

KLANGWEG: GEORG FRIEDRICH HAAS „Der eigenen Fantasie mehr Raum geben“

Lange Zeit habe ich gezögert, selbst als Kompositionslehrer tätig zu werden. Mit fortgeschrittenem Alter sind aber meine Skrupel immer mehr verschwunden, und an ihre Stelle ist die Freude darüber getreten, das, was ich selbst erfahren und gelernt habe, auch an eine nächste Generation von komponierenden Menschen weiterzugeben. Das ist für mich eine sehr spannende Herausforderung. Dazu kommt, dass Komponieren ja eine extrem einsame Tätigkeit ist: Man sitzt allein vor seinem Notenpapier oder seinem Notationscomputer, träumt seine Klänge, seine formalen, seine musikalischen Strukturen, und bringt diese Träume dann zu Papier beziehungsweise in den Computer. Wenn man jetzt Komposition unterrichtet, dann tritt man gewissermaßen aus dieser Einsamkeit heraus und begegnet anderen Menschen, die im Grunde genommen genau so einsam an ihren Klängen träumen. Im Gespräch versuchen wir dann gemeinsam zu erkennen, worin diese Träume bestehen und auf welche Weise man sie verwirklichen will. Das Hauptproblem der Kommunikation für einen Komponisten ist ja, dass man eigentlich nicht direkt veranschaulichen kann, was man sich künstlerisch erträumt. Man teilt sich über die Schrift mit, über das Notenbild, und tauscht sich über dieses Bild aus, und dieses Bild evoziert dann nachher in der Klangvorstellung den realen Klang. Natürlich würde dieser reale Klang auch dann erscheinen, wenn es tatsächlich zu einer Aufführung des Stückes käme. Aber es kommt eben darauf an, auch im virtuellen Rahmen des Unterrichts eventuelle Diskrepanzen zwischen dem, was da notiert ist und dem, was sich im Kopf des Komponisten oder der Komponistin befindet, zu entdecken und daran zu arbeiten, damit es möglichst zu einer Identität von Vorstellung und Notation kommt.

Ich denke, dass unter allen Kunstgattungen die Komposition diejenige ist, welche – vielleicht noch gemeinsam mit der Architektur – größte Beherrschung der handwerklichen Fähigkeiten erfordert. Jeder Mensch kann schreiben, und wer schreiben kann, der könnte theoretisch auch Literatur verfassen. Genauso ist auch das Zeichnen und das Malen eine Fertigkeit, die sehr viele Menschen in sehr breitem Ausmaß zur Verfügung haben. Bereits die Kenntnis der Notenschrift allein ist schon etwas, was nicht viele Menschen können, und nicht jeder Mensch, der Noten schreiben kann, hat auch selbstverständlich die Verbindung dazu, sofort zu hören, was er schreibt. Darüber hinaus genügt es ja nicht, bloß einfach die Noten hinzuschreiben, sondern entscheidend ist, dass dieselben Noten eine völlig andere

Dieser Original-Beitrag basiert auf einem Gespräch mit Isabel Herzfeld im Sommer 2003 in Bregenz.

Bedeutung, eine völlig andere Wirkung haben können, je nachdem, von welchem Instrument sie gespielt werden. Ich glaube, dass es da sehr vieles gibt, was man einfach rein handwerkstechnisch lernen kann und auch lernen muss, wenn man imstande sein will, sich adäquat musikalisch auszudrücken.

Handwerk versus Kreativität und Eigenständigkeit

Mein Lehrer Ivan Eröd hat einmal etwas sehr Schönes über Janáček erzählt: Er meinte, dass fast alles, was Janáček instrumentiert hat, im Sinne der traditionellen Instrumentationslehre schlechthin falsch ist, aber fantastisch klingt. Und ich denke, dass sich in diesem kleinen Beispiel das ganze Dilemma des Lehrens von Handwerk zeigt. Es gibt auf der einen Seite das Handwerk und auf der anderen Seite die Kreativität, und unter Umständen kann die Kreativität gerade darin bestehen, bestimmte Dinge, die unumstößlich scheinen, auch zur Seite zu schieben. Die Voraussetzung dafür, um etwas zur Seite schieben zu können, ist ja zunächst, dass es erst einmal vorhanden ist. Andererseits besteht im Rahmen eines Kompositionsstudiums so etwas wie ein arbeitsteiliges Prinzip und die Vermittlung des Handwerkes ist in vielen Bereichen auf die Ergänzung der Lehrveranstaltungen verlegt, so dass es im Kompositionsunterricht jetzt primär drum geht, die Studierenden dazu zu bringen, den Dingen, die sie hören, die sie sich vorstellen, auch tatsächlich vertrauen zu können, und dass ihnen deren Qualität bewusst werden muss. Darin müssen sie ihre jeweils eigenständigen individuellen Wege finden, um zu künstlerisch interessanten Persönlichkeiten heranzureifen. Die Frage ist natürlich, inwieweit man Kreativität tatsächlich lehren kann. Selbstverständlich wäre es absurd, sich vorzustellen, dass man einen Kreativitätslehrgang so absolviert, wie man etwa einen Führerschein macht oder eine Fremdsprache lernt. Ich glaube aber auch, dass man Hinweise geben kann, in welcher Weise kreative Lösungen zu finden sind – etwa im Studium bestimmter Werke aus der Musikgeschichte oder der Literatur, Bildenden Kunst, Architektur. Hier kann man sehr oft zeigen, wo ein Künstler Mauern, die um ihn gebaut sind, einreißt, und tatsächlich zu einer individuellen Lösung kommt. Derartige Entdeckungen bei beeindruckenden Persönlichkeiten aus der Vergangenheit können auch ermutigen, eigene Mauern

*16.8.1953 in Graz. Klavier, Studium in Graz (G. Neuwirth) und Wien (F. Cerha). Darmstädter Ferienkurse, IRCAM Paris. 1982 Lehrer, ab 1989 Prof. an der MHS Graz. 1991-94 Leiter der „Bludenzener Tage zeitgemäßer Musik“

Werke: *Nacht, Violinkonzert, ... aus freier Lust ... verbunden, de terrae fine, tria ex uno, die schöne Wunde, Natures mortes* (Donaueschingen UA 19.10.), *4. Streichquartett* (steirischer herbst UA 13.11.)

Info: www.uemusic.at

ÖMZ 10/2003

einzureißen und der eigenen Phantasie größeren Raum zu gewähren. Ich glaube, dass das sehr wohl etwas ist, was sich im Rahmen eines Unterrichtes abspielen kann und auch muss, wenn tatsächlich der Wunsch besteht, individuelle Persönlichkeiten heranreifen zu lassen.

Sämtliche Studienpläne für Komposition, die ich kenne, setzen die Vermittlung handwerklicher Fähigkeiten in den Mittelpunkt, wobei der Begriff Handwerk vielfach sehr eng gefasst wird und sich auf die Vermittlung bestimmter historischer Satztechniken konzentriert. Ich weiß zwar einerseits, dass es unbedingt notwendig ist, sich mit derartigen Übungen einmal beschäftigt zu haben, aber ich denke auf der anderen Seite doch, dass man sehr bewusst machen muss, dass das etwas ist wie, sagen wir, Aktzeichnen im Rahmen einer Ausbildung in der Bildenden Kunst, dass das einfach ein vorgegebener enger Rahmen ist. Ebenso habe ich oft den Eindruck, dass im Lehrplan zu wenig betont wird, dass es einen unendlichen Gegensatz gibt zwischen einem Stil und seiner Imitation, zwischen dem Bach-Stil und der Musik von Johann Sebastian Bach, zwischen dem Palestrina-Stil und der Musik der Renaissance. Das eine ist das Imitieren einer oberflächlichen Fassade, und das

andere ist Kunst, die wie jede Kunst unendlich viele Dimensionen in sich beinhaltet.

Ich bin glücklich darüber, dass die Studierenden, die bei mir inskribiert haben, eine sehr breit gefächerte fachliche Herkunft haben. Sicher gibt es da auch z.B. den jungen Mann, der naiv mit der Frage gekommen ist, wie man denn Avantgarde-Musik schreibe, und

dem habe ich als erstes mal erklärt, dass es zur Definition von Avantgarde-Musik gehört, dass das nicht etwas ist, das „man schreiben kann“, denn in dem Augenblick, wenn etwas so allgemeingültig ist, dass man es realisieren kann, kann es bereits per Definition nichts Neues und damit keine Avantgarde mehr sein. Auf der anderen Seite gibt es Menschen, die aus der alternativen Jugendmusikszene kommen, sehr große Erfahrungen mit elektronischer Klanggestaltung oder auch mit Ethno-Musik haben, und die auch ein Umfeld an musikalischer Erfahrung, die vollkommen im Kontrast zum üblichen Konzertleben steht, mitbringen. Es gibt auch Leute, die an die Grenzen des Begriffes Musik gehen und bestimmte Vorstellungen haben, die in Richtung von Aktionen gestaltet sind und einen engen Musikbegriff sprengen.

Es wäre für mich eine Horrorvorstellung, um mich herum dreizehn kleine „Häschen“ zu haben, und ich werde auch etwas nervös, wenn ich den Eindruck habe, dass jemand da jetzt versucht, meine Musiksprache zu imitieren. Natürlich hat jeder die Freiheit, zu tun und zu lassen, was er will, aber das würde ich in keiner Weise unterstützen und fördern. Ich glaube aber, dass es bestimmte Prinzipien von handwerklicher Stringenz gibt, die lehrbar sind, und ich denke, dass es für mich eine ungeheuer spannende Herausforderung ist, auf der Basis der Qualität der

jeweiligen individuellen Phantasie mitzuhelfen, die bestmögliche künstlerische Lösung zu finden. Dabei bestätigen mich die bisherigen Erfahrungen, dass sich im Lauf der Gespräche und der Diskussionen dann doch zeigt, wo es eventuell Denkfaulheit gibt, wo Dinge unreflektiert übernommen worden sind, wo es vielleicht zu voreiligen schnellen Lösungen gekommen ist, und wo auch einfach noch, sagen wir, so etwas wie Erzadern verborgen sind, an denen es sich lohnt weiterzuschürfen.

Universitäre Strukturen – eigene Unterrichtsprinzipien

Die Universität tut sehr viel im Rahmen der Studiensituation. Es beginnt einerseits mit institutionalisierten Situationen, es gibt einen Komponistenworkshop, wo angehende Komponisten und Komponistinnen die Möglichkeit haben, ihre ersten Kontaktübungen mit Instrumentalisten zu machen. Ich fordere hier auch meine Studenten zur Mitarbeit auf, wobei die Rahmenbedingungen eigentlich denkbar ungünstig sind. Zum Komponistenworkshop kann sich nämlich jeder Interessent anmelden, es gibt von der Organisation her keine Planung, und da kann es schon mal vorkommen, dass es neun Querflöten gibt, zwei Klarinetten, drei Violoncelli und zwei Schlagzeuger, und dass man dann für dieses Ensemble, das sich wahrscheinlich kein Mensch aus künstlerischen Gründen zusammenstellen würde, etwas auswählt und damit dann etwas gestalten muss. Sicher machen die Studierenden hier nicht immer die glücklichsten Erfahrungen. Man darf auch nicht übersehen, dass sich da Studierende melden, die aus welchen Gründen auch immer gerade keine Lust haben, ins Hochschulorchester zu gehen und die sich als Alternativprogramm für das workshop melden. Das sind unter Umständen auch Studierende, die überhaupt kein Interesse an Musik des 20. und 21. Jahrhunderts haben, die eventuell auch Vorurteile haben und manchmal sogar auch darin von ihren eigenen Lehrern unterstützt werden. Das sind alles Situationen, die durchaus problematisch sind; trotzdem ist es für jeden Komponisten sicher eine entscheidende Erfahrung, diese Kontakte einmal gemacht zu haben. Und auch wenn die Werke, die dabei entstehen, vielleicht nicht unbedingt die höchste kompositorische und künstlerische Qualität aufweisen, weil die Studierenden ja erst am Anfang sind, so können sie da doch eine weitere ganz wichtige Erfahrung machen, nämlich was es bedeutet, Noten auf ein Blatt Papier zu setzen und dann diese Noten dann tatsächlich Klang werden zu lassen. Das ist aber nur ein Teil; in einem zweiten Schritt – da muss man der Kunstuniversität Graz großes Lob zollen – wird auch versucht, aus dem eng gesteckten akademischen Kreis herauszutreten: Es kommen Gastvortragende, Musiker, die von Spezialistenensembles eingeladen werden, zeigen, welche Bandbreite jeweils ihre Instrumente haben. Hierher gehört dieses wunderbare Projekt der „Klangwege“, wo mit dem Klangforum die Möglichkeit gegeben wird, dass Studenten ihre Stücke hören können und eine Begegnung mit diesen Kompositionen haben. Die Arbeit mit diesem Spitzen-

ich ist jemand anderes, ist woanders (...mit Rimbaud),
eine verdichtete Daseinserfahrung,
die Ungewissheit zulassen.
eine Lebenshaltung,
ein Handschlag von Vergangenheit und Zukunft.
eine Pendelbewegung zwischen Kopf und Bauch.
Klang-werdendes Fühlen, Gestalt-werdendes Denken.

ensemble bedeutet für Studierende eine völlig ungewohnte Situation: Plötzlich müssen sie Dinge, die sie vorher vielleicht verteidigen mussten, weil sie zu fortschrittlich waren, rechtfertigen, weil sie in anderem Sinne zu traditionell sind. Ich glaube, dass das für die zukünftige berufliche Praxis von größter Bedeutung ist. Dabei ist auch ganz wichtig, dass nicht nur einige wenige exemplarische Stücke, sondern dass viele Stücke aufgeführt werden, viele Stücke, die geprobt werden, und dass die Studierenden auch die Möglichkeit haben, bei den Proben der Werke der Kollegen mit dabeizusein und davon zu lernen, im Positiven wie auch im Negativen, dass man sich von gewissen Dingen anregen lässt und auf der anderen Seite auch Dinge sieht, die man ganz sicher vermeiden soll. Durch Fehler lernt man am meisten, und zwar nicht nur durch die eigenen, sondern auch durch die von anderen.

Ganz wichtig ist auch der Kontakt mit anderen Kunstgattungen, auch mit deren zeitgenössischen Strömungen, dass man da Parallelen findet und Gegensätze. Ich gehe mit meinen Studenten immer wieder in Museen, und wir diskutieren dann über Dinge, die wir gesehen haben, oder – auch das ist mir sehr wichtig – wir hören auch exemplarische Aufführungen zeitgenössischer Kompositionen an. Was die

erwähnten Regelverstöße betrifft, so würde ich nicht viel Sinn darin sehen, eine Kompositionsaufgabe, die möglichst viele Regelverstöße beinhalten sollte, zu geben. Das wäre erst recht akademisch und würde eher eine krampfhaft Individualität suchen. Vielleicht sollte man das von einer ganz anderen Seite her betrachten: Entscheidend ist nicht die Tatsache, dass gegen Regeln verstoßen wird. Janáček, um bei diesem Beispiel zu

bleiben, hatte nicht deshalb die Instrumentationsregeln nicht befolgt, weil er Lust daran empfand, irgendwelchen alten Lehrbüchern eins auszuwischen, sondern deshalb, weil er Lust daran empfand, was entstehen kann, wenn er seiner Klangphantasie – und ich glaube das müsste man dick und rot unterstreichen – nachgibt. Dann muss man eben auch in Kauf nehmen, dass man unter Umständen einen Regelverstoß da und dort macht, aber es kann nur in dieser Richtung gehen. Meine Aufgabe als Kompositionslehrer in einem Satz zusammengefasst hat eigentlich ein Freund, Sylvain Cambreling, der mir gesagt hat: „Georg, es ist ganz einfach. Du musst die Leute nur dazu bringen, dass sie das schreiben, was sie hören, und zwar zuerst hören und dann schreiben.“

Veränderungen – Generationswechsel

Das Auffälligste ist erst einmal, dass es meiner Meinung nach die Kompositionsklasse in diesem Sinne nicht mehr gibt. Ich glaube ja, es gab sie auch schon vor zwanzig Jahren nicht, aber ich bin der Ansicht, dass an die Stelle einer Einzelpersonlichkeit, die um sich herum ihre Studierenden schart, ein Kollektiv von vielen

lehrenden Persönlichkeiten getreten ist, so dass es auch zu einer Fluktuation zwischen den einzelnen Klassen kommt. Wie ich mich erinnere, war ein Lehrerwechsel zum Beispiel doch immer ein dramatischer Akt. Bei uns in Graz ist das etwas, was von allen Seiten begrüßt wird, und ich selbst würde auch einem Studenten oder einer Studentin, die längere Zeit bei mir studiert hat, nahelegen, sich auch zu anderen hin zu bewegen. Aber noch ein ganz zentraler Unterschied ist: Vor zwanzig Jahren war zeitgenössische Musik, Neue Musik etwas, was noch mit Widerstand zu tun hatte, etwas, das noch in Hinterzimmern stattgefunden hat. Ich denke etwa an diese Kammer im elektronischen Studio, in der Gösta Neuwirth unterrichtet hat – das war etwas, das hatte auch den Flair von Widerstand, den Flair, etwas gegen die verkrustete akademische Mentalität, die um uns herum war, zu setzen. Das hat sich leider oder Gottseidank grundlegend geändert: Die Moderne bzw. das, was man so bezeichnet, ist längst in den Lehrkörper integriert, und es gibt mittlerweile auch etwas, was mich mit einem gewissen Schmerz verfolgt, was vor zwanzig Jahren als Widerspruch in sich erschienen wäre: Es scheint mir manchmal, als gäbe es da und dort Persönlichkeiten, die als Lebensziel das haben, was Lachenmann in einem Bonmot so wunderbar den „avantgardoiden Dienstleister“ bezeichnet hat. Und das ist wirklich etwas, das vor 20 Jahren für mich vollkommen undenkbar gewesen wäre.

Gelebtes Gegenteil eines solchen Dienstleisters war für mich als Studierender Andrzej Dobrowolski: Ein ganz wichtiges Erlebnis an der damaligen Grazer Musikhochschule war ein Vortrag, worin er eine sehr spannende formale Analyse eigener Stücke auf der Basis von Lautstärkenkurven und Klangfarbenverläufen darstellte und am Ende seiner Analyse sagte „Ich habe in dem ganzen Vortrag nur von den Dingen gesprochen, die ich *nicht* bewusst gemacht habe, als ich sie komponiert habe.“ Dieser Punkt ist vielleicht das Wichtigste, was gelehrt werden müsste, dass es nämlich in der Arbeit auch immer den Freiraum gibt, wo ein Platz für das Unbewusste, für ein Formempfinden oder welches Empfinden auch immer ist, das eben die Chance beinhaltet, diese Mehrdimensionalität, diese Unendlich-Dimensionalität sich entwickeln zu lassen.

Was sich auch sicher geändert hat, sind gesellschaftliche Rahmenbedingungen. Als ich studierte, gab es – zwar beschränkt, aber doch – so etwas wie eine berufliche Perspektive. Man wusste, dass die begabtesten Absolventen eine Chance hatten, an der damaligen Hochschule eine Stelle zu bekommen und gewissermaßen, sei es als Lehrbeauftragte, sei es als Assistenten, so etwas wie eine verlängerte Lernzeit haben. Diese Chance hat die Generation der heute Studierenden nicht, und es ist auch klar, dass aus dieser Situation heraus ein viel größerer Mut dazu gehört, sich für die Komponistenlaufbahn zu entscheiden als früher. Man hat damit schon eine Außenseiterrolle in der Gesellschaft gewählt.

**An die Stelle der
Kompositionsklasse
tritt ein Kollektiv
von lehrenden
Persönlichkeiten.**

Nachklängen, das Nachklängen festhalten.
in Bereiche der Klangfindung vorstoßen.
Unvorhersehbares einen Raum geben.
das Abwesende vergegenwärtigen.
Sich in Beziehung setzen.
Selbstgespräche in Tönen und Klängen.
ein Gang durchs Archiv der Nacht.