

Vom Hören.
Alexander Moosbrugger im Gespräch mit Georg Friedrich Haas, Basel

Der Text ist Teil einer Reihe von Gesprächen mit Komponisten, entstanden im Auftrag des Orpheus Instituts Gent anlässlich des Seminars „The Musician as Listener“ (2008).

50667 Köln, Am Hof 28, Raffaello, l'arte del gelato, den 29. April 2008

TEIL 1

GFH Ich fange, zur Frage des Hörens, mit einer Unterscheidung an: Geht es in Richtung *Sprache* hören oder *Musik*, Klang hören. Gerade was Sprache betrifft, hängt vieles davon ab, in welchem Alter das Gehör geschult wird. Ein deutliches Beispiel: Meine Frau ist aus Japan, nehmen wir den wohlbekannten Unterschied zwischen „r“ und „l“ – ich dachte zuerst, sie macht Witze wenn sie das verwechselt, sie spiele mit einem Cliché. Sie ist ausgebildete Musikerin und hört ausgezeichnet, aber den Unterschied zwischen „r“ und „l“ *kann* sie nicht hören. Es ist regelrecht ein Erfahrungswert unter Japanerinnen und Japanern, wenn man das nicht bis zu einem bestimmten Lebensjahr zu unterscheiden gelernt hat, lernt man es nie. Und ich glaube das auch, weil es zum Beispiel mein persönliches Unvermögen begründet, die verschiedenen französischen Nasallaute zu unterscheiden, „en“, „in“ klingt für mich identisch; vielleicht könnte ich es unterscheiden, wenn ich das mühsam erlerne, es handelt sich um eine Fokussierung des Gehörs, die auf eine bestimmte Richtung abzielt. Was auch mit der Frage der Schrift zusammenhängt, gerade für die Sprache. Es gibt im Japanischen jeweils nur ein Silbenzeichen für „ra“ und „la“, das ist identisch, „ro“ und „lo“ und so weiter. Es war ein kleines Schlüsselerlebnis für mich, als eine Landkarte für „Roma“ und „London“ dieselben Anfangsilbenzeichen zeigte. Die Schrift beeinflusst das Hören mit.

Ich glaube, jetzt springe ich – aber das wird Sie sicher nicht stören, das ist auch in der Musik so –, wenn man über das Hören spricht, müssen wir grundsätzlich unterscheiden zwischen Menschen, die Noten lesen können, und jenen, die das nicht tun, zwischen solchen, die die Schrift kennen, und denen, die über keine Schrift verfügen, weil Schrift in die Wahrnehmung zurückschlägt.

Verblüfft Sie das irgendwie, dieser Gedanke?

AM Das Schriftbild ...

GFH Nicht das Schriftbild, sondern die Frage nach den Parametern des Schreibens. Hat man für „ro“ und „lo“ ein Zeichen, dann werden diese beiden Silben identisch.

Ich denke an Giacinto Scelsi, der sich ja weigerte, Noten zu schreiben – den man deswegen auch als Dilettanten bezeichnet hat, was völliger Unsinn ist. Denn diese Musik, die durchaus *komponiert* ist, Musik, die *da* ist, hat eine starke Intensität und eine persönliche – ja, das Wort *Handschrift* ist hier der falsche Ausdruck –, eine sthenische Persönlichkeit. Durch die Beschäftigung mit Scelsi wurde mir klar, wie gefährlich es eigentlich ist, die musikalische Phantasie von den Möglichkeiten der Schrift *beeinträchtigen* zu lassen. Ich springe wieder. Wenn man sieht – im Zusammenhang mit meiner Tätigkeit als Kompositionslehrer –, dass viele Komponisten der jüngeren Generation im rein elektronischen Bereich, auch ohne Schrift arbeiten, dass sich durch die Beschäftigung mit einem bestimmten Klang eine bestimmte Hörwahrnehmung entwickelt, die dazu führt, dass das fertige Stück nur mehr von einer einzigen Person kompetent gehört werden kann, nämlich von derjenigen, die es komponiert hat, ist das eine für mich beklemmende Sache, oder anders, wenn sich jemand wochenlang in etwas verrennt, von dem ihm oder ihr nicht bewusst wird, dass es sich um eine Rückkopplung zwischen seiner / ihrer Wahrnehmung und dem durch das elektronische Medium produzierten Klang handelt, aus dem man eigentlich rausspringen und so etwas wie ein elektronisches Esperanto empfinden müsste, damit es zu einer auch verständlichen Sprache wird.

Vielleicht ist es am besten, wenn ich Ihnen einige solcher Brocken hinwerfe, die mir assoziativ kommen. Ein anderes Schlüsselerlebnis. Ich habe Gehörschulung am Musikgymnasium in Oberschützen unterrichtet, acht 15-jährige Schüler unterschiedlichster Vorbildung in einer Klasse, auch ein Schlagzeuger war dabei, der ausschließlich Schlagzeug spielte und zu Tonhöhen wenig Bezug hatte. Ihm habe ich den Unterschied zwischen Konsonanz und Dissonanz erklärt, was eine Quinte ist und eine Sept und so weiter. Ich spielte dann auf der Orgel eine reine Quinte und fragte ihn was das sei, und er, freudestrahlend: „Das ist eine große Sept!“ Ich dachte – um Gottes Willen –, hört der überhaupt nichts. Erst nachher ist mir klar geworden, dass der Idiot nicht der Schüler war, sondern ich. Die Orgel war temperiert gestimmt, und was er gehört hat, war die Schwebung der temperierten Quinte; ich hatte ihm ja vorher erklärt, dass die große Sept ganz nah zu einer reinen Konsonanz sei. Eigentlich hatte er vollkommen recht, nur bin ich zunächst nicht auf die Idee gekommen zu fragen: Wie nimmt er überhaupt wahr? Es ist auch ein sprachliches Problem, und schwierig, einem 15-jährigen den Begriff Schwebung begrifflich zu machen ...

AM Was doch heißt, es ist möglich, *hinter* einen Klang zu treten, in diesem Fall, ins zweite *Feld* eines Klangs zu hören und sich für Mitgezeigtes zu interessieren. Sind diese Feinheiten, von denen Sie sprechen, oder, je nach Wahrnehmung, härteren Unterschiede wie „l“ / „r“ mit dem Inhalt verkoppelt, so, dass sie in bestimmten Zusammenhängen *nicht* relevant sind und gehört werden müssen, in einem anderen Kontext aber verkehrt präsent und damit in der Gewichtung variiert, und das Hören *muss* präzisierend tätig werden zugunsten der Sache, zugunsten der Musik? Ausgehend von Kräutern und Gewürzen das passende Fleisch suchen, sich nicht akustisch abwerben lassen vom Oberflächenpegel ...

GFH Ich glaube, es sind zwei verschiedene Dinge; auf der einen Seite kulturell bedingte Fokussierungen. Mein Spezialthema sind die Stimmungen und die Mikrotonalität, und es ist hinlänglich bekannt, dass für jemanden, der aus der indischen Tradition kommt, ein perfekt gestimmter Konzertflügel unerträglich falsch klingt, weil die Quinten für ihn oder sie schlicht nicht auszuhalten sind; als Intervall ist ein Fünfundzwanzigstel-Ton eine fast vernachlässigbare Einheit ...

AM „Perfekt gestimmt“ hieße hier temperiert? Oder in der Naturtonreihe, oder einer historischen Stimmung?

GFH Ein perfekt gestimmter Konzertflügel ist temperiert gestimmt. Die Bauweise des Instrumentes steht in Beziehung zu diesem (schwebungsreichen – oder anders ausgedrückt – „falschen“) Tonsystem: Das Klavier hat dreihörige Saiten, die immer, zumindest minimal, zueinander verstimmt sein werden; die Tapura ist einhörig, die Saiten können sich nicht gegeneinander verstimmen, weil es nur eine gibt, und deren Klänge offerieren weit mehr Obertöne als das Klavier. Wir sprechen also nicht vom Intervall allein, sondern es hängt damit auch die Klangfarbe zusammen und natürlich die musikalische Zeit, denn eine Bordunquinte, die rein ist, erklingt dann während mehrerer Stunden, man kann sich *hineinhören* in den Klang. Eine temperierte Quinte hingegen dauert im Schlussakkord acht Sekunden, wenn überhaupt, und dann ist sie vorbei, es kommt die nächste ...

Also, da ist einerseits das Kulturelle, andererseits gibt es so etwas wie allgemein menschliche Grundbefindlichkeiten, Dinge, die uns allgemein innewohnen und ansprechen. Meine Hauptthese ist die: Das, was uns interessiert, ist die Schwebung und nicht die Verschmelzung; musiktheoretisch würde man sagen, was wir wollen sind Dissonanzen, nicht Konsonanzen. Das ist jetzt pointiert formuliert, denn die Begriffe Konsonanz und Dissonanz sind an sich problematische. Zum Beispiel das Dreivierteltonintervall im Bereich der unteren Skalen bis zur Mitte der eingestrichenen Oktave ist eines, das in vielen und unterschiedlichen Volksmusiken vorkommt, diese Schwebungen klingen unglaublich stark. Das könnte man medizinisch-physiologisch näher untersuchen, vielleicht bewirken diese Schwebungen irgendwelche Resonanzen im Zwerchfellbereich oder in den Gedärmen. Das weiß ich nicht, dieser Klang vermittelt ein so wohligh kribbelndes Körpergefühl, was genauso und auch ein lupenrein intonierter Oberton-Akkord in ganz anderer Art und Weise bewirkt – den es aber erstaunlicherweise in keiner Musikkultur gibt. Das ist auch eine Sache, die mich fasziniert: Aus der europäischen Musikgeschichte lernt man ja, Tonalität sei „naturegegeben“, weil sie von der Obertonreihe abgeleitet ist; dann geht man in die Musikethnologie und stellt mit Erstaunen fest, dass sich sehr viele Kulturen mit der Obertonreihe beschäftigen, aber nicht als harmonische Größe, sondern immer im melodischen Zusammenhang. Keine mir bekannte Kultur findet Interesse daran, Musik à la Schweizer Alphorn zu machen, obwohl dies eigentlich „naturegegeben“, naheliegend wäre. Nichts einfacher als das, fünf Röhren zu nehmen, die alle gleich lang sind, und unterschiedliche Obertöne zu blasen. Das interessiert die Menschen viel weniger als der Dreivierteltonschritt. Dieses Intervall mit seinen reichen Schwebungen kommt in unterschiedlichen Kulturen vor, in Istrien, in Indonesien. Nebenbei, ich empfand das als wunderschönen Zufall: Als meine Frau und ich in Japan in einem Shinto-Schrein geheiratet haben, sang der Sänger gemeinsam mit der Hichiriki in Einklangsparellen – dazu muss man wissen, dass in der rituellen japanischen Musik die

Tonhöhen eine viel größere Bandbreite haben als in der europäischen, zwei als „Einklang“ gedachte Töne können durchaus eine große Sekunde oder sogar weiter voneinander entfernt sein. Am Höhepunkt waren die Musiker genau um diesen Dreiviertelton voneinander entfernt, vielleicht, weil der Sänger es nicht so hoch hinauf schaffte wie die Hichiriki; da stand dieses Intervall im Raum, fast spirituell.

Ein weiteres Beispiel. Die indische Musik kennt diese wunderbare reine Quinte. Die Skala selbst hat mit der Obertonreihe nichts gemein. Früher wurde die These vertreten, dass der siebte und elfte Teilton diesbezüglich eine Rolle spielen, man hat das aber nachgemessen und verworfen. Das heißt, auf der einen Seite ist da die Reinheit der Bordunquinte und auf der anderen besteht der Wunsch, eine sich damit reibende Melodie zu setzen. In manchen Tonsystemen geht sogar der Zentralton des Ragas ein Spannungsverhältnis zur Bordunquinte ein – erklingt außerhalb dieser Quinte „schräg“ dazu; bei einigen ist der Zentralton identisch mit dem Grundton, bei anderen mit der Quinte; auch anderswo gibt es Reibungsstellen. Kurz, auch in einem System, das in einzelnen Bereichen hohe Ansprüche an Verschmelzungsgrad und an Übereinstimmung mit der Obertonreihe stellt, tritt damit verknüpft der Wunsch in der Melodik auf, in anderen Bereichen dagegen anzukämpfen.

Zur europäischen Musik, hier nenne ich nur zwei Punkte. Die wohltemperierten Stimmungen der Barockzeit widerspiegeln den Wunsch, alle Tonarten spielen zu können, ohne jedoch gleich zu klingen. Man hat ein wunderschön reines F-Dur neben einem hart, rau klingenden As- oder Fis-Dur, der Gegensatz dieser Tonarten war gewollt. In der Romantik, in der dann die Orchester immer größer werden und die Vibrati breiter, ist die tonale Harmonik weiter getrieben und die Tonhöhe nicht mehr als Punkt, sondern als Region eingeführt, als mikrotonaler Cluster, innerhalb dessen sich die Tonhöhe bewegt, um diesen – mir fehlen die Worte dazu – schwebungsreichen, warmen Klang zu bekommen.

AM Leistet sich das *Hören* diesen in sich vielleicht gegensätzlichen Wunsch? Und wie wäre er begründet? In den skizzierten Feldern sind es weniger systematische, *rein* systematische Fragestellungen, die in der musikalischen Praxis erst *formuliert* werden, ...

GFH ... Klänge und Rhythmen bewirken irgendwelche Formen von Emotionen – das ist philosophisch betrachtet zwar nicht ganz richtig –, eine Art von Wohlbefinden, von sinnlicher Freude. Ein gutes Essen. Ein guter Klang. James Tenney hat uns eine wunderschöne Formulierung gebracht, er meinte, wenn irgendwelche Forscher vom Mars oder von sonst wo kämen und menschliches Leben untersuchen würden, sie könnten wohl alles erklären, nur nicht, weshalb sich Leute hinsetzen – sei es in Gruppen, in Reih und Glied, sei es alleine –, nur, um bestimmte Formen von Luftschwingungen, von „vibrations“ wahrzunehmen. Es ist schwer begründbar, warum wir das tun, aber es bringt offensichtlich im Feld der Gefühle – ich versuche, möglichst rational zu formulieren – eine Erhöhung an Lebensqualität.

AM Ein Plus des Hörens jedenfalls ... Gut, Musik ist seit jeher in Gebrauch, ist eine Lebensäußerung, auch als konstitutives Beiwerk für Opferhandlungen, Tragödien. Geht das nicht-leicht-zu-Begründende einher mit dem Ausfall eines als ursprünglich Gedachten, etwa des Ritus? Erinnert Musik hier an einen kulturgeschichtlichen Karrierestand, dessen Begründungszusammenhang verloren gilt?

GFH Für mich ist Musik das, was die Lücke gefüllt hat, die die verloren gegangene Religion hinterließ. Das ist persönlich motiviert, *mein* Zugang zur Transzendenz, doch vielleicht verhält es sich vergleichbar mit anderen Komponisten.

In den 80er Jahren beschäftigte ich mich verhältnismäßig intensiv mit so genannten „außereuropäischen“ Musikkulturen, ein Wort, das mich unheimlich stört, denn diese Kulturen sind so konträr, heterogen, man darf sie nicht in einen Topf werfen. Was mich faszinierte ist, dass das Hören von Musik um vieles stärker in das alltägliche Leben integriert zu sein scheint. Ich erinnere mich an eine fantastische, diffizile Flötenmusik, Senoi hieß dieses archaische Kulturvolk aus entlegenen Regionen in Ceylon, Sri Lanka. Im Plattenbeitext las ich, dass diese Menschen Pfeifen schneiden, wenn sie einen Fluss überqueren wollen. Es ging ihnen gar nicht darum, „Musik“ zu machen, sondern sie produzierten die Klänge, um den Gefahren der Flussüberquerung zu begegnen. Für die Menschen dort wäre es absurd, sich in einen geschlossenen Raum zu setzen und *diese* Musik vorzutragen. Man könnte hier von der Selbstverständlichkeit „ritueller Handlungen“ sprechen. Aber auch dieser Ausdruck ist ungenau, denn in einem Leben, in dem alles, was getan wird, „rituell“ ist, verliert dieser Begriff seinen Sinn.

AM Zwei Gedanken dazu. Musik als Ersatz, Variante oder Fortsetzung einer verloren gegangenen Religion – zumindest *ideengeschichtlich* ist das Projekt der Aufklärung an diese Stelle getreten. Ist die Musik nicht mehr? Ein zurück-zu-den-Quellen dieser Aufklärung wäre beispielsweise, im Kant-Zusammenhang, das „sapere aude“, das sich kreativ missverstehen lässt als „höre, um zu wissen“. Das macht vielleicht Sinn, die deklarierte Unmündigkeit, eine, die das Denken eingeht, zusammen mit dem Mut anzufragen, sich auf die leise Stimme der Vernunft einzulassen, etwas – eine somit akustische Größe – hörend zu befolgen. Das andere, zum Archaischen, zum *längsten Zeitalter*, ist das Ohr ein Organ der Furcht?¹

GFH Natürlich auch der Furcht, denn das Ohr war und ist notwendig, um Gefahren zu erkennen. Steinschlag in den Bergen – man hört die Steine viel früher als dass man sie sieht. Doch ist der Aspekt der Kommunikation genauso wichtig. Dieses Wechselspiel von Kehlkopf und Ohr entspricht einem – ich bin zu wenig Mediziner, um das nachvollziehen zu können – wesentlichen Aspekt der Menschwerdung. Wie vorausgeschickt, beide Aspekte, kulturelle Prägung und allgemeine Grundbedürfnisse, interessieren mich sehr. Ich habe mich bis jetzt – in diesem Zusammenhang – vorwiegend mit Intervallen beschäftigt, mit Rhythmus vielleicht zu wenig, und ich bin überzeugt, dass im Bereich der Rhythmik noch vieles zu tun ist, doch fühle ich mich da nicht so kompetent, das ist heute zumindest nicht unmittelbares Thema.

AM Was man interessiert wahrnimmt an anderen Kompositionen, Theoremen, widerspiegelt den eigenen Fokus. Sie zitieren in einem Essay² Alois Hába, eine Passage aus *Grundlagen der Tondifferenzierung*, in denen Hába einen Verzicht einmahnt, der ordentlich Boden entzieht und negativ abzielt auf alle

¹ Vergl. dazu: Nietzsche, Friedrich: *Morgenröthe*. Gedanken über die moralischen Vorurtheile. Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden. Band 3. Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. dtv. München. Walter de Gruyter. Berlin/New York 1988 (2. Auflage). Seite 205.

² Haas, Georg Friedrich: ... *die freie Auswahl des Tonmaterials ... Anmerkungen zu Alois Hábas frühen mikrotonalen Kompositionen*. In: *Musikalische Gestaltung im Spannungsfeld von Chaos und Ordnung*. Studien zur Wertungsforschung. Band 23. Hrsg. von Otto Kolleritsch. Universal Edition. Wien 1991. Seite 168-185.

Formeinfälle, die musikhistorisch bereits realisiert wurden, vergleichbar einer phänomenologischen *εποχή*, dem Durchstreichen einer „natürlichen Einstellung“. Einem unbekanntem Anfang (im übertragenen Sinn) beizuliegen – bringt das Hören diesen Verzicht auf Vertrautes auf, wenn ein neues Stück entsteht?

GFH Es gibt diese beiden wunderbaren Grundsätze der Harmonielehre Hábas: 1. jeder Ton kann mit jedem in einen sinnvollen Zusammenklang gesetzt werden und 2. jeder Klang kann mit jedem anderen Klang in einen sinnvollen Zusammenhang gebracht werden. Das System schafft das schöpferische Individuum; *wie*, darüber spricht Hába nicht. Das könnte man als eine Art Naivität bezeichnen, vielleicht als eine Art *tabula rasa*, ein frei-geworden-Sein, das zunächst nur die Harmoniebildung und -folge betrifft, aber dann in weiterer Konsequenz auch die Form. Auch hier weigert er sich, konsequente Abläufe zu komponieren, stattdessen geht er assoziativ von einem Zustand zum nächsten. Das ist eine Kompositionstechnik, die mir sehr sympathisch ist und die ich gern anwende.

Ob es das Hören allein ist, weiß ich nicht. Natürlich *ist* es das Hören, aber es hat je nach Zugang des Komponisten immer auch eine dramatische Entwicklung statt, eine dramatische Disposition von Klängen. Zwischen Augen und Ohren ist ein entscheidender Unterschied. Sie können eine Fotografie machen und einen bestimmten Parameter, die Zeit, zur Gänze auslassen, oder ein Bild, das macht man seit zwanzigtausend Jahren. Aus der optischen Wahrnehmung kann die Zeit entfernt werden, das geht, bei der Musik jedoch nicht.

AM Die Uhr tickt bei jeder Wahrnehmung. Zwar ist in der Partitur mit einem Schlag alles da, vollziehe ich die Musik aber (lesend) (nach), wird das gefrorene, das gestauchte Bild entfaltet und verzeitlicht ...

GFH Was beim Komponieren eine tragende Rolle spielt. Mich hat ein fälschlicherweise Mozart zugeschriebener Brief enorm beeinflusst, in dem es heißt, das Schönste am Komponieren sei für ihn der Moment, in dem er das gesamte Stück mit einem Blick übersieht. Diese Überwindung der Zeit in einer Art meditativem Akt, das, was in längeren Zeitabschnitten passiert, auf einen Punkt zu verdichten, ist etwas, was mir beim Komponieren widerfährt – ein wunderbarer Augenblick. Wenn man dann genauer schaut, was man da eigentlich treibt, entspricht das keinerlei Mystik, sondern man fasst dramatische Elemente zusammen und überblickt sie. Um bei Mozart zu bleiben: Wenn ich die sinfonische Abfolge von vier Sätzen als Ganzes in EINEM überblicke, dann *besichtige* ich eine Dramaturgie. Wenn ich eine Ausformung einer – bei Mozart ist dies der Fall – Prolongation eines Klanges, des Grundakkordes eines Stückes, auf EINES sehe – durch Schenkersche Analysen kommen wir diesem Bild recht nahe –, dann fasse ich die dramatische Wendung von Tonika zu Dominante / Tonika beziehungsweise, in der kleineren Form, die dramatische Wendung von Dissonanz und Auflösung und Durchgang zusammen auf einen *Zeitpunkt*. Das hat mit Hören als Wahrnehmung eigentlich nichts zu tun, ist eine Art von Zen-ähnlicher Meditation, ich fühle mich nicht mehr an das Rad der Zeit geflochten, sondern davon befreit. *Hören* kann ich das nicht, ich glaube auch Mozart hat es nicht *gehört*, das war ein meditativ geistiger Akt, der das Ohr nicht benötigt. (Beethoven konnte ja auch noch komponieren ...)

- AM** Mozart schreibt an seinen Vater, gehen wir davon aus, dass dieser Brief tatsächlich von ihm stammt, *Musik darf das Ohr nicht beleidigen*.³ Wird hier etwas außen-vor gehalten? Beethoven bewegt die Hebel der Furcht⁴ unverhohlen ...
- GFH** Ich würde diesen Satz von Mozart auch heute noch für allgemein gültig halten. Die Frage ist: was beleidigt? Zum Beispiel beleidigt mich jetzt, was ich da hören muss,⁵ obwohl es vielleicht rhythmisch einfach und hübsch organisiert ist ...
- AM** ... l'arte del gelato – nicht ascolto ...
- GFH** Mozart hat ja auch sehr kühne Musik geschrieben. Beleidigt der Anfang des Dissonanzen-Quartetts das Ohr? Nein, aber es stellt die Hörgewohnheit, die bis dahin herrschte, doch irgendwo in Frage. Als Mensch des 21. Jahrhunderts kann ich nicht Mozarts Formulierung wählen. – Der heilige Augustinus hat die Forderung aufgestellt „Liebe und tue was du willst.“ Ich bin zwar kein Christ, aber dieses Postulat entspricht meinem Zugang zum Klang, zur Musik.
- AM** Sie sprachen weiter oben von Intonationssystemen, der Obertonreihe, die sich kulturell selten außerhalb eines melodischen Zusammenhangs manifestiere. Bei Ihnen zählen solche Materialien, Tonleitern, Akkorde (abgehört aus Obertonbeziehungen) zum festen, prominenten Ideensatz einer Komposition. Im Zusammenhang mit Nono, dem Streichquartett um 1980, verweisen Sie auf die *scala enigmatica*, die hinter den Dingen steht.
- GFH** Ein großer Unterschied zwischen dem Denken Nonos und der Art und Weise, wie ich versuche Musik zu machen, ist der Einfluss von Scelsi. Nono nimmt, was ich im Streichquartett nachweisen konnte, die *scala enigmatica* als Grundlage, indem er daraus Akkorde bildet. Wenn wir die entsprechenden Stellen hören und danach die *scala enigmatica* vorgespielt bekommen, dann wird sich auch ein bestens ausgebildetes Gehör nur auf dem Umweg darüber, dass man sich vorstellt *wie es geschrieben ist*, den besagten Zusammenhang herstellen können: Nono bildet einen Sechsklang aus den ersten drei Tönen der *scala enigmatica* plus deren Vierteltontransposition, und das alles frei oktaversetzt – diesen Zusammenhang hört man nicht mehr. Und man braucht diesen Zusammenhang auch nicht zu hören, daraus einen Vorwurf zu machen, wäre absurd; das Verhältnis erhellt sich über den Umweg der Schrift. Was die Qualität von Schönberg, dessen Denkweise Nono hier ja fortsetzt, mit ausmacht, ist, dass eine Tiefe der Schrift Sinnzusammenhänge herstellt, die das Ohr allein nicht herstellen kann – eine andere

³ Mozart an seinen Vater, Vienne ce 26 de Septembre 1781: „– weil aber die leidenschaften, heftig oder nicht, niemals bis zum Eckel ausgedrückt seyn müssen, und die Musick, auch in der schaudervollsten lage, das Ohr niemals beleidigen, sondern doch dabey vergnügen muß, folglich allzeit Musick bleiben muß, so habe ich keinen fremden ton zum f l: zum ton der aria :! sondern einen befreundten dazu, aber nicht den Nächsten, Dminor, sondern den weitem, Aminor, gewählt.“ In: *Mozart: Briefe und Aufzeichnungen*. Gesamtausgabe. Band III, 1780-1786. Hrsg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg. Gesammelt und erläutert von Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch, auf Grund deren Vorarbeiten erläutert von Joseph Heinz Eibl. Bärenreiter [u.a.]. Kassel [u.a.] 2005. Seite 162.

⁴ E.T.A. Hoffmann

⁵ – bezogen auf die Musik im Hintergrund

Art von Sinnzusammenhang, eine Dimension von Sinnzusammenhang. Könnte man es hören, wäre das trivial.

Als Kompositionslehrer hat man immer wieder den Vorteil, mit schlechter Musik konfrontiert zu werden. Da begegnet man z.B. Zwölftonmusik, die sich damit begnügt, Dodekaphonie *als Technik vorzustellen*.

Dann verweise ich darauf, was Alban Berg im Violinkonzert schafft: einen Bach-Choral so zu verarbeiten, dass er sowohl Bach-Choral bleibt – beziehungsweise als Variante des Bach-Chorals gehört wird –, als auch dodekaphoner Satz. So macht man es, wenn man's kann.

Scelsi seinerseits will die Schrift nicht. Denn wenn wir ausschließlich hören, ist der Zugang zur Musik ein unmittelbarer. Und dadurch wird das musikalische Denken erweitert.

AM Es springen also zwei Helfer für das Hören ein. Das Material wird über gedanklich-konstruktive Zuwendung erweitert, etwas, was dem Hören allein, wie Sie sagen, nicht möglich gewesen wäre; zum anderen der improvisatorische Anteil bei Scelsi, eine Praxis, die Sie in bestimmten Passagen Ihrer Stücke den Interpreten überantworten ...

GFH Es wäre, glaube ich, falsch, Scelsi auf das improvisatorische Element zu reduzieren; bei ihm tritt an die Stelle der Schrift das haptische Spiel mit dem Instrument. Und genauso, wie die Notenschrift in der Musik von Schönberg, Berg und Nono ihre Spuren hinterlassen hat, so hinterlässt auch das Instrument, das Scelsi sich gebaut hatte, Spuren, vielleicht sogar noch deutlicher erkennbar. Das Dilemma ist ja, dass alles, was wir hören, so schnell verschwindet ...

AM Hände haben ihre eigene Intelligenz, beim Improvisieren im Besonderen ...

GFH ... richtig, oder die Stimme, oder was immer. Es ist nicht das Hören allein ...

AM Wyschnegradsky unterscheidet theoretisch zwischen „Hörbarem“ und „Nicht-Hörbarem“, führt zu hohe und zu tiefe Töne eng in einer *unhörbaren Zone*. Wo beginnt das Unhörbare bei Ihnen?

GFH Bei 22.000 Hertz. Alles, was darüber ist, hören wir nicht mehr ...

AM Auch nicht als Klang-*Vorstellung*? Als Klang-*Idee*?

GFH Das müsste man umdrehen. Ich mache eine Analogie zum Optischen. Welche Farbe hat Ultraviolett? Hier wird die Frage als solche obsolet. Was ich interessant finde: Mit elektronischen Mitteln kann man zwar nicht weiter in die Höhe gehen – Ultraschall ist nun einmal unhörbar –, aber man kann in die Tiefe fortschreiten. Es ist erstaunlich: Wenn Schwingungen immer langsamer werden kommt irgendwann der Punkt, an dem man nicht mehr Tonhöhe sondern Pulsation respektive Rhythmus hört, wo Rhythmus und Tonhöhe ein und dasselbe werden. Wenn Sie diesen Rhythmus [– klopft punktierte Achtel, Sechzehntel, Achtel, Achtel, Sechzehntel, punktierte Achtel ... –] auf Tonband aufnehmen, eine Schleife generieren

und 200-mal schneller abspielen, dann hören Sie eine reine Quart. Sinnlich kann man sich das nicht vorstellen, nur im Kopf, wenn wir analysieren. Stockhausen hat einen Versuch mit Metronomangaben gemacht, ausgehend vom tiefsten C des Klaviers um fünf Oktaven nach unten transponiert; das ist technisch motiviert, hat aber mit Wahrnehmung nichts zu tun. Oder diese schöne Spekulation, dass Planetenbahnen mit Intervallen etwas gemein haben sollen; die Venus hat zum Beispiel das Verhältnis 24 zu 25. Das ist zwar schön, hat aber keine Verwandtschaft mit der – in diesem Fall – sechsteltönig verkleinerten kleinen Sekund – dem Intervall 24:25 –, die aus der Differenz zwischen zwei übereinander getürmten reinen großen Terzen und einer reinen Quinte resultiert. Es handelt sich um verschiedene Dinge, die zufällig Analogien aufweisen. Wenn ein Autokennzeichen 24-25 lauten würde, wäre das genauso „signifikant“: nett, aber eine zufällige Entsprechung und keine Beziehung.

AM Es gibt „unhörbare Zonen“ – wohl nicht allein subjektiv motiviert – im künstlerischen Schaffensprozess, die sich phasenweise verschieben oder verschieben *lassen*; das Schreiben verändert sich, bringt Dinge mit, die früher nicht zu *hören* waren. Für Spieltechniken etwa, abseits des plausibel Vertrauten, besteht nicht einfach so Interesse, sondern mit einem Mal sind sie angefragt. Durchbricht hier das Hören eine Art Wiederholung, eine Trägheit, sieht zu, dass etwas wird?

GFH Ich glaube, da ist einfach dieser Wunsch, Neuland zu suchen, und dass zu unterschiedlichen Zeiten in unterschiedlichen Bereichen gesucht wird. Die Erweiterung der Spieltechniken zeigt klar, wie sehr die Differenzierungsmöglichkeiten einer Realisierung zu einer Differenzierung des Hörens führen. Sehen Sie sich die Kompositionen von Lachenmann an, wie nuanciert er Klänge schreibt; er hat diese unterschiedlichen Klänge *gehört* und konnte sie auch notieren. In dem Augenblick, in dem er sie notieren konnte, konnte er sie auch komponieren, mit ihnen umgehen. Auch das ist ein Lernprozess. Für den ungeübten Spieler und Hörer klingt zunächst alles, was auf der Geige kratzt, gleichartig, ist vielleicht manchmal lauter, manchmal leiser, heller, dunkler und so weiter. Verschiedene Kratz-Differenzierungen wahrzunehmen und daraus ein Stück zu machen, ist dann eine Herausforderung, auf die sich das Gehör einlässt.

Vielleicht bringe ich ein Beispiel aus meiner Arbeit. Für sich allein genommen klingen die Multiphonics der Blasinstrumente oft weitestgehend gleich. Ich hab' zuhause in meiner Bibliothek ein Handbuch von Veale und Mahnkopf stehen über die Klangmöglichkeiten der Oboe. Mein Sohn war zu Besuch, damals 17-jährig; ich war an einem Stück dran und sagte zu ihm: Beschäftige dich irgendwie, ich muss jetzt einen Klang suchen. Ich höre also die CD, einen Multiphonic nach dem anderen, und nach einer halben Stunde fragt mich mein Sohn: Du Papa, wieso hörst du dir eigentlich diesen grauslichen Klang so oft hintereinander an? Für ihn waren sie alle gleich. Und irgendwie hatte er recht. Ich habe dann die kompositorische Konsequenz gezogen, diese Klänge – in den meisten Fällen zumindest – nur als Farbe einzusetzen, und der/m MusikerIn überlassen, welcher gespielt wird – was mir übrigens böse Kritik seitens einiger Interpreten eingebracht hat.

Für das aktuelle Saxophonkonzert arbeitete ich mit Marcus Weiss zusammen, der gerade ein Buch über die Mehrklangsmöglichkeiten auf dem Saxophon geschrieben hatte. Er gab mir dieses Buch, und ich

komponierte die scheinbar „gleichen“ Mehrklänge in einer Beziehung zum Orchester. Mehrklänge entstehen zum Teil dadurch, dass ein theoretisch reiner Obertonklang deformiert wird; ich setze also den Oberton-Akkord, der hinter einem Mehrklang steht, ins Orchester, und das Saxophon bringt mehrere unterschiedlich deformierte Klänge mit ein. Plötzlich hört man die Dinge ganz präzise; man hört, das jetzt ist um einen Sechstelton entfernt, jenes doppelt so viel, dies hier ist fast identisch, schwebt nur ein bisschen, und so fort. Derselbe Klang, den ich zunächst *abstrakt* eingeführt habe, weil mich das Binnenleben zwischen den Klängen, den Tönen nicht interessiert hat, ist jetzt hoch differenziert geworden, weil ein Bezugssystem die Beziehungen aufklärt. Wäre dieser Klang im Orchester schon auf der Oboen-Multiphonic-CD zu hören gewesen, hätte mein Sohn wahrscheinlich anders reagiert; ich brauchte diesen Klang ja nicht, weil mein Gehör mittlerweile so weit entwickelt war (oder ausgebildet, oder vergiftet), dass ich diese Unterschiede wahrnehmen konnte.

Gehörbildung heißt – das ist eine meiner Grundthesen – einerseits, dass man Dinge präzise(r) wahrnimmt, andererseits aber auch präzise ausschaltet. Wenn sich jemand, entschuldigen Sie, dass ich jetzt springe, ein absolutes Gehör erarbeitet, dann verliert er die Fähigkeit, Obertonbeziehungen *als* Obertonbeziehungen wahrzunehmen, weil er nicht mehr ein C hört, das in einer besonders weichen Septe mit dem Grundton D verschmilzt, sondern ein zu tiefes C, das einen, zugegebenermaßen, erstaunlich konsonanten Akkord ergibt. Das ist bei allen Dingen so, die man durch Gehörschulung erwirbt; einerseits gewinnt man, andererseits verliert man.

AM Im Verlauf eines Stücks wird man schnell korrumpiert durch wechselnde Intonationsmodelle. Das angesprochene *Baritonsaxophon-Konzert*⁶ setzt einen fundamentalen Anfang über C; soll *dieser* Bezugspunkt erinnert werden? Präzise? Bei einer anderen Arbeit, und mir hat sich das nicht ganz erschlossen – vielleicht weil räumlich gedacht und angelegt –, zu Beginn des *5. Streichquartetts*⁷ wird jeder Geste eine Art Mansarde zugesprochen, wunderschön, dann, Vierteltöne wechseln mit Sechsteltönen, dann ...

GFH Wobei es noch nicht so gespielt wurde, wie es sein sollte, es ist in der Koordination sehr schwierig. Die einzelnen Ereignisse haben ihren Raum, das Hören von Pausen im Konzertsaal ist etwas anderes, als das Hören von Pausen beim Lesen der Partitur ...

AM ... an einer Schaltstelle, dynamisch in der oberen Hälfte, setzt das Violoncello ein mit d-f-d-fis-g-b-c folgende, was von den Kollegen abgenommen und variiert wird. Ich finde es schwer, all das in einer Hörerfahrung zusammenzubauen ...

GFH Diese Stelle leidet darunter, dass die Instrumente bei der Aufführung zu eng beisammen positioniert waren. Die Idee der Reibung ist hier ans Extrem geführt. Das Cello beginnt mit dieser Melodie und die

⁶ Georg Friedrich Haas, *Konzert für Baritonsaxophon und Orchester* (2008). Studienpartitur: UE 34182, Dirigierpartitur: UE 34274. Die angeführten Werke von Georg Friedrich Haas sind sämtlich bei Universal Edition Wien verlegt. Folgend werden die entsprechenden Verlagsnummern mitgeteilt.

⁷ Georg Friedrich Haas, *5. Streichquartett* (2007). Partitur: UE 33681, Stimmensatz: UE 33682.

anderen Instrumente spielen deformierte Kanons, die aber nicht nur in der Zeit verschoben sind, sondern auch in der Intonation. Wie soll ich das beschreiben, es ist eine äußerst intensive Wirkung beabsichtigt durch die melodische Geste eines einzelnen Elementes, eines traditionellen Zitates, und dadurch, dass plötzlich Melodik zitiert wird, die von den vier Wänden eines Raumes umgestaltet und zeitlich verschoben erscheint, könnte sich eine andere Welt auftun.

AM Ist das verknüpft, wie Sie einmal zitierten, mit einer *geheimeren Welt der Symbole*? Ich denke an *Die schöne Wunde*,⁸ wie dort das „Ich“, darauf das Gegenüber eingeführt wird, zwei intonatorische Welten. Das chromatische „Ich“, das reine „Du“ ...

GFH Sie kennen meine Stücke ziemlich gut, stelle ich fest. Sie haben die Aufnahme gehört?

AM Die Universal-Edition war großzügig, hat ein Paket mit Partituren geschickt ...

GFH Denn Vorsicht, bei der Aufnahme ist etwas Furchtbares passiert! Das Wort „Ich“ kommt zweimal, erst von einer Männerstimme, dann von einer Frauenstimme gesprochen. Oder besser gesagt: Es sollte zweimal kommen. Entweder hat die Technik versagt oder die Sängerin, jedenfalls fehlt das zweite „Ich“. Und es ist schon ein wesentlicher Unterschied, ob ein Mann „Ich“ sagt und darauf Stille folgt, oder ob eine Frau darauf „Ich“ entgegnet! Es ist beklemmend, wie ein kleiner technischer Unfall die Aussage eines ganzen Stücks gefährden kann.

Zu Ihrer Frage. Als Student, in einer intensiven religiösen Phase wollte ich in einer Art Schütz / Bach-Tradition eine Musik schreiben, die ausschließlich mit religiösen Symbolen operiert. Das Stück, voll von Kreuz-Symbolen, war furchtbar schlecht, es ist weder gespielt worden, noch fertig gestellt, es war einfach Schwachsinn. Mir wurde klar, dass für *mein* Handwerk Musik nicht mehr *so* funktioniert, wie sie für Bach, wahrscheinlich auch noch bis Nono funktioniert hat, wo bestimmte geheimere Welten oder bestimmte Chiffren bestimmte Dinge bedeuteten. Ich spürte zusehends, dass mir ein solcher Bedeutungs-Charakter allein auf rein assoziativ emotionalem Weg glücken kann. In *der schönen Wunde*, im ersten Bild, werden die beiden Geschichten, um die es hauptsächlich geht, *Der Landarzt* und *Grube und Pendel*, parallel geführt, dafür entwickelte ich eine Harmonik aus sich verändernden Wyschnegradsky-Netzen. Ausgehend von Wyschnegradsky-Akkordfortschreitungen verkleinerte ich die Intervalle systematisch in 24 Schritten und legte einen zweidimensionalen Weg der Akkordfolge an; innerhalb einer solchen Verkleinerung – denke, es waren 50 Akkorde insgesamt – konnte ich mich vom beispielsweise 24. zum 23., 22., 21. oder 24., 25., 26., 27. fortbewegen, aber auch vertikal komponieren – von der einen Verkleinerung in die nächst größere oder nächst kleinere Fortschreitung. Damit – in diesem Stück übrigens zum ersten Mal – ist eine Technik der zweidimensionalen Akkordfolge als artifizielle Konstruktion durchaus in einer Art von Schönberg / Hauer Nachfolge zu verstehen, eine Welt, die ich dem Landarzt und den Gefangenen zugeordnet habe. Dann treten Romeo und Julia als Traum von Liebe auf, als „Tableau vivant“ von Liebe, ihnen ist der Oberton-Akkord zugeordnet. Im Laufe des Komponierens

⁸ Georg Friedrich Haas, *Die schöne Wunde*, Oper in 2 Abschnitten nach Franz Kafka ("Ein Landarzt") und Edgar Allan Poe ("The Pit and the Pendulum") (2002-03). Studienpartitur: UE 30409, Dirigierpartitur: UE 30811.

wurde mir klar, was mich am Oberton-Akkord hier am meisten interessierte: das Verhältnis des 11. zum 12. Teilton. Dies ist aber jenes (dissonante) Dreiviertelton-Intervall, von dem ich gerade sprach, dieses extrem schwebungsreiche Intervall, das sich (zufällig?) *auch* auf ein tiefes C bezieht. Das Entscheidende ist hier die Reibung. Der Kontrast von Reibung und Verschmelzung ist nicht in der Konstruktion, sondern als Wahrnehmung etwas, was durchaus erotische Assoziationen hervorruft. Den Klang des Oberton-Akkords habe ich brechen müssen, weil er dramaturgisch ungeeignet war. Zu einem späteren Zeitpunkt – das war nicht vorausgeplant – hat sich der Oberton-Akkord aus der Arbeit ergeben, genau dort, wo der Landarzt ins Haus des kranken Knaben geht. Zwar provoziert auch das eine gewisse Form von erotischer Assoziation, primär aber geht es hier um Krankheit, um Fremdheit und Distanz, um das Gefühl, an einem Ort zu sein, von dem man nichts weiß.

Weshalb der Oberton-Akkord diese Konnotationen bei mir hervorruft, mag neben einer allgemein menschlichen, physischen Verfasstheit, dass man für diesen Klang besonders empfänglich ist, man durch diese Über-Konsonanz, durch das Fehlen von Reibungstönen eine ganz bestimmte Form von Kälte, Distanz und gleichzeitig Mystik empfindet, auch mit frühkindlichen Erlebnissen verknüpft sein. Das erste, was ich nach meiner Geburt gehört habe, war möglicherweise der Klang von Maschinen in einem Spital der 50-er Jahre, auch sie erzeugen Oberton-Akkorde. Geräte, die Temperaturen festhalten, Kühlschränke zum Beispiel, machen wunderbare Obertonklänge, oder fürchterliche, je nachdem, wie man sie empfindet. Ich bin in Latschau im Montafon aufgewachsen, dort steht auch das große Lünenseewerk – ein Wasserkraftwerk –, und bei Nebelwetter produziert das dazu gehörige Umspannwerk sehr intensive Obertongebilde. Wenn man dorthin geht, hört man ihn schon von der Ferne, diesen ganz bestimmten Klang, diesen Oberton-Akkord auf der Basis von 50 Hz, und wenn man näher kommt, dann sieht man auch die unheimlichen, lebensgefährlichen Drähte und Kabel und Isolatoren. Dieser Akkord weckt Assoziationen, führt eine eigene Sprache.

Meine Arbeitsweise entspricht der Frage „Was *will* ich hören?“, und dann schreibe ich es; die Frage „*Warum* will ich es hören?“, die stelle ich derzeit zurück; vielleicht werde ich in die Situation kommen und zu klären versuchen, weshalb ich gerade *diesen* Klang hören will. Soweit bin ich noch nicht.

AM Zum Pendel 6 in *der schönen Wunde*, hier besticht das Schrift**bild**, ein X, ein Rhombus, was immer, eine Form Kinästhesie als Überschneidung von Körper und Welt. Eine ikonographische Untersuchung, könnte man finden, macht eine kulturelle Frage auf, nicht eine nach Unterschieden, je nachdem, *was* gehört wird, sondern eine, die das Hören-Können interpretiert. Was an „Hörgehalt“ hat sich in diese Partiturseite verfestigt?

GFH Es gibt einen Komponisten, bei dem das Bild eine entscheidende Rolle spielt, Morton Feldman, viele seiner Partituren sind aus optischen Überlegungen heraus konzipiert. Bei mir ist das nicht so, bei *der schönen Wunde* ist das ein Zufall aus musikalischen Gründen. Im ersten Teil sitzt das Orchester um das Publikum gruppiert. Vom Publikum aus gesehen – vorne ist die Guckkastenbühne – sitzen die Streicher links, das tiefste Streichinstrument links vorne, das höchste links hinten. Die Holzbläser sind rechts; das tiefste rechts vorne, und das höchste rechts hinten, das Fagott hinten, die Flöte rechts vorne. Die

Blechblasinstrumente sind oben auf der Empore positioniert, die Schlagzeuger an drei verschiedenen Orten. Die dramaturgische Idee des gesamten ersten Teils wirft die Frage nach der Erkenntnis auf. Die Geschichte von *Grube und Pendel* wird darauf reduziert, und beginnt so: Der Gefangene war angebunden und er hat die Augen noch nicht geöffnet. Er hatte nicht den Mut, die Augen zu öffnen, weil er Angst hat, nichts zu sehen, und tatsächlich sieht er dann auch nichts, wenn er die Augen auftut, weil es um ihn herum so dunkel ist. Im weiteren Geschehen kommt ein wenig Licht hinzu, und gleichzeitig und je mehr Licht im Spiel ist, desto stärker wird das (tödliche) Pendel erkennbar. Was ich wollte, ist simpel: Das Publikum soll begreifen, dass es sich nicht um eine Geschichte handelt, der sie voyeuristisch zuschauen, sondern, es ist die ihre. Immer wieder im Leben will man etwas nicht wahrhaben, und in dem Moment, in dem man *erkennt*, wird die Erkenntnis zur Bedrohung, aber eine Bedrohung, die notwendig ist. Um dies deutlich zu machen, schwebte mir eine Art Pendelbewegung von vorne nach hinten vor, und umgekehrt – um das Publikum verlaufend. Und das bewirkt, bei dieser Sitzordnung der Instrumente, als Konsequenz dieser Klangvorstellung, die angesprochene Optik im Notenbild. Wenn das Pendel stark ausschlägt, gibt's auch Störmomente in der Optik, weil das eine Schlagzeug vorn, das andere hinten agiert, und somit diese Stimmen das optische Bild des X stören. Hinter dieser Musik stecken lange Arbeit und viele verworfene Versuche.

AM Nach und nach zu erkennen, dass es nicht die Geschichte des anderen ist, die ich verfolge, sondern die meine, wird im Violinkonzert⁹ mit-thematisiert. Jemand aus den ersten Violinen verkörpert das Orchester, vertritt aber nicht die Position desselben, wird (hin-) eingenommen und zu einem Dialog verführt.

GFH Das ist insofern vergleichbar, als es sich um immanente Aspekte handelt, das Violinkonzert ist, auch das *Cellokonzert*,¹⁰ durchaus *dramatisch* gedacht. Im ersteren wird der Solist gegen Schluss überfahren wie eine Trickfilmfigur, über die ein Traktor oder was immer rollt, sie sitzt dann da und schau verdattert drein ... In einer Art Fortsetzung des Hába'schen Denkens wird die Form durch ein dramaturgisches Konzept hergestellt, das seinerseits nicht abstrakt ist, sondern sowohl außermusikalisch als auch innermusikalisch notwendig.

AM Zum Höranteil des Außermusikalischen. Bei einer Oper stellt sich gern die Frage nach der Sprache. *Melancholia*¹¹ wird bald in Paris gegeben, hat einen künstlerischen Außenseiter im Blick, wie seinerzeit die *Adolf Wölfli*-Kammeroper.¹² Mich interessiert der Topos „hören, was sonst niemand hört“, die Schallmauer des Denkens, einer Depression, einer Psychose, ein Umschlagsmoment, das nicht mehr kommunizierbar zu sein scheint. Gehen Sie hier der Stimme des Autors nach?

GFH Das kann schon so sein. Ja. Was wahrscheinlich auch mit Autismus zu tun hat, dass man sich auf sich

⁹ Georg Friedrich Haas, *Konzert für Violine und Orchester* (1998). Studienpartitur: UE31233, Dirigierpartitur: UE 31332. CD-Veröffentlichung: *Neue Musik aus Österreich (IV)*, Burt, Schlee, Breit, Haas, Cerha, Staud, Schedl, Disc 2. Ernst Kovacic (Violine), RSO Wien, Gottfried Rabl (Leitung). Edition Zeitton, ORF Bestellnummer 2006713 (CD 325).

¹⁰ Georg Friedrich Haas, *Konzert für Violoncello und Orchester* (2003-04). Studienpartitur: UE 32968, Dirigierpartitur UE 33177.

¹¹ Georg Friedrich Haas, *Melancholia*, Oper in 3 Teilen, Libretto: Jon Fosse (2006-07). Studienpartitur: UE 33402, Dirigierpartitur: UE 33814.

¹² Georg Friedrich Haas, *Adolf Wölfli*, Kurzoper (1980-81). Partitur: UE 31330.

selbst konzentriert, denn etwas anderes als sich selbst hat man ja nicht. Wenn man im 21. Jahrhundert komponiert, steht keine feststehende Sprache mehr zur Verfügung, kein Serialismus, an dem man sich orientieren könnte, nichts; es bleibt nur das Ich übrig. Ich glaube, es ist nicht das Ohr allein, das abgelegene Hörfelder erschließt, sondern das Ohr im Zusammenhang mit einem komplexen System aus Geschichte und menschlicher Grunddisposition. Auch kann ich das Vokabular, das ich verwende, nicht vollkommen und frei erfinden, sondern es ist von der Musikgeschichte erworben, die durchschlägt und mitschwingt.

AM Und die Sprache des Wunsches? Der aufgesuchte Klang? Ihre Frage von weiter oben, warum *will* ich das hören? Der Nabel des Traums, um ein analytisches Bild zu nehmen, verdichtet Dinge, die schlecht weiter aufzuschlüsseln sind, andererseits *entfalten* sich die Dinge hinterseitig wieder, spekulativ, und weisen in alle möglichen Richtungen ...

TEIL 2

GFH Wo waren wir jetzt? —

AM Ein Klang hat ein Umfeld, einen Revers, der dafür sorgt, dass Spannung greift ...

GFH Ich denke, das ist elementar. Wenn Musik laut ist mit viel Becken und viel Blech brüllt, dann wirkt das bedrohlich; auch ohne ausgefeilte musikalische Semantik wird man solches kaum als Liebeslied oder religiöse Mystik missverstehen, sondern als scharfe Grenze wahrnehmen; oder wenn ich spüre, dass etwas ununterbrochen steigt oder fällt, und ich den Punkt nicht erkennen kann, an dem meine Wahrnehmung springt, ich mich selbst entscheiden muss, an welche Stelle ich mich hörend bewege, dann ist naheliegend, dass *diese* Musik entweder mit einer Mystik zu tun hat – man lauscht dem Fluss der Zeit, einer göttlichen Strömung – oder auch mit Verzweiflung, dass es bald nicht mehr weiter geht und das Ende naht.

AM Die Tirata (aucta) eines Buxtehude, Oktavläufe, die mit der höchsten Note zwar ein Ziel angeben, doch oft mehr überzeugen, wenn sie jäh im Leeren enden; Figuren am Bildrand, bei Hieronymus Bosch, irgendwas fleucht, ist plötzlich weg, und das *ob scenam* beginnt ... Je nach Lage, nach Instrument, ob die Orgel intoniert ist wie ein Säulengang ansteigend-dynamischer Verkettung, werden die Tiraten anders zu gestalten sein. Das leicht Unheimliche hier ist, finde ich, wie bei einer Jakobsleiter, um an das Gewünschte heranzukommen, muss man die Leiter hinaufsteigen und zuletzt einen Sprung riskieren, von dem man weiß, man kann nicht wieder zurück; die Leiter ist verloren, abgeworfen, vom neuen Plateau aus nicht mehr zu erreichen. Das Bedrohliche, einerseits, ist natürlich das Laute, andererseits, wenn etwas leise wird und man unmöglich entscheiden kann: ist der Klang noch da oder verantworte ich ihn selbst als Produkt meiner auditiven Einbildungskraft. Erst, wenn eine bestimmte Grenze übertreten ist,

der Klang zweifellos als von außen herkommend empfunden / „gehört“ wird, ist man auf gesichertem Boden und das Spekulative gebannt.

GFH Für mich ist James Tenneys Komposition *For Ann (rising)* ein Bezugspunkt, ein frühes elektronisches Stück, das ausschließlich auf Glissandi setzt von ganz unten nach ganz oben, in beiden Extremen ins Unhörbare verlaufend. Das Spannende beim Hören ist, man geht unwillkürlich mit einem dieser Glissandi mit, das Gehör sucht sich eine Hauptstimme aus, auch wenn alle Stimmen offensichtlich gleichwertig sind, man *macht* das quasi durch die eigene Aufmerksamkeit. Ich habe mit Komponisten darüber gesprochen, es geht allen so; selbst wenn man es sich vornimmt, wirklich wissen will, wo der Ton verschwindet. Irgendwann, durch die unterschiedliche Empfindlichkeit des Ohres bei der Wahrnehmung der unterschiedlichen Tonhöhen, geht der Kontakt des Hörers mit dieser Stimme verloren und die Aufmerksamkeit fällt doch wieder auf eine tiefer liegende, vom Ohr frei gewählte neue „Hauptstimme“. Tenney hat das so formuliert, dass eigentlich die Hörer das Stück komponieren, in dem sie von einem Ton zum anderen wandern. Ein anderes Stück von Tenney, *In a large, open space* – wie Sie wissen eine Arbeit, die mich beeinflusst hat –, sieht in puncto Kompositionsaufwand so aus, als stünde wenig Arbeit dahinter. Es ist nicht mehr geschrieben als eine Obertonreihe auf F, mit dem Vermerk, jeder Spieler möge einen dieser Obertöne wählen und mit einer Genauigkeit von +/- 5 Cent, abgeglichen mit einem Stimmgerät, ausführen, alles andere ist gleichgültig. Und ein Instrument, ich glaube, es ist ein Kontrabass, den er da verlangt, spielt die ganze Zeit über den Grundton; die Interpreten sind im Raum verteilt. Als Hörer *komponiert* man das Stück mit, indem man sich entscheidet, wohin man geht – oder wo man stehen bleibt. Man wandert sowohl mental mit der Aufmerksamkeit als auch körperlich durch diesen Klang hindurch. Das hat mein Denken massiv beeinflusst, die Möglichkeit, innerhalb eines bestimmten Prozesses – durch Fokussierung auf einzelne Momente – denselben anders wahrzunehmen.

AM Das sinnliche Datum, die Wahrnehmung dieses Datums, Empfindungen, Affekte – das sind Bereiche, die vielleicht nicht regelrecht durchschritten werden qua Wahrnehmung, doch wird – in dieser Logik – das Gehörte jeweils getauscht. Will man das alles auseinander halten, einen dialektischen Seziertisch auftragen, welche Ökonomie des Hörens wäre hier angefragt? Wahrt das Kontinuum das Einzelne? Zur Hol- und Bringschuld des Hörens beim Komponieren, an welchem Umschlagplatz wird die kompositorische Arbeit geleistet?

GFH Für mich ist beim Komponieren die Bringschuld, das, was man als Notwendigkeit spürt, auch in die musikalische Realität einzusetzen und sich möglichst wenig beirren zu lassen von äußerlichen Kriterien. Beim Hören bewirkt Musik bestimmte Dinge, und wenn ich komponiere, dann spüre ich diese Wirkung während des Komponierens. Inwieweit ich jetzt aus innermusikalischen Überlegungen das Material organisiere, oder inwieweit ich Musik deswegen so schreibe, wie ich sie schreibe, weil ich diese bestimmten Wirkungen erzielen möchte, ist nicht ganz zu klären und geht nicht bewusst vor sich. In

vielen Fällen ist das Suchen eines Organisationsprinzips – bei guter Musik ist das so – vom Wunsch einer bestimmten Wirkung geprägt. Ob ich die Frage beantwortet habe?

- AM** Fragen müssen nicht beantwortet werden. — Lässt sich von einer variierten Identität im Kompositionsprozess sprechen? Man ist Autor des Gehörten, offenkundig, doch auch Rezipient des Gehörten, man nimmt etwas wahr, passiv. Ist Autoaffektion ein dafür tauglicher Begriff?
- GFH** Das ist ein wichtiger Punkt; man ist sowohl Subjekt als auch Objekt in dieser Situation, was vielleicht auch die Faszination des Komponierens für den Komponisten ausmacht, in einer Art von Wechselspiel gleichzeitig Täter und Opfer zu sein. Denn es hat mit Rückkopplung zu tun; dass man das, was man hören will, schließlich auch hört, führt zu einer spezifischen Entwicklung.
- AM** Trauen Sie der Musik, die so entsteht? Sie kann schlecht in Frage gestellt, nur verworfen werden ...
- GFH** Ich vertrau' dem deshalb, weil ich in den letzten 20 Jahren gute Erfahrungen damit gemacht habe. Es ist ganz praktisch, wenn Sie so wollen, je weniger ich mir von äußerlichen Kriterien die Phantasie einengen lasse, desto besser ist das Ergebnis. Oder anders ausgedrückt: Die Stücke, von denen ich beim Schreiben dachte, das wird nicht gehen, aber es muss halt so sein, die sind die besten. Anders zu schreiben ist feige und funktioniert auch nicht. Irgendwie vertraut man im Lauf der Jahre darauf.
- AM** Wie kommt das, dass man denkt, so kann ich es nicht machen? Liebt man doch, stilistisch skrupellos zu sein.
- GFH** Ein Beispiel. *Natures mortes*,¹³ 1. Teil; wenn da die Blechbläser unisono in Oktaven und Streicher dazu die Obertonreihe spielen – eine unendliche Melodie –, dann hat man das Gefühl, Richard Wagner schaue einem über die Schulter, und das ist nun nicht unbedingt jemand, den man sich über die Schulter schauen lassen möchte. Trotzdem, es war klar, das muss so sein, und ich schreibe es trotz dieser historischen Vergiftung oder des historischen Hautgouts, den diese Musik hat. Es muss sein und ist damit richtig. *Objektiv* begründen könnte ich es damit, dass eine unendlich absteigende Melodie in Mixturen aus sich verkleinernden und vergrößernden Intervallen eine Gegenbewegung braucht, die der abwärts gerichteten Energie eine aufwärts gerichtete entgegensetzt; die beiden Bewegungen durchmischen sich und lösen sich gegenseitig auf. Doch das ist nur die halbe Wahrheit.
- AM** Apropos Durchmischung. Und möglicherweise Auflösung. Michael Konzett erzählte das, es war noch zu Studienzeiten, er war wohl unterwegs, kam nachts nachhause und fand ein Stück im Werden von Ihnen vor, er habe sich an den Tisch gesetzt und daran weitergearbeitet, fuhr dann früh morgens ab, ohne das aufzuklären. Stimmt die Geschichte?

¹³ Georg Friedrich Haas, *Natures mortes* für großes Orchester (2003). Studienpartitur: UE 32619, Dirigierpartitur UE 33114. CD-Veröffentlichung: Donaueschinger Musiktage 2003, *Ablinger, Clarke, Haas, Herrmann, Jodlowski, Mundry, Newski, Poppe*, Disc 2. SWR Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg, Sylvain Cambreling (Leitung). Col Legno WWE 2CD 20230, 2005.

GFH Das ist richtig, richtig ist auch, dass ich vollkommen entsetzt war, was ich da für einen Mist geschrieben hatte, und ich mir nicht erklären konnte, *warum* ich so einen Stumpfsinn zu Papier brachte; ich habe das auf Alkoholkonsum zurückgeführt und längere Zeit überhaupt keinen Alkohol getrunken. Auf die Idee, dass jemand anderer das hineinschreiben hätte können, bin ich nicht gekommen.

AM Michael Konzett war der Ansicht, er hätte es gut weitergeführt ...

GFH Ich glaube, er hat den optischen Eindruck meiner Handschrift gut imitiert. Soviel war's nicht. Gott sei Dank, es war alles mit Bleistift, ist alles ausradiert.

AM Haben Sie noch Zeit?

GFH Ich weiß nicht, ob ich letztlich weiter helfen kann. Ich denke, der entscheidende Punkt ist schon der Zugang zur Transzendenz. Wie man das benennt, ist eine andere Frage, manche sagen Inspiration, ein Wort, bei dem ich mich nicht wohlfühle. Es ist das Gefühl, dass man durch den Vorgang des inneren Hörens, verbunden mit der Überwindung der Zeit, Dinge nach außen hin öffnet. In *Musik und Metaphysik*,¹⁴ herausgegeben von Eckhard Tramsen, gibt es einen Aufsatz von mir, in dem ich über kompositorisches Handwerk spreche. Nur kurz formuliert, es gibt mehrere Dinge, die metaphysische Wirkungen erzielen. Eines ist die Tatsache, dass man als Komponist bisweilen extrem viel von Interpreten abverlangt und diese versuchen, schwer geschriebenes und unverständliches Zeug zu realisieren. Allein das schon bringt eine Art innerer Anspannung mit sich, die sich unmittelbar als Emotion und durchaus auch als transzendente Emotion an das Publikum überträgt. Was natürlich eine harte Kritik an der *New Complexity* ist, aber eine, zu der ich stehe. Der zweite Punkt ist Polymetrik, also die Gleichzeitigkeit unterschiedlicher zeitlicher Ordnungen, der dritte Schwebung, ein Viertes die Wirkung von Hall – letzteres ist kulturell bedingt: Kirchen haben in der Regel eine lange Nachhallzeit, Tempel nicht; diese spirituelle Wirkung also ist nicht allgemein gültig. Jedenfalls meinte Sabine Sanio, Musikwissenschaftlerin in Berlin: Georg, du schreibst unter einem falschen Titel, es müsste nicht „musikalische Mittel, die zur Metaphysik führen“, sondern „musikalische Mittel, die in den Menschen das subjektive Gefühl von Metaphysik erwecken“ heißen. Nur kann ich diese beiden Dinge nicht voneinander trennen, was ja zu Gefühlen aller Art gehört – auch die Heiligen der katholischen Kirche wussten nie, ob sie mit Gott sprechen, oder ob sie nur das Gefühl hatten, mit Gott zu sprechen. Wahrscheinlich geht mit dem Gefühl von Metaphysik einher, dass man mit einer transzendenten Entität zu kommunizieren glaubt. — Ich hatte beim Komponieren manchmal Erfahrungen, die ich mir nur mit Transzendenz erklären kann, ohne, dass ich das näher beschreiben möchte, von der ich aber glaube, sie ist nicht nur mein subjektiver Eindruck.

Ein Schlüsselerlebnis war, in Darmstadt 1996, als Toshio Hosokawa eine Gruppe von buddhistischen Mönchen mitgebracht hatte, die im Unisono sangen, und zwar für europäische Ohren falsch, mit

¹⁴ Haas, Georg Friedrich: *Anmerkungen zum Komponieren*. In: *Musik und Metaphysik*. Hrsg. von Eckhard Tramsen. Wolke. Hofheim 2004. Seite 113-122.

vibratolosem, klarem Ton. Sie haben dieses „Falsch-sein“, es bewegte sich zwischen einem Achtel- und Sechstelton, sichtlich genossen. In einer anschließenden Diskussion kam die Frage nach dem Warum auf. Allerlei Antworten waren zu hören – von kultureller Differenz, dem Unterschied zwischen Musikern und Buddhisten, et cetera. Die konkrete Antwort aber war: In diesen Schwebungen liegt die Transzendenz. Wenn ich zwei Töne im Vierteltonabstand zugleich spielen lasse – das kommt im Saxophonkonzert x-mal vor, es ist eben einer dieser reibungsvollen Klänge –, handelt es sich dann um ein *Portal*, das den Eingang in die Transzendenz freigibt, vergleichbar einem Priester, der einer katholischen Messe vorsteht und sagt: „Das ist der Leib Christi“, oder ist es so, dass hier in Menschen, die sich darauf einlassen, ein nebuloses Gefühl von religiöser Mystik entsteht (oder entstehen könnte)? Diese Frage ist möglicherweise relevant, jedoch nicht für mich.

AM Diese Reibung oder Wirkung ist nur zu erzielen, wenn *Verschiedenes* zusammenfindet, wenn Klänge *bei sich* sind, auf eine Weise unerreichbar, sei es nur durch eine Vierteltonverschiebung getrennt, doch umgekehrt ...

GFH Ein Viertelton ist riesengroß ...

AM Schon, spielt aber die Klaviatur des Zwischenmenschlichen über 7 Oktaven, ist ein Viertelton nah dran. Wie auch immer, über ein „Sich-Sein“ und das Gehaltene zur Schwebung zu finden, präzise, ist ein schönes Bild. Das Selbst im Verhältnis zu etwas, das das Seine tut. Es wird nicht angeglichen ...

GFH Genau, es ist ein bisschen daneben.

AM Ich danke sehr.

GFH Ich danke Ihnen.