

Inga Mai Groote (Hrsg.)

MUSIK IN DER GESCHICHTE –
ZWISCHEN FUNKTION UND AUTONOMIE



Herbert Utz Verlag · München

INHALT

VORWORT	7
<i>Hartmut Schick</i>	
JOSEPH HAYDN – KOMPONIEREN IM GEIST DER AUFKLÄRUNG	11
<i>Bernhold Schmid</i>	
DER MENSURALCODEX ST. EMMERAM. ZUR MUSIKGESCHICHTE IM SPÄTMITTELALTERLICHEN ZENTRALEUROPA	33
<i>Katelijne Schiltz</i>	
DAS RÄTSEL IN DER MUSIK UND ANDEREN KUNSTFORMEN DER RENAISSANCE	47
<i>Franz Körndle</i>	
SCHLACHT IM SALON. MUSIKALISCHER GEFECHTSLÄRM IN DER ZEIT UM 1800	65
<i>Inga Mai Groot</i>	
»UNISSANT L’HYMNE RUSSE AVEC LA MARSEILLAISE«: DER KLANG DER FRANZÖSISCH-RUSSISCHEN ALLIANZ IN PARIS 1893	77
<i>Wolfgang Rathert</i>	
AMERIKA, HAST DU ES BESSER? ÜBERLEGUNGEN ZUR IDENTITÄTSFRAGE DER NORDAMERIKANISCHEN MUSIK	101
<i>Josef Focht</i>	
DIE ANFÄNGE DER OBERBAYERISCHEN VOLKSMUSIKPFLEGE IN DER ZWISCHENKRIEGSZEIT	111
<i>Bernd Edelmann</i>	
CARL ORFF’S BAIRISCHES WELTTHEATER: <i>DIE BERNAUERIN</i>	135

INHALT

Stefan Schenk

AVANTGARDISTISCHE EXPERIMENTE MIT UNGEAHTEN FOLGEN.

DAS SIEMENS-STUDIO FÜR ELEKTRONISCHE MUSIK UM 1960 · · · · · 153

JOSEPH HAYDN – KOMPONIEREN IM GEIST DER AUFKLÄRUNG

Hartmut Schick

In seiner 1784 verfassten kleinen Schrift *Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?* hat Immanuel Kant das Phänomen »Aufklärung« bekanntlich definiert als »Ausgang des Menschen aus seiner selbstverschuldeten Unmündigkeit«. »Sapere aude!«, den Wahlspruch der Aufklärung, übersetzt er dort mit: »Habe Muth, dich deines eigenen Verstandes zu bedienen!« Zielscheibe von Kants Überlegungen sind in erster Linie religiöse Dogmen und Autoritäten, in zweiter Linie – deutlich zurückhaltender formuliert – politische Herrschaftsverhältnisse und die Gesetzgebung. Auf die Künste wendet Kant den Aufklärungsgedanken ausdrücklich deswegen nicht an, »weil in Ansehung der Künste und Wissenschaften unsere Beherrscher kein Interesse haben, den Vormund über ihre Unterthanen zu spielen.«¹ Wir wissen inzwischen, gerade auch aus der Geschichte unseres Landes, dass diese Annahme doch allzu optimistisch war. Freilich hätte Kant schon wegen seines sehr eingeschränkten Verständnisses von Musik als einer reinen Gefühlskunst gewiss nichts mit dem Gedanken anfangen können, es könnte auch in der Musik darum gehen, sich seines eigenen Verstandes zu bedienen. Schließlich konnte er sich nicht vorstellen, dass das Anhören von Musik überhaupt die Geisteskräfte des Menschen aktivieren könne: Die Tonkunst bewege zwar, so Kant 1790 in seiner *Kritik der Urteilskraft*, das Gemüt »mannigfaltiger« und »inniglicher« als die Poesie, lasse aber, weil sie »nur durch lauter Empfindungen ohne Begriffe« spreche, nicht, wie diese, »etwas zum Nachdenken übrig bleiben« und sei »mehr Genuß als Cultur (das Gedankenspiel, was nebenbei dadurch erregt wird, ist bloß die Wirkung einer gleichsam mechanischen Association)«,² weswegen Kant der Musik auch den geringsten Wert unter den Schönen Künsten zuspricht.

Geringschätzung der Musik kann man Jean-Jacques Rousseau, dem einflussreichsten französischen Aufklärer, gewiss nicht unterstellen. Im Unterschied zu Kant war er musikalischer Fachmann, Verfasser des in seiner Zeit berühmten *Dictionnaire de musique* (1768) und auch Komponist. In seiner Musikästhetik aber, die sich mit der Musikanschauung vieler Zeitgenossen

1 Kant, *Werke*, Bd. 8, S. 35.

2 Kant, *Werke*, Bd. 5, S. 328.

deckte, spielt der Verstand ebenfalls kaum eine Rolle gegenüber dem Gefühl als der maßgeblichen Rezeptions- und Beurteilungsinstanz. Reine Instrumentalmusik ist für Rousseau nichtssagend und im Grunde bedeutungsloses Geräusch. Letztlich lässt er nur den Gesang auf der Theaterbühne als wahre Musik gelten und weist hier der Musik die Aufgabe zu, Text so zu transportieren, dass dessen Aussage in die Seele des Menschen eindringt und dort die entsprechenden Leidenschaften erweckt.³ Die Ästhetik der Empfindsamkeit, die sich bei Rousseau schon ankündigt und in der Mitte des 18. Jahrhunderts die sogenannte Nachahmungsästhetik allmählich zurückdrängte, äußerte sich auch in Deutschland zumeist in einer Geringschätzung der wortlosen Instrumentalmusik, selbst bei Johann Philipp Kirnberger, der immerhin Schüler von Johann Sebastian Bach gewesen war. Instrumentalmusik wie »Concerte, Trios, Solo, Sonaten und dergleichen« dient ihm, wie Kirnberger in Sulzers *Allgemeiner Theorie der schönen Künste* von 1771 schreibt, nur »zum bloßen Zeitvertreib [...] oder auch als nützliche Übungen, wodurch Setzer und Spieler sich zu wichtigern Dingen geschickter machen«.⁴

Gedankengut der Aufklärung dringt in die Musikästhetik der Aufklärungsepoche nur in eigentümlich verwandelter Gestalt ein, so etwa bei dem Berliner Liederkomponisten Johann Abraham Peter Schulz (dem Komponisten u. a. des Liedes *Der Mond ist aufgegangen*). Schulz stellt, ebenfalls in Sulzers Opus, dem bis zur Barockzeit maßgeblichen Expertentum als nunmehr entscheidende, neue Instanz das Urteil des ungebildeten, aber empfindsamen Hörers entgegen: Dieser allein könne, »wann er auch nichts von der Kunst versteht, [...] allemal entscheiden, ob ein Stück gut oder schlecht ist.« Er müsse dazu keine Kompositionsregeln kennen, sondern nur »ein empfindsames Herz haben«, und generell gilt für Schulz: »Überhaupt [...] wücket die Musik auf den Menschen nicht, in sofern er denkt, oder Vorstellungskräfte hat, sondern in sofern er empfindet.«⁵ In Sachen Musik wird also nun, durchaus in aufklärerisch-emanzipatorischer Absicht, der urteilende individuelle Verstand durch das Gefühl ersetzt und dieses gefühlsmäßige Urteil erstmals über das Urteil fachkundiger, professioneller Autoritäten gesetzt; der Wahl-

3 Vgl. die Artikel »Sonate« und »Musique« in: Jean-Jacques Rousseau, *Dictionnaire de Musique*, Paris 1768 (Faks.-Nachdr. Hildesheim 1969), S. 450–452 und 305–317.

4 Art. »Instrumentalmusik« [verf. von J. Ph. Kirnberger], in: Sulzer, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste* Bd. 2 (1792), S. 678.

5 Art. »Musik« [verf. von J. A. P. Schulz], in: Sulzer, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, Bd. 3 (1793), S. 425.

spruch der neuen Ästhetik – der Ästhetik der Empfindsamkeit – ließe sich, in Anlehnung an Kant, formulieren mit: »Habe Mut, dich deines eigenen Herzens (oder Gefühls) zu bedienen!«

Wie steht es nun aber mit Joseph Haydn? Zu all diesen Debatten, den philosophisch-politischen wie musikästhetischen, sind von ihm so gut wie keine Äußerungen überliefert. Haydn war kein Briefschreiber; insofern wissen wir über seine Einstellung zu gesellschaftlichen Fragen auch nicht annähernd so gut Bescheid wie etwa im Falle Mozarts. Aufklärerische Kritik an religiösen oder absolutistisch regierenden weltlichen Autoritäten ist von ihm nicht überliefert.⁶ Allerdings gehörte Haydn in seiner späteren Zeit, ab 1785, den Freimaurern an. Die Wiener Loge »Zur wahren Eintracht«, der er beitrug – seine Bewerbung datiert vom 29. Dezember 1784 –, verlangte von ihren Mitgliedern beim Eintritt sogar explizit die Erklärung, Anhänger der Aufklärung zu sein, und hatte als Hauptanliegen die Förderung der Gedanken- und Gewissensfreiheit und die Bekämpfung klerikaler Orthodoxie.⁷ Mit der bei den Aufklärern dominierenden Musikästhetik der Empfindsamkeit im Sinne von Rousseau und Schulz konnte Haydn freilich schon deswegen kaum sympathisiert haben, weil der Schwerpunkt seines Schaffens fraglos auf dem Gebiet der wortlosen Instrumentalmusik lag. Zeitlebens, und mehr als jeder andere vor ihm, arbeitete er an dem Projekt, die Instrumentalmusik so mit Geist zu erfüllen und aufzuwerten, dass sie nicht länger im Schatten der textgebundenen, der Vokalmusik stehen und dem Vorwurf ausgesetzt sein konnte, inhaltslos, gefühllos und – nach rationalistischen Maßstäben – unverständlich zu sein.⁸

Wo aber ist in seinem Schaffen ein aufklärerischer Ansatz spürbar, wie ihn der Titel dieses Beitrags verspricht? Ich sehe ihn in einem erzieherischen, pädagogischen Impuls, den ich in seinem Komponieren erkenne und der dem aufklärerischen Impuls in vielem ähnelt. Thesenhaft sei das quasi-aufklärerische Projekt, das im folgenden nur in aller Kürze skizziert werden kann, be-

6 Zu Haydns literarischen Vorlieben und möglichen Einflüssen aufklärerischen Gedankenguts auf sein Denken und sein späteres symphonisches Schaffen vgl. Schroeder, *Haydn and the Enlightenment*.

7 Vgl. Rosenstrauch-Königsberg, *Freimaurerei im Josephinischen Wien*, S. 55; zu Haydn besonders: Hurwitz, »Haydn and the Freemasons«, S. 5–98 (Haydns Bewerbungsschreiben dort auf S. 8f., das Protokoll mit seiner Registrierung S. 12). Allerdings war Haydn nach seiner Aufnahme nie bei den Sitzungen anwesend und auch nicht als Komponist für den Orden aktiv.

8 Aus der Fülle der Haydn-Literatur sei hier nur die gegenwärtig beste deutschsprachige Gesamtdarstellung von Haydns Schaffen genannt: Finscher, *Joseph Haydn und seine Zeit*.

zeichnet als Haydns Bemühen, das Musikpublikum aus seiner gedanklichen Untätigkeit oder Unmündigkeit herauszuführen und es dazu zu erziehen, sich beim Hören und Spielen von Musik seines musikalischen Verstandes zu bedienen. Vieles, und gerade das Neuartige in Haydns Musik – so die These –, lässt sich intentional als Appell an den mündigen, mitdenkenden Hörer verstehen.⁹

*

Um den ›aufklärerischen‹, das Publikum erziehenden Impuls in Haydns Musik als solchen wahrzunehmen, muss man sich zunächst einmal die Bedingungen vergegenwärtigen, unter denen im 18. Jahrhundert – nicht anders als in den Jahrhunderten davor – Musik üblicherweise gehört wurde. Diese Bedingungen ähnelten selbst bei Veranstaltungen mit Konzertcharakter eher der Art und Weise, wie heute Unterhaltungsmusik konsumiert wird, sei es live oder aus elektronischen Medien, als den Konventionen des modernen ›Klassik‹-Betriebs. Die für uns heute bei ›klassischer‹ Musik selbstverständliche Situation, dass das Publikum in einem abgedunkelten Konzert- oder Theatersaal andächtig und still dem musikalischen Geschehen auf der Bühne lauscht, womöglich durch die Lektüre eines Programmhefttextes vorbereitet, ist eine Erfindung erst des 19. Jahrhunderts. Im 18. Jahrhundert waren Räume, in denen Musik erklang, stets normal beleuchtet, und kaum jemand im Publikum kam offenbar auf die Idee, sich beständig und ausschließlich auf die Musik zu konzentrieren. Ob in der Oper, im öffentlichen oder halböffentlichen Konzert, im Hofkonzert oder bei der musikalischen Unterhaltung im adligen oder großbürgerlichen Salon: Die Situation war überall in den Grundzügen ähnlich. Man saß nicht diszipliniert in parallelen Stuhlreihen, sondern konnte während der Veranstaltung umhergehen und sich in wechselnden Grüppchen unterhalten, es wurden Erfrischungen gereicht, man trank Kaffee, man spielte an kleinen Tischen Karten und Brettspiele oder Billard, man flirtete, diskutierte und plauderte, und jedem war es selbst überlassen, in welchem Ausmaß und in welcher Intensität er oder sie sich hörend auf die Musik einlassen wollte, die von den Musikern ausgeführt wurde. Bei vielen Anlässen wäre man sogar

⁹ Ein partiell ähnlicher Ansatz findet sich, breiter ausgeführt, bei Schroeder, *Haydn and the Enlightenment*, wobei dort der Schwerpunkt auf Haydns letzten zwölf, 1791–95 für London geschriebenen Symphonien liegt, während hier der Haydn der 1770er- und 80er-Jahre in den Blick genommen wird.

als ungeselliger, wenn nicht unhöflicher Sonderling aufgefallen, wenn man sich die ganze Zeit über auf die Musik konzentriert und die Gesellschaft ignoriert hätte. Angesichts des nicht unbeträchtlichen Geräuschpegels, für den die Gespräche und das Klappern des Geschirrs permanent gesorgt haben müssen, konnte man die Feinheiten der Musik aber auch dann, wenn man es wollte, schwer goutieren, da man kaum alles gut hören konnte.

Bildliche Darstellungen von Konzertveranstaltungen des 18. Jahrhunderts dokumentieren dieses nach heutigen Begriffen ›undisziplinierte‹ Verhalten des Publikums ebenso schlagend wie zeitgenössische Berichte.¹⁰ So ist etwa in einem Bericht von 1782 überliefert, dass bei den wöchentlichen Hofkonzerten im Kaisersaal der Münchner Residenz, den öffentlichen »Hof-Academien«, stets zahlreiche Tische aufgestellt waren, an denen die hohen Herrschaften während der Musik Karten spielten¹¹ – was genauso wenig geräuschlos funktioniert haben wird wie das Servieren von Speisen und Getränken oder das angeregte Plaudern, dass bei gesellschaftlichen Veranstaltungen immer dazu gehörte. Nichts spricht dafür, dass die Situation am Hof von Haydns Dienstherrn, dem Fürsten Nikolaus I. Esterházy, eine grundsätzlich andere war.¹²

Die Musik, die bei solchen Veranstaltungen erklang, musste auf diese Rezeptionssituation Rücksicht nehmen, um ihre gesellschaftliche Funktion überhaupt zu erfüllen. Und so ist es kein Zufall, dass so gut wie alle Musik, die damals im Opernhaus, im Konzert oder im Salon zu Gehör gebracht wurde, von vornherein sehr stark mit Wiederholungsmustern ausgestattet ist. Die Suitenform als die wichtigste Form der Zeit lässt jeden Formteil mindestens zweimal erklingen; die eigentliche musikalische Substanz erklingt sogar in der Regel viermal und manchmal sogar noch öfters; gleiches gilt für Triosonaten, Sinfonien, Da-capo-Arien oder andere gängige Gattungen des 18. Jahrhunderts. (Für die Kirchenmusik galt dies deutlich weniger, doch war hier die Funktion der Musik und auch die Rezeptionssituation eine andere.) So kann-

10 Vgl. v. a. die Abbildungen und zugehörigen Texte in: Schwab, *Konzert*, insbes. S. 38 f., 56 f., 60 f., 74–77 und – als Beleg für die neue Rezeptionshaltung an der Wende zum 20. Jahrhundert – S. 180 f. Bei Operaufführungen war die Situation ähnlich, wobei hier die Logen durch den Sichtschutz noch bessere Möglichkeiten boten, sich zeitweise ganz von der Musik abzuwenden und anderen Interessen zu frönen.

11 Münster, »*sich würde München gewis Ehre machen*«, S. 54 (mit Zitat aus Lorenz von Westenrieders *Beschreibung der Haupt- und Residenzstadt München* von 1782).

12 Aussagekräftige Berichte oder Abbildungen zu den Konzerten auf Schloss Eszterháza liegen leider nicht vor. Zur Situation im Londoner Konzertleben s. McVeigh, *Concert Life in London*, v. a. S. 60–62.

te man in der Oper, im Konzert oder im Salon getrost darauf vertrauen, dass man nichts Wesentliches in der Musik verpasste, wenn man sich nur für einen Teil seiner Zeit ihr zuwandte oder überwiegend nur mit halben Ohr zuhörte: Das Wichtigste hatte man auch so wenigstens einmal gehört. Ihrer Struktur nach war die Musik auch nicht auf kontinuierliche, womöglich logische Entwicklung ausgerichtet, so dass derjenige, der sich eine Zeitlang ablenken ließ und weghörte, jedenfalls dann, wenn er sich der Musik wieder zuwandte, sich im entsprechenden Stück wieder leicht zurecht fand. Vieles, vielleicht sogar das meiste in der Musik des »galanten Zeitalters«, also des mittleren und späteren 18. Jahrhunderts, lässt sich als Antwort auf eben diese Rezeptionssituation des beiläufigen Hörens und des nur sporadischen Zuhörens verstehen. Und diejenige Musik, die man gerne als Musik des »galanten Stils« bezeichnet, ist eben jene, die dem in idealer Weise Rechnung trägt – Musik etwa von Georg Philipp Telemann, von französischen oder Mannheimer Komponisten der Zeit, von Johann Christian Bach oder auch dem jungen Mozart.

Die Musik von Joseph Haydn dagegen, vor allem seine Instrumentalmusik, ist schon früh eine andere – eine, die sich gegen solche Rezeptionsweisen zu wehren scheint. Wir wissen leider fast nichts über das Publikum und die Aufführungsbedingungen, mit denen Haydn in Eisenstadt und auf Schloss Eszterháza, dem »ungarischen Versailles«, konfrontiert war.¹³ Die regionale Abgeschlossenheit und die erstaunlich lange lokale Stabilität von Haydns Wirken am Hof des Fürsten Eszterházy wird aber dazu geführt haben, dass er es mit einem relativ stabilen, jedenfalls nicht ständig wechselnden Publikum zu tun hatte, das er kannte und mit dem er sogar experimentieren konnte. Aufschlussreich ist hier ein bekannter, vielzitatierter Bericht, mit dem der greise Haydn rückblickend seinen Weg zur kompositorischen Originalität beschreibt:

»Mein Fürst war mit allen meinen Arbeiten zufrieden, ich erhielt Beyfall, ich konnte als Chef eines Orchesters Versuche machen, beobachten, was den Eindruck hervorbringt, und was ihn schwächt, also verbessern, zusetzen, wegschneiden, wagen; ich war von der Welt abgesondert, Niemand in meiner Nähe konnte mich an mir selbst irre machen und quälen, und so konnte ich original werden.«¹⁴

13 Zu den Räumlichkeiten und dem Repertoire vgl. Winkler, »Joseph Haydn und die Fürsten Esterházy«.

14 Überliefert durch Griesinger, *Biographische Nachrichten*, S. 32.

Ob man aus dieser kurzen Bemerkung folgern darf, dass Haydn mit seinem Publikum über viele Jahre hin regelrecht gespielt hat, ist schwer zu sagen – man sollte eine solche Deutung aber auch nicht ausschließen. Jedenfalls war ihm für sein Komponieren der Eindruck auf seine Hörer offenkundig ein wichtiger Faktor (nicht erst in der Londoner Zeit von 1791–95, in der Haydns Interesse an den Reaktionen von Publikum und Presse deutlich genug dokumentiert ist¹⁵), und mit dem allgemein üblichen beiläufig-sporadischen Zuhören konnte er, wenn er sein Komponieren so zielstrebig optimieren wollte, gewiss nicht zufrieden sein. Er brauchte ein Publikum, das sich auf seine Musik einließ, und dies umso mehr, je anspruchsvoller sein Komponieren gerade in den Gattungen Symphonie und Streichquartett wurde.

Wie aber bringt man ein prinzipiell nur mäßig interessiertes Publikum überhaupt zum Zuhören? Um gleich zu Beginn die Anwesenden aufhorchen zu lassen und den Geräuschpegel zu dämpfen, kann zum Beispiel ein Lehrer in der Klasse erst einmal auf den Tisch hauen und ein Komponist gleichsam mit einem Paukenschlag beginnen. Allerdings war ein lärmender, mehr oder weniger fanfarenhafter Beginn in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts bei einer Sinfonie längst die Regel, wohl auch um das Grundgeräusch im Saal zu übertönen. Das Publikum war daran gewohnt, dass ein Orchesterstück in lautem Tutti beginnt, und ließ sich davon wohl kaum beeindrucken. Wirkungsvoller konnte es da schon sein, gegen die Konvention des lauten Beginns drastisch zu verstoßen – freilich war es nicht ohne Risiko.

Haydn hat das in seinen Sinfonien der 1760er- und frühen 70er-Jahre mehrfach probiert, mit verschiedenartigen Lösungen.¹⁶ In seiner spätestens 1770 entstandenen g-Moll-Sinfonie Nr. 39 (Hob. I:39) etwa überrascht er das Publikum mit einem Beginn im Piano, gespielt nur von Streichern und 2 Hörnern, und mit einer für eine Sinfonie der Zeit ganz untypischen, nämlich überhaupt nicht fanfarenhaften, sondern geradezu kammermusikalischen Motivik (s. Notenbeispiel 1). Damit nicht genug: Schon nach vier Takten bricht die Musik plötzlich ab, und es folgt eine gähnend lange Generalpause von mehr als vier Schlägen. Die danach viel zu spät folgende Antwortphrase ist dann einerseits zwei Takte länger als erwartet und wendet sich andererseits am Schluss überraschend wieder zur V. statt zur I. Stufe, wo sie wie ratlos abbricht. Und wieder folgt eine lange, unerwartete Generalpause.

15 S. Schroeder, *Haydn and the Enlightenment*, S. 91 ff.

16 Vgl. auch Finscher, *Joseph Haydn und seine Zeit*, S. 283 f.

Notenbsp. 1

Allegro assai

Oboe I
Oboe II
2 Corni in B \flat I
II
2 Corni in G III
IV
Violino I
Violino II
Viola
Violoncello, Basso e Fagotto

[6]

Notenbsp. 2

Allegro con spirito

2 Oboi
2 Corni in E \flat /A
Violino I
Violino II
Viola
Violoncello (Fagotto) e Basso

[7]
[7]

Notenbeispiel 1: J. Haydn: Beginn der Sinfonie Nr. 39 g-Moll (aus: Kritische Ausgabe sämtlicher Symphonien, III, © 1965 by Haydn-Mozart Presse, Salzburg/PH 739).

Notenbeispiel 2: J. Haydn: Beginn der Sinfonie Nr. 64 A-Dur (aus: Kritische Ausgabe sämtlicher Symphonien, VI, © 1965 by Haydn-Mozart Presse, Salzburg/PH 764).

Wer hier, in der typischen Rezeptionssituation des 18. Jahrhunderts, zu Beginn noch im Plaudern oder Kartenspielen begriffen ist, wird zunächst überrascht feststellen, dass das Orchester zwar spielt, aber man kaum etwas davon hört. Wenn ihm die Musik nicht ganz gleichgültig ist, wird er irritiert innehalten und hinhören, nur um dann in Takt 5 festzustellen, dass die Musiker überhaupt nicht mehr spielen. »Ist da etwas schief gelaufen?«, wird er sich vielleicht fragen, weiter hinhören und durch die ungewöhnliche Fortsetzung mit der nochmaligen Generalpause vollends neugierig werden, wie dieser merkwürdige Satz wohl weitergehen mag, ob er irgendwann noch ins rechte Gleis kommt. Unversehens beginnt der Hörer, den Verlauf der Musik bewusst mitzuverfolgen, mit anderen Worten: sich seines musikalischen Verstandes zu bedienen.

Einige Jahre später beginnt Haydn seine A-Dur-Sinfonie Nr. 64 ebenfalls in einer Weise, die unverkennbar das Publikum überraschen und zum Hinhören zwingen soll (Notenbeispiel 2). Die Lautstärke ist hier am Anfang sogar noch weiter gedrosselt, zu einem fast nur von den Geigen gespielten Pianissimo. Im Idealfall führt dies, wie die »Pssst«-Geste eines Redners, dazu, dass das Publikum still wird und aufhorcht. Umso mehr wird es überrascht, wenn dann schon im dritten Takt plötzlich laute Tutti-Schläge dreinfahren, die gegen diesen leisen Beginn zu revoltieren scheinen. Das gleiche wiederholt sich nach vier Takten – freilich mit einer doppelten Überraschung: Die in Takt 7 nach dem Gesetz der Serie wieder zu erwartenden Tuttschläge ertönen diesmal nur in zartem Piano, dafür schlagen einen Takt später, wenn man schon nicht mehr damit rechnet, die Tutti-Akkorde doch noch im Forte drein. Nach diesen acht Takten hat Haydn auch den weniger aufmerksamen Teil seines Publikums wohl schon soweit zum Hinhören gebracht, dass er nun im Piano fortfahren kann, ohne freilich im weiteren Verlauf die thematische Idee zu vergessen, immer wieder gerade dort plötzlich vom Piano ins Forte zu wechseln, wo man es nicht erwartet.

Ab Mitte der 1770er Jahre beginnen dann immer mehr Sinfonien von Haydn leise. Offenkundig hatte der Komponist sein Publikum bereits so weit »erzogen«, dass er mit einer gewissen Bereitschaft, von Anfang an hinzuhören, rechnen konnte und es sich dann auch leisten konnte, auf überraschende, irritierende Momente zu verzichten. In der F-Dur-Sinfonie Nr. 67 etwa traut sich Haydn sogar, so zu beginnen, dass man regelrecht die Ohren spitzen muss, um die ersten Takte wahrzunehmen. Auch das rasante Tempo fordert den Hörer von Beginn an heraus. Die ersten 24 Takte erklingen durchweg im Pianissi-

mo und ganz ohne Bläser. Ganz leicht, wie in einem Mendelssohnschen Elfen- scherzo, tupfen die Geigen im Staccato ihre Noten in wirbelndem Presto an; die Bratschen und Bässe begleiten nur sporadisch mit leisen, gezupften Tönen.

*

Schauen wir auf eine andere, nicht minder wichtige Gattung in Haydns Werk. Für das Streichquartett, das gegen Ende des 18. Jahrhundert zum »Lieblingsstück kleiner musikalischen Gesellschaften«¹⁷ avancierte, war die im galanten Zeitalter herrschende Rezeptionshaltung eine noch größere Herausforderung als für die Sinfonie. Dass das Streichquartett durch die Wiener Klassiker zur intellektuell anspruchsvollsten Gattung der Musik überhaupt werden sollte, war um 1770 gewiss noch nicht abzusehen. Damals, als Haydn gerade seine ersten echten Streichquartette schrieb, die Opera 9, 17 und 20, verstand man das Streichquartett im wesentlichen als Nachfolgegattung der barocken Trio- sonate und damit als Gesellschaftsmusik, die man entweder nur bei sich da- heim spielte oder die bei Abendunterhaltungen in geselligem Kreis zu hören war, als mehr oder weniger bewusst wahrgenommene oder auch nur im Hin- tergrund erklingende Musik.

Nun sind Haydns Quartette schon von Anfang an mehr als nur gefälli- ge Unterhaltungsmusik, doch erfüllen die frühen, noch als »Divertimenti« bezeichneten Quartette Opus 1 und 2 durchaus auch diese Funktion, ins- besondere etwa mit ihren stimmungsvollen langsamen Sätzen, die meistens wie eine Serenade gestaltet sind. In den 1774 publizierten sechs Quartetten Opus 20 allerdings scheint die Musik sich immer wieder, und teilweise vehe- ment, dagegen aufzulehnen, überhaupt noch als Unterhaltungsmusik gehört zu werden. So sind drei der sechs Finalsätze als komplizierte Fugen gestaltet, was gegen den Verhaltenskodex der galanten Ästhetik verstieß, demzufolge Musik für den Salon gefällig, unkompliziert und leicht hörbar sein musste und keinesfalls im gelehrten Stil und mithin als anstrengende Musik daher- kommen durfte. In vielen anderen Sätzen arbeitet Haydn mit überraschenden Wendungen, durch die sich die Musik recht indezent dem Hörer aufdrängt. Und im D-Dur-Quartett Opus 20 Nr. 4 schreibt er ein *Menuet alla Zingarese*, das jeder halbwegs musikalisch Gebildete damals als Zumutung empfinden musste (s. Notenbeispiel 3). Unter dem Vorwand, es handle sich um Zigeu-

17 Koch, *Versuch einer Anleitung zur Composition*, III, S. 325.

nermusik, gestaltet hier Haydn das Menuett – also den traditionell harmlo-
 sestem, am meisten dem Unterhaltungsbedürfnis dienenden Satz – so, dass
 zu dieser Musik kein Mensch überhaupt noch tanzen könnte und im Grun-
 de auch keiner mehr einen Dreiertakt hört, also das mindeste, was man bei
 einem Menuett noch wahrnehmen sollte. Die Musik springt einen mit ihren
 ständig wechselnden Gegenakzenten regelrecht an, zwingt jeden, der nur mit
 halbem Ohr zuhört, dazu, seine Unterhaltung indigniert abubrechen und
 sich irritiert dieser Musik zuzuwenden, die man im 18. Jahrhundert wohl nur
 als metrisches Chaos wahrnehmen konnte. Kaum jemand wird zum Beispiel
 beim Anhören in der Lage sein, auch nur die Takte mitzuzählen. (Man stelle
 sich vor, es würde heutzutage ein Barpianist plötzlich ein atonales Stück von
 Schönberg spielen – die Wirkung auf die versammelte Gesellschaft wäre wohl
 ähnlich. Alle würden plötzlich hinhören, und sei es nur, um sich über diesen
 Stilbruch zu echauffieren.)

Menuet alla Zingarese
 Allegretto

Notenbeispiel 3: J. Haydn, Quartett D-Dur op. 20 Nr. 4, Menuet alla Zingarese (aus: Joseph Haydn, Werke, XII,3, © 1974 by G. Henle Verlag, München).

Ähnlich merkwürdig, wenn auch auf ganz andere Weise, ist die Manier, in der Haydn das C-Dur-Quartett Opus 20 Nr. 2 beginnen lässt: nämlich mit dem solistischen Cello in hoher Lage, begleitet nur von den beiden Mittelstimmen, während die erste Geige, die normalerweise den Einsatz zu geben und zu beginnen hat, erst sieben Takte später hinzustößt. Auch hier wird jeder zeitgenössische Rezipient sofort irritiert hingeschaut und dann auch hingehört haben.

In den deutlich später, um 1781 entstandenen sechs Quartetten Opus 33, fällt zunächst einmal auf, dass nicht weniger als vier der sechs Werke einen leisen Beginn haben, im Piano oder Pianissimo. Ein Werk dezidiert leise zu beginnen, hatte sich Haydn in den 28 davor geschriebenen Quartetten überhaupt nur einmal getraut, in Opus 20 Nr. 4 (und hier auch ganz demonstrativ, geradezu provokativ). Jetzt aber, um 1781, wird dies fast schon zur Regel. Offenkundig hatte Haydn mittlerweile sein Publikum schon soweit zum Zuhören erzogen, wohl auch der Gattung Streichquartett und sich selber als Komponist ein derartiges Renommee verschafft, dass er auf eine gewisse Bereitschaft zum Hinhören von Beginn an bereits vertrauen konnte. Haydn geht in Opus 33 allerdings gleich einen Schritt weiter: Er schreibt nicht nur ungewöhnlich leise Anfänge, sondern gestaltet diese auch so, dass gleich in den ersten Takten irgendetwas nicht in Ordnung ist und beim Hörer eine gewisse Irritation erzeugt – eine Irritation, die sofort neugierig macht, zu erfahren, wie es danach weitergehen soll, was aus einem solchen Anfang überhaupt entstehen kann.

Geradezu programmatisch wirkt in dieser Hinsicht der Beginn des G-Dur-Quartetts von Opus 33, desjenigen Quartetts, das nach Haydns Willen den Druck der sechs Werke eröffnen sollte (was der Verleger Pleyel dann aber ignorierte, weswegen es heute als Nr. 5 gezählt wird). Der Beginn dieses ersten Quartetts der Sammlung irritiert in doppelter Hinsicht:¹⁸ zunächst durch das Pianissimo, in dem die beiden ersten Akkorde gespielt werden (s. Notenbeispiel 4). Dieser Anfang wirkt wie eine »Pssst«-Geste, die zum Hinhören auffordert und äußerste Stille erzwingt. Ironischerweise geht es dann aber in normaler Lautstärke weiter, oder besser gesagt: es geht erst richtig los, so dass man sich fragen kann, weshalb eigentlich diese besondere Stille gefordert wurde. Aber auch musikalisch ist die Anfangsgeste irritierend: Es handelt sich um eine lapidare V-I-Kadenz, melodisch verbunden durch einen Quartgang zum Grundton – eine typische Schlussformel, eine Kadenz, wie sie normaler-

18 Vgl. auch Wheelock, *Haydn's Ingenious Jesting with Art*, S. 98 ff.

Notenbsp. 4

Hoboken III:41

Violino I
Violino II
Viola
Violoncello

Vivace assai

pianissimo
pp
poco f

10
11
19

Notenbsp. 5

206
216
226

pianissimo
pp
p

Notenbeispiel 4: J. Haydn, Beginn des Quartetts G-Dur op. 33 Nr. 5 (aus: Joseph Haydn, Werke, XII,3, © 1974 by G. Henle Verlag, München).

Notenbeispiel 5: J. Haydn, Quartett op. 33 Nr. 5, Schluss des 1. Satzes (aus: Joseph Haydn, Werke, XII,3, © 1974 by G. Henle Verlag, München).

weise am Schluss eines Satzes steht, aber gewiss nicht am Anfang. Hier wirkt sie nur deplaziert – so, als würde ein Redner seinen Vortrag mit den Worten beginnen: »das war's dann, was ich sagen wollte.«

Dieser zur Stille zwingende und offenkundig deplazierte Beginn aber hat zweifellos den Effekt, dass man unwillkürlich neugierig wird auf das, was nach diesem ›falschen‹ Anfang kommt. Freilich kommt zunächst gar nichts Besonderes: nämlich einfach ein normales, achttaktiges Hauptthema, als wäre nichts gewesen. Bemerkenswert ist nur der Schluss dieses Themas: er entspricht melodisch exakt dem, was man schon vor diesem Thema im Pianissimo gehört hat (wenn man denn bereits ruhig genug war). »Hier also gehört die Formel eigentlich hin«, sagt die Musik und denkt sich der Hörer, und wenn er zu Beginn noch gezweifelt haben sollte, wird er durch den Themenschluss darin bestätigt, dass es sich tatsächlich um eine Schlussformel handelt, die einfach an den Beginn gerutscht war. Zugleich wird ihm jetzt bewusst, dass die scheinbar isoliert vorangestellten Anfangstakte durchaus etwas mit dem Hauptthema der Takte 3–10 zu tun haben, nämlich dessen Schluss vorzunehmen.

Spätestens beim zweiten Hören, bei der Wiederholung dieses Teils kann der Hörer – solchermaßen sensibilisiert – noch weitere Zusammenhänge feststellen (s. die Markierungen in Notenbeispiel 4). Er kann wahrnehmen, dass der Quartgang der Anfangsformel auch in den folgenden Takten fast omnipräsent ist, nicht nur im Themenschluss. Die ersten vier Hauptthematakte durchlaufen jeweils einen aufsteigenden Terzgang, also eine verkürzte Form des Quartgangs; in den Takten 7 und 8 erscheint der Quartgang g–c auf zwei Takte gedehnt, danach dann wieder original. Und die Weiterführung ab Takt 11 bringt eben diesen Quartgang in beschleunigter Form und in Umkehrung, also fallend statt aufsteigend. Das geht so weit, dass man sogar die überleitende Wendung in den Takten 23/24 mit den vier in Halbtonschritten absteigenden Tönen d–cis–c–h als chromatisch verengte Variante des Quartgangs in Umkehrung hören kann.

Wer das so wahrnimmt, angestachelt durch den irritierend ›falschen‹ Beginn des Satzes, ist schon mitten in einem musikalischen Denken begriffen, auf das es dem Komponisten Joseph Haydn gewiss ankam – er nimmt die Musik nicht mehr nur gefühlsmäßig genießend wahr, sondern er denkt aktiv mit, wird womöglich begierig, immer mehr zu erfahren, wie denn Haydn seine Musik konstruiert hat. Im weiteren Satzverlauf wird ihm dann immer klarer, dass die eigentliche Keimzelle des Satzes weniger das ist, was ab

Takt 3 als Hauptthema daherkommt, sondern die ganz unscheinbare, zunächst kaum hörbare Floskel der ersten beiden Takte. Vollends bestätigt ihn in dieser Erkenntnis der Schluss dieses Satzes (Notenbeispiel 5). Hier kommt Haydn, nachdem er die Formel nach allen Regeln der Kunst verarbeitet, variiert, aufgespalten und weiterentwickelt hat, wieder auf die Originalversion der Formel, den aufsteigenden Quartgang in punktiertem Rhythmus, zurück und bestreitet mit ihm allein die letzten zwölf Takte. Mit diesem Schluss zeigt Haydn nicht nur jedem Hörer vollends, was die Hauptsache in diesem Satz war, er zeigt auch, wie schön diese unscheinbare Allerweltsformel sein kann, wenn man sie richtig einsetzt. In der Aneinanderreihung durch Bratsche und Cello ab Takt 294 gewinnt die Formel ungeahnte melodische Qualitäten, wird regelrecht expressiv, und ganz am Schluss darf sie endlich – zum ersten Mal in diesem Satz – das sein, was sie eigentlich von Haus aus ist: ein Abschluss. Dass diese Kadenzformel, die zu Beginn so deplaziert wirkte, jetzt endlich zu sich selber kommt und den Schluss bilden darf – das, was sie überhaupt am besten kann –, wirkt wie eine Erlösung und belohnt auch emotional den mitdenkenden Hörer. Wie der Beginn, erklingt auch der Schluss extrem leise, im Pianissimo, und es ist doch der kräftigste, markanteste Schluss, den man sich vorstellen kann. Der Kreis hat sich geschlossen und die Musik endlich ihr Ziel erreicht, das sie schon in den allerersten Takten in den Blick genommen hat.

Ähnlich wie bei diesem G-Dur-Quartett sind auch die Anfänge fast aller andern Quartette von Opus 33 in irgendeiner Weise »nicht in Ordnung« – lassen den Hörer sofort irritiert aufhorchen und im folgenden dann umso konzentrierter hinhören. So beginnt etwa das sogenannte »Vogelquartett«, das C-Dur-Quartett, mit einem reinen Begleitsatz aus repetierten Achteln statt mit dem Thema – nur um dann im weiteren Verlauf immer deutlicher werden zu lassen, dass in diesem simplen Begleitsatz die eigentliche thematische Substanz, aus dem der Satz sich entwickelt, bereits enthalten war. Und das h-Moll-Quartett beginnt zwar gleich mit dem Hauptthema, doch klingt dieses irgendwie schief, scheint halb in der falschen Tonart zu stehen, und erst im sogenannten Seitensatz wird dies korrigiert – hier kehrt das gleiche Thema auf gleicher Tonhöhe wieder, nun richtig harmonisiert, womit es aber schon nicht mehr in der Grundtonart steht.

Die sechs Streichquartette Opus 50 hat Haydn 1787 komponiert und dem Cello spielenden Preußenkönig Friedrich Wilhelm II. gewidmet. Anders als bei Mozarts »Preußischen« Quartetten, die demselben Herrscher gewidmet

sind, hat diese Widmung Haydn aber nicht zu einer bevorzugten Behandlung und exponierten Verwendung des Violoncellos bewogen. Immerhin: Am Beginn des ersten Quartetts der Reihe lässt Haydn dem Cello spielenden Monarchen demonstrativ den Vortritt. Das Instrument des Königs darf solistisch den Satz und damit den Zyklus eröffnen – allerdings in einer typisch Haydn-schen Weise, augenzwinkernd und so, dass der Monarch schon Humor haben muss, um dieses Solo als Kompliment aufzufassen (s. Notenbeispiel 6).

Das königliche Violoncello bekommt nicht, wie in Mozarts »Preußischen« Quartetten, eine schöne Kantilene, sondern ein denkbar dürftiges ›Solo‹, das jeder Anfänger nach einer Stunde Cellounterricht spielen kann. Und doch ist es nicht so, dass sich der König hier veräppelt fühlen muss. Die trivialen Tonrepetitionen erweisen sich nämlich als ein wesentliches thematisches Element des Satzes, wenn nicht sogar als Schlüssel zum musikalischen Geschehen. Zunächst einmal bekommen die Oberstimmen auch nicht sehr viel mehr an motivischem Reiz: eine unscheinbare, kaum mehr als kadenzierende Drehfigur, die eher Nachsatzcharakter hat und nur mangels Alternativen als Beginn eines Themas akzeptiert wird. (Ab dem dritten Erscheinen ist sie beschleunigt zu triolischem Rhythmus.)

Ab Takt 12 wird die Sache variiert wiederholt, und nun gehen die repetierenden Viertel sogar durch: Sie werden nach fünf Takten zum Sopran des Satzes (in der 2. Geige) und weitere vier Takte später sogar von der 1. Geige in der zweigestrichenen Oktave weitergeführt. Die Viertelrepetitionen steigen also vom bloßen Orgelpunkt auf zu so etwas wie einer Ein-Ton-Melodie, und sie beherrschen dann auch den Seitensatz (T. 35 ff.), der mit der triolischen Variante der Drehfigur aus dem Hauptthema arbeitet – stets ›kontrapunktiert‹ von der pochenden Viertelkette. Nicht von ungefähr beherrschen die Tonrepetitionen dann auch den Satzschluss (mit der Konsequenz, dass in den letzten Takten nicht einmal eine V-I-Kadenz zustandekommt, weil der Bass hartnäckig an seinem ›thematischen‹ Ton B festhält).

Auch hier also handelt es sich wieder um einen ausgesprochen merkwürdigen Werkanfang, der bewusst den Hörer irritiert und zum konzentrierten Hinhören verleitet (dadurch, dass die Anfangstakte extrem leise sind, dass das unwichtigste Instrument, das Cello, ganz alleine spielt und obendrein etwas spielt, das man als Thema gar nicht ernst nehmen kann – wozu man dann aber doch gezwungen wird). Der Satz hätte genauso gut ohne die ersten beiden Takte funktioniert. So aber, wie Haydn den Anfang gestaltet, zwingt er den Hörer geradezu, hinzuhören, sich Fragen zu stellen, neugierig zu verfol-

JOSEPH HAYDN – KOMPONIEREN IM GEIST DER AUFKLÄRUNG

Hoboken III:44

Allegro

The musical score consists of four staves: Violino I, Violino II, Viola, and Violoncello. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The tempo is marked 'Allegro'. The score is divided into measures 1-6, 7-13, 14-21, 22-30, and 31. Dynamics include 'dolce' (measures 1-6), 'p' (measures 1, 7, 14, 22, 31), 'f' (measures 7, 14, 22, 31), and 'sf' (measures 7, 14, 22, 31). The Violino I part has a 'dolce' marking in measures 1-6. The Violino II part has a 'p' marking in measures 1-6. The Viola part has a 'p' marking in measures 1-6. The Violoncello part has a 'p' marking in measures 1-6. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Notenbeispiel 6: J. Haydn, Beginn des Quartetts B-Dur op. 50 Nr. 1 (aus: Joseph Haydn, Werke, XII,4, © 2009 by G. Henle Verlag, München).

gen, was sich denn hier aus einer derart trivialen Substanz entwickelt und ob diese denn wirklich einen ganzen Satz zu tragen vermag.

Man könnte noch viele andere und andersartige Werkanfänge anführen, auch aus den Sinfonien. Eine Möglichkeit, von Anfang an die besondere Aufmerksamkeit des Hörers zu erregen, ist zum Beispiel auch das Beginnen mit einem Sprung *medias in res*, quasi mitten hinein in einen musikalischen Ablauf, dessen eigentlicher Beginn gewissermaßen fehlt – schön zu studieren beim D-Dur-Quartett Opus 50 Nr. 6.

Nach so vielen Werkanfängen sei zum Schluss aber auch noch ein Werkabschluss dargestellt, der besonders schön zeigt, wie Haydn den aktiv zuhörenden und mitdenkenden Hörer, den er sich über die Jahre hin gewissermaßen selber erzogen hat, in sein Komponieren einbezieht: der Schluss des Finalsatzes von Haydns Streichquartett Es-Dur Opus 33 Nr. 2. Dieses Finale ist ein schnelles Rondo mit einem hübschen, wenn auch etwas simplen Thema, dessen Reiz nicht unwesentlich darin besteht, dass es *Presto* und damit sehr schnell gespielt wird. Der Satz ist aber nicht nur sehr schnell und auch im weiteren Verlauf dezidiert einfach gestrickt, zum Beispiel mit volksmusikalischen Dudelsackquinten, sondern im Grunde auch noch zu kurz geraten: Schon nach der zweiten Wiederkehr des Themas, also beim dritten Erscheinen des Refrains, ist Schluss – obwohl in einem Rondo der Refrain traditionell eigentlich mindestens viermal erklingen muss. Dieser verfrühte Schluss, auf den niemand gefasst ist, wird dann allerdings in ungeahnter Weise zum Problem – er wirkt, als wolle die Musik das verfrühte Schließen selber infrage stellen.¹⁹ Wie aber kann sie das?

Der Refrain bricht hier, bei seinem dritten Erscheinen, schon nach dem achttaktigen 1. Teil (T. 141–148) ab (s. Notenbeispiel 7). Es folgt eine Fermatenpause und dann statt des Mittelteils ein Nachspiel: zwei motivisch daraus abgeleitete Adagio-Phrasen, die emphatisch darauf hinzuweisen scheinen, dass jetzt (schon jetzt!) tatsächlich Schluss ist. Nochmals erscheint eine Fermatenpause. Dann aber erklingt überraschend doch noch einmal der Themenbeginn, nun allerdings auseinandergerissen zu für sich stehende Phrasen, die durch jeweils durch zwei Takte Generalpause getrennt sind – wodurch sich der Gesamtumfang verdoppelt. Immer noch aber ist nicht Schluss. Es folgt eine geradezu ewige, volle vier Takte lange Generalpause und dann überra-

¹⁹ Vgl. zum Folgenden auch Winkler, »Opus 33/2: Zur Anatomie eines Schlusseffekts«; Danuser, »Das Ende als Anfang«; Finscher, *Joseph Haydn und seine Zeit*, S. 459 ff.

schend doch noch einmal die erste Themenphrase – offenbar der Anfang einer Wiederholung des ganzen Themas, wie man beim Hören vermuten muss.

Danach aber findet die Musik nicht mehr in den Noten, sondern nur noch im Kopf des Hörers statt. Wer das Prinzip begriffen hat, nämlich das Auseinanderziehen der Themenphrasen zu viertaktigen Abständen im letzten *Presto*, der muss nun – nach den vier Takten Generalpause – zu dem Schluss kommen, dass jetzt offenbar die Abstände noch weiter gedehnt werden: dass also nun jeweils alle sechs Takte eine Themenphrase beginnt. Er wartet also nach

Adagio

Presto

Notenbeispiel 7: J. Haydn, Quartett Es-Dur op.33 Nr. 2, Schluss (aus: Joseph Haydn, Werke, XII,3, © 1974 by G. Henle Verlag, München).

der ersten Themenphrase im Pianissimo einen dritten Takt, einen vierten Takt, einen fünften Takt und einen sechsten Takt Pause ab und ist sich sicher, dass im siebten Takt die zweite Themenphrase erscheinen wird – hört sie gewissermaßen schon im Kopf, ohne dass sie aber gespielt würde.

»Offensichtlich war doch schon Schluss!?!«, registriert man irritiert. Aber es erklang doch zuletzt die Anfangsphrase! Rückblickend wird einem dann klar: Zur Not kann die Musik wohl auch mit dieser Anfangsphrase schließen. Immerhin kadenziiert sie ja so, wie ein Schluss es normalerweise tut: I–V–I. Im Konzert wird man nach dem Hören des letzten notierten Taktes für eine Weile noch gar nicht auf die Idee kommen, zu applaudieren, weil man so damit beschäftigt ist, sich einen Reim auf diesen Schluss zu machen und ihn auch tatsächlich als Schluss zu akzeptieren. Und genau darauf kommt es Haydn wohl an: Der musikalische Prozess hat sich gewissermaßen in den Kopf des Hörers verlagert und ist zu einem Nachdenken über die Musik geworden, während die eigentliche Musik sich längst in Stille verwandelt hat. Der mündig gewordene Hörer ist zum Gesprächspartner des Komponisten avanciert, der mitdenkt, womöglich protestieren will und in jedem Fall Teil des Spiels geworden ist – ganz im Sinne der Aufklärungsidee.

Der aufklärerische Appell Haydns an seine Hörer, sich ihres eigenen Verstandes zu bedienen, kommt hier, wie meistens bei Haydn, als musikalischer Witz daher – im englischen Sprachraum trägt dieses Quartett nicht zufällig den Beinamen »The Joke«, und es wird denn auch in fast allen Publikationen, die sich mit Humor und Witz bei Haydn beschäftigen, als Paradebeispiel angeführt.²⁰ Die musikalischen Witze, für die Haydn berühmt ist, machte der Komponist aber gewiss nicht deswegen, weil er ein besonders fröhlicher Mensch gewesen wäre (was er nach allem, was wir wissen, auch gar nicht war). Im Gegenteil: Haydn ist in der Musik nur deswegen witziger, humorvoller als andere, weil es ihm mit seiner Musik besonders ernst ist und weil er seine Hörer teilhaben lassen will an der ernsthaften, intelligenten Reflexion über eine Musik, die man jedenfalls dann noch viel mehr genießen kann, wenn man sie (jenseits aller äußerlicher Funktionen) als geistreiches und geistvolles Spiel mit den eigenen Regeln versteht.

20 Vgl. Wheelock, *Haydn's Ingenious Jesting with Art*, S. 10–13; Ballstaedt: »Humor« und »Witz« in *Joseph Haydns Musik*«, S. 215–218; Krummacher, »Wie witzig sind Haydns Streichquartette?«, S. 119f.

Dass wir uns heutzutage im Konzertsaal (und manchmal auch in der Oper) fast ausschließlich auf die Musik konzentrieren und ihr nach Möglichkeit mit demselben, wachen und kritischen Verstand lauschen, mit dem wir im Idealfall einem wissenschaftlichen Vortrag, einer Predigt oder einer Parlamentsrede folgen – dieses ›aufgeklärte‹ Rezeptionsverhalten verdanken wir nicht zum Geringsten den neuen Anforderungen, mit denen Joseph Haydn sein Publikum erzogen – und damit den Boden etwa auch für Beethoven bereitet – hat. Im Gegenzug belohnt uns nicht nur Haydns Musik für solche Aufmerksamkeit stets dadurch, dass sie auch unser emotionales Erleben der Musik aufs wundervollste bereichert und uns umso schöner erscheint, je mehr wir sie zu verstehen glauben.

QUELLEN

- Haydn, Joseph: *Kritische Ausgabe sämtlicher Symphonien*, Bde. III und VI, hrsg. von H. C. Robbins Landon, Wien und München: Universal-Edition / Doblinger 1965.
- ders., *Streichquartette »Opus 20« und »Opus 33«*, hrsg. von Georg Feder u. Sonja Gerlach, München: G. Henle Verlag 1974 (Joseph Haydn, Werke, XII,3).
- ders., *Streichquartette Opus 42, 50, 54/55*, hrsg. von James Webster, München: G. Henle Verlag 2009 (Joseph Haydn, Werke, XII,4).
- Koch, Heinrich Christoph: *Versuch einer Anleitung zur Composition*, Bd. III, Leipzig 1793 (Faks.-Nachdruck Hildesheim 1969).
- Rousseau, Jean-Jacques: *Dictionnaire de Musique*, Paris 1768 (Faks.-Nachdr. Hildesheim 1969).
- Sulzer, Johann Georg: *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, Biel ²1777/78, Neuausg. Leipzig 1792–94 (Faks.-Nachdruck Hildesheim u. a. 1994).

LITERATUR

- Ballstaedt, Andreas: »Humor« und »Witz« in Joseph Haydns Musik«, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 55 (1998), S. 195–219.
- Danuser, Hermann: »Das Ende als Anfang. Ausblick von einer Schlußfigur bei Haydn«, in: *Studien zur Musikgeschichte. Eine Festschrift für Ludwig Finscher*, hrsg. von Annegrit Laubenthal, Kassel u. a. 1995, S. 818–827.
- Finscher, Ludwig: *Joseph Haydn und seine Zeit*, Laaber 2000.
- Griesinger, Georg August: *Biographische Nachrichten über Joseph Haydn*, Leipzig 1810.
- Hurwitz, Joachim: »Haydn and the Freemasons«, in: *The Haydn Yearbook / Haydn-Jahrbuch* 16 (1985), S. 5–98.
- Krummacher, Friedhelm: »Wie witzig sind Haydns Streichquartette? »Witz« und »Laune« im klassischen Satz«, in: *Musik und Humor. Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeu-*

- tung in der Musik. Wolfram Steinbeck zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Hartmut Hein und Fabian Kolb, Laaber 2010, S. 111–127.
- McVeigh, Simon: *Concert Life in London from Mozart to Haydn*, Cambridge 1993.
- Münster, Robert: »ich würde München gewis Ehre machen«. *Mozart und der kurfürstliche Hof zu München*, Weißenhorn 2002.
- Rosenstrauch-Königsberg, Edith: *Freimaurerei im Josephinischen Wien. Aloys Blumauers Weg vom Jesuiten zum Jakobiner*, Wien 1975.
- Schroeder, David P.: *Haydn and the Enlightenment. The Late Symphonies and their Audience*, Oxford 1990, ²1997.
- Schwab, Heinrich W.: *Konzert. Öffentliche Musikdarbietung vom 17. bis 19. Jahrhundert*, Leipzig 1971 (Musikgeschichte in Bildern IV, 2).
- Wheelock, Gretchen A.: *Haydn's Ingenious Jestings with Art. Contexts of Musical Wit and Humour*, New York, Toronto u. a. 1992.
- Winkler, Gerhard J.: »Opus 33/2: Zur Anatomie eines Schlusseffekts«, in: *Haydn-Studien 6* (1994), S. 288–297.
- ders., »Joseph Haydn und die Fürsten Esterházy. Spiel-Räume der Musik«, in: *Espaces et lieux de concert en Europe 170–1920. Architecture, musique, société*, hrsg. von Hans Erich Bödeker, Patrice Veit u. Michael Werner, Berlin 2008, S. 319–330.