

Daniel Ender
Georg Friedrich Haas – «Descendiendo»
Kompositionsauftrag 1993

Endlos scheinen sich die Klänge in die Tiefe zu schrauben, eine unaufhaltsame Abwärtsbewegung einen reißenden Sog zu entfalten. Erst ein genaueres Hinhören vermag das Illusorische, das dem Geschehen anhaftet, zu offenbaren: dass ein Teil immer wieder verebbt und fast unmerklich in höheren Regionen ansetzt, um den ununterbrochenen Gang nach unten fortzusetzen, den Fluss im Laufen zu halten. Ob in rasend schnellen Skalenfolgen oder in zäh fortschreitenden Akkordflächen: In mehreren Kompositionen von Georg Friedrich Haas begegnen solche unerbittlich in die Tiefe gerichtete Prozesse, die die Wahrnehmung überlisten und damit wie eine musikalische Entsprechung der berühmten Graphiken eines Maurits Cornelis Escher anmuten, wenn etwa der Täuschungseffekt in dessen Bild *Treppauf, treppab* das Auge endlos dem Lauf der Stufen folgen lässt. Wie bei der seitlichen Beobachtung einer sich drehenden Schraube erscheint auch in der Musik von Georg Friedrich Haas die Bewegung bruchlos, als ob sie weder Anfang noch Ende hätte und unaufhörlich einer ungreifbaren Kraft folgen würde: immer weiter in die Tiefe hinab.

Schon mit seinem Titel gibt *Descendiendo* für großes Orchester (1993) einen Hinweis auf diese für die Ästhetik von Georg Friedrich Haas zentrale Stoßrichtung: Das spanische Wort mit der Bedeutung «herabsteigend, herabfließend, abnehmend» umreißt eine Bewegungsrichtung, ohne die Herkunft und das Ziel des sich Bewegenden oder dynamisch Veränderten zu bezeichnen. Die Musik verhält sich in *Descendiendo* dementsprechend: Während sie oft klar erkennbaren Entwicklungsströmen untergeordnet wird, zeigt sie sich einem eindeutigen Ziel gegenüber skeptisch. Wo ein Prozess an sein Ende gelangen würde, löst sich das Geschehen auf: Es gibt keine Sicherheit, keine Erfüllung, kein voreilig gegebenes Versprechen. Innerhalb ihrer extremen Vielstimmigkeit sind ihre größeren Zusammenhänge als Massenstrukturen gestaltet und dadurch gekennzeichnet, «daß eine große Zahl von Individuen jeweils ähnliche, aber nie völlig gleiche Wege zu einem jeweils anderen Zeitpunkt auf eine jeweils etwas andere Weise gehen.»¹ Während die großräumigen Prozesse also von einer ausgeprägten inneren Differenzierung leben, ergibt sich zum einen der Eindruck von Statik, in die die feinste Mikropolyphonie zuweilen kippt. Innerhalb der kleinteiligen Bewegungen ist zum anderen die Verfeinerung manchmal so weit getrieben, dass man Klänge jenseits des Notierten zu hören vermeint. Obwohl dieses Orchesterwerk noch vorwiegend mit dem normierten chromatischen Tonvorrat operiert, evokiert es mitunter bereits den Eindruck dazwischen liegender Abstufungen – also jener Mikrotonalität, die das gewohnte zwölfstufig temperierte Tonsystem zugunsten feinerer Abstufungen verlässt oder mit kleineren Tonschritten ergänzt, jener Klangwelt, in die Georg Friedrich Haas in den letzten Jahren derart eingetaucht ist, dass er inzwischen mit dem Etikett «mikrotonaler Komponist» versehen wurde – obwohl er zu Recht darauf verweist, dass Mikrotonalität in der einen oder anderen Form fast in jeder zeitgenössischen Musik vorkommt.² Freilich hat kaum jemand anderer diese Mittel so verfeinert und sie derart gründlich in seine musikalische Sprache integriert.

Am Beginn der mikrotonalen Studien von Georg Friedrich Haas standen jene beiden Flügel in seiner Grazer Wohnung, die er so gegeneinander verstimmte, dass sich das landläufige halbtönige Tonspektrum in kleinere Schritte aufspreizte. Hier erarbeitete er sich die Klangwelt eines Ivan Wyschnegradsky, der mit verschiedenen mikrotonalen Systemen und neuen Tonordnungen experimentiert hatte. Hier entstanden auch eigene experimentelle Anordnungen, die sich etwa in der *Hommage à György Ligeti* (1985) für zwei vierteltönig gegeneinander verstimmte Klaviere niederschlugen, in der durch die Verbindung repetierter Muster mit mikrotonaler Reibung ein pulsierendes Klangkontinuum erreicht wird.

Als intimer Kenner der kaum überschaubaren Geschichte mikrotonaler Kompositionsversuche hat Georg Friedrich Haas zahlreiche Publikationen verfasst und die unterschiedlichsten Ansätze für seine Arbeit nutzbar gemacht. Allerdings betont er dabei die Bedeutung unmittelbarer Sinnlichkeit für seine Ästhetik, was zum einen in seiner Distanz von nur theoretisch funktionierenden Konzeptionen resultiert, zum anderen in seinem Desinteresse für einen bloßen Verfremdungseffekt: «Wie in allen Ordnungsversuchen des musikalischen Materials lässt sich auch in der Mikrotonalität vieles wunderbar denken, was auf dem Papier gut aussieht, aber es kommt nicht viel heraus, was auch klanglich überzeugt. Auch eine Mikrotonalität, die bloß ‚schräg‘ klingt, interessiert mich nicht.»³

Als Umsetzung dieser ästhetischen Grundüberzeugung lässt sich Georg Friedrich Haas' bevorzugte Verwendung solcher Klänge verstehen, die aus der Obertonreihe entwickelt sind, also jener physikalischen Realität, die bei jedem herkömmlich erzeugten Klang zwar ohnehin immer (mit-)erklingt, aber auch kompositorisch derart ausgestaltet werden kann, dass der

1 Georg Friedrich Haas, *Descendiendo*, Katalog Wien Modern 1993, S. 199.

2 Georg Friedrich Haas, *Mikrotonalität*, *Österreichische Musikzeitschrift* 1999, 6, S. 9-15.

3 Georg Friedrich Haas im Gespräch mit dem Autor, 14.3.2007.

Eindruck großer klanglicher Verschmelzung entsteht. Die Instrumentalisten oder Sänger intonieren dabei auch jene Teiltöne aus der Obertonreihe, die von der temperierten Stimmung abweichen und sich mit dem Grundton zu einem Klangbild voller Weichheit verbinden. Lange Passagen finden mit diesem klanglichen Bereich ihr Auslangen, wenn sich etwa die Musik in *Bruchstück* für großes Orchester (2007) 15 Minuten lang über denselben Obertonakkord ausbreitet. Die Nähe zu tonalen Gebilden und die gleichzeitigen mikrotonalen Abweichungen geben solchen harmonischen Strukturen ihren eigentümlichen Reiz und dem Hörer Gelegenheit, sie immer aufs Neue abzutasten und dabei in ihr klangliches Innenleben einzudringen.

Aber diese von größtmöglicher Verschmelzung geprägte Klangwelt stellt nur einen Teil der von Georg Friedrich Haas entwickelten harmonischen Mittel dar: Einen häufigen Gegenpol dazu bilden auf einem harmonischen System von Ivan Wyschnegradsky beruhende Schichtungen von Quarten, Quinten und Tritoni⁴, also sehr harte und starre Intervallmuster, deren Spannung im Gegensatz zu den Oberton-Harmonien eine große Trennschärfe aufweist. Immer wieder prallen diese zwei unversöhnlichen Welten unvermittelt aufeinander. Ihr Konflikt kann rein innermusikalisch ausgetragen werden oder – etwa im Musiktheater *Die schöne Wunde* (2002/03) – dramatische Bedeutung erlangen.

Sowohl die Setzung zweier solcher unvereinbarer harmonischer Modelle als auch das Sich-Abarbeiten an einem Bewegungstyp wie dem des scheinbar endlosen Ab- oder Aufstiegs vermag so etwas wie eine Leitidee des gesamten Schaffens von Georg Friedrich Haas zu versinnbildlichen: Sowohl mit Blick auf die Inkommensurabilität zweier klanglicher Ebenen als auch auf die Unausweichlichkeit eines unaufhaltsamen Verlaufs kann von einer «Harmonik der Vergeblichkeit»⁵ gesprochen werden. Trotz der expliziten Nennung einer solchen «Vergeblichkeit» im englischen Titel des Ensemblestücks in vain für 24 Instrumente (2000), das seine Bewegungsenergien immer wieder ins Leere laufen lässt, schwingt allerdings auch in dieser Musik wie in anderen Kompositionen Haas' stets eine Utopie mit, die auf die Möglichkeit des Anders-Seins pocht. Nicht nur in Titeln wie *Wer, wenn ich schrie, hörte mich ...*⁶ für Schlagzeug und Ensemble (1999) kommt dieses utopische Element zum Ausdruck, das auch von der musikalischen Dramaturgie mitgetragen wird: Der solistische Schlagzeugpart bildet hier mit größtmöglicher Differenzierung der Klang- und Ausdruckspalette sowie mit zahlreichen Wahlmöglichkeiten für den Interpreten gewissermaßen eine Insel der Individualität, während sich ihm das Kollektiv mit seinen mächtigen Klangmassen entgegenstellt, die auch hier in einer endlosen Abwärtsbewegung kulminieren. Dennoch bleibt die im Werktitel formulierte Frage wie ein auskomponierter Konjunktiv stehen, bleibt der Entwurf eines sich frei entfaltenden Subjekts.

Freiheit als real erklingende Möglichkeit findet sich in der Konzeption einer Werkgruppe, in der Georg Friedrich Haas die Interaktion zwischen Individuum und Gruppe abseits der Konzertsituation und unter Erweiterung des herkömmlichen Werkbegriffs zur Disposition stellt: «... *Einklang freier Wesen ...*» für zehn Instrumente (1994/95/96) sowie «... *aus freier Lust ... verbunden*» für ein bis vier Instrumente (1994/95) mit den einzelnen Stimmen aus «... *Einklang freier Wesen ...*» bilden einen Komplex, bei dem die Komposition in vollständiger Besetzung gleichberechtigt neben Solostücken und kammermusikalischen Besetzungen in kleineren Formationen steht. Während diese Stücke den Begriff des Solistenensembles, als das sich das Klangforum Wien versteht, wörtlich umsetzt, kommt hier eine Idee von Freiheit zum Vorschein, der ein utopischer, radikaler Subjektbegriff zu Grunde liegt – eine Utopie, die Georg Friedrich Haas mit den Romantikern teilt.

Auf die literarische und musikalische Romantik hat sich der Komponist vielfach bezogen: in Auseinandersetzungen mit einem der frühesten und einem der spätesten «romantischen» Komponisten, Franz Schubert und Alexander Skrjabin, oder im *Blumenstück* nach Ausschnitten aus der «Rede des toten Christus vom Weltengebäude herab, dass kein Gott sei», aus dem Roman Siebenkäs von Jean Paul. Auch die Beschäftigung mit dem Dichter Friedrich Hölderlin zieht sich durch sein gesamtes Schaffen und quer durch die Gattungen, von der Kammeroper *Nacht* bis zu *Hyperion*. In *Nacht* tritt ein in mehrere Figuren vervielfachter Dichter auf, dessen Beziehung zu Susette Gontard neben der Aufsplitterung der Identitäten im Zentrum der Oper steht; *Hyperion* ist ein Konzert für Lichtstimme und Orchester und berührt eine weitere Konstante von Haas' Œuvre. Denn die Einbeziehung von Dunkel, Licht und Farben bildet häufig einen integralen Teil seiner Kompositionen: Bereits in der frühen Kurzoper *Adolf Wölfl* (1980-81) sind einige Passagen in völliger Dunkelheit zu spielen, nur ein wie ein Signal grell aufblitzendes Licht unterbricht diese jeweils für Sekundenbruchteile und hat dabei sowohl eine gliedernde als auch eine theatralische Funktion. Im 3. Streichquartett *In iij Noct.* (2001) herrscht während der gesamten Dauer der Aufführung völlige Dunkelheit, die Ausführenden kommunizieren mittels bestimmter musikalischer Gesten, die ihnen sozusagen als klingende Wegweiser durch die Partitur dienen; und im Ensemblewerk *in vain* ist eine Lichtstimme regelrecht auskomponiert. Der Komponist meint denn auch: «Licht ist ein wunderbares Instrument»⁷ – ein Instrument, das stets in Verbindung mit den strukturellen Verläufen in der Musik steht und in einem gewissen Verhältnis

4 Vergleiche Lisa Farthofer, «*Im Klang denken*» – jenseits der zwölf Halbtöne. Studien zum kompositorischen Schaffen von Georg Friedrich Haas, Saarbrücken 2007.

5 Reinhard Kager, Harmonik der Vergeblichkeit, in Werkverzeichnis (Universal Edition 2005).

6 Rainer Maria Rilke, *Duineser Elegien*, in *Werke 2*, Frankfurt/Main 1996, S. 201.

7 Email von Georg Friedrich Haas an den Autor, 11.3.2007.

zu deren Farbwerten steht. Die daraus erwachsende Bildhaftigkeit des Geschehens findet ihre unmittelbare Fortsetzung in musikalisch-dramaturgischen Verläufen, etwa im Musiktheater *Die schöne Wunde* (2002/03) nach *Der Landarzt* von Franz Kafka und Grube und Pendel von Edgar Allan Poe: *Die Bewegung des Pendels*, das aus der zweiten Erzählung stammt, dessen Beschleunigung und Verlangsamung eine Klammer über den gesamten zweiten Teil der Oper bildet, die die beiden Geschichten ineinander montiert, nimmt über die Köpfe des Publikums hinweg durch das im Raum verteilte Ensemble Gestalt an und ist auch im Notentext sichtbar: Solche Unmittelbarkeit entfaltet sich ebenso direkt im kompositorischen wie realen Raum. Das ist bei Neuer Musik nicht selbstverständlich. Auch für Georg Friedrich Haas war bis dahin ein gewisser Weg zurückzulegen: Die Dialektik von Freiheit und Determination unterlag in seiner kompositorischen Biografie einer Entwicklungsgeschichte, die zunächst einen Schwerpunkt auf mathematisch errechnete Strukturen setzte: *Descendiendo* ist eines der letzten Stücke von Georg Friedrich Haas, die vollständig auf vom Computer errechneten Prozessen beruhen. Seither suchte er nach «Kompositionsprinzipien, die der menschlichen Empfindung entsprechen, und nach ästhetisch befriedigenden Gesetzen», und er zitiert dazu gerne einen Satz seines Lehrers Friedrich Cerha: «Welche Formel Sie verwenden, ist gleichgültig; entscheidend ist nur, was Sie damit tun!»⁸ Gerne verweist er in diesem Zusammenhang auf eine «unsichtbare Protagonistin», die musikalisch nie ganz Gestalt annimmt, deren Spuren sich aber mehr oder weniger deutlich abzeichnen, und auf ein an Johann Sebastian Bach geschultes Denken in polyphonen Strukturen, die in einem harmonischen Zusammenhang stehen und über einen gemeinsamen Hintergrund verbunden sind.

Während sein Komponieren stets eine Auseinandersetzung mit dem historischen gewachsenen Material und eine Reflexion über die eigenen Mittel mit einschließt, vermittelt sich die Distanz zu historischer Musik in jenen Kompositionen, in denen sich Georg Friedrich Haas unmittelbar auf ältere Vorbilder bezieht: So nimmt der Komponist in *Tria ex uno* für Flöte, Klarinette, Schlagzeug, Klavier, Violine und Violoncello (2001) das Agnus Dei II aus der L'homme armé-Messe von Josquin Desprez als Ausgangspunkt und vollzieht drei Stufen eines klanglichen Kommentars, der sich zunehmend vom Original entfernt. Nach einer Instrumentation im ersten Satz ist der zweite schon wesentlich eigenständiger; der dritte stellt dann eine auf Assoziationen beruhende Neukomposition über das ursprüngliche Material dar, um so die «unendliche Distanz hörbar zu machen.»⁹ Schuberts unvollendete Klaviersonate in C-Dur versieht Torso mit überraschenden Klangfarben, etwa wenn bei der Reprise das Hauptthema vom Vibraphon gespielt wird, und das Orchesterwerk *Opus 68* bildet den Versuch, die 9. Klaviersonate von Alexander Skrjabin jenseits der Beschränkung auf die zehn Finger eines Pianisten gleichsam weiterzukomponieren. In den *Sieben Klangräumen* für Chor und Orchester (2005) schließlich werden jene Sätze aus Mozarts Requiem, die unvollendet überliefert wurden, weiter gedacht, während der vom Chor verwendete Text diesem Werk eine gesellschaftspolitische Wendung gibt: Er entstammt einem Schreiben des Magistrats der Stadt Wien an Mozart, aus dem für Haas das «Unverständnis [...] gegenüber dem, was an Kunst passiert», spricht. Die politische Dimension von Kunst, vom Komponisten immer mitgedacht, tritt hier deutlich zu Tage – ansonsten mag sie häufig verschlüsselt sein, bleibt jedoch in den musikalischen Verläufen spürbar. Hier zeigt sich allerdings deutlich, dass solche Auseinandersetzung mit der Geschichte, so sie Relevanz beanspruchen möchte, immer auch eine Auseinandersetzung mit der Gegenwart ist. Auch sie entspricht somit dem künstlerischen Credo von Georg Friedrich Haas: «Kunst kann nichts verändern, sie kann höchstens etwas beschwören. Jede in der Kunst formulierte Verzweiflung ist schön.»¹⁰

Textauszug aus: Daniel Ender: *Der Wert des Schöpferischen. Der Erste Bank
Kompositionsauftrag 1989–2007. 18 Porträtskizzen und ein Essay. Sonderzahl Verlag 2007.*
© Daniel Ender, alle Rechte vorbehalten.

⁸ Georg Friedrich Haas im Gespräch mit dem Autor, 14.3.2007.

⁹ Email von Georg Friedrich Haas an den Autor, 10.3.2007.

¹⁰ Georg Friedrich Haas, zitiert nach: Bernhard Günther, *Werkeinführungen, Programmbuch Salzburger Festspiele 1999*, S. 26-38, hier S. 38.