

Der Paukenschlag im Andante der Sinfonie Nr. 94 – ein Haydnscher Witz?

Bisher wurden vier verschiedene Richtungen eingeschlagen, um den Paukenschlag im Variationssatz der 1791 für London entstandenen G-dur-Sinfonie von Joseph Haydn zu erklären. Hörer der Londoner Konzertaufführungen und Biographen Haydns unterschoben in wahrscheinlich recht publikumswirksamen Legenden dem Komponisten eine außermusikalische Absicht: Haydn habe mit dem Paukenschlag schlafende Zuhörer wecken wollen.¹ Die Kritik im Londoner „Oracle“ vom 24.3.1792² spinnt eine zur Musik passende Geschichte – von einer durch den Schuß einer Vogelflinte hochschreckenden Schäferin – aus. Einige unter Haydns Zeitgenossen und unter den heutigen Betrachttern sehen im Paukenschlag einen komischen, scherzhaften oder witzigen Einfall³ und unterstützen mit dieser Deutung das Bild, das etwa Georg August Griesinger,⁴ Karl Geiringer⁵ oder Charles Rosen⁶ von der Haydnschen Musik generell entwerfen. Andere versuchen, den Akkord mit dem Paukenschlag ohne die Zuhilfenahme außermusikalischer Vorstellungen zu beschreiben, und würdigen das Plötzliche, Unerwartete des Akkordes als kompositorische Leistung und künstlerische Neuheit.⁷

Wenn auch die verschiedenen Deutungen ein grundsätzlich unterschiedliches Verständnis von Musik widerspiegeln, so ist ihnen doch gemeinsam, daß sie am Paukenschlag in erster Linie das Überraschende hervorkehren – schon in der „Oracle“-Kritik vom 24.3.1792 ist der später zum Namen der ganzen Sinfonie werdende Begriff „surprise“ verwendet.⁸ Damit ist aber eine Eigenschaft angesprochen, die in den Bereich von „Witz“ und „Komik“ gehört, denn deren Definitionen stellen fast alle das Überraschende und Plötzliche als eines der Hauptcharakteristika heraus.⁹ Es ließen sich noch weitere Merkmale hinzufügen, die den Paukenschlag als Witz ausweisen könnten: die Inkongruenz des unerwartet miteinander Verbundenen¹⁰ und das Nachlassen der Wirkung bei wiederholtem Hören.

Witz-Definitionen enthalten außerdem implizite die Aussage, daß ein Witz nur geringe Ausdehnung hat und keine Bedeutung für das Nachfolgende besitzt. Die oben erwähnten Erklärungsversuche scheinen sämtlich auch diese Bedingung im Paukenschlag erfüllt zu sehen, denn sie behandeln ihn als ein nur punktuell wirksames Ereignis. Im folgenden soll jedoch die Frage im Vordergrund stehen, welche Auswirkungen der Paukenschlag auf den weiteren Satzverlauf hat.

Der „Paukenschlag“ wirkt nicht nur deswegen so überraschend, weil dem Pianissimo der vorausgehenden Pizzicato-Takte ein durch den Forteeinsatz sämtlicher Bläser gestütztes Fortissimo der nun „coll' arco“ spielenden Streicher und der Pauke gegenübergestellt ist, sondern auch, weil mit ihm die Bauweise des vorausgehenden Abschnitts durchbrochen wird. In den Takten 1 bis 16 treten nur zweitaktige periodische Melodiebögen auf,¹¹ die alle an ihrem Ende rhythmisch zur Ruhe kommen¹² und auch melodisch und harmonisch wenigstens so weit abgerundet sind, daß der Beginn der nächsten Zweitaktgruppe nicht determiniert ist. Dieses Nachlassen der Bewegung und Anspannung auf der Taktzwei des jeweils zweiten Taktes wird in T. 8 und T. 16 dadurch wesentlich verstärkt – und damit in T. 16 durch den Paukenschlag um so gravierender gestört –, daß T. 7 und T. 15 mit dicht aufeinanderfolgenden, zielstrebigem Kadenzklängen auf die Takteins des nächsten Taktes führen; die Taktzwei wird dadurch gleichsam zum Anhängsel degradiert.

Zielstrebige Beschleunigung des vorletzten Taktes und schließende Rundung des letzten Taktes wiederholen sich an den Schlüssen fast aller Variationen des Satzes – T. 31/32, 47/48, 105/106 und zuletzt T. 137/138 – und an parallelen Stellen inmitten der Variationen, bemerkenswerterweise aber nicht am Schluß des Satzes. Die Coda ab T. 139 sprengt die zuvor vorherrschende Reihung aus gerundeten Zwei- oder Viertaktgruppen. Schon die ersten vier Takte der Coda aktivieren das Ende jeder Zweitaktgruppe: In T. 140 findet von der Takteins zur Taktzwei ein Wechsel von einem Subdominant- zu einem nach Weiterführung drängenden Tonikaquartsextakkord, in T. 142 gar zu einem doppeldominantischen verminderten Septakkord statt. Die folgenden fünf Zweitaktgruppen enthalten alle in ihrem zweiten Takt einen stark angespannten, in seiner Auflösung

vorherbestimmten Klang – Dominantseptakkord nach Vorhaltsquartsextakkord in T. 144, verminderter zwischendominantischer Septakkord bzw. Dominantseptakkord über Tonikaorgelpunkt in T. 146, 148, 150, 152 –, so daß auch sie jede Abgeschlossenheit einbüßen. Paßt die Kadenz von T. 137/138 noch in zwei periodisch gerundete Takte – mit der Dominante am Ende des ersten Taktes und der Tonika im zweiten Takt –, so dehnt sich die letzte Kadenz des Satzes, T. 145 ff., auf insgesamt acht Takte aus: vier (sogleich wiederholte) Takte mit der Dominante im vierten Takt und vier schließende Tonikatakte. Den Hauptimpuls für diese schlußkräftige Verbreiterung – die durch eine harmonische Verschärfung unterstützt ist¹³ – gibt der verminderte Septakkord in T. 142, der durch eine Fermate als besonders wichtig gekennzeichnet ist.¹⁴ Dieser Akkord stellt nun auch die Verbindung zwischen der Coda und dem Akkord mit dem Paukenschlag her: Beide Akkorde stehen auf dem letzten Viertel einer Viertaktgruppe, also an der Stelle, die bei Beibehaltung der vorausgehenden periodischen Bauweise Schlußcharakter haben müßte, und beide Akkorde beteiligen auffällig die Pauke – Pauken„schlag“ in T. 16, Paukenwirbel in T. 142. Die beiden Akkorde sind im übrigen fast symmetrisch in den Satz eingefügt: der Paukenschlag in den sechzehnten Takt, der Fermatenakkord in den fünfzehnten Takt vor Schluß.

Fast genau in der Mitte des Satzes findet sich nun ein Teil, der der Coda eng verwandt ist, denn auch hier folgt auf eine Aktivierung des letzten Viertels von Zweitaktgruppen eine Verbreiterung im harmonischen Geschehen. Die Verbreiterung dient hier dem Herausstellen eines Dominantblocks, der doppelpunktartig die in T. 75 beginnende zweite Satzhälfte (dritte und vierte Variation, Coda) ankündigt. Ein erstes Durchbrechen jener zweitaktig-periodischen Struktur, wie sie noch am Beginn der zweiten Variation (T. 49-56) vorliegt, erfolgt durch die in Taktbestand einsetzenden Imitationen T. 57-60. In den Takten 61-63 laufen dann bereits Baßachtel und Violinfiguren ohne Ruhepunkte durch; wie in den Takten 139-142 der Coda wechseln die Klänge im Abstand von Vierteln. In T. 64 erscheint, parallel zu T. 142, ein extrem angespannter doppeldominantischer Klang, in T. 65-68, parallel zu T. 149-152, ein Orgelpunkt auf dem Grundton des Zielklanges, über dem die Harmonien nunmehr ganz-

taktig wechseln. Die Takte 69-70 schließen den Abschnitt mit einer breiten Dominante, die der Tonika der Takte 155-156 entspricht:

I. 63ff.

Orgelpunkt Dominante
(Pauke, rhythmisiert)

I. 141ff.

Orgelpunkt Tonika

So sind also einerseits Paukenschlag und Fermatenakkord, andererseits die die Mittelzäsur des Satzes vorbereitende Partie und die kurz vor dem Fermatenakkord beginnende Coda aufeinander bezogen. Darüber hinaus sind aber diese drei Stellen auch mit dem eigentlichen Variationsgeschehen verknüpft. Am Anfang des Satzes stehen das Variationsthema und der Paukenschlag unvermittelt nebeneinander, doch das überraschende Hereinbrechen des Paukenschlags auf der „toten“ Taktzeit nimmt sofort Einfluß auf den weiteren Satzverlauf: Bereits in den letzten sechzehn Takten des Themas und in der ersten und zweiten Variation verlieren die Phrasenenden durch Füllung mit auftaktigen Überleitungsfiguren (T. 18, 20 usw. in der Themenmelodie, T. 34, 36, 42, 44, 46 in der Violin- bzw. Flötengegenstimme) oder einmal auch durch das kontinuierliche Fortsetzen der Begleitfigur (T. 54) ein wenig an Schlußkraft, bis am Ende der zweiten Variation durch das vollständige Verlassen der periodischen Gliederung eine stauende, den Satz formal teilende klangliche Verbreiterung eintritt. In der dritten und vierten, wieder periodisch gegliederten Variation wird die Aktivierung der „toten“ Taktzeit mit größerem Nachdruck als in den beiden ersten Variationen betrieben. Die Flötengegenstimme ab T. 83 übernimmt nicht mehr wie die Gegenstimme aus T. 33 ff. über den Phrasenschlüssen des Themas nur auftaktige Überleitungsfloskeln, sondern verbindet in einer großen, nicht unterteilbaren Linie acht Takte. Repetierende Sechzehntel geben dem Ende einer Zweitaktphrase (T. 132, 138) weitaus größeres

Gewicht als die weich verbindenden Sechzehntelwendungen der ersten Violinen in den Takten 36, 42, 44, 46. Thema und umspielende Violinstimme in den Takten 107ff. und das variierte Thema in T. 115/116 haben erstmals auf allen vier Vierteln einer Zweitaktphrase gleiche Bewegungsformen, so daß das vierte Viertel an diesen Stellen seinen Status als Schluß aufgibt. Nach dieser verstärkten Anspannung der ursprünglichen Phrasenenden wird dann, in der Coda, ein zweites Mal die periodische Gliederung verlassen. Nun wird auch der Paukenschlag einbezogen; er erscheint aber jetzt nicht isoliert, sondern ist – in Form des Fermatenakkords – in das Aufbrechen der Zweitaktschlüsse integriert und führt in die sogar mit einem Aufgreifen des Themenanfangs gekoppelte harmonische Schlußverbreiterung. Damit sind jene Elemente, die im ersten Teil des Satzes unverbunden nebeneinanderstehen – periodisch gliedernde Themenmelodie T. 1 ff., Paukenschlag T. 16, harmonische Großflächigkeit T. 65 ff. –, in der Coda vereinigt, ja sie bedingen sich sogar gegenseitig.

Anstelle des reihenden Prinzips, das Variationen vielfach zu eigen ist, weist also das Andante aus Haydns Sinfonie Nr. 94 eine zielgerichtete Anordnung der einzelnen Abschnitte und ein musikalisch folgerichtiges Geschehen auf.¹⁵ Der Paukenschlag erscheint, wenn man berücksichtigt, „welche Wendung . . . diese, dem ersten Ansehen nach, nichts sagenden“ bzw. als nichts anderes denn als plötzliche Überraschung erscheinenden „Noten, unter seinen Meisterhänden in der Folge“ nehmen,¹⁶ welche „Verwickelungen und Auflösungen seiner großen Ideen“¹⁷ der weitere Satzverlauf bringt, nicht als Witz, sondern als kompositorischer Impuls für den ganzen Satz – oder, da er ja in der Urfassung des Satzes noch nicht enthalten ist,¹⁸ als nachträglich vorgenommene Zentrierung des späteren Satzgeschehens in einem Akkord.¹⁹ Solch übergreifende Zusammenhänge sind selbstverständlich nicht aufs erste wahrnehmbar, und Charles Burney sah es als geradezu charakteristisch für derartige von ihm als schwierig und neu bezeichnete Musik an, daß sie so lange vom in Verlegenheit gebrachten Zuhörer oder verwirrten Spieler als witzig („odd“, „comical“) eingestuft wird, wie er sie nicht versteht.²⁰

Nun ist aber zu vermuten, daß der Variationsatz seine Beliebtheit und Bekanntheit – die sogleich mit der ersten Aufführung begannen

und bis heute anhalten – nicht oder nicht nur dem Paukenschlag verdankt,²¹ sondern auch dem Variationsthema selbst. Daß Haydn, der laut Dies²² sehr wohl um die große Popularität seines Andantesatzes wußte, dessen Themenmelodie ohne den Paukenschlag in die Arie „Schon eilet froh der Ackermann“ aus den *Jahreszeiten* übernahm, ist Beleg genug dafür, daß er im Paukenschlag keineswegs den zentralen Einfall des Variationsthemas sah. Die Arie zeigt aber auch, wie Haydn seine Kompositionsweise der jeweiligen Gattung und der jeweiligen musikalischen Konstellation anpaßt. Muß die Instrumentalmusik aus sich heraus Zusammenhalt schaffen, formal gliedern und Phrasen abgrenzen, so kann die Vokalmusik dafür die Hilfe des Textes in Anspruch nehmen. Bindet Haydn das Paukenschlag-Andante durch das beschriebene folgerichtige Geschehen zusammen, so kann er sich in der Arie auf den inhaltlichen Zusammenhang des Textes verlassen. Setzt er im Sinfoniesatz eine breit vorbereitete, markante Mittelzäsur, um den letztlich ja mit einem einzigen Thema arbeitenden Satz formal zu gliedern, so kann er für die formale Gliederung der Arie die Gliederung des Textes ausnutzen: Die ersten beiden Zeilen sind in den Außenteilen mit dem Variationsthema aus dem Sinfoniesatz gekoppelt, dritte und vierte Zeile erklingen im abweichend gestalteten Mittelteil. Differenziert Haydn im Sinfoniesatz deutlich zwischen periodisch gerundeten und am Ende angespannten Zweitaktgruppen, so läßt er in den Außenteilen der Arie den Instrumentalsatz geschmeidig mit den gerundeten, meist vier oder drei Texthebungen umfassenden Zwei- und Viertaktern der Gesangsstimme mitgehen. Konsequenterweise fehlt der Arie daher nicht nur der Paukenschlag, sondern auch die harmonische Großflächigkeit von Mittelabschnitt und Coda des Sinfoniesatzes. Die Schlüsse der einzelnen Abschnitte sind zwar ähnlich verbreitert wie im Sinfoniesatz – Tonikaorgelpunkt am Ende des ersten Teils der Arie (T. 44 ff.) und am Ende des Satzes (T. 131 ff.), Dominante an drei Stellen des Mittelteils (T. 58-60, 89-91 und 101-103) –, werden aber nicht eigens vorbereitet, sondern den auf ganz normalem Wege erreichten Periodenschlüssen angehängt.

dem Tonikaorgelpunkt vorausgehende Takte:

Arie T. 124ff.

Andante T. 141ff.

Tonikaorgelpunkt und Schlußtonika:

Arie T. 135ff.

Andante T. 145ff.

Wie hier Periode und Schlußblock nur gereiht sind, einander nicht bedingen, so gehen auch die größeren Teile der Arie nicht mit Notwendigkeit auseinander hervor. Ein zielgerichtetes Geschehen fehlt. Der dritte Teil der Arie ist, von zwei Kürzungen und einigen hinzutretenden Bläserstimmen abgesehen, dem ersten gleich; das Vorbild der Da-capo-Arie ist noch spürbar. In solch einen auf Reihung basierenden Satz einen Paukenschlag einzufügen, bedeutete tatsächlich nichts anderes als eine plötzliche Überraschung, einen Witz – den aber Haydn auch in der Arie vermeidet.

Anmerkungen

¹ Karl Graf von Zinzendorf (Tagebuch 1796, s. Carl Ferdinand Pohl, *Joseph Haydn*, Bd. 3, weitergeführt von Hugo Botstiber, Leipzig 1927 – im folgenden

zitiert als: Pohl, Haydn –, S. 101), Albert Christoph Dies (Biographische Nachrichten von Joseph Haydn, Wien 1810, neu hrg. von Horst Seeger, Berlin ²1962 – im folgenden zitiert als: Dies, Nachrichten –, S. 93 ff.), Adalbert Gyrowetz (Lebensläufe deutscher Musiker von ihnen selbst erzählt, hrg. von Alfred Einstein, Bd. III/IV: Adalbert Gyrowetz (1763-1850), Leipzig o.J., S. 75) und auch, trotz seiner Ablehnung der bei Dies erzählten Geschichte, Sigismund von Neukomm (Bemerkungen zu den Biographischen Nachrichten von Dies, s. H.C. Robbins Landon, Haydn: Chronicle and Works III: Haydn in England 1791-1795, London 1976 – im folgenden zitiert als: Landon, Haydn –, S. 151).

² Siehe Landon, Haydn, S. 150.

³ Giuseppe Carpani, *Le Haydine ovvero Lettere sulla vita e le opere del celebre maestro Giuseppe Haydn*, Padova ²1823, Nachdruck Bologna o.J. (= Bibliotheca Musica Bononiensis, Sezione III N.10a) – im folgenden zitiert als: Carpani, *Le Haydine* –, S. 123; Karl Geiringer, *Joseph Haydn. Der schöpferische Werdegang eines Meisters der Klassik*, Mainz 1959 – im folgenden zitiert als: Geiringer, Haydn –, S. 237.

⁴ Georg August Griesinger, *Biographische Notizen über Joseph Haydn*, Wien 1809, neu hrg. von Franz Grasberger, Wien 1954 – im folgenden zitiert als: Griesinger, *Notizen* –, S. 7 und 57 („Ergießungen der schalkhaftesten Laune“, „arglose Schalkheit“, „Humour“, „komische Seite“, „musikalischer Scherz“ usw.).

⁵ Geiringer, Haydn, S. 237 („naive Heiterkeit“).

⁶ Charles Rosen, *Der klassische Stil. Haydn, Mozart, Beethoven*, München/Kassel/Basel/London 1983 – im folgenden zitiert als: Rosen, *Der klassische Stil* –, S. 104 („musikalischer Humor“, „Witz“, „musikalische Späße“).

⁷ Griesinger, *Notizen*, S. 32; Carpani, *Le Haydine*, S. 124; Pohl, Haydn, S. 48; Georg Feder, *Haydns Paukenschlag und andere Überraschungen*, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 21 (1966), 5-8, S. 5 f.; Marie Louise Martinez-Göllner, *Haydn. Sinfonie Nr. 94 (Paukenschlag)* (= *Meisterwerke der Musik* 16), München 1979 – im folgenden zitiert als: Martinez-Göllner, *Sinfonie Nr. 94* –, S. 18.

⁸ Siehe Landon, Haydn, S. 150.

⁹ Siehe z.B. Rudolf Eisler, *Wörterbuch der philosophischen Begriffe*, 3 Bde., Berlin ⁴1927-1929, Bd. 3 S. 626 f. („Witz“) und Bd. 1 S. 838 f. („Komik“) und Meyers enzyklopädisches Lexikon in 25 Bänden, Bd. 25, Mannheim/Wien/Zürich 1979, S. 456 („Witz“). Definitionen von „Witz“ im englischsprachigen Bereich stellt Gretchen Ann Wheelock, *Wit, Humor, and the Instrumental Music of Joseph Haydn*, Phil. Diss. Yale Univ. 1979, Ann Arbor 1983, S. 55-62 zusammen.

¹⁰ Siehe Eisler, *Wörterbuch*, a.a.O., Bd. 1 S. 838 und *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, hrg. von Joachim Ritter/Karlfried Gründer, Bd. 4, Darmstadt 1976, Sp. 890 („Komische (das), Lachen (das)“).

¹¹ Siehe dazu auch Martinez-Göllner, *Sinfonie Nr. 94*, S. 17.

¹² Landon, Haydn, S. 529 meint allerdings, daß durch das Tenuto die Schlußviertel mit der nächsten Phrase verbunden werden.

¹³ Zu dieser Stelle s. die Bemerkungen von Geiringer (Haydn, S. 238: „Selbst in die einfach-liebenswertesten Schöpfungen finden nun romantische Züge Eingang. Die kindlich-heitere Melodie des Andante der Symphonie 'mit dem Paukenschlag' wird beispielsweise bei ihrem letzten Auftreten durch die Harmo-

nien der Streicher in ihrem Charakter völlig gewandelt.“), Landon (*Haydn*, S. 529: „The ending is as if a sudden veil had been drawn across this scene of pageantry blurring the outlines and merging the colours.“) und Donald C. Johns (*In Defence of Haydn: the 'Surprise' Symphony revisited*, in: *The Music Review* 24 (1963), 305-312, S. 310: „The function of the chromatic section, taking place over a tonic pedal, is that of a delaying tactic“.).

¹⁴ Als Kulminationspunkt auch bei Johns, *'Surprise' Symphony*, a.a.O., S. 309 hervorgehoben.

¹⁵ Siehe auch Griesinger, *Notizen*, S. 61: „... das ist es, was so vielen unserer neuen Komponisten fehlt; sie reihen ein Stückchen an das andere, sie brechen ab, wenn sie kaum angefangen haben...“.

¹⁶ Ernst Ludwig Gerber, *Historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler*, 2 Bde., Leipzig 1790-1792, Nachdruck Graz 1977, Bd. 1 S. 610 generell zu Haydns Instrumentalmusik.

¹⁷ Gerber, *Lexikon*, a.a.O., S. 611.

¹⁸ Landon, *Haydn*, S. 528 f.

¹⁹ Der Sinfoniesatz nimmt also – um mit Formulierungen von Charles Rosen, *Der klassische Stil*, S. 177 und 108 zu sprechen – in seinem Verlauf „eine Verschmelzung heterogener Einfälle“, eine „Verwandlung von“ zunächst als „Unsinn“ Erscheinendem „in Sinn“ vor. Allerdings bezieht Rosen diese Aussagen nicht auf das Geschehen eines ganzen Satzes oder größerer Abschnitte, sondern nur auf punktuelle Ereignisse wie die enharmonische Umdeutung eines Einzeltones oder eine Modulation (s. S. 106, 107). Folgerichtig verbindet er die Formulierungen mit den Attributen „plötzlich“ bzw. „überraschend“ und definiert mit ihnen Humor und Witz.

²⁰ Charles Burney, *A General History of Music from the earliest Ages to 1789*, 4 Bde., Nachdruck Baden-Baden ³1958, Bd. 4 S. 959 f.

²¹ Siehe auch Landon, *Haydn*, S. 524.

²² Dies, *Nachrichten*, S. 180 f.