

Eike Fess

Das Haydn-Bild der Wiener Schule in der Aufführungspraxis

In: Original – Interpretation – Rezeption. Referate dreier Haydn-tagungen. Hrsg. von Walter Reicher. – Eisenstädter Haydn-Berichte. Veröffentlichungen der Internationalen Joseph Haydn Privatstiftung Eisenstadt, Band 12. Wien, Hollitzer Verlag 2020, S. 335 – 348.

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.

Das Haydn-Bild der Wiener Schule in der Aufführungspraxis

Meine Lehrmeister waren in erster Linie Bach und Mozart; in zweiter: Beethoven, Brahms und Wagner. [...] Ich habe auch von Schubert vieles gelernt und auch von Mahler, Strauß und Reger. Ich habe mich gegen keinen verschlossen [...]!¹

Arnold Schönberg nennt in dieser vielzitierten Passage aus seinem zu Lebzeiten unveröffentlichten Manuskript „Nationale Musik“ neun verschiedene Komponisten, die eine wichtige Rolle für seine musikalische Entwicklung spielten. Dass Joseph Haydn darin keinen Platz findet, wirft ein bezeichnendes Licht auf Schönbergs Musikgeschichtsbild, dass durch die Historiographie des 19. Jahrhunderts geprägt war. Während Haydn noch um die Wende zum 18. Jahrhundert in Feuilleton, Musiktheorie oder lexikalischen Werken als unangefochtener Meister der Instrumentalmusik galt, nahmen nach seinem Tod zunächst Wolfgang Amadeus Mozart und schließlich Ludwig van Beethoven mit einer bis heute kaum angefochtenen Führungsposition im klassischen Kanon diese Stelle ein. Einflussreich waren hier nicht zuletzt die Schriften Adolph Bernhard Marx, der Beethoven als maßgebliches Modell der Kompositionslehre etablierte. In dieser Tradition steht auch die Unterrichtspraxis Schönbergs². Nach Alexander Carpenters Beitrag „Schoenberg's ambivalent Haydn Reception“ stehen die Notenbeispiele von Haydn und Beethoven aus Schönbergs Lehrwerk „Fundamentals of Musical Composition“ im Verhältnis 1:10 zueinander³. In der von Neil Boynton unter dem Titel „Über musikalische Formen“ veröffentlichten Vortragsreihe Anton Weberns erfolgt die Vermittlung kompositionstechnischer Sachverhalte fast ausschließlich über das Beispiel

¹ Arnold Schönberg: *Nationale Musik*, in: derselbe: *Stil und Gedanke*, hrsg. von Ivan Vojtěch (Gesammelte Schriften 1). Frankfurt a. M. 1976, S. 250.

² Vgl. in diesem Zusammenhang Ulrich Krämer, *Schoenberg's concepts of Kompositionslehre and the 19th-century German tradition*, in: *Revista de musicologia* 16 (1993), S. 3735–3753.

³ Alexander Carpenter, „Newness which never perishes“? Schoenberg's ambivalent reception of Haydn, in: *Studia musicologica* 51/1 (2010), S. 220f.

Beethovens⁴, der neben Johann Sebastian Bach auch in der Formenlehre Erwin Ratz Richtschnur musikalischer Gestaltung bleibt⁵.

Daraus eine Geringschätzung von Haydns kompositorischer Leistung seitens der Wiener Schule abzuleiten wäre gleichwohl verfehlt: Bryan Proksch hat mit mehreren Beiträgen zu Schönbergs musiktheoretischer Auseinandersetzung mit Joseph Haydn wichtige Grundlagenforschung betrieben. Auch wenn Prokschs Behauptung einer Gleichrangigkeit Haydns zu den „great historical composers“⁶ nicht ganz dem Zeugnis der Quellen entspricht, steht außer Zweifel, dass die Wiener Schule der Gründungsfigur der Wiener Klassik mit großem Respekt begegnete. In Schönbergs auf dem Postulat musikalischen Fortschritts basierendem Geschichtsbild hatte Haydn jedoch im Gegensatz zum älteren Johann Sebastian Bach keinen rechten Platz. Während jener als Gipfelpunkt polyphoner Satzweise regelmäßig als Vorbild und vermittelt auch als Wegbereiter der Zwölftonmethode zitiert wurde, verblieb Haydn mit den Worten Alexander Carpenters „in an historical limbo“ – „insufficiently progressive, insufficiently modern for Schoenberg“⁷.

Zu den noch kaum erforschten Aspekten der Haydn-Rezeption seitens der Wiener Schule gehört der Umgang mit dem frühesten der Wiener Klassiker in der Musizierpraxis. Es ist anzunehmen, dass Schönberg während seiner Tätigkeit als Chorleiter um 1900 gelegentlich auch Werke Haydns dirigierte – dokumentiert ist diese Phase seiner praktischen Tätigkeit kaum. Einziger Beleg für seine Arbeit mit Chorwerken des Komponisten ist der Durchschlag eines typographischen Konzertprogramms vom 24. Februar 1907⁸: Schönberg dirigiert das „I. Chorkonzert des ‚Chormusikverein‘“ mit den Chören „Du bist, dem Ruhm und Ehre gebühret“ („Danklied zu Gott“, Hob.XXVc:8) und „Die Himmel erzählen die Ehre Gottes“ („Die Schöpfung“, Hob.XXI:2). Ein Klavierauszug der „Schöpfung“ in Schönbergs

⁴ Anton Webern, Über musikalische Formen. Aus den Vortragsmitschriften von Ludwig Zenk, Siegfried Oehlgieser, Rudolf Schopf und Erna Apostel, hrsg. von Neil Boynton, Mainz u.a. 2002.

⁵ Erwin Ratz, Einführung in die musikalische Formenlehre. Über Formprinzipien in den Inventionen J. S. Bachs und ihre Bedeutung für die Kompositionstechnik Beethovens, Wien 1951.

⁶ Bryan Proksch, Precedents of Schoenberg's Compositional Practice in the Chamber Works of Joseph Haydn, in: Schoenberg's Chamber Music, Schoenberg's World, hrsg. von James K. Wright und Alan M. Gillmor, Hillsdale, NY 2009. Vgl. auch derselbe, Haydn's "London" Symphony and Schoenberg's Analytic Methods, in: Miscellanea. Referate zweier Haydn-Tagungen 2003, (EHB 3) hrsg. von Georg Feder und Walter Reicher, Tutzing 2004, S. 11–28.

⁷ Carpenter, Schoenberg's Ambivalent Reception, S. 223.

⁸ Arnold Schönberg Center, Wien (Programs 1907).

Nachlass⁹ enthält zwar zahlreiche verschiedenfarbige Markierungen im Inhaltsverzeichnis sowie einige Einzeichnungen, die auf eine Aufführung hindeuten – der 1907 gesungene Chor ist allerdings frei von Ergänzungen.

Eine Betrachtung der Haydn-Aufführungspraxis allein aus der Perspektive Schönbergs ist angesichts der Quellenlage nicht sinnvoll. Über Umwege lassen sich jedoch Hypothesen aufstellen, unter welchen Voraussetzungen sich der Komponist dessen Schaffen als Musizierender angenähert hätte. Interpreten aus dem unmittelbaren Umfeld Arnold Schönbergs, die sich als Teil einer Wertegemeinschaft begriffen, die heute als „Wiener Schule“ bezeichnet wird, fühlten sich den Überzeugungen ihres Lehrers verpflichtet, was sich im aufführungspraktischen Ansatz wie auch in der Programmgestaltung bei Konzerten niederschlug. Zu den neben dem Pianisten Eduard Steuermann profiliertesten Interpreten aus Schönbergs Umkreis gehört der Geiger Rudolf Kolisch, dessen gleichnamiges Quartett die Werke Schönbergs regelmäßig aufführte und seine Streichquartette in den Vereinigten Staaten auf Schallplatte einspielte. Trotz eines Schwerpunkts auf aktueller Produktion kann das Kolisch Quartett keinesfalls als Spezialensemble bezeichnet werden. Die in der Harvard University (Rudolf Kolisch Collection) aufbewahrten Programme der Jahre 1927 bis 1932 zeigen ein breitgestreutes, abwechslungsreiches Repertoire. Werke der Wiener Schule werden häufig mit Quartetten Ludwig van Beethovens kombiniert, der in sämtlichen Programmen überproportional häufig vertreten ist. Dies entspricht der Selbstverortung der Wiener Schule mit Beethoven als Fokus innerhalb der eigenen historiographischen Narration¹⁰. Haydns Schaffen kommt wesentlich seltener zu Gehör, dann aber meist mit zwei populären Stücken: dem „Lerchenquartett“ op. 64 Nr. 5, Hob.III:63 sowie mit Opus 76 Nr. 4 („Sonnenaufgang-Quartett“), Hob.III:78. Ähnliche Konstellationen sind durchaus zeittypisch. Während die Quartette op. 20 noch gelegentlich als interessanter Sonderfall innerhalb des Gesamtœuvres aufgeführt wurden, lag der Schwerpunkt des Repertoires auf den Werken ab Opus 33 mit deutlichem Vorsprung der späteren Stücke. Für Rudolf Kolisch und die Wiener Schule waren individuelle Originalität und eigenständige Qualität der frühen Haydn-Quartette offenbar kein hinreichender Grund, diese in ihr Repertoire aufzunehmen. Als gültig galt vor allem jene Musik, die aus der Perspektive der Werke Mozarts und Beethovens als Erfüllung eines Ideals der Wiener Klassik zu begreifen waren. Wichtigstes Kriterium war dabei

⁹ Joseph Haydn, *Die Schöpfung*. Oratorium, Leipzig: C.F. Peters o. J. (Arnold Schönberg Center, Wien (SCO H6)).

¹⁰ Vgl. Regina Busch, „... den Genuß klassischer Musik wieder verschaffen“, in: Beethoven und die Zweite Wiener Schule, hrsg. von Otto Kolleritsch (Studien Zur Wertungsforschung 25), Wien 1992, S. 103–121, hier S. 112f.

die unter den Begriff der „Einheit in der Mannigfaltigkeit“ zu fassende Kohärenz des musikalischen Materials bei Vielschichtigkeit der musikalischen Charaktere, begründet in einem Denken, das musikalischen Gehalt aus motivisch-thematischer Arbeit heraus zu entwickeln suchte.

Weder durch das Kolisch Quartett, noch durch das Vorgänger-Ensemble, das Wiener Streichquartett, sind Tonaufnahmen von Werken Joseph Haydns erhalten. Aus dem Repertoire der Wiener Klassik entstanden lediglich einige Aufnahmen mit Streichquartetten von Wolfgang Amadeus Mozart¹¹. Nach Auflösung des Kolisch Quartetts 1944 in Folge der Emigration sämtlicher Mitglieder in die Vereinigten Staaten war Rudolf Kolisch in unterschiedlichen Funktionen als ausübender Musiker wie auch als Lehrer aktiv. Mit seinem Antritt einer Professur an der University of Wisconsin in Madison wurde er Primarius des Ensemble in Residence, des Pro Arte Quartet – einem bereits 1912 in Belgien gegründeten Ensemble, das einst einen Schwerpunkt im Schaffen Joseph Haydns hatte, das mit Ausnahme des Bratschisten Germain Prévost, der erst 1947 ersetzt wurde, jedoch bereits in völlig neuer Besetzung spielte. Unter der Ägide von Rudolf Kolisch spielte das Quartett ein breites Repertoire, das von der Wiener Klassik über die Moderne bis in die jüngere Zeit reichte, allerdings hauptsächlich im Rahmen von universitären Veranstaltungen sowie im lokalen Radio zu hören war¹². Dank der so großzügigen wie unkomplizierten Hilfe von Tom Caw und Jeannette Casey, Musikbibliothekare der Mills Music Library in Wisconsin, konnten Digitalisate zweier Aufnahmen von Werken Joseph Haydns bereitgestellt werden¹³. Das hierzu neben Opus 76 Nr. 4 auch das „Lerchenquartett“ gehört, das vom Kolisch Quartett bei zahlreichen Tourneen häufig aufgeführt wurde, ist ein Glücksfall.

Als Grundlage der folgenden Betrachtungen muss eine allgemein gehaltene, lediglich ausschnittshafte Zusammenfassung von aufführungspraktischen Leitlinien der Wiener Schule genügen. Sie orientiert sich einerseits an den Schriften Arnold Schönbergs, wie auch an den Äußerungen Ru-

¹¹ C-Dur KV465 „Dissonanzenquartett“ (1941), B-Dur KV589 (1938), D-Dur KV575 (1934) sowie das Menuett aus dem Streichquartett F-Dur KV590 (1929). Vgl. Franz Lechleitner, Tonaufnahmen von Angehörigen der Wiener Schule, in: Die Lehre von der musikalischen Aufführung in der Wiener Schule. Verhandlungen des internationalen Colloquiums Wien 1995, hrsg. von Markus Grassl und Reinhard Kapp (Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 3), Wien 2002, S. 760f.

¹² Zu Rudolf Kolisch und dem Pro Arte Quartet vgl. Susanna Watling, Kolisch in Madison, Wisconsin: 1944–1967, in: Grassl/Kapp, Die Lehre von der musikalischen Aufführung in der Wiener Schule, S. 179–190.

¹³ Die Aufnahmen sind inzwischen über das Label Archiphon (ARC-WU 207) zugänglich.

dolf Kolischs, der vor allem in späteren Jahren zur Aufführungslehre der Streichquartette Ludwig van Beethovens forschte, seine Erkenntnisse publizierte und auch an Schüler weitergab.

Regina Busch hat zu diesem Thema einen Leitsatz formuliert, der die Aufführungslehre der Wiener Schule mit zwei wesentlichen Punkten zusammenfasst: „äußerste Freiheit im Vortrag bei größtmöglicher Präzision in der Befolgung der Vorschriften des Notentextes“¹⁴. Der Widerspruch, welcher in der Kombination von freiem Vortrag und Verbindlichkeit der Partitur zu liegen scheint, erklärt sich aus einem Verständnis von Texttreue, das über das reine Druckbild hinaus geht. Ausgangspunkt ist das Theorem des „musikalischen Gedanken“, der nach Arnold Schönberg alle Facetten der kompositorischen Struktur durchdringt. Die schöpferische Arbeit mit dem musikalischen Material ist bereits die erste Phase, diesen Gedanken erfahrbar zu machen: „Komponieren ist: Denken in Tönen und Rhythmen. Jedes Musikstück ist die Darstellung eines musikalischen Gedanken“¹⁵. Um „fasslich“ zu werden, muss das vollendete Werk als nachvollziehbares Geflecht von Beziehungen gestaltet sein, die sich aus dem Notentext heraus erschließen. Aus der Sicht seines Schöpfers liegt das Werk nach Abschluss des Notentextes in einer für alle Zeiten gültigen Form vor. Tatsächlich verbindlich ist nach Schönberg jedoch lediglich „das wirklich Gedachte, der musikalische Gedanke“, welcher „in dem Verhältnis der Tonhöhen zur Zeitteilung festgelegt“ ist. Alles andere, „Dynamik, Tempo, Klang und was daraus entsteht: Charakter, Deutlichkeit, Wirkung etc. ist eigentlich nur Mittel des Vortrages, dient dazu, die Gedanken verständlich zu machen, und läßt Veränderungen zu“¹⁶.

Was diese Ambivalenz zwischen unbedingter Gültigkeit des Notentextes und weitgehender Freiheit im Vortrag bedeutet, erläutert Erwin Stein, Schüler Arnold Schönbergs und journalistisch versierter Vermittler seines Denkens, in seinen Texten zur Vortragslehre, die in unterschiedlichen Nummern der Zeitschrift „Pult und Taktstock“ erschienen. Das wahre Kunstwerk ist demnach ein unabhängig von seinen Entstehungsbedingungen sich bewährendes Objekt, dessen Elemente „eine in sich geschlossene, vollendete Form“¹⁷ bilden, die auch historischen Veränderungen standzuhalten vermag. Hierzu ist es jedoch notwendig, die Darstellung des Werkes

¹⁴ Regina Busch, „... den Genuß klassischer Musik wieder verschaffen“, S. 101.

¹⁵ Arnold Schönberg, Zu: Darstellung des musikalischen Gedanken; zitiert nach derselbe, Der musikalische Gedanke, hrsg. von Hartmut Krones (Arnold Schönberg Sämtliche Schriften. Kritische Gesamtausgabe. Abteilung II/6), Wien 2018, S. 23.

¹⁶ Arnold Schönberg, Mechanische Musikinstrumente, in: Pult und Taktstock 3/3–4 (März–April 1926), S. 71.

¹⁷ Erwin Stein, Kriterien des Kunstwertes, in: Pult und Taktstock 5/10 (1928), S. 110.

der Situation, der aktuellen Wahrnehmung seiner Zuhörer anzupassen – sei diese bedingt durch den Aufführungsort oder veränderte Lebensumstände. In seinem Artikel „Vom Vortrag“ beschreibt Stein drei unterschiedliche Typen von Musizierenden. Während der „Rekonstruierende“ sich der Illusion einer einzig angemessenen Wiedergabe im ursprünglichen Sinne des Komponisten hingibt, rückt der „Interpret“ sein persönliches Empfinden in den Vordergrund. Der „Reproduzierende“, als dessen Idealbild Gustav Mahler gilt, sucht den in der Partitur verborgenen musikalischen Gehalt unter den aktuellen Bedingungen einer Aufführung so gut als möglich zu Gehör zu bringen¹⁸, das heißt Form und Struktur transparent werden zu lassen, damit die „Fasslichkeit“ der kompositorischen Gestaltung in die „Fasslichkeit“ des akustischen Ereignisses mündet. Unbedingte Voraussetzung dazu ist eine angemessene Gewichtung der musikalischen Inhalte, die durch die freie Gestaltung der „Mittel des Vortrags“, dabei vor allem eine flexible Phrasierung und Tempogestaltung erreicht wird. Erwin Stein wie auch Arnold Schönberg vergleichen den musikalischen Vortrag mit dem performativen Umgang mit Sprache, die zur wirkungsvollen Übermittlung expressiven Gehalts ebenfalls ständiger Modulation bedarf:

Art music's inclination was always toward metrical freedom. Even when it surrendered to the bar line it left to the performer some ways of escaping annoying [sic] regularity by admitting cesuras, phrase discrimination, little rests for breathing and a tiny little time necessary to produce accentuation of the phrasing¹⁹.

Ein reich annotiertes Dirigierexemplar Arnold Schönbergs von Beethovens 9. Symphonie d-Moll macht sichtbar, wie die angestrebte Hervorhebung der formalen und strukturellen Bezüge in der Praxis umgesetzt wurde. Besonders erhellend ist dabei der 3. Satz, Adagio molto e cantabile, den Schönberg entgegen der üblichen Klassifizierung als Folge von Doppelvariationen im Sinne eines Rondo auffasst²⁰. Beim Verständnis des eröffnenden Themas nicht als Teil einer Reihungsform, sondern als regelmäßig wiederkehrendes Couplet ergibt sich eine völlig andere Gewichtung. Mit einer Vielzahl dynamischer Ergänzungen sowie kleiner und großer Ritardandi kehrt Schönberg jeden auch nur angedeuteten Einsatz des Hauptthemas hervor²¹.

¹⁸ Erwin Stein, Vom Vortrag, in: Pult und Taktstock 2/6 (1925), S. 96.

¹⁹ There are conductors ... (Arnold Schönberg Center, Wien (T 75.02)).

²⁰ Vgl. Schönbergs Handexemplar von Heinrich Schenker, Beethovens Neunte Sinfonie. Eine Darstellung des musikalischen Inhaltes unter fortlaufender Berücksichtigung auch des Vortrages und der Literatur, Wien 1912 (Arnold Schönberg Center, Wien (BOOK S6)).

²¹ Vgl. hierzu Eike Feß, Idealistische Aufführungspraxis. Arnold Schönberg und Anton Webern als Dirigenten, in: Komponieren & Dirigieren. Doppelbegabungen als Thema der

Rudolf Kolischs Auffassungen zur Aufführungspraxis sind dem Erbe seines Lehrers verpflichtet. Dies ist bereits im Beitrag anlässlich der Festschrift zum 50. Geburtstag Schönbergs – Kolischs frühester veröffentlichter Äußerung zum Thema²² – erkennbar. Das Ziel aller performativen Handlungen ist eine adäquate Präsentation des musikalischen Gehalts durch die hörbare Verdeutlichung werkimmanenter Zusammenhänge:

Das Kunstwerk wird seiner Konstruktion gemäß dargestellt, von der Anschauung als Ganzes aus der Beziehung seiner Gedanken zueinander aufgedeckt. Nicht eine Stimmung soll zum Ausdruck gebracht werden, sondern ein musikalischer Gedanke. [...] Alle technischen Mittel des Vortrags werden der musikalischen Idee dienstbar gemacht [...]. Jede Phrase wird durch die Darstellungsart der Funktion angepaßt, die ihr im Organismus des musikalischen Kunstwerks zukommt²³.

Während Schönberg neben wenigen veröffentlichten Beiträgen lediglich Fragmente zur Aufführungslehre hinterließ, widmete sich Kolisch seit Aufnahme seiner Lehrtätigkeit an der University of Wisconsin verstärkt deren systematischer Erschließung. Als eigenständig erweist sich seine Herangehensweise nicht zuletzt in der besonderen Rolle, welche der metronomischen Tempoangabe als historisch überlieferter Mitteilung des Komponisten zukommt. In seiner bekanntesten Schrift „Tempo und Charakter in Beethovens Musik“²⁴ gewinnt Kolisch aus einzelnen durch Beethoven überlieferte Metronomtempi verbindliche Richtwerte, welche die italienischen Vortragsbezeichnungen auch in anderen Werken im Sinne einer unmissverständlichen Angabe verdeutlichen sollen. Kolisch versteht das Tempo als unverbrüchlich mit dem Charakter des Stücks verknüpft – als

Interpretationsgeschichte, hrsg. von Alexander Drčar und Wolfgang Gratzner (Klangreden 16), Freiburg im Breisgau 2017, S. 175–191; und Thomas Glaser, Arnold Schönbergs Annotationen in Beethovens „Neunter Symphonie“, in: *Journal of the Arnold Schönberg Center* 14/2016, hrsg. von Eike Feß und Therese Muxeneder, Wien 2017, 51–64. Eine ähnliche Einzeichnung findet sich auch in Schönbergs oben erwähnter Partitur von Haydns „Schöpfung“. In der Arie des Gabriel im 1. Auftritt des II. Teils ist die Fermate über dem Wort „Liebe“ deutlich durch ein crescendo mit gleichzeitigem ritardando hervorgehoben – ein zentraler Moment des Stücks wird durch freie Modifikation der Dynamik und des Tempos markiert.

²² Laut Bibliographie in Grassl/Kapp, *Die Lehre von der musikalischen Aufführung in der Wiener Schule*, S. 693.

²³ Rudolf Kolisch, Schönberg als nachschaffender Künstler, in: *Musikblätter des Anbruch* 6/7–8 (1924), S. 306.

²⁴ Rudolf Kolisch, *Tempo and Character in Beethoven's Music*, in: *The Musical Quarterly* 29/2 u. 3 (1943), S. 169–187 und 291–312. Die folgenden Zitate beziehen sich auf die deutsche Übersetzung: *Tempo und Charakter in Beethovens Musik*, hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn (*Musik-Konzepte* 76/77), München 1992.

„mit dem Einfall mitgeboren und ein integraler Bestandteil desselben“²⁵. Schönberg zeigt sich beeindruckt von der Arbeit seines Schülers, wenn gleich er die tabellarische Fixierung der Tempo-/Charaktertypologie mit Vorbehalt aufnimmt²⁶. Einigkeit herrscht gleichwohl darüber, dass der musikalische Vortrag sich stets nach dem Gesamtbild des Werkes wie den Forderungen der aktuellen Strukturmomente richten muss, das Metronom also keinesfalls als Taktgeber zu verstehen ist. „Das Formgefühl“ so äußert Kolisch bereits in seinem Beitrag zur Schönberg-Festschrift, „reguliert das Verhältnis der Tempi durch ‚Tempoverwandlung‘, bestimmt auch das Maß des Accelerando und Ritardando.“ Später präzisiert er:

[...] die Verwendung des Metronoms zur Tempobestimmung bedeutet nicht seine Verwendung zum Vergleich der Länge der Taktteile [...] sondern bloß zur Bestimmung der allgemeinen Geschwindigkeit. Sie läßt dem Interpreten volle rhythmische Freiheit, volle ‚künstlerische Freiheit‘ der Darstellung überhaupt²⁷.

Dies trifft sich mit Schönbergs Verständnis des metronomischen Tempo als „yardstick of freely measured quantities“²⁸. Die aus Beethovens Werken abgeleiteten Tempi sind demnach zwar verbindliche Mitteilung kompositorischer Absicht, ihre Anwendung bedarf jedoch einer flexiblen Auslegung in der Musizierpraxis, um den musikalischen Gehalt adäquat hörbar werden zu lassen.

Der Fokus von Kolischs Schrift liegt auf dem Werk Ludwig van Beethovens mit seltenen Seitenblicken zum Schaffen Wolfgang Amadeus Mozarts. Die in der University of Wisconsin vorliegenden Tondokumente sind damit die einzigen Überlieferungsträger, die eine Vorstellung davon vermitteln können, welche Bedeutung seine Überlegungen für die aufführungspraktische Beschäftigung mit Joseph Haydn haben. Im Zentrum der folgenden Überlegungen steht eine Aufnahme des Streichquartetts in D-Dur op. 64 Nr. 5, die am 1. März 1947 – noch zu Schönbergs Lebzeiten – am Campus der University of Wisconsin entstand. Es spielt das Pro Arte Quartet mit Rudolf Kolisch, 1. Violine; Albert Rahier, 2. Violine; Germain Prévost, Viola; und Ernst Friedländer, Violoncello. Germain Prévost hatte als Mitglied der Erstbesetzung des Pro Arte Quartet bereits Erfahrung mit der Musik der Wiener Schule, aber auch mit jener Joseph Haydns. Das Ensemble legte in

²⁵ Ebenda, S. 9.

²⁶ Arnold Schönberg an Rudolf Kolisch, Brief vom 2. Dezember 1943; zitiert nach ebenda, S. 108f.

²⁷ Ebenda, S. 10.

²⁸ Arnold Schönberg, *Today's manner of performing classical music ...* (Arnold Schönberg Center, Wien (T30.04)).

den Jahren 1931 bis 1938 eine für damalige Verhältnisse geradezu enzyklopädische Einspielung der Quartette Haydns vor, welche seit 2017 wieder auf Tonträger zur Verfügung steht²⁹.

Um die Einordnung der Spielweise des Pro Arte Quartet im Kontext des aufführungspraktischen Umgangs mit dem Schaffen Haydns zu erleichtern, wurden drei Vergleichsaufnahmen hinzugezogen: als Beispiel der Haydn-Spielpraxis im früheren 20. Jahrhundert eine Einspielung von Opus 64 Nr. 5 durch das Flonzaley Quartet vom Dezember 1928³⁰; die in den 1970er Jahren weit verbreitete Aufnahme mit dem Amadeus Quartett³¹; sowie jüngeren Datums eine Aufnahme mit historischen Instrumenten mit dem Festetics Quartett³². Die folgende Tabelle 1 zeigt lediglich ungefähre Tempoangaben und wurde ohne Zuhilfenahme computergestützter Analysemethoden erstellt³³.

Tabelle 1: Vergleich von Aufnahmen Joseph Haydns Streichquartett D-Dur op. 64 Nr. 5, Hob.III:63.

	Pro Arte Quartett	Flonzaley Quartett	Amadeus Quartett	Festetics Quartett
I. Allegro moderato, alla breve	Halbe = 86	Halbe = 82	Halbe = 87	Halbe = 83
II. Adagio (cantabile), $\frac{3}{4}$	Viertel = 34-50	Viertel = 40-50	Viertel = 40-50	Viertel = 40-45
III. Menuet. Allegretto, $\frac{3}{4}$	Punktierte Halbe = 63	Punktierte Halbe = 56	Punktierte Halbe = 56	Punktierte Halbe = 46
IV. Finale. Vivace, $\frac{3}{4}$	Viertel = 153	Viertel = 153	Viertel = 151	Viertel = 148

²⁹ Die Aufnahmen erschienen auf Warner Classics 0190295869182. Das „Lerchenquartett“ ist nicht Teil der Veröffentlichung.

³⁰ Die Aufnahme ist zugänglich über www.youtube.com (02.12.2019) und wurde veröffentlicht bei Biddulph (1994, LAB 089/90).

³¹ Derzeit erhältlich im Rahmen einer Gesamtaufnahme der Haydn-Quartette bei Deutsche Grammophon (2009, DGG 00289 477 8116); die Aufnahme von op. 64 Nr. 5 erschien 1974.

³² Die Gesamteinspielung der Streichquartette Haydns erschien beim Label Arcana (2014, A378); die Aufnahme von Opus 64 Nr. 5 entstand in den 1990er Jahren.

³³ Eine detaillierte Auswertung der Sätze mittels gängiger Programme wie Sonic Visualizer wäre wünschenswert, konnte im gegebenen Rahmen jedoch nicht durchgeführt werden.

Bei den Ecksätzen zeigen sich keine erheblichen Tempodifferenzen zwischen den Einspielungen. Die Diskussion von Unterschieden in der Binnengestaltung wäre fraglos gewinnbringend, forderte jedoch eine detaillierte Betrachtung des Satzverlaufs, die im gegebenen Rahmen nicht geleistet werden kann. Ein relativ regelmäßiger Puls herrscht bei allen Einspielungen im Menuett, wobei das Pro Arte Quartet wesentlich schneller spielt als alle übrigen Quartette. Kaum pauschal zu beurteilen ist die Tempogestaltung im zweiten, langsamen Satz: während das Festetics Quartett noch am ehesten im Gleichmaß spielt, gestalten die übrigen Ensembles das Tempo flexibler. Das Pro Arte Quartet modifiziert das Tempo am häufigsten und liefert die längste Fassung des Satzes, das Flonzaley Quartet spielt am kürzesten.

Das ungewöhnlich rasche Tempo des Menuetts beim Pro Arte Quartet erklärt sich aus der Kategorisierung durch Rudolf Kolisch nach seinen Forschungsarbeiten zum Tempo bei Beethoven. Er verstand den Satz offenbar als Sonderform, bei der es sich um „keine eigentlichen Menuette mehr [handelt], sondern vom ‚Ländlerischen Tanz‘ oder ‚Deutschen Tanz‘ stammende [...] Stücke“, „bei denen sich das Tempo auf ganze Takte bezieht“³⁴. Das bedeutet, es werden keine drei einzelnen Schläge gezählt, sondern das metronomische Tempo gilt ganztaktig, wobei punktierte Halbe = 63 das niedrigste Tempo ist, welches nach den aus Beethoven abgeleiteten Kategorien sinnvoll ist³⁵. Diese Entscheidung zieht mehrere Konsequenzen nach sich: Der Satz verliert durch die starke Betonung des jeweils ersten Schläges und darüber hinaus durch die Hervorhebung bestimmter Auftakte jede graziöse Anmutung. Für den Hörer entsteht der Eindruck eines derben, „Ländlerischen Tanzes“. Gleichzeitig erhält die Wirkung der rasch aufeinander folgenden Vorschlagfiguren im zweiten Menuett-Abschnitt durch das rasche Tempo einen grotesken Anstrich, was eher einem Scherzo in der Prägung durch Beethoven entspricht. Im deutlichen Gegensatz steht dazu die Aufnahme durch das Festetics Quartett, welche eher an den Usancen des höfischen Tanzes orientiert scheint.

Erhebliche Unterschiede im spielerischen Ansatz der Ensembles zeigen sich im „Adagio cantabile“. Rudolf Kolisch kategorisiert solch einen langsamen Satz im $\frac{3}{4}$ -Takt als „weitaus am häufigsten erscheinenden Fall innerhalb des Adagio“³⁶, wobei sich die Zählzeit – im Gegensatz zum folgenden Menuett – immer auf die Viertel beziehe. Entsprechend überträgt er die überlieferte

³⁴ Kolisch, Tempo und Charakter, S. 74.

³⁵ Vgl. die Tabelle in ebenda, S. 13. Das Tempo entspricht Beethovens Angabe zum Scherzo aus Opus 18 Nr. 6, vgl. ebenda, S. 103.

³⁶ Ebenda, S. 20.

Tempoangabe von Achtel=72 (nach Beethovens Streichquartett op.18 Nr. 2, 2. Satz „Adagio“) auf Viertel und erhält damit einen sehr langsamen unteren Grenzwert von Viertel =36³⁷. Diese Angabe gilt jedoch allenfalls als Richtwert. Ein annähernd einheitliches Grundtempo lässt sich für den Satz in der Einspielung durch das Pro Arte Quartet kaum festlegen. Für den Entschluss zu einem besonders frei fließenden Vortragsstil spielte zweifellos auch die Bezeichnung *cantabile* eine Rolle, auf deren Charakter Schönberg in seinen Schriften mehrfach zurückkommt. Auch im erwähnten Brief an Rudolf Kolisch verweist er nachdrücklich auf die besonderen Anforderungen bestimmter Vortragsweisen, die durch metronomisches Tempo nicht zu beschreiben sind: „I don't know whether you remember what I said to be characteristic for the ‚cantabile‘ style of the adagio: avoiding as much as possible [the] accentuation of supposed-to-be ‚strong beats‘. One in two measures would be better than two“³⁸. Mehr als pflichtschuldig entgegnet Kolisch seinem Lehrer: „I do of course more than remember your characterisation of the Adagio cantabile: I practice it“³⁹.

In seinem zentralen musiktheoretischen Werk „Der musikalische Gedanke“ moniert Schönberg, dass vielen zeitgenössischen Musizierenden „der Sinn für einen cantabilen Vortrag“ abhanden gekommen sei. „Ihre musikalische Unsicherheit nötigt sie, den Abstand von einem festen Punkt zum nächsten möglichst kurz zu machen“⁴⁰. Möglicherweise wäre die Aufnahme des Flonzaley Quartet für Schönberg Beispiel eines Interpretationsstils gewesen, den er hier wie auch im weiter oben zitierten Text „Today's manner of performing classical music“ im negativen Sinne beschreibt. Das Tempo wird in dieser Einspielung aus dem Jahr 1927 weitgehend stabil gehalten – lediglich bei den Achtelnoten kommt es zu einer leichten Beschleunigung. Bei der Vorstellung des Hauptthemas in den Takten 1–10 wird der erste Schlag des Taktes bei geringen Abweichungen jedes Mal etwa gleich betont; nur in T. 9 erhält das c“ ein etwas höheres Gewicht, um den Neuansatz des Themas anzudeuten.

Beim Pro Arte Quartet ist der erste Schlag des 2. Takts weit weniger hervorgehoben, das im Übergang von T. 1 wiederholte a¹ erklingt nur mit Verzögerung. Der absteigende Sekundschritt aus T. 1 führt im 3. Takt zum Abschluss des Vordersatzes, der durch ein breites Ritardando markiert ist. f² führt als Zielnote zu einer expressiven Seufzerfigur, bei welcher der

³⁷ Vgl. ebenda, S. 13 und S. 102.

³⁸ Schönberg an Kolisch, 2. Dezember 1943.

³⁹ Rudolf Kolisch an Arnold Schönberg, Brief vom 5. Februar 1944, zitiert nach ebenda, S. 111.

⁴⁰ Zitiert nach Arnold Schönberg, Der musikalische Gedanke, S. 96.



Abbildung 1: Joseph Haydn, Streichquartett op. 64 Nr. 5, 2. Satz, T. 1–11, Eulenburg, Leipzig o.D.

musikalische Fluss kurzzeitig zum Stillstand kommt. Umso wirkungsvoller erscheint die Beschleunigung des Tempos mit einer plötzlich aufklingenden 32tel-Kette. Das nächste deutliche ritardando folgt zum Ende des Nachsatzes in T. 8, der zur Wiederaufnahme des Themenbeginns führt, welcher noch etwas langsamer als zu Anfang ausgespielt wird (vgl. Abb. 1).

Die Gestaltung der musikalischen Parameter dient hier durchgehend der Hervorhebung des strukturellen Verlaufs, interpretatorische Entscheidungen sind dem kompositorischen Gehalt des Werkes verpflichtet. Die dabei eingesetzten Mittel wirken im Vergleich mit der Aufnahme des Flonzaley Quartet, aber auch angesichts aktueller Interpretationsansätze mitunter irritierend und können den Eindruck expressiver Überladenheit hervorrufen. Das gilt auch für Kolischs nachdrücklichen Einsatz des Vibrato – eine Spieltechnik, die bei an historischer Aufführungspraxis geschulten Hörergewohnheiten bei einem Werk der Wiener Klassik in solcher Form deplatziert wirken kann. Im Prinzip begreift jedoch auch Rudolf Kolisch das Vibrato als lediglich partiell einzusetzendes gestalterisches Mittel, welches dazu dient, kompositorischen Gehalt zu verdeutlichen:

Die Erscheinung des Vibrato kann nicht völlig unkontrolliert sein. [...] Wir [das Pro Arte Quartet] haben die Identität des Vibrato schon berücksichtigt, wichtig, weil auffallend, vor allem bei dem Vortrag von Hauptstimmen. [...] bei ›dolce‹-Phrasen in raschen Stücken ist das Vibrato sehr nötig. [...] Ich fasse das Vibrato als ein Vortragsmittel auf, das natürlich volle konstruktive Bedeutung hat⁴¹.

Besonders deutlich ist dieser Ansatz im Eröffnungssatz von Haydns Opus 64 Nr. 5 nachzuvollziehen. Sobald nach den eröffnenden Achtelgängen in der 1. Violine, gespielt von Rudolf Kolisch, das Hauptthema einsetzt, erklingt es mit zunächst zurückhaltendem Vibrato, dessen Intensität sich im Verlauf des Werkes verändert. Wenn das Thema in der Reprise wieder aufgenommen wird und schließlich ein letztes Mal in der Coda erklingt, intensiviert der Primarius sein Vibrato, gleich Wegmarken in der Entwicklung der Sonatenhauptsatzform. Norbert Brainin vom Amadeus Quartett spielt gleich zu Beginn mit deutlichem Vibrato. Die folgenden Wiederholungen des Hauptthemas klingen zwar nicht alle gleich, eine bewusst strukturbildende Spielweise ist jedoch in vergleichbarer Weise wie beim Pro Arte Quartet nicht nachzuweisen.

Die vorangehenden Überlegungen versuchten am Beispiel Rudolf Kolischs als Primeiger des Pro Arte Quartet zu zeigen, wie grundlegende Kategorien der Aufführungslehre der Wiener Schule auf das Werk Joseph Haydns übertragen werden können. Das gilt nicht nur für prinzipielle Aspekte, zu denen eine streng am Notentext orientierte, auf dessen Grundlage jedoch äußerst flexible Gestaltung des Tempos gehört. Im Falle Rudolf Kolischs ist zu beobachten, dass Kategorien, die aus dem Schaffen Ludwig van Beethovens gewonnen sind, unmittelbar mit Haydns Werk verknüpft werden. Aus der Perspektive der Wiener Schule ist dieses Vorgehen durchaus folgerichtig. Der „Kunstwert“ von Musik ist unabhängig von ihrer historischen Verortung. Der Musizierstil wandelt sich mit der Zeit, die aus dem Notentext herzuleitenden Leitlinien einer adäquaten Darstellung des Werkes bleiben jedoch gleich⁴². Hinsichtlich der Kriterien, nach denen Musik betrachtet und bewertet wird, ist die Wiener Schule ganz der Tradition des 19. Jahrhunderts verpflichtet. Beethoven ist der Maßstab einer vorbildlichen Kompositionspraxis und damit auch der ästhetischen Bewer-

⁴¹ Rudolf Kolisch, *Zur Theorie der Aufführung*. Ein Gespräch mit Berthold Türcke, hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn (*Musik-Konzepte* 29/30), München 1983, S. 59.

⁴² Eine differenzierte Auseinandersetzung mit dieser Thematik findet sich bei Erwin Stein, *Kriterien des Kunstwertes*, S. 109–113.

tung jeder Musik, die durch kadenzharmonischen Satz bestimmt ist⁴³. Für Joseph Haydn ergibt sich daraus eine ambivalente Situation: als frühester Vertreter der sogenannten Wiener Klassik wird sein Schaffen zwangsläufig mit an Beethoven geschulten Kategorien gemessen. Das funktioniert für die späten Streichquartette recht gut – bereits beim Opus 20 ist dieser Zugang nicht mehr bruchlos möglich, von den Werken davor bis hin zu den frühen Divertimenti ganz zu schweigen. Wahrscheinlich deshalb stand Joseph Haydn bei der Wiener Schule nicht in der ersten Reihe: Bei allen Respektsbekundungen hätte die adäquate Erkundung der spezifische Reize und Eigenheiten seiner Musik eine Distanzierung von verinnerlichten ästhetischen Positionen bedeutet. Findet eine Auseinandersetzung statt, wird sein Schaffen mit Ernsthaftigkeit und kompromissloser Treue dem musikalischen Gehalt gegenüber erschlossen. Joseph Haydn ist dann nicht der früheste Vertreter der Wiener Klassik, sondern ein Meister, dessen Schaffen auch der Zukunft erhaben bleiben soll.

⁴³ Johann Sebastian Bach ist für Schönberg Vertreter eines „polyphonen“ Zeitalters, das im Laufe des 18. Jahrhunderts durch die Entwicklung hin zu den Komponisten der Wiener Klassik abgelöst wurde. Zwischenstufen sind nach diesem Geschichtsbild lediglich von transitorischem Interesse. Vgl. hierzu Arnold Schönberg, *Neue Musik, veraltete Musik, Stil und Gedanke*, in: derselbe: *Stil und Gedanke*, S. 25–34.