

Mikrotonale Utopien

Der Österreicher **Georg Friedrich Haas** komponiert erfolgreich eine hochexpressive Musik jenseits der zwölf Halbtöne. Dirk Wieschollek fragte den Komponisten, der in dieser Spielzeit als Composer-in-Residence an der Hamburger Elbphilharmonie waltet, nach den Ideen seiner Stücke.

Lange war es still um Georg Friedrich Haas. Zwar wäre es übertrieben, zu behaupten, der in Graz geborene und in Vorarlberg aufgewachsene Komponist hätte für die Schublade komponiert, aber im postmodernen Endzeittrubel des vergangenen Jahrhunderts standen andere, lautere, selbstverliebtere Tonkünstler im Fokus der Öffentlichkeit. Die Zeiten haben sich geändert. Inzwischen ist Haas, dieses Jahr 60 geworden, einer der renommiertesten europäischen Komponisten mit zahlreichen Aufträgen bedeutender Klangkörper und prominenten Residenzen (aktuell in Hamburg). Seit September ist der Träger des österreichischen Staatspreises Professor für Komposition als Nachfolger von Tristan Murail an der Columbia University New York.

Der späte Erfolg verdankt sich einer Klangsprache, deren Intensität und Charisma mit größter Beharrlichkeit über Jahrzehnte vorangetrieben und ausdifferenziert wurden. Ihr harmonisches und klangfarbliches Kraftzentrum ist die Mikrotonalität. Das geläufige ‚Markenzeichen‘ von Haas’ Musik betrachtet der Komponist jedoch verständlicherweise mit Argwohn. Einerseits suggeriert der Begriff fälschlicherweise die Tonalität als Bezugssystem, andererseits eine Systematik mit eigenen Regeln und Gesetzen. Beidem hat Georg Friedrich Haas längst abgeschworen. Seine Musik knüpft an eine Vielzahl mikrotonaler Traditionen an: Alois Hába, Harry Partch, James Tenney und nicht zuletzt Iwan Wyschnegradsky haben seine Musik beeinflusst. Auch die klanganalytischen Verfahren der französischen Spektralistin haben Haas’ Reisen in das Innere der Klänge entscheidend motiviert. In seiner Musik begegnen komplexe Obertonakkorde, reine Intervalle, ungewöhnliche Skordaturen, festgelegte Mikrointervalle unterschiedlicher Abmessungen oder diffuse Trübungen und Unschärfen, aber auch Kontraste von temperierten und nicht temperierten Klängen. Ein ganzer Kosmos von Tonqualitäten jenseits der konventionellen Zwölfteilung der Oktave erzeugt jene Magie, die von Haas’ schillernden Partituren ausgeht!

Das Problem der Spielbarkeit geht der Komponist dabei ganz offensiv an: „Obertonakkorde sind sehr empfindlich gegen Intonationsabweichungen. Diese Akkorde müssen genauer realisiert werden als Dur- und Mollakkorde in klassischer und romantischer Musik. An einer Stelle in ‚limited approximations‘ habe ich in der Partitur die Bitte formuliert, hier keine Probenzeit mit dem Versuch einer exakten Intonation zu vergeuden. Ich träume jedoch von einer Zukunft, in der auch diese Stelle so intoniert werden wird, wie sie notiert ist. Diese Zukunft wird eingetreten sein, sobald die Intonation von Obertonakkorden nichts Neues,



Foto: Eric Marmitsch/UE/Elbphilharmonie

nichts Ungewohntes mehr ist, sondern eine selbstverständliche klangliche Erfahrung, die zur Allgemeinbildung jedes Orchestermusikers gehört.“

Eine kühne Utopie? Nicht für Haas, der darauf hinweist, dass wir von mikrotonalen Intervallproportionen umgeben sind, sobald wir sprechen, singen, musizieren, hören.

Ganz wesentlich für den expressiven Charakter von Haas' Stücken ist das Prinzip der Reibung: „Der traditionelle Gegensatz zwischen Konsonanz und Dissonanz wird bei mir auf den Kopf gestellt. Die verschmelzenden, so genannten reinen Akkorde tragen immer etwas Unheimliches, Bedrohendes, Düsteres mit sich. Die Reibungsklänge in ihren lebensfrohen Schwebungen sind dagegen licht und lebendig. Ich habe das durch die Auseinandersetzung mit nicht europäischen Musiktraditionen gelernt. Es ist mir aufgefallen, dass es keine Musikkultur außer der unseren gibt, die sich für Konsonanzen interessiert.“ Auch in der traditionellen Kunstmusik sei das temperierte System letztlich eine Illusion: „Die so genannte temperierte Musik wird mikrotonal, sobald sie real gespielt wird.“

Einen theoretischen Abriss seiner mikrotonalen Kompositionstechniken hat Haas im Essay „Jenseits der zwölf Halbtöne“ für die Salzburger Festspiele 1999 gegeben. In der Praxis kann das auch schon mal eher unwirtliche Rahmenbedingungen annehmen: Für „limited approximations“ (2010) werden sechs im Zwölfteltonabstand gestimmte Klaviere benötigt. Zukünftige Aufführungen dürften sich damit an einer Hand abzählen lassen.

Aber die irisierenden Klangarchitekturen aus dem Hause Haas sind kein strukturelles *l'art pour l'art*, auch wenn in seiner jüngsten Oper „Thomas“ (2013) ca. 1.600 verschiedene Tonhöhen zu finden sind: „Mir ist diese Mikrotonalität nicht wichtig. Sie ist nur Mittel zum Zweck. Dass bei jeder Aufführung die Menschen

im Publikum geweint haben – darauf bin ich stolz. Nicht auf die Mikrotöne.“ Haas' inzwischen sechste Arbeit für das Musiktheater drückt jedoch nicht mit gekünsteltem Sentiment auf die Tränenrüsen, sondern brachte mit bisher nicht gekannter Realistik das Sterben auf die Opernbühne: Tod im Krankenhausbett. Die letzten Stunden eines Menschen, verloren in der unbarmherzigen Maschinerie des Klinik-Alltags, bewegten das Publikum der Schwetzingener Uraufführung zu Ovationen.

Haas' Ästhetik zeigt eine auffallende Affinität zum Nächtlichen und Abgründigen. Seine Themen sind Einsamkeit, Scheitern, Kommunikationsverlust, seine Figuren extreme Künstlerpersönlichkeiten, die zwischen Genie und Wahnsinn oszillieren: Adolf Wölfl in der gleichnamigen frühen Kurzoper (1980/81), Hölderlin in der Kammeroper „Nacht“ (1996/98), der norwegische Maler Lars Hertervig in „Melancholia“ (2007); im Libretto für „Die schöne Wunde“ (2003) geben sich Kafka und Poe die Ehre, in „Bluthaus“ (2011) werden Inzest, Gewalt und sexuelle Obsession in beklemmender Weise zu Klang. Auf die Frage, inwieweit seine Themen einem (quasi Thomas Bernhard'schen) Reflex auf die Heimat Österreich gleichkommen, entgegnet der Komponist: „Heimat? Was ist das? Ich war immer fremd: als Kind ostösterreichischer Eltern im allemannisch sprechenden Vorarlberg, als Protestant im katholischen Umfeld, als Jugendlicher, der sich in den späten sechziger Jahren für Schubert, Hugo Wolf und Hölderlin interessierte (und für Pilze und für Chemie), als so genannter Avantgardekomponist im konservativen Musikleben von Graz.“

Aber auch außerhalb des Szenischen nimmt Haas' Musik emotionalen Bezug auf außermusikalische Ereignisse und existentielle Befindlichkeiten, ohne ins

Sentimentale abzudriften. „In Vain“ für 24 Instrumente (2000) – seit der bejubelten Donaueschinger Uraufführung ein über 30-mal gespieltes Erfolgsstück und endgültiger Wendepunkt in Haas' Karriere – war eine kompositorische Reaktion auf den Rechtsruck im damaligen Österreich. Sein siebtes Streichquartett wurde unter dem Eindruck der Katastrophe von Fukushima geschrieben; das dritte Streichquartett ist in vollständiger Dunkelheit zu spielen. Neben der totalen Konzentration auf den Klang impliziert diese Finsternis mehr: „Ganz auf sich selbst gestellt zu sein – und zwar alle, Spieler wie Zuhörer. Es bedeutet Nacht (Gethsemane?), Hoffnungslosigkeit ...“

Über das neue Orchesterstück, das im Rahmen der Hamburger Residenz Simon Rattle und die Berliner Philharmoniker uraufführen werden, und die 2015 für London geplante neue Oper mochte der Komponist leider noch nichts verraten: „Ich spreche nie über Werke, die noch nicht fertig sind. Die gesprochenen Worte setzen sich im Kopf fest und stören das selbstständige Denken in Musik.“ ■

„Mir ist die
Mikrotonalität
nicht wichtig.
Sie ist nur Mittel
zum Zweck“

Residenzkonzerte in Hamburg

15.11. Kampnagel, Jack Quartet
(Streichquartett Nr. 3)

17.11. Kampnagel, SWR-Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg,
François-Xavier Roth
(limited approximations)
Lesen Sie hierzu auch S. 108 f.

3.3. Laeiszhalle, Berliner Philharmoniker, Simon Rattle (Neues Werk)

4.6. Laeiszhalle, Quatuor Diotima
(Streichquartett Nr. 2)

6./7.6. Kampnagel, Klangforum
Wien, Peter Rundel (Bluthaus)