

## Regula Rapp

# Haydn historisch



Regula Rapp wurde 1961 in Konstanz geboren, sie studierte Cembalo an der Hochschule der Künste in Berlin (Abschluß 1987) sowie Musikwissenschaft, Philosophie und Kunstwissenschaft an der Technischen Universität Berlin (Magister 1988, Promotion 1990). 1992 wurde sie zunächst wissenschaftliche Mitarbeiterin, dann stellvertretende Direktorin der Schola Cantorum Basiliensis, Hochschule für Alte Musik in Basel/Schweiz. Dort hat sie einen neuen Diplomstudiengang Barock/Klassik aufgebaut. Forschungsschwerpunkte: Historische Quellenkunde, Generalbaß, Klaviermusik des 18. Jahrhunderts, Edition und Rezeption alter Musik im 19. Jahrhundert. Ab dem 1. September 1999 wird sie Chef-Dramaturgin an der Staatsoper Unter den Linden Berlin. Veröffentlichungen (u.a.): *Johann Gottfried Mühfels Konzerte für Tasteninstrumente und Streicher*. München u. Salzburg, 1992. *Musikstädte der Welt – Stuttgart*. Laaber, 1992. – Adresse: Deutsche Staatsoper Berlin, Dramaturgie, Unter den Linden 7, 10117 Berlin

Die letzten siebeneinhalb Jahre hatte ich in der Gesellschaft von Musikern und Musikwissenschaftlern zugebracht, schlimmer: von Musikern und Musikwissenschaftlern, die sich ausschließlich mit Alter Musik beschäftigen und dies in einer Hochburg, in einem Elfenbeinturm, im ehrwürdigen Mutterhaus der Alten Musik, an der 1933 gegründeten Schola Cantorum Basiliensis in Basel/Schweiz. Nach anfänglichen Überraschungen – es gibt nicht nur andere Wissenschaften, die Spannendes tun, es gibt auch Menschen, die moderne Konzertflügel für schöner oder das 19. Jahrhundert für aufregender halten, es gibt Menschen, für die ist Musik nicht das Wichtigste – aber auf irgendeine Art und Weise waren sie alle angetan von der Barockoper Unter den Linden!! – kam ich mit meinen Forschungen in Sachen „Haydn – historisch“ (so der Arbeitstitel meines in Zusammenarbeit mit dem Historiker Paul Münch geplanten Buches) gut voran.

Ich will anhand eines Beispiels im Bereich des Streichquartetts zeigen, was der Ansatz der historischen Aufführungspraxis bei der Erforschung eines bekannten, wenngleich selten aufgeführten Komponisten wie

Joseph Haydn (1732–1809) leisten kann. Zuvor sei eine Definition dieser Haltung aus der Feder von Peter Reidemeister zitiert:

„Die Historische Musikpraxis geht davon aus, daß man alter Musik und ihrem Geist in der heutigen Aufführung nur dann gerecht wird, wenn man den Dialog mit ihr unter ihren eigenen Bedingungen aufnimmt, also mit alten Instrumenten, den adäquaten Vortragsweisen und einem Hören, das sich an dieser Musik orientiert, ohne daß die Musik an unserem Hören orientiert und dafür hergerichtet werden muß.“ (in: *Historische Aufführungspraxis. Eine Einführung*. Darmstadt, 1988, S. 8) Die Bemühungen der Aufführungspraxis wurden dabei von ihrem ursprünglichen Repertoire, der Barockmusik, in den letzten Jahren zurück ins Mittelalter und anschließend weit ins 19. Jahrhundert hinein erweitert.

Was bedeutet dieser Ansatz musikwissenschaftlich?

Das Vorgehen methodologisch exakt zu beschreiben fällt schwer; das Interesse gilt (salopp formuliert) allen Aspekten der Musik, die dazu dienen, sie an ihrem historischen Ort dingfest zu machen. Das meint unter anderem die schon seit längerem untersuchten Hinweise aus den historischen Instrumenten, wobei es nicht genügt, die adäquaten Instrumente und ihre Techniken zu kennen, dazu gehört auch das Wissen um die Verbreitung der Instrumente und der Techniken, nämlich

- das, was ich umgekehrt den Reflex auf das Instrument nenne, der in der Partitur enthalten ist und richtig gelesen werden muß
- die Hinweise aus den historischen Schulen, Kritiken, Vorworten sowie weiteren schriftlichen Dokumenten
- die konkreten Aufführungsbedingungen (welcher Ort, welche Funktion, welche Besetzung, welches und wieviel Publikum)
- die historischen Beziehungen zwischen den Gattungen im weitesten Sinne, zwischen den Werken, zwischen den einzelnen Sätzen etc.

Schon im Bewußtsein der Zeitgenossen waren es das Quartett und die Symphonie, die von Haydn in gewisser Weise perfektioniert worden sind. Dazu Ernst Ludwig Gerber: „Er hat unsern Instrumentalstücken und namentlich, den Quatros und Sinfonien, eine Vollendung gegeben, die vor ihm unerhört war.“ Im Anschluß an Gerbers *Historisch-Biographisches Lexicon der Tonkünstler* (Leipzig 1790–92, Sp. 610) hat die Geschichtsschreibung speziell ein Moment der Gattung Streichquartett hervorgehoben: das Intime. Das Streichquartett gilt seit seiner ersten großen Blüte in der Wiener Klassik als die nichtöffentliche Gattung, die Gattung für Kenner. Goethes bekanntes Diktum „man hört vier vernünftige Leute sich untereinander unterhalten, glaubt ihren Diskursen etwas abzugewinnen und die Eigentümlichkeiten der Instrumente kennenzulernen“ aus einem Brief an Carl Friedrich Zelter steht dabei in einer Tradition, die nicht

zuletzt in der Wortgebundenheit, der rhetorischen Verwurzelung aller Musik des 18. Jahrhunderts ruht.

Das Ergebnis war die „Hypostasierung des Streichquartetts als höchste Gattung“ (Ludwig Finscher. *Musik in Geschichte und Gegenwart* 2. Bd. 8. Kassel, etc. 1998, Sp. 926). Diese Festlegung der musikgeschichtlichen Forschung in eine bestimmte Richtung hat sicherlich ihre Berechtigung. Viele Streichquartette sind von ihren Komponisten ganz offensichtlich unter dieser Überschrift einer „höchsten Gattung“ geschrieben worden. Das Streichquartett-Schaffen Joseph Haydns ist unter der These von der – überspitzt formuliert – sich quasi von selbst in eine bestimmte Richtung entwickelnden Gattung allerdings nicht komplett zu fassen. So sollte man nicht nur festhalten „Die Ausbildung der Gattungs-Ästhetik für das Streichquartett und die Kanonbildung hatten Konsequenzen für die Aufführungspraxis, Rezeption und Verlagspraxis.“ (Finscher, a.a.O., Sp. 1927), sondern wir müssen darüber hinaus umgekehrt fragen, was die Aufführungspraxis zu dieser Ausbildung wesentlich beigetragen hat. So führt uns bereits der zweite Teil von Goethes Satz in eine andere, neue Richtung: „und die Eigentümlichkeiten der Instrumente kennenzulernen“. Wie stark hier der direkte „Reflex auf das Instrument“ eine Rolle spielt, wird sich zeigen.

Die aufführungspraktische Verankerung eines Stücks oder einer Gattung läßt sich allerdings (wenn überhaupt) stets nur punktuell feststellen. Nicht immer wird sie so deutlich wie in dem Moment, als Haydn nach London kommt und feststellt, wie wenig man dort mit dem Stil seiner Streichquartette vertraut ist: „Haydn was so offended at the rude and hurried manner in which he found his music driven by the English ..., that he sent for the family of the Moralts in Vienna, to show the Londoners the time and expression with which he intended his quartettos to be played.“ (Reidemeister, a.a.O., S. 1f)

Über die Entstehungsgründe oder -anlässe der Haydnschen Streichquartettzyklen ist viel diskutiert worden.

Eine Möglichkeit, ein Anstoß zur Beschäftigung mit der Gattung sind Anforderungen, die in Form von (veränderten) Instrumenten oder Bögen an Haydn herangetragen worden sind. So wurde die Frage gestellt, wie weit die Entwicklung des Bogens Einfluß hatte auf die Produktion von Streichquartettserien, konkret, ob Haydns verstärktes Interesse am Quartett zwischen 1770 und 1772 etwas mit dem sogenannten Cramer-Bogen zu tun hat und ob für die erneute Beschäftigung mit der Gattung um 1780, die zu Opus 33 führte, etwas ähnliches gelten könnte, ob sich das angekündigte „Neue“ an Opus 33 also sozusagen auf einen instrumentengeschichtlichen Grund beziehe.



Leopold Mozart. Gründliche Violinschule. Faksimile-Nachdruck der 3. Auflage, Augsburg, 1789, S. 54, Nachdruck durch: VEB Deutscher Verlag für Musik: Leipzig, 1968.

Es gibt etliche Hinweise darauf, daß die Entwicklung der Violine und die Erfindung neuer Bögen in Wien und Umgebung damals nicht eine ähnlich prominente Rolle gespielt hat wie zum Beispiel in Paris, dem Zentrum des Streichinstrumentenbaus. Einen Hinweis finden wir in den verschiedenen, teilweise verbesserten Auflagen der einflußreichsten Violinschule des 18. Jahrhunderts, der von Leopold Mozart mit ihren vier Kupfertafeln. Beim Vergleich dieser Ausgaben, Augsburg 1756, Augsburg 1770 (2. „vermehrte“), Augsburg 1787 (3. „vermehrte“) und Frankfurt und Leipzig 1791 (4.) zeigt sich, daß die Abbildungen von der zweiten zur dritten Auflage modernisiert worden sind – in Bezug auf die Kleidung der dargestellten männlichen Personen.

Man kann davon ausgehen, daß Leopold Mozart die Auflagen selbst korrigiert und überwacht hat. Wie sorgfältig er dabei vorgegangen ist, betont er bereits in der Vorrede zur ersten Ausgabe mit dem Satz: „Ich besprach mich auch wirklich mit dem Buchdrucker.“ (S. 2)

Daß Leopold Mozart für die Abbildungen der dritten Auflage die Rüschen an den Ärmeln verkleinern, den Schnitt der Jacke modisch schmaler machen ließ, sollte wohl zeigen, daß seine Schule auf dem neuesten Stand war und blieb. Daß er auf diesen Abbildungen allerdings weder die Violine, noch den Bogen, noch die Haltung verändert hat, weist darauf hin, daß ihm das Instrumentarium und sein Gebrauch als richtig und angemessen erschienen ist. Die Figuren IV und V (beide auf der letzten Kupfertafel), die jeweils eine Hand mit dem Bogen darin zeigen, sind im Gegensatz zu den Gesamtkörperabbildungen gänzlich unverändert geblieben.

Hier hätte man einen neuen Bogen in seinen Details besonders deutlich zeigen können, aber hier hat Mozart nicht einmal die Rüschen an der Manschette verändern lassen. Die Kosten und der Aufwand für eine neue Kupfertafel sind wohl dafür verantwortlich, daß diese Tafel – unverändert – noch einmal verwendet worden ist. Für das Wenige an Kleidung, das zu sehen war, lohnte es sich nicht. Und die Übernahme des Bogens zeigt, daß er fraglos noch benutzt wurde. (Dieselbe Art von Bogen begegnet uns übrigens auf dem Portrait der Familie Mozart von Carmentelle aus den frühen 1760er Jahren.) Die Erfahrungen der Musikerkollegen aus der historischen Aufführungspraxis decken sich mit diesem Ergebnis: Es gibt keine Stelle in Haydns Streichquartetten, die nicht auch mit dem Barockbogen ausgeführt werden könnte – ein praktisches Indiz für die gewollte Rezipierbarkeit der Haydnschen Quartette.

Bei der Erforschung der Musik der Wiener Klassik auf der Basis der Aufführungspraxis kommt es in den nächsten Jahren auf zweierlei an: auf Differenziertheit (wie dieses Beispiel zeigt, reicht es nicht aus, die generelle Entwicklung des Instrumentariums zu berücksichtigen) sowie auf

---

Kreativität und Musikalität (der Blick des Praktikers, das Gespräch mit den anderen Disziplinen sind heute unverzichtbar).

Im Juli 1999 war mein Ko-Autor Paul Münch für vier Wochen Gast des Rektors im Kolleg, so daß wir auf dem Weg zum historischen Haydn ein ganzes Stück vorangekommen sind. Nebenbei habe ich den Fandango für Cembalo von Antonio Soler einstudiert und viel gelernt über Insekten, Max Weber, chinesische Medizin und darüber, wie sich Menschen so verhalten, wenn sie zehn Monate zusammen Mittag essen.