

'Orchesterpantomime' in den Esterházy-Sinfonien Joseph Haydns

Gerhard J. WINKLER, Eisenstadt

I.

Ausgangspunkt der folgenden Überlegungen ist der Finalsatz der C-Dur-Sinfonie Nr. 60, *Il distratto*, jene Stelle, die auch schon den Zeitgenossen aufgefallen ist, worin die Geiger die Stimmung ihrer Instrumente nachprüfen und angewiesen sind, das zu tiefe f der untersten Saite in das 'korrekte' g zurückzustimmen (siehe Notenbeispiel 1, S. 104).

Der Vorgang erinnert den heutigen Zuhörer an eines der surrealen Gags der Avantgarde unseres Jahrhunderts – einer, der etwa darauf abzielt, akustische Ereignisse, die eine Musikaufführung unweigerlich begleiten, aber nicht zum Musikstück gehören, dem Hörer ins Bewußtsein zu rufen – also im Extremfall, wenn sich ein Dirigent zum Publikum umwendet, um statt seine Musiker das Husten und Räuspern im Saal zu dirigieren. Im Falle Haydns wird ein Stück Orchesteroutine, das nicht Bestandteil der 'notierten' Komposition selbst ist – das Einstimmen der Instrumente – in den Notentext aufgenommen und an eine Stelle platziert, an der es normalerweise nichts zu suchen hat: mitten im Satzverlauf. Dort bewirkt es eine ebenso unerwartete wie fundamentale Auffächerung der ästhetischen Ebenen: Der Notentext ist nicht mehr allein Kodifizierung der auszuführenden Musik, sondern erweitert sich plötzlich zu einer stummen Regieanweisung an die Instrumentalparts, sich als musizierendes Ensemble selbst zu inszenieren. Gegeben wird dabei ein imaginäres Bühnenstück, in dem sie sich selbst spielen und das einen Vorgang betrifft, der einem Orchester außerhalb einer solchen Inszenierung sehr peinlich sein müßte, nämlich dem einer Aufführungspanne: Ein Musikstück wird unterbrochen, weil einige Ensemblemitglieder das Stimmen nachholen müssen.

Der Effekt ist einerseits täuschend 'echt' gemacht: Die Passage bleibt im Stück isoliert, wird nicht wiederholt; entfernt man sie aus der Partitur, bleibt die musikalische Syntax des Übrigen intakt; formal hat man dann den Hauptthemenabschnitt und seine verkürzte Wiederholung vor sich, ohne daß 'dazwischen' etwas vorgefallen wäre. Andererseits ist die 'Panne' doch deutlich hörbar 'durchkomponiert' und damit stilisiert, denn das Höherstimmen der Violinen hat, nimmt man die Fixierung im Notentext ernst, durch alle Pulte streng synchron zu erfolgen und betrifft nicht nur einige schwarze Schafe unter den Musikern. (Die 'Panne' hat exakt geprobt zu werden!)

Kurz: Die Inszenierung ist also eine Eigenschaft des Notentextes und der Komposition selbst; trotzdem trägt sie in ihrer drastischen Sinnfälligkeit das Potential in sich, 'realpantomimisch' im Orchester umgesetzt zu werden, ähnlich wie man es mit dem Aufstehen und Weggehen im Falle der *Abschiedssymphonie* manchmal zu tun pflegt, also hier: gestrenger Blick des Dirigenten, Abwinken, betretene Gesichter der Streicher usw.

Gleich ein zweites Beispiel aus *Il distratto*, das Seitenthema des Kopfsatzes (siehe Notenbeispiel 2, S. 105):

Hier hat man zunächst also einen sehr kraftvoller kompakter Allegro-Hauptabschnitt, der korrekt in der Dominante G-Dur abkadenziert; in dem kontinuierlichen Achtelimpuls will sich eine Art lyrische Episode entfalten, doch gerade, als sie dazu ansetzt, bleibt sie auf dem Subdominant-Akkord kleben und kommt nicht mehr über die mechanisch gesetzte Wechselnote hinaus; die Musik verliert mit den Repetitionen zunehmend allen Faden und jegliche Initiative; erst ein halb erschrockenes, halb ärgerliches Tutti führt sie auf den früheren Weg zurück.

VI

Finale Prestissimo

2 Oboi

2 Corni in Do/C alto
2 Clarini in Do/C

Timpani
in Do-Sol/C-G

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello
(Fagotto)
e Basso

12

12

27

27

The musical score is written for a full orchestra and piano. It begins with a 'Finale Prestissimo' section. The orchestration includes 2 Oboes, 2 Corni in Do/C alto, 2 Clarini in Do/C, Timpani in Do-Sol/C-G, Violino I, Violino II, Viola, and Violoncello (Fagotto) e Basso. The score is divided into three systems. The first system (measures 1-11) features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The second system (measures 12-26) includes a piano part with a dense texture of sixteenth notes and some longer notes. The third system (measures 27-31) continues the orchestral and piano parts. The score is marked with '1' and '2' above the first and second measures of each system, and '12' and '27' above the first measures of the second and third systems respectively. There are also some performance markings like '9)' and '3)' under some notes.

Notenbeispiel 1: Sinfonie Nr. 60, sechster Satz

61

Musical score for measures 61-69. It consists of three staves: a vocal line (soprano), a vocal line (alto/tenor), and a piano accompaniment. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a more active bass line in the left hand.

61

Musical score for measures 70-78. It consists of three staves: a vocal line (soprano), a vocal line (alto/tenor), and a piano accompaniment. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a more active bass line in the left hand. Dynamics include *p* and *pp*.

70

Musical score for measures 70-78. It consists of three staves: a vocal line (soprano), a vocal line (alto/tenor), and a piano accompaniment. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a more active bass line in the left hand. Dynamics include *p* and *pp*.

70

Musical score for measures 79-87. It consists of three staves: a vocal line (soprano), a vocal line (alto/tenor), and a piano accompaniment. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a more active bass line in the left hand. Dynamics include *p* and *perilendosi*.

79

Musical score for measures 79-87. It consists of three staves: a vocal line (soprano), a vocal line (alto/tenor), and a piano accompaniment. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a more active bass line in the left hand. Dynamics include *p* and *pp*.

79

Musical score for measures 88-96. It consists of three staves: a vocal line (soprano), a vocal line (alto/tenor), and a piano accompaniment. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a more active bass line in the left hand. Dynamics include *pp* and *ff*.

Notenbeispiel 2: Sinfonie Nr. 60, erster Satz

Diese Stelle hat mit der anderen gemein, daß sie sich auf das 'Sujet' der Sinfonie (ich will es einstweilen so nennen), *Il distratto*, „Der Zerstreute“, beziehen läßt. Während die andere aber im Orchester eine fiktive Situation erzeugt, aus der der Zuhörer auf eine 'Vergeßlichkeit' der Violinisten schließen kann, versucht Haydn hier, 'Geistesabwesenheit' selbst, sozusagen als musikalischen Charakter, darzustellen; und, während die erste auf ein Orchester angewiesen ist, kann die zweite auch plausibel etwa im Streichquartett oder im Klavierauszug ausgeführt werden.

Der Effekt entsteht hier natürlich aus den getäuschten Erwartungen des Zuhörers auf eine lyrische Episode; doch das reicht zur Beschreibung dieser Stelle nicht aus, die spontan in ihrer Bedeutung erfaßt werden kann. 'Zerstretheit' setzt ein Subjekt, eine Ich-Person, voraus, die 'zerstreut' ist. Wer ist aber eigentlich das Subjekt jenes musikalischen Charakters, an dem man hier diesen Zustand festmachen kann und der sich so plötzlich in der Sinfonie in persona zeigt? Der Komponist Haydn? Die 'Komposition'? Der kollektive 'Geist des Ensembles'? Oder muß man ein fiktives 'Ich' der Komposition einführen, das ähnlich wie der Ich-Erzähler in epischen Texten² oder eine Bühnenperson im Drama die Stellvertretung des 'realen' Autors übernehmen kann, aber keineswegs mit diesem identisch ist. Wenn ich nun – mehr provisorisch – das Wort „kompositorisches Subjekt“ dafür einsetze, dann möchte ich das, was diese Prägung bei Adorno heißt – so etwas wie das ausführende Organ des Komponierens – mit jenen Äquivalenten aus der Literaturwissenschaft verbinden. (Daß man zu solchen Analogien gezwungen ist, zeigt, wie untauglich unser musikwissenschaftliches Instrumentarium zur exakten Analyse solcher spontan völlig plausibler musikalischer Vorgänge ist.)

Es ist also genaugenommen das so verstandene „kompositorische Subjekt“ Haydns und fiktive 'Ich' dieser Komposition, das während des Seitensatzes die Rollenpartie eines 'Geistesabwesenden' übernimmt. Als ein Schauspieler seiner selbst verliert es nach und nach die Kontrolle über den musikalischen Prozeß und läßt sich schließlich gleichsam 'von außen' wieder an das Steuer zurückholen, während der 'reale' Komponist Haydn die Zügel der ganzen Veranstaltung fest in der Hand gehalten hat.

II.

Il distratto ist nicht nur eine „charakteristische“ Sinfonie³ Haydns, sondern gilt auch als eine seiner „Programmsinfonien“ Mit ihren sechs Sätzen steht sie singulär in Haydns symphonischem Œuvre da. Sie repräsentiert keine 'eigentliche' Sinfonie, sondern eher (um eine etwas modernere Bezeichnung zu gebrauchen) eine Art Orchestersuite aus Bühnenmusikstücken. Man ist in der glücklichen Lage, ziemlich sicher darüber sein zu können, daß *Il distratto* identisch ist mit Haydns Bühnenmusik zu Jean-François Regnards fünftaktigem Lustspiel *Le Distrait* (Der Zerstreute), das in deutscher Übersetzung 1774 auf Eszterháza (und 1776 in Salzburg⁴) durch die Schauspieltruppe Carl Wahr aufgeführt wurde. Und nicht nur das, auch die funktionelle Zuordnung der Einzelsätze ist gesichert, nämlich als Ouvertüre, vier Zwischenakte und instrumentaler 'Kehraus'

Die beiden eben vorgeführten Stellen sind ja nur zwei ganz besondere Perlen in der Kette der musikalischen Slapsticks, aus denen *Il distratto* besteht⁵ Haydns Sinfonie ist wiederholt und Satz für Satz auf ihre 'programmatischen' Beziehungen zur Handlung der Komödie hin abgeklopft und „re-examiniert“⁶ worden. Es ist legitim, solche Beziehungen herzustellen, denn auf ihnen beruht der ästhetische Zweck von Bühnenmusik⁷ Nicht zuletzt bildet dieses Genre eine der historischen Wurzeln der sog. Programmmusik der Neudeutschen Schule, und es ist auch im Falle von Liszts Symphonischen Dichtungen *Tasso* oder *Prometheus* hilfreich

zu wissen, wie sie ursprünglich als Ouvertüren von Bühnenmusiken fungierten⁸. Nur soll das Phänomen, um das es bei *Il distratto* geht, mit der Bezeichnung „programmatisch“ nicht gleich in einer entsprechenden Schublade verschwinden. Es wurden mit Absicht jene beiden Stellen herausgegriffen, die sich nicht auf Details der Handlung, sondern auf das Generalsubjekt von *Le Distratt* beziehen lassen. Es ist kaum ein Zufall, daß sie sich am Beginn und am Schluß der Bühnenmusik finden lassen und das Stück zusammenfassen, die subtilere in der Ouvertüre, die derbere im Finale (die Beispiele in umgekehrter Reihenfolge). Auch wurde der theatralische Kontext der Sinfonie zunächst ausgeblendet, weil es um die spezifische Machart, die 'Anatomie' der beiden Passagen geht: Es sind Verfahren hier am Werk, die selbständigen 'außermusikalischen' Sinn erzeugen, der in dem theatralischen Kontext, in dem er steht, nicht vollkommen aufgeht und daher daraus isoliert werden kann. (Daß die Hauptperson von *Le Distratt*, Léandre, im Schlußakt sein Halstuch zu knüpfen vergißt, ist nicht Gegenstand des Violinen-Effekts, wohl aber das tertium comparationis, „Vergeßlichkeit“ als solche.) Nebenbei: 'Geistesabwesenheit', 'Vergeßlichkeit' oder 'Zerstreuung' sind weder im Katalog der barocken musikalischen Figurenlehre enthalten, noch kann man sie eigentlich musikalisch „malen“ oder „nachahmen“, und schon gar nicht als Empfindung „ausdrücken“. (Das 'Fade-Out' des C-Dur-Akkords im zweiten Beispiel ist „gemalt“, bildet aber nur ein Teilmoment des Komplexes.) Die beiden Beispiele bei Haydn repräsentieren die Darstellung von „Zerstreuung“ mit musikalischen Verfahren, die in diesen Diskursen nicht enthalten sind.

Ich möchte für das Phänomen den Begriff „Orchester- (oder Ensemble-)pantomime“ einführen. Dies deshalb, weil die beschriebenen Verfahren tatsächlich so etwas wie die Übertragung von Theaterfiktionalität in 'innermusikalische' Abläufe darstellt. In *Il distratto* tut sich, sozusagen neben der Lustspielbühne, im Orchester eine imaginäre Bühne auf, auf der das komische Hauptmotiv des Dramas mit musikalischen Mitteln – quasi in Parallelaktion – nachinszeniert wird. Beide Beispiele sind darin vergleichbar, daß sie, obwohl auf unterschiedlichen Ebenen, ein fiktives Rollenspiel eröffnen: Im einen Beispiel (1. Satz) ist es das kompositorische Subjekt selbst, das 'geistesabwesend' spielt – diese Art von 'Pantomime' könnte auch im Streichquartett¹⁰ oder am Klavier ausgeführt werden –, im anderen (6. Satz) delegiert es das Spiel an die Orchesterparts weiter, sodaß Instrumentengruppen gegeneinander zu handeln beginnen. Die Effekte erwachsen daraus, daß Komponenten der Musikaufführung, die normalerweise völlig im funktionellen Windschatten von Werk und seiner Wiedergabe aufgehen, virtuos zu selbständiger Wirkungsweise gebracht werden. Jeder konventionelle Notentext ist auch 'Rollentext'; er enthält eine implizite pantomimische Komponente, mit der er den Bewegungsapparat des Spielers präjudiziert (Bogenführung der Streicher, Übergreifen der Hände des Pianisten usw.). Andererseits ist an jenem Punkt der Komposition, wo es um die Verteilung der musikalischen Gedanken auf die Instrumentalparts geht (auch eine Aufgabe des kompositorischen Subjekts), stets eine Art 'Ensembledramaturgie' und Bühnenfunktion des Ensembles impliziert, etwa wenn sich wie manchmal bei Beethoven das Hauptthema nach und nach alle Instrumentengruppen des Orchesters erobert¹¹. Schließlich existiert eine ganze Instrumentalgattung, das Konzert, in deren Wort-etymologie bereits das ensembledramaturgische Element („Wettstreit“ zwischen Solo und Tutti) enthalten ist¹².

Kurz: Haydns Verfahren offenbaren ein musikalisches Denken, das die elementarsten Instanzen von Komposition und Musikaufführung in ihrer Wirkungsweise erfaßt, ausfaltet und zu Eigenleben erweckt.

Joseph Haydn kann als der Klassiker des 'pantomimischen' Komponierens bezeichnet werden. In anderem Zusammenhang konnte darauf aufmerksam gemacht werden, daß die beiden Sinfonien von Herbst 1772, Nr. 45, fis-moll (*Abschiedssymphonie*) und Nr. 46, H-Dur, die in vielerlei Hinsicht ein eng aufeinander bezogenes Paar bilden¹³, auch durch das Moment der orchesterpantomimischen Finallösung miteinander verknüpft sind¹⁴. In Nr. 46, einer Sinfonie übrigens ohne „charakteristischen“ Titel und programmatischer Zuordnung, wird im Finale von Haydn eine Unschlüssigkeit des kompositorischen Subjekts darüber inszeniert, wie die Sinfonie zu beenden sei. Nach dem Rückgriff auf das Menuett führt ein wiederholtes Stocken und Neuansetzen zu einem drohenden Auflösungsprozeß des Ensembles, der nur durch den Ordnungsruf der Hörner im allerletzten Moment aufgehalten werden kann. Dieser Sinfonieschluß in der Form eines Nicht-Endens ist ganz im Begriffsfelde zwischen den Polen der beiden Beispiele aus *Il distratto* zu beschreiben (siehe Notenbeispiel 3, S. 109).

Nr. 46 enthält eben eine deutliche Replik auf die ungleich drastischere Nr. 45, weil hier die Katastrophe gerade noch abgewendet werden kann, die sich in der *Abschiedssymphonie* stumm vollzieht. Diese setzt dort eigentlich schon mit dem Beginn des überzähligen fünften Satzes ein, wo das Orchester auf ein solistisch besetztes Kammerensemble reduziert ist. Die unmißverständlichen Doppelstriche am Ende der Einzelparts und das berühmte „nichts mehr“ am Hornstimmen-Ende des Autographs¹⁵ können ebenso als orchesterpantomimische Regiebemerkungen in der Partitur gelesen werden wie die Anweisung zum Höherstimmen im Finale von *Il distratto*.

Die Sinfonien 45, 46 und 60 können als Haydns Lehrbeispiele in der Disziplin Orchesterpantomime gelten. (Bezeichnenderweise wird der Beginn der zwei Jahre zuvor entstandenen *Abschiedssymphonie* in der Durchführung des ersten Satzes von *Il distratto* ausgiebig zitiert¹⁶ Ausdrücklicher Fingerzeig oder 'inszenierte' Zerstreutheit des Komponisten selbst?) An späteren Pendanten, die es an Kraft und Plastizität mit Haydn aufnehmen können, wäre eigentlich nur der Beginn des Schlußsatzes von Beethovens Neunter zu nennen, wo der Einsatz der Freudemelodie (des „Wortes“, wie Wagner¹⁷ sagen würde) durch eine orchesterpantomimische Aktion herbeigeführt wird. Im Bereich der „Programmusk“ fiele etwa Berlioz' *Harold-Symphonie*, wo die Solo-Viola die Rolle einer 'Ich-Person' der Musik übernimmt, durchaus in diese Kategorie.

Dies alles zeigt sehr deutlich, daß Orchesterpantomime als kompositorisches Verfahren 'kontextneutral' ist. Durch den ästhetischen Ebenenwechsel eignet sie sich natürlich vorzüglich für den komischen Kontext – sie gleicht einer Stimme, die unerwartet zu sprechen beginnt, wo man stumme Materie vermutete –; sie fungiert jedoch ebensogut in 'spezifisch musikalischen', 'programmatischen' wie theatermusikalischen Dramaturgien. Das Phänomen weist zwar massive Analogien zum Theatergenre auf, aber ob Haydn zu seinen Verfahren tatsächlich durch die Theatersphäre inspiriert wurde, gleicht der Frage nach der Henne und dem Ei: Der erste solche Gag in Haydns Sinfonien findet sich am Beginn des langsamen Satzes der Sinfonie Nr. 6, *Le Matin*, von 1761. Die Sinfonien Nr. 6–8, der sog. „Tageszeitenzyklus“, gehören bekanntlich zu Haydns ersten Esterházy-Sinfonien, sind quasi seine Einstandswerke im fürstlichem Dienst. Der Effekt, auf den auch schon Arnold Schering aufmerksam gemacht hat¹⁸, erfolgt hier im Rahmen eines 'programmatischen' Orchesterwerks, das einem italienischen Instrumentalkonzert nachempfunden ist, und besteht tatsächlich in einer 'pantomimischen' Inszenierung der Ensembledisposition „Solo“ und „Tutti“ als 'Lehrer' und 'Schüler': Da korrigiert die Solovioline ärgerlich und mit Nachdruck das Streichertutti, weil es beim Solmisieren in der G-Dur-Skala den falschen Ton „b“ intoniert hat. „Le matin“: Man ist eben noch nicht ausgeschlafen im Orchester an diesem Morgen.

180

Tempo I

Musical score for measures 180-189. The score is in G major and 4/4 time. It features a symphony orchestra with woodwinds, strings, and a soloist. The tempo is marked 'Tempo I'. Dynamics include *p* (piano) and *f* (forte). The soloist part is marked with *f* and *p*. The woodwinds and strings play a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The soloist part is a melodic line with some grace notes.

190

Musical score for measures 190-202. The score is in G major and 4/4 time. It features a symphony orchestra with woodwinds, strings, and a soloist. The tempo is marked 'Tempo I'. Dynamics include *p* (piano), *pp* (pianissimo), and *f* (forte). The soloist part is marked with *p* and *pp*. The woodwinds and strings play a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The soloist part is a melodic line with some grace notes. The word 'Soli' is written above the soloist part. The word 'pianiss:' is written below the woodwinds part.

203

Musical score for measures 203-209. The score is in G major and 4/4 time. It features a symphony orchestra with woodwinds, strings, and a soloist. The tempo is marked 'Tempo I'. Dynamics include *pp* (pianissimo) and *f* (forte). The soloist part is marked with *f*. The woodwinds and strings play a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The soloist part is a melodic line with some grace notes. The word 'pianiss:' is written below the woodwinds part.

Notenbeispiel 3: Sinfonie Nr. 46, vierter Satz, Schluß

Man kann nie genug betonen, daß Joseph Haydns Sinfonien keine lineare Reihe bilden, die teleologisch in das „klassische“ Spätwerk mündet¹⁹, sondern daß gerade die Esterházy-Sinfonien eine Welt für sich sind, die vielfach 'quer' zum linearen Entwicklungsverlauf steht. Will man sie nicht als schaffensbiographische Durchgangsstation auf dem Weg zum „klassischen“ Haydn, sondern als Phänomen eigenen Rechtes begreifen, muß man sie nach ihren eigenen Kriterien beurteilen. Die Wasserscheide, die Haydns Pariser und Londoner Sinfonien von den früheren trennt, fällt hierbei nicht mit dem chronologischen Ende der Esterházy'schen Periode zusammen, sondern wird von der Entscheidung Haydns markiert, sich zunehmend am internationalen, aber anonymen Markt zu orientieren.

Haydn selbst hat sich im Alter auf merkwürdig-distanzierende Weise von seinen Esterházy'schen Orchesterwerken gesprochen. In dem berühmten Griesinger-Zitat heißt es ja²⁰:

„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.“

Nicht nur, daß Haydn damit im Rückblick seine Esterházy'sche Produktion bagatellisiert, sie zu „Versuchen“ herabstuft; er stellt auch seine Tätigkeit ein wenig hin, als habe ihm der Fürst die Hofkapelle für seine eigene kompositorische Entwicklung zur Verfügung gestellt, und Haydn habe sich dann, etwas salopp gesagt, nur mehr hinzusetzen brauchen, ab heute schreibe er nur noch Werke in „klassischem“ Stil! – Als ob das Esterházy'sche Arbeitsmilieu nicht diktiert gewesen wäre von ästhetischen Zwecken außerhalb des persönlichen Ermessens des Hofkapellmeisters, und als ob nicht Haydns Orchester-'Experimente' sich an den einen primären Adressaten richten, über den alle Fäden laufen: den fürstlichen Dienstherrn. Die Esterházy'sche Hofkapelle war zuallererst ein Instrument höfischer Repräsentation und Haydn eine Art Abteilungsleiter in der übergeordneten Institution, dem Fürstlichen Hofstaat, modern gesagt, Funktionär im mittleren Management. Es ist also nicht der Komponist Haydn, der einem Publikum ein neues seiner Werke vorstellt, sondern es ist der fürstliche Dienstherr, der sich zu 'seinem' Divertissement ein Werk 'seines' Hofkapellmeisters von 'seinem' Orchester vorführen läßt oder es zu bestimmtem Anlaß einer geladenen Hofgesellschaft präsentiert. Man wird also das 'Ohr des Fürsten' als zentrale primäre Rezeptionsinstanz einsetzen müssen, d.h. man wird bei jeder Werkgruppe oder Gattung mitbedenken müssen, in welchem Abstand zum Mittelpunkt des Esterházy'schen Bezugsfeldes sie entstanden.

Das 'Ohr des Fürsten' ist nicht exterritorial, kein Organ von einem anderen Planeten; auch der Geschmack einer so herausgehobenen Einzelpersönlichkeit wie der des Fürsten Nikolaus wird sich innerhalb der Kategorien des 18. Jahrhunderts – Kenner, Liebhaber – fassen lassen. Zweifellos war auch Haydns Esterházy'sche Musikproduktion mit der stilistischen Entwicklung synchronisiert und von gewissen 'äußeren' Moden beeinflusst (beispielsweise, daß Haydn nach *La passione* keine Sinfonie im Kirchensonatenmodell mehr schrieb.) Aber es ist die Gravitationskraft der fürstlichen Instanz, die in den musikalischen Gattungen jeweils verschiedene Abweichungen der musikgeschichtlichen Schwerelinien bewirkte: Sie ist etwa in der Kammermusik Mitverursacher der Tatsache, daß den Barytontrios dieselbe Entwicklungsstringenz versagt blieb, die Haydns Klaviersonaten und Streichquartette aufweisen. Die Barytontrios repräsentieren ein Genre, das nichts als dem fürstlichen Willen entsprang und den intimsten Kreis der Esterházy'schen Musikausübung besetzt – Musik zum

Selber-Spielen, nicht nur für das Ohr des Fürsten –, die Streichquartette hingegen sind zwar in Eisenstadt oder Eszterháza entstanden, aber gänzlich unangetastet von den Imperativen des Esterházy'schen Bezugfelds, gleichsam, um ein modernes Wort zu gebrauchen, als 'Nebenbeschäftigung'!

V.

Die Sinfonie ist kurioserweise die einzige Instrumentalgattung, mit der Haydn der Sprung aus dem Esterházy'schem Milieu in das „klassische“ Genre geglückt ist. Die Gattung bildete zu dieser Zeit für den Komponisten noch kein kompositorisches Präjudiz – die Anforderungen der „großen Form“ – sondern ist ein noch offener mehrsätziger Dispositionsrahmen, der Orchestermusik von verschiedenster Prägung, Ausrichtung und Funktion, vom intimen Divertissement bis zur Theatermusik, aufnehmen und viele funktionelle Orte besetzen kann. Durch diese Rasterung wurde auf Eszterháza beinahe eine kleine musikgeschichtliche Nische erzeugt, die eigenen Regeln gehorcht.

Nehmen wir zur kurzen Exemplifizierung den ersten Satz der D-Dur-Sinfonie Nr. 31, mit dem nachträglich verliehenen Titel „Mit dem Hornsignal“ Sie ist 1765, jedenfalls noch zu Haydns Vizekapellmeisterzeit entstanden, also früh genug, daß man ihre Merkwürdigkeiten als solche nehmen muß und die Vermutung, sie sei unidentifizierte Bühnenmusik, ausschließen kann.

Das Stück beginnt mit der Hörnerfanfare, die man für ein Jagd- oder Militärsignalelement halten kann²¹ und dem es seinen Beinamen verdankt; dieses kehrt nur noch am Schluß wieder und bildet den Rahmen des Satzes. Es wird gefolgt (T. 9–15) von einem Solo-Hornmotiv, das Horst Walter als ein altes Postsignal identifiziert hat²², und das im Satz so etwas wie das Hauptmotiv darstellt:



Der Satz ist 'korrekt', mit den üblichen beiden Wiederholungsteilen, disponiert, also eine Sonatenhauptsatzform. Das Hornsignal allerdings scheint sich nicht recht als Hauptmotiv zu eignen. Das Motiv bleibt stets dem Horn mit seinem starren Naturapparat zugeteilt und kehrt an den entsprechenden Stellen wieder; es wird nicht 'verarbeitet', sondern im Verlauf des Satzes nur verschieden 'präsentiert', gleichsam ein Emblem. (Daß Haydn zu einer Reprise in der gleichnamigen Molltonart greift, ist Korrelat eben dieses Sachverhalts). Ja, beim spontanen Hören hat man sogar den Eindruck, daß der gesamte Satzverlauf aus nichts als Überleitungen zwischen den – kunstvoll eingearbeiteten – 'Präsentationen' dieses Emblems besteht.

Wenn man von aus nach Pendants sucht, dann fallen einem zunächst die Sinfoniesätze Haydns ein, in denen sich ein oder mehrere Soloinstrumente konzertierend hervortun, ohne daß der Satz dadurch ein Abkömmling der Konzert- oder Ritornellform sein muß. Allen voran steht hier der langsame Satz der B-Dur-Symphonie Nr. 51 von 1772²³: Das äußerst merkwürdige und inhomogene Gebilde scheint einzig auf eine zweimal plazierte Passage zweier Solohörner ausgelegt zu sein, die in langen Notenwerten, das eine in aberwitzige Höhen, das andere in ebenso tiefe Lagen vorstoßen, und die bequeme Mittellage des Naturinstruments konsequent meiden – so als gälte es, zwei speziell disponierten Hornisten eine adäquate orchestrale Arena zu verschaffen.

Aber in der Sinfonie Nr. 31 geht es nicht um die Zurschaustellung von Hörnervirtuosität, sondern das Hornsignal selbst ist die 'Information'. Hier eröffnet sich auf der anderen Seite ein Vergleich mit den Kopfsätzen der beiden 'liturgisch-charakteristischen' Sinfonien Nr. 26, *Lamentatione*, und Nr. 30, *Alleluja*. Man könnte leicht zeigen, daß die verwendeten Choralabschnitte in ganz ähnlicher Weise und spontan erkennbar, nämlich mit ihrer ganzen 'Sperrigkeit', in die Disposition eines Sonatenhauptsatzes eingepaßt sind wie die Hörnerstellen in Nr. 31. Während aber die Choräle den jeweiligen Sinfonien zumindest ideell, wenn nicht funktionell einen 'liturgischen Ort' zuweisen, wird der Zusammenhang der Jagd- und Postsignale in Nr. 31 durch Identifizierung kaum klarer. Es scheinen sich die Informationen zu verdichten, daß die außerordentliche Rolle, die die Hörner etwa in den Sinfonien 13, 72, 39, 31²⁴, 51 usw., aber auch in Nr. 45 und 46²⁵ spielen, unter anderem auf die außerordentliche Vorliebe des Fürsten Nikolaus für den Hörnerklang zusammenhängt²⁶, Informationen, die für unser heutiges Verständnis recht anekdotischer Natur sind, die aber darauf hinauslaufen, daß hier die Gattung Sinfonie, sozusagen im ästhetischen 'Nebenzweck', gleichsam als Bühne benutzt wird, um dem Fürsten Nikolaus jeweils 'sein' Ensemble, und im speziellen die Hörner, 'vorzuführen'

Dieses Faible des Fürsten ist aber mehr als eine bloße Liebhaberei; in ihm ist ein dynastisches Moment eingeschlossen, nämlich daß der fürstliche Dienstherr wohl erwartete, sich und seinen adeligen Stand in den Werken seines Hofkapellmeisters widerspiegelt zu sehen – und daher die vielen Hörnerschall- und Jagd-Intonationen in Haydns Sinfonien – akustische Verweise auf des Fürsten erstes adeliges Vergnügen. Das 'dynastische' Moment ist in Haydns Esterházy'schem Werk auf vielerlei Ebenen präsent: äußerlich in verschiedenen Anlässen (etwa das siebensätzigte Barytondivertimento Nr. 97 zum Geburtstag, die Aufführung von *L'isola disabitata* zum Namenstag des Fürsten usw.); es dringt aber manchmal auch in tiefere Schichten vor und bildet beispielsweise den Subtext der Handlung von *La fedeltà premiata*: Da wird unter Mitwirkung von Haydns Vertonung zwischen der Ouvertüre („La Chasse“) und dem Erscheinen der Jagd-Göttin Diana am Schluß der Handlung eine symbolische Klammer über die gesamte Oper hinweg gesetzt, die die dynastischen Herrschaftspflichten zum unausgesprochenen Thema hat: *La fedeltà premiata* könnte genau so gut auch „La clemenza di Diana“ heißen.

Auch am Beginn der Sinfonie Nr. 31 wird vermutlich die symbolische Sphäre der Herrschaftsrepräsentation anvisiert sein, aber in einer für uns nicht mehr ganz zu entschlüsselnden Weise.

VI.

Kurz: Haydns Esterházy-Sinfonien sind vielfach eben schon deswegen nicht nach „klassischem“ Muster zu messen, weil sie der fundamentalen Fiktion des Aus-sich-selber-Verständlichseins nicht entsprechen. Es scheint, als wäre im Notentext der Haydn'schen Sinfonien noch Informationen enthalten, die dem entscheidenden Beziehungsdreieck zwischen Fürst, Kapellmeister und Orchester entspringen. Nun ist man zwar über die Biographien der in der Hofkapelle engagierten Musiker, über die jeweiligen Besetzungsstärken, über Gehaltslisten usw. im Detail unterrichtet, ja, Datierungsfragen von Haydn-Sinfonien können anhand dessen geklärt werden, welche Instrumente Haydn zu welchem Zeitpunkt zur Verfügung hatte – das Zentrum der ganzen Veranstaltung bildet aber eine black box, in der zwar viele Information verschwindet, aber bis zum Output einem komplexen Transformationsprozeß unterliegt.

Das Esterházy'sche Arbeitsmilieu war zwar ein abgeschlossener Regelkreis, aber eben gerade dadurch ein künstlerisches Biotop, in dem Haydn angehalten war, ständige Abwechslung und Vielfalt zu bieten, salopp gesagt, den Fürsten 'bei Laune' halten zu müssen. Unter Haydns Orchester-'Versuchen' hat sich eben ein ganzes, vielseitig bestücktes Arsenal an musikalischen Techniken befunden; das erklärt den stupenden Formenreichtum der Esterházy'schen Sinfonien. (Unter ihnen selbstverständlich auch solche der „klassischen Durchkomposition“). Vor allem aber handelt es sich um ein Komponieren, das den Klangkörper – der Haydn in allen seinen Mitgliedern bekannt war und dem er je nach Anlaß seine Kompositionen auf den Leib schneiderte – als mithandelnden Partner einzubegreifen, ihn zu 'präsentieren' hatte. Mit den Beispielen sollte eben gezeigt werden, daß dieses Arbeitsmilieu der ideale Nährboden für das gewesen sein muß, was anfangs als „Orchesterpantomime“ bezeichnet worden ist. Auch die 'Inszenierung' der Hörner in Nr. 31 ist in nuce bereits „Orchesterpantomime“, und von hier aus ist es nur ein kleiner Schritt zu dem Extremfall der sog. *Abschiedssymphonie*. Dies eben macht es plausibel, daß ein von Haydn zunächst im Medium der barocken Rhetorik (und noch unter Fürst Paul II. Anton) eingeführtes Verfahren (*Le Matin*) erst den Umweg über den inneren Kreis der Esterházy'schen Orchestermusik nimmt (Nr. 45 und 46), bevor es dort eingesetzt wird, wo es, so scheint es, 'eigentlich' hingehört, in der Theatermusik – die nebenbei, im Gegensatz zur italienischen Oper ein Genre von nur lockerer Tradition war.

Es besteht daher eigentlich keine Veranlassung, an Haydns Aussage zu zweifeln, die sog. *Abschiedssymphonie* Nr. 45, das Schlüsselwerk der ganzen Periode, sei in Eszterháza tatsächlich 'realpantomimisch', also mit dem Hinausgehen der Orchestermitglieder, aufgeführt worden. Die etwas kuriose Anekdote kann sogar als Illustration dienen, was im Beziehungsdreieck zwischen Fürst, Kapellmeister und Orchester möglich war. Denn wie immer die Sinfonie Nr. 45 in Eszterháza gegeben zu werden pflegte: Fürst Nikolaus muß die – sei es pantomimisch-buchstäbliche, sei es imaginäre – Vorführung, wie sich sein Orchester vor seinen Augen auflöst, zur Kenntnis genommen und goutiert haben²⁷. Andernfalls hätte er Haydn entlassen müssen.

VII.

Noch ein kurzer Epilog:

Die D-Dur-Symphonie Nr. 70 von 1779 gilt als die Festkomposition zur Grundsteinlegung des neuen Opernhauses von Eszterháza nach dem Brand von November 1779. Das Werk schließt demgemäß mit einer großen festlichen Tripelfuge. Dieser geht eine kurze Passage voraus, die man zunächst für eine Introdution hält, weil sie auch die rhythmische Kontur des ersten Fugensubjekts vorausnimmt. Die Passage kehrt jedoch am Ende der Fuge zweimal wieder (T. 144 und T. 173), indem sie nicht nur den Fugenverlauf unterbricht, sondern auch den Rahmen abschließt. Mit ihrem Pianissimo steht sie quer zur inneren Dramaturgie der Fuge, weil sie ihrem Abschluß, der krönenden Wendung von Moll nach Dur (T. 162), den Wind aus den Segeln nimmt (siehe Notenbeispiel 5, S. 114).

Man kann sich des Eindrucks nicht erwehren, daß Haydn hier auf einer zweiten Ebene eine fiktive Person hinzukomponiert hat, die mit Verbeugung vor die Rampe tritt, um den Vorhang auf- und zuzuziehen – und mit artiger Wendung noch einmal aufzuziehen, um die Dur-Wendung noch durchzulassen. Dieses Beispiel fällt nicht in den unmittelbaren Kreis seiner anfangs präsentierten Pendants, ist aber darum ein nicht weniger erstaunliches Exempel von Orchesterpantomime: Wenn das Feuer auch das reale Opernhaus zerstört hat, so vermag es der Komponist Haydn allemal, via Partitur 'sein' Orchester auf eine imaginäre Bühne zu stellen²⁸.

- 1 Siehe dazu Edward T. Cone, *The Composer's Voice*, Berkeley 1974.
- 2 Vgl. dazu etwa Wayne C. Booth, *Die Rhetorik der Erzählkunst*, 2 Bde., Heidelberg 1974 (= *Uni-Taschenbücher* 384–385); bes. Bd. 1, S. 24 f.: *Die zahlreichen Stimmen des Autors*.
- 3 Siehe dazu den Beitrag von Horst Walter, in diesem Band, S. 65.
- 4 Siehe dazu Rudolph Angermüller, *Haydns „Der Zerstreute“ in Salzburg (1776)*, in: *Haydn-Studien* IV/2, München 1976–80, S. 85–93.
- 5 Haydn hat dieses Werk beinahe ausschließlich später nicht besonders geschätzt, wie aus einem Brief an Joseph Ellsler jun. Vom 5. Juni 1803 hervorgeht: „Seye so gütig, mir bey allererster gelegenheit die alte Sinfonie (genannt DIE[!] ZERSTREUTE) herauf zu schicken, indem Ihre Majestät die Kayserin den alten Schmarn zu hören ein verlangen trägt [...]“; *Joseph Haydn. Gesammelte Briefe und Aufzeichnungen*, hrsg. v. Dénes Bartha, Kassel u.a. 1965, S. 426.
- 6 Robert A. Green, „*Il Distratto*“ of Haydn and Regnard: A Re-examination, in: *The Haydn Yearbook*, Bd. 11, Cardiff 1980. S. 183–195.
- 7 Siehe dazu auch Elaine Sisman, *Haydn's „Theater Symphonies“*, in: *Journal of the American Musicological Society* XLIII/2 (1990), S. 292–352.
- 8 Vgl. dazu etwa John Williamson, *The Revision of Liszt's „Prometheus“*, in: *Music & Letters* 67 (1986), S. 381–390; sowie Rainer Kleinertz, *Liszts Ouvertüre und Chöre zu Herders „Entfesseltem Prometheus“*, in: *Weimarer Liszt-Studien* 1, Laaber 1997, S. 155–178.
- 9 Etwa im Sinne von Carl Engel, *Über die musikalische Malerey*, Berlin 1780; vgl. zu diesem Komplex auch Arno Forchert, Vom „Ausdruck der Empfindung“ in der Musik, in: *Das musikalische Kunstwerk. Geschichte – Ästhetik – Theorie. Festschrift Carl Dahlhaus*, hrsg. v. Hermann Danuser u.a., Laaber 1988, S. 39–50.
- 10 Vgl. Gerhard J. Winkler, *Opus 33/2: Zur Anatomie eines Schlußeffekts*, in: *Haydn-Studien* IV/4, München 1994, S. 288–297.
- 11 Vgl. Peter Gülke, *Zur Bestimmung des Sinfonischen bei Beethoven*, in: *Deutsches Jahrbuch für Musikwissenschaft* 15 (1971), Leipzig 1972, S. 67–95.
- 12 Vgl. Konrad Küster, *Das Konzert. Form und Forum der Virtuosität* (= *Bärenreiter-Studienbücher Musik* 6), Kassel u.a., 1993.
- 13 Vgl. H. C. Robbins Landon, *Chronicle and Works*, Vol. II, *Haydn at Eszterháza 1766–1790*, London 1978, S. 302 ff.; James Webster, *Haydn's „Farewell“ Symphony and the Idea of Classical Style*, Cambridge 1991, S. 287; Sonja Gerlach, *Joseph Haydns Sinfonien bis 1774. Studien zur Chronologie*, in: *Haydn-Studien*, VII/1–2, München 1996, S. 180 f.
- 14 Siehe auch Anm. 10, S. 293 ff.
- 15 Vgl. das Faksimile des Autographs, Budapest 1959.
- 16 Vgl. dazu Elaine Sisman (siehe Anm. 7), S. 313 f.
- 17 *Das Kunstwerk der Zukunft* (1849), in: *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Leipzig o.J. [3/1897], Bd. III, S. 96.
- 18 Arnold Schering, *Bemerkungen zu J. Haydns Programmsinfonien*, in: *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters* für 1939, 46. Jg., Leipzig 1940, S. 18.
- 19 Von dieser stillschweigenden Unterstellung ist auch Bernd Sponheuers Studie: *Haydns Arbeit am Finalproblem*, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 34/3 (1977), S. 199–224, nicht ganz frei.
- 20 Georg August Griesinger, *Biographische Notizen über Joseph Haydn*, Leipzig 1810, Reprint der Ausgabe 1810, hrsg. v. Peter Krause, Leipzig 1978, S. 24 f.
- 21 Siehe die Diskussion über die 'Herkunft' der Motive bei Horst Walter, *Das Posthornsignal bei Haydn und anderen Komponisten des 18. Jahrhunderts*, in: *Haydn-Studien*, IV/1 (1976), S. 21.
- 22 Ebd., S. 22 ff., sowie in vorliegendem Band, S. 66.
- 23 Vgl. dazu Gerhard J. Winkler, *Joseph Haydns 'Experimentalstudio' in Esterháza*, in: *Das Orchester. Geschichte und Gegenwart. Kongreßbericht zum VIII. Internationalen Gewandhaus-Symposium vom 10. bis zum 12. Juni 1993*, Leipzig 1996, S. 21–25.
- 24 Zur Datierungsfrage vgl. auch den Beitrag von Sonja Gerlach, in diesem Band, S. 22.
- 25 Vgl. dazu H. C. Robbins Landon, *Haydn. Chronicle and Works*, Vol. II, *Haydn at Eszterháza 1766–1790*, London 1978, S. 302 ff.
- 26 Vgl. H. C. Robbins Landon, Vorwort zu *The Haydn Yearbook* XVIII, Eisenstadt – London 1993, S.

IX, sowie auch Ulrich Tank, *Studien zur Esterházy'schen Hofmusik von etwa 1620 bis 1790* (= *Köln-ner Beiträge zur Musikforschung* 101), Regensburg 1981, S. 436 ff. (Von 1769 bis 1772 standen Haydn in der Hofkapelle nicht weniger als sechs Hörner zur Verfügung!)

- 27 Dazu auch Albert Christoph Dies, *Biographische Notizen von Joseph Haydn*, Wien 1810, der das Phänomen als Ausweitung des „redenden Prinzips“ in der Musik begreift, S. 48: „Wenn Haydn es unternommen hätte, ohne Gesang, ohne Tanz, ohne Mimik, einzig durch die Macht melodisch verwebter Accorde, auf das Gemüth des Fürsten zu wirken, verstanden zu werden, und seine Absicht zu erreichen: so hätte er, wie mir scheint, eine Unmöglichkeit unternommen. Instrumentalmusik erregt freylich die Empfindungen; aber welche Sprache kann sich rühmen, zu jenen Empfindungen Worte gefunden zu haben? Musik ohne beygefügte Worte, Tanz, oder Mimik, ist für den Verstand ein Räthsel, das unendlichen Deutungen unterworfen ist; Haydn nahm daher weislich zu der Mimik seine Zuflucht; das Lichtauslöschen, Weggehen u.d.gl. wurden redende Handlungen, welche die Musik unterstützten, und ihr den Beynahmen 'die Abschiedssymphonie' erwarben.“
- 28 Orchesterpantomime ist auch noch in den späteren Sinfonien Haydns zu finden, z.B. in Gestalt der vier 'Generalpausen'-Takte kurz vor Schluß der C-Dur-Sinfonie Nr. 90 von 1788 (4. Satz, T. 167 ff.), auf die, wenn ein Dirigent (z.B. John Eliot Gardiner) es darauf anlegt und 'pantomimisch' etwas nachhilft, auch ein heutiges Wiener Musikvereinskonzerts- oder Salzburger Festspielpublikum hereinfällt: In der Meinung, das Stück sei bereits zu Ende, applaudiert es in die Pause hinein – und das sogar noch ein zweites Mal, wenn der zweite Teil des Satzes wie vorgeschrieben wiederholt wird! Aber auch in den „Londoner Symphonien“, und zwar am Schluß der B-Dur-Sinfonie Nr. 98 von 1792 ist eine besonders drastische Stelle zu finden (in der Gesamtaufnahme durch Antal Dorati auch in diesem Sinne ausgeführt!), die bezeichnenderweise damit zu tun hat, daß in diesem Fall der Komponist selbst, und zwar am Cembalo sitzend, die Aufführung leitete. Es handelt sich um eine 'Selbstinszenierung' des Cembalo-Parts in Form eines subtilen musikalischen Gags: Der Schlußsatz, vom Typ her eines der Haydnschen „Jagd“-Finali, läuft zunächst 327 Takte lang in rasantestem Sechachteltakt bis an sein 'formales' Ende, dem zweiten Wiederholungszeichen, ab, aus Gründen des Tempos keine Sechzehntelnoten-Passagen zulassend. An dieser Stelle macht das Orchester eine rhetorische Kunstpause und setzt danach „più moderato“ in deutlich gemächlicherem Tempo mit dem Hauptthema ein, dessen Achtelnoten nun sehr abgezirkelt und künstlich wirken. Ein ausdrücklich vorgesehene großes Crescendo des ganzen Orchesters führt zu einem weiteren Generalpausen-'Doppelpunkt' (T. 365), nach welchem der am Cembalo sitzende Orchesterleiter nun mit seinem Instrument einsetzt („Cembalo Solo“) und, den Rest des Werks mit einfachen Sechzehntelfigurationen begleitend, die Symphonie zu Ende bringt. Hat man es hier mit einer Selbstpersiflage des Komponisten-Dirigenten zu tun? Erweist das Orchester nur auf solche Weise seinem Leiter seine Reverenz, daß es die Passagen, bei denen er seine Cembalo-Künste zeigen will, gemächlicher nimmt, damit dieser – „Papa Haydn“ in persona – im Tempo mitkommt? Die etwas puppenhaft-konvulsivischen 'Schlußverbeugungen' des Orchesters (T. 382) lassen dies vermuten. Jedenfalls ist leider nicht überliefert, ob das Publikum am Hanover Square am Ende des Werks nicht herzlich gelacht hat.

ZOBODAT - www.zobodat.at

Zoologisch-Botanische Datenbank/Zoological-Botanical Database

Digitale Literatur/Digital Literature

Zeitschrift/Journal: [Wissenschaftliche Arbeiten aus dem Burgenland](#)

Jahr/Year: 2000

Band/Volume: [103](#)

Autor(en)/Author(s): Winkler Gerhard J.

Artikel/Article: ["Orchesterpantomime" in den Esterhazy-Sinfonien Joseph Haydns. 103-116](#)