

Harald Haslmayr

Haydns Klaviersonaten – Aspekte der ästhetischen Rezeptionsgeschichte

In: Internationales musikwissenschaftliches Symposium „Haydn & Das Clavier“. Im Rahmen der Haydntage Eisenstadt 13.–15. September 2000. Referate und Diskussionen. Hrsg. von Georg Feder und Walter Reicher. Eisenstädter Haydn-Berichte. Veröffentlichungen der Internationalen Joseph Haydn Privatstiftung Eisenstadt, Band 1. Tutzing, Hans Schneider 2002, S. 19 – 31.

Dieses Werk darf nur für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch verwendet werden. Für jede weitere Verwendung kontaktieren Sie bitte office@haydnstiftung.at.

Die 1993 gegründete Internationale Joseph Haydn Privatstiftung Eisenstadt ist eine gemeinnützige Organisation.

This work may only be used for personal, non-commercial purposes. Please contact office@haydnstiftung.at for any further use.

The International Joseph Haydn Foundation Eisenstadt, founded in 1993, is a non-profit organization.

Harald Haslmayr

**Haydns Klaviersonaten – Aspekte der
ästhetischen Rezeptionsgeschichte**

Eine begründende Aufzählung aller Themen in Bezug auf das Schaffen Haydns für Cembalo bzw. Klavier, die nicht Gegenstand dieses Referats sein können, würde die gesamte Redezeit in Anspruch nehmen, und um diese nicht leichtfertig zu vergeuden, muss eine knappe Vorausschau auf die Gliederung der kommenden halben Stunde genügen: Ein erster Abschnitt versucht eine grobe Zusammenfassung der Rezeptionskonstanten von Haydns Klaviersonaten, wie sie sich in der – zumindest deutschsprachigen – Haydn-Literatur darstellt. Ein zweiter Teil, orientiert an den Arbeiten von Manfred Angerer und Charles Rosen, möchte das Problem von Klaviersonate und Sonatenform neuerlich ins Gedächtnis rufen, und ein dritter Abschnitt lässt sich als Polemik gegen eine Polemik auffassen, und zwar als Kritik an dem von András Schiff verfassten Kommentar zu seiner im Jahr 1998 bei Teldec erschienenen Einspielung von Haydn-Klaviersonaten, wobei einige kurze Tonbeispiele zur Widerlegung oder zumindest zur Infragestellung von Schiffs Behauptungen herangezogen werden. Schon die parataktische Anordnung dieser drei Teile macht eine Begründung überflüssig, warum es sich hier ausschließlich um Anregungen zu gemeinsamer Diskussion handeln kann und weniger um einen Beitrag zur modernen Haydn-Forschung.

REZEPTIONSKONSTANTEN

Zunächst ist festzuhalten, dass in Bezug auf die chronologische Periodisierung von Haydns Klaviersonaten von der Partita in G-Dur (bis 1762) bis zu den drei letzten Londoner Sonaten von 1794/95 weitest gehende Einigkeit zu herrschen scheint. Georg Feder, Ulrich Leisinger und Ludwig Finscher kommen zu denselben Ergebnissen, eine aufsehenerregende Umdeutung der Chronologie, wie sie etwa Sonja Gerlach anhand der Symphonien vorgenommen hat, scheint momentan nicht in Aussicht zu sein.

Nun lässt sich freilich beobachten, dass beinahe die gesamte Haydn-Literatur die Entwicklung von 1762–1794/95 als Fortschrittsgeschichte deutet. Erst die letzten fünf Sonaten ab dem C-Dur-Werk Hob. XVI:48 von 1789 gelten als „schwere“, „gewichtige“, im emphatischen Sinn „klassische“ Werke. Bevor diese These an einigen Beispielen untermauert

werden soll, gilt es daran zu erinnern, dass eine solche Sicht, die man mit der Wendung „Vom frühen Experiment zur persönlichen Reife“ bezeichnen könnte, so eingebürgert sie auch immer sein mag, keineswegs selbstverständlich ist. Als stellvertretende gegenteilige Beispiele seien nur die weitgehend negative Einschätzung von Schumanns Spätwerk oder die katastrophale Verfallsgeschichte, die Adorno in seinem Richard Strauss-Aufsatz von 1964 der kompositorischen Entwicklung des Garmischer Meisters unbarmherzig vorhielt, zu nennen. Im Fall von Haydns Klaviersonaten ist es nun ein rezeptionsgeschichtliches Faktum, dass die „frühen“ bzw. „mittleren“ Sonaten beinah ausschließlich nach Einflüssen, die die Faktur dieser Werke geprägt haben mochten, untersucht werden. Aufgrund des berühmten, bei Griesinger überlieferten Zitats von Haydn, wonach er nur den Emanuel Bach als sein Vorbild anerkenne, kommt dabei natürlich Carl Philipp Emanuel Bach eine herausragende Bedeutung zu, aber an der groß angelegten Untersuchung von Bettina Wackernagel¹ über Haydns frühe Klaviersonaten lässt sich stellvertretend zeigen, dass auch Namen wie Wagenseil, Galuppi, Rutini, Monn, dessen Bruder Mann sowie Steffan eine bedeutende Rolle spielen.

Die fünf letzten Sonaten betreffend ändert sich das Bild schlagartig, man fragt, bildlich gesprochen, nicht mehr „Woher hat er's?“, sondern „Was gibt er?“. Einige Beispiele seien dazu angeführt:

Karl Geiringer wies darauf hin, dass bereits Hermann Abert in der Zeitschrift für Musikwissenschaft von 1920/21 das „E-Dur-Adagio der gewaltigen Es-Dur-Sonate Nr. 52 [...] in seiner Verzierungskunst fast Chopin nahe“² aufgefasst hätte. Ob Wolfgang Markgraf, der von der „beinahe schon chopinschen Verzierungskunst im E-Dur-Mittelsatz der Sonate Nr. 52 Es-Dur“ spricht, dies ebenso gehört oder die Einschätzung Aberts bzw. Geiringers einfach übernommen hat, muss offen bleiben.³ Jedenfalls decken sich Markgrafs Einschätzungen auch in weiterer Folge frappierend mit denen Geiringers, doch immerhin ist sich Markgraf der Fragwürdigkeit, Kunstwerke auf ihre Rolle als „Vorreiter“ hin zu befragen, bewusst:

„Die Haydn-Biographik verweist angesichts der drei Londoner Klaviersonaten ziemlich einhellig auf die Vorwegnahmen erst später voll ausgebildeter klavieristischer, harmonischer und satztechnischer Mittel wie die an Schubert erinnernde Oktavverdoppelung der Melodie über Triolenbeglei-

¹ Bettina Wackernagel, Joseph Haydns frühe Klaviersonaten. Ihre Beziehungen zur Klaviermusik um die Mitte des 18. Jahrhunderts, Tutzing 1975.

² Karl Geiringer, Joseph Haydn. Der schöpferische Werdegang eines Meisters der Klassik. Eine Biographie, 2., neu bearbeitete Auflage, Mainz 1989, S. 371.

³ Wolfgang Markgraf, Joseph Haydn. Versuch einer Annäherung, Leipzig 1990, S. 168. Genau an derselben Stelle der Sonate Hob XVI:52 Es-Dur fühlen sich auch Geiringer, Finscher und Reclams Klavierspielführer (siehe unten) an Schubert erinnert.

tung in der Sonate Nr. 51, D-Dur, die beinahe schon chopinsche Verzierungskunst im E-Dur-Mittelsatz der Sonate Nr. 52, Es-Dur, oder die den Scherzi Beethovens nahestehende Unisonoführung im Finale der Sonate Nr. 50, C-Dur. So fragwürdig diese Interpretation von Kunstwerken allein im Hinblick auf ihre Vorläuferrolle auch sein mag: erkennbar wird durch solche Hinweise wenigstens, dass die Kunst des reifen Haydn ganz an der Front des geschichtlichen Prozesses steht und dass diese Werke zwar einerseits Abschluß eines langen Weges sind, andererseits aber auch vielfältige Keime für künftige Entwicklungen in sich tragen.“⁴

Vor allem Beethoven ist es, dessen musikalische Sprache laut den Kommentatoren in den späten Haydn-Sonaten vorausgeahnt wird, wobei natürlich das zwischen den beiden Komponisten bestehende persönliche Lehrer-Schüler-Verhältnis der 1790er Jahre eine besondere Rolle spielt. Reclams Klaviermusikführer notiert über die c-Moll-Stelle am Ende der Exposition des Kopfsatzes der Es-Dur-Sonate Hob. XVI:49 und dessen Durchführung:

„[...] nach einer beklemmenden Pause erklingt leise, wie eine Mahnung aus anderer Sphäre, das kleine Viernotenmotiv, das später für Beethoven als Schicksalsmotiv große Bedeutung gewinnen wird. [...] Die Durchführung ist ein Musterstück thematischer Arbeit: Das Hauptthema, das in c-Moll einsetzt, verwandelt sich unversehens in das Seitenthema; dieses wiederum schrumpft zu dem Viernoten-Schicksalsrhythmus zusammen, der am Ende, leise und stockend in der Höhe und in der Tiefe erklingend, allein das Feld behauptet. Die unheimliche Stelle, die deutlich bezeugt, dass dem Klassiker Haydn auch die Regionen des Dunkels nicht unbekannt waren, darf als unmittelbares Vorbild für die entsprechende Episode im ersten Satz von Beethovens Appassionata gelten, zumal sie in der gleichen f-Moll-Tonart steht.“⁵

Im Schlusssatz von Hob XVI:50 „ist der Beethovensche Scherzo-Typus vorgebildet“⁶, zuvor hieß es vom Ende der Durchführung des Kopfsatzes:

²⁹ Markgraf, a. a. O., S. 168 f.

⁵ Reclams Klaviermusikführer, Bd. 1. Frühzeit, Barock und Klassik, 4. Auflage, Stuttgart 1982, S. 439 f.

⁶ Reclams Klaviermusikführer, a. a. O., S. 441. Vgl. dazu auch Ludwig Finscher, Joseph Haydn und seine Zeit, Laaber 2000, S. 440, der dieses Vorausweisen vor allem auf den „mittleren Beethoven“ einengt. Auf S. 430 hieß es bei Finscher:

„Im Gegenteil scheint es dem Komponisten, der so konsequent in Gattungen dachte wie keiner seiner Zeitgenossen, um zweierlei gegangen zu sein: um die Abgrenzung gegen die repräsentative Welt der Symphonie und den kompromisslosen Anspruch des Streichquartetts und um die Anknüpfung an die Traditionen ‚leichterer‘ Musik als Brücke zum Verständnis einer Entwicklung, die nun sehr schnell auch die Klaviersonate auf ein Niveau hebt, auf dem sonst nur Mozart und später der junge Beethoven arbeiten.“

„Ein Beethoven-Vorklang ist das geheimnisvolle, mit Dämpfung oder mit nachhallenden Saiten [...] zu spielende Bass-Unisono am Ende der Durchführung, [...]“⁷

Günther Batel bringt den Haydnschen Vorklang auf Beethoven auf den Punkt:

„Vermutlich während seines Auslandsaufenthaltes entstanden Haydns späte Klaviersonaten, die von ihrer Anlage und Gestaltung noch großartiger als die Es-Dur-Sonate von 1790 erscheinen. Es handelt sich dabei um drei Sonaten, in denen sich Haydn schon deutlich der bekennntnishaften Sonatensprache Beethovens nähert und sogar auf das Klavierschaffen der Frühromantik vorausweist. Aus der zweisätzigen D-Dur-Sonate sei ein Ausschnitt des von Triolen umspielten Seitenthemas gegeben, das zeigen soll, wie nahe Haydn hier bereits der Ausdruckswelt der musikalischen Romantik ist.“⁸

Neu in der Liste der Namen, die mit Haydns Klaviersonaten in Verbindung gebracht wurden, ist freilich derjenige Richard Wagners. Ludwig Finscher schreibt über den Beginn der Sonate C-Dur Hob. XVI:50:

„Der Kopfsatz der C-Dur-Klaviersonate XVI:50, 1794/1795 für die Londoner Pianistin Therese Jansen-Bartolozzi geschrieben, beginnt mit einer Demonstration, wie aus nichts, aber in gleichsam logischer Entwicklung, ein musikalischer Zusammenhang entsteht: es ist so etwas wie die Entstehung der Musik selbst, und wer will, mag an den Anfang von Wagners Rheingold denken.“⁹

[Als Tonbeispiel erklang hier der Beginn der Sonate bis T. 6, gespielt von Alfred Brendel.]

Auch ein Blick auf das Repertoire der Konzertsäle würde den Befund bestätigen, dass die Entwicklung von Haydns Klaviersonaten mittels eines aufsteigenden Modells gesehen und interpretiert wird; eigentliche Bedeutung haben vor allem die fünf „späten“ Sonaten.

Da Ludwig Finscher seinen „Rheingold“-Vergleich in einem Exkurs mit dem Titel „Logik, Witz und Humor“ zieht, sei auch an dieser Stelle ein solcher gestattet, denn Alfred Brendel hat seine Sicht musikalischen Humors ebenfalls an der Haydn-Sonate Hob. XVI:50 exemplifiziert, was aufgrund seiner Rolle als Pianist freilich nahe liegt. Ganz einfach um an diesen brillanten Essay zu erinnern, sei in einem Exkurs kurz aus dem Auf-

⁷ Reclams Klaviermusikführer, a. a. O., S. 440.

⁸ Günther Batel, Meisterwerke der Klaviermusik. Ein Führer durch die Klavierliteratur von den Anfängen bis zur Gegenwart, Wiesbaden 1997, S. 146.

⁹ Finscher, a. a. O., S. 452.

satz „Das umgekehrte Erhabene: Gibt es eigentlich lustige Musik?“¹⁰ von Alfred Brendel zitiert, es geht um die ersten Takte des dritten Satzes:

„Beim Hereinplatzen des ersten H-Dur-Akkords sagt sich der Hörer zunächst: aha, ein Fauxpas. Der Versuch, diesen Eindruck zu untermauern, stößt aber bald auf Schwierigkeiten. Was würde ein Spieler tun, der in einem C-Dur-Stück aus Versehen nach H-Dur gerät? Der britische Dirigent Sir Adrian Boult hätte sich vermutlich zum Publikum gewendet, ‚sorry, my fault‘ gesagt und von vorne angefangen. Wahrscheinlicher ist, dass der Spieler versuchen wird, sich improvisierend aus der Affäre zu ziehen. Die Regelwidrigkeit des H-Dur-Akkords würde auf solche Weise ‚rationalisiert‘, Schadenfreude verwandelte sich in Bewunderung für den prompt reagierenden Interpreten.

Der zweitbeste Ausweg des imaginären Spielers wäre, so zu tun, als sei nichts gewesen. Man rutscht auf einer Bananenschale aus, plötzlich sitzt man da. Nach einem Moment der Verblüffung rafft man sich auf und geht mit unschuldiger Miene weiter. Genau dies scheint in Haydns Stück der Fall zu sein. [...] Wir teilen angesichts des fröhlichen Traumas, das wir durch Haydn erfahren haben, mit Schopenhauer die Freude daran, ‚diese strenge, unermüdliche und lästige Hauslehrerin Vernunft endlich einmal von ihrer eigenen Unzulänglichkeit überzeugt zu sehen‘.“¹¹

[Tonbeispiel: Beginn des 3. Satzes bis T. 24, gespielt von Alfred Brendel.]

Doch rasch zurück zu unserem Thema der Rezeptionskonstanten, von denen sich zumindest noch zwei namhaft machen lassen: Keiner der Analytiker von Haydns Klaviersonaten kommt um die historische Frage nach der instrumentenbautechnischen Entwicklung vom Cembalo zum „modernen“ Klavier (Hammerklavier, Fortepiano) herum. Wie wir aus Haydns Korrespondenz, vor allem mit Frau von Genzinger, wissen, war Haydn, obwohl bekanntlich selbst kein Starvirtuose auf den Tasteninstrumenten, in Bezug auf klaviertechnische Neuerungen etwa der Firmen Wenzel Schanz oder Anton Walter höchst sensibel, stets auf dem Laufenden und wusste sich dieser Innovationen souverän zu bedienen, wie etwa die bereits angesprochene, vieldiskutierte Anweisung „open pedal“ bzw. die Verwendung des dreigestrichenen *a* in der für ein Instrument der englischen Firma John Broadwood komponierten Sonate C-Dur Hob. XVI:50 zeigt. Obwohl in aufführungspraktischer Hinsicht noch nicht ausdiskutiert, scheint weitest gehende Einigkeit aller Kommentatoren dahingehend zu bestehen, dass das ‚Klavier‘ das Cembalo nach und nach ablöste, um es gegen Ende des Jahrhunderts völlig verdrängt zu haben.

¹⁰ In: Alfred Brendel, *Musik beim Wort genommen. Über Musik, Musiker und das Metier des Pianisten*, München 1990, S. 29 ff.

¹¹ Ebd.

Als letzte Rezeptionskonstante lässt sich die Frage nach den Widmungsträgern bzw. den neuen Möglichkeiten musikalischen Verlegertums angeben. Die Bedeutung der Frau als Interpretin auf dem neuen „Modeinstrument“ spielt hier eine ebenso große Rolle wie das Verhältnis von „privaten“ und „öffentlichen“ Aufführungsbedingungen, wobei man sich spätestens seit Jürgen Habermas' Analysen des Strukturwandels der Öffentlichkeit im 18. Jahrhundert bewusst wurde, dass eine scharfe Trennung dieser beiden Bereiche zu Haydns Zeit kaum möglich ist, ja sogar einen tückischen Anachronismus darstellen dürfte. Mit dieser Frage, ob eine „öffentliche“ Symphonie nun der Form nach nichts anderes sei als eine ausinstrumentierte „Klaviersonate“ aus dem häuslich intimen Bereich, kommen wir zum zweiten Abschnitt.

KLAVIERSONATE UND SONATENFORM

Wie wir alle wissen, gibt es bis heute keine umfassende historische Darstellung der Theorien der klassischen Sonate, wie sie von Bernhard Adolph Marx über August Halm, Erwin Ratz bis hin zu Charles Rosen formuliert worden waren. Letzterer scheint mit seinen Analysen im inzwischen zum Klassiker avancierten Werk „The classical style“ (1971) Hauptverantwortlicher für die „Temporalisierung“ des starren Sonatenschemas des 19. Jahrhunderts zu sein, und sein Verdienst liegt zweifellos in der Herausarbeitung der eminenten Bedeutung der harmonischen Tektonik für die musikalischen Gebilde der Wiener Klassik. Noch einen Schritt weiter geht Manfred Angerer in seiner bislang leider unveröffentlichten Habilitationsschrift über Haydn¹² aus dem Jahr 1990. Aus zwei Gründen sei aus dieser zitiert: erstens um auf dieses so originelle wie scharfsinnige Werk aufmerksam zu machen, und zweitens um eine anscheinend immer mehr verschwindende Fragestellung ins Gedächtnis zu rufen.

Im Anmerkungsteil zum 5. Kapitel seiner Arbeit macht Angerer darauf aufmerksam, dass die Interpretation einer Symphonie als einer „Orchestersonate“ sich erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts durchzusetzen begann, und lässt den Theoretiker Benedict Widmann zu Wort kommen, dessen „Formenlehre der Instrumentalmusik“ im Jahr 1862 in Leipzig erschienen war:

„Die Symphonie oder Sinfonie ist eigentlich nichts Anderes als eine für das Orchester bestimmte grosse Sonate, und hat sowohl in Beziehung auf die Anzahl und Anordnung der einzelnen Sätze, als wie auch in Beziehung auf deren Form ganz dieselbe Einrichtung. Da aber zur Darstellung

¹² Manfred Angerer, Die Rationalität des Populären. Große symphonische Form und Liedthematik bei Joseph Haydn, Wien 1990, ungedruckt.

der Gedanken das ganze Orchester verwendet werden kann, so lässt sie auch eine vollere und breitere Gedankenentfaltung zu, so dass mit der Symphonie die Instrumentalmusik zu ihrer höchsten und letzten Vervollendung gelangt.'

Für Widmann ist die Symphonie also bloß deswegen die ‚Vervollendung‘ der Instrumentalmusik, weil sie besonders viele Ausführende verlangt und besonders lange dauert. Vgl. auch Heinrich Adolf Köstlin, *Die Tonkunst. Einführung in die Aesthetik der Musik*, Stuttgart 1879, S. 234: ‚Der erste Klassische Meister der Orchestersonate oder der Sinfonie ist Haydn.‘¹³

Angerer, dessen bohrende Intellektualität darauf abzielt, den innovativ-diskursiven Charakter von Haydns Musik herauszuarbeiten (Haydns Musik ist weder „architektonisch“ noch „prozessual“, sondern „diskursiv“¹⁴), stellt hingegen die Klaviersonate in Zusammenhang mit dem Streichquartett und entlarvt damit die Interpretation der Symphonie als „Orchestersonate“ als Projektion des gelehrten 19. ins diskursive 18. Jahrhundert, wobei sich natürlich auch die Frage stellt, ob es anders überhaupt hätte kommen können:

„Der wichtigste ‚Rezipient‘ der Klaviersonate, die damals noch kein Prunkstück öffentlicher Solistenkonzerte war, ist der Spieler selbst. In ihr geht es um möglichst differenzierten, vielfältigen und individualisierten Gefühlsausdruck. Anders als die Symphonie ist sie nicht an bestimmte, sozusagen ‚offizielle‘ Empfindungen gebunden. Auch für das Streichquartett bilden primär die Spieler selbst das ‚Publikum‘. Spielend führen sie miteinander einen ‚musikalischen Diskurs‘. Die zwanglose Verständigung freier Subjekte ist ihrem Wesen nach rationaler als das einsame Zwiegespräch eines Spielers mit dem Flügel. Das Streichquartett ist daher rationaler, intellektueller mit einem Wort: ‚künstlicher‘ als die Solosonate. Beide Gattungen rechnen natürlich auch mit Zuhörern, die nicht aktiv an der musikalischen Ausführung beteiligt sind. Es kann sich dabei jedoch nie um ein großes Publikum, um eine ‚Menge‘, handeln. Die Zuhörer reagieren durchaus individuell – und sollen dies auch. (Bezeichnend genug, ist es in diesen Gattungen z. Bsp. nicht nötig, die Aufmerksamkeit des Zuhörers durch outrierte Überraschungseffekte zu fesseln.) Die solistische oder kammermusikalische Darstellung von Empfindungen soll vom Spieler oder durch dessen Vermittlung von den (wenigen) Zuhörern in eigenes, individuelles Erleben umgesetzt werden. Die durch und durch subjektive Reaktionsweise ist dabei keinerlei ‚objektiver‘ Instanz oder Kontrolle unterworfen. Der ‚Inhalt‘ solcher Musik ist das zwangsfreie Erlebnis subjektiver Innerlichkeit und deren – durch die künstlerische Darstellung ermöglichte – objektivierende Reflexion. Prinzipiell aber braucht es gar kein Publikum – außer den Spielern selbst – zu geben.

¹³ Angerer, a. a. O., S. 382.

¹⁴ Angerer, a. a. O., S. 299. Vgl. dazu auch den zwingenden Abschnitt S. 306–309.

Man könnte sagen: Klaviersonaten oder Streichquartette sind dazu da, um g e s p i e l t, Symphonien aber, um g e h ö r t zu werden. Die Aufführung einer großen Symphonie in einem leeren Konzertsaal ist ein Unding; es handelt sich entweder um eine Probe oder um eine mißlungene Ausführung. In den solistischen und kammermusikalischen Gattungen ist der aktive, der musizierende I n t e r p r e t ein i n t e g r a l e r T e i l d e s W e r k e s, in der Symphonie ist es das P u b l i k u m. Die Symphonie muss aus einer großen, disparaten Menge erst ‚Zuhörer‘ bilden.“¹⁵

Als Anregung zur Diskussion sei also an dieser Stelle mit Manfred Angerer gefragt, wie viel unvermeidliches Missverstehen bereits im Spiel sein muss, wenn die „Sonate“ als ursprünglich transitorisch-diskursiver Vollzugsakt zum Problem der wissenschaftlichen Theorie wird.

POLEMIK GEGEN EINE POLEMIK

Im Jahr 1998 veröffentlichte der ungarische Pianist András Schiff auf dem Label Teldec eine Doppel-CD mit einer Neueinspielung von zehn Klavier-Solowerken von Joseph Haydn und stellte dem Booklet zu dieser Box einen eigens von ihm selbst verfassten Essay voraus. Damit steht Schiff als Pianist keineswegs allein da, man denke nur an die Kommentare Alfred Brendels zu seiner Einspielung des Schubert-Klavierwerks 1822–1828 von 1973 oder an diejenigen von Valery Afannassiev zu seiner Aufnahme der Brahms-Intermezzi und Klavierstücke Op. 117, 118, 119 aus dem Jahr 1992. Auch Schiff bemüht in seiner Besprechung vor allem Vergleiche mit Beethoven und wird am Beginn seiner Ausführungen nicht müde, auf das seiner Meinung nach deplorable Dasein, das Haydn-Klaviersonaten im heutigen Konzertsaal fristen müssen, hinzuweisen. Damit nicht genug, beginnt Schiff nun mit der Suche nach den Schuldigen:

„Der Hauptgrund für die Vernachlässigung und die Unpopularität der Haydn'schen Klavierwerke ist, dass viele der großen Pianisten des 19. Jahrhunderts und, wenn auch in geringerem Maße, des 20. Jahrhunderts, sie vollkommen ignoriert haben. Backhaus und Horowitz spielten gelegentlich einmal eine Sonate, aber das ist nur die Ausnahme, die die Regel bestätigt. Haydn hatte niemanden, der sich für seine Werke einsetzte. Alfred Brendel ist der einzige Pianist, der viele dieser Sonaten regelmäßig auf sehr hohem Niveau in seinen Programmen spielt und sie aufnimmt. Sviatoslav Richter, einer der ganz großen Künstler, spielte eine Menge Haydn, doch glaube ich nicht, dass er zu unserem Verständnis des Komponisten besonders beiträgt. Haydn zählt auch nicht zu Richters stärksten Leistungen. (Die russische Kultur und die Wiener Klassik sind meilenweit voneinander entfernt, und es ist doch recht absurd, wie sich die Leute im We-

¹⁵ Angerer, a. a. O., S. 367 f.

sten von dieser russischen Verfälschung der Klassiker in den Bann ziehen lassen.)

Glenn Goulds Aufnahme der letzten sechs Sonaten ist, um es einmal gemäßigt auszudrücken, höchst merkwürdig. Er haßte Mozart, Haydn aber liebte er. Dennoch spielte er Werke beider Meister ein – um zu belegen, dass Mozart der schwächere Komponist von beiden war. Solche Absurditäten sollte man nicht ernst nehmen. Gould war ein brillanter Musiker und Pianist, der dank seiner Bach-Einspielungen, seiner recht unkonventionellen Ansichten über musikalische und andere Zusammenhänge und schließlich dank seines frühen Todes den Status einer Kultfigur erreicht hat.

Er ist gefährlich, wenn die bewundernden Fans und Kritiker nicht imstande sind, die wahren Leistungen von den Parodien zu unterscheiden. Goulds Haydn ist ebenso bizarr und pervertiert wie sein Mozart; dies zeigt eine vollkommene Unkenntnis des klassischen Stils und kann als solches nur von gleichermaßen unwissenden Zuhörern geschätzt werden.^{16a}

Es fällt schwer, den präventösen Ton und die pauschalen Rundumschläge dieser Passage nicht zu kommentieren, doch muss an dieser Stelle darauf hingewiesen werden, dass Schiff hier eine Auffassung von musikalischem Expertentum – sei es auf der Seite des Interpreten wie auch auf derjenigen des (angeblich) leider so ungelehrten Publikums – vertritt, die gerade für die Wiener Klassik in keiner Weise zutrifft. Wer immer auch in ihrem Bereich Experte sein mag oder nicht, ganz sicher jedoch nicht jemand, der sich mit der Ansammlung historischen bzw. aufführungspraktischen Wissens begnügt.

Um zum Abschluss eine kurze Rehabilitierung der von Schiff so geschmähten „russischen Schule“ zu versuchen (Glenn Gould kann hier als der Extremfall, den er in der Tat darstellte, nicht behandelt werden), seien anhand von drei Beispielen zwei genuin „österreichische“ Pianisten mit prominenten Vertretern der russischen Schule verglichen. Bewusst wird auf Ausschnitte aus der Schiff-Einspielung verzichtet, um den musikalischen Interpreten nicht mit dem verbalen Kommentator parteiisch zu vermengen.

Hören wir zunächst das Seitenthema aus dem Kopfsatz der Sonate Es-Dur Hob. XVI:52 in der Interpretation von Svjatoslav Richter: (Tonbeispiel: Allegro, T. 92–105) Bei Richter gewinnt der Charakter des Themas etwas outriert-Mechanisches, ja im Sinn von Charlie Chaplins Meisterfilm „Modern times“ sogar etwas monoton-Klimperndes, maschinell-Absurdes. Als Gegenbeispiel Markus Schirmer (Tonbeispiel: Allegro, T. 92–105), dessen perlend-heller Diskant (er spielt auf einem Fazioli!) buchstäblich das

¹⁶ András Schiff, Haydns Klaviersonaten. Zur Rezeptionsgeschichte und Interpretation, in: CD-Booklet zur Aufnahme „Haydn Klaviersonaten“, Teldec 1998, S. 22.

vielzitierte Rokoko-Porzellan zum Klingen bringt. Sollte es eine Filmmusik zu Wolf von Niebelschütz' großem Dixhuitième-Roman „Der blaue Kammerherr“ geben, es müsste diese Stelle, interpretiert von Markus Schirmer, sein.

Nun nochmals Schirmer mit dem Übergang vom zweiten zum dritten Satz derselben Sonate (Tonbeispiel: Adagio, T. 44 bis Schluss, und Presto-Finale, Beginn bis T. 28). Schirmer lässt das Adagio geradezu hochromantisch aussingen, das Finale erscheint als das Erwachen aus einem Traum. Ganz anders Richter (Tonbeispiel). Sein „attacca“-Übergang tönt nicht nur den Schluss des Adagios, sondern lässt vor allem das repetierte G im ersten Takt des Presto-Finales bis zum Eintritt des Es in Takt 2 noch als möglicher Nachklang in e-Moll des selbst schon in so überraschendem E-Dur stehenden Adagios erscheinen.

Als letztes ein Vergleich zwischen Alfred Brendel und Vladimir Horowitz, und zwar der Übergang von B-Dur zum b-Moll-Mittelteil des Adagio cantabile der Sonate Es-Dur Hob. XVI:49; zunächst Brendel (Tonbeispiel: Adagio cantabile, T. 52–65). Brendel wählt einen eher lyrisch getönten Übergang, hält sich an die Forte-Vorschrift Haydns und betont die Rolle des Harmoniewechsels. Horowitz hingegen evoziert in seinem Fortissimo-Ausbruch die Welten mondäner Romantik eines Nocturne von Frédéric Chopin, man denke etwa an das Larghetto in cis-Moll Nr. 7 Op. 27/1, das bekanntlich in Thomas Manns „Doktor Faustus“ eine so bedeutende Rolle spielt (Tonbeispiel: Adagio cantabile, T. 52–65).

Gewiss, dies alles sind splitterhafte Ausschnitte am Ende eines splitterhaften Referats, vielleicht aber doch der Versuch eines Beweises, dass es sich hier um alles andere handelt als um russische „Verfälschungen der Klassiker“. Jedenfalls aber eine Aufforderung, sich gerade von der Kunst der russischen Schule nach wie vor in den Bann ziehen zu lassen!

Verwendete Tonträger:

S. Richter, The authorised recordings. Box: Haydn, Beethoven, Weber. CD 1, Philips 1994.

J. Haydn, 11 Piano Sonatas. Alfred Brendel. CD 1 + , Philips 1986.

J. Haydn, Klaviersonaten, Vol. 1. Markus Schirmer, Lotus Records 1995.

V. Horowitz, The last recording. Chopin, Haydn, Liszt, Wagner, Sony Classical 1990.

Diskussion (Leitung: Otto Biba)

Johannes Leopold Mayer

Ich habe für das Landesstudio Burgenland des ORFs sämtliche Haydn-Sonaten mit Roland Batik aufgenommen und eine Erfahrung dabei gemacht, die mich sehr an das erinnert, was Sie jetzt gesagt haben. Ich habe damals sehr viel mit dem Pianisten über die Möglichkeiten diskutiert, auch z. B. diese Stelle, den Übergang in der „Genzinger-Sonate“ Hob. Nr. 49 zu gestalten. Der Pianist selber ist zu verschiedenen Lösungen gekommen, die ihm persönlich als sehr schlüssig erschienen. Eine ist dann auf die CD gekommen. Ich glaube, dass das eigentlich genau das trifft, was Sie vorher angedeutet haben. Der Pianist, der Musiker – und gerade bei der „Genzinger-Sonate“ scheint mir das von der Entstehungs- und Widmungsgeschichte her evident – ist der erste Adressat, und Haydn schreibt ja auch, „das hat sehr viel zu bedeuten“, wohl auch dieser Übergang hier. Was es aber bedeutet, muss der Pianist selber interpretieren, und daher gibt es verschiedene schlüssige Möglichkeiten, vor allem auch in den frühen Sonaten, mit deren ganz seltsamen Periodenbauten. Ich glaube, dass Haydn sehr viele Möglichkeiten für den Pianisten offen gelassen hat.

Eva Badura-Skoda

Ich wollte nur ergänzend sagen, dass nicht nur Alfred Brendel regelmäßig in Konzerten Haydn-Sonaten spielt, sondern auch Paul Badura-Skoda.

Harald Haslmayr

Auch András Schiff.

Ulrich Leisinger

Ich würde gerne noch einmal auf den ersten Fragenkomplex eingehen: Sie kritisieren zu Recht, dass das Haydn-Bild ein bisschen einseitig gezeichnet wird und dass der Entwicklungsgedanke überall in den Köpfen spukt. Die entscheidende Frage ist nur, wie man sich dem entziehen könnte, denn ich glaube schon, dass die Frage als solche legitim ist. Ein junger Komponist lernt das Komponieren, das schafft er nicht alles aus sich selbst heraus, und daher ist bei ihm die Suche nach Vorbildern meiner Meinung nach legitim. Es wird dann spannend zu fragen: Ab wann haben wir die vollgültigen Werke? Und da stimme ich Ihnen natürlich

zu, das fängt mit Sicherheit nicht erst mit den fünf letzten Sonaten an. Als ob Haydn 55 Probeversuche gebraucht hätte, bis er ein anständiges Stück schreiben konnte! Man kann eine gute Weile zurückgehen, und wenn einer ein Stück nennt, dann sagt ein anderer: Aber das, was er zwei Jahre früher geschrieben hat, reicht doch auch schon. Was wäre denn ihre Alternative zu dem Entwicklungsdenken?

Harald Haslmayr

Ich habe den Entwicklungsgedanken überhaupt nicht kritisiert, sondern wollte es neutral feststellen. Gerade auf diese Epoche lässt sich meiner Meinung nach kein anderes Modell so treffend anwenden, wenn es gilt, den Gehalt der Werke, ihre Prozessualität, die ja erst mit dem Fortschrittsgedanken aufkommt, zu erfassen. Die repräsentativen Sachen, die etwa zwischen 1780 und 1820 entstanden, sind von dem Fortschrittsgedanken, ob man ihn hegelianisch oder goetheanisch versteht, überhaupt nicht zu trennen. Andererseits, wenn Sie die große Polemik in der Kunstgeschichte sehen, wo man 200 Jahre lang gelehrt hat, Giotto bedeute die Erfindung der Malerei und der Ablösung von der sogenannten „byzantinischen Starre“, und die Erfindung der Perspektive sei ein Fortschritt gegenüber dem Zweidimensionalen des Byzantinischen, dann wissen wir genau, dass dies eine Projektion des Entwicklungsgedankens ist, die nicht nur das Phänomen nicht trifft, sondern es von Grund auf vollkommen verstellt. Bei Pavel Florenskij etwa geht es um diese großen Polemiken gegen den Entwicklungsgedanken des 19. Jahrhunderts, der suggeriert, dass etwas besser oder naturalistischer sei als früher. Auch ist es einfach und billig, immer auf die Sonatentheoretiker des 19. Jahrhunderts einzuhacken. Wie hätten diese den diskursiven Akt der Musik der Wiener Klassik, wenn sie theoretisch darüber nachdachten, anders als so formulieren können, wie sie es schließlich taten? Es gibt auch keine Verfallsgeschichte der Sonatentheorie, sondern diese ist wirklich immer der Ausdruck eines historischen Zugangs.

James Webster

Ich habe in meinem Buch über die Abschiedssymphonie ein ganzes Kapitel über diese Fragen verfasst. Hier will ich nur sagen, dass es nur möglich ist, aus diesem schlechten hermeneutischen Zirkel heraus zu kommen, wenn man jedes einzelne Werk oder Opus „für sich“ betrachtet. Das bedeutet nicht, dass man den Fortschritt verneinen muss, auch nicht die Entwicklung. Das Falsche dabei ist, sich an den Evolutionsgedanken zu halten, das heißt, sich vorzustellen, Haydn hätte ein Ziel im Sinn gehabt,

oder dass die Geschichte für Haydn ein Ziel im Sinn gehabt hätte, wie z. B. die Erreichung der Klassik.

László Somfai

Zu dem Thema der fünf letzten Sonaten: Ich bin alt genug, mich daran zu erinnern, dass, als ich ein Klavierschüler war, man nicht viel von den fünf späten Sonaten gesprochen hat. Man hat höchstens die Londoner Es-Dur-Sonate Hob. XVI:52 gespielt, aber am Konservatorium, nicht an der Hochschule. Und dann noch eventuell die „Genzinger-Sonate“ Hob. XVI:49. Dagegen war ein halbes Dutzend Sonaten, darunter die c-Moll-Sonate Hob. XVI:20, immer populär, von den Auenbrugger-Sonaten die D-Dur-Sonate Hob. XVI:37, und dann nach einer Zeit hat jemand von den Esterházy'schen Sonaten die in F-Dur Hob. XVI:23 entdeckt. Das war damals ein ganz anderes Bild als heute. Ich bezweifle, ob damals die D-Dur-Sonate Hob. XVI:19, eine meiner Lieblingssonaten, eine wichtige Rolle spielte. Zum Thema András Schiff hätte ich auch einiges zu sagen, und zwar, dass ich es hasse, wenn ein Künstler seinen Standpunkt verteidigt. Übrigens ist Schiff viel kämpferischer gegen die Hammerklavierspieler. Aber trotzdem muss ich Ihnen sagen, dass für viele von uns Richter – so hoch wir ihn schätzen – absolut stillfremd ist. Und natürlich möchte ich ihn nicht gerne mit einem zeitgenössischen österreichischen Pianisten vergleichen, sondern mit dem besten Hammerklavierspieler. Ich habe so vieles Anregende in Ihrem Vortrag gefunden, aber bei diesen zwei Punkten bin ich nicht mit Ihnen einig.

Harald Haslmayr

Interessant ist, als Detail, dass im neuen großen Buch von Ludwig Finscher, der ja sehr vorsichtig mit Wertungen ist, die c-Moll-Sonate als lange Zeit hindurch „überschätzt“ apostrophiert wird; das hat mich sehr gewundert. Zu András Schiff: Jedesmal wenn ich Interpretationen von ihm höre, interessieren diese mich. Sensibel werde ich immer nur, wenn die Rede ist von „Verfälschungen“ und „in ihren Bann ziehen“, von den Eigentlichen, die es wissen, und den Anderen, die keine Ahnung vom Stil haben. Bei Richter, von dem jetzt einiges wieder auf Einzel-CD vorliegt, ist es ganz klar, dass für ihn aus seiner Situation heraus Annäherungen an ein adäquates Stilideal vielleicht nicht so selbstverständlich waren, wie wir es heute empfinden. Ich möchte keine Wertungen vornehmen, aber seine Interpretationen als „Verfälschungen“ zu bezeichnen, das wollte ich nicht einfach so stehen lassen.

