

Inszenierte Bedeutsamkeit: Musiktheater und Mikrotonalität

Teil I

PATRICK BECKER

Mit einer Anekdote anfangen

Das ist aber schwere Musik!«, hat meine Oma mal ausgerufen. Ich muss ungefähr elf Jahre alt gewesen sein und im Konzerthaus Dortmund lief Igor Stravinskijs *Frühlingsopfer*. Später lernte ich, dass dieses Stück nicht nur ein ganz persönlicher *Avatar of Modernity* war, sondern an der Pforte dessen stand, was wir neue Musik nennen.

Die *Schwere* dieser Musik, von der meine Oma – wie ich damals glaubte – viel zu laut während einer ruhigen Stelle sprach, hat nun offensichtlich nichts mit Gewicht zu tun. Es gibt *Körper von Gewicht* (Judith Butler) und sogar »ideologische Riesenschwarten« (Adorno über Mahlers VIII. Symphonie), die man nicht beim Metzger bekommt. *Schwere* Musik ist stattdessen eine Zusammenziehung und meint: »schwierige« Musik.

Schwierig für wen? Wer bei *Sacre* schon mal selbst mitspielen musste, weiß: Schwierig fürs Orchester. Nun hat meine Oma im gleichen Konzert – weil sie keine Brille auf der Nase hatte, wie ich heute immer noch hoffe – Oboen und Pauken verwechselt, aber der Eindruck von Schwierigkeit war sicherlich dennoch weniger auf die Ausführenden bezogen. Zwar mühen sich die Musiker:innen in der Konzertsituation sichtbar körperlich ab. Es geht hier aber darum: Stravinskijs *Sacre* ist schwierig zu hören.

hat sich nur gewandelt! Heute, wo es einen Klangbegriff gibt, wo Musik zum Glück nicht mehr komplex sein muss, um gut zu werden, liegt das Schwierige der Musik vielleicht in den Themen, die sie verhandelt – auch wenn das klingt, als würde man Musik auf Programme und politische Aussagen reduzieren. Das schwappt selbst in die Musik über, die vordergründig keine Programme schreiben will: Steven Takasugis *Klavierkonzert*, uraufgeführt 2023 bei den Donaueschinger Musiktagen, klingt objektiv schwierig, weil hochgradig komplex gesetzt – verstanden wird daran dann aber, dass die Passage der »Third Void« namens »A Mirror in Which to Gaze... at Your Thoughts« kurz vor Ende des dreisätzigen Werks ein Klangobjekt ist, das einem Sammelbecken aller vergangener musikalischer Stile und Genres, auskomponierter und elektronisch produzierter Musik einen neuen Ort bietet, sie heftig durchschüttelt und so zum Moment wird, in dem Takasugi die Geschichte der Musik noch einmal ganz auf Anfang stellt: ein Werk als Neustart, das schwierig zu hören ist, regt dazu an, das Schwierige um uns herum auf einen überhöhten Punkt zu verdichten – tönende Geschichte.

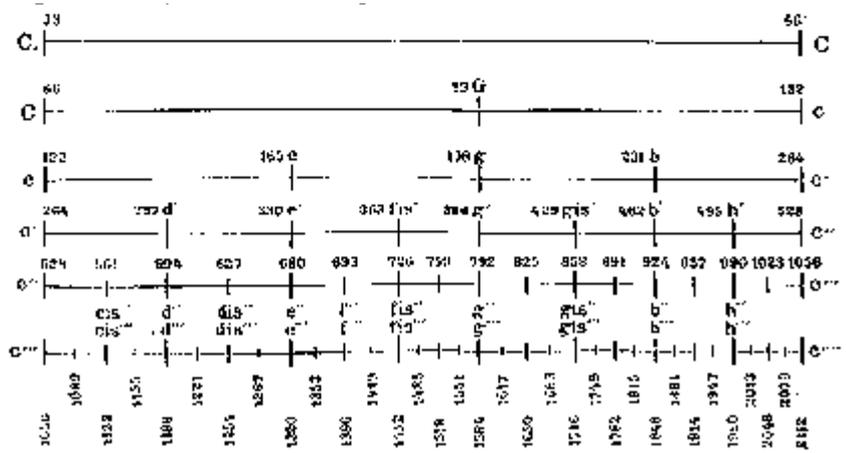
Genau darum geht es: Es ist noch etwas an der Musik – an einzelnen Stücken, nicht an Musik im Ganzen –, was sich viel besser in Worten ausdrücken lässt: große Gedanken, tiefsinnige Kritik, euphorische Zelebration. Und das ist etwas Gutes: Was gibt es Schöneres, als andere mit plausiblen Worten und Argumenten davon zu überzeugen, ein Stück Musik, das man so mag, dass es zu dieser vor 100 Jahren noch völlig undenkbaren Situation kommt, sie wieder und wieder und wieder über die modernen Abspielmedien anzuhören, dass dieses Stück Musik... bedeutsam ist?

»Bedeut... samkeit, Samenkeit, Bedeutsamkeit famous... famousness-ness, infamousness, less, Loch Ness – what a mess!«

Bedeutsamkeit ist die Chance von Musik, mehr zu sein. Wie man sogar das noch kompositorisch erreichen kann, möchte ich an zwei zeitlich weit entfernten Beispielen zeigen, die beide der mikrotonalen Musik zugerechnet werden können: Georg Friedrich Haas' Opern *Thomas* (2013) und *KOMA* (2016) – Musiktheater, krankenhaushausreif komponiert – sowie Alois Hába's Oper *Die Mutter* von 1930. Es gibt keine Bezugnahme von Haas auf Hába; man kann die Opern zusammendenken, weil sie beide – mal ausdrücklich, mal durch mich herbeiinterpretiert – von ähnlichen Vorannahmen ausgehen (nämlich der Idee, dass mikrotonale Musik noch radikaler als neue Musik schwierig zu verstehen sei) und ähnliche Lösungen für das Problem entwickelt, wie mikrotonale Musik verständlich gemacht werden kann: indem Bedeutsamkeit – die Möglichkeit von Musik, mehr zu meinen, als ein bloßes Klangereignis zu sein – Teil der kompositorischen Arbeit wird. Das geschieht beinahe zwangsläufig in Musiktheaterwerken mit ihrem



Steven Takasugi,
Klavierkonzert
(2023)

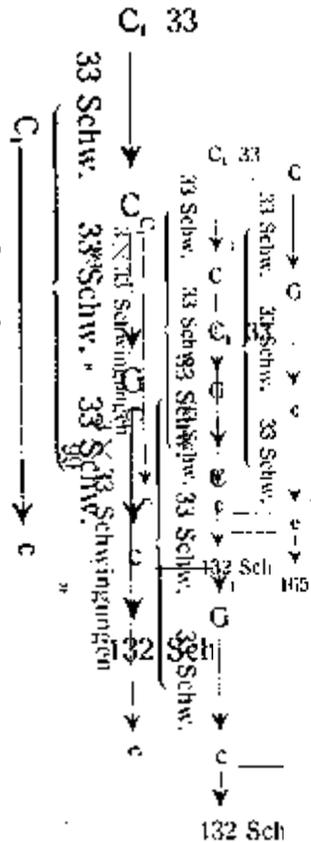


Medienensemble, aber bei Haas ist es gerade eine berühmt gewordene Instrumentalkomposition, die die Verstehensfrage aktualisiert: seine *11 000 Saiten* für 50 Klaviere (2020).

Mikrotöne allein machen noch keine mikrotonale Musik, sie sind in der neuen Musik seit langem allgegenwärtig. Mikrotonale Musik haben Haas und Hába geschrieben, weil das zugrundeliegende Tonsystem prononciert weiterentwickelt ist, auf einer bewussten, eigentlich schon Künstlerischen (Er-)Forschung des Tonraums und seiner Erweiterungsmöglichkeiten beruht. Während Hába aus einem Problem heraus operiert – er denkt nämlich seine damals völlig neuartige mikrotonale Musik sei besonders schwierig zu verstehen, weshalb er glaubt, dem Publikum subtile Hilfestellungen zu geben –, schreibt Haas knapp 100 Jahre später in einer Zeit, wo es kaum noch ums Verstehen eben des Gehörten zu gehen scheint. Ist das Ergebnis dann eine unverständliche Musik? Nein, es ist eine Musik, die das Verstehen vor allem auf sich selbst ziehen will.

Die Mutter von Alois Hába

Alois Hába meinte in den 1920er Jahren, er hätte gleich einen Sprung in Richtung einer ›Musik als Freiheit‹ gemacht. Einmal auf dem Weg dahin ging Hába davon aus, dass – was kompositionsästhetisch als musikalische Freiheit vermittelt oder manifestiert wurde – für das Publikum nicht mehr verständlich sei und deshalb der Erläuterung bedürfe. Wie zur Bestätigung dieser Behauptung und des Allgemeinplatzes, neue Musik sei eben schwierig zu verstehen, motivierte diese vermeintliche Unverständlichkeit eine ungeheure musikschriftstellerische Produktion des Komponisten. So drückt Hába in seiner 1923 *Psychologie der musikalischen Gestaltung* ein grundlegendes sprachlich-begriffliches Problem im Umgang mit der zeitgenössischen Musik aus, der er sich zurechnet: »Eine



Schwierigkeit besteht schon darin, daß wir für viele musikpsychologische Erscheinungen und Beziehungen bisher noch keine festgesetzten Termini besitzen, so wie dies in den übrigen älteren Wissenschaften der Fall ist.« Dennoch lassen sich an Hábas erster Oper *Die Mutter* Möglichkeiten des Verstehens – und vor allem des Verstehenlernens – aufzeigen, die das Ergebnis eines Wechselspiels bewusster und unbewusster kompositorischer Entscheidungen sind.

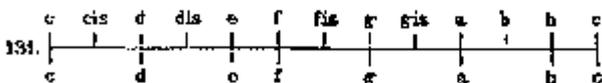
Hábas ideale Hörerschaft

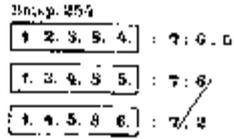
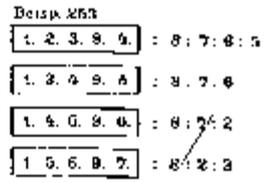
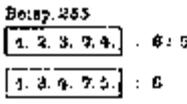
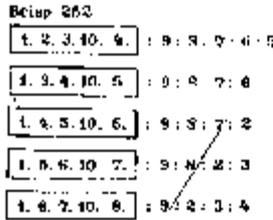
Die Grundlage für Hábas hörpsychologischen und verstehensphilosophischen Äußerungen ist die Gestalt einer idealen Hörer:in, die – ihm ganz ›treu‹ ergeben – der künstlerischen Entwicklung des Komponisten

Eine Musik, so neu, dass noch gar nicht
bekannt sei, was sie eigentlich ist.

aufmerksam folgt, alle seine Werke kennt und so Querverbindungen zwischen ihnen ziehen kann. Hábas offensichtliches Problem – eine Musik, so neu, dass noch gar nicht bekannt sei, was sie eigentlich ist – findet in dem Moment seine eigene Lösung, wo rein instrumentale musikalische Verläufe durch die Verwendung von Texten mit sprachlicher Bedeutung ›aufgeladen‹, zumindest aber schon einmal in Verbindung gebracht werden. Textiert oder in szenisch-semantisierten Situationen integriert, wird vermeintlich autonome Instrumentalmusik – selbst da, wo sie nicht offensichtlich naturalistisch verfährt, bloßes Mickey-Mousing betreibt – Teil eines Bedeutungsnetzwerks, das einer idealerweise treuen Hörer:in bekannt ist: Auf der einen Seite kann derart semantisierte Musik auch in Zukunft als bedeutend verstanden werden, wenn sie einmal nicht in textlichen oder szenischen Arrangements wieder auftaucht. Andererseits vermag die spätere Semantisierung bereits verwendeter Formen retrospektiv Werke nach einem Bedeutungsgehalt zu entschlüsseln, die – wie im vorliegenden Fall – vor Hábas Vokal- und Bühnenmusiken entstanden sind.

Mit Ausnahme der *Chor-Suite* von 1922 probiert Hába das aber erstmals in seiner *Mutter* aus: In der Verklammerung von Musik und Libretto stellt das Werk seinem Publikum wenigstens das Potenzial oder die Möglichkeit von Bedeutung bereit. Sie mag in der Erinnerung an vorangegangene oder vorbereitend für zukünftige Kompositionen von Hába Chancen eines besseren Verständnisses ermöglichen. Die Bedeutung von mikrotonaler Musik außerhalb





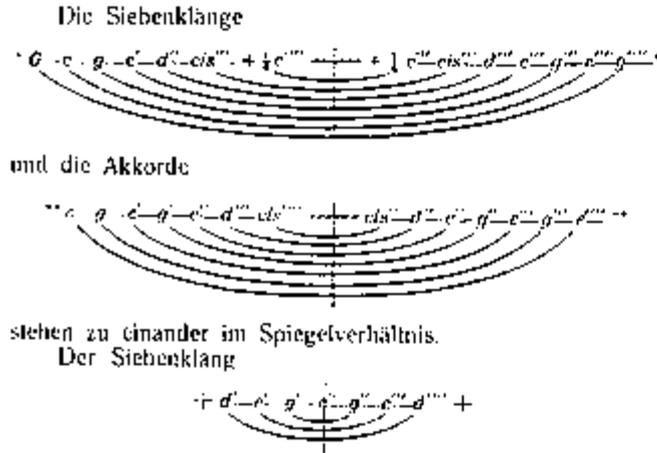
szenischer Kontexte wäre dann aber davon abhängig, dass sie aufgreift, was im Ensemble der Medien des Musiktheaters überhaupt erst durch Sprache oder bildliche Eindrücke bedeutend wurde. Was beispielsweise aus den reinen Orchestervor-, -zwischen- und -nachspielen dieser Bühnenmusik anderswo bei Hába wieder auftaucht, müsste strenggenommen ›weniger‹ bedeuten als die textierten und inszenierten Stellen: Was an musikalischer Struktur ertönt und was ihr Bedeutungs-Gehalt sein könnte, klaffen wieder auseinander.

Nichts läge Alois Hába ferner als diese Einschränkung. Stattdessen ist seine *Mutter* ein Paradebeispiel dafür, wie sich seine schriftstellerisch geäußerten Ansprüche und deren kompositorische Manifestation überschneiden: Hába hat weniger *am* Text als vielmehr *an* der eigenen Theorie entlang komponiert: Die Orchestereinleitung mündet in ein kleines Motiv der Klarinetten als Ruhepunkt. Zwar nimmt dieses häufig wiederkehrende Motiv im weiteren Verlauf der Oper eine wichtige Stellung ein. Zu einem Schlüsselmoment wird dieses Motiv aber durch dessen zunehmende Verklammerung mit Ausrufen in einem slowakischen Dialekt der tschechischen Sprache.

Wie sich an diesem Motiv aus der Orchestereinleitung und seiner Verbindung mit den tschechoslowakischen Ausrufen zeigt, klaffen der Sinn der musikalischen Struktur und ihr Bedeutungsgehalt in Hábas Augen eben nicht auseinander: Der Melodieverlauf *cis-hoch c* und *e-hoch e-f-hoch e* entspricht der melodischen Elementarform von Viertelton-Musik überhaupt, wie Hába sie in seiner *Neuen Harmonielehre* unter dem Abschnitt »Melodische und harmonische Grundlagen des Vierteltonsystems« erläutert:

Die Intonationsvariationen habe ich schon vor Jahren bei den Bauern (in der Slowakei) beobachtet. Die psychologische Motivierung habe ich darin gefunden, daß die Volkssänger aus Übermut den Ganzton höher intonieren. Bei ernstern Gesängen singen sie kleinere Intervalle als die fixierten Halbton- und Ganztonstufen.

Das heißt: Hábas Mikrotöne tragen von Anfang an Bedeutung in sich, weil der Mensch (in der Slowakei) selbst mikrotonal singt, wenn er gewisse Emotionen zum Ausdruck bringen will. Nicht dass das musikalische Motiv



und beispielsweise der Freudenruf ehemals getrennt waren und erst von Hába zusammengebracht wurden. In seiner *Psychologie der musikalischen Gestaltung* heißt es:

Die Gestaltung im Viertelton- und Sechsteltonsystem ist vom psychologischen Standpunkte der formgewordene Ausdruck einer ganz anderen Gattung von Affekten, die den musikalischen Vorstellungen eine bestimmte Richtung geben und die sich die Wahl jenes Tonmaterials erzwingen, welches der inneren Kundgebung am besten entspricht.

Die Frage nach dem Verstehen von Hábas Mikrotonalität wird durch den Komponisten also schließlich auf ein weit umfassenderes künstlerisch-ästhetisches Programm zurückbezogen: Hába sieht ›seine‹ Mikrotonalität als Fortsetzung ›natürlicher‹ musikalischer Praktiken einer regionalen Volksmusik im slowakischen Teil der neugegründeten Tschechoslowakei. Der einzelne Vierteltonschritt zwischen zwei Tönen steht für Hába am Beginn von Mikrotonalität, wie sie in seiner *Mutter* zu finden ist. Diese Tonbewegung ist aber durch ihre vermeintliche Herkunft aus der affektiv geladenen sprachlichen Interjektion bereits von Anfang an bedeutungsgeladen. So müsste gesagt werden, dass wenigstens auf einer elementaren Ebene Sinn und Gehalt den gleichen Ursprung haben.

In der *Chor-Suite* ist das noch deutlicher, weil sie vollständig auf solchen Affektäußerungen durch emotional eingefärbte Ausrufe beruht. Hábas Musik zu verstehen bedeutet also beides: Es lässt sich herausfinden, ›wie‹ sie funktioniert, indem sie ganz klassisch analysiert wird. Sie suggeriert aber auch Verständlichkeit, weil alle musikalischen Strukturen nur weitergedachte Formen der Äußerung von Emotionen sind. Hábas Mikrotonalität ist – wenigstens in seinen Augen – bedeutsam, weil sie aus dieser – gewiss auch problematischen – Ur-Szene des freudigen Ausrufs, des klagenden Seufzers oder ähnlichem stammt.

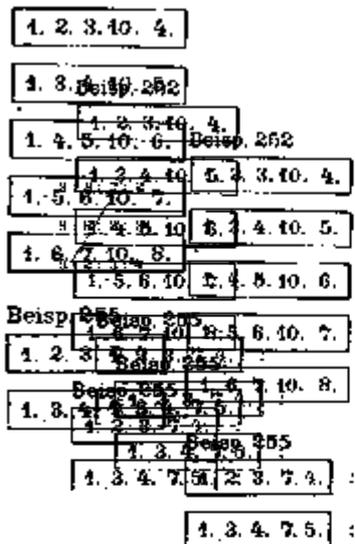
Georg Friedrich Haas: der atmende Papst

Georg Friedrich Haas umgeht glücklicherweise alles, was Hába heute auch schon problematisch macht: keine Projektion vermeintlicher Ursprünge der Musik auf ein vermeintlich authentisches Völkchen abseits der Zivilisation großer Städte, nicht der Versuch, Musik als bedeutsam zu deklarieren, weil sie wie die letzte Schnulzenästhetik »die Sprache der Gefühle« sei. Aber was kann Musik dann noch bedeuten? ■

Fortsetzung in Positionen #144

Patrick Becker ist Musikjournalist, Verleger und Musikwissenschaftler. Seit Heft #139 ist er Redakteur der Positionen und übernimmt dieses Jahr außerdem den Wolke Verlag.

Alle Abbildungen sind entnommen worden aus: Alois Hába, *Neue Harmonielehre des diatonischen-, chromatischen-, Viertel-, Drittel-, Sechstel-, und Zwölftel-Tonsystems*, Leipzig: Kistner & Siegel 1927. Ders., *Von der Psychologie der musikalischen Gestaltung. Gesetzmäßigkeit der Tonbewegung und Grundlagen eines neuen Musikstils*, Wien: Universal Edition 1925.



unÜppig

Festival für Klang Kunst Raum Zeit

Konzerte, Performances, Workshops & Panels mit

- ensemble modele réduit
- Marianne Gronemeyer
- Eva-Maria Houben
- Ensemble Bruine
- art.ist.Kollektiv
- Wandelweiser
- Birgit Ulher
- Watt u.a.

art_ist

5 – 9 März 2025
artist-wiesbaden.de