Internationale Joseph Haydn Privatstiftung Eisenstadt

Eisenstädter Haydn-Berichte
www.haydnstiftung.at

Hans Joachim Hinrichsen

Form / Denkform / Aufklärung. Joseph Haydns Streichquartette und die selbstverschuldete Unmündigkeit der Formenlehre

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. 265 – 285.

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.

Hans-Joachim Hinrichsen

Form / Denkform / Aufklärung – Joseph Haydns Streichquartette und die selbstverschuldete Unmündigkeit der Formenlehre

Eigentlich darf man sich gar nicht beklagen. Das Nachdenken über Haydn und die musikalische Form hat in den letzten Jahrzehnten an Schärfe, Tiefe und Genauigkeit kontinuierlich gewonnen. Dass es einmal anders war, muss man sich fast schon gewaltsam in Erinnerung rufen. Es war Jens Peter Larsen, der 1963 unter dem lapidaren Titel „Sonatenform-Probleme" die Disziplin der akademischen Formenlehre aus ihrer Selbstgenügsamkeit weckte und ihr nachwies, dass mit ihrem Kategoriensystem beim Blick auf Haydn wenig oder sogar nichts anzufangen sei[1]. Was Larsen damals an einigen Symphonie-Expositionen demonstrierte, trifft natürlich auch für die meisten Kopfsätze aller anderen Gattungen zu: Dem theoretisch kodifizierten Konzept der Sonatenform gegenüber bildet Joseph Haydn regelmäßig das schwer zu domestizierende Skandalon. Expositionen wie diejenige des sogenannten „Quintenquartetts" aus Opus 76[2] oder Reprisen wie diejenige des Finalsatzes im C-Dur-Quartett aus Opus 64 – und das sind nur wenige Beispiele aus einem riesigen Corpus – können die Analyse, die mit den standardisierten Kategorien der Lehrbuch-Sonatenform Ordnung stiften will, bekanntlich zur Verzweiflung treiben. Das von Larsen gezeigte Dilemma ist freilich nicht verschwunden. Festzuhalten ist nämlich bei aller Kritik an der Schematik jeder Formtheorie der Anspruch auf möglichst generelle Verstehbarkeit dessen, was man, doch wohl mit Recht, als eine das 18. und 19. Jahrhundert übergreifende, einheitliche Geschichte des Konzepts „Sonatenform" begreifen kann.

Denn die Fülle der Einzelerscheinungen unterliegt, daran wird niemand zweifeln, der Ordnung durch ein reguliertes System. Seine Ausformulierung, an der Generationen von Theoretikern mehr

---

[1] Jens Peter Larsen, Sonatenform-Probleme, in: Festschrift Friedrich Blume zum 70. Geburtstag, hrsg. von Anna Amalie Abert und Wilhelm Pfannkuch, Kassel 1963, S. 221–230.

[2] Vgl. dazu Lauri Suurpaa, Continuous Exposition and Tonal Structure in Three Late Haydn Works, in: Music Theory Spectrum 21 (1999), S. 174–199, hier insbesondere S. 181–185.

oder weniger erfolgreich bis heute sich abgearbeitet haben, hat nach wie vor das bekannte Problem der Balance zwischen Präzision und Differenziertheit einerseits, Flexibilität und Allgemeinheit andererseits zu lösen: die alte Frage also, wie weit sich ein unterstelltes Regelsystem auf Allgemeines herunterbuchstabieren lässt, ohne leer und abstrakt zu werden. Genau dies nämlich, die Reduktion einer empirischen Komplexität auf ein ebenso flexibles wie generell gültiges Prinzip, war das Auskunftsmittel, das die Sonatentheorie des späten 20. Jahrhunderts, nicht zuletzt im Rückgriff auf Heinrich Schenker, erfunden hat. Die Auffassung der Sonatenform als generatives Prinzip und nicht als vorgeordnetes Schema hat, so lässt sich wohl ohne Übertreibung sagen, direkt auf jene Zumutungen Haydns reagiert, die durch den erwähnten Aufsatz von Larsen erneut ins öffentliche Bewusstsein gehoben worden sind. Edward T. Cone und Charles Rosen haben, zunächst plausibel, postuliert, dass sich das „sonata principle" als ein generatives Gesetz vorstellen lässt, das sich in der berühmt gewordenen Formulierung Cones wie folgt darstellt: „It requires that important statements made in a key other than the tonic must either be restated in the tonic, or brought into a closer relation with the tonic, before the movement ends."[3] Bei Rosen führt das zu dem Postulat, dass „all the material played in the dominant is consequently conceived as dissonant, i.e., requiring resolution by a later transposition to the tonic"[4]. Genau diese Zuspitzung der Sonate auf den Vorgang der zügigen Polarisierung und der finalen Entspannung, deren präziser Ort in der weichen Formulierung „before the movement ends" oder „by a later transposition to the tonic" absichtlich nicht mehr normiert wird, kann, wie sich bei Rosen deutlich zeigt, auf die Herausforderung durch Haydn zurückgeführt werden: Im Hintergrund steht bei ihm die Hoffnung, Extremfälle wie die Kopfsätze von Haydns Streichquartetten op. 64 Nr. 3 und op. 77 Nr. 1 als Normerweiterungen erklären zu können, in denen der Seitensatz der Exposition in der Reprise zwar ungewöhnlicherweise entfallen kann, jedoch, gleichsam als unorthodoxe Bestätigung der untergründig wirksamen Regel, wie zum Ausgleich schon in der Durchführung wiederkehrt, und zwar in größerer tonartlicher Nähe zur Tonika, als dies in der Exposition der Fall gewesen

[3] Edward T. Cone, Musical Form and Musical Performance, New York und London 1968, S. 76f.

[4] Charles Rosen, Sonata Forms, 2. Auflage, New York 1988, S. 25 (vgl. auch S. 229, 244).

ist (was immer das im Einzelfall auch heißen mag)[5]. Dass es freilich zwecklos ist, Haydns Besonderheiten auf diese Weise nachhaltig mit dem Sonatenform-Konzept zu vermitteln und sie als regelbestätigende Ausnahmen für das unterstellte Konzept des „sonata principle" zu retten, haben schon vor einigen Jahren James Hepokoski und Warren Darcy an einigen Sätzen Haydns nachgewiesen, an denen sich die unterstellte Wirksamkeit des so formulierten „sonata principle" eben gerade nicht verifizieren lässt[6]. Wenn damit aber das sogenannte „sonata principle" einen systematischen Anspruch auf generelle Gültigkeit bei Haydn n o c h n i c h t , bei Franz Schubert hingegen – wie ich selbst glaube gezeigt zu haben[7] – n i c h t m e h r erheben kann, dann scheint es mir trotz der befreienden Wirkung, die es für die Sonatenform-Diskussion zeitweilig unbestreitbar hatte, wenig geeignet zu sein, einer wirklich umfassenden Einsicht in die Geschichte der Sonatenform als Grundlage zu dienen.

Haydns experimentelles formales Denken ist für die Formtheorie also nach wie vor von erheblicher Provokation. Freilich wäre zu fragen, ob das Bild des Experiments überhaupt legitim ist für einen Komponisten, für den das, was wir als Kühnheit empfinden mögen, zum selbstverständlichen Inventar seines kompositorischen Denkens gehörte. Denn nach wie vor ist nicht schlüssig erforscht, bis wohin einerseits diese vermeintlichen Kühnheiten in die Regeln einer allgemeinverbindlichen Grammatik zurückübersetzt

---

[5] Ders., Der klassische Stil. Haydn, Mozart, Beethoven, München und Kassel 1983, S. 78f. – Im Kopfsatz des B-Dur-Quartetts op. 64 Nr. 3 stellt sich dies so dar, dass der dominantische Seitensatz (T. 33ff.) in der Reprise zwar ersatzlos entfällt, dafür aber schon innerhalb der Durchführung in die in Cones Formulierung (Musical Form, S. 76f.) geforderte „closer relation to the tonic" gebracht wird (T. 87ff.: Mollvariante der Tonika). Im Kopfsatz des G-Dur-Quartetts op. 77 Nr. 1 ist der dominantische Seitensatz (T. 27ff.) in seinem ersten Thema, wie so oft bei Haydn, motivisch identisch mit dem Hauptthema und müsste schon allein deshalb in der Reprise nicht zwingend in der Tonika wiederholt werden (weil sich sonst eine thematische Doppelung ergäbe); das zweite dominantische Thema (T. 39ff.) wird aber ebenfalls nicht in der Reprise wiederholt. Stattdessen werden beide Themen des Seitensatzes, in die Tonika transponiert, bereits an verschiedenen Stellen der Durchführung (T. 87ff., 119ff.) repliziert.

[6] James Hepokoski, Beyond the Sonata Principle, in: Journal of the American Musicological Society 55 (2002), S. 91–154, hier insbesondere S. 118–130 (zu op. 64 Nr. 3) und S. 130–139 (zu op. 77 Nr. 1). Vgl. dazu grundsätzlich auch Ders. und Warren Darcy, Elements of Sonata Theory. Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata, Oxford u.a. 2006, S. 238, 244f.

[7] Vgl. Hans-Joachim Hinrichsen, Untersuchungen zur Entwicklung der Sonatenform in der Instrumentalmusik Franz Schuberts (Veröffentlichungen des Internationalen Franz Schubert Instituts 11), Tutzing 1994.

werden können und wo andererseits das willentliche Experimentieren die Grenzen einer wiederum nur virtuell rekonstruierbaren Norm in die Schranken fordert[8]. Diese – im Vollzug der praktischen Kompositionsgeschichte beständig erweiterte, neu regulierte oder aber auch begrenzte – virtuelle Tiefendimension einer Formgrammatik wäre als der Erwartungs- und Erfahrungshorizont zu denken, den der Komponist mit seinem einschlägig gebildeten Publikum teilt und planvoll als Basis eines Dialogs mit dem „idealen Hörer" nutzen kann. Die Metapher des Experiments wird somit zu einem nur mit Vorsicht verwendbaren, rein heuristischen Begriff. Hingegen gilt es die strukturelle Grammatik dessen, was spätere Generationen zur „Sonatenform" petrifiziert haben, in Haydns kreativer Praxis als eine eben so logisch regulierte wie zugleich radikal offene Denkform zu begreifen, die sein Komponieren – wörtlich und nicht etwa nur metaphorisch gemeint – im besten Sinne als einen Modus ästhetisch praktizierter Aufklärung erscheinen lassen.

Formale „Experimente" (in diesem Sinne) sind nun bei Haydn zwar grundsätzlich gattungsübergreifend angelegt. Dennoch ist an der Hypothese einer ausgeprägten Gattungsspezifik festzuhalten, denn bei allen Kühnheiten und Extravaganzen, die sich Haydn in den späten Symphonien und zumal in den letzten Klaviertrios erlaubt, gibt es doch keinen Gattungsort, an dem jedes einzelne dieser Experimente konsequenter, spektakulärer und systematischer durchdekliniert wird als jeweils im Streichquartett. Gerade an diesem Umstand ist der besondere Anspruch abzulesen, den Haydn dieser Gattung wohl doch zugedacht hat[9]. Auf das Streichquartett beziehen sich denn auch die folgenden Beobachtungen, die bei aller Konkretion exemplarisch gemeint sind und am Ende als Anlass für einige generelle Schlussfolgerungen dienen sollen. Ich konzentriere mich auf ein für Haydn ganz besonders bezeichnendes und allseits bekanntes Formmerkmal: seine Gewohnheit, den Eintritt der dominantischen

---

[8] Für einen wichtigen Schritt in die Richtung einer solchen vorsichtig abwägenden Systematisierung von Haydns Verfahrensweisen vgl. Lars Schmidt-Thieme, Die formale Gestaltung von Exposition und Reprise in den Streichquartetten Haydns (Europäische Hochschulschriften XXXVI/206), Frankfurt a.M. u.a. 2000.

[9] Dazu schon die exemplarische Studie von Nicole Schwindt-Gross, Drama und Diskurs. Zur Beziehung zwischen Satztechnik und motivischem Prozeß am Beispiel der durchbrochenen Arbeit in den Streichquartetten Mozarts und Haydns (Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft 15), Laaber 1989. Die unverzichtbare Basis für all diese Überlegungen ist nach wie vor die große Studie von Ludwig Finscher, Studien zur Geschichte des Streichquartetts I: Die Entstehung des klassischen Streichquartetts. Von den Vorformen zur Grundlegung durch Joseph Haydn (Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft 3), Kassel u.a. 1974.

Alternativtonart der Exposition, also den Beginn des Seitensatzes, mit dem Zitat des Hauptthemas oder wenigstens Hauptthema-Kopfmotivs zu markieren[10], also die nicht nur in der älteren Literatur, sondern bis heute häufig so genannte „Monothematik", was freilich in Wirklichkeit aus diversen Gründen als ziemlich unsinniger und sogar irreführender Terminus bezeichnet werden muss[11].

*

Unter den auch im Streichquartett-Œuvre zahlreichen Vorkommnissen einer Markierung der Dominantposition durch den entsprechend transponierten Hauptthemakopf stechen zwei Fälle durch eine Besonderheit hervor, die – soweit ich sehe – in Haydns gesamtem Œuvre, jedenfalls aber innerhalb der Streichquartette, singulär sind und deshalb möglicherweise spezielle Aufschlüsse erwarten lassen:

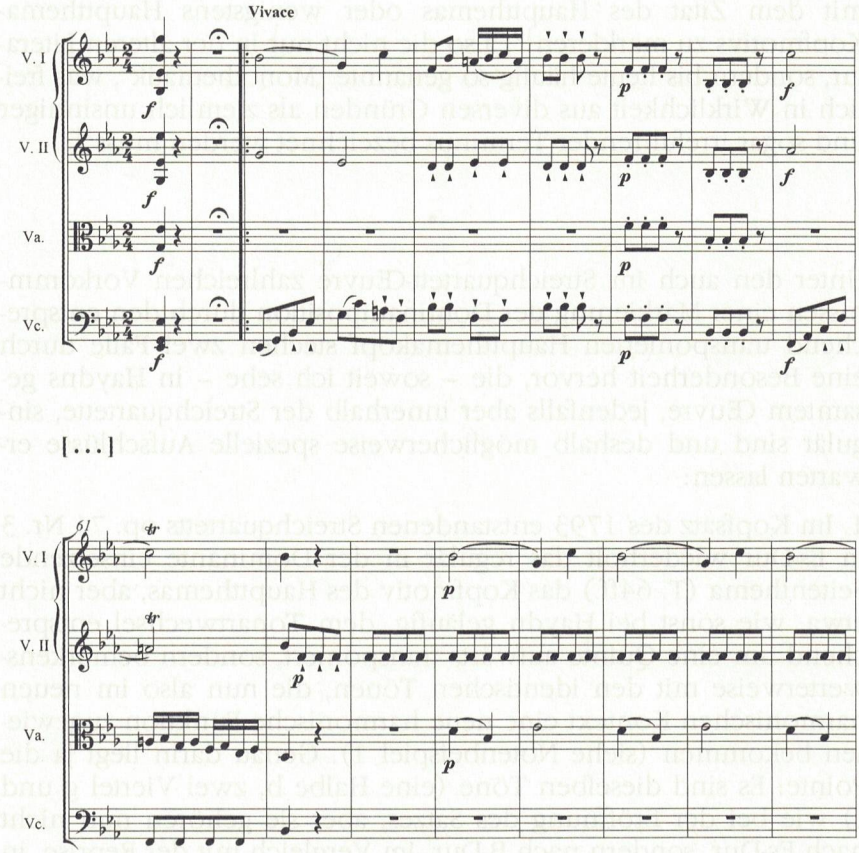
1. Im Kopfsatz des 1793 entstandenen Streichquartetts op. 71 Nr. 3 in Es-Dur wiederholt das regulär in der Dominante einsetzende Seitenthema (T. 64ff.) das Kopfmotiv des Hauptthemas, aber nicht etwa, wie sonst bei Haydn geläufig, dem Tonartwechsel entsprechend um eine Quinte aufwärts transponiert, sondern bemerkenswerterweise mit den identischen Tönen, die nun also im neuen harmonischen Kontext eine neue harmonische Funktion zugewiesen bekommen (siehe Notenbeispiel 1). Genau darin liegt ja die Pointe: Es sind dieselben Töne (eine Halbe b, zwei Viertel g und c) wie bei der Eröffnung des Satzes, aber sie gehören nun nicht nach Es-Dur, sondern nach B-Dur. Im Vergleich mit der Reprise, in der das Seitenthema regulär quintabwärts transponiert, also in der Tonika Es-Dur, erscheint (T. 229ff.), wird die Pointe des Verfahrens nachträglich deutlich: Noch stärker als in den Dutzenden von Fällen einer Hauptmotivtransposition am Beginn des Seitensatzes wird in der Exposition von op. 71 Nr. 3 die scheinbare thematische Identität um einen Grad – nämlich durch Beibehaltung der identischen Tonhöhen – gesteigert. Ob das mehr ist als ein besonders geistreicher kompositorischer Witz, wird gleich noch zu fragen sein.

---

[10] Dieses für Haydn charakteristische Verfahren ist bereits vor 60 Jahren von Leonard Ratner als Argument für eine Rückkehr zur eher harmonischen als thematischen Sonatenform-Auffassung verwendet worden; vgl. Leonard G. Ratner, Harmonic Aspects of Classic Form, in: Journal of the American Musicological Society 2 (1949), S. 159–168.

[11] Zur Kritik an Konzept und Begriff vgl. etwa Hepokoski und Darcy, Elements of Sonata Theory, S. 136.

Notenbeispiel 1:

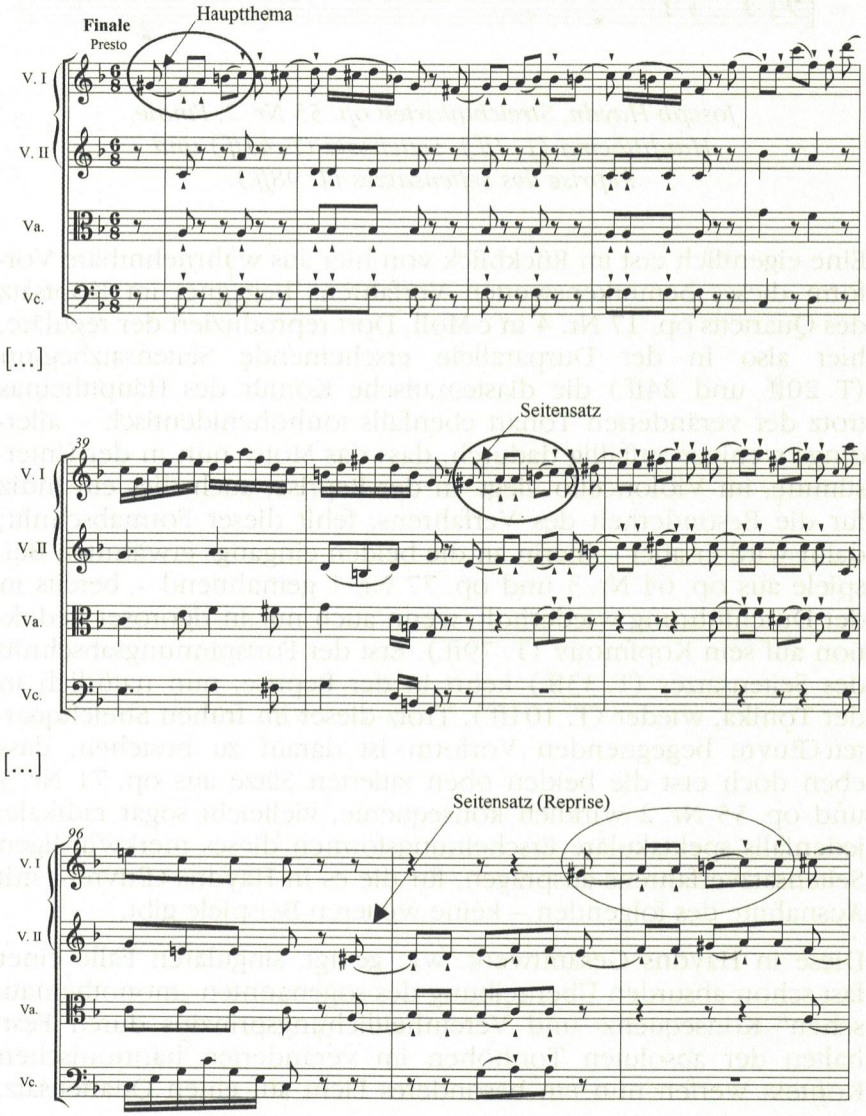


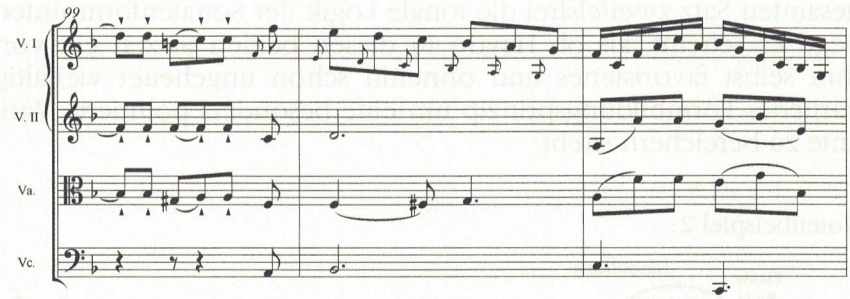
Joseph Haydn, Streichquartett op. 71 Nr. 3,
1. Satz, Hauptthema (T. 3ff.) und Seitensatz (T. 64ff.).

2. Im Finale des Streichquartetts op. 55 Nr. 2 in f-Moll (das Finale steht in F-Dur) begegnet dieses Verfahren, rund fünf Jahre früher, schon einmal (siehe Notenbeispiel 2). Hier wird die Pointe des Verfahrens sogar noch dadurch verstärkt, dass der gegen jede harmonische Logik mit dem Hauptthema tonhöhenidentische Seitensatzbeginn auch in der quintabwärts transponierten Reprise (T. 97ff.), nämlich durch Sequenzierung in der Oberquint, erscheint (T. 98f.). Das so auffällig chromatisch mit dem in der Tonart F-Dur fremden Ton gis einsetzende Hauptmotiv kehrt dadurch scheinbar

mit der Hartnäckigkeit eines Rondo-Refrains wieder, obwohl dem gesamten Satz zweifelsfrei die tonale Logik der Sonatenform unterliegt. Es scheint, als ob Haydn in diesen beiden Sätzen ein von ihm selbst favorisiertes und ohnehin schon ungeheuer vielfältig variiertes Formbildungsprinzip um eine besonders pointierte Variante zu bereichern strebt.

Notenbeispiel 2:





Joseph Haydn, Streichquartett op. 55 Nr. 2, Finale, Hauptthema (T. 1ff.), Seitensatz (T. 41ff.) und Reprise des Seitensatzes (T. 98ff.).

Eine eigentlich erst im Rückblick von hier aus wahrnehmbare Vorform dieses bemerkenswerten Verfahrens begegnet im Kopfsatz des Quartetts op. 17 Nr. 4 in c-Moll: Dort reproduziert der reguläre, hier also in der Durparallele erscheinende Seitensatzbeginn (T. 20ff. und 24ff.) die diastematische Kontur des Hauptthemas trotz der veränderten Tonart ebenfalls tonhöhenidentisch – allerdings weniger auffällig dadurch, dass das Motiv nun in der Unterstimme, im Violoncello, liegt. In der Reprise, auch dies ein Indiz für die Besonderheit des Verfahrens, fehlt dieser Formabschnitt; dafür wird er aber – hierin an die beiden eingangs erwähnten Beispiele aus op. 64 Nr. 3 und op. 77 Nr. 1 gemahnend – bereits in der Durchführung wiederholt, wenn auch nur in rigoroser Reduktion auf sein Kopfmotiv (T. 79ff.). Erst der Fortspinnungsabschnitt des Seitensatzes (T. 33ff.) kehrt in der Reprise, nun natürlich in der Tonika, wieder (T. 101ff.). Trotz dieser im frühen Streichquartett-Œuvre begegnenden Vorform ist darauf zu bestehen, dass eben doch erst die beiden oben zitierten Sätze aus op. 71 Nr. 3 und op. 55 Nr. 2 wirklich konsequente, vielleicht sogar radikale, jedenfalls spektakuläre Erscheinungsformen dieses merkwürdigen Seitensatzverfahrens ausprägen, für die es in Haydns Œuvre – mit Ausnahme des folgenden – keine weiteren Beispiele gibt.

Diese in Haydns Gesamtwerk, wie gesagt, singulären Fälle einer fast schon absurden Übertreibung des sogenannten „monothematischen" Konsequenz- und Vereinheitlichungsprinzips durch Festhalten der absoluten Tonhöhen im veränderten harmonischen Kontext werfen nun ein besonderes Licht auf einen Quartettsatz,

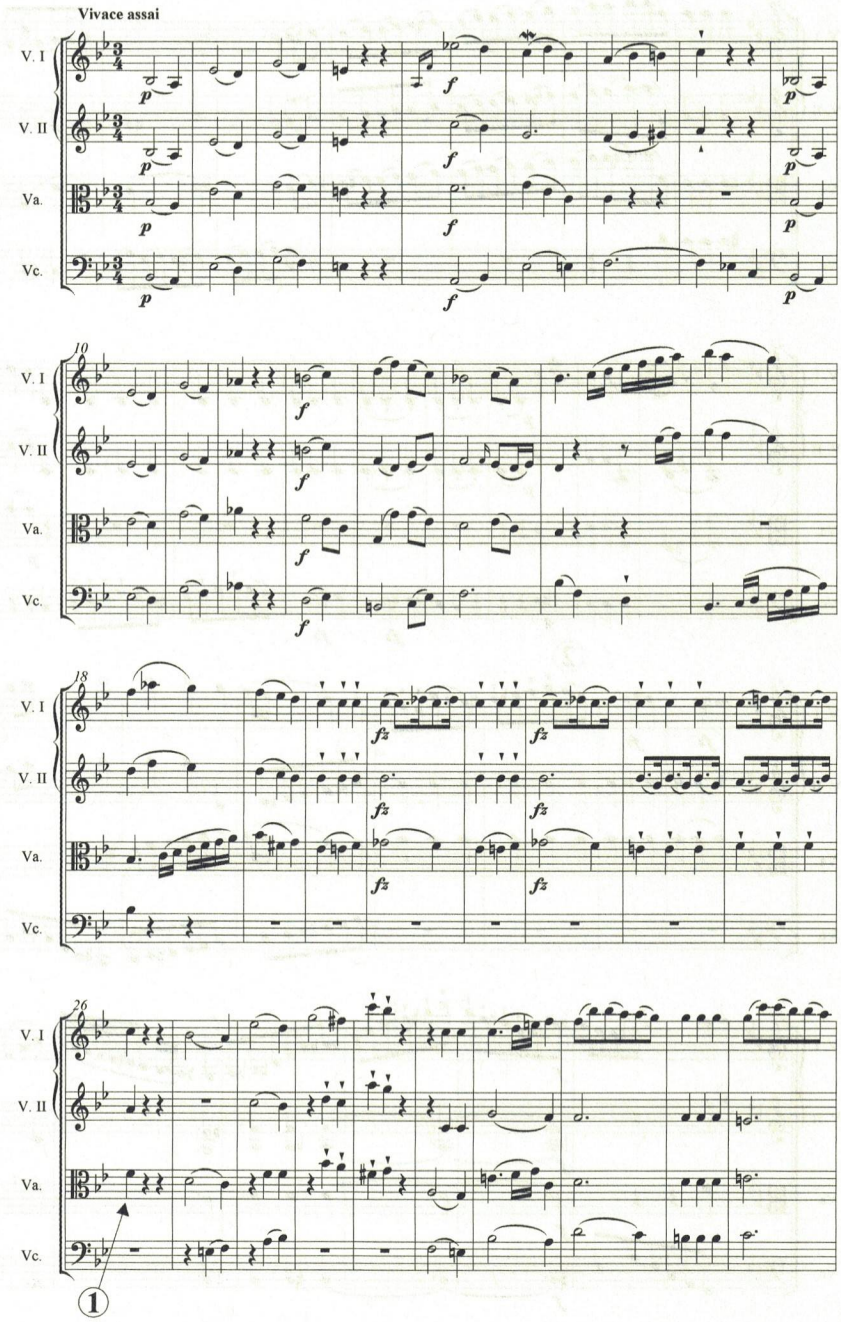
der werkchronologisch zwischen den beiden gezeigten Fällen liegt. Es geht um den Kopfsatz des Streichquartetts op. 55 Nr. 3 in B-Dur (siehe Notenbeispiel 3). Er hat ein in zweimal acht Takte gegliedertes Hauptthema, das erst in seinem allerletzten Takt in der Tonika B-Dur kadenziert (T. 16). Erst im letzten Takt des Themas also: Das ausdrücklich hervorzuheben, ist entscheidend, denn an allen anderen, sehr regelmäßig verteilten Einschnitten (T. 4, 8, 12) weicht die Entwicklung auf andere Stufen aus. Und die Tonika-Kadenz erst im allerletzten Takt ist zusätzlich dadurch auffällig, dass zwar schon der Beginn des Themas (sogar beider Phrasen des Themas: T. 1 und 9) auf den Ton b fällt, damit aber, wie sich sogleich herausstellt, durchaus keine Tonika definiert. Die erste Viertaktgruppe des Themas erklingt im unisonso aller vier Stimmen und bleibt unharmonisiert; in ihrem Abschlusstakt (T. 4) bringt sie irritierenderweise sogar einen leiterfremden Ton, das e, ins Spiel. An der analogen Stelle Takt 12 ist es ähnlich: Hier erklingt das in B-Dur leiterfremde as. All diese Merkmale zusammen erzeugen den Eindruck, dass die Bewegung vom harmonisch undefinierten Ton b des Beginns zur B-Dur-Kadenz des harmonisch eindeutigen Abschlusstaktes 16 buchstäblich das eigentliche Thema dieses Gebildes ist („Thema" hier natürlich im Sinne von „sujet" gemeint). Die Tonart ist nicht der Startpunkt, sondern das Ziel des Geschehens. Das Potential dieser Anfangsidee zu entfalten, wird dann die Aufgabe des gesamten Satzverlaufs sein.

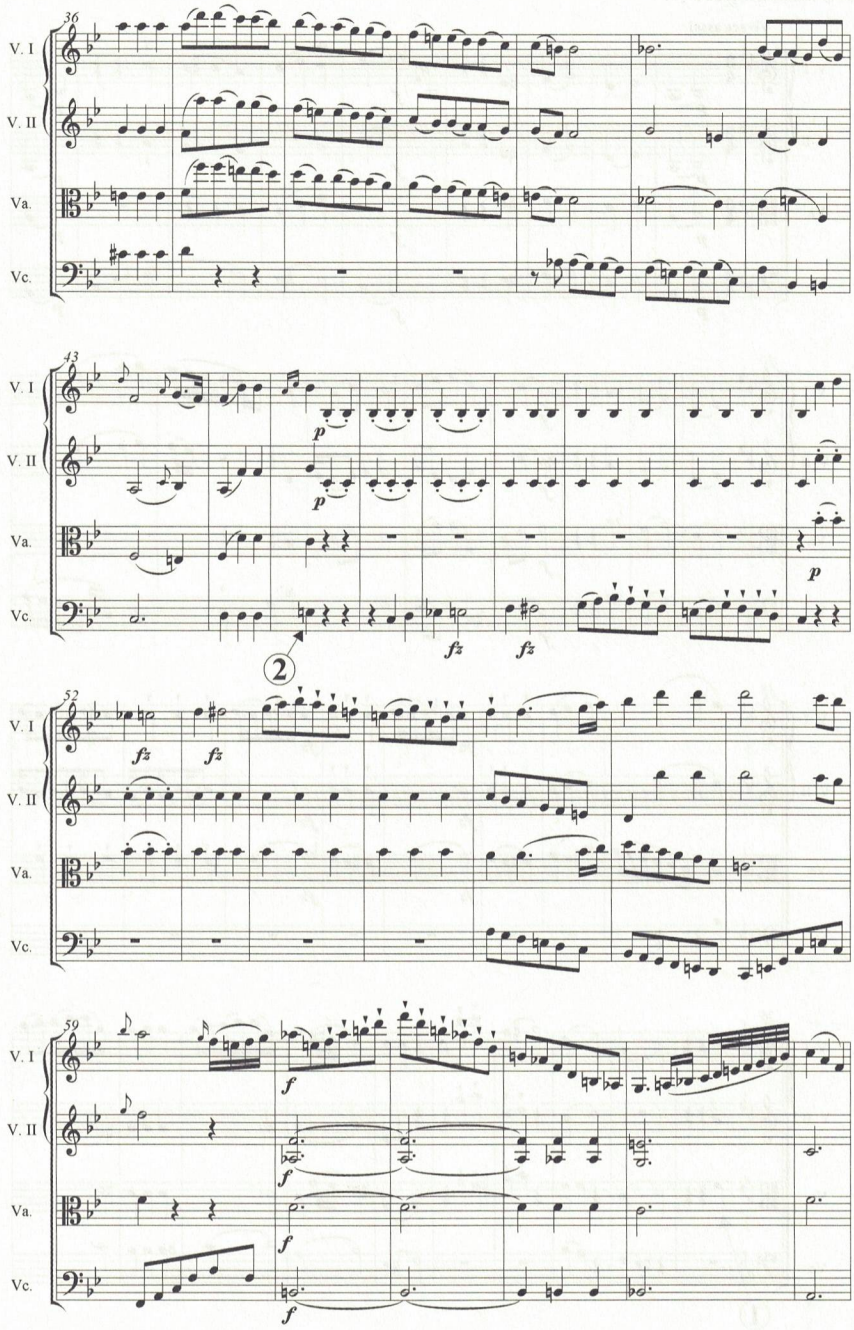
Im Takt 26 hat dieser Satzverlauf jene Stelle erreicht, die durch einen zwischendominantisch stabilisierten Halbschluss im Sonatensatz üblicherweise den nachfolgenden Eintritt des dominantischen Seitensatzes erwarten lässt. Es ist jene formale Scharnierstelle, die in den „Elements of Sonata Theory" von James Hepokoski und Warren Darcy mit Recht als eine der strukturell wichtigsten Stationen, als Mittelzäsur („medial caesura"), bezeichnet wird (die in der Regel weit vor der Mitte der Exposition placiert ist und die rhetorisch-syntaktische Funktion eines Doppelpunkts vor dem Eintritt des Seitenthemas erfüllt)[12]. Was nun in Takt 27 von Haydns Satz hierauf folgt, lässt sich als erste Entfaltungsstufe der anfangs exponierten Ambivalenz-Idee begreifen: Die Erwartung eines dominantischen Seitensatzes wird einerseits dadurch unterlaufen, dass die Oberstimme der ersten beiden Takte (27f.) den Tonhöhenverlauf

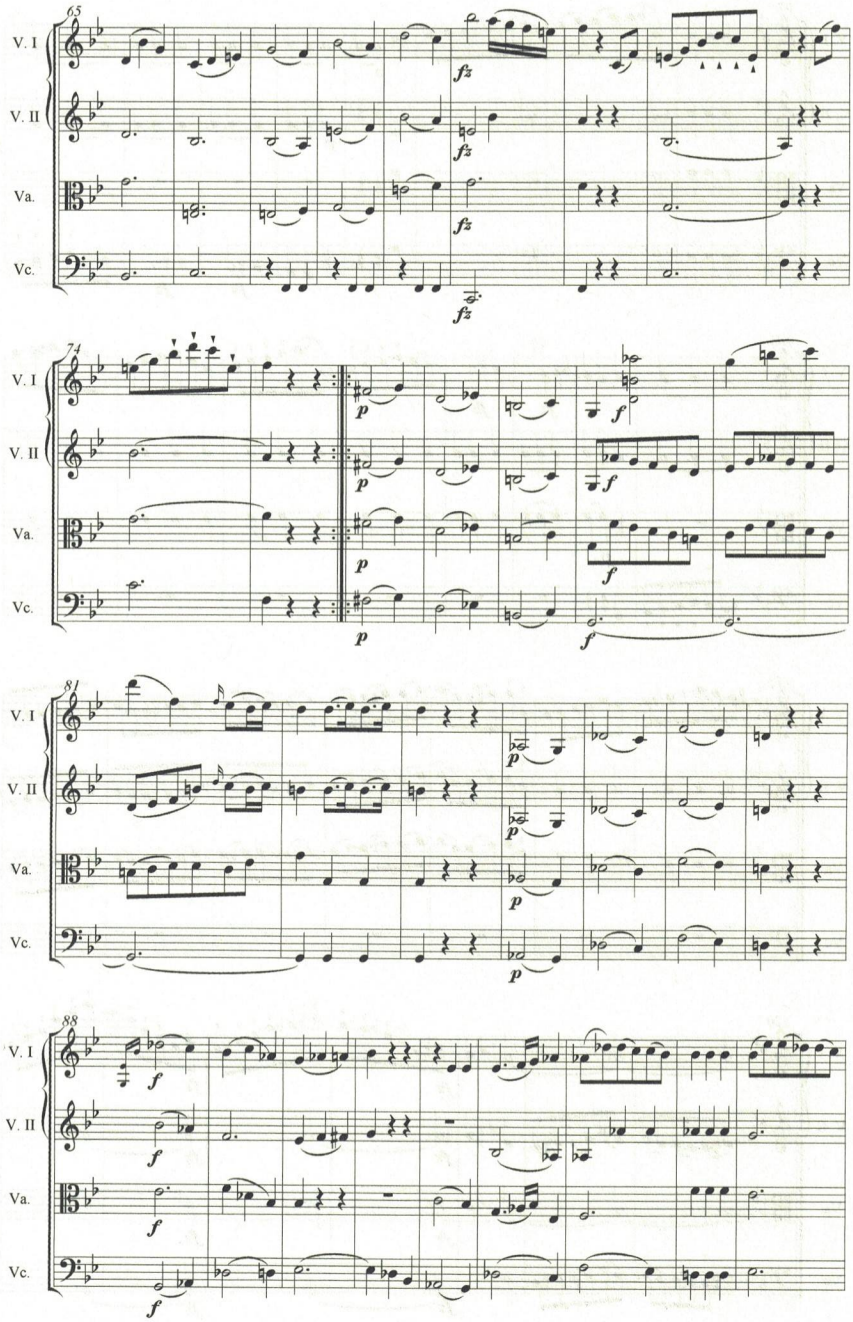
[12] Ebenda, S. 23–50. Vgl. dazu auch schon Dies., The Medial Caesura and Its Role in the Eighteenth-Century Sonata Exposition, in: Music Theory Spectrum 19 (1997), S. 115–154.

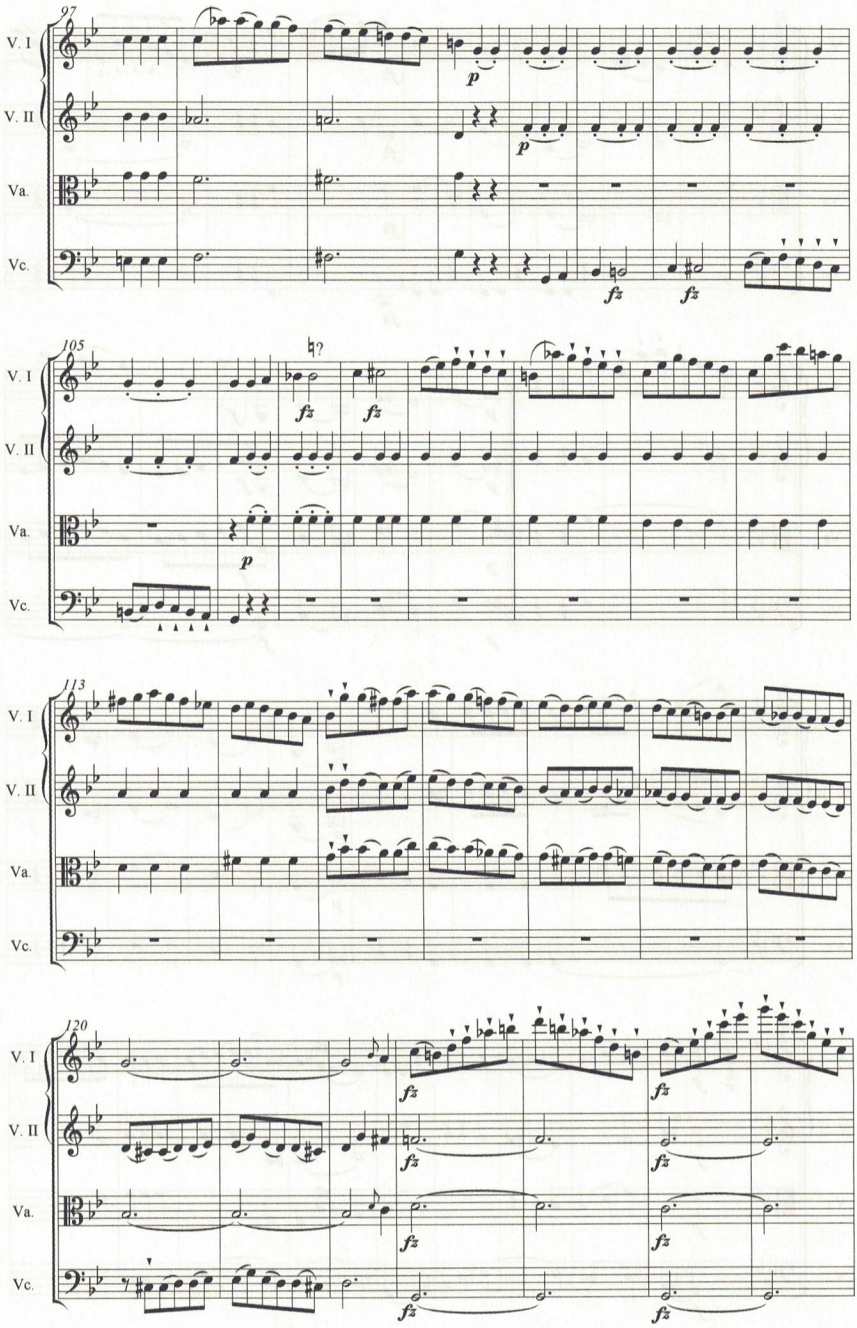
des Hauptthemas identisch reproduziert. Aber das kennen wir immerhin schon aus den vorgenannten beiden Beispielen aus op. 71 Nr. 3 und op. 55 Nr. 2; diese Beobachtung allein und für sich genommen muss also nicht gegen die Auffassung der Takte 27ff. als Beginn des Seitensatzbereichs sprechen. Die Seitensatz-Erwartung wird denn auch andererseits in Takt 27 dadurch bestätigt, dass die Ausharmonisierung dieses scheinbar unverändert wiederkehrenden Themas die Tonika B-Dur in Wirklichkeit nachdrücklich dementiert und den Anfangston b als Vorhalt (und nicht etwa als Grundton) zu erkennen gibt. Bewirkt wird das durch den prominenten Einsatz des schon im Takt 4 so auffälligen leiterfremden Tones e im Bass von Takt 27. Dass der weitere Verlauf dieser Passage (ab T. 31) die Grundtonart zielstrebig verlassen hat, ist dann ohnehin unstrittig, denn hier wird – unter Einführung zweier deutlich neuer Motive – eine modulierende Bewegung in Gang gesetzt, die in Takt 45 eine zweite Halbschlusszäsur erreicht (diesmal in der Tonart der fünften Stufe), die nun unzweideutig in ein dominantisches Seitenthema führt. Dieses Thema, das ebenso wie schon das Hauptthema mit einer Fülle skalenfremder Töne angereichert ist, hat zudem die auffällige (aber spätestens jetzt als mit der strukturellen Satzidee korrespondierend erkennbare) Eigenschaft, auf seiner eigenen Dominante zu schweben und erst am Abschluss der Exposition zu seiner Tonika (nun also F-Dur) zu finden. Gerade dieser Abschluss aber, der zum dritten Mal, nun freilich wirklich transponiert, den Verlauf des Hauptthemas zitiert, macht noch einmal überdeutlich, wie der erste Thema-Ton gemeint ist (T. 67): nämlich als Vorhalt. Der geradezu didaktisch klaren Auflösung dieses Vorhalts in die Tonika dient jeder der drei Schlussgruppentakte 67, 68 und 69, und die Vergrößerung des Ganzen zur Zweitaktgruppe hört man dann in der Abschlusskadenz der Takte 70 und 71. Das aber klärt nachträglich auch die Stelle T. 27 und wirft ein bezeichnendes Licht auf den allerersten Takt des Satzes.

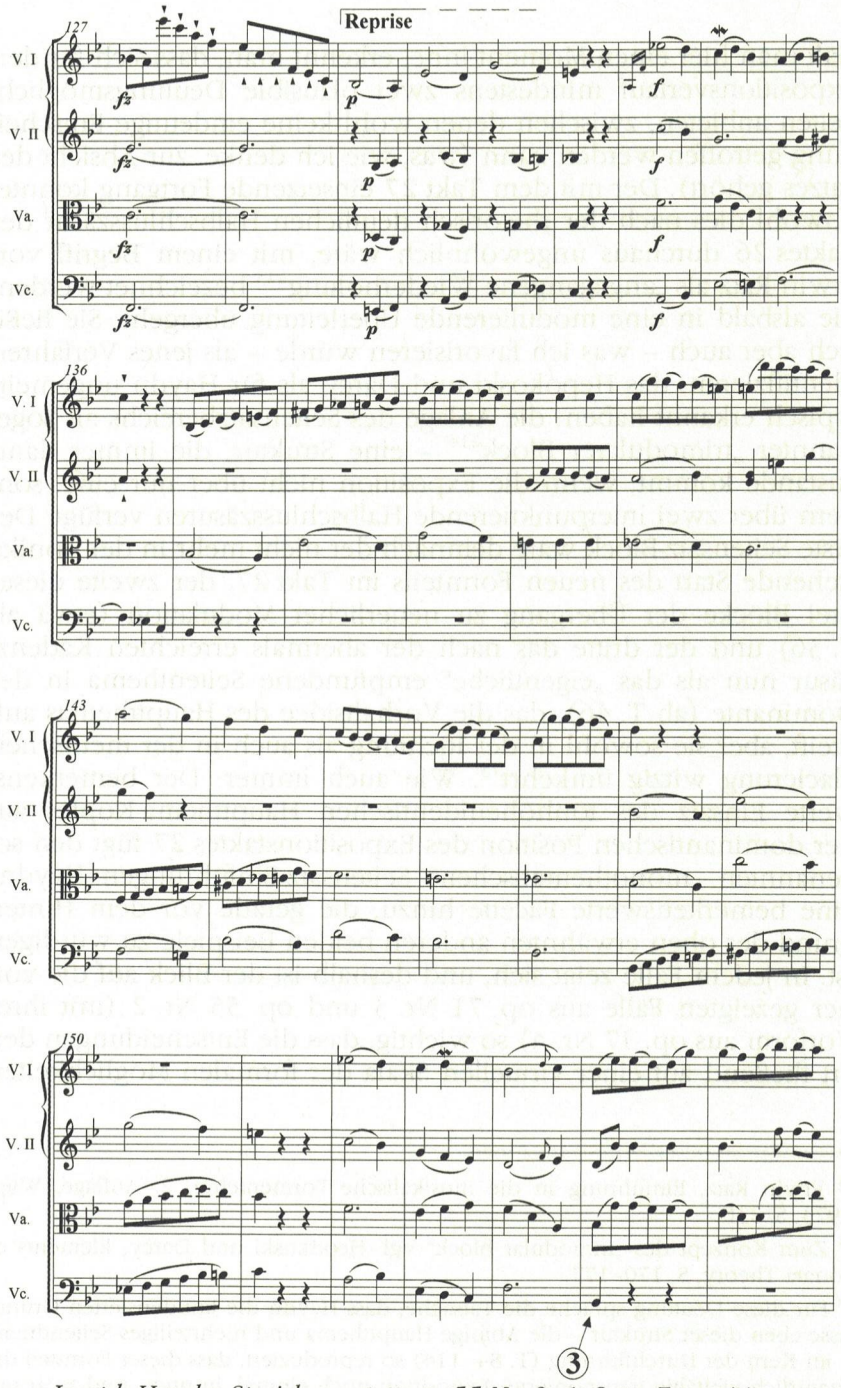
Notenbeispiel 3:




36
V. I
V. II
Va.
Vc.
43
p
p
p
fz
fz
2
52
fz
fz
59
f
f
f
f


65
V. I
V. II
Va.
Vc.
fz
74
p
f
81
p
88
f


97
V. I
V. II
Va.
Vc.
p
p
fz
fz
105
V. I
V. II
Va.
Vc.
fz
fz
p
113
V. I
V. II
Va.
Vc.
120
V. I
V. II
Va.
Vc.
fz
fz
fz
fz
fz
fz
fz
fz



Joseph Haydn, Streichquartett op. 55 Nr. 3, 1. Satz, Exposition, Durchführung und Beginn der Reprise.

Hält man hier einen Moment inne, erkennt man, dass sich für den Expositionsverlauf mindestens zwei plausible Deutungsmöglichkeiten anbieten, zwischen denen wohl keine eindeutige Entscheidung getroffen werden kann (was, wie ich denke, zur Absicht des Satzes gehört). Der mit dem Takt 27 einsetzende Fortgang könnte, obwohl dies nach der rhetorisch deutlichen Halbschlusszäsur des Taktes 26 durchaus ungewöhnlich wäre, mit einem Begriff von Erwin Ratz als „angegangene Wiederholung"[13] bezeichnet werden, die alsbald in eine modulierende Überleitung übergeht. Sie ließe sich aber auch – was ich favorisieren würde – als jenes Verfahren identifizieren, das Hepokoski und Darcy als für Haydn ungemein typisch erkannt haben: die Anlage des Seitensatzbereichs als sogenannter „trimodularer Block"[14] – eine Struktur, die immer dann zustande kommt, wenn die Exposition nicht über nur eine, sondern über zwei interpunktierende Halbschlusszäsuren verfügt. Der erste Seitensatz-Block wäre demnach der nicht mehr in der Tonika stehende Start des neuen Formteils im Takt 27, der zweite dieser drei Blöcke der Übergang zu neuerlicher Modulation (etwa ab T. 36) und der dritte das nach der abermals erreichten Kadenzzäsur nun als das „eigentliche" empfundene Seitenthema in der Dominante (ab T. 46), das die Vorhaltsidee des Hauptthemas aufgreift, aber sie sowohl in der Richtung als auch in der metrischen Placierung witzig umkehrt[15]. Wie auch immer: Der bemerkenswerte Einsatz des tonhöhenidentischen Hauptthema-Kopfes auf der dominantischen Position des Expositionstaktes 27 fügt den sogenannten „monothematischen" Seitensatz-Einführungen Haydns eine bemerkenswerte Facette hinzu, die gerade vor dem Hintergrund der oben erwähnten anderen beiden Beispiele zu würdigen ist. In jedem Falle zeigt sich, und deshalb ist der Blick auf die vorher gezeigten Fälle aus op. 71 Nr. 3 und op. 55 Nr. 2 (mit ihrer Vorform aus op. 17 Nr. 4) so wichtig, dass die Entscheidungen derart fließend auf einer virtuellen Skala der formalen Möglichkeiten

---

[13] Erwin Ratz, Einführung in die musikalische Formenlehre, 2. Auflage, Wien 1973, S. 23f.

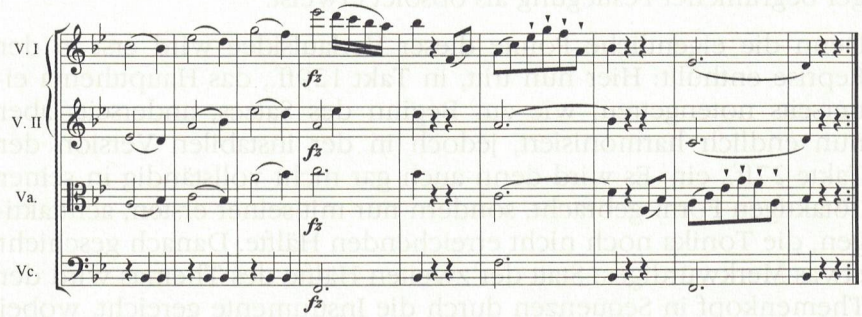
[14] Zum Konzept des „trimodular block" vgl. Hepokoski und Darcy, Elements of Sonata Theory, S. 170–177.

[15] Für diese Deutung spräche die Tatsache, dass Haydn die kondensierten Grundrisse eben dieser Struktur – die Abfolge Hauptthema und mehrteiliges Seitenthema – im Kern der Durchführung (T. 84–114) so reproduziert, dass dieser Formteil die (natürlich vielfältig transponierte) Exposition noch einmal, in nuce, und zwar mit den als strukturell am wichtigsten definierten Stationen ohne Verbindungs- und Füllmaterial enthält.

angeordnet sind, dass sich das Bestreben nach möglichst eindeutiger begrifflicher Festlegung als obsolet erweist.

Denn die eigentliche Pointe dieser Verlaufsidee wird erst in der Reprise enthüllt: Hier nun tritt, in Takt 129ff., das Hauptthema einerseits notengetreu, wie am Beginn des Satzes, anderseits aber nun endlich harmonisiert, jedoch in der instabilen Version der Takte 27ff., ein. Es wird denn auch gar nicht vollständig in seiner 16taktigen Form gebracht, sondern nur mit seiner ersten, achttaktigen, die Tonika noch nicht erreichenden Hälfte. Danach geschieht etwas Merkwürdiges: Statt der zweiten Hälfte des Themas wird der Themenkopf in Sequenzen durch die Instrumente gereicht, wobei witzigerweise die Einsätze – als sollte das in der Fuge übliche Verfahren zitiert werden – in Quintabständen erfolgen: B in Takt 137, F in Takt 143, wiederum B in Takt 148. Und ganz im Unterschied zum Satzbeginn, vor allem aber im Unterschied zum extrem instabilen Repriseneinsatz wird nun, in der Abfolge dieser Sequenzen, das initiale b des Themenkopfes vom Odium seiner Vorhaltigkeit befreit und mit einem kräftigen Basston als Tonikagrundton definiert (T. 137 und 148). Daher überrascht es nicht, dass das Thema in den Takten 148–155 den ersten Achttakter des Satzbeginns zitiert, aber aus dessen harmonischer Öffnung nun endlich die erlösende Tonika-Kadenz macht: zum ersten und zugleich einzigen Mal im gesamten Satzverlauf. Danach geht Haydn – eines seiner geläufigen Verfahren – zur tonikalisierten Version des weiteren Expositionsverlaufs ab Takt 36 über. Die Stelle Takt 148ff. erhält dadurch einen doppelten retrospektiven Bezug: Einerseits wird man sie vor dem Hintergrund des unisonen, aber harmonisch trügerischen Satzbeginns als nun endlich tonikalisiertes Hauptthema hören. Andererseits aber entspricht ihre syntaktische Position dem modulierenden Ausbruch der Exposition aus der Tonika in den Takten 27ff.: Hauptsatzabschluss und Seitensatzeröffnung werden hier also – wie in vielen der Haydn'schen Sonatensätze, die den Beginn des Seitensatzes mit Hauptthemamaterial markieren – zusammengezogen und übereinandergeblendet. Wie die melodische Kontur des Hauptthemas aussieht, wenn der Ton b nicht mehr Vorhalt, sondern Ziel der Vorhaltsauflösung ist, zeigt dann, durch die Reprisentransposition zwangsläufig und damit die allerletzte Pointe des Satzes bildend, die nunmehr tonikale Schlussgruppe am Ende der Reprise (T. 189ff.; siehe Notenbeispiel 4).

Notenbeispiel 4:



Joseph Haydn, Streichquartett op. 55 Nr. 3, 1. Satz, Schluss (T. 189–197).

*

Was wäre nun das Resultat dieser Beobachtungen? Ich glaube, dass das Verständnis der grandiosen Satzidee von op. 55 Nr. 3 an Eindrücklichkeit gewinnt, wenn man sie in den größeren Kontext von Haydns Formbildungsverfahren stellt. Sie wird dann als Station in der Folge eines fortlaufenden Experimentierens erkennbar, deren ästhetischer Wert aber gerade in ihrer Vieldeutigkeit liegt. Denn das Verfahren im Kopfsatz des B-Dur-Quartetts steht im Dialog mit gleich mehreren Mustern, die für Haydns Personalstil als besonders typisch gelten – kann aber auf keines allein reduziert werden. Einerseits begegnet man hier einer sehr plastischen Ausprägung der trimodularen Anlage des Seitensatzblocks. Andererseits öffnet sich gerade diese Plastizität auch weiteren Deutungen. Deutlich wird das an der Frage, ob man den Takt 27 als Beginn des Seitensatzbereichs oder als „angegangene Wiederholung" des Hauptthemas hören soll. Klar ist aber gerade dadurch wiederum der Kontakt dieses Satzes mit jenem in diversen Erscheinungsformen begegnenden Verfahren, dem man fälschlicherweise das Etikett des „Monothematischen" aufgeklebt hat. Und zwar findet sich hier dann jene geradezu extreme Ausprägung, die ein mutwilliges Spiel treibt mit der sogar tonhöhenidentischen Anspielung auf den Hauptthemakopf, wie wir sie auch in den zeitlich nicht weit entfernten Quartettsätzen aus op. 55 Nr. 2 und op. 71 Nr. 3 beobachtet haben.

Schon freilich der Umstand, dass sich die Verfahren dieser drei gezeigten Sätze nur mit Mühe unter ein einheitliches Schema bringen lassen, zeigt, dass sich in Haydns Œuvre nichts einfach wiederholt.

Eine Idee kann wieder aufgenommen, abgewandelt und vielleicht zu radikaler Konsequenz gebracht werden, danach aber ist sie aus der Dispositionsmasse verschwunden und macht für Anderes Platz. Eine solche Zuspitzung einer formalen Idee zeigt sich eben im Kopfsatz des Streichquartetts op. 55 Nr. 3. Der Satz ist Haydns vielleicht radikalste Ausformung eines Vexierspiels mit den ordnungsstiftenden Verkehrszeichen jenes musikalischen Organisationssystems, das wir seit Adolf Bernhard Marx als „Sonatenform" bezeichnen. Diese Verkehrszeichen sind in aller Regel thematischer und / oder harmonischer Natur, und sie sind normalerweise in einem grammatikähnlichen Regelsystem fest aufeinander bezogen. Die beispiellose Radikalität von Haydns Streichquartettkopfsatz liegt in der Konsequenz, mit der die Ordnung dieser Bezüge aufgelöst und einem witzig-scharfsinnigen Quidproquo unterworfen wird, so dass man als Hörer oder als Spieler sowohl die gewohnte Ordnung selbst als auch zugleich ihre wohlkalkulierte Auflösung simultan erfahren kann – ein Vorgehen, das sich wohl ohne Übertreibung als auskomponierte Selbstreflexion der zugrundegelegten Formgrammatik bezeichnen lässt. Damit wird überaus deutlich, in welchem Ausmaß die musikalische Form – wie zwar stets bei Haydn, aber hier in besonderer Weise sinnfällig – in keiner Weise als vorgeordnetes Gefäß für musikalische Gedanken gelten kann, sondern vielmehr als Denkform im emphatischen Sinne, nämlich als im Vollzug erlebbarer Modus kompositorischer Intelligenz, verstanden werden muss.

*

Haydns Umgang mit der Sonatenform, wie sie in den Ecksätzen seiner Symphonien und Klaviertrios, in erster Linie aber doch in denen seiner Streichquartette zu studieren ist, ist selbstverständlich mit dem standardisierten Kategoriensystem der akademischen Formenlehre nicht angemessen zu begreifen. Dafür gibt es eine relativ einfache geschichtliche Erklärung. Von Haydns Streichquartetten aus betrachtet, stellt sich die Entwicklungsgeschichte des Konzepts „Sonatenform" zwischen 1780 und 1820 als System einer mehrfach rekursiven Verzweigung dar, dessen Genealogie der im 19. Jahrhundert entstehenden Institution der Formenlehre freilich aus dem Blick geraten ist. In den geschichtlich folgenreichen Perspektiven von Adolf Bernhard Marx oder Hugo Riemann nämlich konnten Ludwig van Beethovens Klaviersonaten zu auskomponierten Systematisierungsversuchen verkürzt werden, in denen

man alles Vorherige im dreifachen Hegel'schen Wortsinn aufgehoben wähnte. Der positive Ertrag dieser Bemühung war eine begründbare Norm, der zu zahlende Preis hingegen die Verkennung ihres generativen Prinzips und damit der Verlust der Möglichkeit, Haydn zu verstehen.

Auf der von der Formenlehre behaupteten normativen Einheit in der empirischen Varietät der geschichtlich entwickelten Formen ist indessen zu insistieren. Daher kann nicht genug die Notwendigkeit betont werden, den regulierten Grundriss oder die grammatische Matrix von Haydns formalem Denken akribisch und in ihrer Grundsätzlichkeit und Gesamtheit zu rekonstruieren. Ließe man von diesem Anspruch auf notwendige Erkenntnis des Generischen ab, so würde man die Analyse in ein Spektrum geschichtsloser Kasuistik zerfallen lassen. Die Wissenschaftsgeschichte bietet dafür einen lehrreichen Fall. Aus dem Unbehagen an der Schematik der Sonatenformtheorie heraus hat kein Geringerer als Carl Dahlhaus in einem berühmt gewordenen Plädoyer für die Ersetzung der Deduktion durch das Induktive, also der Formenlehre-Schematik durch eindringliche Einzelfallanalyse votiert. Aber gerade der pointiert formulierten Erkenntnis einer seiner folgenreichen Beethoven-Analysen, dass nämlich schon der junge Beethoven „weniger ‚in' als vielmehr ‚mit' der Sonatenform" komponiere[16], steht ihre willentliche und programmatische Kasuistik im Weg. „Weniger ‚in' als vielmehr ‚mit' der Sonatenform" zu komponieren, ist keine Erfindung Beethovens. Erst nämlich wenn man die von Dahlhaus untersuchten Beethoven'schen Sonatensätze (es sind Beispiele aus op. 2 und op. 10 einerseits, der Kopfsatz von op. 31 Nr. 2 andererseits) nicht der verführerischen Heuristik einer ästhetischen Singularität unterzieht, sondern sie nüchtern als Wegmarken in einer Gesamtgeschichte der Sonatenform am Ausgang des 18. Jahrhunderts versteht, wird man ihre intellektuelle Genealogie im Sinne einer linearen Anknüpfung an Haydns Auffassung des Sonatensatzes als musikalische Denkform begreifen. Ihre Individualität liegt dann, paradox gesprochen, gerade in der Art ihrer Unoriginalität: Ihre Struktur ist in Wirklichkeit nicht jene voraussetzungslose Innovation, die Dahlhaus in ihnen sehen wollte, sondern das Resultat eines planvollen Dialogs mit dem generischen Kontext, der sie erst zur Aussageform sui generis werden lässt.

---

[16] Carl Dahlhaus, Zur Theorie der Sonatenexposition, in: Musica 60 (1986), S. 511ff., hier S. 513. Vgl. dazu Hepokoski und Darcy, The Medial Caesura, S. 148–151.

Möglich ist das Begreifen dieser musikalischen Denkform, in aller wünschbaren Geschichtstiefe und in all ihrer generischen Reflexivität, also immer wieder nur von Haydn her: eine Aufgabe, die nach wie vor für eine wirklich sachbezogene Musikhistoriographie von brennender Aktualität bleibt. Dass die anachronistische Sonatenform-Terminologie im Umgang mit Haydn versagt, kann höchstens heißen, diese von Haydn her neu zu durchdenken – nicht aber, ihren Erkenntnisanspruch preiszugeben. Aus ihrer selbstverschuldeten Unmündigkeit, nämlich ihrer Geschichtsvergessenheit, kann man sie durchaus befreien.