

Wolfram Steinbeck

Witz und Werk. Zur Konstitution musikalischer Form in Haydns Symphonik

In: Joseph Haydn im 21. Jahrhundert. Bericht über das Symposium der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, der Internationalen Joseph Haydn Privatstiftung Eisenstadt und der Esterházy Privatstiftung vom 14. bis 17. Oktober 2009 in Wien und Eisenstadt. Hrsg. von Christine Siegert, Gernot Gruber und Walter Reicher. Eisenstädter Haydn-Berichte. Veröffentlichungen der Internationalen Joseph Haydn Privatstiftung Eisenstadt, Band 8. Tutzing, Hans Schneider 2013, S. 231 – 263.

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.

Wolfram Steinbeck

Witz und Werk – Zur Konstitution musikalischer Form in Haydns Symphonik

Eine *arglose Schalkheit*, oder was die Britten *Humour* nennen, war ein Hauptzug in Haydns Charakter. Er entdeckte leicht und vorzugsweise die komische Seite eines Gegenstandes [...]. In seinen Kompositionen zeigt sich diese Laune ganz auffallend, und besonders sind seine *Allegro's* und *Rondeaux* oft ganz darauf angelegt, den Zuhörer durch leichtfertige Wendungen des anscheinenden Ernstes in den höchsten Grad des Komischen zu necken, und fast bis zur ausgelassenen Fröhlichkeit zu stimmen.¹

Doch auch hiermit sind die Ursachen seiner [Haydns] Grösse noch nicht alle angegeben. Die Quintessenz derselben scheint mir [...] in dem zu liegen, was der Engländer *Humor* nennt, und wofür das deutsche Wort „Laune“ nicht ganz passt.²

Diese beiden Werke³ sind voll der originalsten Laune, des lebhaftesten angenehmsten Witzes. Es hat wohl nie ein Komponist so viel Eigenheit und Mannigfaltigkeit mit so viel Annehmlichkeit und Popularität verbunden als Haydn [...].⁴

Wollte man auch hier eine Parallele mit andern berühmten Männern aufsuchen, so ließe J. Haydn sich in Ansehung der Fruchtbarkeit seiner Phantasie vielleicht mit unserm Jean Paul [...] vergleichen, und in Ansehung seines Humors, seiner originellen Laune (*vis comica*) mit Lor. Sterne.⁵

¹ Griesinger, S. 107.

² [Karl Friedrich Triest], Bemerkungen über die Ausbildung der Tonkunst in Deutschland im achtzehnten Jahrhundert, in: Allgemeine musikalische Zeitung 3 (1800/01), Sp. 225–235, 241–249, 257–264, 273–286, 297–308, 321–331, 369–379, 389–401, 405–410, 421–432, 437–445, hier Sp. 407.

³ Gemeint sind die 1782 bei Hummel soeben erschienenen sechs Symphonien (Hob. I:62, 63, 70, 71, 74, 75) sowie die Streichquartette op. 33.

⁴ Johann Friedrich Reichardt, Musikalisches Kunstmagazin, 2 Bde., Berlin 1782–1791, Bd. 1, S. 205.

⁵ [Triest], Bemerkungen über die Ausbildung der Tonkunst, Sp. 407. Mit „Lor. Sterne“ ist der englische Schriftsteller Laurence Sterne (1713–1768) gemeint, dessen Roman „The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman“ (London 1773) schon von den Zeitgenossen immer wieder als herausragendes Beispiel englischen Humors angeführt wird.

Wie angenehm werden wir nicht oft dabey durch Haydns Witz überrascht, mit dem er, während dieses Kunstgewebes, das Thema durch Instrumente einführen lässt, von denen es, an d e m Orte, kein sterbliches Ohr erwarten konnte [...].⁶

Hingegen ist unsere neueste Musik grossentheils humoristisch, besonders seitdem Joseph Haydn, als der grösste Meister in dieser Gattung, vorzüglich in seinen originellen Sinfonien und Quartetten, den Ton dazu angab.⁷

Vergleichbares ist wohl über keinen anderen Komponisten – zumal von den eigenen Zeitgenossen – geäußert worden. Dabei bildet die vorstehende Sammlung nur einen kleinen Ausschnitt der Kommentare zu Haydns sprichwörtlich gewordenem Humor und Witz. Die Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts wurde freilich schon früh von einem ganz anderen „Humoristen“, nämlich dem „mehr ernsthaft[en]“ oder „mehr zum schwärmerischen Ernst sich hinneig[enden]“⁸ Beethoven beherrscht. Der Sinn für die Heiterkeit Haydn'schen Witzes wurde bald nicht mehr goutiert und sein Urheber als bloßer „Spaßmacher“ zu einem „Hausfreund“ – so Robert Schumann – erklärt, der zwar „immer gern und achtungsvoll empfangen wird“, „tieferes Interesse“ aber nicht mehr beanspruchen könne⁹. Diesem vom Riesenschatten überdeckten und matt gewordenen Haydn-Bild des 19. Jahrhunderts ist erst die neuere Haydn-Forschung seit den 1970er Jahren zunehmend erfolgreich entgegengetreten. Und auch Haydns „Witz“ wird gleichsam neu entdeckt und neu verstanden¹⁰: Man entdeckt hinter aller Heiterkeit

⁶ Ernst Ludwig Gerber, Eine freundliche Vorstellung über gearbeitete Instrumentalmusik, besonders über Symphonien, in: Allgemeine musikalische Zeitung 15 (1813), Sp. 457–463, hier Sp. 457.

⁷ Christian Friedrich Michaelis, Ueber das Humoristische oder Launige in der musikalischen Komposition, in: Allgemeine musikalische Zeitung 9 (1806/07), Sp. 725–729, hier Sp. 729.

⁸ Ebenda, Sp. 727 bzw. 729.

⁹ „Dreizehntes bis sechzehntes Abonnementkonzert“, in: Robert Schumann, Gesammelte Schriften über Musik und Musiker, hrsg. von Martin Kreisig, 2 Bde., 5. Auflage, Leipzig 1914, Bd. 2, S. 54.

¹⁰ Vgl. dazu z.B. James Webster, Haydn's „Farewell“ Symphony and the Idea of Classical Style. Through-Composition and Cyclic Integration in His Instrumental Music (Cambridge Studies in Music Theory and Analysis 1), Cambridge 1991; Wolfgang Fuhrmann, Strategien des Witzes. Versuch über Haydn, Diplomarbeit, Wien 1992 (masch.); Andreas Ballstaedt, „Humor“ und „Witz“ in Joseph Haydns Musik, in: Archiv für Musikwissenschaft 55 (1998), S. 195–219; Ders., Humor, in: HLex, S. 328–331; Ulrich Tadday, Haydns Humor im Diskurs der Aufklärung, in: Martin Geck, Festschrift zum 65. Geburtstag, hrsg. von Ares Rolf und Ulrich Tadday, Dortmund 2001, S. 201–207.

und guten Laune die innere Komplexität des Haydn'schen Œuvres, die überhaupt erst ihren Kern, ihre tiefere Bedeutung und auch letztlich den Grund für die insgesamt durchaus ungebrochene Tradition seines Werkes ausmacht.

Haydns „Witz“¹¹ drückt sich vordergründig, wie es sich für „Witz“ gehört, in mehr oder weniger auffälligen „Effekten“ aus. Dafür stehen so berühmte und immer wieder angeführte Beispiele wie der Schluss der „Abschiedssymphonie“, der langsame Satz der „Paukenschlag-Symphonie“, die Fagottstelle im Largo cantabile der Symphonie Hob I:93, der Finale-Schluss des Streichquartetts op. 33 Nr. 2 (das deshalb später den Beinamen „The Joke“ erhielt) oder auch weniger geläufige und verstecktere wie die Menuette „al roverso“, „alla Zoppa“ und „alla Zingarese“ aus den Symphonien Hob. I:47 und 58 bzw. aus dem Streichquartett op. 20 Nr. 4, um nur diese zu nennen. Stellen dieser Art markieren jedoch nur die Außenseite einer Satzstruktur, die zwar ihre publikumswirksame Funktion erfüllen, die jedoch keine bloßen Gags um ihrer selbst willen, sondern Folge oder logische Konsequenz der besonderen, höchst komplexen Faktur Haydn'schen Komponierens sind – und die sich zum Beispiel von der bei Carl Philipp Emanuel Bach (von dem Haydn nach eigenem Bekunden viel gelernt hat) oder Wolfgang Amadeus Mozart durchaus deutlich unterscheiden.

I

Seit Thrasybulos Georgiades sprechen wir von „Diskontinuität“¹² in der „neuen Musik“ um 1750. Eine andere wichtige Komponente aber ist ihre neue „Diskursivität“. Goethe hat das in seinem vielzitierten Bonmot über das Streichquartett zusammengefasst: Hier hört man „vier vernünftige Leute sich unter einander unterhalten“ und „glaubt ihren Discursen etwas abzugewinnen“¹³. Am Anfang des Weges, der zu dieser Auffassung führte, liegen vor allem Haydns Werke und mit ihnen die Emanzipation der Instrumentalmusik im

¹¹ Wir bleiben, um den Rahmen nicht durch hier überflüssige Definitionsversuche zu sprengen, bei diesem einen Ausdruck, denn er passt schon wegen seiner Doppelsinnigkeit (Esprit und Geist sowie Heiterkeit und Humor) am besten.

¹² Thrasybulos Georgiades, *Aus der Musiksprache des Mozart-Theaters*, in: *Mozart-Jahrbuch 1950*, Salzburg 1951, S. 76–98.

¹³ Johann Wolfgang von Goethe im Brief an Carl Friedrich Zelter vom 9. November 1829, zit. nach: Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter in den Jahren 1796 bis 1832, hrsg. von Friedrich Wilhelm Riemer, Bd. 5: Die Jahre 1828 bis 1830 Juni, Berlin 1834, S. 304–309, hier S. 305.

18. Jahrhundert, an der Haydn vielleicht den entschiedensten Anteil gehabt hat. Bernard de Fontenelles Stoßseufzer: „Sonate que me veux-tu?“, der noch 1782 im Rousseau'schen „Dictionnaire de musique“ zu lesen war¹⁴, ist ein Schlüsselwort der Musikauffassung der Zeit, die sich auch bei Johann Georg Sulzer am Ende des Jahrhunderts noch findet¹⁵, von der sich Haydns Musik jedoch grundsätzlich abgewendet hat.

Was im 18. Jahrhundert der reinen Instrumentalmusik zunächst abgesprochen wurde, dass sie nämlich in der Lage sei, jenseits von Bühne und Text Sinn zu generieren, das gewinnt sie im Zuge ihrer Emanzipation fast zwangsläufig hinzu. Und es scheint, dass diese Befähigung der neuen Instrumentalmusik, ihre Sprachlosigkeit durch geeignete Mittel zu substituieren, vor allem den Werken Haydns gerade auch in Frankreich wie später in England ihre enorme Wirkung und Popularität verschafft hat. Durch Haydn jedenfalls erringt die reine Instrumentalmusik zunehmend einen Platz in vorderster Reihe ästhetischer Rangordnung, bis E.T.A. Hoffmann sie zur höchsten, weil „reinsten“ der Kunstgattungen erklärt. Das Grundkonzept dürfte in der Entwicklung von Techniken liegen, die der wort- und bilderlosen Musik allein mit Tönen Eigenschaften zuwachsen lassen, die sie als tönende „Handlung“ oder eben als musikalischen „Diskurs“ erscheinen lassen, als ein „Drama“ in Tönen, „wie es uns der Dichter nimmermehr geben kann“¹⁶. Aber es ist eben kein „Drama“ im Sinne der Franzosen, sondern eines, das „rein“ ist von allem Nicht-Musikalischen, ein „rein“ musikalisches „Drama“. Das Neue ist auch nicht das „Rhetorische“ der Musik, das es ja längst gab und selbstverständlich weiterhin eine Rolle spielt, sondern eine neue Formation musikalischen Sprechens, die mit dem Begriff der Diskursivität in der Tat am treffendsten bezeichnet ist¹⁷.

¹⁴ Jean-Jacques Rousseau, *Dictionnaire de musique*, 2 Bde., Paris 1782, Bd. 2, S. 133.

¹⁵ Allerdings zur Charakterisierung der Sonaten der Italiener: Johann Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, 4 Bde. und 1 Register-Bd., 2. Auflage, Leipzig 1792–1797 (Reprint Hildesheim 1967–1970), Bd. 4 (1794), S. 424f.

¹⁶ Wilhelm Heinrich Wackenroder, *Phantasien über die Kunst, für Freunde der Kunst*, hrsg. von Ludwig Tieck, Hamburg 1799, neu hrsg. von Wolfgang Nehring, Stuttgart 1973, S. 111.

¹⁷ Vgl. hierzu auch Wolfram Steinbeck, *Form als Sinn. Zum Sonatenprinzip in der Instrumentalmusik des späten 18. Jahrhunderts*, in: *Gestalteter Klang – gestalteter Sinn. Orientierungsstrategien in Musik und Religion im Wandel der Zeit*, hrsg. von Ingolf U. Dalferth und Stefan Berg, Leipzig 2011, S. 105–129.

Haydns Diskursivität ist freilich von besonderer Qualität, und das im doppelten Sinne: Sie ist in hohem Maße artifiziell und komplex einerseits; andererseits zeichnet sie sich eben durch ihren sprichwörtlich gewordenen „Witz“ aus, – und auch dies im doppelten Sinne: Die Gestaltung diskursiver Prozesse ist zum einen zutiefst „geistvoll“ (also „witzig“ im Sinne der Zeit – was sie vor allem mit der Wolfgang Amadeus Mozarts gemein hat) und grundsätzlich zum Mitdenken anregend, zum ändern aber auch – als Außenseite des Diskursiven – vielfach „heiter“, humorvoll unterhaltsam und neben der *e m o t i o* vor allem die *r a t i o* ansprechend (bei Mozart scheint es umgekehrt zu sein). Haydns Witz im äußerlichen Sinne hört jeder, daher die besondere Rezeption von Haydns Humor, seinem Witz und seiner guten Laune; die tiefere Begründung dessen, die Finessen seiner Vielschichtigkeit und die Verankerung *i n* oder besser: die Generierung *d u r c h* den musikalischen Satz – das Werk als Ganzes – nimmt dagegen meist nur der Kenner wahr und auch nur derjenige, der die Musikgeschichte nicht mehr allein durch die „Beethoven-Brille“ betrachtet.

Gilt die „besondere art“¹⁸ der Diskursivität im Grunde für Haydns Gesamtwerk (bei späteren Werken deutlicher als bei früheren), so zeigt sich, dass ihre charakteristische Erscheinungsform als „Witz“ im äußerlichen Sinne überwiegend bestimmten Werkgruppen (freilich sehr wirkungsmächtigen) vorbehalten bleibt, darunter Kammermusik- und Klavierwerke (z.B. op. 33 Nr. 2 oder die Klaviersonate Hob. XVI:35), und – beschränkt auf die reine Instrumentalmusik – vor allem und besonders ausgeprägt in den späteren Symphonien zu beobachten ist (und z.B. weniger, oder besser: weniger auffällig, in den Streichquartetten, von Ausnahmen auch hier wiederum abgesehen). Letzteres scheint vor allem mit ihrer gesellschaftlichen Bestimmung zu tun zu haben: Haydn wendet sich mit seinen Symphonien bekanntlich an eine Öffentlichkeit, deren breites Bildungsspektrum (Stichwort: Kenner *u n d* Liebhaber) er durch entsprechend „populare“ Mittel der Zeit gleichsam einzuholen bemüht ist. Und der Erfolg hat ihm Recht gegeben. Haydns „Witz“ wurde – kurz gesagt – vor allem durch die Londoner Symphonien berühmt. Und dass gerade sie sich im Repertoire ununterbrochen gehalten haben, hängt nicht zuletzt auch damit zusammen, dass ihr „Witz“ mehr ist als nur ein äußeres Moment modischer Publikumswirksamkeit.

¹⁸ So Joseph Haydn in seinem Werbebrief für die Streichquartette op. 33 an Fürst Krafft Ernst zu Öttingen-Wallerstein, in: Bartha, S. 107.

Wir müssen uns hier auf einen einzigen Aspekt beschränken: Haydns Umgang mit musikalischen Formprozessen. Die zugänglichsten Beispiele könnten aus instrumentalen Schluss-Sätzen genommen werden, da sie in ihrer überwiegend spielerisch-komödienhaften „lieto fine“-Haltung ihren Witz und dessen Omnipräsens am deutlichsten machen (und – neben den Menuetten – bei den Zeitgenossen auch am häufigsten genannt werden). An ihnen wäre vor allem Haydns parodistischer Umgang mit der von ihm selbst entwickelten Form des Sonatenrondos zu demonstrieren. Gleiches kann auch von den Menuetten gesagt werden, die Haydn offenbar mit einem doppelten Kalkül zeitlebens bewahrte: Sie waren (als Tanzform des Adels) ebenso ein Stück Herrschaftsofferte und Machttribut wie der kompositorische Ort, genau mit diesem Kalkül sein hintersinniges Spiel zu treiben, etwa wenn es metrisch nicht ganz sauber zugeht, falsche Betonungen den Fluss stören, wenn Generalpausen Abschlusskadenzen verzögern, Volkstümliches einfließt etc. Wie überhaupt das Menuett – als Vorläufer des Scherzos – gleichsam der angestammte Bereich ist, in dem sich der Komponist – in erster Linie eben Haydn – mit den kompositionstechnischen Grundlagen des musikalischen Satzes spielerisch, wenn nicht selbstreflexiv auseinandersetzt (und dies gleichsam im aristokratischen Schutz tun kann, dem durch feines Spiel damit unbemerkt zugleich der Sockel entzogen wird). Auch viele langsame Sätze Haydns unterliegen dem gleichen Konzept, etwa der „Paukenschlag“-Satz, dessen durchtriebener Witz sich schon im Thema selbst und erst recht dann in den Variationen äußert, die sich ja als eine einzige Parodie auf die Modeerscheinung „Variation“ erweisen und so von Haydn zum Gegenstand des Komponierens gemacht werden konnten.

Dass und wie sich Haydns „Witz“ aber auch in den symphonischen Kopfsätzen äußert, soll exemplarisch am ersten Satz der Symphonie Hob. I:96, D-Dur, untersucht werden. Die Symphonie trägt den Beinamen „The Miracle“¹⁹ und ist 1791 in London entstanden. Haydn rechnet, so die Grundthese, mit einem interessierten und erfahrenen Publikum (zumal im „öffentlichen“ London), das mittlerweile weiß, in welchen äußeren Umrissen sich ein Symphonie-Kopfsatz abspielt. Und er komponiert so, dass seine Zuhörer und Zuhörerinnen aufmerksam bleiben (oder bleiben können), indem

¹⁹ Zur Herkunft des Namens vgl. Horst Walter, *The Miracle*, in: HLex, S. 512f.

er auf permanente, allerdings mehr oder weniger fein dosierte, „witzige“ Überraschungen setzt.

Notenbeispiel 1:

Adagio

Fl. *f* *a 2*

Ob. I *f*

Ob. II *f*

Fg. *f* *a 2*

2 Hr. (D) *f*

2 Trp. (D)

Pk.

V. I *f* *p* *f*

V. II *f* *p* *f*

Va. *f* *p* *f*

Vc. *f* *p*

Bs. *f* *p*

Fl.
 Ob. I
 Ob. II
 Fg.
 2 Hr. (D)
 2 Trp. (D)
 Pk.
 V. I
 V. II
 Va.
 Vc.
 Bs.

f
p
cresc.
f
f
f
f
p
f
p
f
p

Imo Solo

Moll (vgl. Schluss)

Fl. I

Ob. I

Ob. II

Fg.

2 Hr. (D)

2 Trp. (D)

Pk.

V. I

V. II

Va.

Vc.

Bs.

Joseph Haydn, Symphonie Hob. I:96, 1. Satz, T. 1–17.

Schon die langsame Einleitung macht aufmerksam und stutzig: Sie beginnt mit einer Fanfaren-Figur (Dreiklangsbrechung), die jedoch in die falsche Richtung weist (nicht aufwärts, sondern abwärts) und trotz der Tutti-Intonation im Forte ausgerechnet ohne die Trompeten erklingt; dann folgt wie eine (kontrastierende) Korrektur doch der aufwärts führende Dreiklang, nun aber ohne Signalcharakter im Piano der ersten Violinen; die verschnörkelten, französisch-gravitätischen Punktierungen mit ihrer starken Seufzerfigur zum Schluss (T. 3f.) werden anschließend durch ihr Gegenstück, eine schmucklose Staccato-Figur mit „falschem“ Akzent (T. 5) kontrariert; die – übliche – Wiederkehr des Anfangs erhält überraschend eine Wendung nach Moll (T. 8), und just an dieser Stelle setzt ebenso unerwartet und solistisch hervortretend die Oboe mit einem Ton ein, der mehr als drei Takte lang gehalten wird, ohne zu verraten, wozu er eigentlich da ist. Später erfahren wir, dass der Oboe weitere Aufgaben zugeordnet sind und sie sich hier gleichsam vorgedrängt und zu früh eingesetzt hat: Sie hat nämlich die Vorhalte zu verstärken bzw. allein zu übernehmen (T. 12 bzw. 15+16) und vor allem schließlich ein Solo vorzutragen, das (T. 17) wie ein ad-libitum-Eingang zum Allegro-Hauptteil überleitet. Das feine, witzige Spiel mit der Aufmerksamkeit der Hörer ist schon hier erkennbar.

Das nachfolgende Thema allerdings bringt deutlich Ungewöhnlicheres (gewissermaßen einen „Witz“ im eminenten Sinne): Es setzt nämlich mit dem „meckernden“ Fagott „falsch“ ein, falsch, weil es eine keineswegs thematische, sondern eröffnende Tonleiterfigur im Staccato anstimmt, die das Oboensolo zuvor in „komischer“ Travestie abwandelt; und falsch, weil der Einsatz der Violinen, die für die Themenexposition an sich zuständig sind, dadurch irregulär verschoben wird. Das Violin-Thema, das den Dreiachtel-Auftakt sowie die Seufzerfiguren der langsamen Einleitung aufgreift, richtet sich allerdings auf diese Verspätung ein, indem es nach drei Takten zum Halbsatzschluss führt. Gemeinsam mit dem Fagott-Vorspiel bilden die Violinen zwar einen viertaktigen Vordersatz, dessen thematische Substanz allerdings nur irreguläre drei Takte umfasst (vgl. Notenbeispiel 2). Die ersten Violinen werden das beim Spiel unmittelbar bemerken und eigentümlich finden, die Hörer erst dann, wenn sie den Fagotteinsatz (plus mittlere Streicher) akustisch vom Themeneinsatz isolieren. Gleiches gilt für den Nachsatz, der zusammen mit dem Vordersatz eine zwar äußerlich reguläre Achttaktperiode bildet (T. 18–25), deren innere Gliederung jedoch (1+3 und 1+3), wie beschrieben, gegen die

Metrik verstößt und – verbunden mit der munteren Leichtigkeit der melodischen Bewegung – sich damit als witzig-heiteres Spiel mit der Funktion dieses Satzbeginns, nämlich der Themenbildung, präsentiert. Denn Geradtaktigkeit und metrische Einfachheit war ja letztlich die übliche und erwartete Form thematischer Bildungen.

Ein so eingeleiteter Satz mit einem solch eigentümlich vorgeführten Thema lässt weitere (mehr oder weniger offensichtliche) Abweichungen vom Erwartbaren vermuten. So bringt zum Beispiel das folgende Tutti (T. 25–31) gerade nicht die übliche Themenwiederholung, sondern etwas völlig anderes, nämlich eine etwas leere und laute Überleitung, die offenbar zur Dominantpartie der Sonatensatzform führen soll. Nach dem typischen Halbschluss (T. 31, eigentlich ist dieser Halbschluss in den 1790er Jahren längst veraltet und hier fast ein Zitat) aber kommt die (soeben vermisste) Wiederholung doch noch, aber eben nach diesem „voreiligen“ und „überflüssigen“ Tutti-Einsatz „zu spät“. Erst nach Ende der Themenwiederholung (die übrigens die Asymmetrie des verschobenen Themeneinsatzes durch imitierendes Nachklappen in der Oboe in T. 33 bzw. 38 nochmals betont) folgt die reguläre Tutti-Überleitung (T. 39ff.) mit Motivik des Themas.

Notenbeispiel 2:

29

Fl.

Ob. I

Ob. II

Fg.

2 Hr. (D)

2 Trp. (D)

Pk.

V. I

V. II

Va.

Vc.

Bs.

Solo

Themen-Wiederholung

Imo Solo

Themen-Wiederholung

p

p

p

p

p

p

p

3

35 Überleitung!

Fl.

Ob. I

Ob. II

Fg.

2 Hr. (D)

2 Trp. (D)

Pk.

V. I

V. II

Va.

Vc.

Bs.

40

Fl.

Ob. I

Ob. II

Fg.

2 Hr. (D)

2 Trp. (D)

Pk.

V. I

V. II

Va.

Vc.

Bs.

Joseph Haydn, Symphonie Hob. I:96, 1. Satz, T. 18–43.

Diese Überleitung, die nun tatsächlich in die Dominanttonart A-Dur moduliert, gerät sehr ausführlich und scheint mit starkem Tutti und viel Bewegung Gewichtiges vorzubereiten, insbesondere nach einem dramatischen Einbruch ins Piano der unisonen Streicher (T. 58ff.), die spannungsgeladen einem Ziel zustreben. Es folgt jedoch das genaue Gegenteil des Erwarteten. Statt eines Seitensatzes (mit gleicher oder neuer motivischer Bildung), der hier so mächtig

vorbereitet zu werden scheint, folgt nichts weiter als eine ebenso kurze wie „falsche“ Modulation nach C-Dur in rein akkordischem Satz sowie die genauso knappe „Korrektur“ dieses „Lapsus“ zurück nach D-Dur (T. 61–65). Der Einsatz eines Seitensatzes scheint also gleichsam „schiefgegangen“ zu sein, und über dem Schrecken, den die „schiefe“ Modulation hinterlässt, wird er schlicht ausgelassen.

Notenbeispiel 3:

Fl.

Ob. I

Ob. II

Fg.

2 Hr. (D)

2 Trp. (D)

Pk.

V. I

V. II

Va.

Vc.

Bs.

I.

50

Fl.

Ob. I

Ob. II

Fg.

2 Hr. (D)

2 Trp. (D)

Pk.

V. I

V. II

Va.

Vc.

Bs.

fz

fz

fz

fz

fz

fz

a 2

a 2

54

Fl.

Ob. I

Ob. II

Fg.

2 Hr. (D)

2 Trp. (D)

Pk.

V. I

V. II

Va.

Vc.

Bs.

"Vermeidung" des Seitensatzes

57

Fl. *p*

Ob. I *p*

Ob. II *p*

Fg. *p*

2 Hr. (D)

2 Trp. (D)

Pk.

Überleitung zum Seitensatz

V. I *p*

V. II *p*

Va. *p*

Vc. *p*

Bs. *p*

V. *p*

fz *p*

fz *p*

fz *p*

fz *p*

fz *p*

fz *p*

C-Dur !

Überleitung ?

Modulation...

Joseph Haydn, Symphonie Hob. I:96, 1. Satz, T. 44–70.

Die Stelle ist ein listiger Scherz, ein Witz, der Modulationsgänge ebenso wie Einsätze von zweiten Themen (wie gesagt: gleichgültig ob mit altem oder neuem Material) parodiert, ohne freilich die Form dabei gänzlich auf den Kopf zu stellen. Denn die Modulation wird ja korrigiert und durch einen förmlichen Schlussabschnitt zu Ende geführt (T. 67–71). Das zweite Thema also kommt nicht, fällt aus. Stattdessen schließt sich ein regelrechter Epilog (T. 71ff.) an, der mit Motiven des Hauptthemas die Exposition zu Ende führt. Die anschließende Rückleitung (T. 79–83) mündet nahtlos in die Wiederholung der Exposition (mit ihrem merkwürdigen Thema).

Dieselbe Überleitung aber mündet auch in die Durchführung, die wiederum mit einem Überraschungseffekt beginnt: Statt mit einer Themenvariante fortzufahren, wird die letzte zarte Akkordrepetition der Bläser (aus T. 83) wiederholt, jedoch gleichsam grob her-
 risch, im vollen Tutti und in der „falschen“ Tonart (statt D-Dur ein Fis-Dur-Sextakkord), als sollte auch den zerstreutesten Zuhörern schlagartig klar gemacht werden, dass nun Neues beginnt.

Notenbeispiel 4:

The musical score for measures 83-86 shows a transition from D major to F# major. In measure 83, the woodwinds and strings play a piano (p) accompaniment. In measure 84, the key signature changes to F# major, and the dynamics increase to forte (f) for all instruments, creating a powerful tutti effect. The percussion part remains silent throughout these measures.

Übertreibung

88

Fl.

Ob. I

Ob. II

Fg.

2 Hr. (D)

2 Trp. (D)

Pk.

V. I

V. II

Va.

Vc.

Bs.

Tatsächlich folgt die Durchführung, von der man in den 1790er Jahren längst gewohnt war, dass sie „einen in dem ersten Theile [der Exposition] enthaltenen Satz, oft auch nur ein Glied desselben, [...] fortsetzt, zergliedert, oder transponirt“²⁰. Haydn scheint es damit sehr ernst zu meinen. Denn seine „Zergliederung“ geht an die Grenzen völliger Auflösung: Die thematischen Seufzerbildungen, bislang immer nur einen Takt lang ausgeführt (T. 20, 24, 34, 38, 65), werden plötzlich auf drei Takte erweitert (T. 88ff.) und damit ins Leere übertrieben, bevor sie sich, zwischen den Instrumenten hin und her geworfen, in ihre Einzelbestandteile auflösen (T. 93–103) – ein geradezu komödiantisches, ironisch-witziges Spiel durch Übertreibung der Abspaltungstechnik, die den Satz gleichsam ins Nichts auflöst. Nebenbei bemerkt hat sich der Satz von der angestammten Durchführungstonart h-Moll (die schon in ihrem zweiten Takt erreicht ist) weit entfernt und ist in ihrem Auflösungsprozess wie von ungefähr in einer Tonart angekommen, die schon in der Exposition überraschte: nämlich in C-Dur (T. 104).

Von hieraus folgt im Tutti ein typischer Sequenzabschnitt mit „Gliedern“ des Themas, der sich am Ende auf dominantischem Fis-Dur festfährt (T. 123–129) und schließlich durch eine zweitaktige Generalpause erschrocken oder spannungsvoll abbricht. Auch diese Maßnahme lässt Gewichtiges erwarten (vgl. Notenbeispiel 5).

²⁰ Heinrich Christoph Koch, Versuch einer Anleitung zur Composition, 3 Bde., Rudolstadt und Leipzig 1782, 1787 und 1793 (Reprint Hildesheim 1969), Bd. 3, S. 309.

Notenbeispiel 5:

120

Fl.

Ob. I

Ob. II

Fg.

2 Hr. (D)

2 Trp. (D)

Pk.

V. I

V. II

Va.

Vc.

Bs.

124

Fl.

Ob. I

Ob. II

Fg.

2 Hr. (D)

2 Trp. (D)

Pk.

V. I

V. II

Va.

Vc.

Bs.

Scheinreprise ^{1^{mo} Solo}

Fl. ^{1^{mo} Solo}

Ob. I

Ob. II

Fg. ^{1^{mo} Solo}

2 Hr. (D)

2 Trp. (D)

Pk.

V. I ^p

V. II ^p

Va. ^p

Vc. ^{pizz.} ^p

Bs. ^{pizz.} ^p

h-Moll! **G-Dur!**

Joseph Haydn, Symphonie Hob. I:96, 1. Satz, T. 120–135.

Immerhin folgt die Reprise des Hauptthemas (T. 132), allerdings nicht in harmonisch zu erwartendem fis-Moll, sondern trugschlüssig in G-Dur – ein Spaß, ein weiteres Spiel mit der Formerwartung der Hörer! Als wäre es den Musikern jedoch aufgefallen, dass hier etwas nicht stimmt, wird die Reprise (in der späteren Formenlehre

Notenbeispiel 6:

259

[illegible]

185

Fl.

Ob. I

Ob. II

Fg.

2 Hr. (D)

2 Trp. (D)

Pk.

V. I

V. II

Va.

Vc.

Bs.

Joseph Haydn, Symphonie Hob. I:96, 1. Satz, T. 174–189.

Erst jetzt beginnt die korrekte Reprise. Allerdings wird nicht schlicht die Exposition wiederholt. Vielmehr erklingen lediglich die zweite Themenversion (T. 154–161 entspricht T. 30–39) und statt des Modulationsabschnitts anschließend eine neu komponierte, jedoch ebenso lange „Überleitung“, deren Funktion darin besteht, die frühere Modulation zu verhindern und dennoch auf das Ereignis des zweiten Themenblocks vorzubereiten. Beides geschieht, und nach der – nun in der Grundtonart stehenden – spannungsvollen Vorbereitung des Einsatzes (T. 178–181) erwarten aufmerksame Hörer die Wiederkehr der „falschen“ Modulation mit der witzigen Vermeidung eines zweiten Themas.

Ein zweites Thema folgt tatsächlich nicht, was sollte es auch hier? Aber auch die „schiefe“ Modulation wird nicht wiederholt. Vielmehr scheinen die Musiker den Fehler nicht noch einmal machen zu wollen. Keine zögerlich langgezogenen Klänge, sondern frisch heraus nehmen sie sich den Mut, in vollem Tutti eine ordentliche Kadenz in der richtigen Tonart zu spielen und mit ihr zugleich in den Epilog zu münden (der wiederum mit seinem Moll-Einbruch in T. 190 ein gewisses augenzwinkerndes Pathos nicht verkennen lässt).

III

Haydns musikalischer „Witz“ äußert sich als Markierung einer diskursiven Satzstruktur, die die Hörer in die Konstitution von Form interaktiv einbindet, einer rein musikalischen Form übrigens, die den ehemaligen Sprachbezug und seine Semantik zu kompensieren hat. Haydns Musik macht uns (als Hörer wie als Musiker) zu Akteuren eines musikalischen Diskurses, der auf kleinstem Raum und in dichtester Abfolge, gleichsam omnipräsent in Satz (und Werk), Form als individuelle Umsetzung einer jeweils neuen Variante des Erwartbaren generiert. Und dies geschieht mit „Witz“, das heißt als spielerisch-heitere Vorführung musikalischer Prozesslogik und als humorvoll-heitere Demonstration des diskursiven Satzes und seiner formkonstituierenden Funktion. Ereignisse, die als „Witz“ wahrgenommen werden – vielleicht schon der lange und vorzeitige Oboenton in der langsamen Einleitung, vor allem aber die asymmetrische Themenbildung, die voreilige und polternde Überleitung, die schiefe Modulation ohne Seitensatz und deren „Korrektur“ in der Reprise, die „Scheinreprise“ in trugschlüssiger Tonart etc. –, diese Ereignisse musikalischen „Witzes“ bilden jene expliziten Momente, in denen die Hörer gewissermaßen aus

dem Kontinuum ihres Zuhörens heraustreten und – erstaunt, ver-
dutzt, erheitert etc. – in die distanzierte Beobachterrolle versetzt
werden. An Orten dieser Art bricht die Musik gleichsam aus ihrer
Schicht unreflektierten So-Seins heraus, um auf sich selbst, auf ihre
formbildenden Techniken und kompositorischen Verfahren – mit
spielerisch-witziger Geste – aufmerksam zu machen. Durch „Witz“
im doppelten Sinne seiner Bedeutung (als Humor und Geist) wird
ein kompositorischer Satz gestaltet, der Musiker und Publikum ex-
plizit und immerfort zum aktiven Zuhören ermuntert und dazu
anregt, über das Gehörte amüsiert und heiter sich unterhaltend
nachzudenken.

Haydns Vor-Führung kompositorischer Satzkonstruktion und
Formprozesse durch („witzigen“) Verweis auf deren Zustande-
kommen, deren „Logik“, deren Variabilität und (heitere) Unter-
haltsamkeit kann als gewissermaßen „klassische“ und in diesem
Sinne vormoderne Form dessen begriffen werden, was spätestens
bei Beethoven zum „existentiellen“ Prinzip wird, der Musik näm-
lich, auch der reinen Instrumentalmusik, eine neue ästhetisch-
kompositorische Dimension zu eröffnen: die der musikalischen
Selbstreflexion²¹. Bei Haydn ist die kompositorische Ausein-
setzung m i t und die Vorführung v o n musikalischen Prozessen
als Spiel beschreibbar, durch dessen Ausführung Form überhaupt
erst als Form, als nachvollziehbare Handlung oder „sinnvoller“
Diskurs konstituiert wird; bei Beethoven dagegen wird aus dem
sich selbst erzeugenden und sich selbst genügenden heiter-
unterhaltsamen Spiel eine sich selbst aufhebende, selbstreflexive
Auseinandersetzung mit den eigenen Prämissen und der künstle-
risch umgesetzten Einsicht in den Verlust jener „Reinheit“ der In-
strumentalmusik, die die Nachwelt später „klassisch“ nannte. Die
Differenz zwischen den selbstreflexiven Verfahren bei Haydn einer-
seits sowie Beethoven und denjenigen Komponisten andererseits,
die in der Beethoven-Nachfolge entsprechende kompositorische
Konzepte entwickelten, lässt sich folgendermaßen zuspitzen:
Haydns musikalische Diskurse vollziehen die Konstruktion von
Form, die der späteren Komponisten deren Dekonstruktion.

²¹ Vgl. zuletzt die einschlägigen Beiträge in Selbstreflexion in der Musik/Wissenschaft.
Bericht der internationalen Tagung Köln 2007, hrsg. von Wolfram Steinbeck
(Kölner Beiträge zur Musikwissenschaft 14), Kassel 2011.

