

GEORG FRIEDRICH HAAS

# DURCH VERGIFTETE ZEITEN

*Memoiren eines  
Nazibuben*

Herausgegeben von  
Daniel Ender und Oliver Rathkolb

böhlau







**GEORG FRIEDRICH HAAS**

**DURCH  
VERGIFTETE  
ZEITEN**

Memoiren eines Nazibuben

Herausgegeben von Daniel Ender und Oliver Rathkolb

Böhlau Verlag Wien Köln

Gedruckt mit der Unterstützung durch  
das Land Steiermark und den Zukunftsfonds der Republik Österreich



**Zukunftsfonds**  
der Republik Österreich

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:  
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der  
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten  
sind im Internet über <https://dnb.de> abrufbar.

© 2022 Böhlau Verlag, Zeltgasse 1, A-1080 Wien, ein Imprint der Brill-Gruppe  
(Koninklijke Brill NV, Leiden, Niederlande; Brill USA Inc., Boston MA, USA; Brill Asia  
Pte Ltd, Singapore; Brill Deutschland GmbH, Paderborn, Deutschland; Brill Österreich  
GmbH, Wien, Österreich)

Koninklijke Brill NV umfasst die Imprints Brill, Brill Nijhoff, Brill Hotei, Brill Schö-  
ningh, Brill Fink, Brill mentis, Vandenhoeck & Ruprecht, Böhlau, Verlag Antike und  
V&R unipress.

Alle Rechte vorbehalten. Das Werk und seine Teile sind urheberrechtlich geschützt.  
Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen bedarf der vorherigen  
schriftlichen Einwilligung des Verlages.

Umschlaggestaltung: Michael Haderer, Wien  
Korrektorat: Constanze Lehmann, Berlin  
Satz: Bettina Waringer, Wien

Vandenhoeck & Ruprecht Verlage | [www.vandenhoeck-ruprecht-verlage.com](http://www.vandenhoeck-ruprecht-verlage.com)

ISBN 978-3-205-21641-4

## Inhalt

Oliver Ratholb: Vorwort . . . . .	II
Daniel Ender: Wer, wenn ich schrie, hörte mich . . . . .	15
Der Komponist Georg Friedrich Haas – ein Porträt in Bruchstücken . . . . .	15
Zur Edition . . . . .	23
Georg Friedrich Haas: Vorbemerkung zu den Memoiren . . . . .	27
Durch vergiftete Zeiten – Memoiren eines Nazibuben . . . . .	29
1. Teil	
Latschau . . . . .	31
Lüge, Schuld und Scham . . . . .	34
Die Notwendigkeit, zu reden . . . . .	35
Die „Gesinnung“ . . . . .	36
Das „Führerprinzip“ . . . . .	38
Die Nasen . . . . .	39
Das Erwachen . . . . .	40
Roland und Irmgard . . . . .	41
Großvater . . . . .	43
Großmutter . . . . .	55
Großpapa . . . . .	60
Momi . . . . .	68
Vati . . . . .	70
Mutti . . . . .	75
Familie . . . . .	79
Feste . . . . .	83
Mens sana in corpore sano . . . . .	84

Sexualität . . . . .	87
Chiasso . . . . .	88
Der Straßenkehrer . . . . .	90
VdSt (Verein deutscher Studenten) . . . . .	91
Mulatschak . . . . .	96
Männerbündische Intimität . . . . .	97
Die Schwarzen, die Roten, die Blauen . . . . .	97
Baerenthal . . . . .	99

## 2. Teil

Der Konvertit . . . . .	101
Klarheit . . . . .	102
Bridge . . . . .	103
Abhängigkeit . . . . .	104
Das Doppelleben . . . . .	105
Familienfeste . . . . .	107
Oral History . . . . .	108
Das Eine, das Andere . . . . .	111
„Geduldet und gelitten“ . . . . .	112
Studentenleben . . . . .	113
Tante Hadwig . . . . .	113
Sommerfrische . . . . .	115
Alltag . . . . .	116
Großmutter und ich . . . . .	117
Auslegung . . . . .	119
Das Vakuum . . . . .	119
Die Weissagung (1928) . . . . .	120
Sommerfrische 1934 . . . . .	120
Parteieintritt . . . . .	121
Terzaghi und Wachsmann (1936/37?) . . . . .	121
Hans Wachsmann (1942) . . . . .	123

Russisches Roulette (1938) . . . . .	124
Der Rausch des Erfolges . . . . .	125
Die Hilfesuchenden (1943?) . . . . .	126
Was hätte ICH getan? . . . . .	127
„Widerstand“ (1945) . . . . .	128
Strobl (1945) . . . . .	128
Haas, Geologe (1956) . . . . .	129
O. B. . . . .	129
Finanz . . . . .	130
Von Hieflau nach Latschau . . . . .	130
Die „Anständigen“ . . . . .	131
Erwin Stocker . . . . .	132
Tante Erika . . . . .	133
Kaprun . . . . .	135
Hermann Grengg . . . . .	136
Die Eltern des Komponisten . . . . .	137
Asche in den Bergen . . . . .	139
„Das sogenannte Böse“ . . . . .	140
„Wie es wirklich war“ . . . . .	141
Widerstand . . . . .	142
Kriegserzählungen . . . . .	142
Frankreich . . . . .	143
Der Kirschbaum . . . . .	144
Edelweiß aus Stacheldraht . . . . .	145
Schlossberg . . . . .	146
Großvaters letztes Werk . . . . .	147
Der Zwetschkern . . . . .	149
Nation Europa . . . . .	150
Südmark . . . . .	151
Türkei 1973 . . . . .	153
Der Phantomschmerz . . . . .	155

Antislawismus . . . . .	156
Josef Papesch . . . . .	157
Ernst von Dombrowski. . . . .	160
Die Maturaprüfung . . . . .	161
Palestrina . . . . .	163
Gesetz und Gewissen . . . . .	165
Pausen . . . . .	167
Die Phiole . . . . .	167
Die Familienbibel . . . . .	168
Das glühende Eisen und der nahe Tod . . . . .	168
Die Schulung im Wegschauen . . . . .	169
Der Schädelbruch . . . . .	170
Witze. . . . .	170
Das Christkind . . . . .	173
Das Briefmarkenalbum. . . . .	173
Häusliche Gewalt. . . . .	174
Onkel E. . . . .	176
Fischbach . . . . .	178
Oberschützen . . . . .	179
Schwarz-blau . . . . .	182
Irland . . . . .	184
Steirischer Tonkünstlerbund . . . . .	185
Arno W. Reitz . . . . .	186
Schule . . . . .	187
Prof. Br. . . . .	190
Montafonerbahn . . . . .	191
Herr B. . . . .	192
Herrenmenschen . . . . .	194
„UNO und Machtpolitik“ . . . . .	196
März 1938 . . . . .	197
Gerold Amann . . . . .	198

„Zulu“ . . . . .	199
Schulische Gewalt I: die Lehrer . . . . .	201
Direktor K. . . . .	202
Professor Unterberger . . . . .	202
Pfarrer Eggarter . . . . .	204
Hohenems . . . . .	206
Darmstadt 1980 . . . . .	208
Donaueschingen 2010 . . . . .	210
Agger . . . . .	210
„Das kann uns niemand mehr nehmen“ . . . . .	211

### 3. Teil

Doris Wolf . . . . .	212
A. Sl. . . . .	213
Die Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Graz . . . . .	214
Gösta Neuwirth und Iván Eröd . . . . .	216
„... ermordet“ . . . . .	219
Die unterdrückten „Genies“ und die Nutznießer der „Netzwerke“ . . . . .	219
Arnold Schönberg und Josef Matthias Hauer . . . . .	220
Hochschulpolitik . . . . .	222
Bundeskonferenz . . . . .	227
Der Befehl . . . . .	228
Jörg Haider . . . . .	229
Die Fuge . . . . .	231
Onkel X . . . . .	232
Schulische Gewalt II: Die Mitschüler. . . . .	233
Freundschaften . . . . .	234
Die Fichtenzapfen . . . . .	236
ORF . . . . .	237
Eingelegte Lurche . . . . .	237
Das vierte (bzw. fünfte) Gebot . . . . .	238
Natur . . . . .	241

Jack Brimberg . . . . .	241
Zusammenfassung . . . . .	244
... und meine Musik ... . . . .	244
BDSM . . . . .	246

## **ANHANG**

### „steirischer herbst – oder warum Europas ältestes Festival für neue Kunst ausgerechnet in der Steiermark stattfinden muss“

Rede von Georg Friedrich Haas zum Festakt „50. steirischer herbst“ . . . . .	249
--	-----

### **Bilder der Wandlungen**

Anmerkungen zur Kunst meines Bruders Roland Haas . . . . .	257
--	-----

Anmerkungen . . . . .	261
-----------------------	-----

Zeittafel Georg Friedrich Haas . . . . .	273
--	-----

Wissenschaftliche Publikationen . . . . .	275
---	-----

Auswahlwerkverzeichnis . . . . .	277
----------------------------------	-----

### **Quellenverzeichnis**

Zitierte Quellen und Literatur . . . . .	281
--	-----

Archivalien . . . . .	288
-----------------------	-----

Register . . . . .	289
--------------------	-----

Textnachweis . . . . .	294
------------------------	-----

Bildnachweis . . . . .	295
------------------------	-----

Oliver Rathkolb

## Vorwort

Georg Friedrich Haas, geboren am 16. August 1953 in Graz und aufgewachsen in Tschagguns (Vorarlberg), gehört zu den wenigen international renommierten österreichischen Komponisten der Gegenwart: 2017 wurde er bei einer Expertenumfrage unter 113 Dirigent\*innen, Musikmanager\*innen, Journalist\*innen und Musikwissenschaftler\*innen für das italienische Fachmagazin *Classic Voice* mit deutlichem Abstand auf den ersten Platz gewählt, und zwar sowohl als Persönlichkeit als auch als Schöpfer des Einzelwerkes *in vain* für 24 Instrumente (2000).<sup>1</sup> Dieses Stück beinhaltet wie manche andere für den Komponisten eine explizite politische Dimension – versteht er es doch als künstlerische Reaktion auf die Bildung der Koalitionsregierung von ÖVP und FPÖ vom 4. Februar 2000.

Dass es ihm gelungen ist, seit den 1990er Jahren bis in die Gegenwart kontinuierlich das internationale Musikleben mitzugestalten und zugleich Generationen junger Komponist\*innen als prägender Lehrer zu begleiten, verdankt sich selbstverständlich vor allem seinen künstlerischen Qualitäten. Haas wurde – zumindest innerhalb der Kreise zeitgenössischer Musik – jedoch bald auch für seine verbale Eloquenz, seine ausgeprägte gesellschaftspolitische Haltung und seine entschlossenen öffentlichen Stellungnahmen bekannt, von denen seine im Anhang dieses Bandes abgedruckte bekennnishafteste Festrede beim steirischen Herbst 2017 eine besondere Resonanz erhielt.

Im Rahmen der öffentlichen Auseinandersetzung mit Nationalsozialismus und Antisemitismus, der Shoa und zahlreichen weiteren Kriegsverbrechen seit 1945 in Österreich kommt Haas' Autobiographie schon aufgrund des Seltenheitswertes eines solchen Dokuments zeithistorische Bedeutung zu. Während in den letzten Jahrzehnten nach der heftigen Debatte um die Kriegsvergangenheit des später mit Mehrheit im zweiten Wahlgang gewählten Bundespräsidenten Kurt Waldheim (1986) und der Mitverantwortungserklärung von Bundeskanzler Franz Vranitzky (1991) langsam der öffentliche Diskurs von kritischer Selbstreflexion geprägt wird, gibt es nach wie vor kaum öffentliche Stellungnahmen von Kindern auch nach 1945 bekennender Nationalsozialisten.

Mit großer Akribie, emotionaler Stärke und klarer gesamtgesellschaftlicher Analyse rekonstruiert Haas in seinen Aufzeichnungen nicht nur seine komplexe Familiengeschichte im Umfeld des Nationalsozialismus, sondern auch seinen

Kampf gegen diese Sozialisation. Sein autobiographischer Text beschreibt an vielen Beispielen subtil und schonungslos diese Innensicht und seinen Weg nach draußen.

Besonders bedeutsam sind seine Beschreibung des Innenlebens einer deutschnationalen Studentenverbindung, die er mit einem Eklat verlassen hat, sowie seine offene Reflexion über die schwierigen und letztlich – nicht zuletzt dank Haas selbst – gelungenen Änderungen durch eine veränderte Besetzungspolitik in maßgeblichen Institutionen.

Georg Friedrich Haas war immer auch ein politisch denkender Aktivist, der versucht hat, autoritäre Strukturen zu durchbrechen und die Nachwirkungen des Nationalsozialismus auf personeller und auch inhaltlicher Ebene aufzulösen. Dies zeigte sich sehr deutlich im Rahmen der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Graz, wo Haas als Studenten- und später Mittelbauvertreter mitgeholfen hat, durch eine sensationelle Rektorswahl von Otto Kolleritsch (1979) Berufungen progressiver, demokratisch orientierter Professoren und Professorinnen mit einer innovativen künstlerischen Zielsetzung für die Gegenwartskunst zu ermöglichen.

Dieses Buch bietet keine leichte Lektüre, und es ist beklemmend zu lesen, wie sich Haas langsam und unter heftigen Konflikten sowohl aus seinem familiären deutschnational/nationalsozialistisch geprägten Umfeld löst und gleichzeitig konkrete inhaltliche und klar sichtbare Zeichen setzt. Selten bietet ein Autor einen so tiefen Einblick in seine familiäre und private Umgebung, immer mit dem Ziel, die gegenwärtigen politischen Einstellungen zu ändern.

Es gibt viele höchst bemerkenswerte Einblicke in diesem Buch, die ich bis auf eine Ausnahme nicht vorwegnehmen möchte. Ganz offen vergleicht er den Lebensweg des späteren FPÖ-Obmannes Jörg Haider mit seinem eigenen, da beide aus „Familien von ‚anständigen‘ Altnazis“ stammten. Gleichzeitig betont er die Bedeutung des Studiums bei Gösta Neuwirth sowie eines katholischen Freundes und der Mutter seines anderen Kompositionslehrers Iván Eröd – und vor allem die Rolle der Musik, die ihn „gerettet“ hat. Haiders offen ausgelebte Homosexualität, die in Österreich übrigens meist verschämt verdrängt wird, deutet Haas als „Akt des Entkommens aus der vom Naziungeist infizierten Welt seiner Eltern“, da die Nationalsozialisten bis auf prominente Fälle Homosexuelle offensiv verfolgten und viele von ihnen ermordeten.

Zusammenfassend glaube ich, dass diese schonungslose Autobiographie von Georg Friedrich Haas mit ihrer intellektuellen Durchdringung und zeithistorischen Kontextualisierung einen wichtigen Beitrag zu einer offeneren öffentlichen Reflexion von sozialen und privaten Langzeitwirkungen der Prägungen durch das totalitäre nationalsozialistische Regime in Österreich in der Zweiten Republik leisten kann.



Daniel Ender

## Wer, wenn ich schrie, hörte mich ...

Der Komponist Georg Friedrich Haas –  
ein Porträt in Bruchstücken

„Jede in der Kunst formulierte Verzweiflung ist schön.“<sup>1</sup>

Georg Friedrich Haas

(I)

Vor vielen Jahren hat mir Georg Friedrich Haas die amüsante Geschichte aus Paul Austers *New York Trilogy* erzählt, dass Iwan Wyschnegradsky, einer der Pioniere der „Ultrachromatik“ (also der Teilung der Oktave in kleinere Schritte als die gebräuchlichen Halbtöne), keinen Kühlschrank besessen habe.<sup>2</sup> Das obertonreiche Surren des sich immer wieder bemerkbar machenden Elektrogeräts hätte sich für Wyschnegradsky so sehr mit seiner Idealvorstellung präzise temperierter Intervalle gerieben, dass die „Reinheit“ der Obertöne des Kühlschranks für ihn nicht auszuhalten gewesen wäre. Der Anfang von Haas' 2. Streichquartett (1998) transformierte die penetranten Kühlschrankgeräusche in einer idyllisch in der Natur gelegenen Ferienwohnung, in die sich Haas zum Komponieren zurückgezogen hatte. (Er hat übrigens aus der Not eine Tugend gemacht und die Obertöne des Kühlschranks als Gehörtraining mitgesungen.)

Auch wenn er mit inzwischen ermüdender Regelmäßigkeit als „Spektralist“ bezeichnet wird<sup>3</sup> – also als Komponist, der auf die Klangfülle von Obertonakkorden zugreift, um diese als vielfach differenzierbares Gestaltungsmittel zu verwenden –, ist das höchstens die halbe Wahrheit. Denn Haas nutzt fast immer mehrere harmonische Systeme – vielleicht sollte man besser sagen: Welten – zugleich, lässt sie aufeinandertreffen, sich aneinander reiben und verschmelzen, vom unerbittlichen Konflikt bis zur völligen Annäherung. So macht er die Ergebnisse seiner systematischen Erforschung der Mikrotonalität (also von Vierteltönen und noch kleineren Intervallen) ebenso nutzbar wie minu-

ziös ausgelassene Obertonstrukturen und natürlich die gängigen Intervalle des traditionellen Tonsystems.

Bildeten für den Studierenden in den 1970er Jahren die Werke von György Ligeti oder Friedrich Cerha Ansporn und Maßstab und blieb er in der Folge stets aufmerksam gegenüber neuen kompositionstechnischen und ästhetischen Strömungen, so entwickelte er bald eine eigene, höchst persönliche Musiksprache mit hohem Wiedererkennungswert. Zugleich lässt sich diese in einem stetigen Austausch mit der Musik anderer begreifen, sowohl jüngerer Datums als auch zum Teil weit in die Geschichte hinein. Der Komponist selbst sagt zu diesem Spannungsfeld: „Ich habe keinen Standort. Ich entwickle mich, bewege mich. Vor 50 Jahren, als ich zu studieren begann, war die Musikgeschichte zu einer riesigen, unüberschaubaren Menge angewachsen. Verzweifelt bemühten wir uns, einen Überblick über die Entwicklungen vom Gregorianischen Choral bis zu Stockhausen, Boulez und Lachenmann zu bekommen. Die Masse der Meisterwerke wirkte in ihrer Großartigkeit sowohl inspirierend als auch erdrückend.“<sup>4</sup> Auch aus diesen Gedanken wird einerseits deutlich, wie sehr Haas die westliche, früher so genannte abendländische Musik als großen historischen Kontext ansieht. Andererseits sind ihm die zahlreichen unterschiedlichen Tendenzen neuer westlicher Musik und die unzähligen davon unabhängig existierenden Musikformen auf unserem Globus gleichermaßen ständig bewusst: „Mittlerweile [seit seiner Studienzeit, Anm.] ist die Musikgeschichte um 50 Jahre umfangreicher geworden. Zusätzlich begriffen wir alle, dass die europäische Musikgeschichte nur einen kleinen Teil der Gesamtheit an Musik ausmacht. Es gibt Tausende anderer Traditionen, Klangwelten zu schaffen und zu hören. Angesichts dieser Masse an Informationen habe ich resigniert – ich kann nicht alles kennenlernen und studieren, was es gibt.“ Qualität in der Komposition sieht der MacDowell Professor für Komposition an der Columbia University New York (seit 2013) vor allem in Authentizität sowie individuellem Ausdrucks- und Gestaltungswillen: „Es gibt keine ‚richtige‘ neue Musik – allerdings gibt es ausdrucksstarke (und nichtssagende), ehrliche (und verlogene), spannende (und langweilige), gut gemachte (und schlecht gemachte) neue Musik. [...] Als ich mich von meiner Kompositionsklasse in Basel verabschiedete, weil ich nach Amerika berufen wurde, waren meine abschließenden Worte an die Studierenden: ‚Tut, was ihr wollt. Aber seid euch ganz sicher, dass ihr wirklich wollt, was ihr tut.‘“ Dieser Satz, so kann man vermuten, dürfte auch ein Leitsatz für Haas selbst sein – in der Musik wie im Leben.

(2)

Josquin Desprez, Carlo Gesualdo, Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig van Beethoven, Franz Schubert, Felix Mendelssohn Bartholdy, Alexander Skrjabin – die Liste jener Vertreter der „großen“ europäischen Musiktradition, auf die Haas kompositorisch reagiert hat, ist beträchtlich, aber keineswegs beliebig. Demut und Bescheidenheit sprechen aus ihm, wenn die Rede auf die „alten Meister“ kommt, die er stets in einem Atemzug mit jenen der jüngeren Zeit nennt: „Zufällig bin ich innerhalb meines Lebens auf verschiedene Musik gestoßen, am intensivsten war wohl die Auseinandersetzung mit der europäischen bzw. US-amerikanischen Musik von Josquin bis Cage.“ Seine Reaktion auf die Musik eines Mozart oder Schubert sei immer die „größte Bewunderung der Schönheit ihrer Schöpfungen und der technischen Fähigkeiten dieser Komponisten“ gewesen: „Manchmal frage ich mich, warum ich es überhaupt wage, angesichts dieser Meisterwerke überhaupt noch einen Bleistift in die Hand zu nehmen.“

Höchst verschieden gestalten sich die Formen von Haas' schöpferischen Reaktionen auf derartige „Meisterwerke“ – ebenso verschieden sind die Nähe und Ferne der jeweils entwickelten musikalischen Sprache in Bezug auf die Ausgangspunkte. So verbirgt sich hinter dem Titel *Opus 68 für großes Orchester* (2003) eine „Bearbeitung“ – auch dieses Wort ist eigentlich zu bescheiden, vielmehr handelt es sich um eine hellhörige, persönlich gefärbte, mit modernen Mitteln arbeitende, analytisch durchdrungene Instrumentierung – von Skrjamins 9. Klaviersonate (1913). Ganz ähnlich und doch ganz anders ist *Torso für großes Orchester* (2001) eine auf den großen Klangapparat umgelegte Projektion von Schuberts nicht zu Ende geschriebener Sonate C-Dur für Klavier D 840 („Reliquie“, 1825) – der „Versuch, das Utopische dieses Schubert-Fragments mit den Mitteln des großen Orchesters des 20. Jahrhunderts zu verdeutlichen. Im ersten Satz seines Sonatenfragments D 840 setzt Schubert unter anderem den Dominantseptakkord konsequent als Konsonanz ein – und schafft damit eine Klangwelt, die Debussy vorausnimmt. Das gelingt. Stark. Im dritten Satz wiederholt er das Menuett-Thema einen Halbton höher – und weiß dann nicht mehr weiter, wenn er (formbedingt) zu diesem Thema zurückkehren muss. As-Dur oder A-Dur? Er bricht ab. Im vierten Satz versucht er eine Sonatenform mit dem Hauptthema als Rondo und dem Seitenthema als Variationsform – das geht in der Exposition sehr gut. Aber die Durchführung erweist sich als undurchführbar. Er bricht ab. – Heute könnte jede\*r bessere\* Musiktheoriestudent\*in dieses Werk ‚vollenden‘ – wäre dabei aber wohl blind für jene Grenzen, die für Schubert unüberwindbar waren.“

Nicht als unüberwindbar, sondern vielmehr als „unantastbar“ sieht Haas ein anderes, viel bekannteres musikhistorisches Fragment – vielleicht das bekannteste überhaupt – an: Mozarts Requiem (1791). Im Gegensatz zu Schuberts Fragment der Sonate C-Dur ist dieses – mit Ausnahme des *Lacrimosa* – im Grundgerüst durchgängig festgehalten (Haas: „Mozart hat die wesentlichen musikalischen Stimmen durchgängig skizziert, quasi ein Skelett des Werkes hergestellt“<sup>5</sup>). In seinen *Sieben Klangräumen zu den unvollendeten Fragmenten des Requiems von W. A. Mozart* (2005) setzt er daher seine eigene Musiksprache *neben* die Musik von Mozart.

In einem anderen Fall – seinem 3. Streichquartett „*in iij. Noct.*“ (2001) – integriert Haas auch einmal ein Zitat, nämlich von Gesualdo. Und in seinem Sextett *tria ex uno* (2001) entwirft er drei Perspektiven auf einen Satz aus Josquins Messe *L'homme armé*: zunächst nahe am Original, dann als „kommentierende Instrumentation“ und schließlich als „frei assoziierende Neukomposition“. Ein neueres Beispiel macht deutlich, wie sehr Haas in seiner Auseinandersetzung mit der Musikgeschichte immer auch die damalige und aktuelle außermusikalische Situation reflektiert. Die konzertante symphonische Dichtung für Violine, Kontraforte und Orchester *Was mir Beethoven erzählt* (2020), deren Titel sich auch als Anklang an programmatische Formulierungen Gustav Mahlers für seine 3. Symphonie (1896) verstehen lässt, setzt sich mit Beethovens Hörleiden auseinander, eröffnet jedoch auch – wie oft bei Haas – einen politischen Blickwinkel.

Die ständige Erweiterung der technischen und zugleich Ausdrucksmöglichkeiten ist ein musikhistorischer Aspekt, der für Georg Friedrich Haas eine zentrale Rolle spielt: „Zu allen Zeiten sind Komponist\*innen an die Grenzen des damals Möglichen gegangen. Josquin beispielsweise nutzte die Möglichkeiten der Mensuralnotation, um mit einer einzigen Zeile einen dreistimmigen Satz zu komponieren, wo jede der Stimmen in einem anderen Tempo und in einem anderen Schlüssel singt. Das Ergebnis dieser ‚Konstruktion‘ ist eine wunderschöne, ergreifende Musik. Die Melodie, mit der er diesen Zauber schafft, würde auch als Chanson beeindrucken. Aus der musikhistorischen Distanz heraus ist es leicht, das Innovative zu erkennen. Gesualdos Harmonien weisen weit in die Zukunft – er wurde aber von seinen Zeitgenossen als eher konservativ eingestuft, weil er immer noch der alten Polyphonie verbunden war. Brahms gilt als Traditionalist – seine Motivechnik nahm aber die Zwölftonmusik voraus, ohne Brahms wäre Schönberg ein anderer geworden. Mendelssohn wird heute noch weitgehend unterschätzt – trotz seiner Modernität als Klangfarbenkomponist.“

(3)

„Fürst, was Sie sind, sind Sie durch Zufall und Geburt, was ich bin, bin ich durch mich; Fürsten hat es und wird es noch Tausende geben; Beethoven gibt's nur einen.“<sup>6</sup> Was dem Fürsten Karl Lichnowsky mit diesen Worten an den Kopf geschleudert wurde, hatte 1806 enorme Sprengkraft und wäre heute so nicht mehr vorstellbar. Ein Moment solchen künstlerischen Selbstbewusstseins, das Beethoven erst etablierte, ist heute für Komponierende selbstverständlich – und ein solches, einschließlich eines hohen gesellschaftlichen und politischen Ethos, zeichnet auch Haas aus. Sein bereits oben erwähntes Stück *Was mir Beethoven erzählt* (2020) sieht er auch als Chiffre für aktuelle Bedrohungen: „Beethovens Werk hat seine Krankheit überlebt. Und die Humanität wird auch die Krankheiten der Gegenwart überleben“, schreibt Haas in seinem Werkkommentar: „Letztlich geht es mir nicht um Dunkelheit und Verzweiflung, sondern um Hoffnung und Licht.“ Das Gehörleiden Beethovens, dessen Tinnitus, sieht er entsprechend „als Symbol für das, was gerade in der Welt geschieht: Das grausige Erstarken des Faschismus in Europa, die wachsende Unmenschlichkeit, die Hilflosigkeit angesichts der Veränderungen, angesichts der Umschichtung der Einkommen von unten nach oben, die gezielte Verdummung der Massen, die Verhöhnung der Vernunft, das Abtöten von Solidarität ...“<sup>7</sup>

Haas hat also durchaus brennende Themen der Zeit im Blick und reagiert im kompositorischen Prozess auf sie. Auf die Frage, ob und wie konkrete außermusikalische Bezüge unmittelbar wahrnehmbar werden können, antwortet er: „Jede Musik ist politisch. Denn sie lebt infolge bestimmter gesellschaftlicher Gegebenheiten. Meine Musik ist menschlich. Das schließt das Politische mit ein. Klare Botschaften kann und will ich nicht predigen. Aber ich will das Virus der Humanität verbreiten.“ Zwei Stücke von Haas knüpfen am konkretesten an bestimmte Anlässe an: zum einen *in vain* für Ensemble (2000), das – für neue Musik sehr ungewöhnlich – eine Reprise enthält. Dieses Formmittel ist als Chiffre dafür intendiert, „dass das, was man für überwunden glaubte, tatsächlich wieder auftauchen kann.“ Haas dazu: „*in vain* ist aus meinem Schock über die FPÖ-Beteiligung in der österreichischen Bundesregierung im Jahr 2000 entstanden. Jedes Mal, wenn über dieses Werk gesprochen wird, wird auch über den Abscheu gegen die ‚Nachfolger der Vorgänger der Nazis‘ gesprochen. Auch hier.“ Zum anderen hat er sich mit *I can't breathe* für Trompete solo (2015) mit der „Black Lives Matter“-Bewegung solidarisch gezeigt. Was können solche Stücke womöglich ausdrücken und bewirken? Haas: „Als Musik: nichts Konkretes. Nur Betroffenheit. Mitgefühl. Angst. Und jedes Mal, wenn über

mein Werk *I can't breathe* gesprochen wird, wird an den von der Polizei umgebrachten Eric Garner erinnert. Auch hier.“

Erst vor wenigen Jahren hat der Komponist öffentlich gemacht, was ihn sein ganzes Leben wie ein düsterer Schatten begleitet hatte: sein Aufwachsen in einer nationalsozialistischen Familie und seine eigene ideologische Prägung als junger Mensch. Sein Großvater Fritz Haas war ein bekannter Architekt, der eine Reihe von Kraftwerksbauten verantwortete, und während der NS-Zeit Rektor der Technischen Hochschule in Wien. Georg Friedrich Haas wählte diesen Ort, um sich am 9. November 2015 erstmals öffentlich zu seinem familiären Hintergrund und seinen eigenen früheren Gedanken zu bekennen. In seiner Festrede zum 50-jährigen Jubiläum des steirischen herbsts formulierte er es 2017 so: „Wenn ich komponiere, stehen die Toten hinter mir, und ich fühle, dass sie auch jetzt, wo ich hier spreche, hinter mir stehen: Die jüdische Familie, die versucht hatte, in Wien zu überleben, indem sie tagsüber durch die Straßen zog und nachts irgendwo anlätete und um Übernachtung bettelte. Mein Großvater bat sie in die Küche und rief die Gestapo [Geheime Staatspolizei] an. Die Zwangsarbeiter – KZ-Insassen und Kriegsgefangene –, die auf den Baustellen meines Großvaters unter Arbeitsbedingungen schufteten mussten, bei denen tödliche Unfälle bewusst einkalkuliert waren. Die Einwohner jenes französischen Dorfes, dessen Namen ich nicht kenne, in das mein Vater eine Fliegerabwehrrakete gejagt hatte. Und die vielen, von denen ich nichts weiß. Ich fühle mich nicht schuldig. Aber ich fühle Scham und Trauer. Und besonders schäme ich mich für das, was ich selbst gedacht – und geredet – habe. Als Kind, als Jugendlicher, als Student. Ich habe viel zu lange gebraucht, bis ich bereit war, Wahrheit zu sehen.“ (vgl. S. 252–253).

(4)

Kaum ein „klassischer“ Komponist der Gegenwart spricht so offen über derart persönliche Themen wie Haas in den letzten Jahren – und zwar nicht nur über die dunklen Schatten der Vergangenheit aus der Zeit des Nationalsozialismus (über die in Österreich viel zu lange viel zu sehr geschwiegen wurde) sowie die familiäre und eigene Verflechtung darin. Fast zeitgleich mit seinem diesbezüglichen Bekenntnis ging er mit einem weiteren, sehr privaten Outing an die Öffentlichkeit, das noch größere Reaktionen hervorgerufen hat, vielleicht, weil am diesbezüglichen Tabu lange nicht gerüttelt wurde.

In seinen hier vorliegenden autobiographischen Erinnerungen *Durch vergiftete Zeiten. Memoiren eines Nazibuben* stellt er eine Verbindung der Ausdrucks-

welt seiner Kompositionen mit der eigenen Biographie her: „[D]ie Dunkelheit, die Trauer, die Abgründe meiner Musik haben ihre Wurzel im Schmerz und der Scham über das, was die Eltern und Großeltern getan haben. Und im Schmerz und der Scham über das, was ich als Heranwachsender gedacht und gesagt habe. Dazu kam ein jahrzehntelanger Kampf gegen meine eigene sexuelle Orientierung. Erst nach meiner Übersiedlung nach New York war ich so weit, meine eigene sexuelle Identität zu akzeptieren. Ich hatte das Glück, eine wunderbare Partnerin zu finden, mit der ich in Liebe zusammenlebe.“ (vgl. S. 246).

Die eigene sexuelle Orientierung, zu welcher sich der Komponist erst nach seinem Umzug in die Vereinigten Staaten offen bekannte: Damit ist die Neigung zu BDSM und zum dominanten Part dabei gemeint, den er in der Beziehung zu seiner Ehefrau Mollena Williams-Haas auslebt. Beide zusammen sprechen nicht nur öffentlich darüber, sondern erlauben im Dokumentarfilm *The Artist & the Pervert* (2019) von Beatrice Behn und René Gebhardt auch tiefe Einblick in ihren Alltag und ihre gemeinsame Intimität. Es waren also gleich zwei Befreiungsschläge, die Georg Friedrich Haas auf persönlicher Ebene gelangen. Dass es so lange gedauert hat, bis sie möglich waren, hat das Ehepaar bestärkt, möglichst offen damit umzugehen. Andere sollen dadurch motiviert werden, zur eigenen Geschichte zu stehen und die eigenen Neigungen zu leben.

Sein kompositorisches Schaffen, das nach den beiden Outings nochmals mit neuer Energie belebt worden zu sein scheint, gewann durch die Auseinandersetzung mit der eigenen Vergangenheit auch neue, existenzielle Seiten: Alle drei Opern der Schwetzinger Trilogie (*Bluthaus* [2011], *Thomas* [2013] und *Koma* [2016], sämtlich nach Libretti von Händl Klaus) rücken ansonsten im Musiktheater noch nie derart schonungslos gezeigte menschliche Grenzbereiche in den Fokus. Das erste der drei Werke ist vielleicht das persönlichste. Haas: „In *Bluthaus* habe ich emotionalen Missbrauch thematisiert. Ich bin Nadja – allerdings hat mein Vater mich nicht sexuell missbraucht, er hat ‚nur‘ versucht, einen Nazi aus mir zu machen. Die Mutter hat mitgetan. Alle Erinnerungen sind vergiftet. So wie die falsche Schönheit der tonalen Klänge, die in der Oper mit diesen Erinnerungen verbunden sind. ‚... wie früher ...‘ wird zum Gedanken an den vergangenen Horror. Darum packt Nadja ihre Eltern weg, zerstört die Wohnung, zerschlägt die Fenster.“

## Epilog

Im Zusammenhang mit dem Stück *Wer, wenn ich schrie, hörte mich ...* für Schlagzeug und Ensemble (1999) hat Haas formuliert: „Kunst kann nichts

verändern, sie kann höchstens etwas beschwören. Jede in der Kunst formulierte Verzweiflung ist schön.“<sup>8</sup> Diese Sätze lassen heute auch andere Interpretationen zu als gänzlich allgemeine. Inzwischen kann man erahnen, welche Art von Verzweiflung damals zu einer solchen Dringlichkeit und gleichzeitigen Freiheit des Ausdrucks geführt haben mag. Von Beginn an lässt sich aus Haas' Werken eine utopische Schönheit heraushören – ein Versprechen der Versöhnung? Er selbst sagt heute dazu, er sei früher religiös gewesen, habe diesen Glauben dann verloren, und die Musik habe für ihn diesen Platz eingenommen.

Die erste der *Duineser Elegien* von Rainer Maria Rilke beginnt mit den Sätzen: „Wer, wenn ich schrie, hörte mich denn aus der Engel Ordnungen? und gesetzt selbst, es nähme einer mich plötzlich ans Herz: ich verginge von seinem stärkeren Dasein.“<sup>9</sup> Was Engel hören, entzieht sich menschlichem Wissen. Aber der „Schrei“ – das Schaffen des Komponisten Haas – hat in dieser Welt nicht nur vielfach Gehör gefunden, er hat vielen Menschen Möglichkeiten aufgezeigt, klangliche Schönheiten zu erfahren. Mit seiner Utopie einer besseren Welt erfährt er eine weitgreifende Resonanz.

## Zur Edition

Die Memoiren von Georg Friedrich Haas wurden in den Jahren 2014 bis 2015 niedergeschrieben und in den Jahren 2018 bis 2022 ergänzt und redigiert. Ihr Text spricht zunächst für sich selbst – gerade durch das intensiv geschilderte persönliche Erleben, das zugleich zum Ausgangspunkt eines weitgreifenden Reflexionsprozesses wird. Zugleich beruhen die Beschreibungen auf individuellem Erleben sowie auf – vor allem in der eigenen Familie – weitergegebenen Erzählungen, deren Wahrheitsgehalt zuweilen nicht ohne weiteres objektivierbar ist. Daher erschien es angebracht, diesen Text nicht nur als bedeutendes zeitgeschichtliches Dokument zu publizieren, sondern ihn – soweit in diesem begrenzten Rahmen möglich – mit Nachweisen und zumindest exemplarischen Literaturangaben sowie wenigstens an einigen Stellen mit ergänzenden Kommentaren zu versehen. Im Haupttext sind diese Zusätze durchgehend mit [ ] kenntlich gemacht, weitere Einfügungen innerhalb dieser Passagen mit < >. Vom allgemeinen Sprachgebrauch abweichende Begriffsverwendungen – etwa „Oral History“ – wurden beibehalten, erzählte Ereignisse soweit wie möglich mit Quellenangaben versehen, historisch falsche Behauptungen in den familiären Erzählungen geprüft und ggf. korrigiert oder kommentiert. Zum Schutz einzelner Personen hat der Autor einige Namen unkenntlich gemacht und an einer einzigen Stelle aus demselben Grund ein literarisches Stilmittel angewendet. Gerade durch beschönigende bzw. manchmal den tatsächlichen Gegebenheiten widersprechende Berichte innerhalb der Familie erschließt sich ein wesentlicher Aspekt des Umgangs mit der (eigenen) Vergangenheit. Sollten die im Rahmen dieser Publikation wiedergegebenen Schilderungen weiterer Korrekturen bedürfen, ersuchen Verlag, Herausgeber und Autor um freundliche Kontaktaufnahme.

Für wertvolle Hinweise und anderweitige Hilfestellungen bei der Entstehung dieser Publikation gebührt folgenden Personen und Institutionen herzlicher Dank, wenngleich sie freilich keinerlei Verantwortung für den Inhalt des vorliegenden Buches tragen:

Alexander Baumann (Universitätsbibliothek und Archiv, Montanuniversität Leoben)  
Stefan Benedik (Haus der Geschichte Österreich)

- Tekmile Demiraslan und Birgit Rajabi (Fachbereichsbibliothek Zeitgeschichte,  
Universität Wien)
- Fritz Dittlbacher (Wien)
- Paulus Ebner, Juliane Mikoletzky und Alexandra Wieser (Archiv der TU Wien)
- Raphael Einetter, Hanno Loewy und Birgit Sohler (Jüdisches Museum Hohen-  
ems)
- Stáňa Ender (Wien)
- Eike Fess (Arnold Schönberg Center Wien)
- Heidrun Feurstein und Andreas Neuhauser (Illwerke VKW AG)
- Thomas Feurstein (Vorarlberger Landesbibliothek)
- Rudolf Flotzinger (Graz)
- Iva Gaudesová (Památník Terežín/Gedenkstätte Theresienstadt)
- Markus Grassl (Musikuniversität Wien)
- Irmgard Haas (Graz)
- Roland Haas (Schruns)
- Sandra Häuplik-Meusburger (Technische Universität Wien)
- Eva Maria Hois (Steirisches Volksliedwerk)
- Jasmin Linzer (Archiv des Österreichischen Volksliedwerkes, Österreichische  
Nationalbibliothek)
- Reinhard Kapp (Wien)
- Hartmut Krones (Wien)
- Sarah Kopelman-Noyes (National Institute for Holocaust Documentation/Uni-  
ted States Holocaust Memorial Museum, Washington, D. C.)
- Klaus Lippe (St. Andrä-Wördern)
- Günter Merz (Evangelisches Museum Oberösterreich)
- Katharina Mraček-Gabalier (Graz Museum)
- Lasse Müller und Jascha Zube (G. Ricordi & Co. Bühnen- und Musikverlag)
- Claudia Patsch (Universal Edition AG Wien)
- Daniela Reischl, Christian Scheib und Fränk Zimmer (Österreichischer Rund-  
funk/musikprotokoll)
- Walter Reiss (Projekt „Denk-, Informations- und Lernort ‚Anschlussdenkmal‘  
Oberschützen“)
- Margit Reiter (Universität Salzburg)
- Johannes Reitter (Linz)
- Michael Schelter (Bundesarchiv Berlin)
- Peter Schintler (Stadtarchiv Graz)
- Andreas Stadler (Warszawa)