

# GMTH Proceedings 2021

herausgegeben von  
Florian Edler und Immanuel Ott

## Tonsysteme und Stimmungen

21. Jahreskongress der  
Gesellschaft für Musiktheorie  
Basel 2021

herausgegeben von  
Moritz Heffter, Johannes Menke,  
Florian Vogt und Caspar Johannes Walter



Die GMTH ist Mitglied von CrossRef.  
<https://www.crossref.org>



Diese Ausgabe erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer  
Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.



This is an open access volume licensed under a  
Creative Commons Attribution 4.0 International License.

## Tonsystem-Dramaturgie

### Zur theatralen Funktion von Intonation in Georg Friedrich Haas' Oper *Koma* (2016/19)

Während seine eigenen Schriften sowie eine Vielzahl von Studien theoretische und technische Aspekte der Behandlung von Mikrotonalität in der Musik des österreichischen Komponisten Georg Friedrich Haas (geb. 1953) behandeln, so werden seine dramaturgischen Konzepte in Verbindung mit den ungewöhnlichen Lichtregien bislang vernachlässigt. Kompositionen wie das Ensemblestück *in vain* (2000) oder sein drittes Streichquartett *in iij. Noct* (2003) spielen über weite Strecken in der Dunkelheit. Da sich hermeneutische Deutungen von Instrumentalmusik nur schwer belegen lassen, analysiert die folgende Arbeit seine siebte Oper: *Koma* (2016/19) und untersucht den Zusammenhang von Dramaturgie, Stimmungssystem und Beleuchtung. Anhand der Geschichte einer im Koma liegenden Frau und deren Umwelt, stellt die Arbeit die Frage, wie sich die von Haas angestrebte »Einheit von Musik, Licht, Bild und Szene« auf der Opernbühne bis auf die Intonation und Lichtregie des Stücks niederschlägt. Während Haas die Beleuchtungsstufen keineswegs deckend mit einer Intonation verknüpft, finden sich trotzdem eindeutige Verbindungen zwischen den unterschiedlichen Klangwelten und dem Bühnengeschehen.

While studies on his music and his own writings elucidate theoretical and technical aspects of Georg Friedrich Haas' usage of microtonality, the question of the link between the different systems of intonation and the individual pieces' dramaturgies has not yet been answered at length. Since hermeneutic interpretations are difficult to ascertain, the following work analyses his seventh opera *Koma* (2016/19) with a focus on the correlation between dramaturgy, intonation and lighting. With this story of a woman in a hospital room and its surroundings, the paper asks the question of how Haas' theatrical ideal of a »unity of music, light, image, and scene« penetrates deep into the musical structure and lighting of the piece. While there is no one-to-one relationship between the factors, it is possible to find clear tendencies of a correspondence between dramaturgy and music.

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: Beleuchtung; Georg Friedrich Haas; Lighting; Microtones; Mikrotonalität; Neue Oper; New Opera; Spectralism; Spektralismus; Vocal Music; Vokalmusik

Mit seiner siebten Oper *Koma* (2016/2019) hat der österreichische Komponist Georg Friedrich Haas (geb. 1953) seine Konzeption von Musiktheater bisher in ihrer radikalsten Form umgesetzt. Ihm sei es wichtig, »am Text entlang« Musik

zu schreiben, und er erklärt, dass ihm eine »Einheit von Musik, Licht, Bild und Szene« vorschwebe.<sup>1</sup> Die Geschichte der im Koma liegenden Protagonistin Michaela entfaltet sich in genau jenen Dimensionen in einem dichten Netz von Intonation, Textur und Beleuchtung. Dabei geht es ihm keineswegs um eine »billige Verdoppelung« der Effekte, sondern ein Theater, das Grenzzustände physisch fühlbar machen kann. Da Haas behauptet, er habe »noch nie in einer Oper so konsequent mit Dunkelheit gearbeitet«<sup>2</sup> wirft er damit die Frage auf, wie sich das Verhältnis von Beleuchtung und Dramaturgie genau gestaltet. Zusätzlich sieht man, dass Haas gewisse Arten von Intonation oft mit Beleuchtungszuständen verbindet. So muss das Verhältnis von Dramaturgie und Beleuchtung im Zusammenhang mit der Intonation untersucht werden.

## Theoretische Voraussetzungen: Haas und die Mikrotonalität

Die einzelnen Techniken, die Haas verwendet, sind dabei nicht neu, sondern haben sich über die letzten Jahrzehnte hinweg zu einem unverkennbaren Personalstil entwickelt. In vielen seiner Werke setzt er »Obertonharmonien andere Akkorde entgegen, die auf Basis der großen Septime gebildet werden, die also in der Tradition der Wiener Schule stehen«<sup>3</sup>, wie Haas selbst schreibt und wie es auch in Studien über sein Werk vielfach konstatiert wurde. So heißt es etwa über seine Stücke *in vain* und *Blumenstück*, dass eines seiner stärksten Mittel, um Großformen zu konstruieren, die musikalische Dramatisierung des theoretischen Gegensatzes zwischen temperierter und reiner Stimmung sei.<sup>4</sup>

Haas hat sich auch selbst zu den verschiedenen Systemen in eigenen Stücken geäußert und in seinen Schriften eine Art Taxonomie der Mikrotonalitäten aufgestellt. Diese wird in seinem Text *Mikrotonalitäten* (1999/2003) noch kursorisch behandelt und acht Jahre später in *Mikrotonalität und spektrale Musik seit 1980* (2007) ausgebreitet. Dabei teilt er Tonvorräte, die jenseits von zwölf gleichstufig

1 Haas 2019, 8.

2 Haas 2016, 15.

3 Haas 2007, 128.

4 Hasegawa 2015, 204: »One of [Haas'] most powerful devices for creating large-scale form is the musical dramatization of this theoretical opposition between equal temperament and just intonation.«

temperierten Tönen pro Oktave liegen, in vier Spezies auf, welche nach unten weiter verzweigt sind: i) mikrotonal-temperierte oder heterophone («Musik, die Abweichung von den Skalen als systemimmanent betrachtet») Skalen, ii) reine Stimmung, iii) Klangspaltung – also Reibungen nah am Unisono bis hin zu mikrotonalen Clustern – und iv) aleatorische Mikrotonalität oder Mikrotöne, die sich, wie etwa bei Multiphonics, nicht immer exakt vorherbestimmen lassen.<sup>5</sup>

o, temperierte Stimmung  
(=Wyschnegradsky-Akkord=)

i, außereuropäische Skalen  
(Maqam Suznak)

ii, reine Stimmung  
(Obertonspektrum  
bis zum 11. Teilton)

iii, Klangspaltung

iv, aleatorische Mikrotonalität  
(Bassklarinetten Multiphonic)

#### Notenbeispiel 1: Taxonomie der Mikrotonalität

Notenbeispiel 1 gibt Beispiele zu den verschiedenen Arten von Mikrotonalität, von denen der Komponist dabei spricht und stellt diese gegen die temperierte Stimmung. i) ist die weiteste Kategorie, da Haas hierbei jegliche Arten von systematisierter Mikrotonalität einschließt. Sowohl Skalen wie einen arabischen Maqam<sup>6</sup>, mathematische Teilungen der Oktave und »ungleichmäßig Strukturierte Skalen«<sup>7</sup> subsumiert Haas unter diesem Punkt. Er stellt diese kulturell gewachsenen Skalen gegen die physikalische Teiltonreihe, welche in ii) bis zum elften Teilton angeführt wird. Die Grundlage für »Spaltklänge«, Beispiel iii, sieht Haas in der europäischen Musik im »vibratoreichen Unisono in den Streichchören«<sup>8</sup>. Heutzutage schreiben aber Komponisten diesen Effekt extra aus, indem sie etwa mehrere Klaviere, die einen Viertelton voneinander entfernt gestimmt sind, die gleichen Tasten spielen lassen. Unkontrollierbare oder aleatorische Mikrotonalität, Beispiel iv, ergibt sich, zum Beispiel, durch das Spielen eines Multiphonics, in

5 Haas 2003, 59f, 2007 124f.

6 Wie in dem Beispiel welches aus Farraj 2019, 196 genommen wurde.

7 Haas 2007, 124.

8 Ebd., 125.

dem immer auch noch andere (mikrototal verstimmte) Töne unberechenbar hörbar sind.<sup>9</sup>

Aus diesen Arten der Mikrotonalität webt Georg Friedrich Haas Texturen, die gegen traditionell-temperierte Abschnitte mit, von Haas so genannten, Wyschnegradsky-Akkorden abgesetzt sind, also jenen Akkorden, die er aus abwechselnden Quartan und Tritoni bildet.<sup>10</sup> Form entsteht in seinen Stücken zumeist über die Kontrastierung dieser Sorten von Tonsystemen. In seinem Ensemblestück *in vain* (2000) etwa dramatisiert der Komponist die Wechsel zwischen den Systemen. Eine Analyse des ersten Abschnitts, bis zu dem Einsatz der verstimmten Harfe bei Studierzeichen E,<sup>11</sup> zeigt wie Haas eine Makroform konstruiert, indem er Stimmungssystem und Textur wechselt. Die Komposition beginnt mit einem Feld von schnellen Läufen, die die temperierte Stimmung als Grundlage haben. Ab Takt 29 durchbrechen nach und nach Liegetöne die Hektik, bis sich mit Takt 76 eine ruhige Textur aus diesen gebildet hat, welche von mikrotonalen Reibungen geprägt ist. Wie man in Notenbeispiel 3 der Oper *Koma* weiter unten sehen wird, nutzt Haas andererseits die oft sehr subtilen Reibungen aus, die sich zwischen der reinen Stimmung und der zwölftönigen Temperierung ergeben, um die Übergänge zu gestalten.

Zusätzlich zu seinem Einsatz verschiedener Stimmungssysteme baut Haas über spezielle Beleuchtungseffekte eine weitere dramaturgische Ebene in seine Stücke ein, so wiederum in seinem Ensemblestück *in vain* (2000) oder in seinem dritten Streichquartett *in iij. Noct* (2003). Die Beleuchtungseffekte haben indes nicht nur eine Bedeutung außerhalb des Hörbaren, denn Haas setzt sie eindeutig auch wahrnehmungspsychologisch ein: In seinem bereits zitierten Aufsatz *Mikrotonalitäten und spektrale Musik* spricht er davon, dass die »Wahrnehmung dieser mikrotonalen Strukturen eng mit der komponierten Zeit verbunden« sei und dass Ereignisse unterschiedlich empfunden werden können, »je nachdem, ob die Zeit zur Verfügung steht, die spezielle Intonationsqualität der Musik *einrasten* zu lassen oder nicht«. <sup>12</sup> Auch wenn sich das *Einrasten* nicht speziell auf die Dunkelheit bezieht, zeigen uns Beispiele aus sowohl *in vain*, *in iij. Noct* und schließlich der

9 Hier ein Beispiel aus Sparnaay 2011, 143.

10 Siehe auch Beispiel o in Notenbeispiel 1.

11 Haas 2000, 9-86.

12 Haas 2007, 127.

Oper *Koma*, dass es oft gerade jene reinen Obertonstrukturen sind, welche in der Dunkelheit ausgebreitet werden und genau diese Zeit bekommen.

Andererseits dürfte es aber auch pragmatische Gründe geben, welche Texturen Haas auf welche Weise gestaltet. Notenbeispiel 2 zeigt den wahrscheinlich hektischsten Ausschnitt aus der Oper *Koma*. Hier spielt das ganze Orchester ausgebreitete Mixturen in einem Tempo von Viertel ca. 80–90 Schläge pro Minute. Die Akkorde sind hauptsächlich Schichtungen von temperiert gestimmten Tönen, mit Ausnahmen von Durchgangsmikrotonalität wie etwa in Takt 425. Rasche Mixturen aus Spektralakkorden wären selbst für ein geübtes Ensemble schwierig zu spielen, doch ist es kaum möglich eine derartige Textur in reiner Stimmung in der Dunkelheit von einem Orchester auswendig spielen zu lassen.

Notenbeispiel 2: Schnelle Texturen<sup>13</sup>

Bisher erschienene Studien über das Werk des österreichischen Komponisten klammern die Beleuchtungsverhältnisse der Stücke und ihre Bedeutung für die musikalische Dramaturgie aus. Die Oper *Koma* (2016/2019), Haas' dritte Uraufführung bei den Schwetzingen Festspielen, nimmt insofern eine besondere Stellung in Haas' Œuvre ein, als der Komponist »noch nie in einer Oper so konsequent mit Dunkelheit gearbeitet«<sup>14</sup> hat, sodass sich die Analyse des Verhältnisses von Wort, Ton und Beleuchtung geradezu aufdrängt.

<sup>13</sup> Die Notenbeispiele vereinfachen das Geschehen in der Partitur (Haas 2018). Der Übersichtlichkeit der Darstellung halber wurden Füllstimmen weggelassen und Übergänge komprimiert.

<sup>14</sup> Haas 2016, 15.

## Stimmungssysteme und Stimmungswechsel in *Koma*

Die Gegenüberstellung von mehreren Sorten temperierter Stimmung, von reiner Stimmung und ›unreinen‹ Spaltklängen lässt sich – wie in anderen Stücken des Komponisten – als konstitutive kompositorische Technik seiner Oper *Koma* bezeichnen. Die ungefähr 90 Minuten Musik werden durch einen ständigen Wechsel zwischen den Systemen gefüllt.

The musical score excerpt illustrates the transition from a microtonal cluster to a pure C-G overtone chord. The score is divided into five measures, each with specific annotations and instrument groupings:

- Measure 1 (734J):** Labeled "in Finsternis". The instrument groupings are "Mikrotonaler Cluster Fl, Kl" (Flute and Clarinet) and "Hr, Po" (Horn and Trombone). The chord is labeled "Spaltklang" (Interval sound).
- Measure 2 (734L):** Labeled "Tritonusschichtung". The instrument groupings are "VL, Vla, Fl, Kl" (Violin, Viola, Flute, and Clarinet) and "Ve, Vla" (Violoncello and Viola). The chord is labeled "Tritonusschichtung" (Tritone layering).
- Measure 3 (734M):** Labeled "Quint-Quartklang C-G". The instrument groupings are "Pno" (Piano) and "Tutti". The chord is labeled "Quint-Quartklang C-G" (Fifth-fourth chord C-G).
- Measure 4 (735):** Labeled "Rasch erhellen". The instrument groupings are "Pno" and "Tutti". The chord is labeled "Obertonakkord auf C (bis X3)" (Overtone chord on C (bis X3)).
- Measure 5 (W3):** Labeled "im Tageslicht". The instrument groupings are "Pno" and "Tutti". The chord is labeled "Obertonakkord auf C (bis X3)".

Notenbeispiel 3: Dramaturgie des Wechsels

Notenbeispiel 3 zeigt die harmonischen Felder bis zu Studierzeichen W3 im letzten Drittel der Oper. Wie zu erkennen ist, beginnt die Musik in diesem Abschnitt in einem Spaltklang, also einem mikrotonalen Cluster in den tiefen Streichern und Holzbläsern. Die Blechbläser erscheinen über diesem heftig dissonierenden Grund mit einer Tritonusschichtung *d-as-d'* und ziehen bis Takt 734L das gesamte Orchester in diesen Tonraum hinein, bis sich die Schichtung über mehrere Oktaven erstreckt. In den nächsten Momenten entwickelt sich das Tonfeld zu einem Quint-Quartklang über C, bis in Takt 735 das Klavier die neue Intonationsart – ein rein gestimmtes Feld über C – vorbereitet und mit Studienzeichen W3 das ganze Orchester diese Stimmungssorte übernimmt. Haas scheint in diesem Übergang vor allem von Gradienten der Reibung auszugehen; von dem Cluster – der maximalen Reibung, über zum Tritonus, der sich in eine Quint auflöst, die das rein gestimmte Tonfeld eröffnet. Die Zentralität des reinen Feldes über C wird unten genauer erläutert, jedenfalls ist es hier ein bemerkenswerter Punkt in der Oper, da hierbei nicht nur den längsten Aufenthalt in einem rein gestimmten Tonraum auftritt, sondern auch eine der eher seltenen Stellen, wo reine Stimmung nicht in der Dunkelheit auftaucht.

Grundton  
A-8.51 Cent    As+52.59    As+2.82    As-35.08    C+38.9    F-43.65    E-17.51

Notenbeispiel 4: Klavierstimmung in der Oper *Koma*

Notenbeispiel 3 zeigt außerdem Techniken, die Haas im ganzen Stück gebraucht: Er führt das neue Stimmungssystem – wie bei fast jedem Wechsel des Systems – zuerst verbunden mit einer neuen Klangfarbe ein. In Takt 734K präsentieren, wie bereits erwähnt, die Blechbläser das temperierte System vor allen anderen Instrumenten, bis in Takt 735 schließlich das Klavier, einer seiner Hauptaufgaben entsprechend, das rein gestimmte Tonfeld über C vorbereitet. Dieser Umgang mit Klangfarben hat eine doppelte Funktion, einerseits unterstreicht er das Andersartige der neuen Textur, andererseits führt er die Aufmerksamkeit des Publikums genau auf das neue System, indem es in einer unverbrauchten Klangfarbe auftritt.

Dass das Klavier das rein gestimmte Feld über C in Takt 735 vorausnimmt, ist nicht allein als Klangfarbenwechsel gedacht, es findet sich dafür auch ein praktischer Grund. Haas gibt dem Klavier die Aufgabe der Intonationshilfe für die anderen Instrumente. Das oben erwähnte Einrasten des Klanges ist wichtig, doch gerade darum sorgt er für die einfache Ausführbarkeit durch das Ensemble.

Notenbeispiel 4 gibt eine Übersicht über die Klavierstimmung und die reinen Spektren, die mit ihr möglich werden. Das Tonfeld über einem rein gestimmten C ist dabei eines der wichtigsten des Stückes. Wie ersichtlich ist, ist das Klavier (mit Auslassungen) bis zum 63. Teilton von C gestimmt.<sup>15</sup>

Wenngleich Haas damit, dass er für die Grundtöne der ›reinen‹ Akkorde Terzabstände wählt, eine gewisse Vorliebe für Mediantisches bekundet, so scheint ihn

15 Auch Teiltöne von C können Grundtöne werden, so etwa bei Studierzeichen X, wo das e'-14 Cent der Grundton eines in reiner Stimmung zu spielenden Akkordes ist – es wird hier ein Feld von rein zu intonierenden Akkorden über Teiltönen von C aufgebaut.



in dieser Oper als spezielles klangliches Phänomen eine Art mikrotonaler Querstand zu interessieren. Notenbeispiel 5 zeigt, wie es dem Komponisten bei Studierzeichen T mehr um Reibungen geht und weniger um verbindende Elemente wie Terzen. Er kontrastiert in der Szene, als die Verwandten die im Wachkoma liegende Protagonistin Michaela das erste Mal berühren, Akkorde, deren Abstand nur 38 Cents beträgt, in identer Orchestration und Lage.

138D **T**

Fl, Kl, VI, Vla, Pno

Fl, Kl, VI, Vla, Pno

Vc, Kb, Pno

Vc, Kb, Pno

Obertonakkord A-9      Obertonakkord A-47      Obertonakkord A-9

Notenbeispiel 5: Übergänge zwischen rein gestimmten Akkorden

## Stimmungssysteme und Dramaturgie

Bereits eingangs wurde Haas' Verhältnis zu Text und Handlung einer Oper angesprochen, zu diesem Kontext sei hier noch aus einem Interview aus dem Programmheft der Uraufführung in Schwetzingen zitiert:

Händl Klaus: Wir arbeiten [...] mit drei Ebenen, die Bewusstseinsstufen kennzeichnen: komplette Finsternis, Schattenriss und beleuchtete Helligkeit. Hell ist alles, was als bewusste Erinnerung rekonstruiert werden kann, im Schatten bleiben Deutungen und persönliche Wahrnehmungen über Michaela. Erst im Dunkeln kommt der Schmerz, der alles enthält, was nicht mehr ist.

Georg Friedrich Haas: Diese Zustände finden sich auch in der Musik wieder, und zwar nicht nur, weil ich noch nie in einer Oper so konsequent mit Dunkelheit gearbeitet habe, sondern weil es diese klaren Nuancierungen gibt. Im Dunkeln kann das Orchester wie eine große Orgel zu einem einzigen Instrument werden. Im Halbdunkeln herrscht die angespannte Ruhe. Und das Licht steuert immer wieder das musikalische Geschehen. [...] Am

Ende übertragen die Musiker den Rhythmus ihres eigenen Atems in die Musik, quasi als Vervielfältigung des Atems der im Koma liegenden Michaela.<sup>16</sup>

Wenngleich es nicht sicher ist, inwieweit Aussagen von Komponisten und Librettisten verlässlich sind, so zeigt eine Analyse des Textbuchs doch, dass zwischen der ›Story‹ – dem, was und wovon gesungen wird, – und den Beleuchtungsstufen der Oper ein enger Zusammenhang besteht, zum dramatischen Geschehen ergeben sich deutliche Parallelen oder – um es mit Haas zu sagen – »klare Nuancierungen«.

Das Tageslicht etwa steht für »bewusste Erinnerung«, und wenn es taghell ist, hören wir tatsächlich Geschichten aus Michaelas Vergangenheit, wie zum Beispiel vom Elternhaus (K2) oder vom Tod der Katze (M1). Die »persönlichen Wahrnehmungen« der Protagonistin, verbunden mit dem Schattenriss, sind beinahe auf Szenen des Spitalsalltags reduziert, da sich das Geschehen dann um jeweilige Zustände der im Koma liegenden Protagonistin dreht. Dabei sind es die beiden Ärzte und Pfleger, die singen, wie sie gerade mit der Protagonistin umgehen (»Wir verlagern das Gewicht.«) oder wie diese reagiert (»Sie ist wach/die Augen, offen.«<sup>17</sup>).

Bei der Behandlung dieser vier Charaktere, die man als Hauptcharaktere der Schattenriss-Passagen bezeichnen kann, da sie vor allem in dieser Beleuchtungsstufe aktiv sind, zeigt sich auch einer der massivsten Unterschiede zwischen der Schwetzingen ersten Version von 2016 und der Klagenfurter definitiven Version von 2019. In Schwetzingen waren die vier Rollen noch für Sprechstimmen ausgewiesen und der Schattenriss wurde vom gesprochenen Wort dominiert, während Haas ihnen, wahrscheinlich für eine größere musikalische Stringenz, für die zweite Serie Gesangslinien komponiert hat. Wenn man sich die Aufnahme der Uraufführung anhört, so wird man von den gesprochenen Passagen nach und nach aus dem musikalischen Fluss geworfen, doch in der neuen Fassung, wo stets entweder Rhythmus oder Tonhöhe vorgegeben sind, entwickeln auch die Szenen im Halbschatten eine stärkere Dynamik.

Der »Schmerz, der alles enthält, was nicht mehr ist«, und mit dem Händl Klaus die Dunkelheit gleichsetzt, ist etwas schwieriger mit Passagen des Textes in Parallele zu bringen, da sich alle Arten von gesprochenen oder gesungenen Worten

16 Haas, Klaus 2016 15 f.

17 Das Libretto wurde so vertont, dass zumeist die Sätze zwischen den Figuren in Sinneinheiten abwechseln. Die Zeichen »/« stehen bei allen Zitaten für einen Wechsel der sprechenden Person.

um das Thema Schmerz drehen: Jene im Halbschatten, die sich um die Behandlung im Spital drehen, jene, welche sich mit der Vergangenheit beschäftigen – wie die Erzählung von Michaelas Unfall, bei dem sie fast ertrank (K) –, und jene, in denen es um einen emotionalen Gehalt des Stückes geht, wie im Duett von Michael und Alexander über einen Traum (T1). Der Unterschied zwischen der Dunkelheit und den anderen Beleuchtungsstufen wird aber dadurch verschärft, dass Michaela, die im Publikum sitzende Protagonistin, nur dann ihre wortlosen Kantilenen singt, wenn wir nichts sehen können.

Die Tendenzen, die sich im Verhältnis von Text und Beleuchtung zeigen, kehren in den benutzten Stimmungssystemen wieder. Oben habe ich einige kompositorische Mittel beschrieben, die Haas verwendet, und erwähnt, dass er die reine Stimmung fast ausschließlich in der Dunkelheit gebraucht. Sie verbindet sich dramaturgisch mit Schmerz, und sie spiegelt die Ohnmacht der Protagonistin wider. So geht es etwa in der ersten Passage in reiner Stimmung, bei Studierzeichen P, darum, dass die Verwandten mit Michaela sprechen und von ihr verstanden werden möchten: »Michael/dein Mann/ bin ich, Michaela,/hörst du,/deine Schwester«, und während wir ihre Reaktion in einer Kantilene über Teiltöne eines reinen As+3-Cent-Feldes hören, nehmen sie die anderen Figuren nicht wahr und ihr Schmerz verklingt mit Jasmins Worten »Du hörst uns nicht«.

Indes sind Dunkelheit und reine Stimmung keineswegs immer verbunden. Vergewärtigt man sich etwa den Anfang der Oper, gleich nach dem Vorspiel, so zeigt sich hier, dass trotz der dominierenden Dunkelheit erst mit Studierzeichen P das erste Tonfeld in reiner Stimmung erklingt. Das lässt sich eventuell damit erklären, dass eingangs noch der Spitalsbetrieb im Vordergrund steht und erst später die emotionalen Implikationen zutage treten. Haas bezeichnet »Oper als ein Theater der Emotionen«, <sup>18</sup> und für *Koma* bedeutet das konkret, dass im Verlauf der Oper immer mehr Musik in reiner Stimmung steht – also in dem Bereich von Schmerz. Gleichwohl verliert sich die klare Zuordnung von Beleuchtung und Tonsystem – der Schmerz schwappt in die Tageshelle hinein.

Der Ablauf bei den Studierzeichen D3–G3 <sup>19</sup> muss als zentrale Passage der Oper angesehen werden: Nach der Diagnose, dass die komatöse Michaela erhitzt sei, findet zuerst ihre Entkleidung statt, worauf durch das Waschen ihres Körpers die traumatische Erinnerung ihres verhinderten Wassertods wieder hervorgerufen

<sup>18</sup> Haas 2019.

<sup>19</sup> Haas 2018 139–148.

wird. (Ob sie Selbstmord begehen wollte, ist nicht ganz klar in der Oper, jedenfalls ging sie im Winter schwimmen und hatte nicht mehr genug Kraft ans Ufer zurückzukommen.) Notenbeispiel 6 zeigt den Verlauf dieses Abschnittes und seiner Tonsysteme.

**D3**  
597 in Finsternis 19. 600 im Tageslicht 13.  
Temperierte Akkorde in Celesta und Akkordeon  
Becken  
Akkorde und Cluster  
Dir ist heiß.

**E3**  
607 als Schattenriß 24  
Tutti Streicher Tremolo auf Holz des Schallkörpers  
Regenmacher  
Schau, im Spiegel siehst du dich.  
Siehst du, wir entkleiden dich.  
Deine Hände wickeln wir

**F3**  
622 Blasinstrumente (Reduktion) in Finsternis 20.  
Tutti Streicher Glissandi  
Vierteltontriller  
Es ist kalt... Sie zuckt zurück

Notenbeispiel 6: Stimmungssysteme und Dramaturgie von D3-F3

Nachdem die Szene der Diagnose ihrer Temperatur mit Clustern verbunden war, tritt die reine Stimmung ein, die bis dahin mit der Qual ihres Zustands zusammenhing, dazu die Worte »Schau/im Spiegel/siehst du dich.« Und nun kann man in der Brutalität der Musik lesen, wie der Protagonistin ihr damaliger Zustand noch einmal schmerzlich bewusst wird. Ihre Entkleidung und die Vorbereitung auf ihre Waschung führt uns von einer von Schlagwerk und erweiterten Spieltechniken dominierten Stelle (E3) über eine »ein wenig tänzerisch« zu interpretierende Spaltklangtextur, die während ihrer körperlichen Reaktion auf die Waschung erklingt (siehe die Takte 621–622, die sich als ihr körperliches Zurückzucken verstehen lassen), hin zu einem über sieben Oktaven verteilten mikrototalen Triller in allen Instrumentengruppen, der bei der Szene ihrer Gesichtswaschung bei Studierzeichen G3 in einen rein gestimmten Cluster mündet, orchestral brutal dargeboten.

Man kann also einfach beobachten, dass viele Szenen genau so funktionieren, wie der Komponist und Librettist es angekündigt haben. Trotzdem stellt sich die Frage wie sich das in den Gesamtverlauf der Oper einfügt. Diagramm 1 gibt eine Übersicht über Beleuchtung und Stimmungssystem im Verlauf von *Koma*. Hier zeigt sich, dass es zwar keine volle Übereinstimmung zwischen Beleuchtung und Stimmung gibt, doch lassen sich eindeutige Tendenzen feststellen. Bei Tageslicht dominiert die temperierte Stimmung, während die Dunkelheit von der reinen

Stimmung bestimmt wird. Mit dem tragischen Verlauf der Handlung sieht man außerdem, dass die Beleuchtung an sich abnimmt und die letzten Abschnitte des Stückes – bis zu dem endgültigen Tod der Protagonistin – sich immer mehr in der Sphäre des »Schmerz, der alles enthält, was nicht mehr ist« abspielt. Das hat sicherlich auch, wie oben bei Notenbeispiel 2 besprochen, pragmatische Gründe, wenngleich die Tendenz nicht zu verleugnen ist.

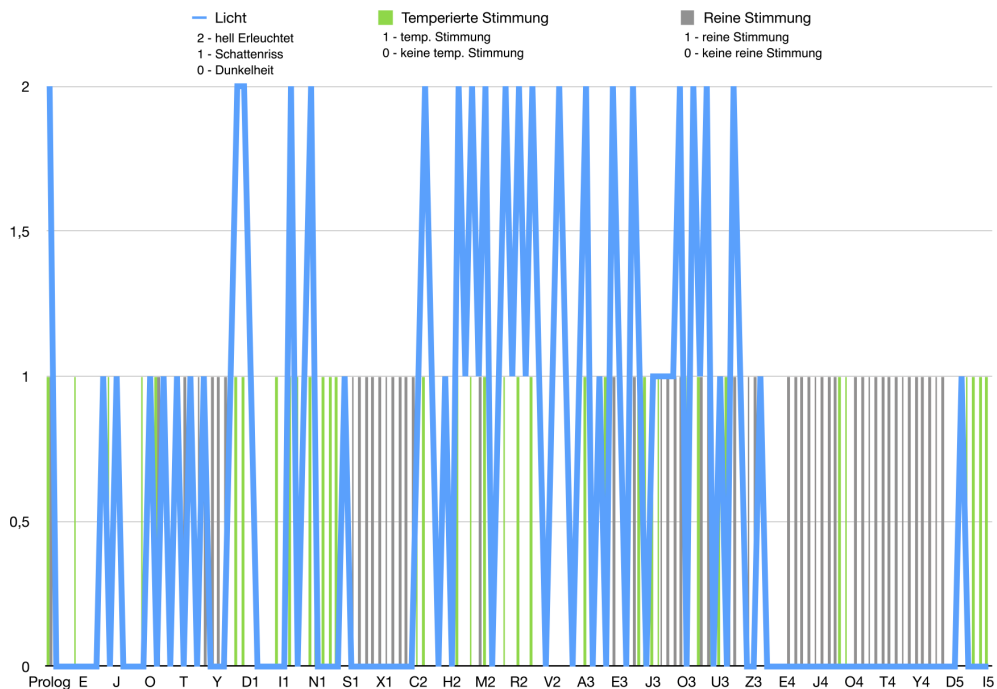


Diagramm 1: Verhältnis zwischen Beleuchtung und Stimmung

\*  
\*\*

Die Untersuchungen sollten einen Beitrag zum Zusammenwirken hörbarer und sichtbarer Elemente in der Dramaturgie in Georg Friedrich Haas' Oper *Koma* geben. Der Librettist konzipierte eine klare Struktur der Erzählung, die der Komponist dazu parallel in Musik übersetzt hat. Die Analysen des musikalischen Textes ergaben, dass es ihm dabei – vor allem bei der Neuvertonung der vormaligen Sprechstimmen für die zweite Fassung – um die Erzeugung ständig fließender Übergänge zwischen den Teilen ging und weniger um scharfe Kontraste. Darin

mag der Sinn der zunächst in sich widersprüchlich wirkenden Formulierung »klare Nuancierungen« liegen.

Während sich die Beleuchtung nicht mit der Intonation restlos deckt, so lassen sich doch eindeutige Tendenzen zeigen. Georg Friedrich Haas schreibt den unterschiedlichen Bewusstseinsstufen der im Koma liegenden Protagonistin unterschiedliche Sphären zu, welche sich sowohl durch Intonation, Textur und Beleuchtung ausdrücken. In ihrer elementaren Klang- und Lichtdramaturgie darf die Oper *Koma* somit in eine pur musiktheatrale Tradition von Theater gesetzt werden, in welcher, vergleichbar mit Lachenmanns *Mädchen mit den Schwefelhölzern*, anhand musikalischer und rein optischer Mittel eine Handlung fühlbar gemacht werden soll. Wir sehen der im Koma liegenden Michaela nicht passiv zu, sondern wir teilen ihre Erlebnisse, immer erspüren wir nur genauso viel wie sie selbst.

Deshalb sei hier noch auf die letzten Seiten der Partitur eingegangen, die Haas ab Studierzeichen F5 größtenteils als Verbalpartitur notiert:

Streichinstrumente, Celesta und Akkordeon spielen grundsätzlich mit jedem Ausatmen. Jedesmal zu Beginn des Ausatmens wird ein Klang produziert. Die Dauer dieses Klanges kann kürzer sein als das Ausatmen selbst.<sup>20</sup>

Nicht nur das Publikum wird angehalten mit der Protagonistin mitzufühlen. Zum Ende des musikalischen Dramas ist jedes Instrument Teil des Atems geworden, und Georg Friedrich Haas verwirklicht damit ein radikales Konzept, das in seiner musikästhetischen Reichweite das überschreitet, was gemeinhin als Gesamtkunstwerk betitelt wird: Jedes Element des Dramas wirkt nicht bloß mit an der Erzählung einer Handlung, sondern macht Zustände der Protagonistin physisch erfahrbar.

## Noten

Haas, G. F. (2000), *in vain*, Wien: Universal Edition.

Haas, G. F. (2018), *Koma*, Berlin: Ricordi.

<sup>20</sup> Haas 2018, 195.

## Literatur

- Farraj, J. / Abu Shumays, S. (2019), *Inside Arabic Music*, Oxford: Oxford University Press.
- Haas, G. F. (2003), »Mikrotonalitäten [1999]«, in: *Musik-Konzepte (Sonderband 3): Musik der anderen Tradition. Mikrotonale Tonwelten*, hg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München: edition text + kritik, 59–65.
- Haas, G. F. (2007), »Mikrotonalität und spektrale Musik seit 1980«, in: *Orientierungen: Wege im Pluralismus der Gegenwartsmusik*, hg. von Jörn Peter Hiekel, Mainz: Schott, 123–129
- Haas, G. F. / Klaus Händl (2016), »Interview mit Georg Friedrich Haas und Händl Klaus«, in: *Programmheft: Koma*, hg. von Norbert Abels und Katja Leclerc, Schwetzingen: Schwetzingen SWR Festspiele gGmbH.
- Haas, G. F. (2019), »Oper als Theater der Emotionen«, in *Programmheft: Koma*, hg. von Markus Hänsel, Klagenfurt: Stadttheater Klagenfurt.
- Hasegawa, R. (2015), »Clashing Harmonic Systems in Haas's *Blumenstück* and *in vain*«, in: *Music Theory Spectrum*, 37(2), hg. Michael Cherlin und Mark Spicer, 204–223.
- Sparnaay, H. (2011), *The Bass Clarinet, a personal History*, Barcelona: Periferia Sheet Music.

© 2025 Carl Druml (druml.carl@gmail.com)

Universität für Musik und darstellende Kunst Wien (mdw) [University of Music and performing Arts Vienna]

Druml, Carl (2025), »Tonsystem-Dramaturgie. Zur theatralen Funktion von Intonation in Georg Friedrich Haas' Oper *Koma* (2016/19)«, in: *Tonsysteme und Stimmungen. 21. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie (GMTH Proceedings 2021)*, hg. von Moritz Heffter, Johannes Menke, Florian Vogt und Caspar Johannes Walter, 147–160. <https://doi.org/10.31751/p.338>

eingereicht / submitted: 31/05/2022

angenommen / accepted: 10/07/2023

veröffentlicht / first published: 01/09/2025

zuletzt geändert / last updated: 01/09/2025