

Kölner Beiträge zur Musikwissenschaft

Herausgegeben von
Christoph von Blumröder
und
Wolfram Steinbeck

BAND 16

Selbstreflexion in der Musik|Wissenschaft

Referate des Kölner Symposions 2007

Herausgegeben von WOLFRAM STEINBECK
in Verbindung mit
CHRISTOPH VON BLUMRÖDER und JULIO MENDÍVIL

Im Gedenken an Rüdiger Schumacher

2011

Gustav Bosse Verlag, Kassel

Inhalt

WOLFRAM STEINBECK

Musik über Musik. Zur Selbstreflexion in der europäischen Kunstmusik
seit dem späten 18. Jahrhundert. Einige grundlegende Gedanken und
Beispiele 9

KLAUS ERICH KAEHLER

Selbstreflexion – subjektiv und objektiv 27

RUDOLF DRUX

Metapoetische Reflexionen. Zu Friedrich Schlegels Konzept der Transzen-
dentalpoesie und ihrer literarischen Praxis bei Tieck, Hoffmann und
Heine 37

TOBIAS JANZ

Selbstreflexion als Konstituente der musikalischen Moderne?
Überlegungen zu einem Forschungsprogramm 47

HARTMUT SCHICK

Musik, die ihre Unspielbarkeit reflektiert? Haydns vorletztes Quartett-
Menuett als Diskurs über das Problem gemeinsamer Interpretation 63

HERMANN DANUSER

Neutralisierung oder Potenzierung? Selbstreferentialität in
musikalischer Lyrik 75

SIEGFRIED OECHSLE

Selbstreferenz und Selbstreflexion in der Musik 95

MATTHIAS SCHMIDT

Verlust und Überschuss. Gustav Mahlers kompositorische Reflexion
der Moderne 117

SIEGFRIED MAUSER

Präsenz und Selbstreflexivität in der Neuen Musik 129

Komposition und Musikwissenschaft im Dialog: *Le temps du miroir* (2004)
Ludger Brümmer im Gespräch mit Christoph von Blumröder
und Marcus Erbe 135

RÜDIGER SCHUMACHER

Über die Musik der „Anderen“ sprechen. Überlegungen zu einer
selbstreflexiven Musikethnologie 157

PHILIP V. BOHLMAN

Reflexive Musikethnologie jenseits des Spiegelkabinetts.
Zum Andenken an Rüdiger Schumacher 167

JULIO MENDÍVIL

„Denn ich ist ein anderer“. Reflexionen über Subjekt und Objekt
musikethnologischer Populärmusikforschung 183

UDO WILL

Perspektiven einer Neuorientierung in der kognitiven
Musikethnologie..... 193

Musik, die ihre Unspielbarkeit reflektiert?

Haydns vorletztes Quartett-Menuett als Diskurs über das Problem gemeinsamer Interpretation

Der Titel dieses Beitrags klingt zugegebenermaßen provokant. Im Zusammenhang mit einem Haydnschen Streichquartett – und auch noch einem Menuettsatz – den Begriff „Unspielbarkeit“ zu verwenden, wirkt einigermaßen abstrus angesichts der Tatsache, dass die Streichquartette von Joseph Haydn seit über zwei Jahrhunderten schon landauf, landab munter gespielt und üblicherweise sogar von Amateur-Ensembles gut bewältigt werden. Dennoch sei die These aufgestellt, es reflektiere hier Musik ihre Unspielbarkeit und damit zugleich auch sich selbst. Da grundlegende Überlegungen zum Phänomen der Selbstreflexion in der Musik und der Kunst bereits an anderer Stelle in diesem Band zu finden sind, verzichte ich auf größere theoretische Präliminarien und konzentriere mich weitgehend auf einen exemplarischen und besonders intrikaten Fall von musikalischer Selbstreflexion im strengen Sinne – verstanden also nicht als „Musik über Musik“ (was ja schon im 16. Jahrhundert ein recht verbreitetes Phänomen ist, in der Parodiemesse oder auch im Madrigal), sondern verstanden als Musik, die den Eindruck erweckt, als denke sie tatsächlich über sich selber, nämlich das gerade erklingende Kunstwerk, nach.

Dies impliziert, wie mir scheint, notwendigerweise, dass die Musik in gewissem Sinne mit sich selbst uneins ist, dass sich also in der Musik eine Distanz erkennen lässt zwischen dem gerade Erklingenden – als dem Objekt der Reflexion – und der dahinterstehenden imaginären Instanz, die gewissermaßen die zur Reflexion fähige und gleichsam im Hintergrund die Fäden ziehende Vernunft verkörpert. Deshalb zeigt sich musikalische Selbstreflexion wohl auch am besten dort, wo der musikalische Prozess seine Selbstverständlichkeit verliert und zu scheitern droht – weil dort eine solche Distanz zwischen dem musikalischen Objekt und der reflektierenden musikalischen Vernunft am deutlichsten spürbar wird. Ein berühmtes Beispiel hierfür wäre etwa der „falsche“, nämlich unweigerlich als verfrüht wahrzunehmende Horn-einsatz vier Takte vor dem Beginn der Reprise im Kopfsatz von Beethovens *Eroica* (ein Tonika-Einsatz des Hauptthemenkopfes zu einem Zeitpunkt, an dem die Tutti-Harmonik das Dominantplateau noch gar nicht zugunsten der Tonika verlassen hat). Hier scheint die Musik zu entgleisen, sich selbst infrage zu stellen und damit in jene Distanz zu sich selber zu treten, die Reflexion erst ermöglicht.

Auch scheinbar falsche Satz- und Werkanfänge können Musik als ein selbstreflexives Phänomen erscheinen lassen. Ein prominentes Beispiel wäre hier der Beginn von Joseph Haydns *Streichquartett G-Dur* op. 33 Nr. 5: Es erklingt zunächst eine zweitaktige Schlussformel (eine Kadenz V-I mit auf-

steigendem Quartgang in der Oberstimme) samt nachfolgender Pause. Erst danach beginnt ein „richtiges“, achttaktiges Hauptthema. Dieses mündet am Ende in die vorangestellte Schlussformel, gibt dieser also nachträglich thematische Bedeutung. Darüber hinaus aber ist, genau besehen, die ganze Themenmelodie derart aus Terz- und Quartgängen gebildet, dass man sie durchweg als aus der Schlussformel abgeleitet verstehen kann. Indem nun die Musik diese Schlussformel so irritierend an den Anfang stellt, dem Hauptthema also voranstellt, kommentiert sie sich – wie dem Spieler bzw. Hörer freilich erst nachträglich bewusst wird – gleichsam selber, weist nämlich darauf hin, dass der Quartgang in der scheinbar so belanglosen, weil allgemeingültigen Schlussformel die Keimzelle zum Ganzen und damit eigentlich die Hauptsache ist bzw. war. Man könnte auch sagen: Die Musik analysiert sich gleichsam selber.¹

Weil nun selbstredend Musik schon mangels Gehirnzellen gar nicht denken kann, sondern nur dadurch, dass sie den Rezipienten in ihr Spiel hineinzieht und diesem den Eindruck vermittelt, sie sei eine denkende, der Reflexion fähige Instanz, ist freilich gerade bei Haydn oft schwer zu entscheiden, ob man dort, wo die Musik ihr intelligentes Spiel mit dem Spieler oder Hörer treibt, tatsächlich den Begriff „Selbstreflexion“ wählen soll. Niemand wird bestreiten, dass etwa am Ende von Haydns *Streichquartett Es-Dur* op. 33 Nr. 2 die Musik sich wie ein intelligentes Subjekt verhält, indem sie den Hörer in denkbar witziger Weise mehrfach darüber täuscht, wann Schluss sein soll, um dann letztlich an einem ganz unwahrscheinlichen Punkt – nach der Anfangsphase des Themas – abzubrechen. Reflektiert die Musik damit aber auch sich selber? Gerhard J. Winkler beschreibt diesen berühmten Schluss als „das Auseinandertreten zwischen dem ‚realen‘ Komponisten Haydn und dem für dieses Quartett verantwortlichen kompositorischen Subjekt“ und verweist auf die Analogie zur literaturwissenschaftlichen Kategorie des Ich-Erzählers in epischen Texten:

„Das Verfahren läßt sich annähernd darin umschreiben, daß der reale Autor Haydn seinen ‚impliziten Autor‘ vorausschickt und ihn kompositorisch in ein Dilemma laufen läßt, aus dem er sich schließlich nur durch das inszenierte Eingeständnis seines Fehlers ziehen kann.“²

Auch hier droht also die Musik, wie in den anderen erwähnten Fällen, zu entgleisen; doch stellt sie nicht ihren Fortgang, sondern ihren Schluss infrage. Selbstreflexiv wäre dabei allerdings weniger das Nicht-Schließen-Können an

¹ In ähnlicher Weise ließe sich dies vom kaum weniger irritierenden Beginn des *Streichquartetts B-Dur* op. 50 Nr. 1 sagen, wo die Musik erst nach und nach offenlegt, dass die bloßen Tonrepetitionen des unbegleiteten Violoncellos in den ersten zwei Takten bereits das eigentliche „Thema“ waren.

² Gerhard J. Winkler, *Opus 33/2: Zur Anatomie eines Schlußeffekts*, in: Haydn-Studien 6/4 (1994), S. 290. Vgl. auch Gretchen Ann Wheelock, *Wit, Humor, and the Instrumental Music of Joseph Haydn*, Ann Arbor 1983, S. 221.

sich, sondern eher der Umstand, dass die Musik in ihrer Not zuletzt mit dem Gedanken spielt, ob womöglich nicht auch die Anfangsphrase des Themas zur Schlussbildung taugt – und sich die Frage am Ende gleichsam selber beantwortet mit einem: Wieso eigentlich nicht?

Bei den Wiener Klassikern spielt das Menuett – jene Form, an der Mozart das Komponieren lernte – bekanntlich eine besondere Rolle, die quer zur vordergründigen Harmlosigkeit des konventionellen Tanzsatzes steht. Hier, im Menuett, thematisieren Haydn, Mozart und auch noch Beethoven grundlegende Fragen der musikalischen Syntax in der Auseinandersetzung mit den Normen des regelhaft-quadratischen Satzbaus. Was Joseph Haydn angeht, hat dies insbesondere Wolfram Steinbeck bereits ausführlich dargelegt.³ Gerade Haydn experimentiert daneben auch immer wieder mit rhythmisch-metrischen Komplikationen, die in Extremfällen sogar den Tanzcharakter weitgehend zerstören können. (Am weitesten geht dies im *Menuet alla Zingarese* von op. 33 Nr. 5, wo es beim Hören außerordentlich schwer fällt, auch nur die Takte mitzuzählen, so sehr negiert die Musik ihr notiertes Metrum.)

Ein in vieler Hinsicht eigentümlicher und besonders komplexer Fall ist das Menuett von Haydns letztem vollendetem Quartett, dem *F-Dur-Quartett* op. 77 Nr. 2 (Hob. III:82, komponiert 1799, publiziert 1802). Im Hinblick auf die Taktgruppenstruktur ist dieses Menuett recht konventionell gebaut, nämlich im A-Teil überwiegend aus Viertaktgruppen zusammengesetzt.⁴ Unter der Oberfläche syntaktischer Regelmäßigkeit findet man allerdings rhythmisch-metrische Phänomene, die umso komplizierter werden, je genauer man sie anschaut (siehe Notenbeispiel 1).

Auffällig sind zunächst die vielen binären Strukturen, also repetierte Floskeln oder Motive, die einen Umfang von zwei Vierteln haben und so in der Verkettung quer zum Dreiviertel-Takt des Satzes stehen. Hierbei einfach von Hemiolen oder auch impliziten Taktwechseln im Sinne des bayerischen Zwiefachen oder des böhmischen Furiant zu sprechen, griffe allerdings zu kurz – es würde eine Eindeutigkeit suggerieren, die hier den binären Strukturen gerade abgeht.

³ Wolfram Steinbeck, *Das Menuett in der Instrumentalmusik Joseph Haydns*, = Freiburger Schriften zur Musikwissenschaft 4, München 1973.

⁴ Nicht zufällig wird es deshalb in Steinbecks Dissertation (ebd.) auch nicht thematisiert. Die Problematik, die hier entfaltet werden soll, wurde in der Haydn-Literatur anscheinend noch nirgends diskutiert oder als solche wahrgenommen.

Menuet
Presto

18

Notenbeispiel 1: Joseph Haydn, *Streichquartett F-Dur* op. 77 Nr. 2, Beginn des *Menuet*, aus: Joseph Haydn, *Werke*, XII/6, hrsg. von Horst Walter, München 2003 (Copyright G. Henle Verlag, Abdruck mit freundlicher Genehmigung).

Das vorgezeichnete Metrum, den Dreiviertel-Takt, prägen zu Beginn unmissverständlich nur die drei Unterstimmen aus. Die erste Geige sieht sich schon zu Beginn einer ambivalenten Situation ausgesetzt: Sie gibt mit ihrer auftaktigen Floskel den Einsatz, markiert die schwere Eins des ersten und auch des zweiten Taktes im Einklang mit den Unterstimmen, muss sich dann aber entscheiden, ob sie die Takte 2 und 3 hemiolisch verstehen will oder nicht. Legitim ist beides, und die Entscheidung ist nicht unwesentlich, weil sie Konsequenzen für den Fortgang der Musik hat. Ist die erste Geige der Ansicht, dass zu Beginn eines Satzes (und zumal eines Tanzsatzes) zuerst einmal das Metrum stabilisiert werden müsse, bevor es infrage gestellt wird, dann wird sie jeweils die Takt-Eins zu betonen versuchen, um den Dreiviertel-Takt herauszuprofilieren. Wenn sie das tut, muss auch das Cello ab Takt 5 mit Auftakt so verfahren und im Einklang mit den Taktstrichen artikulieren, so sehr ihm dies auch allmählich gegen den Strich gehen mag, da ja seine Stimme intervallisch ganz binär angelegt ist mit den repetierten Quintfällen aus jeweils zwei Vierteln.

Die erste Geige wird nach ihrer Pause ab Takt 6 versuchen, das Dreiviertel-Metrum weiterzuführen, wird dann aber spätestens bei der dritten Wiederholung des Motivs aus zwei Achteln und einer Viertel daran scheitern, dieses Motiv ständig verschieden zu artikulieren: einmal nachschlagend ohne Betonung, dann volltaktig mit Akzent auf der ersten Achtel, schließlich auftaktig mit Akzentuierung der untersten Note und so weiter. Sie wird sich entweder

so verheddern, dass sie abbricht, oder sich merken, dass man die Stelle so jedenfalls kaum sinnvoll spielen kann.

Beim zweiten Mal – oder wenn sie sich die ersten zehn Takte vorab schon angeschaut hat –, wird die erste Geige deshalb tunlichst gleich von der intervallisch-motivischen Struktur ihrer Stimme ausgehen und in Kongruenz damit artikulieren, also in Zweiviertel-Einheiten, und zwar nicht erst ab Takt 6, sondern schon mindestens ab Takt 2. Sie wird also die gestoßenen Quintfälle ab Takt 2 hemiolisch spielen und so den Quintfall als Basismotiv herausarbeiten, mit Akzentuierung der oberen Note (womit dann plötzlich der abschließende Terzfall von Takt 4 auch als Ableitung aus dem Quintfallmotiv erscheint). Der Cellist wird diese Version nun sicherlich übernehmen, wenn er anschließend im Piano die repetierten Quintfälle alleine fortsetzt; das heißt, er wird jetzt ebenfalls die *obere* Note des Quintfalls akzentuieren (und froh sein, nicht ständig – und gegen den Bogenstrich – die Betonung wechseln zu müssen, um das Dreiermetrum zu retten). Die Bratsche wird ihn dabei ab Takt 7 unterstützen.

Die Frage ist nun allerdings, ob die Musik es überhaupt aushält, dass jetzt ab Takt 4 das Dreiermetrum völlig verloren geht zugunsten von lauter Einheiten aus zwei Vierteln. Schließlich macht das Cello bis Takt 12 keine Anstalten, das ternäre Metrum zu restituieren. Die Bratsche bemüht sich zumindest darum; freilich etablieren ihre *Sforzati* in den Takten 8 und 9 ein Dreiermetrum zur Unzeit: jeweils mit Schwerpunkt auf dem dritten Viertel des notierten Taktes.

Das Problem, das sich ergibt, wird obendrein drastisch dadurch verschärft, dass sich die erste Geige ja, wie gerade beschrieben, entschlossen hat, die Takte 6ff. ebenfalls binär zu spielen, also mit Akzentuierung des hohen *A* (weil es anders kaum geht). Damit befindet sie sich nun allerdings (ebenso wie die zweite Geige, sofern diese analog artikuliert) unversehens in einem Widerspruch zu den beiden Unterstimmen, die zwar auch binär artikulieren, aber um ein Viertel phasenverschoben. Die beiden Instrumentenpaare arbeiten mit ihren impliziten Betonungen nun also ständig gegeneinander. Auf diese Weise wird nicht nur dauerhaft der notierte Dreiviertel-Takt ausgehebelt, sondern auch verhindert, dass sich überhaupt ein imaginärer Zweiviertel-Takt (bzw. durchgängige Hemiolik) etablieren kann. Dass beide Instrumentenpaare nicht nur den Dreiviertel-Takt aushebeln, sondern auch noch mit ihrem Zweiviertel-Metrum *gegenläufig* artikulieren, also die Schwerpunkte phasenverschoben setzen, lässt sich im gemeinsamen Spiel kaum durchhalten – jedenfalls dann nicht, wenn man wahrnimmt, was die andere Partei spielt (und dies ist ja schließlich eine Grundbedingung für kammermusikalisches Musizieren). So wird auch dieser Interpretationsansatz scheitern, noch bevor man beim rettenden Takt 10 angekommen ist – dort nämlich, wo die Musik endlich wieder ins Dreiviertel-Metrum „einrastet“. Falls die Spieler die Stelle aber wider Erwarten doch überwinden sollten, werden sie endgültig an den Takten 13ff. scheitern. Hier erscheint es plötzlich ganz unsinnig, das Interpretationsmuster

mit dem oben betonten Quintfall gegen die dezidiert auftaktig einsetzende erste Geige zu stellen.

Die Musiker werden also gezwungen sein, ein Interpretationsmuster zu finden, das einerseits konsequent ist, andererseits auch ein gemeinsames Spiel ermöglicht. Gerade die zweite Akkolade der Partitur legt nun nahe – darauf wird die zweite Geige hinweisen –, die Quintfallketten einfach *umgekehrt* zu artikulieren, also mit Schwerpunkt auf der *unteren* Note. Auf diese Weise ließen sich die zweiten zwölf Takte jedenfalls, wie es scheint, einigermaßen spielen. Ein Stolperstein ist freilich in der Bratschenstimme eingefügt in Takt 17: ein zusätzlicher Ton, der dazu führt, dass im Folgetakt die Quintfälle phasenverschoben zu denen des Cellos platziert sind. Und auch in den Schlusstakten müsste man das Schema wieder aufgeben. Insgesamt aber scheint die Betonung des unteren Tons der repetierten Quinten in den Takten 13–24 einigermaßen sinnvoll und tragfähig zu sein.

Entscheidet man sich beim Spielen für diese Lösung, dann muss dies allerdings Konsequenzen auch für die ersten zwölf Takte des Menuetts haben. Insbesondere müssen nun, um das Betonungsmuster nicht mittendrin willkürlich zu wechseln, die Quintenketten der Unterstimmen ab Takt 5 ebenfalls mit Schwerpunkt auf dem *unteren* Ton artikuliert werden und die Achtelfiguren der beiden Geigen – was sich ohnehin anbietet – kongruent dazu mit Betonung des oberen Tons, des hohen *A*.

Beim erneuten Versuch, den Satz von Anfang an zu spielen, nun in der gerade geschilderten Manier, wird sich allerdings herausstellen, dass die inzwischen gefundene, ab Takt 5 so sinnvoll erscheinende Interpretationslösung ausgerechnet für die ersten Quintfälle, diejenigen der Takte 2 und 3, nicht funktioniert. Hier kann die erste Geige beim besten Willen die fallenden Quinten nicht auf dem unteren Ton betonen: Dies würde gleich zu Beginn ein metrisches Chaos auslösen und widerspräche auch völlig der Schlusswendung in Takt 4, die selbstverständlich ihren Akzent auf der oberen Note hat. Wenn nun die so mühsam gefundene Version aber schon in den ersten Takten, bei der Vorstellung des Motivs, nicht funktioniert, kann sie freilich auch nicht für den weiteren Verlauf ab Takt 5 taugen.

Was also tun in dieser völlig verfahrenen Situation? Um den Satz überhaupt spielen zu können, bleibt noch eine letzte, ganz pragmatische Lösung: die Flucht in die Indifferenz. (Es ist dies übrigens die Lösung, die man auch den einschlägigen CD-Einspielungen des Satzes anhört, selbst bei so gewissenhaften Interpreten wie dem *Quatuor Mosaïque*.⁵) Schließlich kann man ja auch ganz darauf verzichten, in metrischer Hinsicht Farbe zu bekennen und die binäre Motivik als solche herauszuarbeiten. Der ostinat wiederholte Quintfall und das fallende Violin-Motiv aus zwei Achteln plus Viertel werden also in metrischer Hinsicht einfach neutral gespielt, weder „auftaktig“ noch „volltaktig“ und so, dass zum Beispiel die Cellostimme ab Takt 5 als unge-

⁵ Aufnahme von 1989, Label Naïve, o. O. 2000.

gliederte Reihung von lauter gleichwertigen Vierteln wirkt. Solcherart gespielt, gewissermaßen mit einer stoischen Gleichgültigkeit gegenüber der motivisch-metrischen Struktur der Musik, lässt sich die Musik dann durchaus bewältigen und die existierenden Aufnahmen, die über die von Haydn komponierten Widerstände einfach hinwegspielen, sind ja auch der greifbare Beleg dafür.

Selbst diese pragmatische Indifferenz entpuppt sich aber – zumindest für sensible Musiker – im weiteren Verlauf als pure Scheinlösung, durch das nämlich, was im B-Teil des Menuetts nach dem Doppelstrich passiert (siehe Notenbeispiel 2). Hier scheint die Musik plötzlich zu beginnen, die rhythmisch-metrische Problematik zu reflektieren und hierzu Stellung zu beziehen. Man könnte es auch anders formulieren und sagen: Der Komponist selber greift ein.

Notenbeispiel 2: Joseph Haydn, *Streichquartett F-Dur op. 77 Nr. 2, Menuet*, T. 25–46 (Copyright G. Henle Verlag, Abdruck mit freundlicher Genehmigung).

Verarbeitet wird hier zunächst die erste Menuettphrase, und zwar so, dass aus dem ersten Viertakter quasi die beiden Quintfalltakte entfernt und die Takte 1 und 4 unmittelbar aneinandergehängt werden, nur melodisch etwas verändert. Danach wird das Motiv aus zwei Achteln plus Viertel – nennen wir es einfach „Achtelmotiv“ – isoliert und im Wechsel zwischen den beiden Stimmpaaren hin- und hergereicht.

Die spielenden Musiker werden hier, wie schon am Satzanfang, zunächst auftaktig artikulieren, im Einklang mit dem notierten Dreiviertel-Takt, werden dann aber dort, wo das Achtelmotiv in isolierter Form zwischen den Stimmen hin und herspringt, unweigerlich dazu übergehen, hemiolisch, also in Zweiviertel-Einheiten, zu artikulieren, und zwar so, dass das Achtelmotiv vom Kopf her, also auf der oberen Note, akzentuiert wird. Der Übergang von auf-

taktiger zu volltaktig-hemiolischer Spielweise, den auch die einschlägigen Aufnahmen hier hören lassen, ist im Grunde unvermeidlich, und er ist von enormer Bedeutung. Hier nämlich, am Beginn des B-Teils, scheint die Musik in definierender Absicht einzugreifen. Indem sie das Achtelmotiv abspalte und durch das Wechselspiel völlig aus dem Dreiviertel-Metrum herausnimmt, zeigt sie gleichsam mit dem Finger darauf, dass diese Dreiklangsbrechung als Motiv ernst zu nehmen und nicht etwa auftaktig, sondern volltaktig zu verstehen ist, mit dem Schwerpunkt auf der ersten Note.

Analoges geschieht sofort anschließend auch mit dem thematischen Quintfall, nachdem ab Takt 34 zunächst das Dreiviertel-Metrum wiederhergestellt worden ist. In der zweiten Akkolade treten zunächst in den beiden Unterstimmen repetierte Quintfälle hinzu, die in metrischer Hinsicht ambivalent sind (in einer Weise, die jede Spielweise gleich unbefriedigend erscheinen lässt). Dann aber wird der Quintfall im Cello isoliert und zur Hauptsache gemacht: nämlich ab Takt 41 dreimal solistisch auf schwerer Zeit gespielt, das dritte Mal zu punktierten Halben mit Fermaten gedehnt und ausharmonisiert. Erneut scheint hier die Musik in definitiver Absicht einzugreifen, um mitzuteilen: So und nicht anders, nämlich mit Betonung der *ersten* Note, ist der Quintfall zu verstehen – und er ist auch als zweites Kernmotiv des Satzes zu betrachten, nicht einfach nur als beiläufiges Quintpendel, das sich jedem Metrum anschmiegt, sogar dem Dreiertakt.

Das Herausprofilieren beider Kernmotive und das Insistieren darauf, dass sie beide volltaktig, also mit Akzent auf der ersten Note, zu spielen sind, parallelisiert sie zugleich: Es weist suggestiv darauf hin, dass das Achtelmotiv mit seiner fallenden Dreiklangsbrechung im Grunde nur eine melodisch ausgefüllte Variante des Quintfallmotivs ist. Das alles aber muss nun Konsequenzen haben für die Darstellung des Satzes – dann jedenfalls, wenn man Haydns Musik als einen in sich logischen Prozess versteht. (Dass es in den existierenden CD-Aufnahmen keinerlei Konsequenzen hat, ist mir unverständlich.)

Wer den B-Teil des Menuetts in der skizzierten Art und Weise gespielt und verstanden hat, kann im Grunde die sich anschließende Reprise des A-Teils, die nach den Fermaten beginnt, nicht mehr so spielen wie zu Beginn. Wirklich mitdenkende Musiker werden nach den Fermaten die Reprise des A-Teils entweder ganz anders spielen, oder sie werden abbrechen, sich sagen, dass sie den A-Teil offenbar beim ersten Mal – in welcher Variante sie es auch probiert haben mögen – immer noch nicht richtig gespielt haben, und auch nicht den Beginn des B-Teils. Wenn nämlich die im B-Teil sich vollziehende artikulatorische Definition der beiden Motive als solche ernst genommen wird, dann muss im Grunde auch schon der Beginn des B-Teils anders gespielt werden: nämlich mit Akzentuierung der jeweils *ersten* Achtel.

Dadurch ergibt sich nun allerdings eine ganz anders klingende Musik, nämlich eine im Dreihalbe-Takt und – ab Takt 28 (3. Viertel) – im Zweihalbe-Takt (siehe Notenbeispiel 3). Dem ab Takt 34 vorübergehend restituierten

Dreiviertel-Takt setzen ab Takt 36 die Unterstimmen dann wieder einen Dreihalbe-Takt entgegen, wobei sie ihren Taktschwerpunkt in schroffer Weise ausgerechnet auf der Zählzeit platzieren, die in den Oberstimmen unmissverständlich als Auftakt fungiert.

The musical score is presented in five systems, each with four staves (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass). The key signature is one flat (F major). The time signature is primarily 3/4, with changes to 3/2 at measures 36 and 57. The score includes various dynamic markings: *p* (piano), *f* (forte), *cresc.* (crescendo), and *decresc.* (decrescendo). Measure numbers 25, 36, 47, 57, and 68 are clearly marked at the beginning of their respective systems. The notation features complex rhythmic patterns, including triplets and syncopation, which are highlighted by the text as 'latent metric'.

Notenbeispiel 3: Joseph Haydn, *Streichquartett F-Dur* op. 77 Nr. 2, zweiter Teil des *Menuet*, mit Markierung der latenten Metrik (Copyright G. Henle Verlag, Abdruck mit freundlicher Genehmigung).

Vor dem Hintergrund dieser Interpretation des B-Teils ist jetzt auch die variierte Reprise des A-Teils, also das auf die Fermaten Folgende, anders zu spielen, und im Einklang damit dann auch – nach dem intermittierenden Trio – die Wiederholung des ganzen Menuetts: Die Musik wird (vgl. die Markierungen in Notenbeispiel 3) im A'-Teil von Anfang an gar nicht ins vorgezeichnete Dreiviertel-Metrum finden, vielmehr werden die ersten acht Takte (T. 45ff.) in hemiolischem Dreihalbe-Takt gespielt, der den notierten Auftakt als schwere erste Zählzeit auffasst. Dem setzt die 1. Violine nach einiger Zeit (Mitte der dritten Akkolade) eine andersartige, nämlich phasenverschobene Hemiolik entgegen, die die anderen Stimmen aus dem Konzept zu bringen droht. Die letzten beiden Akkoladen tragen dann erneut einen metrischen Konflikt aus, nun zwischen dem Dreiviertel-Takt der ersten (und später auch zweiten) Geige und dem imaginären Dreihalbe-Takt vor allem in den unteren Stimmen. (Interessant sind hierbei die verschieden platzierten *sforzati* der Violinen in der Mitte der vorletzten Akkolade: gerade so, als seien diese sich unschlüssig, ob sie sich dem Dreihalbe-Metrum der Unterstimmen anschließen oder auf ihrem Dreiviertel-Takt beharren sollen.) Letztlich erweist sich das hemiolische Prinzip aber als das stärkere: Es beherrscht die letzten zwölf Takte, eröffnet also und beschließt auch diesen letzten Abschnitt im Dreihalbe-Takt – völlig quer zu den notierten Taktstrichen, denen immerhin die Unterstimmen ja doch auch zuneigen.

Auch im A-Teil (siehe Notenbeispiel 1), den der A'-Teil nur erweitert, ist dies nun so, wenn man die Kernmotive in Konsequenz des B-Teils stets abtaktig und nie auftaktig spielt. Es beginnen und enden damit also beide repetierten Teile des Menuetts in einem volltaktig einsetzenden Dreihalbe-Takt, völlig quer zu den notierten Taktstrichen. Und wenn auch innerhalb dieser Interpretationslinie nach wie vor metrische Komplikationen auftreten sowie phasenweise ein Dreiviertel-Takt in einzelnen oder auch allen Stimmen durchbricht, teilt sich doch dem Hörer als Eindruck mit, dass der Grundpuls der Musik fast durchgängig aus Halben besteht, dass die Halbenote also die eigentliche Zählzeit darstellt.

Bei alledem ist nun noch zu bedenken, dass Haydn diesem Menuettsatz die Tempovorschrift *Presto* gegeben hat. Das sehr rasche Tempo führt natürlich dazu, dass die Viertel ohnehin viel zu schnell sind, um darauf noch ein Menuett tanzen zu können. Nimmt man allerdings die volltaktig-hemiolische Interpretation, die hier die Musik selber prozessual aus sich heraus zu entwickeln und dem Spieler aufzudrängen scheint, als Interpretationsmodell ernst, dann schleicht sich innerhalb dieses *Presto*-Tempos quasi durch die Hintertür wieder ein gewisser Menuettgestus in die Musik ein, nämlich auf der Ebene verdoppelter Notenwerte: Dort, wo die Musik volltaktige Dreihalbe-Takte ausprägt – und das sind immerhin die Schlüsselstellen der Form –, dort etabliert sich akustisch ein gemächlich schreitender Dreiertakt, der im Bewegungsgestus dem eines tanzbaren Menuetts durchaus nahekommt. Haydn lässt also das traditionelle Menuett zugunsten eines extrem schnellen, scherzo-

haften Presto-Satzes hinter sich, und zugleich schimmert auf höherer Ebene doch wieder im Grundpuls der Musik das alte, höfische Menuett durch.

Gleichwohl bleibt immer noch die Frage nach der Legitimität des Ganzen. Gesetzt den Fall, ein Quartettensemble kommt nach mehrmaligem Scheitern und heftigem Diskutieren des fast unlösbaren Problems einer in sich konsistenten Interpretation tatsächlich zum Schluss, dem Satz in der Interpretation quasi ein Dreihalbe-Metrum zugrunde zu legen (sei es von Anfang an oder auch erst bei der Wiederholung beider Teile): Kann und darf man die Musik wirklich so spielen, mit derart schroffer Diskrepanz zwischen Erklingendem und Notiertem? Vermutlich hätte sich kein Musiker der Zeit um 1800 derartiges getraut, und selbst heutige Musiker scheinen eine in metrischer Hinsicht so radikale Interpretation nicht für praktikabel oder legitim zu halten (ganz abgesehen davon, dass auch sie nicht immer in allen Stimmen „funktioniert“ – man beachte die Stellen in Notenbeispiel 3, bei denen die imaginären „verschobenen“ Taktstriche nur halb durchgezogen sind). Insofern könnte man bei der These bleiben, dass die Musik tatsächlich nicht spielbar ist, solange man jedenfalls von der Interpretation verlangt, dass sie eine innere Konsistenz aufweist und einer gewissen Logik folgt.

Letztlich wichtiger aber als die Frage der praktischen Spielbarkeit an sich ist wohl ein anderer Punkt. Der Satz scheint von Haydn so komponiert zu sein, dass er den Eindruck erweckt, selber das Problem gelingender und in sich stimmiger Interpretation nicht nur zu provozieren, sondern auch zu *reflektieren*. Indem die Musik den Spielern immer neue metrische Probleme bereitet, die diese aus dem Konzept bringen, lenkt sie das Augenmerk ganz auf ihre motivische Substanz und zwingt unweigerlich zum Nachdenken über die motivisch-metrische Struktur und über Konsequenzen, die daraus für die Interpretation zu ziehen sind – auf die Gefahr hin, dass die Musiker mehrmals abbrechen und es immer wieder neu versuchen müssen (um dann vielleicht entnervt ganz aufzugeben).

Dieser Reflexionsprozess, den die Musik jedem wirklich sensiblen Musiker in hartnäckiger Weise abverlangt, scheint mir das eigentlich Interessante an diesem Satz zu sein. Er führt hier nämlich fast zwangsläufig zu einem realen Diskurs zwischen vier Individuen. Spätestens nach den ersten gescheiterten Versuchen, den Satz überzeugend zu spielen, sind die Musiker im Grunde gezwungen, sich verbal darüber zu verständigen, wie sie denn zum Beispiel mit dem Quintfallmotiv umgehen wollen, ob sie ihm zuliebe letztlich auch in Kauf nehmen wollen, dass die Viertelnote als Grundsschlag von der Halben ersetzt wird, und dies womöglich schon von Anfang an. Unversehens wird so aus dem Versuch, mal eben ein Haydn-Menuett zu spielen, eine kontroverse Diskussion, die umso länger dauern wird, je deutlicher wird, dass eine in sich konsistente Interpretation im Sinne der Konventionen des 18. Jahrhunderts gar nicht möglich ist.

Dass es sich hier um den Menuettsatz des letzten Streichquartetts handelt, das Joseph Haydn vollenden konnte⁶, scheint vor diesem Hintergrund geradezu symbolische Bedeutung zu bekommen. Der Gedanke drängt sich auf, diesen verrückten Satz zugleich als Endpunkt und als Vermächtnis wahrzunehmen. Jener Haydn, der ein Komponistenleben lang daran arbeitete, die Musiker und Zuhörer zum Mitdenken und kreativen Nachvollziehen des musikalischen Prozesses zu erziehen⁷, schreibt am Endpunkt seines Quartettschaffens eine Musik, die dazu tendiert, sich selber in intellektuelle Reflexion aufzulösen. Schließlich reflektiert die Musik, wie gesagt, hier nicht nur sich selbst und das Problem gemeinsamer Interpretation, sondern setzt – damit sie überhaupt gespielt werden kann – geradezu voraus, dass die Musiker erst einmal gemeinsam darüber diskutieren, wie denn eine tragfähige Interpretation aussehen könnte. Dies wiederum erzwingt eine diskursive Analyse des Notentextes, weshalb man zu guter Letzt vielleicht sogar sagen kann: Diese Musik ist, da sie sich spontan gar nicht überzeugend spielen lässt, etwas, das seine eigentliche, wahre Existenzform weniger in der klanglichen Realisierung als vielmehr im gemeinsamen Nachdenken und verbalen Diskutieren über die Komposition selbst findet – das akustische Substrat wird geradezu sekundär gegenüber dem Prozess gemeinsamer analytischer Reflexion über eine angemessene, ja überhaupt mögliche praktische Interpretation. Ausgerechnet aus dem Menuett, das ursprünglich nur Mittel zum Zweck des Tanzens und im Satzzyklus des Streichquartetts der einfachste Satz war, ist nun am Ende von Haydns Quartettschaffen – und genau an der Schwelle zum 19. Jahrhundert – etwas geworden, das am besten nur noch gedacht und gar nicht mehr gespielt wird.

⁶ Bekanntlich folgten in Haydns Quartettschaffen nur noch die beiden nicht mehr zu einem Satzzyklus vervollständigten Mittelsätze zu einem *d*-Moll-Quartett (Opus 103, Hob. III:83).

⁷ Vgl. hierzu u. a. David P. Schroeder, *Haydn and the Enlightenment. The Late Symphonies and their Audience*, Oxford 1990; und (den Haydn der 1770er und 1780er Jahre betreffend) Hartmut Schick, *Joseph Haydn – Komponieren im Geist der Aufklärung*, in: *Musik in der Geschichte – zwischen Funktion und Autonomie*, hrsg. von Inga Mai Grootte, = Münchner Kontaktstudium Geschichte 13, München 2010, S. 11–32.