

Musikinstrument Licht

Gespräch über *Hyperion. Konzert für Licht und Orchester*

Ulrich Mosch: In einem Werkkommentar anlässlich der Uraufführung Ihres *Hyperion* bei den Donaueschinger Musiktagen 2006 schrieben Sie, Licht sei ein Musikinstrument, eine Veränderung der Farben verändere die Wahrnehmung der Klänge. Im Alltag sprechen wir von der »magischen Ansicht« einer Stadt im Abendlicht oder »magischen Klangwirkungen« in einer gotischen Kathedrale. Nicht nur das Licht verklärt einen Anblick oder der Klang einen Raum, auch die Farbwahrnehmung wirkt auf jene der Klänge ein und umgekehrt. Woher rührt Ihr besonderes Interesse an diesem Phänomen?

Georg Friedrich Haas: Sicher ein wesentlicher Punkt war die Beschäftigung mit Texten von Dieter Schnebel, der über visuelle Musik gearbeitet hat, darüber, dass grundsätzlich das Auge mithört – Texte, die mich in der Studienzeit sehr beeindruckt haben. Etwas anderes war aber noch wichtiger, und ich möchte das mit einem Zitat ausdrücken: Reinhold Messner antwortete, als er gefragt wurde, warum er auf die Achttausender hinaufgehe, einfach: »Weil sie da sind«. Auch das Licht ist da. Warum soll ich das nicht künstlerisch nützen? Dazu möchte ich vielleicht noch sagen: Ich kann nicht in Discos gehen, einfach weil es mir zu laut ist, ich halte das physisch nicht aus. Aber ich sehe wirklich nicht ein, warum man die wunderbaren audiovisuellen Wirkungen nur diesem Bereich überlassen sollte.

U.M.: In der Partitur von *Hyperion* ist offengelassen, wie die visuelle Ebene gestaltet werden soll. Sind reine Licht- und Farbwirkungen in Verbindung mit dem Klang das Zentrale oder steckt noch etwas anderes dahinter?

G.F.H.: Ich würde das eher im Zusammenhang mit dem Thema Musiktheater sehen. Oper ist ja ein sehr spannendes Problem. Als Kunstwerk hat sie durch den Film eine Konkurrenz bekommen und ist damit gezwungen, sich neu zu definieren. Das Prinzip der Oper: dass mehrere künstlerische Sparten miteinander zu einem Gesamtkomplex verschmelzen, kann auch in anderer Weise weitergedacht werden. Ich sehe ein Werk wie *Hyperion* eigentlich als

24 musikdramatisches Werk, in dem die Sprache

keine Rolle spielt. Es handelt sich um eine Art von non-verbalem Musiktheater. Kein Zufall ist es ja auch, dass die Lichtgestalterin der Produktion der Uraufführung, Rosalie, eine Bühnenbildnerin war, die von der Oper her kommt.

U.M.: Auch wenn die Ausgestaltung der Lichtebene der Künstlerin oder dem Künstler überlassen ist, haben Sie nicht trotzdem Vorstellungen, wie sie aussehen sollte? Sie sagen in Ihrem Werkkommentar, dass Sie diese Lichtebene komponieren wollten.

G.F.H.: Da hatte ich das Problem, dass ich mich in einem Metier bewege, in dem ich Dilettant bin. Aber ich hatte ein Vorbild, das von der anderen Seite herkommt, nämlich den österreichischen Künstler Hermann Nitsch, der als bildender Künstler auch komponiert. Seine Partituren sind faszinierend. Da steht zum Beispiel: Hier spielt die Orgel, dort kommt ein Oboenton und ähnliches. Was die Orgel spielt und welcher Oboenton und wie lang das sein soll, steht aber nicht da. Es muss dann noch jemand kommen, der diese Vorstellungen übersetzt. Ich habe das zunächst einmal als äußerst negative Kritik am dilettierenden Komponisten verstanden. Erst in einem zweiten Zugang, vor allem weil die Stücke dann doch ganz gut wirken, kam die Erkenntnis, dass es unter Umständen sehr aufregend sein kann, wenn man Vorstellungen hat, die aus einem Metier kommen und jetzt die Ausarbeitung durch eine andere Persönlichkeit initiieren.

Wenn man so vorgeht wie ich, braucht man aber eine sehr genaue Zeitorganisation. Was dann mit dieser Zeit geschieht, muss ich offenlassen. Cages *Imaginary Landscape No. 4* für zwölf Radiogeräte, das ich dirigiert habe – vielleicht ist das ein geistiger Grossvater dieses Konzepts. Bei jenem Stück habe ich als Dirigent die Erfahrung gemacht: Ich gebe den Einsatz. Ich weiss, die Musiker tun jetzt genau, was in der Partitur steht. Aber ich habe keine Ahnung, was kommt, weil ja nur ein Radio eingeschaltet wird. Grundsätzlich bin ich fähig, das Licht abstrakt zu denken. Es ist mir vollkommen, gleichgültig, was dort geschieht, solange es nicht kontraproduktiv ist: Ob das Videoproduktionen sind oder einfach Glühbirnen, ob es komplizierte Lichteffekte sind, ist mir gleichgültig, vorausgesetzt, das Licht entwickelt keine eigene Zeitlichkeit. Die Zeitstruktur wird bei *Hyperion* durch das Licht gebildet, und nebenbei hat dies zur Folge, dass sie bei der Aufführung den Dirigenten überflüssig macht.

U.M.: Die Zeitstruktur ist komponiert, aber nicht der Inhalt. Der Zuhörer/Zuschauer muss deshalb die beiden Ebenen zusammen-



Foto-Essay *Künstliche Zeit*,
Arne Reinhardt, Foto 9

bringen. Und die Klangebene weist eine große Vielfalt auf: Es gibt flächige Klänge, changierende, es gibt rhythmisierte Klänge, auch Übergangsphänomene zwischen langsamer Rhythmisierung und Massenphänomenen, wo es dann als Flächiges erscheint. Oder dann kurz nach der Mitte die auffällige Stelle, wo plötzlich das Lineare und harmonische Phänomene stark in den Vordergrund treten. Wie die Zuordnung zwischen Licht und Klang im einzelnen war, erinnere ich nicht mehr genau.

G.F.H.: Ich finde sehr schön, dass Sie sagen, sie erinnern sich nicht mehr, wie die Zuordnung zwischen Licht und Klang war. Genau das war ja die Absicht. Das Problem bei der Wechselwirkung Licht/Klang ist für mich die Gefahr der Verdoppelung: Es wird laut, und das Licht wird heller – das wäre schrecklich.

U.M.: Das wäre das Disco-Prinzip. Früher, bei der einfachen Lichtorgel, waren es die dynamischen Spitzen, die direkt in Lichtspitzen umgesetzt wurden. Heute, mit dem Computer, ist natürlich alles möglich, von einer direkten Parallelität bis zu komplexesten Verhältnissen, die nicht mehr unbedingt als Übersetzung erkennbar sind.

G.F.H.: Es gibt ja Stellen, wo genau das, was Sie mit den Lichtspitzen und der Dynamik der Disco-Musik der sechziger Jahre beschrieben haben, passiert. Nämlich: Das Licht wird heller, und die Musik wird lauter. Nur: Ich habe vier Orchestergruppen, ich habe vier Lichtquellen. Und wenn ich als Zuhörer/Zuschauer in der Mitte stehe, dann ist es so, dass das Licht rechts von mir das Orchester links von mir steuert und umgekehrt, während gleichzeitig das Licht hinter mir das Orchester vor mir

steuert und umgekehrt. Das heisst: Die Parallelität, die aus technischen Gründen notwendig ist, wird kompositorisch unterlaufen, so dass sie nicht unmittelbar wirksam wird. Es gibt auch Stellen, wo das zusammengeht, aber das ist dann bewusst als Wirkung eingesetzt.

U.M.: Nochmals zum Stichwort Wirkung. Für Sie ist es eine neue künstlerische Welt, die sich öffnet. Sie haben in dem bereits zitierten Einführungstext an einer Stelle gesagt, vieles sei noch im Experimentierstadium. Gibt es konkrete Erfahrungen aus der Realisierung von *Hyperion*?

G.F.H.: Das gibt es ganz sicher. Das Wichtigste, was ich bei *Hyperion* gelernt habe, aus dem Vergleich von Generalprobe und Aufführung, betrifft die Präsentation. Ich hatte vor, die Menschen, die hören/sehen, selbst entscheiden zu lassen, was sie hören und wohin sie gehen wollen. Auch kompositionstechnisch hatte das Konsequenzen. So war es für mich kein Problem, die mikrotonal gestimmten Klaviere durch das Orchester zu verdecken, denn jeder würde irgendwann einmal im Verlauf des Stückes zu den Klavieren hingehen und sie dann sehr genau hören und diese Feinheiten wahrnehmen können. Dabei habe ich aber eine Kleinigkeit übersehen: nämlich dass hier neunhundert Menschen, die sich zum Teil lange nicht mehr gesehen haben oder die sich gesehen haben und gemeinsam ein Festival Neuer Musik durchlebt und teilweise auch durchlitten haben, zusammentreffen. Dabei gehen eine Reihe von sozialen Dingen vor sich, die die Magie der künstlerischen Darbietung untergraben. Magisch würde ich die Wirkung der Generalprobe nennen: Da waren dreißig Leute zugegen, und da hat es wirklich in einer ganz intensiven Weise funktioniert. ■ 25