

Absturz in die Menschlichkeit

Humor und Heiterkeit in der Musik werden häufig gering geschätzt und verachtet. Doch gerade die großen Meister, allen voran die Klassiker um Joseph Haydn, haben in ihrer Musik immer wieder alle Ernsthaftigkeit hinter sich gelassen, um Vergnügen zu bereiten. Von Giselher Schubert.

Ideale Synthese: Mit Keith Warners Inszenierung von Haydns „Orlando Paladino“ gelang dem Theater an der Wien ein großer Wurf, bei dem die perlend-humoristische Musik Haydns ihre optische Entsprechung in der bunt-quiriligen Bühnenaktion fand, wie hier bei Juliane Banes Stunt auf dem Motorrad.

Fotos: Armin Bardel/Theater an der Wien



Mit der musikalischen „Klassik“ eines Haydn, Mozart und Beethoven werden eine musikalische Epoche, ein besonderer Stil und ein kaum zu übertreffender ästhetischer Rang zugleich charakterisiert. Dieser Klassik blieben aber immer auch humorvolle, witzige, erheiternde, schalkhafte Züge beigemischt, die dem Pathos höchster „klassischer“ Kompositionskunst nur auf den ersten Blick zu widersprechen scheinen. Die Klassik war ihrer Herkunft nach nämlich ein komischer Stil, der ihr das Tempo der komischen Oper mit Unterhaltung, Übermut und Volkstümlichkeit vererbte: als gelungene Synthese von Galantem und Gelehrtem.

Mit Humor nahmen die Meister Abstand von der eigenen Kunstfertigkeit.

Ihre kompositorische Souveränität gestattete es ihnen dabei, mit Eigenschaften ihres Stils zu spielen, seine Züge zu übertreiben, umzudeuten oder zu verkehren, ohne ihn zu beschädigen. Haydns sechs Streichquartette op. 33, mit denen er 1781 das moderne Streichquartett geradezu erfand und die Mozart zum Vorbild dienten, prägen überreich auch komische Züge aus. Das Quartett op. 33 Nr. 2 erhielt sogar den Beinamen „Der Scherz“. Der Name bezieht sich vor allem auf den Schlusssatz, in dem Haydn die letzte Wiederholung des Themas durch stets längere Pausen zergliedert, so dass der Hörer nicht weiß, wann denn der Satz nun schließt. Oder: Das Quartett op. 33 Nr. 3 eröffnet Haydn mit einer typischen Geste des Schließens, als höre es mit seinem Beginn sogleich wieder auf, und im Trio aus dem Scherzo scheinen Vögel zu zwitschern (das führte zum Beinamen „Vogelquartett“), während das Finale an ein kroatisches Tanzlied anschließt, dessen Phrasen Haydn sukzessiv durch Lagenveränderungen witzig-musikantisch verformt.

Haydn bekannte sich dann auch in Gesprächen mit Albert Christoph Dies zu seinem Übermut: „Man wird von einem gewissen Humor ergriffen, der sich nicht bändigen lässt.“ Freilich kann der schalkhafte, erheiternde Humor Haydns in der Gattung des Streichquartetts, die eher mit seriösesten kompositorischen Ansprüchen identifiziert wird, auch aus dem Sozialcharakter dieses Genres hergeleitet werden: aus der aufklärerischen Gesprächskultur und gehobenen Geselligkeit des bürgerlichen Salons. „Beim Quartett befinden wir uns im Kreise traulicher, gebildeter Freunde, die uns in Bescheidenheit ein großes Maß ihrer schönen Kultur enthüllen“, notierte 1828 Joseph Fröhlich über Haydn. Die

vier Instrumente des Quartetts charakterisierte Giuseppe Carpani in seiner Haydn-Biographie von 1812 sogar mit „menschlichen“ Zügen. Danach repräsentiert die 1. Violine einen Mann von Geist und Liebenswürdigkeit, der mit rednerischer Gewandtheit Themen vorgibt und diskutiert. Die 2. Violine ist sein Freund, der die Argumente verdeutlicht, das Cello antwortet als Gelehrter lakonisch auf die 1. Violine und achtet auf Ordnung im Gespräch, während die Bratsche als etwas schwatzhafte Matrone sich immer wieder passend oder unpassend ins Gespräch einmischt.

Zur ideellen Geselligkeit, die sich im Genre des Streichquartetts ausdrückt, gehörte für Haydn immer auch Lachen, Frohsinn, Heiterkeit und aufgeräumte Stimmung, die selbst Albernheiten nicht verschmäht. Der irische Sänger Michael Kelly berichtete über einen privaten Quartettabend, den er 1784 in Wien erlebte: „Die Spieler waren leidlich gut; keiner von ihnen glänzte auf seinem Instrument, aber da war sehr wohl tiefes Wissen um die Musik bei ihnen vorhanden, was, wenn ich sagen darf, jeder zugeben wird, wenn ich ihre Namen nenne: die Erste Violine Haydn, die Zweite Baron Dittersdorf, das Cello Vanhall, die Bratsche Mozart. (...) Ich war da, und ein größeres Vergnügen, oder besser ein bemerkenswerteres, kann man sich nicht vorstellen.“ Nur zu gut lässt sich vergegenwärtigen, wie Haydn über dem Musizieren mit solchen Freunden zur Konzeption seines Quartetts op. 50 Nr. 6 fand, das im Schlusssatz mit schnellen Saitenwechseln bei gleicher Tonhöhe („Bariolage“) absichtsvoll „schräge“ Klänge hervorbringt, die dem Werk den Beinamen „Froschquartett“ einbrachten. Doch lernte Haydn in solchen Aufführungen zunächst auch die sechs Quartette kennen, die Mozart ihm widmete und die mit ihrem unlösbaren Ineinander von Tragik, Tiefsinn, Humor, Vergnügen, Volkstümlichkeit und höchster Kunstfertigkeit selbst von Beethoven nicht übertroffen wurden.



Ritter im Liebestaumel: In Haydns „Orlando Paladino“ geht es turbulent zu.

Als „Papa Haydn“ verharmlost, beweist Joseph Haydn in vielen seiner Werke einen ausgeprägten Sinn für Humor.

Haydns musikalischer Humor hielt sich von außermusikalischen Eingriffen völlig frei, die komischen Wirkungen ergaben sich vielmehr ganz aus der Musik. Im Genre der Sinfonie, die sich an eine breitere Öffentlichkeit wendet, fällt der Humor entsprechend drastischer aus. Haydn greift sogar zum musikalischen Kalauer, der dann oft zu den entsprechenden seltsamen Beinamen der Werke führte. In der Sinfonie mit dem Paukenschlag (Nr. 94) weckt Haydn mit einem krachenden Orchestertutti das Publikum aus wohligem Träumen, in der Sinfonie „Il distratto“ (Nr. 60) unterbricht er das flotte Musizieren im Finale, um die Musiker ihre Instrumente nachstimmen zu lassen. Er stimuliert mit außerordentlich charakteristischen Begleitfiguren seltsam-komische Assoziationen des Publikums, das glaubt, das Ticken von Uhren (Nr. 101) oder das Gackern von Hennen (Nr. 83) zu hören oder einen Tanzbären (Nr. 82) sich drehen zu sehen. Im Schlussabschnitt der Sinfonie Nr. 98 drängt sich völlig überraschend das Cembalo auf, als wolle es nun durchaus ein Cembalokonzert spielen. Und im Finalsatz der Sinfonie Nr. 103 verpassen die Violinen ihren ersten Einsatz mit dem Hauptthema, so dass die Begleitung wiederholt werden muss.

Hingegen setzt im Menuett aus der Nr. 97 der Pauker mit kräftigen Schlägen wohl „richtig“ ein, hat aber nicht bemerkt, dass sich die Thematik mittlerweile um eine Zählzeit verschoben hatte und sein „richtiger“ Einsatz „falsch“ klingt. Mitten in der sorgsam vorbereiteten Pause des Largo cantabile aus der Sinfonie Nr. 93 blasen die Fagotte einen sehr tiefen Ton und ernten peinlich-betretenes Schweigen. Das Menuett aus der Sinfonie Nr. 58 nennt Haydn „alla zoppa“, und tatsächlich scheint die Musik mit unregelmäßigen Phrasen zu „hinken“. Im „Menuet et trio al roverso“ aus Nr. 47 wiederum tänzelt die Musik

im Krebsgang zurück – hier dient eine höchste Kompositionskunst dazu, von den Musikern ebenso Respekt zu erheischen wie ihnen Vergnügen zu bereiten.

Der Humor Haydns konzentriert sich freilich nicht nur auf einzelne, mitunter drastische Effekte, sondern kann auch die Formentwicklung in Sätzen grundieren. Die Musik wird dann wie eine Person behandelt, deren Gedanken, Handlungen und Gefühle der Diskurs der Themen erlebbar und erfahrbar macht. Der Finalsatz der Sinfonie Nr. 97, ein wirbelndes Presto, scheint mit Wiederholungen, Ausweitungen, Abschwefungen kein Ende zu finden. Drastisch greift Haydn in den turbulenten, sich fast schon selbst generierenden Musikablauf ein, indem er ihn auf unvorher-

In Haydns Sinfonien gibt es gackernde Hennen, Tanzbären und tickende Uhren

sehbaren Fermaten stocken lässt und mit einem kräftigen Pizzicato aller Streicher gleichsam zur Ordnung ruft. Doch gewinnt die Musik gleich wieder Schwung. Nun wird der Einspruch massiver: Die Ersten Violinen dürfen nur noch einen auslaufenden Rhythmus spielen und müssen auf Fermaten ganz verharren. Die Musik wirkt nun wie gezähmt und kann sich nur noch mit einem Nachspiel die Turbulenz wie in einer Erinnerung zurückerufen.

Eine ganz andere Facette des Haydn'schen Humors zeigt sich in der Konzeption der berühmten „Abschieds-sinfonie“ (Nr. 45). Um seinem Herren, dem Fürsten Nikolaus Esterházy (genannt „der Prachtliebende“), den dringend benötigten Urlaub der Musiker respektvoll nahe zu bringen, reduziert Haydn im Schlusssatz dieser Sinfonie die Orchesterbesetzung sukzessiv auf nur noch zwei Instrumente, während sich die pausierenden Musiker zurückziehen. Der Fürst verstand den Wink und gewährte Urlaub – doch wohl nur, weil die demonstrative Reduzierung des Orchesters keinesfalls seine Autorität provozierte, sondern musikalisch denk-



Foto: Schloss Esterházy/Management/Klaus Voghuber

bar subtil und sinnfällig ausgestaltet war. Amüsant ist die Funktion, die nach der Anekdote die Musik erfüllen sollte, auf keinen Fall, aber die Musik selbst.

Mozarts musikalischer Humor wiederum hat sich besonders komisch im „Musikalischen Spaß“ KV 522 niedergeschlagen. Doch stellt sich der Humor dieses Werkes im Verhältnis zum kompositorischen Aufwand denkbar ambivalent dar. „Selten ist in der Musik so viel Geist aufgeboden worden“, urteilt Hermann Abert, „um geistlos zu erscheinen.“ Und in Beethovens Meisterwerk seines Humors, der Sinfonie Nr. 8 op. 93, ist höchstes Raffinement gerade gut genug, um Einfachheit und Harmlosigkeit ins Werk zu setzen. Gibt sich Mozarts „Spaß“ als eine Musik über das Musizieren zu erkennen, so Beethovens Sinfonie als eine Musik über Musik, die sich intensiv auf die Tradition sinfonischen Gestaltens einlässt, um sie humorvoll-subversiv „aufzuheben“.

Der Humor der Klassiker mag mitunter polternd, übermütig oder albern wirken, nie war er jedoch, wie im späteren 19. Jahrhundert, etwa in Wagners „Meistersingern“, zynisch, boshaft und verletzend. Ihr Humor lässt sich nach Odo Marquard vielmehr mit einer Welt mit doppeltem Boden und Falltüren vergleichen, doch wenn sich eine dieser Falltüren öffnet, stürzt man nicht ins Bodenlose, sondern ins Menschliche. ■