

Zeitschrift: Dissonanz
Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band: - (2001)
Heft: 67

Artikel: "Nichts ist teurer als ein Anfang" : Joseph Haydns Anfängen und Beenden von Musikwerken als kompositorische Herausforderung
Autor: Haefeli, Anton
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-927948>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 13.06.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

«NICHTS IST TEURER ALS EIN ANFANG»¹ VON ANTON HAEFELI

Joseph Haydns Anfängen und Beenden von Musikwerken als kompositorische Herausforderung

ABSCHIEDE, ÄNDERUNGEN UND
NEUANFÄNGE BEI DISSONANZ

11 JANUARI 2019

Joseph Haydn, Streichquartett in G-Dur, Op. 54, Nr. 2, 1. Satz, 1. Violine



Joseph Haydn.
Portrait von John
Hoppner (1792)

Musik, «l'art du temps par excellence» (Gisèle Brelet), ist gestaltete, komponierte Zeit. So formulierte Olivier Messiaen 1958, dass «Musik aus Zeit, aus Unterteilungen der Zeit besteht»², und John Cage behauptete einmal, dass der einzige Unterschied zwischen dem alltäglichen Leben und einer Komposition deren Begrenzung durch die Zeit sei. Schon der für europäische Musik zentrale Terminus *Tempo* beinhaltet in seinem ursprünglichen Sinn solche Definitionen von *Musik als Zeitkunst*, ist er doch – über «tempus» – aus dem griechischen τέμνειν («schneiden, heraus schneiden») abgeleitet. Als solcher bezeichnet er einen «herausgeschnittenen» Teil aus dem «unbegreiflichen Zeitkontinuum» – also buchstäblich einen *Abschnitt*, der Zeit überhaupt erst erlebbar machen kann. Auch «Tempel, templum» stammt von τέμνειν ab, und damit offenbart sich etymologisch nicht nur eine frühe Verknüpfung von Zeit und Raum, sondern ebenso die religiöse Wurzel dieses Denkens: Wie der kulturellen Zwecken vorbehaltene «heilige» Zeitabschnitt aus der grenzenlosen (Gesamt)Zeit tritt, wird ein «heiliger» Raum aus dem unendlichen (Gesamt)Raum «herausgeschnitten» oder -gelöst.

In Musik manifestieren sich viele weitere Zeithorizonte, so etwa die je unterschiedliche Zeit der Komposition, des Autors, der Interpretin und des Hörenden. Darauf kann hier nicht näher eingegangen werden; immerhin sei zur Differenz etwa zwischen der «Zeit der Komponierenden» und der «Zeit der Hörenden» Arnold Schönberg zitiert (der damit gleichzeitig auch seine traditionelle Ansicht über Zeit und Raum als voneinander geschiedene Kategorien verrät): «Die Musik ist eine Kunst, die sich in der Zeit abspielt. Aber die Vorstellung des Kunstwerks beim Komponisten ist davon unabhängig, die Zeit wird als Raum gesehen. Beim Niederschreiben wird der Raum in die Zeit umgeklappt. Für den Hörer ist dieser Vorgang umgekehrt: Erst nach dem zeitlichen Ablauf des Werkes übersieht er es als Ganzes, seine Idee, seine Form, seinen Inhalt.»³ Bernd Alois Zimmermann bezieht dagegen Zeit und Raum eng aufeinander: «Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft sind, wie wir wissen, lediglich in ihrer Erscheinung als kosmische Zeit an den Vorgang der Sukzession gebunden. In unserer geistigen Wirklichkeit existiert diese Sukzession jedoch nicht. Die Zeit biegt sich gewissermaßen zu einer Kugelgestalt zusammen.» Und so habe eine Komposition den Zwang der in eine Richtung fließenden «kosmischen Zeit» zu brechen; in ihr «würde die Zeit [...] überwunden», sie würde zum Stillstand gebracht. In der Überwindung der Zeit liege für ihn [Zimmermann] das Glück des Komponierens, die Gewalt der Musik würde auf diese Weise deutlich.» Ein solches Postulat ist allerdings eher philosophischen Positionen entsprungen als kompositorischer Wirklichkeit, denn in seiner Musik selbst berücksichtigt Zimmermann die Zeitdimension durchaus auch als sukzessiven Verlauf und damit als Medium entwickelnder Verfahren.⁴

Damit wären wir bei der «Zeit einer [schriftlich fixierten]⁵ Komposition», zu der mit Carl Dahlhaus auf die wichtige Frage, ob Musik «Zeit in sich» habe (*potentielle, intentionale Zeit*) oder umgekehrt «in der Zeit» sei (*reale Zeit*), festgehalten sei: «Sind [...] die einzelnen Aufführungen, die «Realisierungen» eines Werkes, «in der Zeit enthalten», so kann von dem notierten Werk [...] gesagt werden, dass es gerade umgekehrt «Zeit in sich enthält». Und dass es der Sinn der immanenten Dauer ist, zur realen zu werden, ändert nichts an der Differenz zwischen den Zeitformen.»⁶ Oder anders gesagt: Wenn ein Musikwerk erklingt, verstreicht einerseits etwas von jener unwiederholbaren realen *Weltzeit*, in der es lokalisiert ist; andererseits klinkt seine endliche *Werkzeit* aus dem unendlichen Zeitstrom aus und bildet sozusagen eine Zeitschleife, die in beliebig vielen Aufführungen wiederholt werden kann.

«NICHTS WAR SCHON DA!»

Dieser essentielle Unterschied zwischen der Welt- und jeweiligen Werkzeit macht das Anfangen und Beenden eines Musikstücks zu einer kompositorischen Herausforderung, muss doch den Hörenden bewusst gemacht werden, warum und wann die Komposition aus der Weltzeit austritt und ihre eigene Zeitgestalt gewinnt und warum und wann sie diese beendet und die Hörenden wieder dem Fortgang der universalen Zeit überlässt. Das berühmte Paradoxon des alexandrinischen Gnostikers Basilides «Nichts war schon da!» – oder anders gesagt: Es war einmal, da war nichts da, und es gab nicht mal die Wortverbindung «es war», folglich weder Sag- noch Unsagbares und so weiter ad infinitum⁷ – bezeichnet den Vorgang genau: Bevor ein Musikwerk anfängt, war es, jedenfalls als individuell festgelegtes akustisches Geschehen, nicht da; es war aber etwas anderes da, zum Beispiel die nicht nur für Zimmermann unerbittlich in eine Richtung strömende universale Zeit. Morton Feldman erklärte dazu: «Wissen Sie, wann ich mich wirklich verlaufe? Wenn ich nicht mit Nichts anfangen. [...] Ich verlaufe mich in dem Moment, wo ich anfangen, über Ideen nachzudenken, ich verlaufe mich in meiner eigenen Geschichte.»⁸ Und bei jedem Musikstück könnte mit dem alten chinesischen Gedicht gefragt werden: «Wo ist der Anfang?» Und: Was war *vor* dem Anfang?

Deshalb fällt uns nach Basilides wohl auch Augustinus ein, der in seinen *Confessiones* (Liber XI, Caput XII) auf den Einwurf einer fiktiven Figur, was Gott eigentlich *vor* der Schöpfung tat, zunächst diese scherzen lässt: «Er schuf eine Hölle für jene, die zu hohe Dinge erforschen wollen», und dann den eigenen Standpunkt klar macht: «Eine solche Antwort gebe ich nicht. Lieber wollte ich sagen: «Was ich nicht weiss, das weiss ich eben nicht.» Im folgenden weicht er aber der Schwierigkeit des Problems nicht aus, sondern versucht es immer näher einzukreisen: «Zu keiner Zeit

1. Dixit Friedrich Nietzsche. – Ich widme diesen Aufsatz in grosser Liebe und Dankbarkeit meiner Vreni zum Gedenken an den 13. August 2000, auch einen «teuren Anfang».

2. In: Heinz-Klaus Metzger/Rainer Riehn (Hg.): *Olivier Messiaen, München 1982* (= *Musik-Konzepte* Bd. 28), S. 3.

3. Zit. nach Christian Martin Schmidt: *Brennpunkte der Neuen Musik*, Köln 1977 (= *Musik-Taschen-Bücher Theoretica* Bd. 16), S. 99 (das zweite Kapitel «Die Dimensionen Zeit und Raum – Arnold Schönberg, Bernd Alois Zimmermann, György Ligeti» bietet viele Anregungen zu diesen Fragen).

4. Zit. nach d. Verf.: «... wie die Zeit vergeht ...», in: Jean-Jacques Dünnik/Anton Haefeli/Regula Rapp (Hg.): *Der Grad der Bewegung. Tempovorstellungen und -konzepte in Komposition und Interpretation 1900 – 1950*, Bern 1998 (= *Basler Studien zur Musik in Theorie und Praxis* Bd. 1), S. 13 – 26, hier S. 18 mit Nachweis der Zitate (dieser Aufsatz führt das Thema von Musik als Zeit- und Raumkunst weiter). – Vgl. auch Andreas Gutzwiller: «Musik ohne Raum und Zeit», in: Thüning Bräm (Hg.): *Musik und Raum*, Basel 1986, S. 107–110; Theodor W. Adorno: *Beethoven. Philosophie der Musik* (Hg. von Rolf Tiedemann), Frankfurt a. M. 1993; Wolf Loockle/ Wolfgang Schreiber (Hg.): *Musik und Zeit*, Regensburg 1995; Otto Kolleritsch (Hg.): *Abschied in die Gegenwart. Teleologie und Zuständigkeit in der Musik* (= *Studien zur Wertungsforschung* Bd. 35), Wien 1998; Grazia Graccho: «Zwischen Raum und Zeit», in: *dissonanz* Nr. 65/ August 2000, S. 20 – 25.

warst Du [Gott] nicht als Schöpfer tätig, da Du selbst es bist, der die Zeit geschaffen. Und es gibt keine Zeit, die in gleicher Weise ewig ist wie Du; denn Du bist immerwährend, und währte eine Zeit auch ewig, so wäre es keine Zeit» (Caput XIV). Später stellt er die berühmte Frage «Quid est ergo tempus?», sagt, er wisse es nur, wenn er es niemandem erklären müsse, und unternimmt in den restlichen Kapiteln des elften Buches und in vielen des zwölften dann aber doch eine wirkungsmächtige Analyse der Zeit, die neben anderen auch Zimmermann sehr beeinflusst hat.

«WIE FANG' ICH NACH DER REGEL AN?»⁹

Gehen wir auf festeren Boden zurück, auf die Immanenz real existierender Kompositionen. Solange diese vorwiegend an einen Text gebunden waren – und das heisst in der europäischen Kunstmusik cum grano salis bis ins 16. Jahrhundert –, war die Schwierigkeit, ein Werk zu eröffnen und zu beenden, nicht allzu gross, weil die Rhetorik, mit der die Musik über Jahrhunderte hinweg verbunden war, viele Muster dafür bereithielt. Arg verkürzt, könnte auch gesagt werden: Vokalmusik beginnt mit dem Text und ist fertig, wenn alle Worte musikalisch ausgedrückt worden sind! In Gattungen wie der «Durchimitierten Motette» des 16. Jahrhunderts wird ausserdem die Binnengliederung vom Text diktiert: Der Komponist teilte ihn vor der Vertonung nach Sinneinheiten auf, erfand für jeden Abschnitt ein prägnantes Soggetto und führte dieses im erforderlichen Masse durch. Selbstverständlich stellte er die sich so ergebenden Teile nicht einfach nebeneinander hin, sondern verzahnte sie auf kunstvolle Weise. Auch in der wortlosen Tanzmusik mussten die zeitlichen Eckpunkte eines Stücks nicht besonders legitimiert werden, führte die eng umrissene Funktion solcher Musik, verschiedene Schritt- und Hüpfbewegungen zu generieren und zu begleiten, doch zu Standards, die Anfang, unterschiedliche Abschnitte und Schluss für die Tanzenden im voraus hörbar machten. Die im 17. Jahrhundert sich allmählich entwickelnde Instrumentalmusik war aber zunächst vom Geist der Vokal- und Tanzmusik tief durchdrungen und konnte von deren rhetorischen, semantischen und bewegungsmässigen Festlegungen profitieren.

Zum tatsächlichen kompositorischen Problem wurde das Anfangen und Beenden eines Musikwerks deshalb erst, als die Nachahmungslehre im 18. Jahrhundert allmählich durch eine «Imaginationsästhetik» (Hans Heinrich Eggebrecht) überwunden wurde und sich das Ideal der «absoluten Musik» als autonomer, von jeder aussermusikalischen Beeinflussung befreiter Instrumentalmusik durchsetzte: «Wenn von der Musik als einer selbständigen Kunst die Rede ist, sollte immer nur die Instrumentalmusik gemeint sein, welche, jede Hilfe, jede Beimischung einer anderen Kunst verschmähend, das eigentümliche, nur in ihr zu erkennende Wesen der Kunst rein ausspricht.»¹⁰ In den frühen Symphonien fanden Johann Stamitz und seine Schule die Möglichkeit, die ersten Sätze mit allgemein bekanntem Material: rhythmisierten Akkorden, Unisonoschlägen, Akkordbrechungen über zwei Oktaven («Mannheimer Raketen»), Crescendi und anderem zu eröffnen. Leopold Mozart nannte diese abstrakten Tusche – damals zwar revolutionär, von heute aus gesehen aber vielleicht weniger essentielles Anfangen als blosses Beginnen – spöttisch «Orchestergeräusche» und warnte seinen Sohn davor, solche selbst zu verwenden.

Es war indes nicht Wolfgang Amadé Mozart, sondern sein ideeller Lehrer Joseph Haydn, der die Kunst des individuellen Anfangens und Schliessens in der Musik als erster entwickelte und in unerschöpflichen Varianten differenzierte. Dieser, «Vater des Umsturzes» (Ernst Bloch) und «nahezu

ein Kant der Musik, der komponierend die Magna Charta des bürgerlichen Konzerts saals formulierte» (Peter Gülke), war ein lebenslang musikalisch denkender, forschender und sich fortwährend verbessernder Geist und wohl der entschiedenste und kontinuierlichste Experimentator der Musikgeschichte. Er begründete «die Neuzeit der Instrumentalmusik» und damit «die vielleicht gravierendste und einschneidendste historische Wende» in der Musik, ohne dabei, wie etwa sein Schüler Ludwig van Beethoven oder auch Johann Sebastian Bach, «auf dem Werk eines namhaften Vorgängers» aufbauen zu können. «Wie schwer dies angesichts der epochalen Leistungen Haydns zu begreifen ist, zeigt das umfassende und letztlich vergebliche Bemühen der Musikforschung seit Beginn des 20. Jahrhunderts, das «missing link» zwischen Bach und Haydn zu finden.»¹¹

Regeln fand dieser ausser der «prima pratica» jedenfalls kaum vor; er musste sie selbst stellen und folgte ihnen keineswegs getreu, sondern wich immer wieder von ihnen ab. Als Hauptvertreter einer Aufklärung und Humanität mit musikalischen Mitteln gelangen ihm kühne Synthesen zwischen «galant» und «gelehrt», Homo- und Polyphonie, Ausdruck und Konstruktion, Symmetrie und Asymmetrie, Vielfalt und Einheit, Allgemeinverständlichkeit und höchster Subtilität – wahrhaft eine Kunst für «Kenner(innen) und Liebhaber(innen)». Er schuf und entwickelte eine unglaubliche Fülle musikalischer Gattungen sowie formaler und satztechnischer Verfahren und brachte sie auf höchstes Niveau: Streichquartett, Symphonie, Klaviersonate und -trio, «klassisches» Oratorium und «klassische» Messe; Sonatenhauptsatzform, Doppelvariationsform, Sonaten- und Variationsrondo; «klassischen» Kontrapunkt, motivisch-thematische Arbeit, ja den «klassischen» Stil insgesamt; Variieren und «imprévu» als Prinzip, Anfangen in der «falschen Tonart», Instrumentales Theater und das Infragestellen von Hörkonventionen und -erwartungen. Er entwarf Opernarien und -finali, die keinem Schema entsprechen, schrieb den bis heute modernsten *Orfeo*, komponierte mit dem D-Dur-Violoncello- und dem Es-Dur-Trompetenkonzert zwei der bedeutendsten Instrumentalkonzerte sowie mit seiner *Concertante* B-Dur die beste konzertante Symphonie, und in den *Sieben Worten* glückte ihm als einzigem überhaupt die verrückte Aufgabe, acht (in der Vokalfassung sogar neun) langsame Sätze hintereinander anzuordnen, ohne je zu langweilen. Und wie gesagt: Er thematisierte als erster und gleich auf un-nachahmliche Art das Anfangen und Schliessen von Musik!

DER ANFANG VOR DEM ANFANG

Schon 1761 fand Haydn für *Le Matin*, eine seiner ersten Symphonien, eine folgenreiche Möglichkeit, Musik charakteristisch und wirkungsvoll zu beginnen: die vom rhetorischen «exordium» und der französischen Ouvertüre zwar mittelbar inspirierte, insgesamt aber völlig umgedeutete und selbstständigte «Langsame Einleitung» oder «Introduzione». Mit diesen seither von ihm immer wieder neu gestalteten Anfängen vor dem Anfang gab er eine ingenios-doppeldeutige kompositorische Antwort auf die oben gestellten Fragen, wo der Anfang sei oder was vor ihm sei. Nach der von ihm mitbegründeten Konvention der Zeit startete eine Symphonie ja mit einem schnellen Teil; an dessen Architektur als sogenannter «Sonatenhauptsatzform» mit «Exposition», «Durchführung» und «Reprise»¹² partizipiert die «Einleitung» jedenfalls nicht, verleiht ihm aber unverwechselbare Züge und trägt damit wesentlich zur Essenz des Kopfsatzes bei. Das unterscheidet sie ganz wesentlich von den die Suiten eröffnenden Ouvertüren, Präludien, Toccataen oder wie sie alle heissen, und seien sie von Johann Sebastian Bach!

5. «Eine schriftlose Musikpraxis spielt sich allemal in der Zeit ab, ohne dass man sagen könnte, sie enthalte Zeit in sich» (Hermann Danuser in der Einleitung zu: ders. [Hg.]: *Musikalische Interpretation*, Laaber 1992 [= *Neues Handbuch der Musikwissenschaft* Bd. 11, hg. von Carl Dahlhaus], S. 52).

6. Carl Dahlhaus: *Musikästhetik*, Köln 1967, S. 113.

7. Basilides formulierte auch den Syllogismus: «1. Gott erschuf die Welt aus nichts. 2. Aus nichts kommt nichts. 3. Gott hat diese Welt erschaffen, und sie ist eine Illusion.» In der Tradition des Basilides steht zudem die wahrscheinlich aus der Schule des Alcuin stammende Aussage: «Videtur mihi nihil ali-quid esse.» – Vgl. auch Ludger Lütkehaus: *NICHTS. Abschied vom Sein. Ende der Angst*, Zürich 1999.

8. Morton Feldman: «Middelburg Lecture», in: Heinz-Klaus Metzger/Rainer Riehn (Hg.): *Morton Feldman*, München 1986 (= *Musik-Konzepte* Bd. 48/49), S. 3 – 63, hier S. 19.

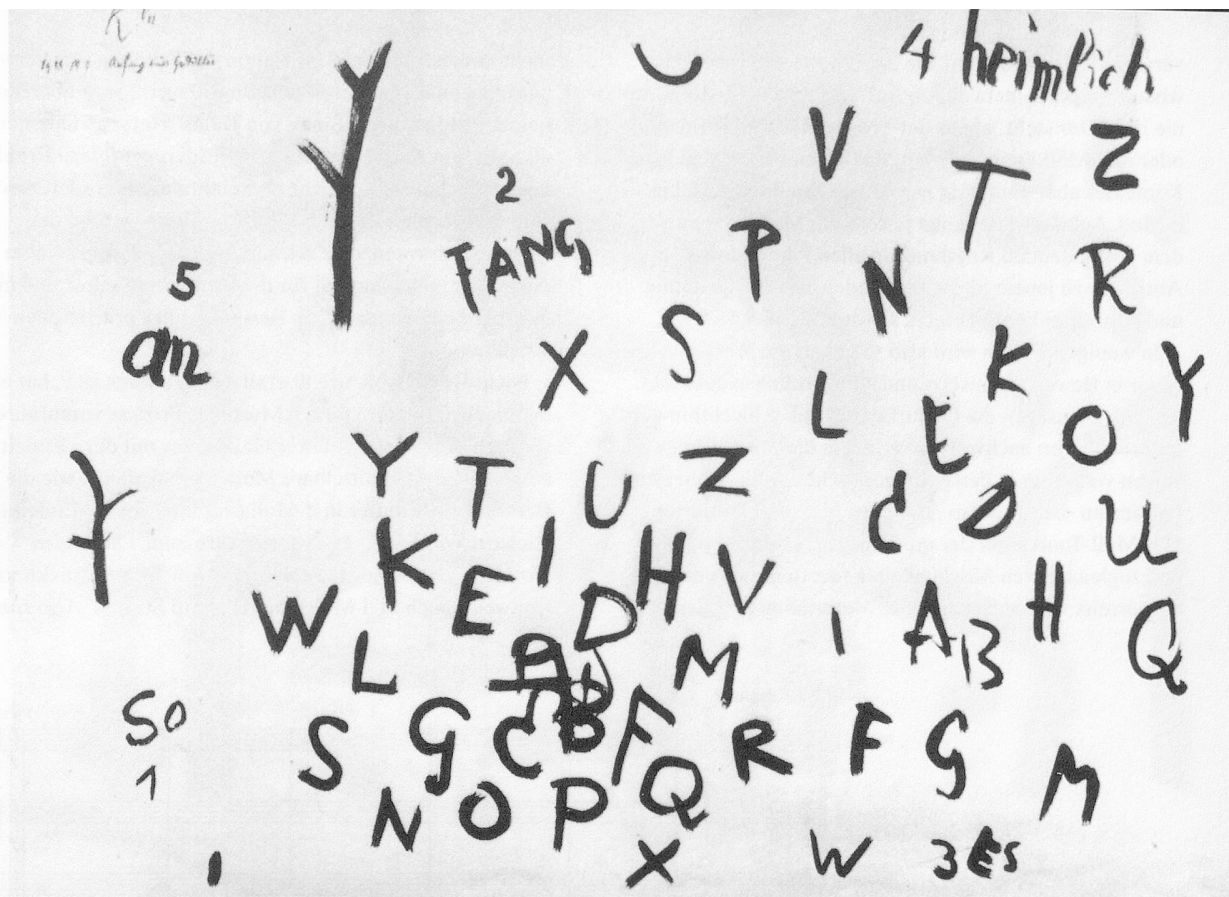
9. Fragt Richard Wagner bzw. sein Alter ego Walter von Stolzing in den *Meistersingern von Nürnberg*.

10. Ernst Theodor «Amadeus» Hoffmann 1810 in seiner Rezension der Fünften Symphonie Ludwig van Beethovens.

11. Wolfram Steinbeck: Artikel «Haydn, (Franz) Joseph», in: Horst Weber (Hg.): *Metzler Komponisten Lexikon*, Stuttgart 1992, S. 327 – 338, hier S. 327.

12. Diese Begriffe wurden erst lange nach Haydn geprägt oder auf musikalische Sachverhalte bezogen!

Paul Klee:
«Anfang eines
Gedichtes»
(Paul-Klee-
Stiftung,
Kunstmuseum
Bern)



Insbesondere gelang Haydn mit ihr auch die Gratwanderung, zu der die Paradoxie eines jeden Anfangs zwingt, der, «zwischen Abwesenheit und Anwesenheit des Gegenstandes schwebend, das Gewicht der Sache reflektieren muss, die da anfängt, nicht aber schon die Sache selbst; ihre Wahrnehmung wäre genau genommen kein Anfang mehr. Aus diesem Grunde erscheinen energisch einsetzende Themen allemal wie gewaltsame, ungerechtfertigte Vorgriffe bzw. die nachfolgenden Sätze wie deren nachgetragene Rechtfertigungen. Je grösser das Gewicht, je weiterreichend der Anspruch der Sache, desto stärker lastet jene Paradoxie, desto mehr bieten sich Vorahnungen, Anspielungen und andere Formen eines musikalischen Noch-Nicht an.»¹³

Ist der «schwebende» Einführungscharakter der «Introduzione» in *Le Matin*, etwas redundant, auf nicht weniger als drei Arten sicher gestellt – als Extrateil des Kopfsatzes, als auskomponiertes Crescendo und als musikalisches Evolveren eines Sonnenaufgangs –, erstehen die exorbitanten «Langsamen Einleitungen» zu den zwölf *Londoner Symphonien* Nr. 93 – 104 (einzig Nr. 95 c-Moll hat keine) nur noch aus genuin musikalischer Arbeit. Sie erfüllen die oben angesprochene Aufgabe, das Anheben der musikalischen Werkzeit zu markieren und zu legitimieren; führen dabei Musik, wie von Gülke gefordert, als (motivische) «Vorahnungen» (etwa in Nr. 94, 98 und 104 oder, am eklatantesten, in der nicht zu den *Londoner Symphonien* gehörenden Nr. 90), ja in statu nascendi (in Nr. 94, 97, 101 – 104) vor, ohne auf das Setzen von nachhaltigen Anfangsakzenten a priori zu verzichten (wie Nr. 93, 96, 97, 99, 103 und 104 beweisen); legen die Tonart des ersten Satzes fest oder bereiten zumindest ihren Eintritt im Sonatentallegro mit dem Ansteuern der Dominante spannungsvoll vor und schaffen endlich durch das Ausschreiten von Mollregionen einen Ausgleich zu den nachher überwiegenden Durpartien¹⁴. Die «Einleitungen» haben zudem oft selbst eine implizite Minieröffnung (zum Beispiel die schon erwähnten Tuttischläge in Nr. 93, 96, 97, 99 und 104, einen einzigen an- und abschwellenden Ton in

Nr. 102 oder den singulären Paukenwirbel in Nr. 103); wird diese mit einem ins Sonatentallegro integrierten weiteren Einleitungsteil kombiniert (etwa in Nr. 94, 96 – 98 und 100), bildet sie gleichsam eine «Einleitung hoch drei»: eine Einleitung zu einer Einleitung zu einer Einleitung! Umgekehrt zitiert Haydn den Anfang der «Introduzione» in Nr. 103 Es-Dur beim Beginn der «Durchführung» «in tempo», also im Tempo des Sonatentallegros, und ein weiteres Mal am Schluss des Satzes, jetzt allerdings wieder im ursprünglichen langsamen Tempo, und macht die «Introduzione» dadurch einerseits zur Klammer des Kopfsatzes und andererseits funktional und ausdrucksmissig mehrdeutig.

Haydn – und nicht etwa Beethoven! – hat auch als erster Einleitungen zu anderen Sätzen als dem Kopfsatz geschrieben – so etwa bereits in *Le Matin*, der Symphonie mit der ersten «Introduzione», ein Adagio als Auftakt zum Andante des zweiten Satzes und, in variiert Form, zugleich als Schlussteil (sic!); im Schwesterwerk *Le Midi* ein ausge dehntes «Recitativo» zu Beginn des zweiten Satzes; in der *Concertante* rezitativische Einwüfe der Solovioline, die das schwungvoll anhebende Finale mehrfach unterbricht; in der Symphonie Nr. 93 gleich zwei Anläufe, allerdings «in tempo», bis das «Menuetto» einen Beginn findet; in den Symphonien Nr. 60 und Nr. 103 zwei «verpatzte», da vorschnelle Starts zu den Finalsätzen als Instrumentales Theater oder in der letzten Symphonie zwei integrierte Einleitungen zum Trio des dritten Satzes und zum Finale.

DIE GEBURT DER MUSIK

Schauen wir uns eine explizite «Einleitung» Haydns etwas genauer an, nämlich die einzigartige und musikgeschichtlich hochbedeutsame zur eben genannten Symphonie Nr. 104 D-Dur: Das ehern-ernste Unisonomotto aus doppelt punktierten vollkommenen Konsonanzen (Quinte nach oben, Quarte nach unten, Oktave als Rahmenintervall) erdröhnt gleich einer musikalischen Gesetzestafel in drei¹⁵

13. Peter Gülke: «Triumph der neuen Tonkunst». Mozarts späte Sinfonien und ihr Umfeld, Kassel 1998, S. 111.

14. Wohl deshalb hat die einzige Moll-symphonie unter den *Londonern* keine «Einleitung», denn in Mollwerken gibt es genug kontrastierende Durteile, was für Durwerke nicht automatisch umgekehrt gilt.

15. Die günstige und schon in der Rhetorik geschätzte Zahl für Anfänge («Trikolon»), die sogar in so simplen Startformeln wie «Achtung, fertig, los!» nachzuweisen ist. Auch die drei letzten Symphonien Mozarts beginnen allesamt mit einer «Dreierformel».

verschiedenen Varianten. Da dem Motto die Terz fehlt, wissen wir bei seinem ersten Auftreten nicht, ob die Symphonie in D-Dur steht, wie es der Programmzettel vermeldet, oder in d-Moll. Beim zweiten Mal hören wir es wegen des Kontextes aber eindeutig in F-Dur, beim dritten Mal in d-Moll. Auf das Motto folgt jeweils ein Motiv, das ausser dem verbindenden Rhythmus in allen Parametern die Antithese zu jenem bildet (Sekunden, leise, vollstimmig und kontrapunktisch gesetzt, s. Notenbeispiel 1).

In wenigen Takten wird also nicht nur ein Werk wie keines zuvor in Bewegung gesetzt und zum Erklängen gebracht, sondern sozusagen die Geburt der Musik schlechthin vor unseren Ohren nachvollzogen, indem die «Einleitung» einen Bogen von ihren in den pythagoräischen Intervallen symbolisierten «naturnahen» Anfängen bis zur elaborierten Dur-Moll-Tonikalität der musikalischen Neuzeit schlägt und zugleich deren Möglichkeiten facettenreich vorführt. «Einerseits verkörpert die pure Materialität [...] den noch

nicht domestizierten, dem Kanon des Schönen sich verweigernden, unser Fassungs- und Begriffsvermögen überrumpelnden Rohstoff im Sinne von Kants «Natur-Erhabenem», als solle qua Musik verdeutlicht werden, inwiefern Erhabenes und Schönes [...] nicht übereinkommen. Andererseits sind von vornherein Massgaben am Werk, welche den «Rohstoff» formen.»¹⁶ Zudem schafft Haydn mit seinem Appell Aufmerksamkeit für die Symphonie selbst und gibt nebenbei ein wunderbares Beispiel seines prinzipiellen Variierens.

Nicht Beethoven, wie überall noch zu lesen ist¹⁷, hat es demnach als erster gewagt, Musik als Prozess vorzuführen, sondern sein Wiener Lehrer Haydn, der mit der «Einleitung» zu Nr. 104 das unmittelbare Modell für Anfänge wie die zu Beethovens Neunter in d-Moll (mit integrierter Einleitung!), Richard Wagners d-Moll-Ouvertüre zum *Fliegenden Holländer*, verschiedenen Symphonien Anton Bruckners (teilweise auch in d-Moll) und Richard Strauss' *Also sprach*

16. Gülke: a. a. O. (Anm. 13), S. 111. Gülke münzt diese Worte zwar auf die Einleitung zu Mozarts Symphonie Nr. 39 Es-Dur, nennt aber dafür ausdrücklich Haydn als «Massstab und Orientierung» (S. 113)!

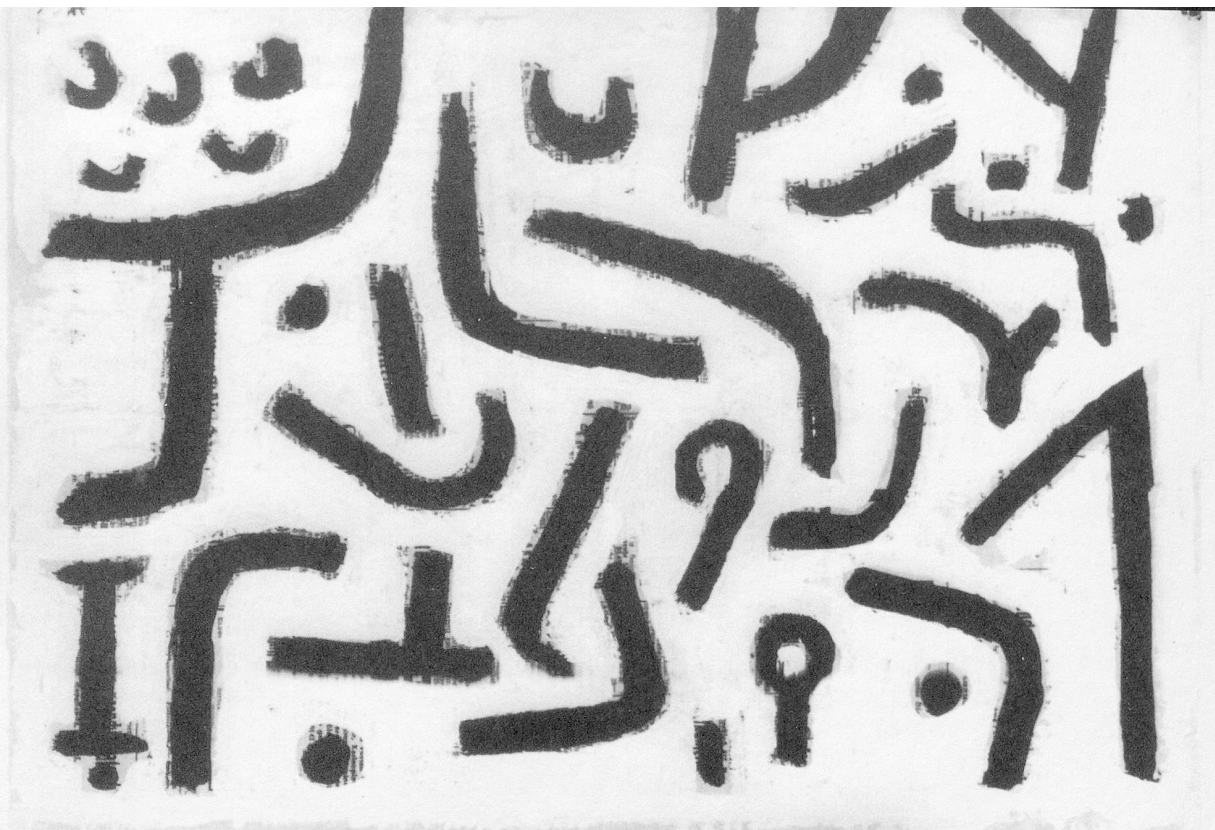
17. Vgl. Adorno: a. a. O. (Anm. 4); Richard Klein: «Prozessualität und Zuständigkeit. Konstruktionen musikalischer Zeiterfahrung», in: Kolleritsch (Hg.): a. a. O. (Anm. 4), S. 180 – 209 (an sich ein verdienstvoller Aufsatz, der aber nur um Beethoven kreist) usw.

I. Adagio

Notenbeispiel 1:

Joseph Haydn,
Symphonie
Nr. 104,
Anfang

Paul Klee:
«Wachstum
regt sich»
(Privatbesitz,
Schweiz)



Zarathustra gegeben hat. Haydn stellt aber auch im Kleinen Motive nicht als fertige, gegebene hin, sondern lässt sie stets werden und sich entwickeln. Dafür gibt die Hauptsatzperiode des Sonatenallegros in Nr. 104 ein prächtiges Beispiel ab: Sie ist ebenso geschlossen wie aus wenigen Motiven minutiös gearbeitet, und der zweite Teil des Nachsatzes ist bereits eine Variante der entsprechenden Takte des Vordersatzes. Ihren ersten Ton bildet übrigens ein *fis*, also ausgerechnet jene Terz, die uns Haydn im Motto dreimal vor-enthalten hat. Damit gibt er uns einen Beweis für den hohen Bewusstseitsgrad seines Komponierens: Mit dem *fis* ist die Unsicherheit beseitigt; wir sind endlich im angekündigten D-Dur, und die Symphonie kann tatsächlich anfangen!

Auch die bereits erwähnte «Einleitung» zu Nr. 103 ist von schwindelerregender Innovation und erreicht eine wunderbare Balance zwischen Suchen und Finden, Unsicherheit und Sicherheit, Ungeformtem und Geformtem, Verhaltenheit und Pathos. Der im doppelten Wortsinn unerhörte Paukenwirbel erklärt sehr deutlich, dass jetzt ein Musikwerk anfängt; danach aber löst sich aus einem sonischen Urgrund leise ein gleichsam unrhythmisierendes Motiv heraus, das den selbstbewussten Eröffnungsdonner zurechtstutzt und den Anfang in Frage stellt. Wiederum können wir scheinbar bei der Geburt der Musik dabei sein; wenn wir aber genau hinhören, merken wir, dass das paradoxerweise mit den ersten vier Tönen des *Dies irae*, der Sequenz aus der *Missa pro defunctis*, geschieht, mit einem Zitat präexistenter Musik also, das zudem noch *De profundis* erschallt und Teil einer Periode ist!

Kurzum: Haydn gestaltet Anfänge gerne prozesshaft, verschleierte hie und da die Haupttonart des Werks oder beginnt gleich «in der falschen Tonart»¹⁸, um den Beginn der Komposition im Vagen zu belassen (etwa in den Symphonien Nr. 86 [Allegro], 92 [Allegro], 94 [Vivace] und 97). Im Streichquartett op. 33/1 h-Moll lässt er gar D-Dur und h-Moll polytonal aufeinanderprallen und legt sich, ohne spezifische «Einleitung» notabene, auch gestisch und bewegungsmässig erst allmählich fest. Da Hauptsatz- (h-Moll) und Seitensatztonart (D-Dur) dadurch vom ersten Takt an aufeinander bezogen sind, erübrigt sich eine Überleitung zwischen den beiden,

und Haydn, auch sonst höchst konzentriert und ökonomisch, kann direkt in den (monothematischen) Seitensatz «springen». In der Symphonie Nr. 99 Es-Dur verwendet er alle Kunstfertigkeit darauf, uns mit der «Einleitung» nicht auf die Haupttonart vorzubereiten, sondern ganz im Gegenteil gewaltig in die Irre zu führen (bis *fes*-Moll, das er gnädigerweise enharmonisch in e-Moll verwechselt), so dass wir am Ende der Einleitung glauben, die Symphonie werde im nächsten Moment anstatt in Es-Dur in c-Moll (oder deses-Moll ...) loslegen. (Genauso erwarten wir c-Moll und nicht Es-Dur am Beginn des Sonatenallegros von Nr. 103.) Die Dominante von Es-Dur erreicht er im allerletzten Moment nur durch eine chromatische Rückung und stellt dadurch augenzwinkernd den Sinn einer Einleitung in Frage, die ausserordentlich gewichtig und eine seiner schönsten ist!

Nach diesen Hinweisen erübrigt sich eine Begründung für die Behauptung, dass wohl nur Haydn die der Quadratur des Zirkels gleichkommende Aufgabe erfüllen konnte, in der instrumentaln Einleitung zur *Schöpfung*, dem ersten «klassischen» Oratorium, den Zustand *vor* der Erschaffung der Welt zu zeigen¹⁹ und eine «Vorstellung des Chaos» zu geben, ohne ein chaotisches Stück zu schreiben!

«IN MY END IS MY BEGINNING»²⁰

Wann immer ein Mozart, Beethoven, Hector Berlioz, Franz Schubert, Robert Schumann oder Johannes Brahms Symphonien, Streichquartette oder Solosonaten mit einer «Langsamen Einleitung» beginnen lässt, kann sein Vorgehen auf das Vorbild Haydns zurückgeführt werden. Die Plausibilität dieses Anfangens war so überzeugend, dass sogar die Opernouvertüre, die, als dreisätzige Sinfonia zuerst nur als funktionaler Vorspann eingesetzt, sich im Verlauf des 18. Jahrhunderts zum gewichtigen Kopfsatz einer imaginären Symphonie verwandelt hatte, mit einer Haydnischen «Einleitung» in Gang gesetzt werden konnte und dass sich deshalb Anfänge auch in Opern zu potenzieren begannen. Als Beispiele seien nur die Ouvertüren zu Mozarts *Don Giovanni*, *Così fan tutte* und *Zauberflöte*, zu Haydns *Orfeo ed Euridice*

18. Ein Verfahren, das also keineswegs Beethoven in seiner Ersten Symphonie erstmals angewandt hat, wie überall steht, sondern von Carl Philip Emanuel Bach herrührt, aber von Haydn viel vermittelt und komplexer eingesetzt wird.

19. Vgl. oben die Bemerkungen zu Augustinus.

20. Dixit Thomas Stearns Eliot.

Notenbeispiel 2:

W.A. Mozart,
Symphonie
Nr. 39,
Finale,
Anfang und
Schluss

Finale
IV Allegro

sowie alle vier zu Beethovens *Leonore (Fidelio)* genannt. Wenn dann eine Ouvertüre wie die zu Carl Maria von Webers *Freischütz* nicht nur zu einem kompletten Symphoniesatz mit «Introduziona» und Coda auswächst, sondern auch noch den Inhalt der Handlung samt «lieto fine» erzählt und vorwegnimmt, fallen paradoxerweise Anfang und Ende zusammen. Sie nimmt zwingend in ihre Struktur auf, was jene KrimiliebhaberInnen, die, bevor sie mit dem ersten Kapitel beginnen, zuerst den Schluss lesen müssen, freiwillig und selbsttätig herstellen.

Haydn hat solche Verfahren viel früher und ohne semantischen Krücken entwickelt. Im Streichquartett op. 33/5 G-Dur etwa legt er mit einer einfachen Dominant-Tonika-Floskel vor dem eigentlichen Anfang, aber bereits «in tempo», Werkzeit und Tonart fest, macht in der Folge das motivische Nichts zur Hauptsache und deutet es in seiner ursprünglichen Gestalt am Ende des Satzes zur Schlusswendung um. Oder umgekehrt: Wir merken erst zuletzt, dass er uns zu Beginn eine Schlusswendung als Anfangsmotiv vorgegaukelt hat! Das geschieht auch im singulären «Capriccio», dem zweiten Satz der Symphonie Nr. 86 D-Dur, dessen Anfangs- und Schlussunisono identisch sind. Noch weiter mit dieser zyklischen Formidee geht er in der Symphonie Nr. 31 D-Dur, wo die Anfangstakte des ersten Satzes bei der Reprise zunächst fehlen, dann aber, etwas variiert, den Satz und am Schluss des Finales gar die ganze Symphonie beenden.

Auch Mozart setzt im Finalsatz seiner von Haydn stark beeinflussten Symphonie Nr. 39 Es-Dur Anfang und Ende auf ähnliche Art in eins: Das knappe, auf Entwicklung hin angelegte Anfangsmotiv (als Teil einer grösseren Eröffnung), das im nachfolgenden monothematischen Geschehen in vielerlei Varianten omnipräsent ist, wird am Ende des Satzes zur zweimal wiederholten Schlussformel, die, Anfang und Ende ineinsetzend, die Symphonie so abrupt schliesst, dass sie eigentlich imaginär in uns weiterklingt (Notenbeispiel 2). Hans Georg Nägeli hatte keine Freude daran: «Der Schluss des Finales dieser [...] Sinfonie ist in den zwey letzten Takten so stylos unerschliessend, so abschnappend, dass der unbe-

fangene Hörer nicht weiss, wie ihm geschieht.»²¹ Aber das ist ja gerade der Sinn aufklärerischen Komponierens: das Publikum aufzurütteln und zu neuen Hör- und Denkweisen anzuhalten.

Damit wären wir wieder bei Haydn, der nicht nur als erster Anfänge, sondern auch Schlüsse und Schlusswirkungen vielfältig thematisiert und in Frage gestellt hat.²² Der Finalsatz des Streichquartetts op. 33/2 Es-Dur etwa hat so viele, von immer längeren Generalpausen getrennte Schlüsse, dass er – ein klangliches Oxymoron – akustisch zwar aufhört, «inhaltlich» aber überhaupt nie endet, vor allem auch, weil nach dem scheinbar endgültigen Schluss nach vier Takten Pause unerwarteterweise nochmals der Vordersatz des Hauptthemas kommt (Notenbeispiel 3). Ebenso endet die Symphonie Nr. 90 C-Dur nicht wirklich, vor allem wenn die vorgeschriebene zweite Wiederholung respektiert wird, während Haydn im Finale der Symphonie Nr. 86 gerade umgekehrt den Schluss besonders nachdrücklich betont, ja ihn uns fast brutal um die Ohren schlägt. Besonders kostbar ist die Coda des Finales der grandiosen Symphonie Nr. 102 B-Dur, in der Haydn uns in mehr als fünfzig Takten (von 312 des ganzen Satzes) und unzähligen Schlusswendungen spielerisch die Problematik oder Kunst zeigt, ein Werk «schlüssig» zu beenden – oder auch, dass Komponieren eine Form von harter und anstrengender Arbeit ist und stetes «Verbessern, Zusetzen, Wegschneiden, Wagen» bedeutet (Haydn zu seinem Biographen Georg August Griesinger). Mit anderen Worten: Anfänge und Schlüsse werden dem Autor, der Autorin nicht von einer Muse eingebläst, sondern müssen durch Suchen, Ausprobieren, Verwerfen und erneutes Suchen bedacht, gefunden und verfeinert werden.

Das Pendant zu Werken, die aufhören, ohne zu enden, sind jene, die bereits angefangen haben, wenn sie akustisch beginnen. Solche paradoxen Verfahren können auch gedeutet werden als sublime Versuche, die Werkzeit nicht schroff von der Weltzeit zu lösen und das Endliche mit dem Unendlichen zu versöhnen. So hören wir zu Beginn von Haydns

21. Zit. nach Gülke: a. a. O. (Anm. 13), S. 126.

22. Vgl. auch Jürgen Neubacher: «Finis coronat opus». Untersuchungen zur Technik der Schlussgestaltung in der Instrumentalmusik Joseph Haydns, Tutzing 1986 (ein Buch, das ich allerdings nicht mehr einsehen konnte).

23. Die symphonische Schlussstrias Mozarts, innerhalb von zwei Monaten entstanden, führt nicht nur exemplarisch die damals drei wichtigsten Möglichkeiten eines Finalsatzes vor (Haydnischer «Kehraus», stilisierter Tanz und Verschränkung von Sonaten- und Fugenprinzip), sondern auch drei unterschiedliche Anfangsstrategien: Nr. 40 g-Moll ist eben beschrieben worden, Nr. 39 Es-Dur hat eine gewichtige Haydnische «Langsame Einleitung», und Nr. 41 C-Dur beginnt mit einer differenzierten Periode als Anfang vor dem Anfang, denn erst danach setzt Mozart mit einfachen Gesten die träge Masse des Symphonieorchesters in Bewegung.

24. Eine seit dem 16. Jahrhundert in allen Kunstbereichen zitierte und gültige Maxime.

25. Vgl. Anm. 17.

26. Die Ästhetik des «Infinito» geht vielleicht auf Leonardo da Vinci zurück, der kaum

Concertante einen Nachsatz, dessen Vordersatz unserer Imagination überlassen bleibt. Auch die «Langsame Einleitung» zur Symphonie Nr. 97 C-Dur setzt mitten in einer Phrase ein, von der wir aber nur noch den Schluss zu hören bekommen. In Mozarts Symphonie Nr. 40 g-Moll setzt sich das später alles bestimmende Seufzermotiv gleichsam auf den von den Violon in gebrochenen Akkorden angedeuteten, längst vor dem Werk zum Fließen gebrachten Musikstrom.²³ Und *Im wunderschönen Monat Mai*, das erste Lied in Schumanns Zyklus *Dichterliebe*, beginnt nicht nur in der «falschen Tonart», sondern rechnet auch mit einem Anfang, der nicht erklingt; wir schalten uns also sozusagen mitten ins Stück ein. Genau so, wie es anfängt, hört es auf, indem es mitten in einer Phrase und keineswegs in der Haupttonart abbricht. «Abbrechen» ist allerdings ein zu grobes Wort, um das Herein- und Herausschwebende dieses wunderschönen Liedes zu charakterisieren, das Schumanns Bemühen zeigt, die Grenzen von Musik – und nicht zuletzt von festen Formen mit definierten Eckpunkten – mehr und mehr aufzulösen.

«FINIS CORONAT OPUS»²⁴

Damit sind die Folgen von Haydns unvergleichlichen Neuerungen angesprochen. Sie können hier nicht weiter ausgeführt werden, sollen und brauchen es auch nicht, weil über den teleologischen Formbegriff Beethovens²⁵, die Grenzüberschreitungen in der Romantik, die Finalproblematik in der Symphonik nach Beethoven oder über das prozesshafte Beginnen und Schliessen eines Werks, überhaupt das Zerfasern, Fragmentieren²⁶ und «Vervielfältigen» in der Musik der letzten Jahrzehnte mehr als genug geforscht und geschrieben wurde, ohne je auf Haydn als den Urheber von vielfältigsten Strategien des Anfangens und Schliessens hinzuweisen. So hat er mit seiner Symphonie Nr. 45 fis-Moll, an der nicht nur das abschliessende Adagio aus lauter Schlussfloskeln, sondern von der Tonart über den absolut einzigartigen Kopfsatz und die gregorianischen Lamentation-Zitate bis zu den Hörnern im Trio ausnahmslos alles ungewöhnlich ist, erstmals «Abschied» thematisiert, «aus klanglicher Reduktion und thematische Fragmentation ein individuelles Formprinzip entfaltet»²⁷, damit sogar ein soziales Anliegen transportiert und endlich eine Kette von Werken begonnen, die bis zur Gegenwart Abschiede auskomponieren.

Hören wir nicht pathetisch (Haydn war ein «Ganz-Grosser», um ein Wort Schönbergs etwas abzuändern), sondern humorvoll auf: «Mein Urgrossvater pflegte Seiner frauen meiner urgros=Mutter, diese ihrer tochter, Meiner gross=Mutter, diese wieder ihrer tochter Meiner Mutter, diese abermal ihrer tochter meiner leiblichen schwester zu sagen, dass es eine sehr grosse kunst seye wohl und schön zu reden, aber vielleicht eine nicht minder grosse, zur rechten Zeit aufzuhören.»²⁸ *Finis laus viri summi Joseph Haydn!*

Notenbeispiel 3:

Joseph Haydn,
op. 33/2, Schluss



eines seiner Bücher fertiggestellt und dieses Vorgehen durchaus mit einer Verbeugung vor dem letzten Geheimnis verbunden hat. Auch Joseph Beuys überlässt in Anlehnung an Leonardo das Vollenden seiner Werke deren RezipientInnen – und viele zeitgenössische KomponistInnen zudem ihren InterpretInnen!

27. Wolfgang Rathert: «Ende, Abschied und Fragment. Zu Ästhetik und Geschichte einer musikalischen Problemstellung», in: Kolleritsch: a. a. O. (Anm. 4), S. 211 – 235, hier S. 213 (der Aufsatz ist als Ganzes für unser Thema hilfreich).

28. Wolfgang Amadé Mozart: *Briefe und Aufzeichnungen*, Gesamtausgabe in vier Bd., hg. von W.A. Bauer und O. E. Deutsch, Kassel 1962/63, Bd. 4, S. 58f.