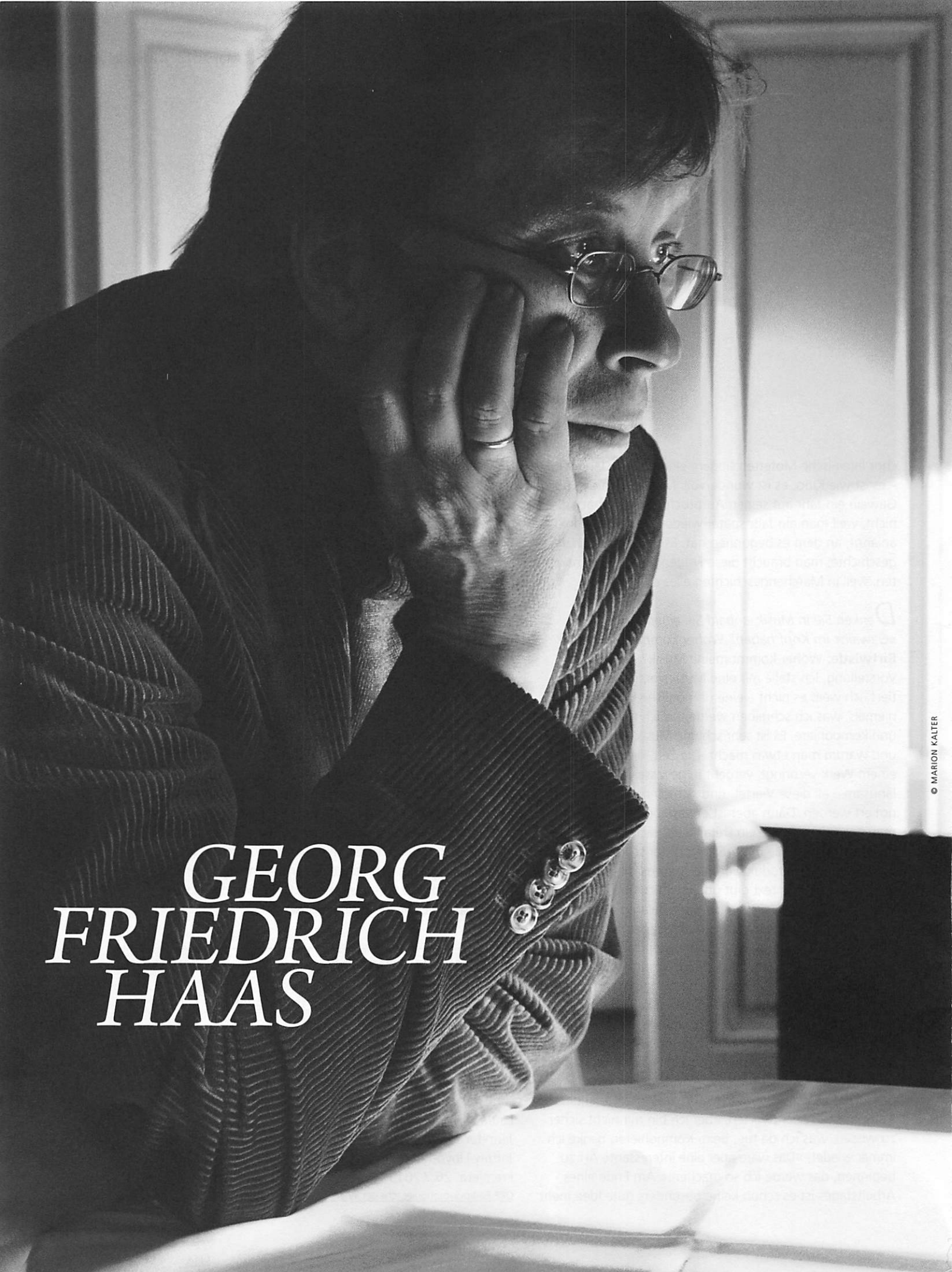


GEORG FRIEDRICH HAAS

© MARION KALTER

Die Uraufführung der »limited approximations« von Georg Friedrich Haas für sechs Klaviere im Zwölfteltonabstand und Orchester war nicht nur eine Sensation, sondern eine jener halben Stunden, in denen Musikgeschichte geschrieben wird. Der Klang der Flügel verflüssigte sich. Wie schmelzendes Geröll flossen ihre Töne durch Schichten des Orchesters. Eine menschenleere Tektonik entsteht, wie vor dem Anfang oder nach dem Ende der Zeiten, die Bedrohliches hat in ihrer Eigengesetzlichkeit. Wie ein brodelnder Meeresspiegel scheint einmal der Klang auf die Hörer zuzukippen. Und wenn manche Akkorde von fern wie Septakkorde bei Anton Bruckner tönen, dann nur als Fata Morgana über einem Prozess, der mit Tonalität so viel zu tun hat wie die Entstehung der Alpen. In diesem Prozess wird einem das gewohnte Treppenmaß der zwölf Töne unter den Füßen weggezogen, während ein ganz anderer, höchst sinnlicher und physisch spürbarer Zusammenhang sich einstellt. Ehe man weiß, wie einem geschieht, ist man ins Gravitationsfeld eines anderen Planeten geraten. Vielleicht ist es auch die Erde, neu betrachtet.

Volker Hagedorn (»Die Zeit«; 15. September 2011; »Kernschmelze in Zeitlupe«)

Trügerische Spiralen

Zur Musik von Georg Friedrich Haas

VON WOLFGANG SCHAUFLER

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.

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

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.«

»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. ↙

Vom Zauber »reiner« Intervalle

Georg Friedrich Haas im Interview mit Heinz Rögl

Herr Haas, Sie haben einen »Ton«, einen unverkennbaren Stil gefunden. Wie leicht fällt das einem Komponisten?
Haas: Das nehme ich, auch wenn es so nicht gemeint ist, ja fast als Vorwurf. Die erste Antwort wäre, dass ich hoffe, dass in einer meiner nächsten Kompositionen wieder etwas dabei ist, wo man nicht sagt, das ist wieder »typisch Haas«. Sich hinzusetzen und seinen »Personalstil« zu konstruieren, funktioniert so sicher nicht und das ist auch anderen Komponisten nie gelungen.

Zum Wiedererkennungswert und zum unterstellten Personalstil: Ihre Musik erwuchs – rein technisch betrachtet – unter anderem sowohl aus dem Interesse am Oberton-Farbspektrum der Musik als auch aus der akribischen Beschäftigung mit der Mikrotonalität, wie sie von den Komponisten Iwan Wyschnegradsky oder Alois Hába erstmals angewandt wurde. Sie haben letztere in selbstständiger Anverwandlung weiterentwickelt.
Haas: Um das, was die Mikrotonalität betrifft, ein wenig auf den Boden der Realität zu stellen: Sicherlich spielt die Beschäftigung damit in meiner kompositorischen Arbeit eine große Rolle, aber ich glaube nicht, dass sie eine signifikant größere Rolle spielt als bei den meisten meiner Kolleginnen und Kollegen.

Ich habe etwa Enno Poppe in Warschau bei einer Podiumsdiskussion gesagt, dass er, gäbe es eine Olympiade für Mikrotonalität, da einige Positionen vor mir wäre. Die Harmonik von Iwan Wyschnegradsky, der einer der Pioniere der Vierteltonmusik war, spielt sicher in meiner Musik eine zentrale Rolle, aber nicht in der Vierteltönigkeit, sondern in der halbtönigen Annäherung, die Wyschnegradsky auch verwendet hat. Wenn ich ihn zitiere, dann eher in der Nicht-Vierteltönigkeit des Vierteltonkomponisten. Das relativiert die Sache schon wieder.

Ich habe zur Vierteltönigkeit auch eher ein gespaltenes Verhältnis. Ich hatte mich mit dieser beschäftigt, indem ich zu Hause zwei voneinander im Vierteltonabstand gestimmte Klaviere hatte, und es war natürlich sehr aufschlussreich, damit gemeinsam mit einem Partner experimentieren zu können. Aber die Vierteltönigkeit ist schon etwas sehr Abstraktes und auch etwas, das mit dem Gehör nur schwer zu erfassen ist. Ich habe hervorragende Orchester erlebt, auch solche, die viel Neue Musik spielen, wo sich die Musiker mit ziemlicher Unschärfe in dieser Vierteltönigkeit bewegten, die weit entfernt ist von der Präzision, mit der sie sich sehr versiert im Halbtonsystem bewegen.

»Personalstil« zu konstruieren, funktioniert sicher nicht.

Das bei weitem wichtigere Element in Ihrer Musik ist der Bezug auf das Spektrum der Obertöne?
Haas: Das spielt für mich eine ganz große Rolle. Mich interessiert diese unglaublich intensive Klangqualität der »rein« intonierten Intervalle. Ein rein gestimmter Obertonakkord.

Da streifen wir jetzt die expressive Komponente in Ihrer Musik, die ja auch – und jetzt gelangen wir in das gefährliche Fahrwasser der verbalen und damit ideologischen Interpretation und Sinnerklärung – Botschaften vermitteln will. In einem Spektrum, das von Verzweiflung und Trauer bis hin zu Schönheit,

Leidenschaft, Trunkenheit, Ekstase reicht. Unmöglich, von einer Musik, wie etwa »in vain«, nicht existenziell berührt zu sein.
Haas: Das freut mich natürlich, wenn das so wahrgenommen wird, reden kann ich da nicht oder nur sehr schwer darüber. Meine Entscheidung, als 17-Jähriger nicht Schriftsteller, sondern Komponist werden zu wollen, hatte vielleicht damit zu tun, dass ich gemerkt habe, ich kann mich verbal nicht so präzise ausdrücken wie klanglich.

Sie haben Recht, in meiner Musik ist Trauer, da ist Angst, da ist das Gefühl des Getriebenseins, einer Unerbittlichkeit, irgendwohin geführt zu werden, egal ob man das will oder nicht. Aber: Bis auf ganz wenige Ausnahmen ist es keinesfalls so, dass ich mich hinsetze, um ein ästhetisches Programm oder eine Geschichte zu vertonen. Es gibt manchmal Stimmungen, die am Anfang stehen. Bei *in vain* war das die Betroffenheit über die schwarz-blaue Regierungsbildung im Jahr 2000, wo ich eine Musik gemacht habe, die formal so abläuft, dass das als überwunden Geglaubte am Ende wieder zurückkommt.

»in vain« ist im Abstand der Jahre zum Kultstück geworden, das vor allem durch seine berückende klangliche Schönheit frappiert.
Haas: Vielleicht hören andere Menschen das anders, aber ich kann mir trotzdem nicht vorstellen, dass jemand diese Wiederkehr des Anfangs anders als beklemmend wahrnehmen wird. Das reicht schon. Mehr braucht es nicht. Und den konkreten politischen Anlass, den dürfen wir heute ja Gott sei Dank vergessen. Momentan bin ich darüber glücklich, dass dieses Stück länger gelebt hat als diese Regierung. Das kann man immerhin schon sagen.

Meine Entscheidung, als 17-Jähriger nicht Schriftsteller, sondern Komponist werden zu wollen, hatte vielleicht damit zu tun, dass ich gemerkt habe, ich kann mich verbal nicht so präzise ausdrücken wie klanglich.

Nach Ihrem »Durchbruch« als international anerkannter Komponist in den späten Achtzigerjahren, dem ab, sagen wir, 1988/89 auch eine noch größere Zahl imponierender Stücke als je zuvor folgten: Sehen Sie sich selbst in Ihrem Schaffen in einer ständigen, gar linearen Weiterentwicklung begriffen? Relativieren sich für Sie persönlich ältere Werke?
Haas: Das *Duo* für Bratsche und präpariertes Klavier stammt aus dem Jahr 1984 und ich halte es auch noch heute für eines meiner stärksten. Diese c-Moll-Melodie am Ende, die die Bratsche, deren Saiten bei jeder Wiederholung umgestimmt werden, immer wieder repetiert, sodass eine Art Wegschmelzen der Tonalität eintritt, ist schon etwas, an dem man »Personalstil« sehen könnte, wenn man das will. Obwohl es ganz anders klingt als andere Stücke von mir und man ziemlich lange brauchen →

würde, um auf die Idee zu kommen, dass das von mir sein könnte. Und ich hoffe, dass ich auch in Zukunft wieder ganz andere Stücke schreiben kann. Was vor zehn Jahren geschrieben wurde, ist ja noch nicht unbedingt alt.

Schreiben Sie je nach Auftrag jeweils für verschiedene Gruppen, Ensembles oder Orchester anders?
Haas: Ja. Ich versuche immer, für die jeweilige Aufführungssituation zu komponieren. Ich kann das auch an konkreten Beispielen verdeutlichen. *Poème* war ein Auftrag für das Cleveland-Orchester und ich wusste, dass es fast keine Proben gibt, da diese in den USA extrem teuer kommen, wusste aber auch, dass im Gegensatz zu Europa die Interpreten bestens vorbereitet zu den Proben kommen. Da ist ein soziologischer Unterschied: Wenn ein amerikanischer Musiker unvorbereitet zur Probe kommt, verliert er seinen Job, wenn ein europäischer sich vorbereitet zeigt, schauen ihn die anderen böse an. Das ist einfach so und man muss das zur Kenntnis nehmen. Das Gegenstück war *Natures mortes* für Donaueschingen, wo man in atypischer Weise viele Proben hat. Und ich wusste, dass Sylvain Cambreling dirigiert, der meine Musik kennt wie kaum ein anderer. Dort konnte ich mir den Luxus erlauben, für großes Orchester fünf verschiedene Obertonreihen zu schreiben. Die brauchten dazu sechs Proben plus Realisation. *Bruchstück* hat einen einzigen Obertonakkord, *in vain* hat zwölf – weil es das Klangforum ist.

Das Hagen-Quartett verwendet den Ausdruck »Haas-Intonation«, wenn es romantische oder klassische Musik in reiner Intonation spielt.

Das heißt, man kann das machen, wenn man sich damit auseinandersetzt.
Haas: Die Psychologie von 24 Leuten ist so grundverschieden von der eines Orchesters mit 85 oder 100 Mitwirkenden, dass die Dinge, die mit 24 gehen, mit 100 noch nicht zu realisieren sind. Meine Musik ist immer noch utopisch, noch immer nicht ganz zu realisieren, aber nach fünf, zehn Jahren geht es dann doch, dann hat sich das irgendwie herumgesprochen und eingeschliffen. Da kann ich auch noch etwas anderes erzählen: Das *Zweite Streichquartett,* das 1998 im Wiener Konzerthaus uraufgeführt wurde, habe ich für das Hagen-Quartett geschrieben, das der Moderne gegenüber sehr aufgeschlossen ist, aber dessen Schwerpunkt doch eher in der Vergangenheit liegt. Clemens Hagen, der auch der erste Solist meines Cellokonzerts war, hat mir später erzählt, die Musiker verwenden den Ausdruck »Haas-Intonation«, wenn sie romantische oder klassische Musik in reiner Intonation spielen.

Es wurde ihnen also durch die Auseinandersetzung mit meinem Stück auch die Problematik bewusst gemacht, mit der sie in der anderen Musik auch zu tun haben. Meine große Hoffnung ist, dass das auch in den Orchestern verstanden wird, obwohl das dort durch die Gruppengrößen noch viel schwerer zu erreichen ist. Dass denen auch klar wird, dass ich genau mit dem arbeite, womit sie sich bei Schubert und Bruckner herumschlagen. Die Aufführungsqualität würde davon sehr profitieren. Streicher oder Bläser müssen (und mussten) ja auch bei tonaler Musik mikrotonal intonieren, um ausdrucksstark spielen zu können. Das ist ja das Interessante, dass die Komponisten das immer den Interpreten überlassen haben, das mag damit zu tun haben, dass man dafür eine eigene Notenschrift hätte erfinden müssen. Aber das sind Bereiche, die den Instrumentalisten aus der tonalen Musizierpraxis beim Ausstimmen von Akkorden durchaus vertraut sind. Und wo kompositorisch noch sehr viel zu finden ist. ↙

»Als entdecke man den Ursprung der Musik«

Simon Rattle über »in vain«

Georg Friedrich Haas' Komposition *in vain* ist wirklich ein erstaunliches Meisterwerk. Wie kann man es beschreiben? In der Neuen-Musik-Szene hat es sich bereits etabliert als eines der großen Meisterwerke des 21. Jahrhunderts. Haas hat mir selbst gesagt, er hätte gedacht, ein einstündiges Werk mit so großer Besetzung, das sich überwiegend außerhalb der üblichen Tonraster bewegt und bei dem es im Saal zwanzig Minuten lang vollkommen dunkel ist, so etwas würde niemals gespielt werden. Und es würde schon gar nicht ein solches Kultstück werden. Aber es bleibt nie bei einer Aufführung. Das Publikum will immer sofort mehr.

Bei den ersten Proben mit den Musikern der Orchester-Akademie habe ich versucht, das Stück irgendwie zu beschreiben. Erstaunlicherweise gibt es aber kaum ein vergleichbares Werk. Manches klingt wie Ligeti, zum Beispiel diese umherhuschenden Figurationen im *Violinkonzert,* als würden hundert Alices und Kaninchen im Wunderland in Korridoren verschwinden. Manches erinnert vielleicht auch ein bisschen an Ligetis *Atmosphères* und deren faszinierende intergalaktische Stille.

Aber der überwiegende Teil ist klanglich völlig unvergleichlich. Stellen Sie sich ein klingendes Rothko-Gemälde vor und Sie kommen der Sache schon näher. Wie seine Bilder hat diese Musik etwas Pulsierendes, Glühendes. Je länger man diese Bilder betrachtet, desto dynamischer wirken sie, und das gilt auch für dieses Stück. Haas selbst benutzte noch einen anderen schönen Vergleich: M. C. Eschers *Treppauf Treppab* war für ihn eine große Inspiration, das Bild einer Treppe, die scheinbar ständig aufwärts führt, bei der man am Ende aber wieder am Anfang steht.

Klanglich funktioniert dieses Werk ähnlich wie eine optische Täuschung. Es ist das Gegenteil der Sisyphos-Idee: Dieser war dazu verdammt, einen Stein immer wieder den Berg hinaufzurollen, der anschließend wieder herunterrollte. Hier steigt man die Treppe hinauf und glaubt, es ginge immer höher, aber tatsächlich kommt man immer wieder am Anfang an. Hier liegt wohl die Bedeutung von *in vain:* vergeblich.

Das Stück entstand als Reaktion auf das Erstarken der politischen Rechte in Österreich am Ende des letzten Jahrhunderts. Haas war verzweifelt angesichts dieser Entwicklung. Trotzdem ist das Stück weder tragisch noch politisch. Es ist eher so, als ginge man in einen verwunschenen Wald, eine Art Urdunkel, und als entdecke man dort den Ursprung der Musik.

Eines der ersten großen Meisterwerke des 21. Jahrhunderts

Das Stück beginnt mit wild durcheinanderwirbelnden Klängen, mit einer Art akustischem Schneegestöber. Durch diese Klänge hindurch kann man Lichtstrahlen hören. Bei diesem Stück helfen nur Metaphern. Während sich das Schneegestöber legt und mehr und mehr lange Töne hörbar werden, wird es im Saal immer dunkler, bis es schließlich vollkommen finster ist. Nun klingt die Musik, als käme sie aus einer Art Ursuppe, als kämpfe sie sich ihren Weg ins Leben. Reine Töne reiben sich mit minimal tieferen oder höheren, als ob sie miteinander kämpften. Oder als würde man sich die Haut aufritzen.

Entschuldigen Sie diese Vergleiche! An einem gewissen Punkt klingt es, als ringe die Musik mit ihrem Werden. Es ist eine lange und schwierige Geburt. Dann bleiben die Streicher auf einem Akkord liegen und plötzlich hört man die Harfe. Man hat spontan den Eindruck, sie sei furchtbar verstimmt, aber tatsächlich spielt sie Varianten von natürlichen Obertönen, wie sie auf jedem Blechblasinstrument vorkommen. Unser modernes Stimmungssystem enthält viele Kompromisse gegenüber den natürlichen Intervallen. Haas ist zur Naturtonreihe →

© STEPHAN RABOLD

Simon Rattle

Auf dem Höhepunkt des Stücks hören wir zehn Minuten lang die erstaunlichste Musik, die je geschrieben wurde.

zurückgekehrt, wie man sie zum Beispiel beim Horn bei konstanter Lippenspannung findet. So entsteht ein ganz besonderer, beinahe urtümlicher Klang. In diesem Stück geht es um Kontraste, um Licht und Dunkel, aber auch um die reinen Naturtöne, die sich mit den modernen Klängen reiben.

Am Anfang wird vor allem mit der Wirkung dieser Akkorde gespielt: Sie klingen wie fantastische Lichteffekte. Für mich wirkt die Musik dann wie etwas, das in Wagners Unterbewusstsein geschlummert haben mag, bevor er *Das Rheingold* schrieb, das mit diesem großartigen Es-Dur-Akkord beginnt. Aber diese Akkorde sind sehr viel älter, sie basieren auf der Naturtonreihe. Sie erklingen in den Posaunen und Hörnern, als würden sie uns zu einer Zeremonie rufen. Auf dem Höhepunkt des Stücks hören wir zehn Minuten lang die erstaunlichste Musik, die je geschrieben wurde. In ihrer Art ist sie für mich nur mit dem Schaffen von György Ligeti vergleichbar, der vor einigen Jahren verstarb.

Nun geht zum zweiten Mal das Licht aus und wir erleben die Geburt einer neuen Harmonie. Die Musiker spielen in völliger Dunkelheit. Jeder muss seinen Part auswendig beherrschen und zehn Minuten solcher Musik auswendig zu lernen, ist nicht leicht. Wir haben bis heute daran gearbeitet, auch in völliger Dunkelheit, so dass das helle Licht nun sehr überraschend kommt. Hier basiert der Klang zu großen Teilen auf einem natürlichen C-Dur, das in der Dunkelheit pulsiert und glüht, fast wie eine Halluzination. Und das Publikum spürt, dass etwas ganz Neues passiert: die Entdeckung einer reinen Harmonie, nicht nur musikalisch, sondern allumfassend.

Ich bin sicher, so hat es sich Haas gedacht. Man spürt, dass man sich an der Schwelle zur Erleuchtung befindet, zu neuer Erkenntnis. Dann wird es langsam wieder hell, und die Musik bleibt auf Eschers endloser Treppe hängen, so dass man völlig orientierungslos ist. Die Maschinerie gerät quasi ins Stocken, sie hat ihren natürlichen Zustand, ihren Urzustand verlassen, und die Vision ist wieder verloren. Tatsächlich zieht das Stück gegen Ende immer mehr an, genau, wie es sich vorher entspannt hat. Und wie am Ende von Bergs *Wozzeck* oder Schönbergs *Erwartung* hört es plötzlich und unvermittelt auf und alles war vergeblich: in vain.

Die Arbeit mit der Orchester-Akademie war eine großartige Erfahrung. Manche hatten Vorkenntnisse in Neuer Musik, andere nicht. Keiner hatte je ein Stück wie dieses gespielt, das nicht in normaler Stimmung, sondern in Mikrointervallen komponiert ist. Aber dieses Stück hat eine so eindrucksvolle Wirkung, dass es bestimmt in die Geschichte eingehen wird. Später wird man einmal sagen: Das war ein echter Neuanfang.

Als wir mit den Proben begannen, haben die Musiker gesagt: »Was ist das denn? Ist er verrückt? Kann man das überhaupt spielen?« Ich habe sie dann gebeten, es sich anzuhören, und danach haben einige erzählt: »Wir haben es uns angehört und konnten danach nicht einschlafen. Die Wirkung ist unglaublich!« Mich erinnert es stark an die großartigen Werke von Olafur Eliasson. Besonders an seine letzte Installation in Berlin: Man betrat einen gigantischen Raum, der voller Rauch war, und durch den Rauch strahlten gleißende Lichter. Man war vollkommen orientierungslos und ertrank geradezu in Farben.

Dieses Stück hat einen ähnlichen Effekt. Als ich anfing, es zu studieren, fielen mir sofort Eliassons Werke ein. Und als ich mich eines Abends hinsetzte, um es zum ersten Mal ganz durchzuhören, bekam ich mittendrin eine E-Mail von Olafur. Ich sah sie auf dem Computer und dachte: Wenn das kein Zeichen ist – Gedankenübertragung! Er wird zur ersten Aufführung kommen, denn an diesem Abend haben wir begonnen, über das Stück zu diskutieren. Dies kann also wirklich ein echter Neuanfang sein. Also kommen Sie und hören Sie es sich live an! Oder hören Sie eine Aufnahme! Es ist wirklich unvergleichlich. Man muss Geduld und Vertrauen mitbringen, aber es ist ein atemberaubendes Erlebnis und eines der ersten großen Meisterwerke des 21. Jahrhunderts. ↙

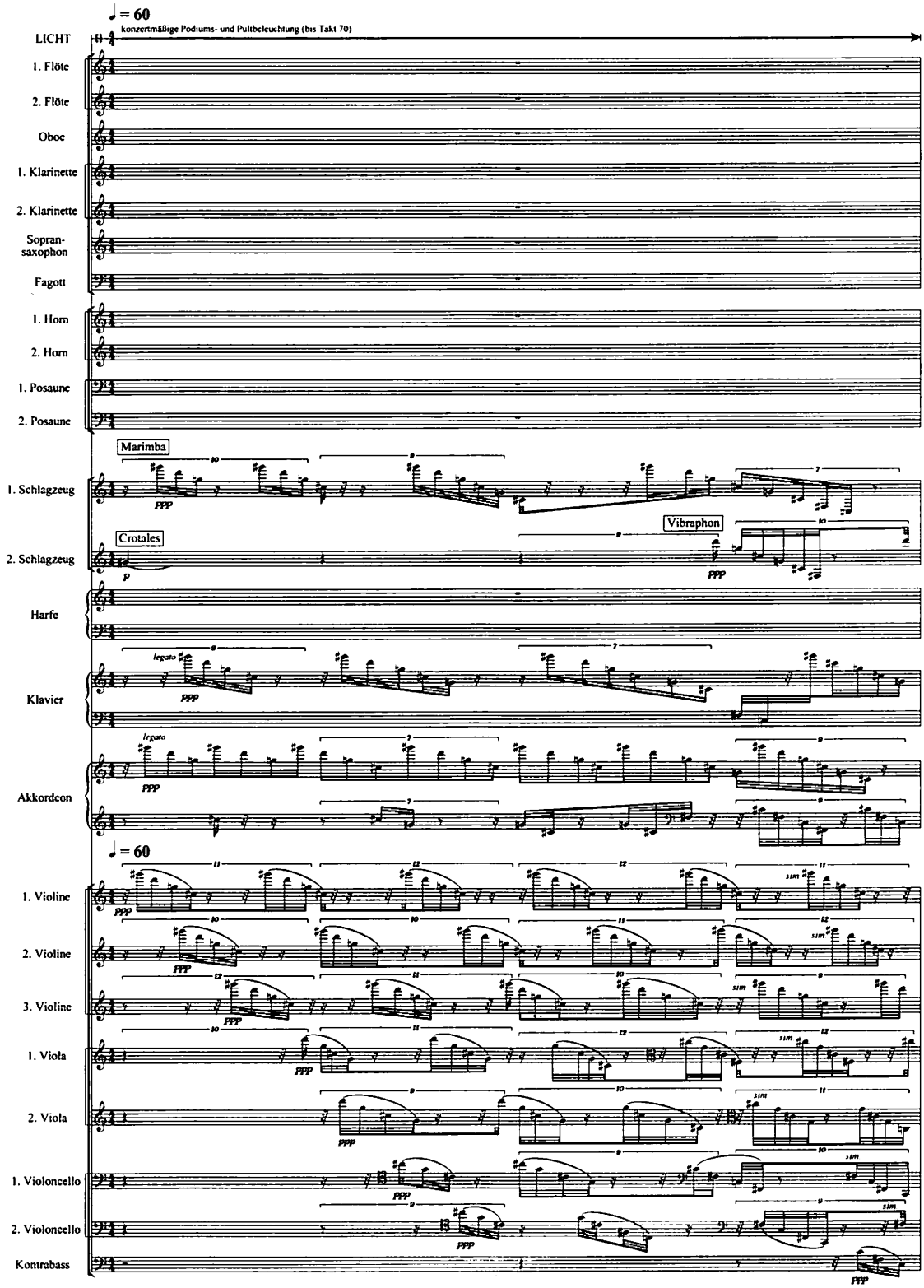
Diese Einführung hielt Simon Rattle aus Anlass der Aufführung von »in vain« in der Berliner Philharmonie am 18.1.2013

GEORG FRIEDRICH HAAS
in vain (für 24 Instrumente)
Besetzung: 2 1 2 1 - 2 0 2 0
Schl(2), Hf, Akk, Klav, Sax, Vl(3), Va(2), Vc(2), Kb
Uraufführung: 29.10.2000 ↗ Köln, Klangforum Wien, Dirigent: Sylvain Cambreling

in vain

für 24 Instrumente (2000)

Georg Friedrich Haas
(*1953)



© Copyright 2000 by Universal Edition A.G., Wien

Korr. III / 2011
Universal Edition UE 34 805