

Julia Bungardt · Maria Helfgott · Eike Rathgeber
Nikolaus Urbanek (Hg.)

WIENER MUSIKGESCHICHTE

Annäherungen – Analysen – Ausblicke

Festschrift für Hartmut Krones

BÖHLAU VERLAG WIEN · KÖLN · WEIMAR

Gedruckt mit Unterstützung durch:



Bundesministerium für
Wissenschaft und Forschung, Wien



Kulturstadt Wien, MA 7
Wissenschafts- und Forschungsförderung



Rektorat · Musikdekanat
Alumniverband Musikpädagogik



Jeunesse – Musikalische Jugend Österreichs

Österreichische Musikzeitschrift

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

ISBN 978-3-205-78389-3

Das Werk ist urheberrechtlich geschützt. Die dadurch begründeten Rechte, insbesondere die der Übersetzung, des Nachdruckes, der Entnahme von Abbildungen, der Funksendung, der Wiedergabe auf fotomechanischem oder ähnlichem Wege, der Wiedergabe im Internet und der Speicherung in Datenverarbeitungsanlagen, bleiben, auch bei nur auszugsweiser Verwertung, vorbehalten.

© 2009 by Böhlau Verlag Ges.m.b.H. und Co.KG, Wien · Köln · Weimar
<http://www.boehlau.at>
<http://www.boehlau.de>

Umschlaggestaltung:
Judith Mullan

Gedruckt auf umweltfreundlichem, chlor- und säurefrei gebleichtem Papier.

Druck: Generaldruckerei Szeged, 6726 Szeged

„Tempora mutantur, nos et mutamur in illis“

Zeitkonzepte in Haydns Symphonie Nr. 64

Jene vielfältigen Zeitkonzepte, die Haydns Œuvre prägen, können vor der Folie eines grundlegenden Wandels des Zeitbewusstseins erörtert werden. Folgt man den Ausführungen des Historikers Reinhart Koselleck, so war das 18. Jahrhundert durch eine „Verzeitlichung der Geschichte“ geprägt, die „sich seitdem von der natural gebundenen Chronologie“¹ abhebe. Die aristotelische Definition der Zeit als „*Messzahl von Bewegung hinsichtlich des ‚davor‘ und ‚danach‘*“² erhielt bei Gottfried Wilhelm Leibniz und Christian Wolff neue Aktualität. Ganz im Sinne dieser beiden Denker wird auch im *Grossen Vollständigen Universal-Lexicon* (1749) Zeit als „eine Ordnung dessen, was auf einander folget, dergestalt, daß, wenn man eins als das erste annimmt, ein anderes das andere, und noch ein anderes das dritte wird“³, definiert. Insgesamt tendierte diese Ära des technischen Fortschritts somit zu Konzeptionen einer linearen, progressiven Zeit.

Da die Musik schon im 18. Jahrhundert als Zeitkunst par excellence galt, lag die Übertragung derartiger linearer Zeitkonzepte auf musikalische Kontexte nahe. Dies zeigte sich z. B. in Johann Nicolaus Forkels *Allgemeine Geschichte der Musik* (1788). In Verbindung zur philosophischen Schule von Göttingen⁴ entwickelte Forkel eine Interpretation von Geschichte, die sich stufenweise „vom Einfachen zum Zusammengesetzten, vom Kleinen zum Großen“⁵ bewegt, und er strebte in diesem Zusammenhang nach der Herausarbeitung von Analogien zwischen Sprache und Musik. Nicole Schwindt-Gross assoziierte diese Theorien Forkels mit der Musik Haydns, wobei sie das „*tertium comparationis* zwischen Koch, Forkel und Haydn“

- 1 Reinhart Koselleck: *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*. Frankfurt am Main 1979, S. 58.
- 2 Aristoteles: *Physik*, Buch IV, Kap. 11 [219b] in Aristoteles: *Philosophische Schriften 6: Physik – Vorlesung über die Natur*, übersetzt von Hans Günter Zekl. Hamburg 1995, S. 106.
- 3 Art. „Zeit“, in: Johann Heinrich Zedler (Hg.): *Grosses vollständiges Universal-Lexicon Aller Wissenschaften und Künste, Welche bisher durch menschlichen Verstand und Witz erfunden und verbessert wurden* [...], Bd. 61: Zas-Zet. Leipzig-Halle 1749, S. 725.
- 4 Vgl. Konrad Cramer, Günther Patzig: „Die Philosophie in Göttingen“, in: Hans-Günther Schlotter (Hg.): *Die Geschichte der Verfassung und der Fachbereiche der Georg-August-Universität zu Göttingen*. Göttingen 1994, S. 86–91.
- 5 Johann Nicolaus Forkel: *Allgemeine Geschichte der Musik*, 1. Bd. Leipzig 1788, S. 1.

im „Phänomen der Diskursivität“⁶, einem (im Gegensatz zur Ganzheitlichkeit der Intuition) „sukzessiv in der Zeit sich vollziehenden *Reduktionsverfahren von Komplexität*“⁷ erkannte. Ein solches teleologisch geprägtes Verständnis musikalischer Zeit erinnert an jenen Begriff der „monistischen Logik“, den Gianmario Borio, ausgehend von der Naturphilosophie und Ästhetik Hegels,⁸ mit der deutsch-österreichischen Musiktradition des 19. Jahrhunderts in Verbindung brachte. Die Geschichte einer „musikalischen Kausallogik“⁹ von der Frühaufklärung bis ins frühe 20. Jahrhundert ließe sich daher zumindest ansatzweise skizzieren.

Ob die zeitliche Vielfalt von Musik mittels einer solchen Reduktion auf kausale Zeitkonzepte adäquat gefasst werden kann, ist allerdings fraglich. Musik ist nur zum Teil durch Kausalität bestimmt: Motivische, harmonische oder rhythmische Details können zwar Konsequenzen zeitigen, die sich ihrerseits wiederum auf ein Folgendes auswirken. Zugleich kann Musik dem Hörer unter spezifischen Bedingungen aber auch eine Aufhebung linearer Abfolgen suggerieren und ihn in eine nicht messbare, subjektive, auf komplexe Faktoren der Wahrnehmung bezogene Zeitlichkeit geleiten.¹⁰

Ein derartiges durch eine Simultaneität divergierender Zeitkonzepte konstituiertes Spannungsfeld eröffnet sich insbesondere in derjenigen Phase der musikhistorischen Entwicklung, die häufig mit dem Etikett „Vorklassik“ versehen wurde (ca. 1740–1780). Während das lineare Denken Newton'scher Provenienz im Verlauf des 18. Jahrhunderts immer mehr an Einfluss gewann, strebten Komponisten wie Haydn noch in den 70er Jahren nach der Entwicklung experimenteller Zeitkonzepte,¹¹ die schließlich in den 80er und 90er Jahren als unentbehrliche Teila-

6 Nicole Schwindt-Gross: *Drama und Diskurs. Zur Beziehung zwischen Satztechnik und motivischem Prozeß am Beispiel der durchbrochenen Arbeit in den Streichquartetten Mozarts und Haydns*. Laaber 1989 (Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft 15), S. 119f.

7 Schwindt-Gross: *Drama und Diskurs*, S. 120.

8 Vgl. Gianmario Borio: „Kompositorische Zeitgestaltung und Erfahrung der Zeit durch Musik: Von Strawinskys rhythmischen Zellen bis zur seriellen Musik“, in: Richard Klein, Eckehard Kiem und Wolfgang Ette (Hg.): *Musik in der Zeit. Zeit in der Musik*. Weilerswist 2000, S. 323f.: „Die monistische Zeitvorstellung hat ihre Wurzeln [...] in der dialektischen Philosophie des deutschen Idealismus. Kontinuität, Irreversibilität und Dynamik sind für sie unverzichtbare Attribute.“

9 Vgl. Borio: „Kompositorische Zeitgestaltung“, S. 324: „Für den Monisten gewinnt jedes musikalische Ereignis Sinn als Resultat des vorhergehenden und Ursache oder zumindest Bedingung des folgenden. Zeit erscheint ihm als lückenloser und zielgerichteter Prozeß.“

10 Vgl. Melanie Wald: „Moment musical. Die Wahrnehmbarkeit der Zeit durch Musik“, in: *Das achtzehnte Jahrhundert. Zeitschrift der Deutschen Gesellschaft für die Erforschung des Achtzehnten Jahrhunderts* 30 (2006), Heft 2: „Zeitkonzepte. Zur Pluralisierung des Zeitdiskurses im langen 18. Jahrhundert“, hg. von Carsten Zelle. Wolfenbüttel 2006, S. 207–220, hier S. 207.

11 In diesem Zusammenhang könnte auch ein bekanntes Beispiel aus der Literatur Erwähnung finden. Laurence Sternes *The Life and Opinions of Tristram Shandy* (1759–1767) gilt heute in der Literaturwissen-

pekte in die zeitliche Faktur jener Kompositionen einflossen, die man heute gerne als „Standardwerke“ der Wiener Klassik bezeichnet. Trotz der Dominanz dieser Werke im heutigen Konzertbetrieb wäre es jedoch einseitig, Haydns Symphonien der 70er Jahre (Werke eines erfahrenen 40jährigen Komponisten) an seinen Londoner Symphonien zu messen.¹² Nicht nur wegen ihrer musikhistorischen „Vorberleiterfunktion“, sondern vor allem auch auf Grund ihrer kompositorischen Originalität lohnt es sich, Haydns „vorklassische“ Experimente mit der Doppelbödigkeit musikalischer Narrativität an Hand eines Beispiels unter die Lupe zu nehmen.

Die experimentelle Phase Haydns um 1770 ist durch neue narrative Modelle geprägt, die Ludwig Finscher in Bezug auf die Symphonie Nr. 65 A-Dur in Rekurs auf folgende Aspekte zu verbalisieren suchte: „motivische und dynamische Kontraste, metrische Verschiebungen [...], verblüffende Pausen, Stehenbleiben der Bewegung [...], dynamische Knalleffekte, harmonische Komplikationen, die folgenlos bleiben“.¹³ Ähnliches gilt auch für die Symphonie Nr. 64 A-Dur („Tempora mutantur“, entstanden vermutlich 1773). Bereits ihr Untertitel¹⁴ legt die Ausein-

schaft gewissermaßen als Prototyp für innovative Erzählstrategien. In seiner autobiographischen Schilderung bleibt es dem Titelhelden Tristram versagt, schrittweise eines an das andere zu reihen. Auf Grund seiner Eigenart, alles „*ab ovo*“ zu erzählen und dabei häufig abzuschweifen, wird der Leser erst im dritten Band über Tristrams Geburt informiert. (Vgl. Jens Martin Gurr: „Geschichte(n) erzählen: Zeitstrukturen und narrative Sinnstiftung bei Laurence Sterne zwischen Aufklärungs- und Metahistorie“, in: *Das achtzehnte Jahrhundert* 30/2 (2006), S. 193–206, hier S. 196.) Diese multitemporalen Spiele und die Fiktion einer Interaktion von Autor und Leser („Rekursivität“) verweisen erneut auf die erörterte Divergenz zeitlicher Konzepte. Sternes komplexe Verschachtelung kausaler Zusammenhänge ermöglicht zwar die Assoziation nicht-verwandter Ideen und kann dadurch mit Strategien des Witzes in Verbindung gebracht werden. Zugleich könnte ein derartig konsequentes Hinterfragen der herkömmlichen Logik aber in gewissem Sinne auch als „gefährlich“ betrachtet werden, da es die narrative Souveränität systematisch unterminiert. Diese divergierenden Modelle temporaler Logik sollen als Folie für die folgenden analytischen Betrachtungen dienen. Vgl. auch Mark Evan Bonds: „Haydn, Laurence Sterne, and the Origins of Musical Irony“, in: *Journal of the American Musicological Society* 44 (1991), S. 57–91.

12 Vgl. Charles Rosen: *Der klassische Stil. Haydn, Mozart, Beethoven*. Kassel u. a. 2003, S. 162: „Für sich betrachtet rufen die Werke aus den Jahren um 1770 Bewunderung hervor; mangelhaft sind sie nur, wenn man sie an Haydns späteren Werken mißt.“ Dieses Hinterfragen verkrusteter Interpretationsmuster ist zwar einerseits verdienstvoll, andererseits stellt sich jedoch die Frage, was man an Haydns Werken um 1770 als „mangelhaft“ erkennen könnte.

13 Ludwig Finscher: *Joseph Haydn und seine Zeit*. Laaber 2000, S. 268f.

14 Vgl. Elaine R. Sisman: „Haydn's Theater Symphonies“, in: *Journal of the American Musicological Society* 43 (1990), S. 292–352, insbesondere S. 320–329. Die Frage der Bedeutung dieses Mottoes in Bezug auf die Komposition hatte die Hypothese zur Folge, dass diese Symphonie als Bühnenmusik zu Shakespeares *Hamlet*, der 1773/74 in Pressburg durch die Truppe von Carl Wahr aufgeführt wurde, entstanden sei. In diesem Kontext wurde Hamlets Ausspruch „The time is out of joint“ mit dem exzentrischen Charakter des zweiten Satzes (plötzliche Kontraste, unaufgelöste Quartextakkorde) assoziiert: Haydn habe diesen Satz als Studie über die „aus den Fugen geratene Zeit“ verstanden.

1. Satz (Allegro con spirito), Exposition

T. 13 - 17

T. 20 - 23

T. 42 - 45
entspricht
T. 59 - 62

4. Satz (Presto)

T. 52 - 60

T. 95 - 113

T. 136 - 148

Notenbeispiel: Joseph Haydn, *Symphonie Nr. 64 in A-Dur, Hob. I:64*

Ecksätze: Elliptische Quintschrittsequenzen

andersetzung Haydns mit dem Phänomen des zeitlichen Wandels und der Vielfalt musikalischer Zeitempfindungen nahe. In der Haydn-Literatur hat dieses Werk dennoch wenig Beachtung gefunden. So enthält z. B. Robbins Landons umfangreiche Darstellung lediglich einige kurze Bemerkungen zur Symphonie Nr. 64: „The first movement is full of strangely affecting harmonic passages sometimes possessed of the same hesitating, dream-like beauty found in the Adagio assai in No. 54.“¹⁵ Diese eigenartige musikalische Logik ist schwer zu fassen. Im Folgenden soll ihr hörend und analysierend nachgespürt werden (siehe Notenbeispiel).

Die sowohl einladend-galante als auch energische Gestik zu Beginn des Kopfsatzes¹⁶ („Allegro con spirito“) bietet bereits erste Überraschungen (z. B. das *piano* in T. 7; der Hörer hätte sich wohl eine Analogie zum *forte* in T. 3 erwartet). Diese Tendenz zum In-Frage-Stellen des „Gewöhnlichen“ wird in Takt 13 weiter gesteigert: Schröffheiten der Dynamik, eine synkopierte Rhythmisierung und extravagante Harmoniefolgen (e-Moll, C-Dur, H-Dur und ein verminderter Septakkord, der nach E-Dur führt, stehen unmittelbar nebeneinander) gemahnen an die Dramatik der Oper und des „Sturm und Drang“. Die plötzliche Intensivierung des Ausdrucks unterminiert die diskursiv-musikalische Logik. Bereits kurz danach vermittelt die Musik jedoch den Eindruck, als ob nichts weiter geschehen sei. Ab Takt 20 wird die Überleitung mit einer harmlosen Quintschrittsequenz fortgesetzt, die den Rhythmus aus den Takten 3–4 fortspinnend aufgreift, und der modulatorische Prozess scheint plangemäß in die Dominante E-Dur zu münden (siehe Notenbeispiel, T. 20–23). Der Hörer wähnt sich in Sicherheit. Gerade hier folgt aber ein abrupter Schnitt: In Takt 30–32 erinnern die Unterstimmen *fis-dis*, *e-c*, *h-dis* sowie Tremoli an den dramatischen „Szenenwechsel“ der Takte 13–17 (in Bezug auf die Harmonik vgl. insbesondere T. 14–15: C-Dur, H-Dur).

Ein derart konsequentes Hinterfragen der Kausalität von musikalischer Ursache und Wirkung (T. 13–17, T. 30–32) eröffnet eine subjektive Dimension des Zeitlichen. In diesem Kontext wird die Wahrnehmung des Hörers in ein Spiel der

15 H.C. Robbins Landon: *Haydn at Eszterhaza*. London 1978 (*Haydn. Chronicle and Works*, Bd. 2), S. 272.

Vgl. auch Scott Burnham: „Haydn and humour“, in: Caryl Clark (Hg.): *The Cambridge Companion to Haydn*. Cambridge 2005, S. 63: „The effect is either one of distracted daydreaming or mechanical malfunctioning; in either case, the prevailing illusion of sovereign human agency is severely compromised, with humorous results“.

16 Diese Satzeröffnung besitzt große Ähnlichkeiten zu jener Thematik, die *Kyrie* und *Agnus Dei* der ungefähr zur gleichen Zeit (1772) entstandenen *Missa Sancti Nicolai* prägt (Führung der Melodiestimme in Terzen, weitere melodische Ähnlichkeiten). Auch manche weiterführende Abschnitte dieser Messe (vgl. z. B. *Gloria*, T. 74–86: Synkopen, dynamische Kontraste und chromatische Spannungsakkorde bei der Textstelle „Qui tollis peccata mundi, miserere nobis“) erinnern an dramatische Passagen im Kopfsatz der Symphonie Nr. 64 (z. B. T. 10–13).

Erfüllung oder Enttäuschung von Erwartungshaltungen¹⁷ involviert. Solche Erwartungshorizonte sind im Kopfsatz vor allem an Hand des hörbaren Pulses von Quintfallsequenzen nachzuvollziehen. So findet sich z. B. in Takt 20–24 der vollständige „Prototyp“ einer Quintfallsequenz, die sich von der Tonika A-Dur über die Fundamentschritte *dis*, *gis*, *cis*, *fis* und *b* zur Dominante E-Dur problemlos hörend oder lesend verfolgen lässt (siehe Notenbeispiel, T. 20–23). Zu dieser linearen Stringenz kontrastiert die fragmentartige Logik anderer Satzbereiche. In den Takten 13–17 wird der Hörer mit der Harmoniefolge e-Moll, C-Dur, H-Dur und E-Dur konfrontiert. Um die Eigenart dieser (bei der „Sturm-und-Drang-Passage“ in den Takten 30–32 modifiziert wiederkehrenden) Logik verstehen zu lernen, könnte man eine Hilfskonstruktion zu Rate ziehen. Nimmt man zwischen Takt 14 (C-Dur; siehe Notenbeispiel, T. 13–17: eingerahmter Akkord) und Takt 15 (H-Dur) die nicht erklingende Zwischenstufe Fis-Dur an, so könnte man die „elliptische“¹⁸ Progression mit den Grundtönen *c–b–e* zur Sequenz *c–fis* (siehe Notenbeispiel, T. 13–17: eingeklammerter Basston) *b–e* ergänzen. Bereits in Takt 13–17 ist der Rezipient somit aufgefordert, die logische Kohärenz des Ganzen hörend mitzugestalten.

Im weiteren Verlauf der Exposition (vor allem in den Takten 42–45 und 51–52) rückt dieses Prinzip der „Rekursivität“¹⁹ zunehmend in den Mittelpunkt des Hörerlebnisses. Dies wird zunächst an Hand der Takte 42–45 deutlich, die am Ende der Exposition wiederholt werden. In den Takten 42–43 führt der Akkord *a/cis/fisis* (siehe Notenbeispiel, T. 59–62: eingerahmter Akkord), der als Zwischendominante mit fehlendem Grundton *dis* und tiefalterierter Quint *a* interpretiert werden könnte, nach Gis-Dur, einer Stufe, die von der Tonika A-Dur denkbar weit entfernt ist. Dieser Quintschritt *dis–gis* wird durch ein chromatisches Stimmführungs-

17 Vgl. Wolfgang Fuhrmann: *Strategien des Witzes. Versuch über Haydn*. Diplomarbeit Universität Wien 1997, Bd. 1 (Textteil), S. 27.

18 Im Sinne der Stufenlehre findet das Prinzip der harmonischen „Ellipse“ oder „Elision“ in Generalbass- und Harmonielehren des 18. und 19. Jahrhunderts bei Kirnberger, Schulz, Sechter, Bruckner, Mayrberger u. a. Erwähnung. Vgl. Robert W. Wason: *Viennese Harmonic Theory from Albrechtsberger to Schenker and Schoenberg*. Rochester–New York 1985, S. 156f. (Kap. 5, Anm. 15). In diesem Kontext werden Progressionen wie z. B. C-Dur–H-Dur, die nicht der Rameauschen Forderung einer engen Analogie zwischen Akkordaufbau und -progression entsprechen, häufig mit Hilfe der Annahme nicht erklingender „Zwischenfundamente“ (in diesem Fall *foder fis*) nachträglich als Quintfallsequenzen rekonstruiert. Vgl. Wason: *Viennese Harmonic Theory*, S. 41, S. 75.

19 Zum Aspekt der „Rekursivität“ vgl. Markus Bandur: „Plot und Rekurs – eine ganz neue besondere Art? Analytische Überlegungen zum Kopfsatz von Joseph Haydns Streichquartett op. 33, Nr. 1 (Hoboken III:37)“, in: Heinz-Klaus Metzger, Rainer Riehn (Hg.): *Haydns Streichquartette. Eine moderne Gattung*. München 2002 (Musik-Konzepte 116), S. 62–84. – Die konstitutive Rolle der Wahrnehmung und die Bedeutung „rekursiven“ Hörens reichen bei Haydn in einigen Fällen, wie z. B. im Streichquartett op. 33/2, über den Schlussakkord hinaus.

modell (Außenstimmen *a-gis, fisis-gis*; siehe Notenbeispiel, T. 59–62: horizontale Klammern) verdeutlicht. Trotz dieser hörend nachvollziehbaren Stringenz eröffnet sich jedoch gerade in diesem Modulationsschritt eine entscheidende Frage: Welcher Akkord könnte auf Gis-Dur folgen? Haydns Lösung ist verblüffend einfach (fast wäre man versucht zu sagen: „zu einfach“): Der „gordische Knoten der Modulationswege“ wird mit einem Hieb zertrennt. Einfache Kadenzschritte (T. 43–44: H-Dur, E-Dur) führen unmittelbar zur Dominante. Das *rinforzando* und der Einsatz der Oboen und Hörner verstärken den Überraschungseffekt. Diese abrupte Verdichtung könnte man (ähnlich wie in T. 13–17 und 30–32) erneut mit Hilfe des analytischen Interpretationsmodells einer „Ellipse“ (siehe Notenbeispiel, T. 59–62: „X“) begreifen. Zwischen die Quintschritte *dis-gis* und *h-e* ließe sich der (nicht erklingende) Sequenzteil *cis-fis* (siehe Notenbeispiel, T. 59–62: eingeklammerte Basstöne) einfügen. Fiktives Ergebnis ist die Sequenz *dis-gis-cis-fis-h-e*.

Dem Hörer wird hier einiges abverlangt: er soll die Lückenhaftigkeit des Diskurses hörend rekonstruieren. Die Schlusstakte der Exposition bieten jedoch einige zusätzliche Hilfestellungen: Der Akkord *c/e/ais* (T. 51; siehe Notenbeispiel, T. 49–58: eingerahmter Akkord), ein verkürzter Dominantseptnonakkord über dem nicht erklingenden Grundton *fis*, erinnert an den Zusammenklang *a/cis/fisis* (T. 42). Wie *a/cis/fisis*, so führt auch *c/e/ais* über eine Fortschreitung der Außenstimmen in Halbtönen (hier: *ais-h, c-h*; siehe Notenbeispiel, T. 49–58: horizontale Klammern) zu Doppeldominante und Dominante. Der wesentliche Unterschied besteht darin, dass der Akkord *c/e/ais* mit der Doppeldominante (H-Dur) unmittelbar verknüpft werden kann. Resultat ist ein nachträgliches „Zurechthören“ der Takte 42–45: Die Parallelität des Stimmführungs- und Kadenzmodells und die Beobachtung, dass die in Takt 43 fehlenden Schritte *cis-fis* „nachgeliefert“ werden (*c-fis*, T. 51–52), ermöglichen eine „Korrektur“ der elliptischen Logik. Darüber hinaus lässt sich der Akkord *c/e/ais* auch auf die Takte 13–17 und 30–32 beziehen. Die lückenhafte Quintfallsequenz der Takte 13–17 kann so rückwirkend vervollständigt werden. Ergänzt man in Takt 14 (siehe Notenbeispiel, T. 13–17: eingerahmter Akkord) und Takt 31 jeweils den Ton *ais*, so entsteht ein Dominantseptnonakkord ohne Grundton *fis* mit tiefalterierter Quint. In diesem analytischen Erklärungsmodell greifen Aspekte der Funktions- und der Stufenlehre ineinander. Während (elliptische) Quintfallsequenzen traditionell eher durch das begriffliche Instrumentarium der Stufenlehre erschlossen werden können, entspricht die Annahme eines nicht erklingenden Grundtones, der sich zum folgenden Akkord dominantisch verhält, eher der Funktionslehre. Beide Deutungen ergänzen einander.²⁰

20 Voraussetzung ist in diesem Fall allerdings die Hinzufügung des Tones *ais*.

Insgesamt ist der Hörer somit über weite Strecken der Exposition nicht bloß Rezipient im passiven Sinne, sondern aktiver Teilnehmer eines subtilen Wahrnehmungsspiels, dessen Regeln sich nicht auf *a priori*-Vorgaben reduzieren lassen, sondern in stetiger Wandlung begriffen sind. Am Ende dieses Prozesses steht die rückwirkende Konstruktion der Kohärenz des Ganzen.²¹

Diese rekursive Logik wird im vierten Satz („Presto“) hörbar prolongiert. Auf das galante Rondo thema (T. 1, T. 41) folgt eine Sturm-und-Drang-Episode (T. 52). Hier mündet die Sequenz *fis-b-e-a* in einen verkürzten Dominantsept-
nonakkord (T. 58–59: *d/f/gis/b*), der ins Nirgendwo zu führen scheint, und in einen dynamischen Kontrast (T. 59). Dieses Innehalten des Diskurses wird durch die Wiederkehr des Rondo themas (T. 60) abrupt beendet. In den Takten 95–113, in denen die Sturm-und-Drang-Episode (vgl. T. 52–59, vgl. auch T. 79) erheblich ausgeweitet wird, wird diese Heterogenität des Übergangs „radikaliert“. Die Tonart Cis-Dur (vgl. T. 109–112) kann zur parallelen Molltonart *fis-Moll*, aber kaum unmittelbar zur Tonika A-Dur in Relation gesetzt werden. Der Versuch, diese harmonische „Sackgasse“ mit dem formalen Erwartungshorizont (auf das Sturm-und-Drang-Couplet muss das Rondo thema folgen) hörend zu vereinbaren, mündet in ein durch die zögernden Terzenparallelen der Violinen intensiviertes Moment der Ausweglosigkeit. Die Lösungsvariante, mit dem Rondo thema fortzufahren, als ob das Prinzip der Modulation gleichsam suspendiert sei, regt zum Lachen an, ist aber zugleich in einem übergreifenden Kontext zu verstehen. Den Takten 42–45 des ersten Satzes und den Takten 107–113 des Schlussatzes liegt die gleiche harmonische Relation zu Grunde (Gis-Dur, E-Dur; Cis-Dur, A-Dur). Haydn geht jedoch noch einen Schritt weiter und verzichtet in den Takten 107–113 des Finales auf die Vorbereitung der Tonika durch die Dominante (vgl. erster Satz, Takt 42–45: Vorbereitung der Dominante durch die Doppeldominante). Die Voraussetzung der im Kopfsatz eingeführten Spielregeln erlaubt die zusätzliche Fragmentierung des elliptischen Gefüges der Harmonik (siehe Notenbeispiel, 4. Satz, T. 95–113, eingeklammerte Basstöne: Die Ellipse „X“ umfasst nun bereits drei Schritte: *fis-b-e*).

Ähnliches gilt auch für die Takte 136–148, die dem Topos des „learned style“ zugeordnet werden können. In Takt 136–138 führt die melodische Folge *c-e* nach H-Dur. Diese harmonische Logik ist aus dem ersten Satz (vgl. T. 13–17, 30–32, 51–52) bekannt. Der Hörer ist daher imstande, den Ton *ais* zu ergänzen und die

21 Eine besondere „formale Pointe“ folgt in den Takten 59–62. Hier wird die Fortschreitung aus den Takten 42–45 wiederholt. Analog verfährt Haydn auch in der Reprise, in der all die erwähnten Passagen, mit Ausnahme der Takte 13–17 (diese Takte entfallen), in die Tonika transponiert werden.

Takte 136–138 als Eröffnung einer Quintfallsequenz zu begreifen (siehe Notenbeispiel, 4. Satz, T. 136–148: eingerahmter Ton und eingeklammerter Akkord). Der folgende Übergang ist mit besonderem Witz konzipiert: Haydn „schießt“ mit seiner Quintschrittsequenz „übers Ziel“, die Tonika A-Dur, bis nach d-Moll (T. 142–143) „hinaus“. Dieser energetische Überschuss muss durch eine Rückkehr zur ersten Stufe ausbalanciert werden. Als harmonische Brücke zur Tonika (T. 148) dient jedoch erneut ein verminderter Akkord, der für momentane Ratlosigkeit sorgt.

Die Strategie, den Hörer auf der Grundlage subtiler Verkürzungen und Verdichtungen der musikalischen Logik an der Herausbildung von Spielregeln aktiv teilhaben zu lassen, ließe sich auf äußerst unterschiedliche Weise kontextuell interpretieren. Ohne die Absicht, Ansätze zu einer geschlossenen Theorie präsentieren zu wollen, möchte ich an dieser Stelle die Möglichkeit von Analogien zwischen Haydns „elliptischem“ Witz²² und Freuds *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten* (1905) in Erwägung ziehen. In der Einleitung zum analytischen Teil dieser Studie konstatiert Freud, dass Überlegungen zum Wesen des Witzes immer wieder von dessen Kürze ausgegangen seien, und zitiert in diesem Zusammenhang die „Rede des alten Schwärtzers Polonius in Shakespeares *Hamlet* (2. Akt, 2. Szene)“.²³ Auch Theodor Lipps habe betont, dass der Witz das, was er sage, „nicht immer in wenig, aber immer in zu wenig Worten, d. h. in Worten, die nach strenger Logik oder gemeiner Denk- und Redeweise dazu nicht genügen“²⁴, ausdrücke.

Freud folgt dieser Feststellung, um sie im Kontext seiner Theorien zur Traumarbeit in neuem Licht erscheinen zu lassen. Zwischen Traum und Witz bestehe eine tiefe Affinität: Beiden sei eine „Verdichtung“²⁵ zueigen, die in einer lustvollen Ersparnis des Aufwandes resultiere. Zugleich weist Freud auf eine Divergenz zwischen dem Unbewussten des Traums und der Bewusstheit des Witzes hin. Während die lustvolle Ersparnis des Aufwandes im Traum hemmungslos genossen werden könne, sei der Sinn des Witzes „dazu bestimmt [...], diese Lust gegen die Aufhebung durch die Kritik zu schützen“.²⁶ Jene Verdichtung, die uns zum La-

22 Zu Haydns Witz vgl. auch: Gretchen Wheelock: *Haydn's ingenious jesting with art*. New York 1992, S. 21.

23 „Weil Kürze dann des Witzes Seele ist, Weitschweifigkeit der Leib und äußre Zierat, fass' ich mich kurz.“ Zit. nach Sigmund Freud: *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten*. Frankfurt am Main 1992, S. 29f.

24 Zit. nach Freud: *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten*, S. 30.

25 Freud: *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten*, S. 45.

26 Freud: *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten*, S. 145, vgl. auch S. 144: „Die dem Witze eigen-

chen bringe, müsse notwendig einen sekundären Sinn eröffnen, der die Wirkung des Witzes längerfristig sichere. Diese Rede von einem sekundären Sinn scheint mir geeignet, eine musikalische Logik, die elliptisch und fragmenthaft angelegt ist, in Ansätzen zu begreifen. In zahlreichen Kompositionen Haydns, die in den 70er Jahren des 18. Jahrhunderts entstanden sind, wird „Sinn“ durch die Relativierung einer Auffassung des Musikwerks als schrittweise nachvollziehbarer und lesbarer Text sowie durch den Versuch, Aspekte des Traum- oder Fragmenthaften als Teil des musikalischen Denkens zu erhalten (oder sogar zu retten), zunächst zerstört. Verdichtungen der musikalischen Logik unterminieren die prozessuale Identität. Ein solcher augenblicklicher Lustgewinn könnte dazu verleiten, derartige Momente vor allem in ihrer lokalen Relevanz wahrzunehmen. Letztlich muss sich aber auch Musik der kritischen Tendenz des Bewusstseins zur prozessuellen Sinngebung stellen. Als jene Instanz, die in der Musik das Hinterfragen momentaner Wirkungen ermöglicht, könnte man das „hörende Mitkomponieren“ des Rezipienten erkennen. Auf der Grundlage einer nachträglichen Rekonstruktion der Kohärenz des Ganzen²⁷ ist es dem Hörer möglich, Witz, Diskursivität und unterschiedliche Interpretationen musikalischer Zeit miteinander zu vereinbaren.

tümliche und ihm allein zukommende Technik besteht aber in seinem Verfahren, die Anwendung dieser lustbereitenden Mittel gegen den Einspruch der Kritik sicherzustellen, welcher die Lust aufheben würde.“ Neben dieser Theorie wäre auch ein anderer Ansatz Freuds diskussionswürdig: die Interpretation des Witzes als „sozialer Vorgang“ (S. 153ff.), die man mit der Gegenüberstellung verschiedener Topoi bei Haydn („learned style“ etc.) assoziieren könnte.

27 Vgl. Andreas Ballstaedt: „‘Humor’ und ‘Witz’ in Joseph Haydns Musik“, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 55 (1998), S. 197: Ein wichtiger Aspekt sei, so Ballstaedt, die „Bedeutung und Funktion“ humorvoller oder witziger Stellen in Bezug auf das Ganze eines Werkes.