

Am Utopischen festhalten um weiterzukommen

(SMZ) Warum und wie verwendet ein Komponist in seinen Werken Mikrotöne, zu denen Interpreten und Publikum oftmals nur schwer Zugang finden? Ein Gespräch mit René Wohlhauser.

Interview: Lucas Bennett

Mit einem faszinierend facettenreichen Œuvre von mittlerweile über 1500 Kompositionen gehört René Wohlhauser zu den vielseitigsten und profiliertesten Schweizer Komponisten der Gegenwart. Ursprünglich von Jazz und Rock kommend, studierte der 1954 geborene Brienzler unter anderem bei Klaus Huber und Brian Ferneyhough. Seine Kompositionen, oft dicht in der Faktur, rhythmisch komplex und alle erdenklichen Spieltechniken und -varianten auslotend, verlangen den Musikern nicht selten das Äusserste ab und wurden entsprechend auch schon mit dem Etikett «New Complexity» versehen. Doch diese Komplexität ist bei Wohlhauser kein Selbstzweck, vielmehr geht es dem Komponisten darum, sich über Grenzen hinwegzusetzen, Vertrautes und bereits Erprobtes hinter sich zu lassen und seine Mittel beständig weiterzuentwickeln. Es verwundert denn auch nicht, dass er in zahlreichen Werken mit Mikrotönen gearbeitet hat und auch hier immer wieder neue Zugänge gefunden hat. Im Gespräch erläutert Wohlhauser kompositorische Ansätze und praktische Erfahrungen mit Mikrotönen.

René, Deine Musik strebt stark nach klanglicher Erweiterung. Ist da die Mikrotonalität nicht ganz selbstverständlich ein kompositorisches Feld, das Du beackern musst?

Mikrotonalität ist für mich ein Ausdrucksmittel unter vielen anderen. Ich bin kein nur-mikrotonaler Komponist, der etwa vorrangig klangliche Zustände komponiert oder mit bestimmten Klangvaleurs arbeitet. Mikrotonalität habe ich immer in Abhängigkeit vom jeweiligen kompositorischen Kontext eingesetzt und mich jeweils gefragt, ob sie konzeptionell notwendig ist, ob sie ausdrucks-mässig das Gewünschte vermittelt oder ob sie einfach aufgesetzt ist. In letzterem Fall nämlich könnte sie gleich weggelassen werden. Bei schnellen weiten Sprüngen beispielsweise ist eine mikrotonale Notation meistens kaum sinnvoll, weil es dann einfach nur «unrein intoniert» klingt, wohingegen kleinstufige mikrotonale Be-

wegungen als weitergehende Differenzierungsmöglichkeiten durchaus Sinn ergeben.

Es gibt also in Deinem Werk kein fixes mikrotonales System, bzw. keine grundsätzlich festgelegte Anwendungsweise von Mikrotönen. In welchen kompositorischen Situationen verwendest Du also Mikrotöne?

Ich habe in *Klarinettentrio Metamusik* (für drei B-Klarinetten, 1986/87) versucht, die Klanglichkeit als solche in einen Metabereich zu transzendieren. Inspiriert dazu hatten mich Wittgensteins *Philosophische Untersuchungen* über die Aspekte des Sehens, darüber, wie Dinge aus unterschiedlichen Perspektiven verschieden wahrgenommen werden. Die drei Klarinetten habe ich wie eine Art einziges «Superinstrument» behandelt, das einen Klangstrom produziert, der eine permanente «Beleuchtungsmodulation» erfährt, d.h. immer wieder von einer anderen Seite beleuchtet wird – dynamisch, klanglich, hüllkurvenmässig. Es kommen in diesem Stück nur Vierteltongriffe vor, dadurch entsteht ein ganz eigentümlicher Klang ohne die gewohnte Brillanz des Klarinettenklangs. Dies soll auch die erwähnte Metaklanglichkeit zum Ausdruck bringen.

In *In statu mutandi* (für Orchester, 1991–93) wollte ich Chaos und Ordnung kompositorisch möglichst nahe zusammenbringen; freie Entscheidungen werden hier sehr streng durchgeführt. Das Stück beginnt mit einem Glissandonetz, das vom kleinen g aus auseinanderstrebt. Die Linien gehen auf Aufzeichnungen auf einer riesigen Rolle Millimeterpapier zurück, deshalb liegen alle Töne im mikrotonalen Bereich. Im Mittelteil gibt es sehr langsame und weit gestreckte, klangfarblich modulierende Glissandi, die sich kreuzen. Die Kreuzungspunkte sind akzentuiert, so ergibt sich eine gewisse mikrotonale Harmonik und eine Art subkutan wirkende, kaum wahrnehmbare «Melodik» aus diesem gänzlich unmelodischen Satz. Im letzten Teil schliesslich werden zu gegebenen Grundtönen bestimmte Obertonspektren, primzahlig zwischen dem 11. und 127. Oberton angesiedelt – wenn nötig nach unten transponiert –, über Glissandi angepeilt, der Grundton wechselt aber jeweils, bevor diese erreicht werden. So wird das Ganze in permanenter Unruhe gehalten. Der ganze Satz befindet sich hier in einem mikrotonal glissandierenden Fluss.

Analogien zwischen verschiedenen Parameterfeldern sind massgebend in *Adagio assai* (für



René Wohlhauser

Foto: © Friedel Ammann

Streichquartett, 1982–88). Strukturell haben wir es hier mit einer Folge von mikrotonalen Akkorden zu tun, die im Sinne von Stationen über Glissandi durchschritten werden. Die Hüllkurven-Strukturen der Glissandi wurden dann auf andere Gestaltungsebenen übertragen, auf Dynamik, Klangfarbe und Artikulation. Generell ging es mir darum, möglichst dichte Beziehungen zwischen diesen Ebenen zu schaffen, im Speziellen eben auch zwischen Mikrostrukturen wie den mikrotonalen Intervallen und einer Art «Mikro-Rhythmik». Eine ganz andere Art von Mikrotonalität verwendete ich in *Atemlinie* (für Horn solo und Tamtam, 1988). Hier ging ich von der Idee aus, dass die Musik aus dem Atem, aus dem Geräusch heraus entsteht, dass der Instrumentalist, der ein- und ausatmet, sozusagen langsam zum Ton, zur Rhythmisierung findet. Es ist ein Stück am Rande der Klangerzeugung, an den Grenzen von Ton und Geräusch. Die Mikrotonalität hilft hier, den Klang so zu verfärben, dass die Ambivalenz bzw. Unterscheidbarkeit zwischen Geräusch und Ton erhalten bleibt.

Stellt Mikrotonalität heute noch eine bedeutende Hürde für die Interpretation dar?

Im instrumentalen Bereich besitzt man inzwischen reichlich Erfahrung; die Holzbläser beispielsweise verfügen über unzählige Griffe, um Mikrotöne zu reproduzieren, während die Streicher teilweise mit dem Stimmgerät arbeiten, um Töne einzuüben. Ein Problem sehe ich hier eigentlich eher bei der Motivation seitens vieler klassisch ausgebildeter Interpreten. Es stellt sich die Frage, wie es heute mit der Ausbildung steht. Es gibt zwar Mikrotonalitäts-Kongresse, aber keine mikrotonale Gehörbildung und Satzlehre, damit die Studierenden diesbezügliche Erfah-

rungen machen könnten. Tiefgehend interessiert sich dafür immer nur eine Minderheit. Als Komponist strebe ich deshalb an, dass der Interpret immer den Sinn hinter einer spieltechnischen Anforderung verstehen sollte. Dann ist auch die Motivation gewährleistet.

Wo liegen die Grenzen der Praktikabilität von Mikrotönen?

Bei den festgestimmten Instrumenten habe ich die Erfahrung gemacht, dass der Hörer noch etwa zwischen Zwölftel- bis maximal Sechzehnteltonschritten einzelne Stufen unterscheiden kann. Bei einer Tonleiter auf einem Sechzehntelton-Klavier höre ich je nach Register statt Stufen eine kontinuierliche Klangfarbenänderung. Andererseits wirkt auf der Flöte manchmal schon ein Viertelton nur noch wie eine Veränderung der Klangfarbe. Das impliziert sofort auch eine kompositorische Herausforderung: Wie muss die Mikrotonalität strukturiert werden, damit es nicht einfach «falsch» klingt, sondern eine andere Klangwelt entsteht?

Wie präsentieren sich mikrotonale Ansätze in der aktuellen zeitgenössischen Musik aus Deiner Sicht?

Es gibt eine beachtliche Anzahl Kolleginnen und Kollegen, die zwar mikrotonal komponieren, aber im Grunde genommen von der gleichstuf-

temperierten Stimmung ausgehen und beispielsweise den Halbton in Vierteltöne unterteilen. Mit einer mechanisch angewendeten vierteltönigen oder gar achtteltonigen Schreibweise glauben sie, dem Halbtongefängnis entkommen zu sein. Es ist aber das gleiche Gefängnis, nur mit einer anderen Anzahl Gitterstäbe. Deshalb sehe ich keinen Sinn darin, prinzipiell immer ein durchgehend vierteltöniges System anzuwenden, wenn dies nicht konzeptionell bedingt ist. Einen Schritt weiter gehen diejenigen, die nicht vom Halbton, sondern vom Ganzton ausgehen und diesen in Drittel- oder Fünfteltöne unterteilen. Da ist schon etwas mehr Freiheit drin. Aber es handelt sich immer noch um den temperierten Ganzton, der da unterteilt wird. Denn das ganze temperierte System ist eine Konstruktion, und nicht eine physikalische Gegebenheit. Das, was wir «Mikrotonalität» nennen, ist eigentlich der physikalische Normalzustand. Konsequenterweise müsste man etwa unterscheiden, ob man den grossen oder den kleinen Ganzton der Obertonreihe mikrotonal unterteilt. Zudem ist die gleichstufige Unterteilung beispielsweise eines Ganztons in drei gleich grosse Schritte ebenfalls eine temperierte Konstruktion, denn die Obertonreihe unterteilt die Abstände nicht gleichstufig. Der Sprung weg von der Abstützung auf ein hintergründig noch wirksames temperiertes System, das nur durch Zusatzakzidentien modifiziert wird, wird meist nicht gewagt. Einen Schritt weiter als die obertonig geprägte «Mikrotonalität» würden die nicht oktavierenden Tonräume gehen. Damit hat aber schon Iwan Wyschnegradski experimentiert. Darüber hinaus wird auch heute kaum gegangen. Es stellt sich also die Frage, wie man zu einer strukturell und kontextuell bedingten und relevanten, weil von der Konzeption her radikal anderen Mikrotonalität gelangen könnte, die die Tonsprache substanziell erweitern würde.

Wo könnte eine Weiterentwicklung der Mikrotonalität konkret ansetzen?

Ich denke, man müsste zu den eigentlichen Wurzeln der Mikrotonalität zurückkehren und bei den Stimmungen selbst ansetzen. Da setzt uns dann aber der Musikbetrieb schnell Grenzen mit all den Instrumenten, die für solche Stimmungen nicht bereit sind. Es bräuchte wahrscheinlich entscheidende Impulse, eigentliche Quantensprünge im Instrumentenbau. Denn auch ein sogenanntes Achteltonhorn kann zwar Achteltöne spielen, kann aber nicht flexibel zwischen verschiedenen frei programmierbaren Stimmungen hin und her wechseln. Vielleicht wird man dereinst ein variables Instrumentarium zur Verfügung haben, das solche Anforderungen erfüllen kann. Während der reguläre Musikbetrieb solche Entwicklungen eher behindert, könnten sich solche Ansätze aber im virtuellen Raum, also am Computer mit geeigneter Software, sehr gut entwickeln und erproben lassen. Es müsste beispielsweise möglich sein, verschiedenste Stimmungssysteme zu konstruieren, auch ohne ein Programmierspezialist zu sein. Und man sollte diese künstlichen Stimmungen nicht nur per Knopfdruck abrufen, sondern

sie auch gegenseitig mit sich selbst in nicht linear gespreizter oder gestauchter Form oder mit anderen Stimmungen überlagern können, um aus den sich daraus ergebenden Differenzen neues Klangmaterial zu gewinnen. Es wäre sicher spannend, ein Stück zu komponieren, in dem sich verschiedene gleichzeitig erklingende, einzelnen Instrumentengruppen zugeordnete Stimmungssysteme permanent gegenseitig beeinflussen und verändern, sodass man von einer Konstellation verschiedener Stimmungskombinationen in eine andere modulieren könnte.

Ist der hohe Grad an subtilen Gestaltungsmitteln denn auch im klanglichen Ergebnis hörbar, und sollte er das grundsätzlich sein?

Wer weitergehen will, muss am Begriff des Utopischen festhalten. Die Werke von Wyschnegradski konnten lange Zeit nicht aufgeführt werden, weil die entsprechenden Instrumente fehlten. Was gestern Utopie war, ist heute Realität. Was gestandene Interpreten vor noch nicht allzu langer Zeit nicht spielen konnten, wird heute von Studenten gespielt. Das klingende Ergebnis, das ein Komponist bei der Uraufführung erhält, kann bei Folgeaufführungen immer weiter verbessert werden. Auch die Wahrnehmung kann durch gezielte Übungen verfeinert werden. Zudem hört jeder Hörer anders. Als Komponist ist man beispielsweise immer versucht, so zu hören, wie man komponiert hat. Der Komplexität der Materie entsprechend ergeben sich diesbezüglich also keine eindeutigen und definitiven Antworten. Mich fasziniert aber der Moment, in dem aus dem Intendierten etwas Anderes, Neues, entsteht. Je nach Höreinstellung kann sich ein ganz anderes Bild ergeben, kann das Werk ein unerwartetes Eigenleben gewinnen, eine offene Kommunikation zwischen Werk und Hörer stattfinden. Wenn dies geschieht, erfüllt sich ein Teil dessen, was ich anstrebe. Ein Stück bleibt lebendig, wenn man immer wieder die Perspektive wechseln kann, wenn sich immer wieder neue Hörweisen ergeben und das weiterführende Denken angeregt wird – wenn dieser Schwebezustand erreicht wird. 

Die besprochenen Werke können auf der Website www.renewohlhauser.com gehört werden. Dort gibt es auch eine Seite mit mikrotonalen Tonleitern bis zur Zwölfteltonleiter.

Ausgewählte Literatur:

Thomas Meyer: «Ich möchte mich auf keinen Fall wiederholen!» oder: *Komponieren als geistige Extremsportart*, in: *Au carrefour des mondes: Komponieren in der Schweiz – ein Compendium in Essays, Analysen, Portraits und Gesprächen*. Pfau, Saarbrücken 2008, S. 562–569.

Ulrich Mosch: Artikel René Wohlhauser, in: Ludwig Finscher (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Bärenreiter, Kassel 1994, Supplementband, Personenteil, Sp. 1146 f.

René Wohlhauser: *Über kompositorische, ästhetische und philosophische Aspekte eigener Werke*, in: *Komposition und Ästhetik*. Schott, Mainz 1994, S. 98–107 (Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik, 20).

S'agripper à l'utopie pour avancer

René Wohlhauser est un des compositeurs les plus polyvalents de Suisse. La microtonalité est pour lui un mode d'expression parmi d'autres. Il l'utilise là où elle lui semble utile, voire nécessaire, dans le contexte.

Dans son trio pour clarinettes *Metamusik* (1986-87), il tente de créer une sorte de métasonorité, où les choses sont perçues différemment en fonction de différentes perspectives. Les trois clarinettes sont traitées comme un seul superinstrument, et jouent des quarts de ton.

Dans *In statu mutandi* (1991-93), il a voulu placer côte à côte l'ordre et le chaos. De longs glissandos se croisent et créent ensemble une harmonie microtonale.

Selon lui, les musiciens d'aujourd'hui maîtrisent bien la microtonalité, mais ils ne sont pas forcément motivés à la pratiquer. Seule une minorité s'y intéresse. La microtonalité change aussi d'un instrument à l'autre : une division en 16 notes de l'octave peut être bien entendue sur un piano réaccordé, et pas sur une flûte, par exemple.

René Wohlhauser distingue la microtonalité basée sur une division en quarts de ton de la gamme tempérée de celle qui consiste à sortir du système tempéré pour produire des intervalles plus purs. Cette dernière est plus intéressante à ses yeux. Il constate aussi que, dans ce domaine en particulier, ce qui était impossible hier est réalisable aujourd'hui : il faut croire en l'utopie.

Résumé : Jean-Damien Humair