

er auf ähnliche Vorhaben inhaltlich wie methodisch befruchtend wirkt.
(Februar 2004) Thomas Betzwieser

Haydns Streichquartette. Eine moderne Gattung. München: edition text + kritik 2002. Hrsg. von Heinz-Klaus METZGER und Rainer RIEHN. 85 S., Notenbeisp. (Musik-Konzepte. Heft 116.)

Internationales Musikwissenschaftliches Symposium „Haydn & Das Streichquartett“. Im Rahmen des „Haydn Streichquartett Weekend“ Eisenstadt, 1.–5. Mai 2002. Referate und Diskussionen. Hrsg. von Georg FEDER und Walter REICHER. Tutzing: Hans Schneider 2003. 217 S., Notenbeisp. (Eisenstädter Haydn-Berichte. Band 2.)

Wie das Singen im Keller will der Untertitel der ersten hier anzuzeigenden Aufsatzsammlung anmuten, denn „modern“ ist die Gattung des Streichquartetts – heutzutage – kaum. Vielmehr steht sie im öffentlichen Bewusstsein und im Konzertleben auf der Liste der aussterbenden Kulturarten. Daran ändern auch Manifestationen mit Event-Charakter wie die Aufführung sämtlicher Haydn-Quartette an vier Tagen, die den Rahmen für die im zweiten Sammelband veröffentlichten Symposiumsbeiträge bilden, auf Dauer nichts. Das Interesse der Wissenschaft bleibt hingegen ungebrochen: sicher nicht aus Gründen der gesellschaftlichen Relevanz im Tagesgeschäft, sondern aufgrund der internen Attraktivität dieser Gattung (und der Werke ihres Etablierers zumal), die einen musikalisch-geistigen Mikrokosmos sondergleichen darstellt, den nach immer neuen Facetten auszuloten eine fortwährende Aufgabe ist. Diese schier unerschöpfliche kompositorische Dichte und Gedankenfülle scheint das Streichquartett als Untersuchungsgegenstand auch noch immer weitgehend gegen neuere Forschungsansätze unterschiedlichster Couleur immun zu machen. Auch die Aufsätze der beiden Sammelpublikationen widmen sich dem Thema zumeist aus dem Blickwinkel der Gattungsfrage, der Werkentstehung und der Werkbetrachtung – traditioneller Forschungsfelder, die stets noch genauer kartographiert werden (können).

Dabei erweitern die Aufsätze des Freiburger Forscher-Trios Thomas Seedorf, Keith Falco-

ner und Markus Bandur, die das 116. Heft der *Musik-Konzepte* ausmachen, das Panorama um einige weniger gängige bzw. aktuellere Perspektiven. Seedorf zeigt, wie sich vor dem Hintergrund der ästhetischen Neuorientierung um 1800, die auf eine Trennung der sich vordem gegenseitig befruchtenden Sphären ‚vokal‘ – ‚instrumental‘ zielte, die Kantabilitätskonzepte in Haydns Quartettschaffen wandelten: von Cantabile-Modellen (seien sie expressiv-opernhafter Art oder vom Typ abstrakter kontrapunktischer Sanglichkeit), die prononcierte vokale Satzcharaktere formen, hin zu vokal-instrumentalen Amalgamen, in denen das Vokale als Grundsicht waltet. Falconer prüft die wenigen zu Haydns Quartetten erhaltenen Skizzen, Entwürfe, Entwurfspartituren und Notizen – Falconers Terminologie ist verwirrend inkonsequent – aus dem übergeordneten Interesse heraus, Kompositionsvorgänge in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu rekonstruieren. Die neue kompositorische Herausforderung, große Formteile disponieren zu müssen, verbunden mit Haydns spezifischem Formverständnis („interne Beziehungen über lange Zeitabschnitte, verdeckte Symmetrien, mehrdeutige Modulationen und zeitlich genau gemessene Effekte“ zu organisieren, S. 56), führten zu der erstmals bei Haydn nachweisbaren Art der Vor-Notierung, die den Satz auf wenige Stimmlinien innerhalb zwei-systemiger Akkoladen reduziert und hier hinsichtlich des Verlaufs Lücken lässt, also komplexe Stellen punktuell im Voraus kontrolliert. Bandur schlägt vor, die im 18. Jahrhundert modernen literarischen Techniken, die Laurence Sterne in seinem Roman *Tristram Shandy* entwickelte, auf Haydns formale Strategien zu übertragen: So wie Sterne mit rekursiven Verfahren labyrinthische Zeit- und Textebenen schafft sowie unentwegt die Voraussetzungen des Erzählens thematisiert und damit zugleich durchbricht, scheint Haydn in Opus 33,1/I durch permanentes Aufbauen einer Erwartungshaltung (primär im harmonischen Bereich, was an tonal offenen Stellen aber formale Dispositionen betrifft), die dann aber nicht eingelöst oder sogar markant enttäuscht wird, sagen zu wollen „Ich weiß, wie es gehen sollte, tue es aber nicht“ und „springt damit Sterne vergleichbar aus einem geschlossenen System mit festgelegten Alternativen heraus“ (S. 77). So anregend die Über-

legung im konkreten Fall ist, bleibt die These, dass dies die von Haydn so sphinxenhaft proklamierte „gantz neue besondere Art“ des Opus 33 sei, genauso spekulativ wie alle früheren exegetischen Versuche. Insgesamt fungiert das Streichquartett in den drei erhellenden Aufsätzen als – durchaus instruktiver – Untersuchungsgegenstand für Haydns generelle Kompositionsspezifik, ohne unbedingt spezielle Erkenntnisse für die Gattung zu zeitigen.

Im Eisenstädter Band, der übrigens auch viel „Unwissenschaftliches“ und Nicht-Thematisches zwischen edle Leinendeckel packt, nimmt Gretchen Wheelock die avancierteste Perspektive ein. Am Fall von Opus 76,4/II spürt sie der Rolle von „physical gesture in performance – the ‚body language‘“ der Ausführenden (S. 71) nach, die sie bei Fermaten und Generalpausen insinuiert und wodurch das hörende Gegenüber zur mitvollziehenden Wahrnehmung aktiviert werden solle. Die spontane Zustimmung zum Untersuchungsergebnis wäre allerdings nachhaltiger, flankierte eine theoretische Fundierung zur musikalischen Körpersprache (über die Kritik am undifferenziert gebrauchten Konversationstopos in der Streichquartettliteratur hinaus) die Detailbeobachtungen. Haydn wäre nicht Haydn, ergäbe sich nicht nebenbei, dass er mit diesen gezielten „Löchern“ im zeitlichen Verlauf ein strukturelles Bezugsnetz über den Satz und die Folgesätze wirft und somit nicht nur eine Konversation, sondern einen gedanklichen Diskurs gestaltet. Neben einer analytischen Ehrenrettung von Opus 33,4 durch David Young, der im Kopfsatz „Witz“-verdächtige Widersprüche zwischen dem Material und seiner Verarbeitung feststellt, und die Textgestalt sowie Entstehungs- und Publikationsgeschichte betreffenden aufschlussreichen Essentials aus der jüngsten Edition der Opera 76, 77 und 103 im Rahmen der Gesamtausgabe durch Horst Walter, die Haydns schrittweise Kapitulation vor seinen eigenen schöpferischen Kräften nachvollzieht, beschäftigen sich die Beiträge von Friedhelm Krummacher und James Webster in Fortsetzung ihrer jeweils einschlägigen Ansätze mit gattungsgeschichtlichen Aspekten. Ausgehend von der jüngst durch die Publikation von Asplmayrs Quartetten von 1769 neu aufgeworfenen Prioritätsfrage, wer die Gattung Streichquartett begründete, verwirft Krummacher Satzzahl

und -folge als alleinige Kriterien und verfolgt an Opus 1, 2 und 9 Haydns über das Fortspinnungsdenken hinausgehendes dialektisches Spiel mit metrischen Impulsen und Gewichtungen, aus denen sich motivische und thematische Qualitäten entwickeln und so den Kern einer tatsächlich innovativen Tonsprache bilden. Auch Webster durchleuchtet kompositorische Phänomene im frühen Opus 9 als Werke nicht eines tastenden Anfängers in der Experimentierphase, sondern „eines voll gereiften Meisters“ (S. 108), um damit seine Kritik an der im 19. Jahrhundert entstandenen Streichquartett-Ideologie zu erneuern, der zufolge satztechnische Notwendigkeit, Unabhängigkeit und Gleichheit der Stimmen postuliert, Homogenität des Klangs favorisiert und Reinheit der Musiksprache erwartet werden und die Anleihen bei anderen Gattungen (etwa dem Konzert in Opus 9 und der Fuge in Opus 20) schmäh, was die Zyklen vor Opus 33 durch die teleologischen Maschen fallen lässt.

(Februar 2004)

Nicole Schwindt

HANSJÖRG EWERT: Anspruch und Wirkung. Studien zur Entstehung der Oper Genoveva von Robert Schumann. Tutzing: Hans Schneider 2003. 480 S., Notenbeisp. (Würzburger musikhistorische Beiträge. Band 23.)

In einem Abstand von nur zwei Monaten wurden 1850 Schumanns *Genoveva* und Wagners *Lohengrin* uraufgeführt. Hansjörg Ewert nimmt diese Koinzidenz in seiner Würzburger Dissertation zum Anlass, Schumanns einzige Oper in ihren historischen Kontext zu stellen. Durch eine kritische Analyse von Rezeptionszeugnissen werden progressive Dimensionen eines Werks, „das uns heute wegen seiner Nummernhaftigkeit kaum in seiner Fortschrittlichkeit mehr erkennbar ist“ (S. 99) freigelegt. Indem „die Musikgeschichtsschreibung eine nur unzureichend geklärte Wagner-Perspektive auf die Operngeschichte gelegt“ habe, sei eine unvoreingenommene Bestimmung „der Kohärenz des dramatischen Fortgangs und der Verdichtung des charakteristischen Moments“ (S. 102) unterblieben.

Im ersten Hauptteil steckt Ewert durch Kapitel zur Opernästhetik in den 1840er-Jahren, zur Dresdner Opernsituation 1847, zum biographischen Kontext und zu den der Kompositi-