oder nicht: Dunkelheit ist ein wichtiger Faktor der Musik von Georg Friedrich Haas, einer der Garanten ihrer spezifischen Intensität und eine wesentliche Facette ihrer expressiven Grundhaltung. In dieser Hinsicht ist Haas ein Nachfahre gewisser Werke der Romantik, namentlich etwa von Franz Schubert. Insofern verwundert es nicht, dass er eines von Schuberts Klavierwerken, eine Torso gebliebene Sonate, für Orchester gesetzt hat.⁶ Dies

6 Die Komposition *Torso* für Orchester nach der unvollendeten Klaviersonate C-Dur D 840 (1825) von Schubert entstand 1999/2000.

geschah in ausdrücklicher Absicht, Schubert als Ahnherrn des eigenen Komponierens herauszukristallisieren. Und es umfasst auch den beharrlichen Umgang mit bestimmten Intervallen.

Das Moment der Abdunklung schwingt bereits in verschiedenen Werktiteln mit, etwa bei den Kompositionen ... *wie ein Nachtstück* (1990), *Nacht-Schatten* (1991) oder *Nacht* (1995/96). Hinter dem letztgenannten Titel, für Haas selbst eine Metapher für Realitätsverlust, Hoffnungslosigkeit und das Ende von Utopien,⁷ verbirgt sich ein weiteres bei den Bregenzer Festspielen uraufgeführtes Musiktheaterwerk, das sich dem Dichter Friedrich Hölderlin und den abgründigen Seiten von dessen Existenz widmet. Dessen Libretto deutet – nicht anders als die Libretti der beiden zuvor erwähnten Musiktheaterwerke des Komponisten – darauf, dass auch die von Haas verwendeten Texte durchweg dunkel getönt sind. Dem Dunklen, so lässt sich verallgemeinernd auch mit Blick auf die meisten Instrumentalwerke sagen, haben sich alle hellen Momente in der Musik von Haas mühsam zu entringen.

Angesichts der Bedeutung des Spiels mit Lichtwirkungen für seine Musik war es konsequent, dass der Komponist, gemeinsam mit der Bühnenkünstlerin Rosalie, für die Donaueschinger Musiktage 2006 das überaus groß dimensionierte Werk *Hyperion* konzipierte, bei dem ein Symphonieorchester in Korrespondenz zu einer riesengroßen, im Raum verteilten Licht-Klaviatur agiert (im Untertitel *Konzert für Licht und Orchester* findet dies einen Widerhall). Die Kammeroper *Nacht* (1995-96/1998) war so etwas wie ein Durchbruchwerk für Haas. Sie fiel in eine Phase seiner künstlerischen Biographie, in der seine seit den achtziger Jahren geschaffenen Kompositionen mit mikrotonalen Klangerweiterungen endlich größere Aufmerksamkeit fanden.

Ungestimmte Saiten

Den Beginn seines »eigentlichen« Komponierens datiert Haas allerdings bereits auf die frühen achtziger Jahre, als er mit Friedrich Cerha zusammentraf und bei ihm Unterricht nahm. Wohl nicht zufällig entstanden damals die ersten Werke, die den tonalen Rahmen erweiterten.

Zunächst war dieser Weg in neue expressive Gefilde nicht unbedingt von großem Selbstbewusstsein grundiert. Im Jahre 1982 komponierte Haas ein Sextett für drei Bratschen und drei Celli mit umgestimmten Saiten. Doch er hielt dieses Stück, weil er jahre-

lang keine Interpreten dafür fand, zunächst für einen Irrweg. Es wäre in der Schublade verschwunden und vielleicht nie wieder hervorgekommen, wenn nicht 1995 das Klangforum Wien gemeinsam mit James Tenney und La Monte Young in Krems ein Seminar abgehalten hätte. Dort wurde Haas ermutigt, das abgelegte Stück wieder hervorzuholen und sich davon überzeugen zu lassen, dass der darin begangene Weg, der den weitaus meisten Trends der europäischen Gegenwarts-musik widersprach, tragfähig und perspektivenreich war.

Technisch gesehen, hat sich im Laufe der Jahre im Komponieren von Haas ein Wandel vollzogen: In früheren Werken erzeugt er Schwebungen dadurch, dass er die Instrumente gezielt unterschiedlich stimmen lässt. Doch in neueren Partituren setzt er darauf, dass Interpreten selbst in der Lage sind, Abweichungen auszuformen.

Obwohl die Musik von Georg Friedrich Haas in mancher Hinsicht als archaisch erscheinen mag, hat sie gewiss auch etwas hellhörig Machendes und Neuartiges. Bezeichnenderweise setzt sie sich immer wieder wechselnden Problemkonstellationen aus: Vom Solostück über verschiedenste Kammermusik- und Ensemblebesetzungen bis zum Musiktheaterwerk und zu großen Orchesterbesetzungen finden sich im Werkkatalog von Haas sehr unterschiedliche Formate. Insgesamt gibt es weit mehr instrumentale als vokale Werke. Das hat damit zu tun, dass andere Tonsysteme, als die gewohnten, auf instrumentalem Wege insgesamt leichter realisierbar sind.

Haas gestaltet in seinen Kompositionen zuweilen eine Dialektik zwischen einer fast mystischen Versenkung in den Klang sowie dem gleichzeitigen Pointieren von bestimmten Elementen der Existenz des Menschen. Beide Ebenen berühren sich zumindest darin, dass die Musik von Georg Friedrich Haas auf bohrend suggestive Weise unlösbare Spannungsverhältnisse auszutragen sucht. Ihre expressiv-pathetische Seite ist dabei, in deutlicher Nachfolge etwa mancher Werke von Franz Schubert, fast stets von einem Gestus des Suchens bestimmt. Skalengänge, die ins Nichts führen, unerwartete Abbrüche, Übergänge oder Lichtwechsel und auch harmonische Schwebzustände sind dafür die wichtigsten Faktoren. ■

paint it black rainy days 2007

23.11.–09.12.2007

Festival de musique nouvelle

Freitag 23.11.2007 20:00

Orchestre Philharmonique du Luxembourg / Arturo Tamayo /

Carolin Widmann Violine / **Adam Rixer** Trompete

Charles Ives: *Central Park in the Dark*

Edgar Varèse: *Offrandes*

Salvatore Sciarrino: *Allegoria della notte*

Morton Feldman: *Coptic Light*

Charles Ives: *The Unanswered Question*

Samstag 24.11.2007 10:00–16:00

(Place Guillaume, Wochenmarkt)

«(Un temps)» – les patries imaginaires / Perrine Maurin

Musik von Jérôme Noetinger und Will Guthrie

Samstag 01.12.2007 18:00 & 20:00

opera silens: «see my songs»

Musik von Vědim Karassikov und Jochen Neurath

Sonntag 02.12.2007 20:00

basel sinfonietta / Emilio Pomarico / Thomas Larcher

Ferruccio Busoni: *Nocturne Symphonique op. 43*

Georg Friedrich Haas: *Konzert für Klavier und Orchester*

(Kompositionsauftrag basel sinfonietta, Philharmonie

Luxembourg, Wien Modern)

György Ligeti: *Lontano*

Claude Debussy: *Nocturnes*

Freitag 07.12.2007 19:00 & 20:00

(Bock-Kasematten & Église Saint-Michel)

Schüler des Conservatoire de musique de la Ville de Luxembourg

Brice Pauset Leitung

James Tenney: *In a large, open space*

Ensemble Noise Watchers Unlimited: «...aux limites du silence»

Musik von Arthur Stammet (UA), Salvatore Sciarrino, Claude

Lenners (UA), Clarence Barlow, Michel Redolfi

Samstag 08.12.2007 19:30 & So. 09.12.2007 18:30

«the moon in the moonless sky.»

United Instruments of Lucilin / Claudia Doderer Raum

Klaus Lang: *the moon in the moonless sky.* (UA)

Samstag 08.12.2007 21:00

«Nocturne» – Marcus Weiss Saxophon, **Zane Banks** E-Gitarre

Giorgio Netti: *Necessità d'interrogare il cielo*

Georges Lentz: *Ingwe für E-Gitarre solo («Caeli enarrant...» VII)* (UA)

Sonntag 09.12.2007 20:00

«I am a mistake» – Jan Fabre Text, Choreographie, Bühne, Leitung

Chantal Akerman Film; **Wolfgang Rihm** Musik

Matthias Horn, Johannes M. Kösters, Hilde van Mieghem Stimme

ensemble recherche / Lucas Vis

Troubleyn / Jan Fabre actors & dancers

Tickets 0–25 €

Festivalpass 45 € (<27 Jahre: 27 €)

www.rainydays.lu – www.philharmonie.lu

☎ (+352) 26 32 26 32

