

Gegen Unwissen und Vorurteile

Mit seinem Orchester Wiener Akademie hat **Martin Haselböck** alle Beethoven-Sinfonien und -Konzerte an Originalschauplätzen in Originalbesetzung gespielt und aufgenommen. Und ist dabei zu erstaunlichen Erkenntnissen gelangt.

Von Arnt Cobbers

Wohl kaum ein anderer Musiker ist in einem so breiten Spektrum aktiv: Martin Haselböck studierte Orgel, Kirchenmusik, Blockflöte und Komposition (bei Friedrich Cerha), wurde mit Anfang 20 Orgelprofessor in Iowa und Organist der Wiener Hofmusikkapelle (was er bis heute ist), unterrichtet als Professor in Wien und hat als Organist und Cembalist zahlreiche Werke wiederentdeckt und aufgenommen, etwa von Liszt, Poulenc, Distler und Krenek. 1985 gründete er das Originalklang-Orchester Wiener Akademie, dessen zweiter Schwerpunkt „multimediales

das Gewandhausorchester oder das Mariinsky-Orchester dirigiert und war Mitorganisator diverser Festivals.

Dass er viel Energie hat, merkt man dem Ur-Wiener sofort an. Beim Bier nach der Probe auf der Terrasse des Café Imperial erweist er sich auch als angenehmer Gesprächspartner.

Herr Haselböck, freuen Sie sich auf Beethoven 2020?

Ja, doch. Die Stadt Wien und der Staat Österreich haben sich zwar – im Gegensatz zu früheren Gedenkjahren – aus vielem zurückgezogen, und daher ist es für uns viel schwieriger geworden, größere Projekte im Alleingang vorzubereiten und umzusetzen. Trotzdem ist es für mich einfach eine Notwendigkeit, diese weltbekannte Musik so darstellen zu können, wie es nirgendwo anders möglich ist. Im Team haben wir schon seit fünf Jahren – auch mit wissenschaftlicher Unterstützung – intensiv gearbeitet und unglaublich viel erfahren und gelernt. Wenn wir nun 2020 mit „Resound“ nicht nur in Wien, sondern in ganz Europa, Asien und Amerika spielen werden, haben wir schon eine Menge an Erfahrung im Gepäck.

Was ist die Idee hinter dem Projekt „Resound Beethoven“?

„Beethoven hat genau gewusst, was für Klaviere er haben wollte.“

Musiktheater“ bildet. Sehr erfolgreich laufen z. B. die Projekte mit dem Hollywood-Schauspieler John Malkovich, für die Haselböck zum Teil selbst die Musik geschrieben hat. Er leitet das Musica Angelica Baroque Orchestra Los Angeles, hat „moderne“ Orchester wie die New Yorker Philharmoniker,

Der Auslöser war ein Buch des Musikwissenschaftlers und Akustikers Stefan Weinzierl über Beethovens Konzerträume. Beethoven hat ja gelebt, bevor die großen Konzertsäle in Wien gebaut wurden. Er hat gespielt erstens in Adelsräumen – einer der wichtigsten war der ganz kleine Saal im Palais Lobkowitz, wo jetzt nur hundert Leute Platz finden, wo aber Sinfonien und Klavierkonzerte aufgeführt wurden – und zweitens in den Theatern, wenn spielfrei war. Das waren dann gleich Monsterkonzerte, etwa die berühmte Akademie vom Dezember 1808, als im Theater an der Wien die Fünfte, die Sechste und das vierte Klavierkonzert uraufgeführt wurden. Und im Redoutensaal, in dem jetzt das österreichische Parlament tagt, fand die zweite Aufführung der Neunten statt. Von acht Erstaufführungsorten in Wien existieren noch sechs. Wir haben 2014 begonnen, diese Orte wieder als Konzerträume zu aktivieren.

Und was haben Sie dabei gelernt?

Beethovens Leben und seine Konzerte sind sehr gut dokumentiert. Wir kennen die genauen Orchestergrößen, wir kennen bei der Neunten die Namen der Chorsänger, wir sind in der Lage, die Aufführungen so nachzustellen,



wie sie Beethoven gemacht hat. Wir wissen zum Beispiel, dass der Chor bei der Neunten vor dem Orchester saß. Die erste Aufführung fand im Kärntnertortheater statt, das nicht mehr existiert, die zweite im Redoutensaal, und Beethoven forderte dafür zwei Geigen und zwei Bratschen mehr. Er war sehr penibel bei der Orchestergröße, wenn er die Räume wechselte. Czerny bezeichnete seinem Lehrer Beethoven gegenüber den Redoutensaal als den „gefährlichsten Ort für den Claviristen“, weil man das Klavier nicht mehr hören

langsamen Satz mit Naturhorn hat spielen lassen.“ Da hab ich ihm geantwortet: „Der Name des Hornisten ist der, das Horn ist im Museum zu sehen. Wir wissen, dass das Solo auf diesem Horn geblasen worden ist. Das ist einfach so!“ Da hat er zurückgeschrieben: „Es muss ja auch schön klingen.“ Natürlich muss es das! Wenn das Naturhorn gut gespielt wird, klingt es einfach spannender und schöner. Es gibt hier noch viel Unwissen und Vorurteile. Die Frage ist, ob diese Details wichtig sind. Aber manche Details sind eben doch wichtig.

„Es gibt keinen Saal, der so klein ist, dass man ihn nicht mit Orchester bespielen könnte.“

würde. Wenn im Eroica-Saal im Palais Lobkowitz 32 Musiker spielen wie damals bei Beethoven, dann spürt man die Musik fast physisch, weil es so ein Schalldruck ist, ebenso bei der Siebten, die wir in der Akademie der Wissenschaften aufgeführt haben, zusammen mit „Wellingtons Sieg“. Dazu hatten wir noch den Trompetenautomaten, den Mälzel für Beethoven gebaut hatte, nachgebaut. Das ergibt natürlich völlig andere Höreindrücke.

Was bedeutet das über Wien hinaus?

Bei Beethoven gibt es eine große Flexibilität in der Orchestergröße, in der Klangabstufung und sogar im Notentext. In den ersten vier Aufführungen der Neunten gab es einige gewichtige Unterschiede, und der Notentext, den er dem Verlag weitergegeben hat, war wieder ein anderer. Aber: Alle diese Veränderungen hatten einen Sinn. Das ist wie ein Blick in Beethovens Werkstatt. Ich habe hier selbst schon einige Diskussionen hinter mir. Ein wichtiger Wiener Musikkritiker hat nach der Neunten mit Currentzis in Salzburg geschrieben: „Es gibt noch immer Leute in der Alte-Musik-Szene, die glauben, dass Beethoven das berühmte Hornsolo im

Oder: Igor Levit spielt das vierte Konzert, und in einer Kritik steht: Er verändert die Höreindrücke völlig, indem er den ersten Akkord arpeggiert. Aber schon Czerny hat geschrieben: Beethoven hat selbst arpeggiert. Wir haben heute eine Fülle an neuen Informationen. Und durch die Erfahrungen mit „Resound“ habe ich jetzt einen Klangeindruck im Ohr, den ich auch modernen Orchestern vermitteln kann. Es ist eben nicht so, dass die Orchester damals immer kleiner waren als heute. Nach seinem Tod gab es zwei Beethoven-Traditionen im 19. Jahrhundert: die Mendelssohn-Tradition mit den rasanten Originaltempi und die Liszt/Wagner-Tradition bei den Musikfesten, wo alles pathetisch und größer wurde – nicht nur wehevoller gespielt, sondern auch mit Riesenbesetzungen. Wagner erklärt das dann antisemitisch, wenn er schreibt: Mendelssohn hat alles zu schnell gespielt, weil er als Jude nicht verstanden hat usw. Aber beide Linien haben ihren Ursprung bei Beethoven. Es gab Aufführungen in kleinen Räumen mit unglaublicher Rasanzen und virtuosen Spielern. Und es gab Festaufführungen mit einem großen Orchesterapparat, wo auch Amateure, Sponsoren usw. mitge-

spielt haben. Das ergibt ein durchaus vielfältiges Bild.

Wenn man heute also eine Beethoven-Sinfonie in der Elbphilharmonie aufführen will, sollte man sie anders besetzen als in einem kleineren Saal.

So ist es. Ich hatte dem Gewandhaus in Leipzig vorgeschlagen, die Klavierkonzerte im großen Saal mit großem Orchester zu spielen und dieselben Stücke im Originalklang im Kleinen Saal, aber das konnte leider nicht umgesetzt werden. Auch in der Elbphilharmonie wäre es schön, die Sinfonien mit stehendem Publikum im kleinen Saal zu spielen, um hautnah den anderen Klangeindruck zu bekommen. Die Besetzungen waren bei Beethoven extrem von der Größe des Raumes abhängig. Es gibt keinen Saal, der so klein ist, dass man ihn nicht mit Orchester bespielen könnte. Das haben wir auch schon bei unserer Beschäftigung mit Liszt festgestellt.

Das widerspricht fundamental der gängigen Meinung.

Sicher. Wir haben letztes „Wellingtons Sieg“ mit 75 Musikern gespielt, das sind Orchestergrößen von heute. Wir spielen nächstes Jahr im Wiener Musikverein ein Konzert von 1870 nach u. a. mit der Chorfantasie, da werden wir Instrumente und Besetzungsgrößen des 19. Jahrhunderts verwenden. Aber auch hier gab es radikale Unterschiede: Kurz nach der Eröffnung des Musikvereinssaals kam Hans von Bülow mit Brahms und mit seinem Meininger Orchester nach Wien, das in kleiner Besetzung stehend gespielt hat. Und hinterher hat sich Hanslick ratlos gefragt, warum das genauso laut klang wie die Philharmoniker mit 40 Musikern mehr.

Wie sieht es denn mit dem Instrumentarium aus? Kann man da auch flexibel sein?

Wir wissen, dass Beethoven, selbst als Ertaubter, Musiker zum Essen eingeladen hat, um mit ihnen Beson-



Foto: Lukas Beck

Seit 1985 gibt es das Orchester Wiener Akademie, hier mit Martin Haselböck vor seinem Heimatsaal, dem Wiener Musikverein

derheiten ihrer Instrumente zu besprechen. Als die Neunte aufgeführt wurde, war das Ventilhorn erfunden, und der Hornist besaß eines. Aber Beethoven wollte ein Naturhorn, er hat sogar genaue Anweisungen gegeben, wo gestopft und wo offen gespielt wird. Diesen subtilen Klangsinn gibt es auch noch bei Liszt. Wir proben mitten in der Hofburg, wo noch immer in alten Kästen das Instrumentarium der Hofkapelle aus dem 19. Jahrhundert schlummert. Durch einen Zufall haben wir als Dauerleihgabe Blasinstrumente bekommen, die Franz Liszt 1856 zu Mozarts Hundertjahrfeier anschaffen ließ. Die haben wir aus den Holzkästen genommen, ausgestaubt und gespielt. Selbst Liszt hat Hörner mit den Bögen, wie sie früher verwendet worden waren, anschaffen lassen, weil er meinte, das klinge anders als ein modernes Horn. Diese Raffinesse der Instrumentierung war ihm wichtig. Und das war es Beethoven auch. Am wichtigsten ist die Frage für mich bei den Klavieren. Beethoven lebte in einer Zeit der

rasanten Klavierentwicklung. Heute sagt man: Wenn er einen Bösendorfer oder einen Steinway gehabt hätte, hätte er sich mit dem alten Gelump nicht abgegeben. Aber das stimmt nicht! Er liebte seine Wiener Klaviere und komponierte ganz speziell für sie: Ein berühmtes Beispiel für seine Klangwünsche ist der Erard-Flügel, den er geschenkt bekommt und von Wiener Klavierbauern mehrfach umbauen lässt, bis er ihn frustriert seinem Bruder in Linz schenkt. Jetzt steht er im Oberösterreichischen Landesmuseum, aber unspielbar, weil Beethoven ihn letztlich ruiniert hat im Versuch, seine Klangvorstellungen umzusetzen. Auch den Broadwood, den er aus England als Geschenk bekam, mochte er nicht wirklich. Beethoven hat genau gewusst, was für Klaviere er haben wollte. Sein Wunschklavierbauer war Graf, den er überreden wollte, nach seinen Vorstellungen zu bauen. Aber er spielte auch Streicher und einige No-Names. Beethoven hat eben für diese Hammerklaviere geschrieben.

Warum sind Sie so sicher, dass er nicht mit einem Steinway zufrieden wäre.

Für einen Steinway hätte er anders komponiert. Schauen wir uns seinen Weg an: Beethoven spielt anders als Mozart, er spielt den gebundenen Stil – auch weil er Klaviere hat, auf denen er das umsetzen kann. Er wählt seine Klaviere aus und nützt sie klanglich bis zum Extrem aus. Zu Liszts Zeiten

Menschen da gewesen sein. Die Leute sind zum Großteil gestanden und haben sich gedrängt wie in der U-Bahn in Tokio. Eine zeitgenössische Kritik schrieb: Applaus war nicht rauschend, da „das große Gedränge der Zuhörer den freien Gebrauch der Hände nicht gestattete“. Wir wollen 2020 im Prunksaal der Akademie der Wissenschaften das Programm der Uraufführung der

Das wird man in Bonn nicht so gern hören.

Der Bonner Kurfürst Maximilian Franz war als jüngster Sohn der Kaiserin Maria Theresia ein Habsburger, die Verbindung nach Wien war sehr eng. Es gibt jetzt eine große Studie über das Repertoire, das damals in Bonn gespielt wurde. Man könnte sagen, Bonn war fast eine Dependence der Wiener Kultur. Es war auch kein Zufall, dass Beethoven nach Wien geschickt wurde. Max schickte ihn zu seiner Familie – ein Verwandter des Bonner Kurfürsten war Erzherzog Rudolf, der spätere Kardinal in Olmütz, dem Beethoven dann die Missa Solemnis widmete und der ein wirklich toller Pianist war. Es gab zwei hervorragende Pianisten in den beiden großen Herrscherhäusern: Rudolf in Wien und in Preußen Louis Ferdinand. Der, mit dem Dussek im Schloss von Jena Klavier spielt, während unten schon die napoleonische Armee wartet, und am nächsten Tag geht er in den Kampf und stirbt.

„Der technische Fortschritt wird gefördert, aber der Content wird immer wertloser.“

hatten sich die Instrumente wieder weiterentwickelt, und so konnte Liszt anders schreiben. Bis 1900 hatte sich alles nivelliert, es gab nur noch ein Klangideal: den Steinway. Zur Zeit Beethovens arbeiteten allein in Wien über hundert Klavierbauer, die sehr persönliche, unterschiedliche Instrumente hergestellt haben. Bei Beethoven kann ich sagen: Er schrieb für den Klang, den er im Gefühl, im Ohr hatte. Im vierten Klavierkonzert im langsamen Satz heißt es plötzlich: una corda, due corde, tre corde – das war speziell für den Erard-Flügel geschrieben, der als erster eine dreifache Besaitung hatte. Beethoven hat seine ersten vier Klavierkonzerte noch selbst gespielt – und wir wissen, auf welchen Instrumenten. Punkt.

Wäre es dann nicht folgerichtig zu sagen: Die Sinfonien sind auch für spezielle Räume geschrieben und können nur dort aufgeführt werden?

Nein, denn schon Beethoven hat seine Werke ja in verschiedenen Räumen aufführen lassen, aber eben in unterschiedlichen Besetzungen. Und natürlich kann und soll man nicht alles rekonstruieren. In den Großen Redoutensaal, den Ort der zweiten Aufführung der Neunten, dürfen heute 600 Leute hinein. Bei der Uraufführung der Achten im selben Saal sollen 5000

siebt Sinfonie wiederholen. Der Saal soll saniert werden, und wenn er leer ist, wollen wir das Konzert mit ein paar Sesseln und sonst nur mit Stehplätzen nachstellen.

Wir haben heute das Bild von Beethoven als universellem Künstler. War er ein Wiener Komponist?

Und wie. Er war integriert in die gehobene Gesellschaft der Stadt, und er war ein absolut geschäftstüchtiger Komponist. Von drei Adelligen, Lichnowsky, Lobkowitz und Erzherzog Rudolf, erhielt er eine Leibrente, nachdem er gedroht hatte, nach Kassel zu gehen. Und als Lichnowsky vom Pferd stürzt und stirbt, prozessiert Beethoven mit den Erben um die Weiterzahlung des Geldes. Auch dank einer Reihe junger Musikwissenschaftlerinnen ändert sich unser Beethoven-Bild noch immer. Beethoven war umgeben von einer Gruppe von jungen Adligen, die gerade das Avantgardistische seiner Musik gefördert haben. Das heißt: Sie wollten, dass er extrem schreibt. Und Beethoven war am Anfang wirklich das große Ereignis. Trotz seiner sozialen Herkunft ist es Beethoven gelungen, sich als Adelskomponist zu etablieren und spätestens beim Wiener Kongress ein österreichischer Nationalkomponist zu werden.

Geht das „Resound“-Projekt weiter?

Ja, wir führen den Zyklus weiter, wobei jedes Konzert mit einem bestimmten Ort verbunden ist. Es gibt ja nicht nur die Ebene des Messbaren, der Akustik, sondern auch dieses Diffuse, das wir Aura nennen – hier ist Beethoven selbst gestanden, auf diesem Klavier hat er selbst gespielt. Die Konzertorganisation ist schwierig, die Säle werden normalerweise nicht für Konzerte genutzt. Unsere Kollegen von der Musikwissenschaft arbeiten weiter und erforschen die Ur- und Erstaufrührungsräume der Streichquartette. Einige von ihnen wurden in einem Saal gespielt, der heute das Büro des vor kurzem zurückgetretenen österreichischen Vizekanzlers ist.

Und welchem Komponisten widmen Sie sich nach Liszt und Beethoven?

Wir, das Orchester und ich, lieben die Vielfalt und beschränken uns sicher nicht nur auf einen Komponisten. Meine Beschäftigung mit Liszt reicht

bis in meine Studentenzeit zurück. Die Orgelwerke habe ich noch zur DDR-Zeit in Weimar gefunden, ediert und auch zweimal eingespielt. Die Beschäftigung mit den Orchesterstücken hat sich über das junge Festival in seinem Geburtsort Raiding ergeben. Da wurde mit EU-Mitteln in diesen kleinen Ort ein Saal hineingebaut – glücklicherweise mit einer unfassbar guten Akustik. Dann hieß es: Schade, dass Orchester hier nicht spielen können, der Saal ist zu klein. Und ich hab gesagt: Nach allem, was ich weiß, ist der Saal immer noch um ein Drittel größer als der abgebrannte in Weimar, in dem Liszt gespielt hat. Seit zehn Jahren machen wir dort nun einen Zyklus mit drei Konzerten im Jahr, wo wir den ganzen Liszt gespielt und aufgenommen haben. Da waren einige Uraufführungen dabei. Gerade erst haben wir wiederum acht Minuten Liszt erstmals erklingen lassen: die Sinfonische Dichtung Nr. 7 „Festklänge“, ein wirklich schönes Stück, komponiert 1853 für seine bevorstehende Hochzeit mit der Fürstin Liechtenstein. Die Hochzeit kommt nicht zustande, aber Liszt führt das Stück auf. Acht Jahre später in Rom wird die Hochzeit neu vorbereitet. Er schreibt das Werk völlig um, ersetzt zwei große Mittelteile durch neue Abschnitte, die Hälfte des Stückes ist komplett neu. Wieder kommt die Hochzeit nicht zustande, die Aufführung auch nicht. Liszt lässt die neue Fassung als Anhang in die Partitur drucken. Aber sie wurde nie gespielt. Wir haben in allen Bibliotheken geforscht – es gibt nirgendwo Orchestermaterial. So haben wir das Werk nun erstmals aufgeführt.

Wie sind Sie überhaupt von der Orgel zum Orchester gekommen?

Das war eine logische Entwicklung. Orgel in Wien bedeutet, mit Orchester zu spielen. Ich war als 22-Jähriger schon Organist der Hofkapelle, da lernt man in einem Jahr sämtliche Messen von Haydn und Mozart kennen und spielt oft im Ensemble. Ich habe auch während der Ausbildung immer mit

anderen musiziert und auch schon dirigiert. Das Orchester Wiener Akademie ist im Bach-Jahr 1985 entstanden. Nach einem großen Orgelfestival mit der Aufführung aller Orgelwerke wurde ich gefragt, ob ich nicht ein paar Kollegen wüsste, mit denen man die Cembalokonzerte aufführen könnte. Wir haben mit der Wiener Akademie am Anfang sehr viel Bach und viel österreichische Barockmusik gemacht, später hat sich das in Richtung Klassik erweitert. Nach sehr frühen Aufnahmen der Brandenburgischen Konzerte und der Orchestersuiten Bachs war ich froh, zahlreiche Raritäten des 18. und 19. Jahrhunderts, aber auch die Orchesterwerke von Liszt und Beethoven einspielen zu können. Vor Aufnahmen der Passionen und der h-Moll-Messe bin ich allerdings zurückgeschreckt. Da gibt es mehrere großartige Einspielungen, und mein eigenes Bach-Bild hat sich in den vergangenen 30 Jahren doch so geändert, dass ich froh bin, dass ich sie damals nicht aufgenommen habe.

Und doch haben Sie viele CDs aufgenommen.

Sehr viele. Als Organist und noch mehr als Dirigent unterschiedlicher Orchester. Aber die Aufnahmewelt hat sich grundlegend geändert. Wir sind jetzt in einer furchterlichen Zwischmühle: Der technische Fortschritt wird gefördert, für Virtual Reality und neue Aufnahmeverfahren etwa bekommt man jede Unterstützung. Aber der Content wird immer wertloser. Noch bei Liszt und Beethoven, jeweils neun CDs, haben wir am Anfang die Technik, die Saalmiete und sogar ein Honorar bezahlt bekommen. Jetzt gibt man das selbst finanzierte fertige Band ab und ist froh, dass es veröffentlicht wird, ohne dass man dafür zahlen muss. Der Antriebs, eine CD aufzunehmen, ist heute ein anderer: Man entdeckt ein Stück, man editiert es, führt es auf, spielt es ein. Einfach damit das Werk bleibt. Und man weiß nicht, ob man froh sein soll, dass die alten, vergriffenen Aufnahmen auf Youtube auftauchen. ■

Foto: Andrej Grlic



CD-Empfehlungen

Resound Beethoven Vol. 7: Sinfonie Nr. 4, Klavierkonzert Nr. 4, Gottlieb Wallisch, Orchester Wiener Akademie, Martin Haselböck (2017); Alpha



The Sound of Weimar. Franz Liszt: Die Orchesterwerke im Originalklang. Orchester Wiener Akademie, Martin Haselböck (2010-16); Gramola (9 CDs)

