



Abbildung 1 György Ligeti und Erika Haase, Darmstadt ca. 1992. Paul Sacher Stiftung, Basel, Sammlung György Ligeti. Mit freundlicher Genehmigung.

VOLKER RÜLKE

Ein Klassiker des Klaviers

Erika Haase als Interpretin György Ligetis

Mit Erika Haase steht im Folgenden eine Pianistin im Mittelpunkt, die außerhalb eines kleinen Kreises speziell Interessierter weitgehend unbekannt geblieben ist, die aber, was die Ligeti-Interpretation angeht, mit Pierre-Laurent Aimard in einem Atem genannt werden müsste. Denn ebenso wie Aimard hat Erika Haase nicht nur das gesamte Klavierwerk Ligetis aufgenommen, sondern auch ihre Einspielungen sind im direkten Kontakt und enger Abstimmung mit dem Komponisten entstanden.¹ In ihrem interpretatorischen Ansatz stimmen die beiden Einspielungsserien,² vermut-

¹ Siehe dazu Abbildung 1, die in Erika Haases Privatwohnung in Darmstadt aufgenommen wurde.

² Nicht gemeint ist hier Aimards erste Einspielung des ersten Bandes der Etüden bei Erato, die insgesamt wenig befriedigend und bei weitem nicht so differenziert ausgefallen ist wie die späteren Aufnahmen bei Sony.

lich eben aufgrund der jeweiligen Arbeit mit Ligeti, in Grundkategorien wie der Tempowahl und dem Gewicht, das auf die Zeichnung der Details gelegt wird, weitgehend überein. Gleichzeitig differieren die Einspielungen deutlich voneinander. Während Aimard, über die größeren manuellen Reserven verfügend und aus der Arbeit beim Ensemble Intercontemporain mit einem weiten Spektrum an zeitgenössischer Musik unmittelbar vertraut, eher auf klangliche Homogenität und Reibungslosigkeit des Ablaufs bedacht ist, geht es Erika Haase dagegen stärker um das Freilegen der inneren Widerstände und expressiven Gehalte dieser Stücke. Ein Übriges tut die Aufnahmetechnik. Beide Einspielungen klingen vorzüglich, haben aber deutlich unterschiedliche Klangbilder. Im Falle Aimards ist der Klavierklang eher indirekt eingefangen, mit einer gewissen Weichheit und einer leichten Basslastigkeit, während das Klavier in der Aufnahme Erika Haases deutlich präsenter zu sein scheint und der Klang eher zum Brillanten tendiert. In jedem Fall sind beide Einspielungen gleichermaßen nicht nur Pioniertaten, sondern bis heute maßstabsetzend.

Meine Ausführungen beruhen im Wesentlichen auf meiner langjährigen Bekanntschaft mit Erika Haase und der direkten Begleitung ihrer Aufnahmeprojekte.³ Lassen Sie mich den Einstieg deshalb mit einer persönlichen Erinnerung beginnen, die zunächst wie ein kleiner Umweg anmuten wird, aber sofort ins Thema führt. Mit Erika Haase bin ich 1992 bekannt geworden, als ich meine Dissertation über den Komponisten Eduard Steuermann vorbereitete. Damals war es nicht einfach, in Deutschland überhaupt an Informationen über Steuermann zu kommen. Die ersten Ansprechpartner bei der Recherche waren naheliegenderweise Steuermanns Neffe Michael Gielen und das Internationale Musikinstitut Darmstadt, da bekannt war, dass Steuermann mehrmals an den Darmstädter Ferienkursen teilgenommen hatte. Der Leiter des Darmstädter Archivs, Wilhelm Schlüter, riet mir, mich unbedingt mit Erika Haase in Verbindung zu setzen. Ich schrieb ihr also einen Brief und erhielt nach einigen Tagen ihren Anruf. Sofort wurde deutlich, dass Eduard Steuermann und sein Spiel einen außerordentlich tiefen persönlichen und künstlerisch nachhaltig prägenden Einfluss auf die Pianistin ausgeübt hatten. Durch ihn ist sie auf die Aufführungstradition der Schönbergschule, die sie bereits durch die Arbeit mit Rudolf Kolisch kennengelernt hatte, endgültig verpflichtet worden.⁴

3 Für zahlreiche Anregungen und Hinweise danke ich Andreas Spreer, der die Einspielungen Erika Haases aufgenommen und auf seinem Label TACET veröffentlicht hat, Carmen Piazzini, die seit Ende 1956 mit Haase eng bekannt war und unter anderem auch zahlreiche vierhändige Werke mit ihr aufgenommen hat, Thomas Hell, der kein direkter Student Haases war, aber die Etüden Ligetis neben denen von Debussy eingehend mit ihr im Unterricht durchgearbeitet und dann selbst eine vorzügliche Aufnahme der Klavieretüden vorgelegt hat, die maßgeblich auch auf ihre Initiative zurückgeht, und der Geigerin Jutta Rübenacker, eine bevorzugte Kammermusikpartnerin Erika Haases und langjährige Professorin an der Musikhochschule in Hannover. **4** Dieser Begriff der Aufführungstradition der Schönbergschule ist sehr viel komplexer und vielschichtiger und umfasst zu viele individuell voneinander abweichende Positionen, als dass er in Schlagworten gefasst und mit einer eindeutigen

Drei Punkte möchte ich an diesem Einfluss Steuermanns akzentuieren. Das ist zum ersten das Verhältnis zum musikalischen Text, dessen Begriff in den Überlegungen Steuermanns, in die auch seine Erfahrungen als Komponist, als Verfasser von musikalischen Texten, eingeflossen sind, auf spezifische Weise in Bewegung gerät.⁵ Für Steuermann war klar, dass ein Notentext weniger exekutiert, denn zum Leben erweckt werden muss und dass eine musikalische Notation keineswegs unmittelbar verständlich ist, sondern eine hermeneutische Anstrengung verlangt. Vieles ist dabei dem Interpreten aufgebürdet. Ein wesentliches Hilfsmittel ist ein analytischer Zugang, wie er in Steuermanns Notizen zu den *Diabelli-Variationen* greifbar wird.⁶ Eine weitere Leitkategorie ist das musikalische Gefühl, das keinesfalls als ein Eingangstor für die subjektive Willkür des Interpreten verstanden werden darf, sondern das als Inbegriff von Erfahrung, Wissen und Stilsicherheit zum Objektiven hin tendiert, zur Fähigkeit, das musikalisch Richtige zu tun. Gleichzeitig wird die Individualität des Interpreten in diesem Begriff aber auch nicht unterschlagen, sondern als notwendiges, fundierendes Element der Aufführung anerkannt. Als Korrektiv thront über dem Gefühl wiederum der musikalische Text. Erika Haase hat über das Verhältnis von Gefühl und Notation einen praktischen Ratschlag Steuermanns überliefert: »Spielen Sie zuerst so, wie Sie fühlen, dann korrigieren Sie ihr Gefühl nach dem Text.«⁷ In dieser Denkfigur der in einem Akt der Reflexion

Definition belegt werden könnte. Schon der inzwischen 20 Jahre alte, von Markus Grassl und Reinhard Kapp herausgegebene Tagungsband *Die Lehre von der musikalischen Aufführung in der Wiener Schule*, Wien u. a. 2002, bietet eine Fülle von Perspektiven, die den titelgebenden Begriff der »Lehre« mit den Implikationen einer handbuchartigen Lehrbarkeit einer Weise der Aufführung und ihrer Erlernbarkeit durch das Befolgen gewisser Regeln kaum angemessen erscheinen lassen. Vgl. weiter aus jüngerer Zeit mit zahlreichen weiterführenden Literaturhinweisen Martin Zenck / Volker Rülke (Hrsg.): *Kontroverse Wege der Moderne. Der exilierte Komponist und Pianist Eduard Steuermann in seinen Briefen. Korrespondenz mit Arnold Schönberg, Theodor W. Adorno und René Leibowitz*, München 2022; Thomas Glaser: *Der Interpret als Double: René Leibowitz im Kontext der Aufführungslehre der Wiener Schule*, Stuttgart 2020 (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 83); Theodor W. Adorno: *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion. Aufzeichnungen, ein Entwurf und zwei Schemata*, hrsg. v. Henri Lonitz (Nachgelassene Schriften 1: Fragment gebliebene Schriften 2), Frankfurt a. M. 2005; Lars E. Laubhold (Hrsg.): *Eduard Steuermann. »Musiker und Virtuose«*, München 2022 (hier insb. die Beiträge von Utz und Glaser) und Tobias Bleek: »Der getreue Korrepetitor? Adornos Arbeiten zur musikalischen Interpretation im Spannungsfeld von Theorie und Praxis«, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 79, 2022 / 1, S. 10–42. ⁵ Vgl. zum ganzen Komplex ausführlich Zenck / Rülke: *Kontroverse Wege* (wie Anm. 4), insb. Kap. III und V der Grundlegung sowie den Essay zum Briefwechsel Steuermann–Schönberg. ⁶ Vgl. Martin Zenck: »Das Hörbarmachen von zyklischen Potentialen in der musikalischen Interpretation. Eduard Steuermanns Live-Mitschnitt der ›Diabelli-Variationen‹ vom 13. Mai 1963«, in: *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie*, Sonderausgabe 2021: *Musikalische Interpretation als Analyse. Historische, empirische und analytische Annäherungen an Aufführungsstrategien musikalischer Zyklen*, S. 287–305, <https://doi.org/10.31751/1129>. ⁷ Erika Haase: »Aus meiner Erinnerung an den Lehrer Eduard Steuermann (Sommerkurse 1960–63)«, in: [CD-Beihefte zu *Hommage à Steuermann: His Historic Recording of Schoenberg's Piano Music. Works and Arrangements by Eduard Steuermann*, TACET 186], Stuttgart 2009.



Abbildung 2 Eduard Steuermann mit Erika Haase am Klavier und weiteren Kursteilnehmern, Darmstädter Ferienkurse 1960. Aufgeschlagen ist der 1. Satz *Ondine* aus *Gaspard de la nuit* von Maurice Ravel. Archiv des IMD. Foto: Hans Kenner. Mit freundlicher Genehmigung.

vorgenommenen Korrektur des spontanen und irreduzibel subjektiven Zugangs ist das unauflösliche Ineinander von objektiven und subjektiven Momenten, das die musikalische Interpretation auszeichnet, bündig gefasst. Gleichzeitig schwingt auch etwas von einer immer wieder erneuerten Bewegung mit, denn wann wäre die Überprüfung des Gefühls für das Werk und für seine Wiedergabe anhand des Textes je abgeschlossen?

Der zweite Punkt des musikalischen Einflusses Steuermanns auf Erika Haase lässt sich kaum verbalisieren. Es geht um den rein sinnlichen Eindruck von Steuermanns Klavierspiel. Explizit erwähnt Erika Haase den überwältigenden klanglichen Reiz, den Steuermann am Anfang von Ravel's *Gaspard de la nuit* entfaltet habe – tatsächlich ein Kernstück von Steuermanns Repertoire. Gerade weil an der Auf­führungstradition der Schönberg-Schule häufig – und nicht zu Unrecht – die strukturelle Klarheit und die analytische Schärfe hervorgehoben wird, ist der Hinweis auf die klangsinnliche Seite des Spiels bedeutsam.

Der dritte Punkt, den ich erwähnen möchte, betrifft das besondere Ethos, dem sich die Musiker der Schönberg-Schule verpflichtet sahen, und das auch Steuermann beseelte: die unbedingte Hingabe an die Sache der Musik. Alle drei Punkte, ein analytischer Zugang zu musikalischen Werken, der zu Genauigkeit und Detailtreue anhält, ohne die expressive Dimension abzuschneiden, eine spezifische Klangsensibilität und ein starkes Ethos findet man auch bei Erika Haase wieder, wie insbesondere an ihrer Auseinandersetzung mit den Etüden Ligetis deutlich wird.

Wie vermutlich schon deutlich wurde, hat Erika Haase Steuermann bei den Darmstädter Ferienkursen kennengelernt, nämlich als Teilnehmerin seines Klavierkurses im Jahr 1960. Die Ferienkurse waren gleichfalls der Ort ihrer ersten Begegnung mit György Ligeti, Darmstadt war eben auch eine Kontaktbörse. Diese erste Begegnung scheint 1959 gewesen zu sein. Ligeti hatte für dieses Jahr seine erste Einladung als Dozent zu den Ferienkursen erhalten, nachdem er 1958 mit der elektronischen Komposition *Artikulation* erstmals als Komponist in Darmstadt vertreten gewesen war. Erika Haase gewann in jenem Jahr den Kranichsteiner Musikpreis, den Interpretationspreis der Ferienkurse in der Sparte Klavier.

Als gebürtige Darmstädterin war für Erika Haase der Weg zu den Ferienkursen naheliegend. Die Tochter eines Geigers an der Darmstädter Oper hatte 1950 im Alter von fünfzehn Jahren begonnen, in ihrer Heimatstadt an der Akademie für Tonkunst bei Werner Hoppstock Klavier zu studieren; heute würde man sie wohl als Jungstudentin bezeichnen. 1954 wechselte sie dort zu Hans Leygraf, von dem sie wesentliche Impulse erhielt und dessen Assistentin sie drei Jahre später wurde, ein wichtiger Schritt in ihrer Karriere, auch weil Leygraf sich zu einer ebenso erfolg- wie einflussreichen Lehrerpersönlichkeit entwickelte. 1954 nahm nach 1953 auch der Geiger Rudolf Kolisch wieder an den Ferienkursen teil, ebenso wie Eduard Steuermann auf die Vermittlung Theodor W. Adornos hin.⁸ In den folgenden Jahren bis 1958 erhielt Erika Haase regelmäßig Kammermusik-Unterricht von Kolisch.⁹ Nach der Erinnerung Carmen Piazzinis geschah dies im Rahmen der Ferienkurse; die Details müssen aber offenbleiben, da eine Anmeldung Haases im Archiv des IMD nicht nachweisbar ist. 1955 nahm die Pianistin dann erstmals an einem Klavierkurs der Ferienkurse teil, dem von Yvonne Loriod, in dem es um das Klavierschaffen ihres Mannes Olivier Messiaen ging, von dem damals neben den *Vingt regards sur*

8 Die drei eng befreundeten Musiker hielten 1954 eine gemeinsames Seminar zu Interpretationsproblemen ab, siehe Theodor W. Adorno: *Kranichsteiner Vorlesungen* (Nachgelassene Schriften 4: Vorlesungen 17), hrsg. v. Klaus Reichert / Michael Schwarz, Berlin 2014; vgl. Zenck / Rülke: *Kontroverse Wege* (wie Anm. 4), S. 423ff.; vgl. auch den Briefwechsel zwischen Adorno und Kolisch in dieser Zeit in Claudia Maurer Zenck (Hrsg.): *Theodor W. Adorno / Rudolf Kolisch, Briefwechsel 1926–1969* (Briefe und Briefwechsel 9), Berlin 2023. **9** Laut handgeschriebenem Lebenslauf Erika Haases vom 10. Juni 1974 in der Personalakte der Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover, Kopie im Besitz von Claudia Mayer-Haase. Dieser Lebenslauf ist die Hauptquelle für die nachfolgend genannten biografischen Daten Erika Haases.

l'enfant-Jésus (1944) insbesondere *Cantéyodjayâ* (1949) und die *Quatre études de rythme* (1949–1950) vorlagen. Es ist bemerkenswert, dass sich Erika Haase schon als junge Studentin, im Alter von zwanzig Jahren, für die damals ganz neue Klaviermusik Messiaens interessierte, mit der sie sich immer wieder auseinandergesetzt hat. Die beiden umrahmenden Stücke der *Quatre études de rythme*, *Île de feu I* und *II*, trug sie auch in ihrem von der Darmstädter Akademie als Konzertexamen gewerteten Klavierabend vom 18. Juli 1958 vor. Diese beiden Klavierstücke Messiaens wählte sie neben dem Pflichtstück, der 1. Klaviersonate von Pierre Boulez, dann auch beim Schlussvorspiel im Wettbewerb um den Kranichsteiner Musikpreis, den sie, wie gesagt, gewann. Lässt man diese Namen, Leygraf, Kolisch, Loriod und Steuermann, Revue passieren, fällt die ausgeprägte Neugier und Lernbegierde Haases auf, die sie später, als sie schon längst »fertige« Pianistin war, etwa auch den Kontakt zu Conrad Hansen suchen ließ, den Sie ebenfalls zu ihren wichtigen Lehrmeistern zählte.

Spätestens durch den Erfolg in Darmstadt ist Erika Haase in György Ligeti Gesichtsfeld getreten. Belegt ist dies durch eine an die Stockholmer Musikhochschule gerichtete Empfehlung Ligetis vom 28. Januar 1963. Ligeti hatte dort seit 1961 eine Gastprofessur inne, während Erika Haase ebenfalls in Stockholm tätig war und seit 1958 an der Musikakademie des Schwedischen Rundfunks eine Klavierklasse hatte.¹⁰ In diesen schwedischen Jahren von 1961 bis 1963 war der Kontakt besonders eng, hier wurde die Grundlage für die lebenslange Freundschaft gelegt. Ligetis Empfehlung blieb der Erfolg versagt, Erika Haase verbrachte die Jahre 1963 und 1964 auf weiteren Studienaufenthalten in Paris und London, wohin sie jeweils Auslandsstipendien erhalten hatte.¹¹ 1967 ging sie nach Hannover, wo sie an der Musikhochschule unterrichtete. Zunächst erhielt sie einen Lehrauftrag und ab 1974 dann eine Professur. Weil es heutzutage kaum mehr vorstellbar ist, scheint mir hervorhebenswert, dass Erika Haase damals eine der wenigen Frauen im Lehrkörper überhaupt war und für lange Jahre die einzige Frau unter den Klavierprofessoren. In Hannover hatte sie ihre Wirkungsstätte gefunden, sie unterrichtete dort 33 Jahre lang bis zu ihrer Pensionierung im Jahr 2000. Im Kollegium war sie insgesamt wohl eine Einzelgängerin, hatte zwar gute Kontakte etwa zu Karl-Heinz Kämmerling oder zu Karl Engel und auch zu vielen Professoren und später Professorinnen anderer Fachrichtungen, gehörte aber keiner besonderen Fraktion innerhalb des zu rivalisierenden Machtkonstellationen neigenden Lehrkörpers der Hochschule an. So

10 »Ich wurde 1959, als sie den Wettbewerb für Interpretation moderner Klaviermusik in Darmstadt gewann, auf ihre ganz besondere pianistische Begabung aufmerksam«, Paul Sacher Stiftung, Basel, Sammlung György Ligeti (im Folgenden PSS). Die Sammlung enthält die von Erika Haase aufbewahrten Briefe Ligetis sowie zahlreiche weitere Dokumente, die der Stiftung nach ihrem Tod von ihrer Erbin Claudia Mayer-Haase übergeben wurden. **11** 1962 war Erika Haase Preisträgerin beim Internationalen Wettbewerb »Magda Tagliaferro« in Paris, dem dann 1963 das Studium bei Magda Tagliaferro folgte.

sehr sie sich für die Studenten und Studentinnen einsetzte, die sie interessierten, so gleichgültig und kurz angebunden wurde sie, wenn dies nicht der Fall war. Das bei den meisten Professoren unbeliebte Unterrichten von Schulmusiker/-innen, das zu ihren Dienstpflichten gehörte, empfand auch sie in vielen Fällen als Last, was sie die Studenten und Studentinnen deutlich spüren lassen konnte.

Der Kontakt mit Ligeti, der 1973 seine Hamburger Professur übernahm, blieb nach den Stockholmer Jahren durchwegs bestehen, allerdings auf einer losen Basis. In der überlieferten Korrespondenz ist viel von Termenschwierigkeiten und verpassten Gelegenheiten die Rede, vor allem wegen der zahllosen Verpflichtungen, von denen Ligeti in Anspruch genommen war. Da Ligeti in jener Zeit kein kompositorisches Interesse am Klavier hatte, ergab sich zunächst keine künstlerische Zusammenarbeit zwischen beiden. Dies änderte sich erst 1976 mit den *Drei Stücken für zwei Klaviere (Monument, Selbstportrait, Bewegung)*. Ligeti zeigte Erika Haase dieses Werk schon sehr früh und die Pianistin hat möglicherweise zu den ersten gehört, die das Stück öffentlich aufführten.¹² Nachgewiesen ist aber erst eine Aufführung an der Musikhochschule Hannover am 7. Juni 1989 gemeinsam mit Einar Steen-Nøkleberg, bei der Ligeti persönlich anwesend war.¹³ Ein weiterer Beleg ihres Kontakts sind die von Erika Haase gemachten Mitschnitte einiger verstreuter Hamburger Seminarsitzungen Ligetis – eine davon gemeinsam mit dem Kunsthistoriker Martin Warnke abgehalten – aus dem Jahren 1979 bis 1982.

Eine neue Qualität bekam die Beziehung zu Ligeti von den späten 1980er Jahren an, weil es Ligeti nun bekanntermaßen kompositorisch stark zum Klavier zog und die Klaviermusik zu einem wichtigen, wenn nicht dem zentralen Teil seines Schaffens in dieser späten Phase wurde. Die Nachricht von neuen Klavierwerken Ligetis erreichte Erika Haase auf einem Umweg, als sie 1987 eine Übertragung der Aufnahme des 1. Bandes der Etüden von Volker Banfield im Radio hörte.¹⁴ Sie war von Ligetis neuem Beitrag zur Klavierliteratur und seinem spezifischen Umgang mit ihrem Instrument fasziniert, umso mehr, als sie von der Entwicklung der Klaviermusik nach 1945 insgesamt enttäuscht und der Ansicht war, dass seit den Klavierkompositionen Messiaens kaum oder gar keine bedeutende Klavierliteratur mehr entstanden war. Sie leitete also ein eigenes Aufnahmeprojekt in die Wege, für das sie die Frage, womit man die knapp 20 Minuten Musik des ersten Bandes kombinieren könnte, mit einem charakteristischen enzyklopädischen Ansatz beantwortete. In Sitzungen in der Festeburgkirche in Frankfurt am Main zwischen dem 10. und dem

12 Diese Angabe stützt sich auf die Erinnerung an eine persönliche Mitteilung Erika Haases an den Autor, Belege für diese Aufführungen stehen derzeit noch aus. Carmen Piazzini, die das Werk mit Haase einspielte und dafür intensiv mit ihr probte, hält eine frühe Aufführung für eher unwahrscheinlich. **13** Ich danke Berthold Türcke, der ebenfalls zu den Schülern Erika Haases gehört, für diesen Hinweis (E-Mail vom 27. Februar 2023). Türcke war beim Konzert und auch schon bei den Proben anwesend und blätterte für Steen-Nøkleberg um. **14** Im selben Jahr erschien auch die erwähnte erste Einspielung dieses Bandes von Pierre-Laurent Aimard.

13. September 1990 nahm sie sämtliche verlegten Werke Ligetis für Klavier und Cembalo auf, also neben den Frühwerken vor allem auch die *Musica Ricercata* und *Continuum*. Dadurch werden bestimmte Entwicklungslinien innerhalb von Ligetis Schaffen sichtbar, denn *Continuum* bildet als eine der Gitter-Kompositionen für ein solistisches Tasteninstrument ein wichtiges Bindeglied zum Stil nach dem *Horntrio*, während die *Musica Ricercata* in ihrem konstruktivistischen Ansatz wie in manchen Einzelheiten – namentlich der Nr. 7 mit dem siebentönigen Ostinato – deutlich auf die Welt der Etüden vorausweist. Schon diese Einspielung »wurde zu einem Teil persönlich von [Ligeti] überwacht«, wie es im Booklet der CD heißt.¹⁵ Insbesondere die Aufnahme von *Continuum* ist ein Meilenstein, weil Erika Haase hinsichtlich des rasenden Tempos und der Geräuschhaftigkeit des Cembaloklages vor allem am hysterischen Schluss des Stücks Extremwerte erreicht. Leider ist die Aufnahmetechnik der interpretatorischen Leistung nicht ganz adäquat, sondern so verhält, dass viele Details nicht klar genug hervortreten.¹⁶

Von nun an rückte Erika Haase sehr nah an die Etüden Ligetis heran. Je nach ihrer Entstehung bekam sie Kopien der neuen Etüden des 2. Bandes zugeschickt, machte sich an die Arbeit und erstattete gelegentlich Bericht. So schrieb sie am 3. Juli 1994 an Ligeti:

»Lieber György, kájäraste Tonsättären,¹⁷

es müsste Dir in den Ohren klingen: Deine Vertige ist ein faszinierendes Stück – fantastische Pianistik! Du schreibst: ›so schnell, dass die Einzeltöne auch ohne Pedal fast zu kontinuierlichen Linien verschmelzen.« Dieses fast ist wohl eine Anspielung auf eine gewisse Einschränkung? Jetzt bin ich bei ca. $\downarrow = 80-96$ aber noch nicht an meiner Grenze. [nachträgliche Einfügung am Rand:] *Habe schon über 100 Stunden daran geübt*. Wo die liegen wird, kann ich jetzt noch nicht sagen. Terzenetüde von Chopin $\downarrow \sim 140$ wäre wohl das Ideal? In 2 Wochen bin ich ruhig in DA und werde mich der Sache intensiv widmen können – auch die anderen Etüden, die Du mir geschickt hast. Hast Du Nr. 10? Wenn ja, bitte lass mir auch schicken.«¹⁸

Wichtig ist hier zunächst die Selbstverständlichkeit, mit der Chopins Terzenetüde als locus classicus und auch als quasi objektiver Bezugspunkt der Klaviertechnik benannt wird, denn mit dem Aufruf Chopins wird Ligetis Etüde mit nonchalanter Beiläufigkeit in die Tradition großer romantischer Klaviermusik eingeordnet. Was weiter vielleicht untergehen mag, ist die nachgetragene Erwähnung des Übepepensums. Die »über 100 Stunden« sind keineswegs pauschal gemeint oder so dahingesagt. Erika Haase führte über ihren Übe-Aufwand penibel Buch in Form von win-

15 György Ligeti: *Werke für Klavier und Cembalo*. Erika Haase, Klavier und Cembalo, col legno Au-031 815 CD, München 1991. **16** Vgl. den in Vorbereitung zur Publikation befindlichen Interpretationsvergleich von Christian Utz, der mich am Rande des Symposiums auf die Ausnahmestellung dieser Aufnahme aufmerksam machte. Vgl. auch den Video-Mitschnitt Erika Haases auf youtube: www.youtube.com/watch?v=M-zlGcPf58M [14.11.2024] (Continuum ab 4:18). **17** »Liebster Komponist«, eine Anspielung auf die Jahre in Schweden. **18** PSS.

zigen Kalendereintragen am Fuß der ersten Notenseite. In ihrem Arbeitsexemplar von *Vertige* fügen sich diese Eintragungen zu einem monumentalen, Ehrfurcht gebietenden Block zusammen (siehe Abbildung 3). Gewiss bildet diese Etüde einen Extremfall, dem allerdings die 14. Etüde *Columna infinita* nahekommt. Insgesamt ist jedenfalls ein kaum glaublicher Arbeitsaufwand zu konstatieren, der für Erika Haase einfach dadurch gerechtfertigt war, dass diese Etüden ihn verlangen und verdienen – nicht anders als die *Hammerklaviersonate* oder die *Diabelli-Variationen*. Die Grundschwierigkeit der besonders anspruchsvollen Etüden liegt in den Tempi, die notwendig sind, um die erstrebten Wirkungen zu erzielen, etwa in *Vertige* das Verschmelzen der abwärts gerichteten, einander überlagernden chromatischen Läufe zu Klangkomplexen, die zwischen Zuständlichkeit und ständiger Bewegung oszillieren. In einem Hinweis Ligetis für Erika Haase auf einem mit dem 12. Januar 1996 datierten Zettel, der offenbar seine Eindrücke beim Abhören einer Probeaufnahme festhält, finden sich entsprechend zu mehreren Etüden aufwärts gerichtete Pfeile, die ein höheres Tempo fordern. Zu *Vertige* lässt er durch Louise Duchesneau weiter mitteilen: »Herr Ligeti meint von dem Tempo der IX. Etüde: einfach so schnell wie möglich spielen«. ¹⁹ Einige Monita richten sich aber auch auf die Ausdrucksqualitäten, die dem Komponisten vorschwebten. So fallen ihm bei *L'escalier du Diable* am Anfang zu starke Akzente auf, die zu Ermüdung beim Hören führen – konkret schreibt Ligeti von einem »Sisyphus-Effekt« –, gegen Ende der Etüde möchte er stärkere Tempogegensätze zwischen den »Glockenstellen« und den Presto-Achteln und fordert insgesamt eine »dramatischer[e]« Darstellung. Die Ausdrucksdimension ist für Ligeti also keineswegs nebensächlich, sondern von derselben Wichtigkeit wie die Tempofrage.

Nach der Einspielung der Etüden des 2. Bandes am 12. und 13. März 1997, wieder in der Frankfurter Festeburgkirche, der noch eine Korrektursitzung folgen sollte, sendete Erika Haase eine Probeaufnahme an Alfred Brendel mit der Frage, ob er eine Empfehlung für die CD schreiben könne. In ihrem Begleitbrief vom 20. April 1997 formulierte Erika Haase ihre Sicht auf diese Stücke mit einer konzisen Formulierung: Sie sei »der Meinung, dass diese Werke das Beste sind, was seit vielen Jahren für Klavier geschrieben wurde«, nicht ohne anzufügen, dass sie sie »in langer, zäher, verbissener Arbeit gelernt« habe. ²⁰ Brendel sprach seine Empfehlung gerne aus, wobei er die Formulierung Erika Haases fast wörtlich aufgriff: »Auch ich bin der Meinung, dass diese Stücke einen neuen Gipfel der Klavierliteratur darstellen.« Am 20. Mai besuchte Erika Haase Ligeti in seiner Hamburger Wohnung, wo die Bilder entstanden, die später für die Cover der CD-Produktion genutzt wurden.

Diese Produktion war nun nicht mehr Ligeti allein gewidmet, sondern kombinierte eine Wiederveröffentlichung der Einspielung des 1. Bandes und die Neuaufnahme der Etüden des 2. Bandes mit Einspielungen der Etüdenwerke Strawinskys (op. 7), Bartóks (op. 18) und Messiaens (*Quatre etudes de rythme*), durchaus mit

für Erika Haases

una corda,
senza ped.

(X) so schnell, daß die Einzeltöne auch ohne Pedal fast zu kontinuierlichen Linien verschmelzen.

(XX) Das Stück hat keine Melik - sie besteht aus einem kontinuierlichen Fluß -
denhallz dienen die Taktstriche nur zur Orientierung.

(XXX) SIEHE DIE FUßNOTE AUF SEITE 2.

im sehr leichten Tempo

(177)

4

pp a poco -> stre corde

mp

20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100

Abbildung 3 oben: Erika Haases Arbeitsexemplar der 9. Etüde *Vertige* mit handschriftlicher Widmung Ligetis. Archiv Thomas Hell
 unten: Ausschnitt aus der Rückseite des Arbeitsexemplars mit Erika Haases Eintragungen ihrer Überzeiten

dem programmatischen Anspruch, eine bestimmte Traditionslinie sichtbar zu machen, die vor allem im Falle Bartóks stark ausgeprägt ist. Ligeti reagierte ungemein positiv auf die Aufnahme und auf die Konzeption der Produktion und bemerkte zu Haase, als sie ihm die CD überreichte, wie sehr er sich geehrt fühle, mit den größten Komponisten des 20. Jahrhunderts in einem Atemzug genannt zu werden, wobei er nach kurzer Pause einschränkend hinzufügte, dass Messiaen vielleicht doch nicht ganz in dieselbe Reihe wie Bartók und Strawinsky gehöre. Die Produktion wurde als erste Folge von Etüden-Einspielungen von Erika Haase angekündigt, da schon klar war, dass Ligeti noch weitere Etüden komponieren würde. Diese Etüden Nr. 15 bis 18 erschienen dann in Folge 2 der Reihe zusammen mit den Etüden von Debussy, Lutosławski und Skrjabin (op. 65). Die Etüden-Reihe wurde fortgesetzt mit Einspielungen von Etüdenkompositionen von Liszt, Schumann und Brahms. Nimmt man Erika Haases noch vor der Zusammenarbeit mit TACET bei Thorofon erschienene Aufnahme der Chopin-Etüden hinzu, erscheint Ligeti als selbstverständlicher Teil einer von Chopin ausgehenden Tradition der Konzertetüde, als »Klassiker des Klaviers«. Gekrönt wurde Haases Einsatz für das Klavierschaffen Ligetis dann mit der Zusammenfassung der vorliegenden Aufnahmen und ihrer Vervollständigung durch die gemeinsam mit Carmen Piazzini aufgenommenen zweiklavierigen Werke zu der 2-CD-Edition *Hommage à Ligeti*, die 2003 zum 80. Geburtstag des Komponisten bei TACET erschien.

Für die Diskussion des musikalischen Raumes ist die 14. Etüde *Columna infinită* (Die unendliche Säule) von einzigartiger Bedeutung nicht nur unter den Klavieretüden, sondern im gesamten Schaffen Ligetis, weil er hier eine Struktur-Idee aus einem Werk der bildenden Kunst in die Musik überträgt, das heißt aus einem fundamental räumlich bestimmten Medium in ein fundamental zeitlich bestimmtes.²¹ Seine Anregung zu der Etüde erhielt der Komponist von der titelgebenden Monumentalskulptur Constantin Brâncușis in Târgu Jiu.

²¹ Vgl. ausführlich Volker Rülke: »Die unendliche Säule. Überlegungen zum Verhältnis von Musik und bildender Kunst anhand zweier Werke von Constantin Brancusi und György Ligeti«, in: *Semantische Inseln – Musikalisches Festland. Für Tibor Kneif zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Hanns-Werner Heister / Hans-Joachim Hinrichsen / Arne Langer / Susanne Oschmann, Hamburg 1997 (ZwischenTöne 7), S. 143–156. Der Aufsatz fand die ungeteilte Zustimmung Ligetis.

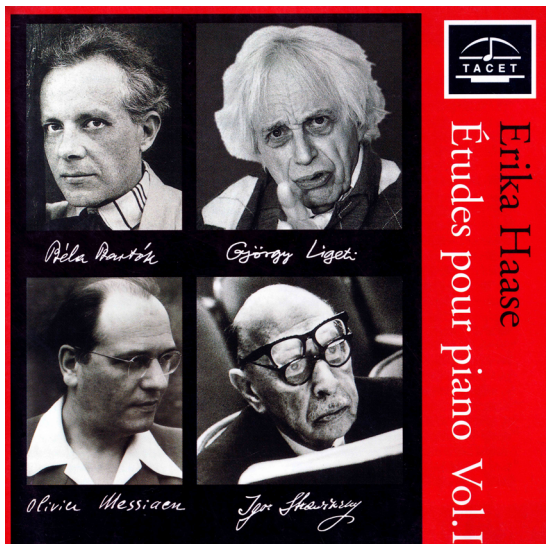


Abbildung 4
Cover der Aufnahme der ersten beiden Etüdenhefte (1997)

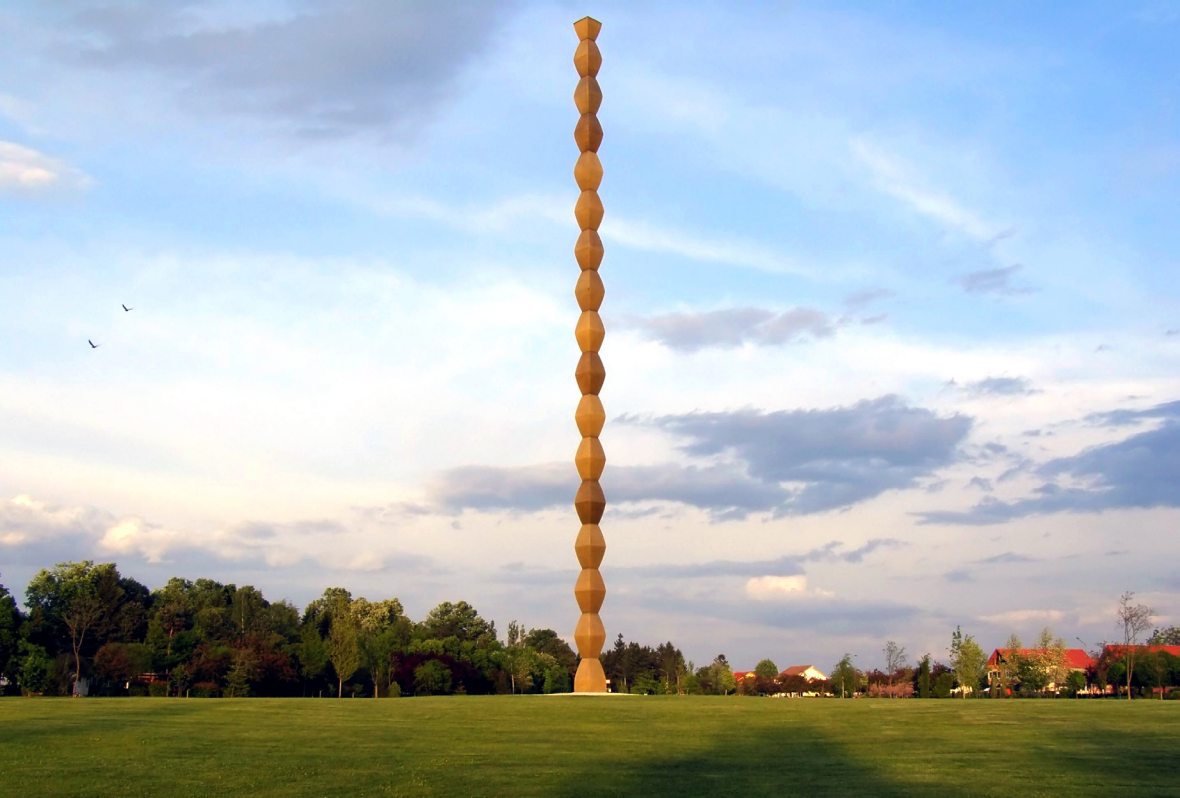


Abbildung 5 Constantin Brâncuși: *Columna infinită*, Târgu Jiu. © Almanah Online

Brâncuși's abstraktes Werk besteht aus insgesamt 16 Elementen, wobei analog zur Konstruktion anderer, früher geschaffener Säulen in Brâncuși's Schaffen zu 15 vollständigen Elementen zwei halbe am unteren und oberen Ende der Säule treten. Die Abmessungen der einzelnen Elemente – minimale Kantenlänge 45 cm, maximale Kantenlänge 90 cm, Höhe 180 cm – entsprechen den Proportionen 1 : 2 : 4. Die Säule hat keinen Sockel, das untere Halbelement ist aber durch ein kubisches Ansatzstück verlängert, so dass sich eine Gesamthöhe von fast dreißig Metern ergibt. Die beherrschende und vielfach beschriebene Wirkung, die von der *Unendlichen Säule* von Târgu Jiu ausgeht, ist die einer immanenten aufsteigenden Bewegung, so als ob die Skulptur sich vom Boden löse und über sich hinauswachse. Dieser Eindruck einer Aufwärtsbewegung beruht auf dem Werkprinzip der Wiederholung identischer Elemente, die tendenziell unabschließbar ist. Bedeutsam für die Wirkung ist, dass das letzte, oberste Element nur zur Hälfte ausgeführt ist und sich nach oben öffnet, was die Ergänzung zur Vollständigkeit in der Imagination des Betrachters stimuliert. Die Skulptur weist kraft ihres Strukturprinzips über sich hinaus, virtuell ins Unendliche.

Ligeti hat dies in der Weise aufgenommen, dass er die Etüde *Columna infinită* als Folge von ansteigenden Achtelketten anlegt, die nach und nach einen immer größeren Tonraum eröffnen. Die entscheidende Idee ist, dass die jeweils neue Achtelkette unterhalb des Ortes ansetzt, den die vorangehende erreicht hat, sich diese Achtelketten also überkreuzen – was pianistisch gesehen das andauernde Über-

greifen der Hände nach sich zieht. Es eröffnet sich so die Möglichkeit, trotz des ununterbrochenen Anstiegs der Ketten für sich den Klangraum als Ganzen konstant zu halten und die durchgängig schnelle Bewegung gleichsam auf der Stelle treten zu lassen. Das Moment des Illusionshaften, das in Gestalt der Verlängerung der Skulptur in der Imagination des Betrachters bereits Brâncușis Säule eignet, zeigt sich so weiter vertieft. Gleichzeitig unterliegt der Modus des sich in der Etüde vollziehenden Aufstiegs durch die verschiedenen Klangregister dem Gestaltungswillen des Komponisten, statt durch den Automatismus der gleichbleibenden Spielfigur der Achtelketten bestimmt zu sein.

Überblickt man die Etüde im Ganzen, so prägt sie eine einteilige Form aus, die vom ununterbrochenen Pulsieren gleichmäßiger Achtel beherrscht wird und eine permanente Variation im Kleinen bei weitgehender Konstanz im Großen zeigt. Ohne hier weiter auf die Einzelheiten eingehen zu wollen, sei darauf hingewiesen, dass sich drei Phasen dieser einteiligen Form unterscheiden lassen, die man als Einführung eines Modells, dessen ersten Störung und Modifikation in der zweiten Phase und schließlich einer zweiten, tiefergehenden Veränderung zusammenfassen kann. Das Neue dieser Schlussphase besteht darin, dass nun der ganze Klangraum noch einmal in einer einzigen aufsteigenden Bewegung durchmessen wird, nachdem er sich vorher allmählich nach oben verlagert hatte, was eine starke innere Beschleunigung und Verdichtung zur Folge hat. Die letzten Töne der Etüde sind dann nicht als Schlusstöne aufzufassen, sondern als unterer Rand einer über die Klaviatur hinauschießenden Achtelkette. Auf die Intention einer solchen Wirkung weist nachdrücklich die Vortragsanweisung »plötzlich aufhören, wie abgerissen« hin.

Die angemessene Darstellung dieser technisch extrem anspruchsvollen Etüde steht vor drei Herausforderungen. Erstens ist das von Ligeti intendierte Tempo anzustreben, das sich mit einer angegebenen Gesamtdauer von etwa 1 Minute und 41 Sekunden am Rande des physisch Ausführbaren bewegt. Zweitens verlangt Ligeti schon zu Beginn ein dreifaches Fortissimo, das in seiner Intensität durchgehend gesteigert werden soll. In der Notation erscheint diese planvolle Steigerung in minutiösen Differenzierungen bis zum achtfachen Fortissimo, womit Ligeti seine Intentionen klar anzeigt, sich aber weit außerhalb des Bereichs möglicher klanglicher Korrelate bewegt. Drittens zielt er auf vollen Klang und ein dichtes Legatospiel mit differenziertem Pedaleinsatz (»oft wechseln: mit voller Sonorität spielen, doch nie verschwommen«). Von den herangezogenen Aufnahmen genügen nur drei der Grundanforderung des extremen Tempos, die von Frederik Ullén, Pierre-Laurent Aimard und Erika Haase.²² Während letztere die angegebene Gesamtdauer fast

22 Es zeugt von künstlerischer Sorglosigkeit, dass im Rahmen von mehreren Gesamtaufnahmen aus jüngerer Zeit – genannt seien die von Han Chen (Naxos, 2023), Danny Driver (Hyperion, 2021) und Cathy Krier (Avi, 2021) – Einspielungen dieser Etüde veröffentlicht worden sind, die das notwendige Tempo klar verfehlen. Die Publikation solcher »Übeversionen« kann nur dem Gedanken geschuldet sein, eine Gesamtaufnahme der Etüden vorzulegen.

sekundengenau treffen, ist Ullén sogar noch deutlich schneller, erkauft sich dies aber mit einer fehlenden Dichte des Klanges und einer allzu gleichförmigen Dynamik. Wie bei den meisten übrigen Etüden stimmen Aimard und Haase in ihrem interpretatorischen Ansatz überein. In ihren Aufnahmen werden wir mit einem undurchdringlichen, lavaartigen Klangstrom konfrontiert, der sich mit unaufhaltbarer Konsequenz und nie nachlassender Intensität aufwärts wälzt. Ein grundlegender Unterschied zwischen beiden Interpretationen besteht darin, dass Aimard mehr Wert auf die Kompaktheit des Klanges legt und den Einsatz und Abschluss der Achtelketten möglichst im Gesamtklang aufgehen lässt, während Haase diese teils deutlich herausstellt,²³ wodurch ihre Darstellung an Klarheit und Relief gewinnt. Die Notation der Etüde spricht prima facie eher für Aimards Auffassung, schließt diejenige Haases aber auch nicht aus. Da beide Aufnahmen unter reger Beteiligung Ligetis entstanden, der eine deutliche Abweichung von seinen Intentionen sicher moniert hätte, können beide Möglichkeiten der Darstellung als legitim gelten. In jedem Fall wirkt sich die je getroffene interpretatorische Entscheidung darauf aus, wie das neue Strukturelement der ansteigenden Folge dreistimmiger Akkorde ab T. 27/28 eintritt. Bei Haase handelt es sich um ein vielfach vorbereitetes Ereignis, das kompositorische Folgen nach sich zieht, während es bei Aimard quasi unter der Hand eingeführt wird, als eine besondere Anfärbung des Gesamtklanks, die im Folgenden ein Eigenleben entwickelt.

Singulär ist in der Einspielung Erika Haases die Schlussphase der Etüde ab T. 35 gelungen. Sie ist von allen mir bekannten Interpretationen diejenige, die die Anweisungen »sempre tutta la forza, al fine, crescendo ancora più« und »forza estrema al fine« mit der größten Konsequenz umsetzt. Möglichweise unterstützt von der Wahl des richtigen Instruments gelingt es ihr, im oberen und obersten Register an Kraft und Klangstärke nicht nachzulassen – bis zum letzten Ton. An dieser Stelle kommen interpretatorische Imponderabilien ins Spiel. Haases Darstellung der Etüde, wie der Etüden Ligeti insgesamt, zeichnet sich durch einen spezifischen Nachdruck und eine Unbedingtheit aus, die man als existenziell bezeichnen kann.²⁴ Überzeugender als in jeder anderen Interpretation wird von ihr der Charakter einer panischen Fluchtbewegung oder, um die schöne Formulierung von Tobias Bleek zu paraphrasieren, des fiebrigen, aussichtslosen Umherirrens in einem unendlichen Labyrinth als besondere expressive Dimension dieser Etüde freigelegt.²⁵ Dies ist – und dies macht Erika Haases Interpretation unmissverständlich deutlich – Musik als Ernstfall.

23 Siehe etwa die Abschlüsse in der rechten Hand, T. 4, 7, 10, 20, 26. **24** Diese Qualität ihres Spiels teilt sie mit ihrem Vorbild Eduard Steuermann. **25** Vgl. den Beitrag von Tobias Bleek in diesem Band ab [S. 139](#).

Abstract

Ein Klassiker des Klaviers. Erika Haase als Interpretin György Ligetis

Die maßgeblich von Musikern der Schönbergsschule geprägte Pianistin Erika Haase gehört zu den wegweisenden Interpreten der Klaviermusik György Ligetis. Die Grundlage ihres Ligeti-Spiels bildet ihre persönliche Bekanntschaft mit dem Komponisten, die in die frühen 1960er Jahre zurückreicht. 1990 begann Erika Haase, nach und nach sämtliche Klavier- und Cembalowerke Ligetis auf CD einzuspielen. Einen Meilenstein bildet dabei ihre Aufnahme der Klavieretüden, die in einem Prozess des intensiven Austausches zwischen ihr und Ligeti entstand. Erika Haases interpretatorischer Zugang zielt auf die Freilegung des expressiven Gehalts der Stücke und basiert auf der Klarheit der Stimmführung, Genauigkeit in der Darstellung der Details und einem bedingungslosen Einsatz für die Textgerechtigkeit.

Die 14. Etüde *Columna infinita* hat im Klavierschaffen Ligetis eine einzigartige Bedeutung für die Diskussion der Rolle räumlicher Vorstellungen. In dem Stück transferiert Ligeti die Struktur der inspirierenden gleichnamigen Monumentalskulptur Constantin Brâncușis in die Musik und setzt auf diese Weise eine immanente Aufwärtsbewegung ins Werk.

A Classic of the Piano. Erika Haase as a Performer of György Ligeti

The pianist Erika Haase, who was strongly influenced by performing aesthetics of the Second Viennese School, ranks among the pioneering performers of György Ligeti's piano works. Her personal acquaintance with the composer, dating back to the early 1960s, seems to be integral to her interpretative approach. In 1990 Erika Haase began to record Ligeti's complete works for piano and harpsichord on CD. Especially her recording of the piano etudes can be considered as a milestone in this project and was the direct result of intensive collaboration with the composer. Erika Haase's approach aims to reveal the expressive content of the pieces and is based on clarity of voice-leading, precision in the presentation of detail, and an unconditional commitment to textual accuracy.

The 14th Etude, *Columna infinita*, is unique in Ligeti's piano oeuvre in its treatment of spatial conceptions. In the piece, Ligeti transfers the structure of Constantin Brâncușis's inspiring monumental sculpture of the same name into the music, creating an immanent upward movement.

Autor

Volker Rülke ist Konzertdramaturg der Dortmunder Philharmoniker. Er studierte Violinpädagogik in Hannover und Musikwissenschaft und Philosophie in Berlin. 1992 kam er bei der Vorbereitung seiner Dissertation über Eduard Steuermann mit Erika Haase in Kontakt, woraus sich eine langjährige enge Zusammenarbeit entwickelte. Er veröffentlichte zur Musik des 20. Jahrhunderts, u. a. zu Strawinsky, Bartók, Ligeti, Debussy und Boulez. Im September 2022 erschien in Ko-Autorschaft mit Martin Zenck *Kontroverse Wege der Moderne. Der exilierte Komponist und Pianist Eduard Steuermann in seinen Briefen. Korrespondenz mit Arnold Schönberg, Theodor W. Adorno und René Leibowitz*.

Volker Rülke is concert dramaturge of the Dortmund Philharmonic Orchestra. He studied violin pedagogy in Hanover and musicology and philosophy in Berlin. In 1992, while preparing his dissertation on Eduard Steuermann, he came into contact with Erika Haase, which led to many years of close collaboration. He has published on 20th-century music, including on Stravinsky, Bartók, Ligeti, Debussy and Boulez. In September 2022, the volume *Kontroverse Wege der Moderne. Der exilierte Komponist und Pianist Eduard Steuermann in seinen Briefen. Korrespondenz mit Arnold Schönberg, Theodor W. Adorno und René Leibowitz* was published in co-authorship with Martin Zenck.