

Hermann Danuser

Papapostmodern. Genießerische Reflexion beim frühen Haydn

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. 311 – 332.

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.

Hermann Danuser

**Papapostmodern – Genießerische Reflexion
beim frühen Haydn**

Das Verständnis von Haydns Modernität blieb längere Zeit dadurch blockiert, dass die Musikforschung, und nicht allein die marxistische, die beiden Dimensionen des Moderne-Begriffs, die Jürgen Habermas 1980 mit der Formel „gesellschaftliche“ versus „ästhetische“ Modernität griffig unterschied¹, nicht trennscharf auseinanderhielt und die Erkenntnis dieser allzu stark von jener färben ließ. Im Vergleich zu Wolfgang Amadeus Mozart, der in Protest gegen den Salzburger Erzbischof als „freier“ Künstler nach Wien ging, noch deutlicher im Vergleich zu Ludwig van Beethoven, der sich im dortigen Freundeskreis unter Adeligen wie unter seinesgleichen bewegte, hatte der um Jahrzehnte ältere Joseph Haydn schlechtere Karten, sich mit den Aureolen Aufklärung und Französische Revolution zu schmücken. Er war entschieden „altmodischer“, ein rebellischer Gestus der Auflehnung gegen die gesellschaftlichen Verhältnisse im vor- und nachrevolutionären Europa blieb ihm fremd. Und dass Haydn nach jahrzehntelangem Dienst in Eisenstadt, Eszterházy und Wien im Dezember 1790 endlich nach London reisen konnte, verdankte sich dem Umstand, dass der alte Fürst Nikolaus I. Esterházy das Zeitliche gesegnet hatte und sein Kapellmeister somit von Hofdiensten entbunden war.

Die ästhetische Modernität von Haydns Musik ist demnach anderswo zu suchen als in Tendenzen, die einen gesellschaftlichen Progress abbilden. Intelligentere, der marxistischen Optik abholdere Forscher, die das „Papa“-Bild entstaubten, haben deren Fundament gerade in Haydns „Hofkünstler“-Amt entdeckt, wie es seit Martin Warnkes Buch zu den bleibenden Erkenntnissen der Kunstwissenschaft gehört: Die Anstellung an einem Hofe war keine Behinderung, noch gar Fesselung künstlerischer Gestaltungsfreiheit, im Gegenteil, seit dem ausgehenden Mittelalter schuf sie Räume für eine in wichtigen Zügen autonome Entfaltung der Kunst². Gerade

¹ Jürgen Habermas, Die Moderne – ein unvollendetes Projekt, in: Kleine Politische Schriften I–IV, Frankfurt a.M. 1981, S. 444–464.

² Martin Warnke, Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers, Köln 1996.

der stabile Rahmen des Esterházy'schen Kapellmeisteramtes erlaubte es Haydn, über drei Dezennien eine enorme künstlerische Produktivität und experimentelle Kühnheit ständig neuer Versuche zu entfalten, die den Beschleunigungsfaktor der Moderne innerhalb der dortigen Hofkultur geradezu entfesselten und deren Resultate infolge einer europaweiten Rezeption das Musikleben des Kontinents veränderten³.

Unter den Forschern, die Haydns ästhetische Modernität betont und analytisch beglaubigt haben, nenne ich an erster Stelle James Webster, dessen freundschaftlichem Rat ich das meiste, was ich zu Haydn gesagt habe und sage, verdanke. Auf einem Wiener Symposium hat er vor einigen Jahren den Komponisten nachhaltig dafür reklamiert, indem er die ehrwürdige „Wiener Klassik“, die man musikhistoriographisch häufig mit „Klassik“ schlechthin identifizierte – zum Schaden eines viel breiteren Spektrums von Klassizität –, durch „Erste Wiener Moderne“ ersetzte oder jedenfalls ergänzte⁴.

An Warnke und Webster anknüpfend frage ich in meinem Beitrag, ob sich gewisse Züge der Musik dieses Komponisten nicht besser verstehen lassen, wenn man sie begriffsgeschichtlich weder mit „Klassik“ noch „Moderne“, sondern mit der vielgeschmähten, oft rundweg disqualifizierten „Postmoderne“ – verstanden als eine „postmoderne Moderne“⁵ – verbindet. Dem „Papa“ entspricht, so meine These, tatsächlich eine „postmoderne Modernität“, die sich in einem Genuss des Reflexiven, einer Reflexion des Genusses verwirklicht. Im Folgenden will ich diese These für den frühen

³ Laut seinem frühen Biographen Georg August Griesinger umschrieb Haydn dies mit denkwürdig klaren Worten: „Mein Fürst war mit allen meinen Arbeiten zufrieden, ich erhielt Beyfall, ich konnte als Chef eines Orchesters Versuche machen, beobachten, was den Eindruck hervorbringt, und was ihn schwächt, also verbessern, zusetzen, wegschneiden, wagen; ich war von der Welt abgesondert, Niemand in meiner Nähe konnte mich an mir selbst irre machen und quälen, und so mußte ich original werden“ (S. 24f.).

⁴ James Webster, Die „Erste Wiener Moderne“ als historiographische Alternative zur „Wiener Klassik“, in: Wiener Klassik. Ein musikgeschichtlicher Begriff in Diskussion, hrsg. von Gernot Gruber, Wien 2002, S. 75–92. Webster hat in einem späteren Beitrag zur Festschrift für Charles Rosen zu Recht dessen „Moderne“-Zugriff auf Haydn gewürdigt und zugleich durch eine „postmoderne“ Perspektive auf den Komponisten entschieden erweitert; vgl. Ders., Rosen's Modernist Haydn, in: Variations on the Canon. Essays on Music from Bach to Boulez in Honor of Charles Rosen on His Eightieth Birthday, hrsg. von Robert Curry, David Gable und Robert L. Marshall (Eastman Studies in Music 58), Rochester, N.Y., 2008, S. 283–290.

⁵ Wolfgang Welsch, Unsere postmoderne Moderne, Weinheim 1987.

Haydn in drei Schritten entfalten, indem ich sie zunächst expliziere, dann an Beispielen aus musikalischen Werken prüfe und die Ergebnisse schließlich zu einem Fazit bündele.

I

Einen klassischen Aufriss der Kunstphilosophie bietet Theodor W. Adornos 1970 posthum publizierte „Ästhetische Theorie“. Wie reich und vielfältig, auch wie klug darin die Perspektiven ästhetischer Erfahrung in der Moderne entfaltet werden, so fokussiert der Autor, indem er den Genuss als vor-moderne Verhaltensweise herabsetzt, mit Franz Kafka, Samuel Beckett und Anton Webern doch eine bestimmte Richtung, die gegenüber traditioneller Kunst genießerische Momente konsequent ausblendet. Diese Idee ästhetischer Modernität, zweifellos eine große, ist nicht die einzig mögliche. Wäre sie es, so ließe sich ein Künstler wie Joseph Haydn nur in ihren Vorhöfen, nicht aber in einem Innenraum verorten.

Als der Romanist Hans Robert Jauß ein Dutzend Jahre später Adornos Genusskritik kritisierte⁶, regte er Reflexionen darüber, was Ästhetik der Moderne in weiterem Verstande sei, von neuem an. In jener Zeit kam der Postmoderne-Diskurs auf, der Tabus der emphatischen Moderne brach – so den „Kanon des Verbotenen“ mit seiner unbeugsamen Pflicht zum Genussverzicht –, so dass sich der Blick auf Haydns Platz in der Geschichte künstlerischer Modernität veränderte.

Nun hat die Musikwissenschaft diese Dimensionen der Haydn'schen Kunst keineswegs verkannt. In zahlreichen Beiträgen hat sie den Witz des Meisters analytisch erhellt, auch kulturgeschichtlich kontextualisiert, indem sie ihn mit Laurence Sternes humoristischem Roman und anderen Zeugnissen literarischer Reflexivität in Verbindung brachte⁷. Sie zielte damit in eine richtige Richtung, denn

⁶ Hans Robert Jauß, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Frankfurt a.M. 1982, S. 44–90.

⁷ Vgl. Mark Evan Bonds, *Haydn, Laurence Sterne, and the Origins of Musical Irony*, in: *Journal of the American Musicological Society* 44 (1991), S. 57–91; Scott Burnham, *Haydn and Humor*, in: *The Cambridge Companion to Haydn*, hrsg. von Caryl Clark, Cambridge 2005, S. 61–75; Walter Bernhart, *Englischer Humor im 18. Jahrhundert, mit Blick auf Joseph Haydn, sowie Wolfram Steinbeck, Joseph Haydn und der Humor*, Vorträge in der Österreichischen Akademie der Wissenschaften Wien am 23. April 2009, Druck i.V. Dass Haydns Witz zu seinen Lebzeiten auch auf Widerstand gestoßen ist, hat anhand der Kritik Heinrich Christoph Kochs in dessen „Versuch einer Anleitung zur Composition“ – mit Bezug auf die

sie beugt dem Missverständnis vor, Haydns nie übersehener Humor erschöpfe sich im „Paukenschlag“ einer Symphonie, deren englischer Name „The Surprise“ den Coup zur Tautologie trivialisierte. Dieser Witz reicht weiter, wenn wir in ihm ein Genießen musikalischer Reflexivität erkennen.

Witz ist zunächst eine Charaktereigenschaft des Menschen Joseph Haydn, die in kulturellen Faktoren wurzelt. Haydn war kein Intellektueller, der diskursiv mehr als andere brilliert hätte – nicht mehr, aber auch nicht weniger als ein kultivierter Bürger jener Zeit. Er war jedoch ein Musiker, dessen Klangphantasie es ihm erlaubte, auf ganz andere Weise, als dies Nicht-Musiker überhaupt begreifen können, mit Elementen der Musik spielerisch-intelligent umzugehen. Und in diesem weiten, auf das musikalische Kombinationsvermögen bezogenen Sinne war Haydn ein Mann von sehr besonderem, geradezu tiefgründigem „Witz“. Sein früher Biograph Georg August Griesinger umschreibt dies wie folgt⁸:

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, und wer auch nur Eine Stunde mit ihm zugebracht hatte, mußte es bemerken, daß der Geist der österreichischen National-Heiterkeit in ihm athme. 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.

„Witz“ (althochdeutsch „wizzi“, mittelhochdeutsch „witz“) bedeutet „erworbenes oder angeborenes Wissen“, „Verstand“, „Klugheit“, „Weisheit“⁹. In der Poetik des 18. Jahrhunderts bezeichnet der Ausdruck das „kreative dichterische Vermögen“. Ein Angelpunkt der Begriffsgeschichte, der für Haydn wichtig ist, liegt darin, dass „Witz“ zum „Konversationsideal des gebildeten Hofmanns“ zählte, wo er für „sinnreiche, überraschend kombinierende und geistvolle Konversation“ einsteht, abgesetzt sowohl gegen scholastische Pedanterie

Symphonie „Il distratto“ ist die Rede von einem „der Tonkunst schädlichen Witz“ (Bd. 2, 1787, S. 79) – jüngst Felix Diergarten herausgearbeitet, und zwar im Aufsatz: „Auch Homere schlafen bisweilen“. Heinrich Christoph Kochs Polemik gegen Joseph Haydn, in: HST X/1 (2010), S. 78–92.

⁸ Griesinger, S. 107.

⁹ All diese und die folgenden Zitationen dieses Abschnitts entstammen Ralf Simons Artikel „Witz“, in: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, Bd. 3, hrsg. von Jan-Dirk Müller, Berlin und New York 2003, S. 861–864.

wie gegen spätbarocke Manierismen. In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts tritt zwar das „Genie“ an die Stelle des „Witzes“, gleichwohl bedeutet in der Kombinatorik Friedrich Schlegels „Witz“ das vom aufklärerischen Konnex mit dem Verstand losgelöste Prinzip der ‚logischen Chemie‘ (‚Athenäum-Fragment‘ Nr. 220).¹⁰ Für Haydn ist die aufklärerische Praxis relevanter als Schlegels frühromantischer Witz-Begriff; vor allem jedoch liegt seine Kunst musikalischen Witzes im Vermögen, mit Tongestalten überraschende, gleichwohl mögliche, das heißt nicht widersinnige Beziehungen herzustellen¹¹.

Indem ich nach reflexiven Quellen in Musik des jungen Haydn frage, knüpfe ich an frühere Arbeiten an¹². Stilwechsel sind in Vokalmusik, falls durch einen Textbezug veranlasst, weniger begründungsbedürftig als in Instrumentalmusik. Sie wurden daher bevorzugt in Vokalwerken und Opern beschrieben, so für die späteren Oratorien durch James Webster mit dem antinomischen Paar erhaben – schön (sublime – pastoral)¹³. Während Stilwechsel im Rahmen solistischer Musik – für Klavier oder Melodieinstrument allein – unter Hinweis auf die Willkür oder Phantasie eines einzelnen Künstlers erklärt werden können, stellt das Problem, wie sie sich in Ensemblesmusik herleiten lassen, eine schwierigere Aufgabe dar. Ihr gelten die folgenden Überlegungen. Reflexion bedeutet in der Optik Spiegelung des Lichtes, in der philosophischen und der musikalischen Ästhetik Brechung eines einheitlichen Stiles. Die Frage, wer oder was in instrumentalen Formkurven solche Stilwechsel

¹⁰ Ebenda, S. 863.

¹¹ Vgl. v.a. den Beitrag von Wolfram Steinbeck (Witz und Werk. Zur Konstitution musikalischer Form in Haydns Symphonik) im vorliegenden Band. Steinbeck thematisiert hier – an Lieto-Fine-Schlussätzen, langsamen Sätzen und Menuetten – Haydns mannigfachen Witz als ein klassisches Vorbild selbstreflexiver Strukturen der Musik.

¹² Hermann Danuser, Das *imprévu* in der Symphonik. Aspekte einer musikalischen Formkategorie in der Zeit von Carl Philipp Emanuel Bach bis Hector Berlioz, in: Musiktheorie 1 (1986), S. 61–81; Ders., Das Ende als Anfang. Ausblick von einer Schlußfigur bei Joseph Haydn, in: Studien zur Musikgeschichte. Eine Festschrift für Ludwig Finscher, hrsg. von Annegrit Laubenthal unter Mitarbeit von Kara Kusan-Windweh, Kassel u.a. 1995, S. 818–827.

¹³ James Webster, The Sublime and the Pastoral in „The Creation“ and „The Seasons“, in: The Cambridge Companion to Haydn, S. 150–163; vgl. auch Hermann Danuser, Mishmash or Synthesis? On the Psychagogic Form of „The Creation“, in: The Century of Bach and Mozart. Perspectives on Historiography, Composition, Theory, and Performance. In Honor of Christoph Wolff, hrsg. von Sean Gallagher und Thomas Forrest Kelly (Isham Library Papers 7, Harvard Publications in Music 22), Cambridge, Mass., 2008, S. 41–78.

begründe und wie sie sich ausprägen, suche ich zu erhellen an Sätzen aus einer Symphonie und drei Divertimenti, die – zwischen 1761 und 1772 entstanden – ein Jahrzehnt Entwicklung des jungen Komponisten in Esterházy-Diensten spiegeln.

II

a) Symphonie in C („Le midi“, Hob. I:7, 1761), zweiter Satz:
„Recitativo“ (Adagio – Allegro – Adagio) – „Adagio“

Der zweite Satz der mittleren „Tageszeiten“-Symphonie, entstanden im Jahre 1761, legt die angedeuteten Probleme auf interessante Weise bloß. Seine Überschrift zeigt deutlich eine vokale Quelle an: das gesungene, hier vom Violino principale zu spielende „Recitativo“. Der Begriff bezieht sich nicht auf den ganzen zweiten Satz, denn nach 29 Takten Instrumentalgesang ohne Text folgt ein Arioso, das freilich nur mit einer Tempovorschrift („Adagio“) versehen ist. Dem Satz liegt also das Vokalmmodell „Scena ed Aria“ zugrunde.

Auch insofern mehrere Abschnitte unterschiedlicher Tempi (Adagio – Allegro) einander ablösen, entspricht das Rezitativ – von c-Moll nach h-Moll modulierend – einem „Recitativo accompagnato“. Anders als beim Vokalrezitativ, aber analog zur Konzertsatzgattung wirkt der Violino principale, der die Hauptstimme durchgehend trägt, auch bei den Tutti-Sektionen mit, die den Orchesterabschnitten ohne Gesang entsprechen. Verminderte Septakkorde des Orchestertutts lösen die einstimmig-rezitativischen Partien des Violino principale aus (T. 6, 11, 16). Die Tempowechsel sind mit der Dramaturgie von Tutti versus Solorezitativ jedoch nicht koordiniert: In Takt 6f. ergeht sich die Rezitativmelodie ein erstes Mal, durch die Bezeichnung „dolce“ vom Kontext abgehoben, aber noch innerhalb des Adagio-Abschnitts angesiedelt; das zweite Mal, in Takt 11f., fällt sie indes mit dem Wechsel zum „Allegro“-Tempo zusammen. Dieses wird beibehalten bis Takt 19, zunächst für ein bewegtes einstimmiges Tutti, danach für den dritten Rezitativ-Vortrag, der zu einer vollständigen Kadenz in g-Moll führt (T. 20).

Das „Recitativo“, abermals mit einem Wechsel zu „Adagio“ endend, enthält sowohl Tutti- als auch Solopartien. Das „Tutti“ bildet eine lyrische Episode, die sich, zum zweistimmig-homophonen Satz ausgedünnt (T. 20ff.), in konsonanten Achtelparallelen ergeht. Spuren tonaler Ratlosigkeit prägen durch Tasten, Fühlen und Experimentieren von Phrase zu Phrase das letzte Solo des Violino

principale im „Recitativo“ (T. 23–29), das diese der Fantasie nahe-
stehende Form charakterisiert (siehe Notenbeispiel 1).

Notenbeispiel 1:

Adagio

V. I solo

V. I

V. II

Va.

Vc. e Bs.

23

24

25

p

f

p

f

f

f

f

f

*Symphonie in C („Le midi“, Hob. I:7, 1761), 2. Satz, T. 20–25
(nach JHW I/3).*

Das Arioso repräsentiert im zweiten Satz der Symphonie eine „Aria“; die sprechenden Gesten des instrumentalen Rezitativs haben einem fließenden Duktus Platz gemacht. Die Art und Weise, wie das „Adagio“ in Takt 30 beginnt, mag suggerieren, der in der Partitur mit „Solo“ bezeichnete Violino principale, der den melodischen Gestus der Anfangstakte bestimmt, bleibe alleinige Hauptstimme. Es ist dies nicht der Fall. Kompositorisch wie ästhetisch

dem Begriff „Symphonie“ gemäß weitet sich die Soloszene zum „Duett“. Seitens der Ripieno-Violen und der beiden Flöten ist die Begleitung in Terzparallelen flexibel angelegt (T. 30), und die zweite Stimme, die den Violino principale aus seiner Einsamkeit befreit, lässt nicht lange auf sich warten, denn in Takt 33 beteiligt sich, zunächst mit konsonanten Parallelen, ein „Solo“-Violoncello am Duettieren.

In Takt 35 erfolgt ein Wechsel der diesen Satz charakterisierenden „performativen Form“, das heißt jener musikalischen Form, die sich weniger aus Motivbeziehungen oder -entwicklungen als aus den Aktivitäten der Musiker im Mit- und Gegeneinanderspiel ergibt¹⁴. Im genannten Takt reißt das Cello, bisher für zwei Takte Partner im zweiten Glied hinter dem Violino principale, die Führung an sich und geht diesem voraus, der es einen halben Takt später „imitiert“. In den Takten 40f. und 60f. weitet sich das Duo satztechnisch sogar zu einem „Quartett“ mit vierfacher Imitation – der Violino principale, der klanglich seinen Primat behauptet, ist in ein Gewebe verschiedener Stimmen eingebettet. Der Genuss einer freien Musiksprache in häufig wechselnden Satzkonstellationen und Klangfärbungen zwischen dem Streicher- und dem Flötenpaar erscheint als paradigmatisch.

Die Traditionselemente einer konzertierenden Praxis, die sich teilweise bereits manifestierten, kommen nun, bei einer von Haydn auskomponierten „Ferma“-Kadenz, zu offener Geltung. Tatsächlich besitzt die Duett-Idee großes Gewicht beim Arioso-Teil des Satzes, den ein Rezitativ mit einer einzigen Hauptstimme eingeleitet hatte. Auch die Kadenz ist in zweifachem Tempo angelegt: am Beginn Adagio (acht Takte), danach Allegro (vier Takte), darauf Adagio (vier Takte); zwei Tutti-Takte beenden dann den Satz. Die Kadenz ergeht sich lange im „concertare“, einem imitatorischen Gegeneinander, und schließt in plötzlicher Harmonie mit Parallelen, die den Streit vergessen lassen und im homophonen Miteinander das Ziel des Satzes erreicht zeigen.

¹⁴ Vgl. Hermann Danuser, Kreisfigur und performative Form. Über den Kopfsatz von Beethovens Sonate op. 96, in: Ders., Gesammelte Vorträge und Aufsätze, hrsg. von Hans-Joachim Hinrichsen und Laure Spaltenstein, Bd. 4: Analyse, Schliengen, Druck i.V.

b) Divertimento zu neun Stimmen für Streich- und Blasinstrumente in C (Hob. II:17, um 1765), vierter Satz: „Recitativo“ (viermal Allegro – Adagio) – „Andante“

Weil bei diesem Satz nach 26 Takten „Recitativo“ Tonart, Metrum und Tempo wechseln – zu G-Dur, 2/4-Takt und einem „Andante“, das die Mitte zwischen den „Recitativo“-Zeitmaßen hält –, scheint im Vergleich zur Symphonie „Le midi“ das Rezitativ stärker abgehoben als ein eigener Teil, der in ein Arioso mündet. Die Zusammengehörigkeit steht allerdings außer Frage, zumal eine dominante Kurve von D- zu G-Dur (T. 26 → T. 27) den Übergang prägt und sich, weil die Bläser aussetzen, eine klangliche Affinität von „Recitativo“ und „Andante“ ergibt.

Bei diesem „Recitativo“ sind die Solopartien nicht einem von der Ripieno-Besetzung unterschiedenen Violino principale, sondern bloß dem „Violino I“ zugewiesen, und überdies erscheinen die Tutti- und die Solo-Partien, auch dies anders als in „Le midi“, zwei gegensätzlichen Tempi zugeordnet, so dass eine leicht fassbare Dramaturgie entsteht: Alle Streicher-Tutti sind „Allegro“, alle Violino-I-Partien „Adagio“ zu spielen (siehe Notenbeispiel 2). Die Schlichtheit der Disposition entspricht dem Zweck einer Unterhaltungsmusik, die Haydn mit diesem Werk liefern wollte. Ein „Divertimento“ soll nicht zum Grübeln verleiten, es soll Vergnügen und Freude – durchaus exaltierte Freude – bereiten.

Notenbeispiel 2:

*Divertimento in C (Hob. II:17, um 1765), 4. Satz: „Recitativo“, T. 9–12
(nach JHW VIII/1).*

Die performative Disposition des „Recitativo“ folgt der Regel, dass die Tutti-Partien (mit Ausnahme des letzten Teils) immer kürzer, die Solo-Partien dagegen immer länger werden. In einem Schema dargestellt:

Allegro-Phasen (in Takten): 4 – 2 – 1 – 3

Adagio-Phasen (in Takten): 2 – 2 – 5 – 7

Was besagt dies? Es gehört zu den Geheimnissen des Instrumentalrezitativs, dass eine solche Frage – lange vor Charles Edward Ives – „ohne Antwort“ bleibt.

c) Divertimento [Quartett] in G, op. 17 Nr. 5 (Hob. III:29, 1771),
dritter Satz „Adagio“

Im „Adagio“-Satz, dem dritten des Streichquartetts in G-Dur op. 17 Nr. 5 (Hob. III:29), ist das Instrumentalrezitativ aus einer engen Analogie zum VokalmodeLL „Scena ed Aria“ befreit und hat sich zu einer eigenständigen Form „emanzipiert“. Der Satz steht in g-Moll, der Tonika-Variante dieses „Divertimentos“. Georg Feder, der Herausgeber des Werkes in der Haydn-Gesamtausgabe, schreibt hierzu¹⁵:

Das Adagio ist als Gesangsszene angelegt: auf ein Recitativo accompagnato folgt in Takt 27–45 ein arioser Abschnitt, dann kommt wieder der rezitativische Teil (Takt 46–69), und am Schluß wird der ariose Abschnitt, nach Moll gewendet, kurz wiederholt, um den dramatischen Satz düster abzuschließen.

Diese Bemerkungen sind knapp, Wichtiges bleibt ausgeklammert. Beginnt der Satz tatsächlich mit einem Rezitativ? Ich möchte es verneinen, allzu deutlich eröffnet ihn ein Abschnitt achttaktigen Umfangs. „Strenge“ Prinzipien verbinden sich im „Adagio“ mit einem „freien“ Rezitativ. Das Anfangsmotiv mit dem Quartsprung aufwärts vergrößert seinen Ambitus nach Regeln der Satzbildung in den Takten 3 und 5: von der Quarte zur Septime, von dort zur Oktave, so dass sich der Strom der Melodie wunderbar weitet. Dem Hauptsatz-Anfang in g-Moll tritt ein zweiter Abschnitt in der Paralleltonart B-Dur gegenüber (T. 27ff.), wobei Haydns Kunst den Kontrast aus dem Quartsprung herleitet (siehe Notenbeispiel 3).

¹⁵ Joseph Haydn, Streichquartett in G, op. 17,5 (Hoboken III:29), hrsg. von Georg Feder (Bärenreiter Taschenpartitur 220), Kassel 1967, Vorwort, S. IIIff., hier S. IV.

Notenbeispiel 3:

a)

Adagio

*Streichquartett in G, op. 17 Nr. 5 (Hob. III:29, 1771) 3. Satz:
„Adagio“, T. 1–8 (nach JHW XII/2).*

b)

*Streichquartett in G, op. 17 Nr. 5 (Hob. III:29, 1771) 3. Satz:
„Adagio“, T. 22–27 (nach JHW XII/2).*

Der Phrasenschluss in Takt 8 ist zwar rein melodisch geprägt, seine für eine authentische Kadenz ungewöhnliche Gestalt lässt jedoch im Hintergrund die Schlusswendung eines Rezitativs anklingen. Der Tonsatz ist von großer Flexibilität: Durchgehend führt die erste Violine, nach markantem Beginn wird sie zur Oberstimme eines homophonen Verbundes (T. 2), und in Takt 6 erhält sie überdies Sukkurs von der zweiten Violine, die im Takt zuvor noch die Begleitstruktur der unteren Streicher mitbelebte.

Einen Wechsel zwischen *Accompagnato-Tutti* und rezitierender Solostimme initiiert Takt 11, markiert durch ein plötzliches „forte“, ohne allerdings – im Unterschied zu früheren Fällen – das Tempo zu involvieren. Sieben- bis achtmal wechseln auf kurzem Raum begleitende Einwüffe und die „Rezitativ“-Stimme der ersten Violine ab, in tastender Bewegung mit zögerlichen Progressionen und ständigen Fermaten.

Die Verlängerung der Rezitativ-Partien, die wir oben bei Hob. II:17 beobachten konnten, greift auch hier. Der zweite Abschnitt mit dem aus der Hauptidee entwickelten „Nebengedanken“ kommt in Takt 45 zu Ende kraft einer eigentümlichen Kadenz nach B-Dur, welche mit der Melodiewendung $as \rightarrow fis \rightarrow g$ (T. 43f.) auch die Ausgangstonika g-Moll einbezieht. Der zweite Hauptteil, der, analog zum ersten angelegt, in Takt 46 als eine Wiederholung beginnt, realisiert seinen doppelten Cursus mal mit geringerer, mal mit größerer variativer Distanz.

d) Divertimento [Quartett] in C, op. 20 Nr. 2 (Hob. III:32, 1772),
zweiter Satz: „Capriccio. Adagio“

Der zweite Satz von op. 20 Nr. 2 zeigt noch gesteigert die Lösung der Musiksprache von allzu engen Regeln eines instrumentalen „Rezitatifs“. Statt dieses Terminus steht ihm ein anderer voran: „Capriccio“. Was bedeutet dieser Begriff um 1770? Eine Antwort lässt sich im Katalog der Ausstellung „Das Capriccio als Kunstprinzip“ finden, die in Wien, Köln und Zürich im Jahre 1997 zu sehen war¹⁶. Das Kapriziöse ist eine launische, stetem Wankelmut unterworfenen Geistes- und Kunsthaltung, welche die kreative Phantasie im Augenblick der Erfindung so spontan wie möglich entfacht.

Doch nicht nur der Ausdruck „Recitativo“ fehlt. Es fehlt auch der Wechsel verschiedener Tempi, konstant bleibt immer „Adagio“ vorgeschrieben. Warum? Die hergebrachten Faktoren des Instrumentalrezitativs sind in eine andere Kunstform umgeschmolzen, die adäquat zu beschreiben das Rätsel dieses Satzes und der thematisierten Probleme „lösen“ hieße.

¹⁶ Ekkehard Mai (Hrsg.), *Das Capriccio als Kunstprinzip. Zur Vorgeschichte der Moderne von Arcimboldo und Callot bis Tiepolo und Goya. Malerei – Zeichnung – Graphik*, Mailand 1996. Vgl. auch Marianne Betz, *Capriccio/caprice*, in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, hrsg. von Hans Heinrich Eggebrecht, 34. Auslieferung, Stuttgart 2002/2003, S. 1–18.

Drei tonale Regionen stechen hervor: die Ausgangstonika c-Moll (T. 1–8), die „Molldominante“ g-Moll (T. 26ff., eine transponierte Wiederholung der Takte 5ff.), und die Parallele Es-Dur (T. 34ff., schließlich modulierend zum Halbschluss c: V, T. 60–63). So gewiss die drei Regionen den Boden für eine architektonisch gut gefügte Form bestellen, so wirbeln doch die Kräfte, berücksichtigt man die Stimmen des Tonsatzes, heftig durcheinander. Beide Hauptteile enden mit demselben G-Dur-Akkord, nicht nur funktional, sondern aufgrund des Tonsatzes auch klanglich, so dass der verschiedene Fortgang überrascht: das erste Mal nach Es-Dur innerhalb des Capriccios (T. 34), das zweite Mal nach C-Dur am Anfang des nachfolgenden Menuetts.

Um einige Stationen zu schildern: Eine einstimmige, vom Violoncello in der Unteroktave verdoppelte Tutti-Melodie eröffnet diesen Satz (T. 1–4). Sie wird vom Cello piano wiederholt, dieweil die oberen drei Quartettisten akkordisch begleiten. Die Strukturidee Tutti versus Vereinzelung wird im nächsten Abschnitt vertieft: Das Tutti der vier Streicher, vom Unisono gelöst, ergeht sich, erstmals forte, im kraftvoll punktierten Rhythmus homophoner Akkorde, davon abgehoben erklingt mit Brechungen und Parallelen mezzo-forte ein melodischer Ausgleich (T. 9f., 19f.); danach wird dieser Kontrast, bei gedehnten Abschnitten, verstärkt zum Gegensatz fortissimo versus sotto voce. Wenn nun in Takt 13 zur Stimme der ersten Violine sich eine zweite und dann noch eine dritte Stimme hinzugesellt, spielen diese Partner nicht wie zuvor im Abstand imperfekter Konsonanzen die Linie mit, sondern fügen sich mit der unteren Oktave ein. Eine solche Verdoppelung bedeutet keine „eigene“ Stimme, sondern die Verstärkung einer gegebenen Stimme nach Unisono-Art. Und dieses Prinzip, das bereits den Anfang des Capriccios satztechnisch definiert hatte, breitet sich im Verlauf des Satzes weiter aus.

Die Bewegung der Harmonik ist weniger spektakulär als die Flexibilität von Metrum und Tonsatz. Ästhetisch repräsentieren die Partien ein tastendes Suchen außerhalb fixierter Normen, so beim Stehenbleiben auf einem verminderten Septakkord über a (T. 14–17), wo sich das Nicht-mehr-weiter-Wissen nach dreieinhalb Takten schließlich zu b-Moll auflöst und dort gleich fortissimo bestätigt wird (siehe Notenbeispiel 4). Gewiss, die Bezeichnung „Capriccio“ rechtfertigt viel Überraschendes, und Haydns Köcher quillt vor Pfeilen. Die scheinbar planlose Weiterführung des Quartett-Diskurses, die sich aufdrängt, wenn man die Tutti-Unisono-Partie ab Takt 22 mit Sechzehnteln, Sechzehnteltriolen, Zweiunddreißigsteln und abermals

Sechzehnteln bedenkt, wirkt jedenfalls so, als nähme der Klangkörper die unübliche Rolle eines chorisch rezitierenden Subjekts ein.

Notenbeispiel 4:

The musical score is for a string quartet, consisting of three systems of music. The first system (measures 1-6) shows a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes in all parts, marked *pp*. The second system (measures 7-12) shows a more complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes, marked *ff* and *p*. The third system (measures 13-21) continues the complex rhythmic pattern, marked *f* and *p*. The parts are labeled V. I, V. II, Va., and Vc.

*Streichquartett in C, op. 20 Nr. 2 (Hob. III:32, 1772), 2. Satz:
„Capriccio. Adagio“, T. 15–21 (nach JHW XII/3).*

Der zweite Teil des „Capriccio“ setzt, wie erwähnt, vermittlungslos – mit mediantischer Rückung aus G-Dur – in der Parallele Es der Tonika c ein, was zu seinem Charakter passt. Es-Dur markiert nicht nur eine neue Tonart-Region, ein Maggiore-Feld nach dem vorwiegend in Moll gehaltenen ersten Teil. Es schöpft auch ein ganz anderes, differenzierteres Satzmodell aus: Erst jetzt erlangen die vier Stimmen der Quartettbesetzung ihr performatives Eigenrecht, indem sie – auf der Basis eines regelmäßigen harmonischen Rhythmus von halben Takten – ein abgestimmtes Ganzes realisieren. Die Hauptlinie ist unzweifelhaft der ersten Violine übertragen, più forte vom Kontext abgegrenzt, das Cello markiert den Bass mit einzelnen Tönen, und in der Mitte schwingt eine akkordische „Füllung“ – die zweite Violine in Achteln, die Viola in Sechzehnteltriolen –, so dass sich ein fein ausgewogener Klang ergibt.

Einige Fragen bleiben: Warum setzt Haydn in Takt 34 ein più forte auch zur Viola, die doch als Teil des Begleitapparates zurückzutreten hätte? Indem er den Sechzehnteltriolen-Rhythmus hervorhebt, akzentuiert Haydn kapriziös – die Normen eines Begleitsatzes sprengend – genau jenen Rhythmus, der im weiteren Verlauf des Teils die Einheit der musikalischen Entwicklung aufbricht. Die freie Erfindung der Fantasie tendiert so zu einem spielerischen Umgang mit Stilelementen und -verfahren.

Zwischen erster und zweiter Violine macht sich ferner ab Takt 42 der Anflug eines „Duettierens“ bemerkbar. Und indem die erste Violine eine konzertähnliche Kadenz in das ariose Modell einschleibt (T. 46–50), bereichert sie vermöge ihrer performativen Hauptrolle das Quartett durch einen Tonfall ruhiger Virtuosität.

Abrupt bricht in den Takten 51, 54, 57 und 59 – im Zeitraster sich verkürzend – eine Tutti-Geste einstimmiger Sechzehnteltriolen den lyrisch-kantablen Gesang auf. Von einem Moment zum nächsten wandelt sich plötzlich der „Stil“. Gewiss, auch dies, gerade dies, gehört zu einem Capriccio; gleichwohl wirkt die Mixtur der Stile im letzten Abschnitt des Satzes faszinierend. Das ästhetische Subjekt ist im Unklaren über die Richtung, die es einschlagen soll, und gerade dieses Zögern, Erwägen, Widerrufen – dynamisch der Wechsel zwischen forte/fortissimo und piano / sotto voce – erschließt den Weg, der auch hier das Ziel selber ist.

Gegen Schluss des Satzes trägt nicht mehr nur die erste Violine den Primat, auch die zweite Violine übernimmt die Hauptstimmenfunktion. Leider schwächen die Editoren des Werkes in der Haydn-Gesamtausgabe diese bedeutsame Veränderung im Ver-

hältnis der beiden Geigen durch einen Herausgeber-Zusatz [p] für die zweite Violine ab (T. 52, offenbar in Analogie zu T. 55). Die Capriccio-Extreme wechseln untereinander, sie fallen sich – als Stilprinzipien, nicht Instrumente – ins „Wort“: einstimmiges Tutti mit „dramatischer“ Geste versus vierstimmige Lyrik unter Melodie-Führung der zweiten Violine. Indessen verbindet die erste Violine mit ihren Sechzehnteltriolen die einzelnen Sektionen untereinander, so dass diese Stimme eine lineare Kontinuität, einen roten Faden im Wandel ausprägt.

III

Lassen sich auf der Basis dieser nur kurz umrissenen Beispiele irgendwelche Schlussfolgerungen ziehen? Obschon Historiographie einer umfassenden, verlässlichen Grundlage bedarf, mögen im Anschluss an das einleitend Skizzierte einige wenige hypothetische Erwägungen gleichwohl erlaubt sein.

Joseph Haydn zeigt sich hier als vor- und nachmoderner Komponist auf dem Wege zur Wiener Klassik. Klassizität und Modernität schließen einander nicht aus, sie bedingen sich vielmehr wechselseitig. Eine Modernität, die künstlerisch innovativ und historisch beglaubigt ist, führt zum klassischen Rang des Œuvres, und umgekehrt basiert eine Klassizität, die nicht bloß proklamiert wird, sondern aus vielfältigen Rezeptionsprozessen tatsächlich hervorgeht, auf einer wissenschaftlich rekonstruierbaren Modernität¹⁷. Für die Musik des frühen Haydn greift freilich die Dialektik von Klassizität und Modernität nicht in der Art des späteren Meisters, sondern mit jenen Modifikationen, die man für die Genese des „klassischen Stils“ zu veranschlagen hat.

Dass drei dieser Werke „Divertimenti“ sind – auch wenn wir heute nur noch eines so benennen und zwei zu den „Quartetten“ zählen –, ist alles andere als ein Zufall. In den vorgestellten Sätzen quillt eine Freude an Brechungen hervor, offenbart sich in großer Fülle ein genießerisches Reflektieren, das zur Postmoderne hinweist, sofern wir darunter eine Moderne weniger nach dem geschichtsphilosophischen Stand des „musikalischen Materials“ und einer

¹⁷ Nicht die Individualität des Themas, sondern seine „Verarbeitung“ ist bei Haydn originell. Bei Haydn handelt es sich um einen „Sophisticated Musician“; Haydn überredet nie, er ist undemagogisch, sofort erreicht er die Innenstruktur der Musik und setzt auf kompositorische Selbstreflexion (so Peter Gülke, „Nachlese zum Symposium“, im vorliegenden Band, S. 545–552, v.a. S. 552).

aporetischen Komplexität denn nach der Dichte und Vielschichtigkeit ihrer künstlerischen Selbstreflexion bemessen. Cervantes' Hauptwerk steht hierfür modellhaft ein: Der große, unübertroffene Roman „Don Quijote de la Mancha“, bei dessen zweitem Teil – zehn Jahre nach dem ersten publiziert (1605/1615) – werkitern die Lektüre des ersten Teils vorausgesetzt wird (weshalb die Mitwelt dem „Caballero de la triste figura“ und seinem Knappen Sancho Panza ganz anders, vielachtungsvoller begegnet als im ersten Teil), spiegelt eine Kunst, die Moderne und Postmoderne gemeinsam begründet und in der reflexive Tiefe und genießerischer Humor sich verschwistern.

Der Satz aus „Le midi“, das früheste der hier vorgestellten Beispiele vom Beginn der 1760er Jahre, repräsentiert nach dem Muster „Scena ed Aria“ paradoxerweise eine bereits postmodern schillernde Musik der sich erst allmählich herausbildenden „Ersten Wiener Moderne“. Dabei ist die Idee von Klassizität, obschon nicht stilistisch, so doch ästhetisch, bereits bei diesem frühen Werk offenbar, jedenfalls dann, wenn wir die Musikgeschichte nach dem Gang jeweiliger Gegenwart, ihren Potentialen und Energien, zu verstehen suchen, statt sie in das Korsett einer geschichtsphilosophischen Konstruktion zu zwingen, bei welcher ein Vor- oder ein Nachher glaubt über ein jeweiliges Jetzt befinden zu dürfen¹⁸.

Bahnt die moderne Aufführungspraxis Näherungen zum „fernen“ Haydn? Eine Historizität des musikalischen Materials, die grundsätzlich zu reflektieren bleibt, hatte bereits Eduard Hanslick betont¹⁹. So vermögen eine intelligente Programmgestaltung und ein kreatives Interpretationskonzept Werke, die noch außerhalb der Bannmeile des Kanons „Wiener Klassik“ entstanden sind, aufregend neu zu Gehör zu bringen und in ihren Eigenheiten zu entfalten. Sich gegen Werke außerhalb des Entwicklungsrahmens der Kompositionsgeschichte zu öffnen, ist wichtig, um Einwänden seitens der „Klassik“-Kaste begegnen zu können.

¹⁸ Hier kann die Musikhistoriographie von der jüngeren allgemeinen Geschichtsschreibung lernen, zumal von Philipp Bloms Buch „Der taumelnde Kontinent. Europa 1900–1914“ (München 2009).

¹⁹ „Es gibt keine Kunst, welche so bald und so viele Formen verbraucht, wie die Musik. Modulationen, Kadenzen, Intervallenfortschreitungen, Harmonienfolgen nutzen sich in fünfzig, ja dreißig Jahren dergestalt ab, daß der geistvolle Komponist sich deren nicht mehr bedienen kann und fortwährend zur Erfindung neuer, rein musikalischer Züge gedrängt wird“ (Eduard Hanslick, Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst (1854), Wiesbaden 1966, S. 74).

Im vokalen Umfeld der beigezogenen Sätze schlägt gewiss der alte Grundsatz durch, demzufolge selbständige Instrumentalmusik einer eigenen Existenzberechtigung ledig und allein auf der Basis einer Vokalmusik-Ästhetik legitimierbar sei. Für diesen Emanzipationsprozess ist Haydn schlechterdings zentral. Dass er Modelle des Sologesangs über analoge Gattungen solistischer Instrumentalmusik hinaus auf Ensemble- und Orchestermusik übertragen hat, steht am Anfang einer Reihe wichtiger Entwicklungen. Zwar strahlt Programmatik im einen oder anderen Fall auf die Welt von Haydns Instrumentalmusik aus, aber sie determiniert ihre Ästhetik nicht völlig²⁰. Ohne aus bloß vier Beispielen eine Geschichtskurve zeichnen zu wollen, scheint die Bindung an Vokalmodelle auf instrumentalem Felde im Laufe der 1760er Jahre doch abgenommen zu haben; in der Symphonie „Le midi“ ist sie jedenfalls stärker als im Quartett aus Opus 20.

Der „Witz“ als Reflexionsfigur des musikalischen Denkens, welche die von Wolfram Steinbeck und Hans-Joachim Hinrichsen thematisierten Formen der Instrumentalmusik beim mittleren und späten Haydn zeigen²¹, findet in den sechziger Jahren noch weniger Greifpunkte. Die vollkommene Sprache des klassischen Meisters ist hier noch nicht so ausgebildet, dass im steten Hör-Spiel von Erwarten, Verzögern, Überraschen, Erfüllen und Enttäuschen die Haydn'sche Kunst sich als eine Metamusik konstituierte, die immer zugleich die Konkretion des Wirklichen und das sie bedingende Fundament des musiksprachlichen Systems erfahrbar machte²². Eher sind Reverberationen und Explosionen einer Frühzeit zu erfahren. Die Fülle heterogener Gedanken, Formteile, Stilverfahren

²⁰ Manfred Hermann Schmid „Vokales und Instrumentales bei Joseph Haydn. Bemerkungen zum Spätwerk“, im vorliegenden Band, S. 193–214, hier im besonderen S. 204ff. und 213f., unterscheidet zwischen „sprachgebunden“ bei Joseph Haydn und „wortgebunden“ bei Richard Wagner.

²¹ Vgl. Wolfram Steinbeck, „Witz und Werk. Zur Konstitution musikalischer Form in Haydns Symphonik“, im vorliegenden Band, S. 231–263. Beim Streichquartett op. 55 Nr. 3 spricht Hinrichsen von einem „witzig-scharfsinnigen Quidproquo“, einer „auskomponierte[n] Selbstreflexion“, einer „Denkform“ als „im Vollzug erlebbarer Modus kompositorischer Intelligenz“; Hans-Joachim Hinrichsen, „Form / Denkform / Aufklärung. Joseph Haydns Streichquartette und die selbstverschuldete Unmündigkeit der Formenlehre“, im vorliegenden Band, S. 265–285, hier S. 272–283, die Zitate S. 283.

²² Vgl. Burnham, Haydn and Humor, S. 74; Gretchen A. Wheelock, Haydn's Ingenious Jestings with Art. Contexts of Musical Wit and Humor, New York u.a. 1992; Wolfgang Fuhrmann, Haydns Essayismus. Bemerkungen zu seinen Klaviertrios, in: Joseph Haydn (1732–1809), hrsg. von Sebastian Urmoneit unter Mithilfe von Felix Diergarten und Hartmut Fladt (Memoria 11), Berlin 2009, S. 305–327.

sollte man dabei nicht, wie nur allzu oft geschehen, als eine defizitäre Stufe vor der Periode klassischer Vollkommenheit, sondern in ihrer ganz eigenen ästhetischen Physiognomik begreifen. Für diese Heterogenität der Musik reklamiere ich den Begriff „Postmoderne“: Sofern jede authentische Moderne bisher zugleich postmodern war und umgekehrt jede authentische Postmoderne modern²³, so gilt dies auch, ja besonders für den jungen Haydn.

Unter diesen Prämissen ist Heterogenität musikalischer Gedanken kein Defizit, wie sie erscheint, wenn man eine klassizistische Idee organischer Totalität zum Telos der Ästhetik erklärt. Sie ist vielmehr ein Ausdruck von Witz, Freiheit und spielerischer Veränderungslust – jedenfalls kein Ergebnis konstruktiver „Arbeit“. Die Formen der Reflexion, die hier anvisiert werden, sind von jener ausgeklügelten, raffinierten Entwicklungslogik, welche die Musiktheorie nicht grundlos „motivisch-thematische Arbeit“ nennt, weit entfernt. Die Beobachtungen zeigen Paradoxien, Disparates, veranschaulichen das genaue Gegenteil von Analysen, die thematische Prozesse als selbstreferentielle, autopoietische Vorgänge freilegen. Die auf Haydns künstlerische Biographie projizierte literaturhistorische Phase eines „Sturm und Drang“ drängt im Heraustreiben des Ich zur Geltung²⁴. In dieser Freiheit des Phantasierens hat Heinrich Schenker eine höchste Stufe der Kunstbildung erkannt und an Carl Philipp Emanuel Bach aufgewiesen, der großen Einfluss auf Haydn erlangte²⁵. Hinsichtlich der experimentellen Formbildung bleibt zu fragen: Was

²³ Vgl. hierzu Hermann Danuser, *Postmoderne – Stil, Ästhetik, Epoche? Ein Blick zurück auf die letzte Moderne*, in: *Was bleibt? 100 Jahre Neue Musik*, hrsg. von Andreas Meyer (Stuttgarter musikwissenschaftliche Schriften 1), Mainz u.a. 2011, S. 203–216; Ders., *Postmoderne – diesseits/jenseits von Atlantik und Moderne*, Vortrag auf der Internationalen Konferenz *Crosscurrents: Wechselwirkungen zwischen amerikanischer und europäischer Musik, 1900–2000*, Teil II: 1950–2000, Ludwig-Maximilians-Universität München, 7.–9. Mai 2009, Druck i.V.

²⁴ Vgl. Landon II, S. 266–393; Hans Heinrich Eggebrecht, *Das Ausdrucks-Prinzip im musikalischen Sturm und Drang*, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 29 (1955), S. 323–349.

²⁵ Die Linie des freien Instrumental-Rezitativs bzw. der freien Fantasie ist ein wichtiges, historisch anerkanntes Bindeglied zwischen Carl Philipp Emanuel Bach und Joseph Haydn. Auch wenn Heinrich Schenker verschiedentlich auf die Bach'sche Satz- und Spielkunst rekurriert, soweit sie in dessen Buch „Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen“ Eingang fand, um Muster für die Entwicklung eines Ursatzes zu beschreiben (vgl. etwa *Der Tonwille*, 4. Heft (1923), S. 10–14), ist mit Haydns Richtung zum „Klassischen Stil“ das *Imprévu*-Prinzip anders situiert und funktionalisiert als beim früher geborenen Carl Philipp Emanuel Bach. Vgl. bereits Griesinger, S. 13; vgl. auch Ulrich Leisinger, *Joseph Haydn und die Entwicklung des klassischen Klavierstils bis ca. 1785* (Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft 23), Laaber 1994, S. 246–320.

ist mit den Hörerkreisen Haydns? Ist es der Komponist selbst, sind es Musiker, ist es ein intimer Hofkreis oder ein großes Publikum, an welche sich die Werke richten? Haydn schreibt jedenfalls nie, ohne ein bestimmtes Publikum als Adressaten anzuvisieren²⁶.

Die Formulierung, mit der die Wiener Tonkünstler-Societät Joseph Haydn 1797 zum Ehrenmitglied auf Lebenszeit ernannte – man hob seine „außerordentlichen Verdienste“ als „Vater und Reformator der edlen Tonkunst“ hervor²⁷ –, verleiht dem Begriff „Papa Haydn“ einen doppelten Sinn: die Vorstellung eines Künstlers, der in einem konservativ und innovativ, Bewahrer und Reformator war. Spiegelt sich darin selbst in den turbulenten Zeiten der Französischen Revolution die eingangs erwähnte vorrevolutionär-stabile Situation des in der Aufklärung schaffenden Hofkünstlers, so wird der österreichische Kommunist Hanns Eisler nach der russischen Oktoberrevolution später, ebenfalls in Wien, den Beitrag zum 50. Geburtstag seines Lehrers Arnold Schönberg mit dem Satz beschließen: „Er ist der wahre Konservative: Er schuf sich sogar eine Revolution, um Reaktionär sein zu können“²⁸. In der zweifachen

²⁶ Grundlegend hierzu Elaine R. Sisman, In Werken denken. Die Erzeugung musikalischer Bedeutung für Haydns vielgestaltiges Publikum, in: HST IX (2006), S. 13–32; vgl. auch Wolfgang Fuhrmann, Haydn und sein Publikum. Die Veröffentlichung eines Komponisten ca. 1750–1815, Habilitationsschrift Universität Bern 2010, Druck i.V.

²⁷ Vgl. das Tagebuch von Joseph Carl Rosenbaum, in dem sich Rosenbaum auf die „Wiener Hofzeitung“ (er meint damit die „Wiener Zeitung“) vom 16. Dezember 1797 bezieht; in Auszügen ediert von Else Radant in HJB V, das Zitat auf S. 30. In dieser Zeitung heißt es: „Die Tonkünstler-Gesellschaft in Wien hat den Herrn Joseph Haydn, wegen seiner außerordentlichen Verdienste um die Tonkunst, zum Beytritt in ihre Gesellschaft durch eine Deputazion einladen lassen, und um zu zeigen, wie sehr sie Talente seiner Art verehret, ihn mit Nachlaß aller Einlagen, aufgenommen. Den 11. d[ieses] M[onats] ist er zum ersten Mahle in die Versammlung aller Glieder [...] eingetreten. [...] Herr Paul Wranitzky, derzeit Aktuar dieser Gesellschaft, hielt an Herrn Haydn eine passende Rede, und zum Schluß derselben, wurde Haydn zum perpetuirlichen Assessor Senior einstimmig ausgerufen. Sehr rühmlich wird es für diese Gesellschaft stäts bleiben, den Vater und Reformator der edlen Tonkunst auf eine so ausgezeichnete, und dem Institute bisher fremde Art beehret [...] zu haben“ (Wiener Zeitung, Nr. 100, 16. Dezember 1797, S. 3706f.). Für den Hinweis auf diese Quelle dankt der Verfasser herzlich den Herren James Webster und Armin Raab. Vgl. James Webster und Georg Feder, Haydn, Joseph, in: The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Second Edition, hrsg. von Stanley Sadie, Executive Editor John Tyrell, Bd. 11, London 2001, S. 171–271, das Zitat („by virtue of his extraordinary merit as the father and reformer of the noble art of music“) auf S. 190.

²⁸ Hanns Eisler, Arnold Schönberg. Der musikalische Reaktionär, in: Arnold Schönberg zum fünfzigsten Geburtstage, 13. September 1924, Sonderheft der Musikblätter des Anbruch (1924), S. 312f., hier S. 313.

Formulierung der Tonkünstler-Societät erblickt man das Bild eines Musikers, für den die Identität beider Seiten zur Quintessenz wurde. Gab es denn im 18. Jahrhundert einen Meister, der bei Quartett und Symphonie stärker als Joseph Haydn gattungsbegründend gewirkt²⁹ und den Ehrentitel „Vater“, insofern er Neues hervorbrachte, mehr verdient hätte? Gab es einen, dessen rastloser Innovationstrieb Joseph Haydns Künstlertum, das immer nach Neuem strebte und Altes nur bewahrte, wenn es zur „Reformation“ taugte, erreicht oder gar überboten hätte? „Vater“ und „Reformator“: die beiden Begriffe sind streng genommen eins. Als „Vater“ hat sich der greise Haydn Griesinger zufolge gegenüber Luigi Cherubini selbst ausgerufen, vielleicht in Erinnerung an den früh verstorbenen Mozart, der ihm als seinem „Padre, Guida ed Amico“ bereits Mitte der 1780er Jahre die sechs Streichquartette gewidmet hatte³⁰. Dieses „Vater“-Bild enthält die Fähigkeit zum Zeugen, zum Hervorbringen künstlerischen Lebens sowie zum Bewahren und Beschützen existierender Kultur. In diesem Sinne gilt es auch, so meine These, bereits für den frühen Haydn der ersten Esterházy-Jahre.

Der postmoderne „Papa“ ist niemals doktrinär, er ist – wie man sagen darf – „gemütlich“. Er weiß aber auch, dass die Zeiten des Lebens und der Musik, jeder Musik, begrenzt sind. Darum schafft er Unterhaltung – *divertimento* – auf höchster Stufe. Die umschriebenen Stilwechsel innerhalb einzelner Sätze dienen dem reflektierenden Genießen bzw. einem Genuss der Reflexion. Jeder Teil verweist auf den anderen, ist selbst Teil des anderen. So wird Musik als reflexiver Prozess hörbar, doch der Klangverlauf gewinnt

²⁹ Vgl. 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; vgl. dazu auch James Websters Rezension in: *Journal of the American Musicological Society* 28 (1975), S. 543ff.; auch Ludwig Finscher, Corelli, Haydn und die klassischen Gattungen der Kammermusik, in: *Gattungen der Musik und ihre Klassiker*, hrsg. von Hermann Danuser (Publikationen der Hochschule für Musik und Theater Hannover 1), Laaber 1988, S. 185–196.

³⁰ Griesinger (S. 104) schildert folgende Anekdote: „Als Cherubini im März 1806 von Wien nach Paris zurückreiste, erbat er sich von Haydn eine seiner Original-Partituren. Haydn gab ihm die Partitur einer Symphonie, die in Paris besonders beliebt ist, und sagte ihm: ‚Erlauben Sie, daß ich mich Ihren musikalischen Vater, und Sie meinen Sohn nenne.‘ Cherubini zerfloß in Thränen der Wehmuth.“ Vgl. auch Wolfgang Amadeus Mozart, *The Six „Haydn“ String Quartets*. Facsimile of the Autograph Manuscripts in the British Library, Add. MS 37763, hrsg. und mit einer Einleitung von Alan Tyson, London 1985. Die Widmung an Haydn ist abgedruckt in der Einleitung der Faksimile-Partitur auf S. v.

hier qualitatives Gewicht nicht aus komplexen motivisch-thematischen Ableitungen, sein Kunstcharakter gründet vielmehr auf einem frischen, überraschungsreichen Formen, auf der Erfahrung eines musikalischen Gestaltens, das sich im performativen Akt erfüllt.