

Harald Haslmayr

„... da schnarrt die Leier und dudelt der Bock.“ –
Wanderungen eines musikalischen Codes von Joseph
Haydn bis Richard Strauss

In: Internationales musikwissenschaftliches Symposium
„Haydn & Das Streichquartett“. Im Rahmen des „Haydn
Streichquartett Weekend“ Eisenstadt, 1.–5. Mai 2002.
Referate und Diskussionen. Hrsg. von Georg Feder und
Walter Reicher. Eisenstädter Haydn-Berichte.
Veröffentlichungen der Internationalen Joseph Haydn
Privatstiftung Eisenstadt, Band 2. Tutzing, Hans
Schneider 2003, S. 53 – 65.

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

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

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

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

Harald Haslmayr

**„... da schnarret die Leier und dudelt der Bock.“ –
Wanderungen eines musikalischen Codes von
Joseph Haydn bis Richard Strauss**

Ausgehend von Joseph Haydns wahrhaft epochalem Schaffen für Streichquartett sollen an einem bisher nur aus musikanalytischer Sicht betrachteten Detail der österreichischen Musikgeschichte beispielhaft-schlaglichtartig zwei Fragestellungen verknüpft werden: Die erste befasst sich mit der Möglichkeit der Fruchtbar-machung von musikalischen Codes – in unserem Fall mit Dreh-leier- und Dudelsack-Zitaten als Indikatoren für ein allgemeines Verständnis von ‚Land‘ oder bäuerlich-rustikalem Landleben – für die Rekonstruktion von Mentalitäten, die zweite widmet sich den Metamorphosen der Rezeptionsgeschichte und deren Bedeutung.

In äußerster, für den Historiker beschämenden Knappheit kann doch gesagt werden, dass es mit dem Regierungsantritt Maria Theresias (1740) und den darauf folgenden Reformen zur Modernisierung und Zentralisierung der Monarchie zu einem lebhaften Interesse an den Ideen und Theorien der französischen ‚Schule‘ des Physiokratismus kam. Zunächst in Freiburg und Innsbruck, kam es schließlich in Wien 1751 zur Einrichtung eines Lehrstuhls für Naturrecht, ländlicher Boden wurde neben der menschlichen Arbeitskraft und dem Kapital als eigener wertschöpfender Faktor in der modernen Ökonomie anerkannt. Es müsste einer eigenen detaillierten Untersuchung zu analysieren vorbehalten bleiben, welche Rolle der Einfluss des Denkens Jean-Jacques Rousseaus gespielt haben mag – hier kann nur festgestellt werden, dass einer der Hauptrepräsentanten der josephinischen Aufklärung, Gottfried van Swieten, im Text des von Joseph Haydn komponierten Oratoriums „Die Jahreszeiten“ (1801) eine aufgeklärt moralische Hymne an die Unschuld des Landlebens vorlegte. In krassestem Gegensatz zu dieser didaktischen Intention standen – nebenbei bemerkt – die drastischen Schilderungen sozialen bäuerlichen Elends, die Joseph von Sonnenfels’ „edler Wilder“ Capa-Caum in dessen Zeitschrift „Der Mann ohne Vorurteil“ aus dem Jahr 1765 in unverhohlener Schärfe geäußert hatte. Ein Blick in den geradezu pädagogischen Text van Swietens – ganz abgesehen davon, wie hoch man den Einfluss der Vorlage von James Thomson in Anschlag bringen und

er vom literarästhetischen Standpunkt betrachtet auch immer einzuschätzen sein mag – macht sofort klar, dass es zwischen van Swieten und Haydn zu heftigen Kontroversen kommen musste. Nicht dass van Swieten die moralisch gefärbte Antithese von Stadt und Land erfunden hätte – schon seit den hellenistischen Bukolikern oder seit Tacitus' „Germania“ existierte eine solche – eindeutig schildert er jedoch in seinen vier Tableaux eine von physiokratischem Geist getönte bäuerliche Idylle, wobei allerdings der ländliche Boden kein Refugium eines unmittelbar zu genießenden Negotiums darstellt, sondern ein zu bearbeitender ist, ganz im Sinn von Vergils rezeptionsgeschichtlich so überaus bedeutenden „Georgica“. (In diesem Zusammenhang könnte gerade hier in Eisenstadt auch an die Gründung der ersten landwirtschaftlichen Hochschule in Europa, des „Georgicon“, durch den Grafen György Festetics in Keszthely 1717 verwiesen werden.) Der Schlusssatz der Herbstkantate – der berühmte Weinchor (übrigens dem Aufbau nach eine komprimierte Miniaturesymphonie) – schildert eine dionysische Weinverkostungs-Szene, der Mittelteil beginnt mit einem bäuerlichen Walzer, dann kommt es zu einer lautlichen Schilderung der beteiligten Instrumente:

Nun tönen die Pfeifen
und wirbelt die Trommel,
da schnarret die Leier
und dudelt der Bock.¹

Klassische Illustrationsmusik, Haydn imitiert besonders die beiden letzten ‚primitiven‘ Bauerninstrumente² mit allem Raffinement seines klassischen Orchestersatzes, und in Kombination mit dem begleitenden Wort lässt sich ein illustrativ-musikalischer ‚Code‘ feststellen. Das zeitgenössische Publikum, so lässt sich klar folgern, war in der Lage, diesen Code, zumindest mit der synchronen Hilfe des Textes, ganz klar zuzuordnen, ihn also unmittelbar zu ‚decodieren‘, ähnlich wie wir heute beispielsweise die Signalhupe eines Einsatzfahrzeugs samt ihrer Bedeutung.

Werfen wir nun einen Blick in Haydns Streichquartettsschaffen, um uns ein Bild über die Verwendung von Drehleier- bzw. Dudelsackborduntönen in der Instrumentalmusik zu verschaffen.

¹ Joseph Haydn: Die Jahreszeiten, Der Herbst, Schlußchor.

² Diese beiden Instrumente, die heute eine musikalische Renaissance erfahren, sind erschöpfend beschrieben in: MGG, Neue Ausgabe, Sachteil, Bd. 2, Sp. 1499–1522: Drehorgel, Drehleier.

Die hier gewählte chronologische Reihenfolge erlaubt uns bereits an dieser Stelle die Feststellung, dass sich Haydn in allen Perioden seines Streichquartettschaffens dieses Codes bediente, angefangen von dem Allegro moderato (T. 11–13, 24–28, 58–60, 71–75) in Op. 9/3 (Hob. III:21) aus den Jahren 1768/70. In der nächsten Serie aus dem Jahr 1771 findet sich der Bordun im Trio-Beginn von Op. 17/3 (Hob. III:27). Im selben Zyklus bietet der Seitensatz im Allegro-Finale des D-Dur-Quartetts Op. 17/6 (Hob. III:30) die erste Verbindung von Bordun und den von Haydn so geliebten Elementen zingaresk-magyarischen Folklore-exotismus. Ein Jahr später, in den sogenannten „Sonnen-Quartetten“ von 1772, die die erste, frühe Periode von Haydns Auseinandersetzung mit dem Streichquartett abschließen, hören wir den Bordun erstmals am Beginn des Menuetts von Op. 20/2 (Hob. III:32), das berühmte „Capriccio“ war zuvor mit einem Halbschluss in c-Moll verklungen. Überraschenderweise findet sich in den „Russischen Quartetten“ Op. 33 (1781) keine deutlich plazierte Bordunstelle, in den „Preußischen Quartetten“ Op. 50 (1787) verwendet Haydn den Bordunbass erstmals am Beginn der Durchführung des Kopfsatzes, als Kontrast zur folgenden Doppelfuge über das Hauptthema – das Aufeinander-Beziehen von „Populärem“ und „Gelehrtem“, das in den späten Meisterwerken zur inkommensurablen Synthese verschmelzen wird, erscheint hier, Op. 50/3 (Hob. III:46), wenn auch nur in Gestalt eines flüchtig vorbeihuschenden Details, bereits exponiert. In den späten Quartetten taucht der Bordun noch zweimal, an jeweils exponierten Stellen auf: Im ersten Appony-Quartett Op. 74/1 (Hob. III:72) von 1793 werden wir Zeugen eines musikalischen Duells, dessen hautnahe Drastik Georg Feder prägnant charakterisierte:

„Das Finale (Vivace 2/4) bietet eines der schönsten Beispiele von Haydns immer wieder gerühmter Kunst, Gelehrsamkeit mit Volkstümlichkeit aufs wirkungsvollste zu verbinden und sowohl den Kenner wie auch den Liebhaber zufrieden zu stellen. Fugatos erfreuen den Kenner, synkopische oder exotisch gefärbte Melodien, die von Murky-Bässen oder Bordunen begleitet sind, den Liebhaber. Am Schluss der rondoartig erweiterten Reprise triumphiert laut die populäre Partei mit einem mehrstimmig dröhnenden Bordun und vollen Doppelgriffen im tiefsten C-Dur-Dreiklang.“³

³ Georg Feder, Haydns Streichquartette, München 1998, S. 94 f.

Zur „Apotheose“⁴ des Borduns, wie Georg Feder diese singuläre Stelle zu Recht bezeichnete, kommt es am Schluss der Durchführung des „Kaiserquartetts“ Op. 76/3 (Hob. III:77) vom Jahre 1797, und dies nicht zuletzt deshalb, weil die um eine Viertelnote verlängerte Viola-Imitation des Violoncellos, das über zehn Takte hinweg in jeweils forzando betonten halben Noten die Quinte E-H in der großen Oktave intonierte, den zwingenden Eindruck von gleich *z w e i* Dudelsäcken oder Drehleiern evoziert; nirgends wird dieser Effekt deutlicher als in der Aufnahme des „Pro Arte Quartetts“ aus dem Jahr 1934.

Ohne damit einem rigiden Resümeezwang zu huldigen, ergibt sich bereits an dieser Stelle folgender Zwischenbefund: Haydn verwendet den Bordun in allen Phasen seines Streichquartett-schaffens, und außer in langsamen Sätzen an allen Stellen der musikalischen Tektonik, nämlich in der Exposition des Kopfsatzes (Op. 9/3), am Beginn der Durchführung (Op. 50/3) und an deren Ende (Op. 76/3) sowie am Beginn des Menuetts (Op. 20/2), des Trios (Op. 17/3) und auch in den Finali (Seitensatz Op. 17/6 und Coda Op. 74/1). Aus Zeitgründen muss ein einziges Beispiel aus Haydns Kammermusikschaffen genügen, um zu dokumentieren, dass die Verwendung des Borduns ein universeller ‚Code‘ der musikalischen klassischen Tonsprache geworden war, nämlich das Finale (T. 55–58) aus dem Klaviertrio Es-Dur (Hob. XV:29) von 1795. (Ein gänzlich eigenes Kapitel stellen freilich die acht Notturmi Hob II:25–32 dar, die Haydn auf Wunsch des Auftraggebers, des Königs Ferdinand IV. von Neapel, 1785/86 für die „Lira organizzata“, eine Art in eine Miniaturorgel eingebaute Drehleier, mit Kammermusikbegleitung komponierte.)

Nun wissen wir, dass sich Haydns Kammermusik – zumindest bis zu seinem ersten Aufbruch nach London, wo Streichquartette bekanntlich auch zwischen Orchester-, Vokal- und Chorwerken im großen Konzertsaal erklangen – an die musikalischen Kenner wandte. Zwei Beispiele aus seinem Symphonie-Schaffen können aber deutlich machen, dass Haydn auch dem Liebhaberpublikum der Konzertsäle eine Entschlüsselung des Bordunsatzes durchaus zutraute. Das erste Beispiel findet sich im Finale (Beginn und Coda) der Symphonie Nr. 82 (Hob. I:82) von 1784. Interessant erscheinen in diesem Beispiel zwei Aspekte zu sein: Erstens stammt der Beiname „L'ours“ (Der Bär) erst aus dem 19.

⁴ A. a. O., S. 100.

Jahrhundert, wo man offenbar die Bordunklänge nicht mehr unmittelbar als ländlich-rustikale Anspielung verstand, sondern diese Stelle die Assoziation eines – wohl tanzenden – Bären auslöste, und zweitens ist die tektonische Funktion dieses Klanges von besonderer Bedeutung, denn Haydn begnügt sich nämlich nicht mehr mit illustrativ-punktuellen Klangeffekten im Sinn eines barocken Tableaux, so wie etwa Antonio Vivaldi den dritten Satz seines Frühlingskonzerts beginnen lässt (höchst raffiniert: die venezianisch adelige Jeunesse dorée spielt Bauernleben auf dem Land ganz im Stil etwa von Marie Antoinettes „Hameau“-Idyll in Versailles), sondern der Borduneffekt gewinnt eine übergreifende tektonische Aufgabe: Seine leeren, gleichsam ungefüllten Harmonien verdichten sich zusehends, bis sie – im Wortsinne „schließlich“ – in der Coda symphonische Wucht mit enormer Schlusskraft erreichen. Das Meisterwerk dieses Verfahrens ist bekanntlich das letzte symphonische Finale, das Haydn komponierte, nämlich dasjenige zur Symphonie D-Dur (Hob. I:104), in dem der Bordunbass zum kroatischen Volkslied „O Jelena“ schließlich zu einer veritablen Explosion in der Coda gesteigert wird. Verabschieden wir uns jedoch von Haydns kompositorischem Kosmos mit der gewiss berühmtesten Verschmelzung von Bordun und pannonisch-synkopischer Folkloristik, dem Trio der Symphonie Nr. 88 G-Dur (Hob. I:88) von 1787.

Die beiden einzigen Freunde, die Wolfgang Amadeus Mozart Ende Dezember 1789 zu einer Probe seiner Oper „Cosi fan tutte“ ins Wiener Burgtheater mitnahm, waren sein Logenbruder Michael Puchberg und Joseph Haydn, und dabei konnte dieser eine überaus raffinierte Mehrfachcodierung des Borduneffektes erleben: In ihrer ersten Arie (Nr. 12 „In uomini, in soldati“) präsentiert sich die Kammerzofe Despina als ein Mädchen von äußerst lockerer Moral. Von den beiden Schwestern Fiordiligi und Dorabella, denen Despina dient, wissen wir zumindest, dass sie eine „nobil educazion“ genossen haben. Im Gegensatz zu ihnen stammt Despina vom Land, die Musik Mozarts sagt es uns ganz eindeutig durch Walzertakte und unseren bereits bekannten Code der Drehleier, in diesem Fall vorgetragen von der näselnden Oboe (T. 24–29). Die soziale Herkunft Despinas wird also bestimmt. Despina müsste – überspitzt gesagt – eigentlich in einer der Musik folgenden Regie in einem alpenländischen Dirndl auftreten. Doppelbödig wie Mozarts Musik stets ist, ließe sich die leierartige Drehbewegung auch auf den Text beziehen, wo es

über die Treue der Männer wenig schmeichelhaft heißt: „Di pasta simile son tutti quanti“. In seiner Züricher Inszenierung aus dem Jahr 2000 hat Jürgen Flimm diese Passage – gewiss inspiriert vom Dirigenten Nikolaus Harnoncourt – sehr subtil verdeutlicht, indem er Dorabella zu Despinas Ausführungen eine Drehbewegung mit der Hand ausführen lässt.

Dass der Bordun-Code so etwas wie ein so ‚internationaler‘ wie unmittelbarer Bestandteil der musikalischen Rhetorik noch bis hinein ins 19. Jahrhundert geblieben war, zeigt die erste Szene (Orchestereinleitung zum Chor „Bel conforto al mietitore“) in Gaetano Donizettis Oper „L’elisir d’amore“ von 1832, in der der Auftritt der bäuerlichen Landbevölkerung vorbereitet wird. (An dieser Stelle verdient freilich auch die Tatsache Erwähnung, dass die Verwendung von Bordunklängen zumindest eine ihrer zentralen Wurzeln in Italien hat, nämlich in der Darstellung der „Pifferari“ aus den Abruzzen, die zu Weihnachten nach Rom pilgerten. Berühmte Beispiele wären das Weihnachtskonzert von Arcangelo Corelli sowie die berühmte „Pifa“-Stelle in Händels „Messias“. Einen Nachhall dieser Tradition mag man überdies in den sogenannten „Pastoralmessen“ der Vorklassik erblicken, so etwa Mozarts G-Dur-Messe KV 140.) Aber auch in Frankreich gehörten die Bordun-Klänge zum gängigen Repertoire einer musikalisch gestalteten ländlichen Kulisse, wie deren penetrant-komische Verwendung im Couplet der Boulotte „Y’ a des bergères dans le village“ aus Jacques Offenbachs „Barbe-Bleue“ aus dem Jahr 1866 beweist.

Ob man nun Thrasybulos Georgiades, der die abendländische Musikgeschichte mit dem Tod von Franz Schubert 1828 ein für alle Mal für abgeschlossen erklärte, folgen will oder nicht, lässt sich doch für unseren Borduncode behaupten, dass er nach dem Verlöschen der Epoche klassisch-musikalischer Diskursivität nicht mehr unmittelbar, sondern entweder ironisch oder sentimentalisch verwendet wird. Halten wir uns an die Chronologie und beginnen mit den beiden Eröffnungstakten der „Bauern-Polka“ Op. 267 von Johann Strauß aus dem Jahr 1863, die aus lapidaren ‚leeren‘ Bordun-Quinten bestehen. Ein Jahr später komponierte „Schanis“ Bruder Josef seinen großen Konzertwalzer „Dorfschwalben aus Österreich“ Op. 164, den Walzertitel der gleichnamigen, unglaublich erfolgreichen Novellensammlung (1862/63) von Dr. August Silberstein entnehmend, und wollte man trotz Einsicht in die Gefährlichkeit dieses Vergleichs die berühmte Unterscheidung Friedrich Schillers heranziehen, so könnte

man sagen, dass aus der ‚naiven‘ Verwendung des Codes in der Wiener Klassik bei Strauß/Silberstein ein ‚sentimentaler‘ Nostalgieausflug wurde – was freilich nichts von der genialen Meisterschaft des Walzers nimmt. (Noch besser freilich ließe sich in diesen beiden berühmten Kategorien die Transformation des ‚naiven‘ Posthorntons in Mozarts gleichnamiger Serenade KV 320 in den ‚sentimentalischen‘ in der sogenannten „Posthornepisode“ des 3. Satzes von Gustav Mahlers 3. Symphonie beschreiben: Bei Mozart bläst noch der Postillon selbst, Mahler komponiert die todtraurige Erinnerung an die vorindustrielle, Jahrtausende alte Gegebenheit, dass die Überbringung von Nachrichten oder Botschaften bis dahin an das leibhafte Auftreten realpräsenter Menschen gebunden war – der wehmütige Klang seines Posthorns ist getränkt von der Erfahrung unwiderbringlichen Verlusts.) Sowohl die Einleitung des Walzers als auch dessen erstes Thema sowie eine Passage im Zentrum des Stücks zitieren die Drehleierbewegung überaus ohrenfällig – kein Interpret hat diese Wirkung so deutlich zelebriert wie Nikolaus Harnoncourt mit den Wiener Philharmonikern beim Neujahrskonzert 2001.

Wiederum auf eine Bühne, diesmal auf diejenige des „Theaters an der Wien“ des Aprils 1874, führt uns das nächste Beispiel, wenn Adele im 3. Akt der „Fledermaus“ dem Gefängnisdirektor Frank die Höhepunkte ihrer angehenden Schauspielkunst virtuos präsentiert: Noch vor der mondänen „Dame aus Paris“ und der majestätischen „Königin“ mimt das Stubenmädchl, natürlich in ironischer Brechung, die „Unschuld vom Lande“ und erweist sich so als eine folkloristische Seelenverwandte von Mozarts Despina. Im Jahr 1887 versuchte Carl Michael Ziehrer in seinem Walzer „Weana Madln“ Op. 388 den Weg des Walzers aus der voralpinen Landschaft in die Wienerstadt musikalisch nachzuzeichnen und folgte damit genau derjenigen Reise, die Johann Strauss 1868 mit seinen „Geschichten aus dem Wienerwald“ wohl unübertroffen auskomponiert hatte. Die Volksmusikforschung hat für die einleitenden Bordunklänge den Begriff „almerisch“⁵ verwendet, und man beachte die differenzierte Periodik: Der ursprünglich original ‚ländliche‘ 16-Takter wird von Ziehrer in einen modern-urbanen‘ 20-Takter erweitert. 1935 wird sich Richard Strauss des Drehleierklangs als ironisches Zitat bedienen: In der Meisterkomödie „Die schweigsame Frau“ wird Car-

⁵ Zitiert nach: Max Schönherr, C. M. Ziehrer. Sein Werk – sein Leben – seine Zeit, Wien 1974, S. 327 f.

lotta dem lärmempfindlichen Hagestolz Morosus zum Schein als Heiratskandidatin vorgeführt und verstellt sich – Octavian lässt grüßen! – als naives „Dirndl“ vom Land. Strauss teilt zunächst die Celli im Quintenabstand auf und lässt dann die beiden Fagotte zur Illustration höchst raffiniert unisono folgen (2. Akt, 4 Takte ff. nach Ziffer 30).

Zum Abschluss dieses fragmentarischen tour d’horizon sei noch auf eine Komposition eingegangen, deren erschütternde Drastik den folgenden chronologischen Bruch rechtfertigen mag. Es handelt sich um den Schlussgesang aus Franz Schuberts Liederzyklus „Die Winterreise“ (1828), in dem ein Leiermann, gewiss der „unheimlichste aller Gäste“ der abendländischen Musikgeschichte, auftritt. Die leiernden leeren Quinten zu Wilhelm Müllers Zeilen werden zum Sinnbild uneinholbarer Einsamkeits- und Isolationserfahrung des modernen Subjekts: Sinnentleerte Natur als autistisch-zwanghaftes Drehbild! (Die bei dem Referat präsentierte Aufnahme mit Kurt Widmer und Ralf Junghanns respektiert die originalen Aufführungsbedingungen der Zeit Schuberts: Der Sänger sitzt neben dem Hammerklavier-Pianisten und deklamiert, ohne damit die oftmals so sinnwidrige, saalfüllende Lautstärke erzielen zu müssen, in Richtung Instrument, nämlich ein Hammerklavier von Conrad Graf, Wien 1825.)

Der Leiermann

Drüben hinterm Dorfe
Steht ein Leiermann,
Und mit starren Fingern
Dreht er was er kann.

Barfuss auf dem Eise
Schwankt er hin und her;
Und sein kleiner Teller
Bleibt ihm immer leer.

Keiner mag ihn hören,
Keiner sieht ihn an;
Und die Hunde brummen
Um den alten Mann.

Und er lässt es gehen
Alles, wie es will,
Dreht, und seine Leier
Steht ihm nimmer still.

Wunderlicher Alter,
Soll ich mit dir gehn?
Willst zu meinen Liedern
Deine Leier drehn?⁶

Wie so oft hat Theodor W. Adorno sinnliche Wirkung und ästhetischen Gehalt einer Komposition in unnachahmlicher Weise aufeinander bezogen:

„Aber es scheint, als seien die Drehorgeln doch ein Vermächtnis erst des letzten Jahrhunderts, das so viele barocke Intentionen insgeheim wieder aufnahm und durchsetzte. Vielleicht sind sie in ihrer gegenwärtigen Gestalt erst im Zeitalter des Kaleidoskops und der Wachfigurenkabinette erfunden worden und haben mit ihren Walzen die der Phonographen und damit die Moderne selber präludiert. Bis ins neunzehnte Jahrhundert hinein müssen ihre Vorfahren, die primitiven Leierkästen, noch existiert haben. Nun ist keiner mehr zu hören. Aber Schubert hat ihnen im letzten Lied der ‚Winterreise‘ einen Denkstein gesetzt, der sie deutet. Deutet mit Quinten. An ihnen haftet die Archaik der Drehorgeln, ihre Heiligkeit, ihre Gespenstigkeit zugleich. Es ist oft darüber nachgedacht worden, warum Quintenfortschreitungen, einmal der Ursprung aller mehrstimmigen abendländischen Musik, nach den gegenwärtigen Gesetzen der Harmonielehre verboten sind. Schuberts Leiermann samt den Drehorgeln könnte zur Erklärung beitragen. Wenn der unselig Liebende der ‚Winterreise‘ in seine Traumwelt wahnsinnig einstürzt, sind Quinten sein verfluchtes und rituales Geleit. Sie werden aber, in ihrer Reinheit, vom Leierkasten bewahrt, und der Leiermann ist es, dem Schuberts Liebender zu folgen wünscht. Solche Quinten sind das Echtheitssiegel nicht bloß des alten Leierkastens. Sie leben fort in den Mixturen der großen Orgeln und formen auch die Klangfarbe der heutigen Drehorgeln. Sie allein klingen so alt darin, so leer, dann wieder so bestätigt und allem subjektiven Angriff entzogen.“⁷

Auch Gustav Mahler sollte sich zur Darstellung von sinnentleert-zwanghaftem Um-sich-selbst-Kreisen des Drehleier-Codes bedienen, wenn im Scherzo der 2. Symphonie (1895) Klarinetten und das Englischhorn ab dem 8. Takt eine wahrhaft schaurige

⁶ Wilhelm Müller, Werke. Tagebücher. Briefe. (Gedichte, I), Berlin 1994, S. 185 f.

⁷ Theodor W. Adorno, Musikalische Schriften V (Gesammelte Schriften, Bd. 18), Frankfurt a. M. 1997, S. 38 f. Gerhard Kramer hat in der anschließenden Diskussion in Erinnerung gerufen, dass Adorno hier die Drehorgel mit der Drehleier verwechselte.

Illustration einer „Welt als Hohlspiegel“, wie Mahler selbst diesen Satz verstanden wissen wollte, intonieren.

Ein einziger musikalischer Code in den verschiedensten Metamorphosen – und freilich ist keine systematische Zusammenfassung an dieser Stelle möglich, doch vielleicht dienten diese parataktischen Splitter aber ganz einfach als Impuls, sich die Zählebigkeit des Bordunklantes in seinem Weg von Haydns Streichquartetten bis ins 20. Jahrhundert mit einigen seiner rezeptionsgeschichtlichen Aspekte vor Augen zu führen.

Diskussion (Leitung: William Drabkin)

William Drabkin

Thank you very much for a very wide ranging demonstration of the Bordun and the Walzer and the associations that come with them. We have some time for some questions.

Gerhard Kramer

Ich habe zwei Themen. Nummer 1: Sie sprachen von Pastoral-messen. Das ist nicht alles. Es gibt im 18. Jahrhundert in Österreich die reiche Gattung der Pastorellen, das sind Weihnachtsge-sänge, die die Topoi der Pifferari und der Bordun-Klänge zusammenfassen, auch meistens mit der Naturton-Melodik der Blech-bläser. Es gibt auch von Haydn ein vielleicht zu wenig bekann-tes Stück dieser Art, „Herst Nochbä, hä sog ma wos heit fir ä Nocht“ (Hob. XXIIIId:3). – Nummer 2, zu Schubert: Man sieht, wie dringend notwendig es ist, Adorno wieder einmal zu ent-zaubern. Es ist nämlich völlig absurd, wenn er von einer Dreh-orgel spricht. Das müsste man eigentlich schon wissen, dass das keine Drehorgel war, sondern eine Drehleier, ein Streichinstru-ment mit Kurbel. Das frühmittelalterliche Instrument, das in der Schubertzeit zum Bettlerinstrument abgesunken war – das ist das Instrument der „Winterreise“.

Harald Haslmayr

Ich bin nicht als Verteidiger von Adorno da. Aber er hat mit sei-ner Deutung Recht, dass Schubert der erste ist, der die Vorschlä-ge, die leeren Quinten, den Bordun-Bass nicht in einen pastora-len oder weihnachtlichen, sondern einen tragischen Zusammen-hang stellt. Ich glaube nicht, dass das eine illustrative, akustische Fotographie sein sollte, sondern – und deswegen verwende ich den Arbeitsbegriff Code – es sollte eine Atmosphäre, eine Stim-mung geschaffen werden, die eindeutig konnotiert werden konnte, und darauf wollte ich eigentlich hinaus.

Gerhard Kramer

Ich wollte noch sagen, dass die Drehorgel, die wir in Wien in unserer Jugend kannten, keineswegs Bordun-Klänge hatte. Das

ist ein altes Missverständnis. Heute weiß man zum Beispiel durch Drehleier-Spieler wie Eberhard Kummer, dass das Rad, das mit Kolofonium bestrichen ist, die Saiten bestreicht und man mit den Fingern auf der Tastatur die Töne greift. Der immer wiederkehrende Vorschlag kommt daher, dass der Spieler die Kurbel ruckartig bewegt. Das alles sollte man deutlich sagen.

Friedhelm Krummacher

Die Drehleier ist in verschiedenen europäischen Bereichen unterschiedlich lange lebendig geblieben, in Skandinavien bis ins frühe 20. Jahrhundert, weswegen bei Grieg und anderen Komponisten noch um 1900 Drehleier-Effekte aufgrund der direkten Kenntnis des Instruments als Code identifizierbar sind. Wie lange darf man in Österreich mit der Kenntnis des Instruments als Hintergrund rechnen, und ab wann wird Bordun-Klang einfach zu einem satztechnischen Topos, der nicht mehr mit der Drehleier direkt zusammenhängt, sondern losgelöst vom ursprünglichen Instrument weiterlebt? Denn der Bordun-Satz für sich ist ja ein sehr lang und weit verbreiteter Effekt.

Harald Haslmayr

Historisch gesehen doch noch ein bisschen weiter. In Italien ...

Friedhelm Krummacher

Dort ja. Aber wie weit in zentral-europäischen Ländern?

Gerhard Kramer

Ich weiß nur, dass es in Frankreich im Rokoko es eine gewisse Renaissance gab, mit Kammermusikkompositionen, in denen das Instrument verwendet wurde. Das steht wahrscheinlich im Zusammenhang mit der Bewegung „Zurück zur Natur“, mit dem etwas versponnenen Romantizismus dieser Zeit.

Harald Haslmayr

Es gibt ein Revival der Drehleiern und Dudelsäcke. Ich habe mich ein bisschen umgehört auf einer neuen CD von Hubert

von Goisern, der ein seriöser Musiker ist. Diese Instrumente sind, vom Trend her, sicher wieder im Kommen.

Horst Walter

Ich möchte gern auf Haydn zurückkommen und darauf hinweisen, dass bei ihm kein überflüssiges Wort über aussermusikalische Sujets fällt, dass man seinen Autographen keinen Hinweis auf Bordun oder Posthorn entnehmen kann, sondern das selbst decodieren muss. Bei ihm wirkt alles aus der Musik.

