Trügerische Spiralen

<? echo $this->teaser; ?>

Wolfgang Schaufler

Georg Friedrich Haas

Gemessen an der Qualität seiner Werke trat Georg Friedrich Haas erst relativ spät in den Fokus der internationalen Musikwelt. Heute ist sein Rang als herausragender Komponist seiner Generation jedoch unbestritten. Davon zeugen der übervolle Terminkalender, der Große Österreichische Staatspreis 2006, nicht zuletzt die Qualität der Ensembles und Orchester, die seine Werke aufführen.

Dass die Anerkennung lange auf sich warten ließ, dann aber umso intensiver einsetzte, mag damit zusammenhängen, dass Georg Friedrich Haas in seinen Werken mit großer Konsequenz Schritt für Schritt musikalisches Neuland erobert, seine Hörer zu Klangabenteuern einlädt, deren Radikalität und Schönheit sie erst zu erfassen lernen müssen. Der Begriff Abenteuer ist mit Bedacht gewählt. Sich auf die Musik von Georg Friedrich Haas einzulassen, bedeutet auch loszulassen, bedeutet, eine Reise mit unbekanntem Ziel zu unternehmen. Es bedeutet, das Wagnis einzugehen, sich Haas anzuvertrauen. Anders wird man seiner Musik nicht auf die Spur kommen. Ganz oder gar nicht. Er wird dieses Vertrauen reich belohnen.

Aus der Erkenntnis heraus, dass ihm die wohltemperierte Skala nicht genügend differenzierte Ausdrucksmöglichkeiten bereithält, entwickelt und verfeinert Haas Klänge, deren Faszination auf der Verwendung der Mikrotonalität beruht.

Vermutlich würde Haas gegen diese Feststellung Einwände erheben. Es gibt, so betont er, nicht nur eine einzige Mikrotonalität. Wer sie darauf verkürzt, dass Halbtöne nochmals zur Vierteltönigkeit halbiert werden, geht am Wesen vorbei. Der sinnliche Reiz des vielgestaltigen Klangs wurde eine wesentliche Komponente im musikalischen Denken von Haas. Verschiebungen, Obertonharmonien, Schwebungen – daraus lassen sich Welten bauen, die im Konflikt zueinander stehen, die einander spiegelnd ergänzen. Daran entzündet sich Haas' Kreativität, die in Bereiche führt, deren Boden nicht so sicher ist, wie es oft scheint – kaum Zufall also, dass ihm Franz Schubert überaus wichtig ist.

Seine Musik lässt oft gerade die Differenz zwischen Gewohntem und Möglichem hörbar werden. Das ist eine Herausforderung für Musiker wie Zuhörer. Der Zuhörer muss bereit sein, sich auf andere Hör-Koordinaten einzustellen. Dann warten auf ihn Klänge mit Suchtpotenzial. Von Haas gibt es mehrere Stücke, die von den Spielern in völliger Dunkelheit zu spielen sind. Tribut an seine Liebe zur Unschärfe und der daraus resultierenden Sensibilität der Wahrnehmung.

»Ich verstehe Nacht nicht im Sinne eines romantischen Träumerei-Begriffs«, sagt Haas selbst dazu, »sondern eher als Fortspinnung des Begriffs ›Umnachtung‹, als einen Moment von Trauer, Hoffnungslosigkeit, Dunkelheit. Die ›Nachtseite‹ der Dinge ist wesentlich in meiner Musik. Dieser Begriff beschreibt etwas, das im seelischen Bewusstsein meiner Person (und wahrscheinlich vieler anderer Menschen auch) eine große Rolle spielt.«

Auf die Frage, ob es einen direkten Bezug zwischen der Nacht, dem Licht und der Dunkelheit gebe oder ob sich das auf verschiedenen Ebenen abspiele, meinte Haas: »Die Bezüge gibt es wahrscheinlich immer, aber beim Komponieren, vor allem beim Komponieren von *Hyperion*, des »Konzerts für Licht und Orchester«, geht es mir ganz konkret um die Wahrnehmung der Finsternis beziehungsweise um die Wahrnehmung des Lichts als Musikinstrument. Das ist etwas anderes als der metaphorische Nacht-Begriff, von dem ich vorher gesprochen habe.

Beim Streichquartett *›In iij. Noct.‹* wird allerdings der Nacht-Begriff mir der realen Abwesenheit von Licht in Verbindung gebracht: Wenn das historische Gesualdo-Zitat *›In iij. Noct.‹* in der Mitte des Stücks (nach dem goldenen Schnitt) auftritt, wird der Bogen zwischen der realen Nacht, in der das Stück gespielt wird, und der metaphorischen Nacht des historischen Zitats für mich als Komponisten als ein Ausdruckselement greifbar.«

Der sinnliche Reiz des vielgestaltigen Klangs wurde eine wesentliche Komponente im musikalischen Denken von Haas.

Wolfgang Schaufler

»Für das Hören von Musik«, schreibt der Musikwissenschaftler Bernhard Günther, »sind melodische Linien, wohltemperierte Tonhöhenraster und der Akzentstufentakt ungefähr das, was Geländer, Handlauf, gewohnte Größe und Anordnung der Stufen für das Gehen auf Stiegen sind. Schon subtile Abweichungen vom Normalmaß, perspektivische Verzerrungen, wie sie sich bei Treppen im Vatikan oder in Odessa finden, sorgen für Irritierungen. In einer berühmt gewordenen Lithographie verbindet Maurits C. Escher das obere und das untere Ende einer Treppe zu einer Art Wendeltreppe mit nur einer Umkreisung – und führt so einen unwirklichen Mikrokosmos der Ziellosigkeit vor.« Er beschreibt damit exakt Haas‘ »trügerische Spiralen«.

Zu den Meilensteinen in Haas’ Œuvre zählt die Hölderlin-Kammeroper *Nacht* (1995/96), uraufgeführt bei den Bregenzer Festspielen, die auch 2003 die

Poe/Kafka-Oper *Die schöne Wunde* realisierten. Ein Klassiker der neueren Ensembleliteratur ist mittlerweile das formal gewagte Ensemblestück *in vain* (2000). Wie in seinem *Violinkonzert* (1998) kollidieren hier aus Obertonreihen gebildete harmonische Strukturen mit Tritonus- oder Quart/Quint-Akkorden, die in schier endlose Klangschleifen münden.

Jüngst legte Haas große Orchesterwerke vor, die auf den Erkenntnissen von *in vain* beruhen und das Tor zu neuen Klängen und Klangerfahrungen weiter aufstoßen. Mit *Hyperion* gelang ihm 2006 bei den Musiktagen in Donaueschingen eine »unvergessliche Dreiviertelstunde« (Die Zeit). Als »Musik mit Bannkraft« wurde sein Orchesterwerk *Bruchstück* (2007) bezeichnet, ein gut halbstündiges Klangungetüm. Schlicht für eine »musikalische Sensation« hielt die Neue Zürcher Zeitung 2011 sein Werk für sechs mikrotonal verstimmte Klaviere und Orchester: *limited approximations*.

Bei den Salzburger Festspielen stellte sich Haas letzten Sommer mit einem Werk ein, das von Mozarts Hornkonzert inspiriert ist, allerdings auf einen Solisten verzichtet: *»... e finisci già?«* »Zu Beginn des Konzertsatzes setzt Mozart den D-Dur-Akkord genau in der Position des Obertonakkordes – in Süssmayers Fassung verschwimmt diese Satzweise und wird zu einem satten Dur-Akkord. Dieser Obertonakkord ist das Zentrum meines kurzen Stückes, aus dem sich dann der von Mozart noch ausgeschriebene Anfang des Satzes schält – gleichzeitig in vier verschiedenen zeitlichen Dehnungen und Kontraktionen«, erklärt Haas die Grundkonzeption. Mozarts Fragment ist für ihn ein beeindruckendes persönliches Dokument. Über die Noten, die meist nur die Basslinie und die Solostimme beinhalten, hat Mozart italienische Texte geschrieben, die für Haas zweierlei bezeugen: dass Mozart den Parameter »technische Schwierigkeit« geradezu dramatisch einsetzte (»Ahi – ohimè! – bravo, poveretto!«) und dass Mozart die formalen Vorgaben des Rondos offensichtlich als Zwang empfunden hat. Dass Haas hier mit Mozart sympathisiert, kann man sich leicht vorstellen.

Kürzlich hat Simon Rattle erstmals die Musik von Haas dirigiert (siehe dazu seinen Text, Seite 15–17). Es war eine Art Vorbereitung des Berliner Publikums auf das neue Werk, das die Berliner Philharmoniker bei Haas in Auftrag gegeben haben und im Herbst 2014 sogar auf Tournee in die Carnegie Hall mitnehmen werden. Ein besserer Zeitpunkt hätte sich kaum finden lassen. Haas übernimmt diesen September eine Professur für Komposition an der Columbia University in New York.