



MARTIN GECK

Von den Wundern der Klassischen Musik

33 Variationen über ein Thema

Pantheon

Die Originalausgabe erschien 2009 unter dem Titel
Wenn der Buckelwal in die Oper geht. 33 Variationen über die Wunder klassischer Musik
im Siedler Verlag, München. Das Vorwort wurde für diese Ausgabe neu verfasst.

Sollte diese Publikation Links auf Webseiten Dritter enthalten,
so übernehmen wir für deren Inhalte keine Haftung,
da wir uns diese nicht zu eigen machen, sondern lediglich auf
deren Stand zum Zeitpunkt der Erstveröffentlichung verweisen.



Verlagsgruppe Random House FSC® N001967

2. Auflage

Copyright © 2009, 2017 Martin Geck

Copyright © 2017 by Pantheon Verlag, München,

in der Verlagsgruppe Random House GmbH,

Neumarkter Straße 28, 81673 München

Umschlaggestaltung: Büro Jorge Schmidt, München

Illustrationen: Bernd Wiedemann, Stockdorf

Satz: Ditta Ahmadi, Berlin

Druck und Bindung: CPI books GmbH, Leck

Printed in Germany

ISBN 978-3-570-55366-4

www.pantheon-verlag.de

Inhalt

Thema

VON DEN WUNDERN DER KLASSISCHEN MUSIK	11
---------------------------------------	----

33 Variationen

1. »Heute noch...« Warten und Erwartung	17
2. »Morgendlich leuchtend...« Anfänge	23
3. »So klopft das Schicksal an die Pforte« Musik hat Motive	31
4. »Wie beim Drehen eines Schlüssels in einem complicirten Schlosse« Leitmotive	35
5. »Wer will unter die Sonaten?« Glanz und Elend der Formanalyse	41
6. »... keine Idee von einem geordneten musikalischen Aufbau« Müssen wir in Formenlehre besser werden?	47
7. »... immer etwas Bestimmtes zu sagen« Durchführung	53
8. »Mit einem einzigen Accord sind wir uns näher als mit allen Redensarten« Die revolutionäre Kraft der Harmonik	59
9. »... was ich höre, sind Schlägel« Musik als Körpersprache	65

10.	»Wenn man alt wird, so legt man sich aufs spaßen« Humor in der Musik	71
11.	»Kennen Sie lustige Musik, ich nicht!« Melancholie	79
12.	»Et patres nostri narraverunt nobis ...« Geschichtstiefes Komponieren	83
13.	»Ich habe gekonnt« Gewalt in der Musik	89
14.	»Mir ist so wunderbar« Die Macht der Gefühle	95
15.	»Alles nach Maß, Zahl und Gewicht«? Lust und Last der Ordnungssysteme	101
16.	»Sturmwind am Fenster« Die Kraft der Bilder	107
17.	»Vielen Dank für die Wolken. Vielen Dank für das Wohltemperierte Klavier« Universelles Denken à la Bach	113
18.	»Hört ihr Leut und lasst euch sagen« Universelles Denken à la Wagner	119
19.	»h-Moll – die schwarze Tonart« Über Tonartencharakteristik	127
20.	»Nachtwandlerinnen der Liebe« Boudoir und Bordell in der Oper	135
21.	»Lesen Sie nur Shakespeares Sturm« Berührungspunkte zwischen klassischer Musik und Literatur	141
22.	»Von Herzen – möge es wieder zu Herzen gehn!« Werk und Biografie	149

23.	»Sie hat mich nie geliebt« Die grandiosen Verstehensleistungen der Komponisten	155
24.	»Das moralische Gesetz in uns« Ordnung und Freiheit	161
25.	»Ich bin's, ich sollte büßen!« Bachs Passionen, Picassos Guernica	169
26.	»Die Ehe – ein musikalisches Wort« Tonbuchstabenspiele	175
27.	»Der Hut flog mir vom Kopfe, ich wendete mich nicht« Musik und Politik	183
28.	»Ich kann nicht oft genug davor warnen, diese Analysen zu überschätzen« Schreiben über Musik	189
29.	»Der Tod könnte ausgedrückt werden durch eine Pause« Die Generalpause	195
30.	»Mit oder ohne Beckenschlag?« Ein Lob der Reprise	201
31.	»Ertrinken, Versinken ...« Vom Inszenieren des Abschieds	205
32.	»Die Guten ins Töpfchen, die Schlechten ins Kröpfchen«? Von musikalischen Werturteilen	211
33.	Die Welt taumelt, Musik fängt sie auf Personen- und Werkregister	217 222

Thema

VON DEN WUNDERN DER KLASSISCHEN MUSIK

Anstatt lange zu sinnieren, wie viele Variationen meinem Thema angemessen wären, habe ich von vornherein einen Außenpunkt fixiert, nämlich Beethovens »33 Veränderungen über einen Walzer von Anton Diabelli« – die Diabelli-Variationen für Klavier op. 120. Und so wenig man die Abfolge von Beethovens Variationen im Sinne eines höheren Ordnungsprinzips deuten muss, so wenig ist man genötigt, die Kapitel dieses Buches der Reihe nach zu lesen: Die Anordnung ist zwar durchdacht, indes so variabel, dass man überall einsteigen kann.

Doch was besagt der Untertitel »Variationen über ein Thema«? Er klingt vage, während Beethoven sein Vorhaben präzise umreißt: Im kritischen Sinne des Wortes führt er einen Walzer vor, den der Wiener Verleger Anton Diabelli etwa 50 Komponisten mit der Bitte ins Haus geschickt hat, zu einem geplanten Druckwerk je eine Variation über diese 32 Takte Musik beizusteuern. Das Unternehmen gelingt auch – gleichwohl ohne die Mitwirkung Beethovens: Der nämlich findet Diabellis Vorgabe reichlich läppisch, will sich außerdem nicht in eine Riege zum Teil mittelmäßiger Komponisten einreihen. Doch dann kommt ihm eine Idee: Wenn er nicht nur eine Variation, sondern gleich mehrere Dutzend schreibe, so könnte er auch diesem banalen Thema etwas abgewinnen – es nämlich zerpfücken, ironisieren, aber auch Funken aus ihm schlagen.

Ich male mir eine Parallele im Literaturbetrieb der Zeit aus, nämlich einen Salonabend im Hause Goethes am Weimarer Frauen-

plan: Ein Besucher wirft arglos oder wichtigtuertisch eine Frage auf, die den Dichterfürsten zum staunenden Vergnügen der Anwesenden zu einer langen Erwiderung animiert, welche bei aller Spontaneität des Vortrags geradezu druckreif ausfällt. Wie dem Beethoven der *Diabelli-Variationen* wäre es auch dem von mir imaginierten Goethe ums Brillieren gegangen – nämlich darum, eine womöglich harmlose Äußerung geistvoll zu zerpfücken, zu ironisieren, ihr aber zugleich interessante Seiten abzugewinnen und dabei immer mehr in Fahrt zu kommen.

Doch genug des Vergleichs: Mein eigener Ausgangspunkt ist allein deshalb ein anderer, als ich auf *mein* Thema von vornherein nichts kommen lasse. Gerade weil ›klassische Musik‹ gelegentlich anspruchsvoll oder gar verschlossen erscheint, gibt sie Anlass zu jenem intensiven Bedenken ihrer Wunder, dem ich mich mit Leidenschaft verschrieben habe.

Einstens haben Künstler und Gelehrte Sinn und Zweck ihrer Kompositionen, Bilder, Bücher und Reden in schönem Latein beschrieben: *docere, movere, delectare* – lehren, bewegen, erfreuen. Wenngleich ich nicht als Schöpfer von Musik auftrete, sondern nur als ihr Interpret, möchte ich in diesen Dreiklang einstimmen – in der Tradition eines meiner Bücher mit dem Titel *Die kürzeste Geschichte der Musik*. Diesmal handelt es sich jedoch nicht um einen Geschwindmarsch durch die Historie, sondern um eine Rundfahrt zu originellen Stätten klassischer Musik; und auf die Reisenden warten ganz unterschiedliche Dinge: Werke, Schaffensmomente, Probleme und ihre Lösungen, Widersprüche, historische Kontexte, Ausblicke. Für mich sind es allesamt Wunder an Inspiration, Sinndichte, Nachdenklichkeit, Zerbrechlichkeit, Wirkungsmacht und Widersprüchlichkeit. Die Auswahl, die ich für meine Variationen gewählt habe, ist subjektiv, aber nicht beliebig: Sie spiegelt, was mich über viele Jahre hinweg beim Schreiben und Lehren über Musik beschäftigt hat – und fast noch mehr beim Hören und Musizieren.

Weil ich die »Wunder« vor allem an bekannten Werken des klassischen Musikrepertoires demonstrieren will, versteht sich das Buch auch als ein kleiner Cicerone für den Konzert- und Opernbesuch – jedoch nicht als einer, der den Hörern vor Beginn noch schnell zu- raunt, dass die Handlung des ersten Aktes im Boudoir der Königin von Saba spielt oder der Schlusssatz der Sinfonie die Passacaglia-Form aufweist. Mein Cicerone empfiehlt sich für das Gespräch da- nach, will Verstehensprozesse in Gang setzen.

Einerseits beruht unsere Lust an klassischer Musik – und »Lust« ist glücklicherweise auch beim Hören vielschichtiger und an- spruchsvoller Werke mit im Spiel – auf der Wiederbegegnung mit allgemein menschlichen Erfahrungen und Ausdrucksweisen; in- sofern erscheint sie uns sehr vertraut. Andererseits fasziniert klassi- sche Musik immer wieder als das ganz Andere, außerhalb der Ton- welt geradezu Undenkbare. Diese Spannung lässt uns nicht los, wenn wir Musik machen oder hören, denn sie hat etwas mit unse- rem Woher und Wohin zu tun.

33 Variationen

1.
»Heute noch...«
Warten und Erwartung

VON SAMUEL BECKETTS theatralischem *Warten auf Godot* hat man vor allem die desillusionierende Botschaft im Kopf, die Welt sei ein großer Bahnhof, in dessen Hallen die Menschen vergeblich auf ankommende Züge warten. Früher wäre es kaum möglich gewesen, sich dergleichen auszudenken, denn es gab die Religion. Und man musste es sich auch nicht ausdenken, denn es gab ja die Musik. Vielleicht ist sie, die Musik, älter als die Religion. Jedenfalls hatte sie schon früh – nein, nicht die Funktion, das lange Warten zu verkürzen, sondern die viel größere Aufgabe: die Zeit überhaupt mit Sinn zu erfüllen.

Naturvolkmenschen erleben Zeiträume, die mit harter Arbeit angefüllt sind, als beunruhigendes Ausscheren aus dem natürlichen Fluss der Zeit. Dem vermögen sie nur mithilfe einer Musik standzuhalten, die nicht etwa die Arbeitsvorgänge koordiniert, sondern der »Wartezeit«, als die man diese Phasen eintöniger Arbeit versteht, einen kultischen Sinn gibt oder zumindest die Vorfreude auf angenehmeren Zeitvertreib weckt. Letzteres gilt zum Beispiel für die »Arbeits«-Lieder der Tikopia: Wenn die Angehörigen dieses polynesischen Stammes zum Zweck des Kanubaus einen bestimmten Baum zu fällen und zu transportieren haben, fantasieren sie sich mit Gesängen, die mit genüsslichen sexuellen Anspielungen gespickt sind, in die nachfolgenden besseren Stunden des Tages hinein.

Kinder haben unter anderem deshalb Angst vor dem Einschlafen, weil sie aus dem ihnen vertrauten Zeitkontinuum heraus- und

ins Nichts zu fallen fürchten. Wiegenlieder helfen dabei, die beruhigende Erfahrung des Kontinuums mit in den Schlaf zu nehmen. Indem Johannes Brahms sein bekanntes »Wiegenlied« op. 49,4 auf eine Volksdichtung aus *Des Knaben Wunderhorn* mit den Worten »Schlaf nun selig und süß, schau im Traum's Paradies« enden lässt, vollzieht er als Komponist einen qualitativen Sprung im Umgang mit der »Erwartung«: Musik begnügt sich nun nicht mehr damit, das Warten mit Sinn zu erfüllen, sondern spricht selbst Erwartungen aus – in diesem Fall paradiesische. In seinen großen Büchern *Geist der Utopie* und *Prinzip Hoffnung* feiert der Philosoph Ernst Bloch die Musik als in Klang gegossene Erwartung dessen, »was noch nicht ist«. Denn jedes Musikstück, auf das wir uns einlassen, transportiert etwas von unseren Wünschen, dahin zu gelangen, wo wir hingehören, mögen Weg und Ziel noch so unterschiedlich sein.

Gerade die klassische Musik spricht vielfach die Erwartung des »Alles-wird-Gut« aus. Darüber hinaus widmet sie sich dem Thema auf spezielle Weise: Sie lässt die leib-seelische Spannung, die dem Ausdruck von »Erwartung« eigen ist, unmittelbar erlebbar werden, und dies in all den Schattierungen, in denen sich dieser Ausdruck beim Menschen zeigt. Beispiel: die Braut in sehnstüchtiger Erwartung ihres Geliebten. Literatur und bildende Kunst kennen dieses Motiv ebenso wie die geistliche und weltliche Musik. In Bachs Kirchenkantate »Wachet auf, ruft uns die Stimme«, deren Text an Drastik der Jesusminne nichts zu wünschen übrig lässt, ruft eine der klugen, ihren himmlischen Bräutigam erwartenden Jungfrauen: »Wann kömmt du, mein Heil?« Und dieser antwortet: »Ich komme, dein Teil.«

Obwohl für den Gottesdienst geschrieben, trägt dieses Duett durchaus weltlich-volkstümliche Züge: Prägend ist der Typus der larmoyanten *Pastorale* im 6/8-Takt, der aus der italienischen Volksmusik stammt, zu Bachs Zeiten aber auch in der Oper zu Hause war. Schon das Anfangsmotiv umreißt die Situation: Ein sehn-

suchtsvoller Sprung hinauf zur kleinen Sexte mit einem eingebauten Schleifer, der im 19. Jahrhundert als gefühliges Portamento von Verfechtern der »reinen« Kirchenmusik nicht mehr hingenommen worden wäre, steht unmittelbar für den Gestus, mit dem die pietistische Seele ihren Heiland im wahrsten Sinn des Worts anhimmelt.

Einen anderen Aspekt hochgestimmter weiblicher Erwartung führt Bach in der Arie des Liesgen aus der *Kaffeekantate* vor. Als der »alte Schlendrian« seiner Tochter einen Mann verspricht, falls sie endlich »den Coffe wegtut«, kleidet auch sie ihr freudiges Einverständnis in eine Pastorale. Diesmal aber steigt der Gesang »Heute noch, lieber Vater, tut es doch!« wie der einer Lerche zum Himmel: Den frauenfeindlichen Tenor des Textes souverän überspringend, wird er alsbald zum Ausdruck einer Liebeserwartung, die ihrer selbst ganz sicher ist. Gleiches gelingt der Susanna aus Mozarts *Hochzeit des Figaro* in ihrer Pastorale »Deh vieni, non tardar, o gioia bella« (»Komm, säume nicht, mein schöner Liebster«) nicht weniger anrührend. Dabei ist die Situation mehrbödiger: Vordergründig will Susanna ihrem eifersüchtigen Verlobten Figaro eine Lektion erteilen, indem sie ihn im nachtdunklen Garten des Grafen Almaviva glauben macht, sie singe den ihr hartnäckig nachstellenden Grafen an. Doch ob sie will oder nicht, nach Lage der Dinge kann die Liebeserklärung ihrer *Rosen-Arie* nur dem eigenen Gatten in *spe* gelten; und tief im Innern spiegelt die Musik die Grenzenlosigkeit einer Glückserwartung, die an keinen speziellen Mann gebunden, Susanna vielmehr »von der Natur« mitgegeben ist.

Beide – Bachs Liesgen wie Mozarts Susanna – werden an Ausführlichkeit von der Agathe aus Webers *Freischütz* übertroffen; jener Oper, die man als das größte Ereignis auf der deutschen Opernbühne zwischen Mozart und Wagner feiert. Denn dort erwartet uns eine Szene, die von freudig-banger Erwartung (»Leise, leise, fromme Weise«) bis zu dem der Handlung vorausseilenden Schlussjubil

(»All meine Pulse schlagen, und das Herz wallt ungestüm, süß entzückt entgegen ihm!«) reicht. Und während sich hinter der Natur von Mozarts Susanna ein beachtliches Maß an geläuterter Kunst verbirgt, gibt Weber seiner Agathe eine natürliche Frische mit, wie man sie nur selten in der Oper findet.

»Seiner« Agathe? Als der Komponist sich mit der Braut des hübschen Jägerburschen Max beschäftigt, ist er selbst ein Bräutigam, der seiner Braut, der Schauspielerin und Sängerin Caroline Brandt, fast täglich Liebesbriefe schickt, zärtlich und neckisch zugleich. So kommt er am 18. Mai 1817 seinem »vielgeliebten Muks, Schneefuß und Schnukeduzer« mit dem »schweren Bekenntniß«: »Ein Mädchen, dessen Liebreiz ich Dir hier nicht zu erzählen im Stande bin, hat mich ganz gefeßelt, und mit 2 Worten sei es gesagt, sie ist sogar meine Braut.« Da dürfte selbst der solcherlei Scherze gewohnten Caroline der Schreck in die Glieder gefahren sein, ehe sie unter dem Stichwort »Etsch Etsch« erfahren darf, dass es sich um keine andere als die Jägerbraut Agathe handele!

Der kleine Ausflug ins Heiter-Biografische dient hier gewissermaßen dem Abgewöhnen. Denn je mehr wir in der Operngeschichte des 19. Jahrhunderts voranschreiten, desto mehr verflüchtigt sich das Motiv der freudigen Erwartung, um stattdessen einer Erwartung Platz zu machen, die sich mit der Düsternis des Todes verbindet: Eros und Thanatos spielen sich fortan die Bälle zu. Einen Vorgeschmack gibt die Hallen-Arie aus Wagners *Tannhäuser*: Der Gesang der Elisabeth »Dich teure Halle grüß ich wieder« ist zwar von freudiger Erwartung auf ein Wiedersehen mit Tannhäuser bestimmt, doch zugleich schon vom Tod überschattet, der über beide Protagonisten kommen wird. Regelrecht quälend werden Warten und Erwartung im dritten Akt von Wagners *Tristan und Isolde*. Dort wartet der tödlich verwundete Tristan in Fieberfantasien auf das Schiff, das Isolde an die Gestade der Burg Kareol bringen soll: »Es naht! Es naht mit mutiger Hast! Sie weht, sie weht – die Flagge am

Mast«, so halluziniert er. Es gehört zu den realistischen Zügen dieses ansonsten auf den Symbolismus vorausweisenden Werks, dass Tristans Warten kaum auf »Opernzeit« gerafft, vielmehr nahe an der Realität ausgespielt wird. Noch ein Jahr vor seinem Tod denkt Wagner daran, im 3. Akt des *Tristan* zu kürzen: Die Münchner Uraufführung mit dem Sänger Ludwig Schnorr von Carolsfeld sei zwar einzigartig, jedoch auf geradezu »furchtbare« Weise darüber hinausgegangen, »was man von der Bühne herab erfahren dürfe«, zitiert ihn Gattin Cosima in ihren Tagebüchern.

Vollends dem Tod gewidmet ist Arnold Schönbergs erstes Bühnenstück, ein 1909 komponiertes Monodram, das die *Erwartung* als Titel trägt und als Inbegriff des musikalischen Expressionismus gelten kann. »Schreiben Sie mir doch einen Operntext, Fräulein«, hatte Schönberg die Dichterin Marie Pappenheim bei einem Künstlertreffen gebeten und alsbald von ihr ein Libretto erhalten, das die Halluzinationen einer nicht näher benannten Frau schildert, die in gespenstischer Umgebung nach ihrem Geliebten sucht und ihn schließlich tot auffindet. In dieser »seismographischen Aufzeichnung traumatischer Schocks« – so die Beschreibung Theodor W. Adornos – bricht Schönberg mit traditionellem Formverständnis, um stattdessen auf den Spuren der damals aufkommenden Tiefenpsychologie die jähren Gefühlsumschwünge unbewusster Seelentätigkeit nachzuzeichnen. Eine Generation und zwei Weltkriege später konfrontiert derselbe Schönberg seine Hörer in dem Melodram *A Survivor from Warsaw* (1947) mit einer »Erwartung« ganz anderer Art: Juden aus dem Warschauer Getto stimmen im Angesicht ihres sicheren Todes das alte Glaubensbekenntnis »Sh'ma Yisroel« an.

Dass meine Variation zum Thema »Erwartung« zunehmend schwarze Tasten angeschlagen hat, ist nicht mir anzulasten. Es entspricht vielmehr dem Prozess, den die »schönen Künste« im Verlauf ihrer Geschichte durchgemacht haben. Demgemäß dürfen

Momente freudiger Erwartung in der Oper des 20. Jahrhunderts oft nur in ironischer Brechung auftauchen. Meister solcher Zwischentöne ist Richard Strauss – etwa im *Rosenkavalier*, wo er das Fräulein Sophie von Faninal in Erwartung ihres Bräutigams mit ersichtlichem Augenzwinkern bangen lässt, welchen adligen Herrn der Vater denn nun für sie ausgesucht hat – der hinreißende Brautwerber Octavian wäre da sehr willkommen, darf's aber leider – noch – nicht sein.

2.
»Morgendlich leuchtend...«
Anfänge

»WIE FANG' ICH NACH DER REGEL AN?« – »Ihr stellt sie selbst und folgt ihr dann.« So heißt es in den Meistersingern von Nürnberg. Richard Wagner legt den Dialog seinen Protagonisten Walther von Stolzing und Hans Sachs in den Mund, als sie über das Preislied »Morgendlich leuchtend in rosigem Schein« beratschlagen, das bei den konservativen Preisrichtern nicht von vornherein durchfallen, gleichwohl den Ausruf »unerhört« in bewunderndem Sinn provozieren soll.

Sachs' Rezept ist originell, bei näherem Zusehen jedoch vor allem ein Bonmot und in letzter Konsequenz erst auf freitonale Kompositionen wie Arnold Schönbergs Klavierstücke op. 11 anzuwenden. Denn in der tonalen Musik davor gibt es Konventionen, denen sich ein Komponist nicht entziehen kann, wenngleich er mit ihnen im Laufe der Jahrhunderte immer freier umgehen darf. Überhaupt wird die Originalität des Anfangs erst im Verlauf des 18. Jahrhunderts zu einem Gütekriterium. Vorher werden Kompositionen wie Handwerksarbeit beurteilt: Man sieht vor allem auf die gekonnte Ausfertigung. Wenn ein barocker Fürst ein halbes Dutzend geflügelter Putto-Figuren für seinen Garten in Auftrag gibt, weiß er von vornherein, was ihn ungefähr erwartet. Und wenn er bei seinem Kapellmeister dieselbe Anzahl Orchestersuiten bestellt, so wäre er nur irritiert, wenn darunter eine Gavotte wäre, die nicht wie eine Gavotte anfangen würde. Zwar wird der Fürst, je kunstsinniger er ist, desto mehr Wert auf schöne Einzelstücke legen; doch abnorm im ursprünglichen Wortsinn sollen sie nicht sein.

Demgemäß zeichnen sich Händels berühmte Opernarien nicht durch besonders originelle, sondern eher durch schlagende *Devisen* aus. »Schlagend« in dem Sinn, dass musikalische Gesten, die zum Allgemeingut gehören, auf kaum näher zu beschreibende Weise eine geradezu göttliche Formung erhalten – so etwa die berühmte Sarabande *Lascia ch'io pianga* aus dem *Rinaldo*.



Und Bach? Natürlich ist er auch, was Anfänge angeht, der eigensinnigere. Sie muten in seinen Arien manchmal geradezu avantgardistisch an. So beginnt die Kantate »Widerstehe doch der Sünde« auf einer lang anhaltenden Dissonanz, nämlich auf einem über dem Grundton errichteten Dominantseptakkord, der wie ein einziger Widerstand gegen das Erreichen der Grundharmonie komponiert ist, mit der das Stück gemäß den damaligen Zunftregeln unter allen Umständen zu beginnen hätte. Freilich ist solches Spiel mit dem Unerlaubten in diesem Fall vom Text gedeckt, wenn nicht gar gefordert: »Es heißt doch »Widerstehe!«, hätte Bach erschrockenen Kirchgängern entgegenhalten können.

Demgegenüber wagt Joseph Haydn vergleichbare Kühnheiten zwei Generationen später auch in reiner Instrumentalmusik. Das letzte seiner sechs Streichquartette op. 50 beginnt mit einer Passage, die eine typische Schlusskadenz darstellt. Das ist so, als ob ein Märchen mit den Worten »Und wenn sie nicht gestorben sind, so leben sie noch heute« nicht schlösse, sondern begänne! Man kann solche und ähnliche Gags nicht ständig wiederholen; doch Haydn liebt es, sie als sein Markenzeichen immer wieder einmal anzubringen: Sie sind Ausdruck eines Humors, von dem noch der Romantiker Jean Paul schwärmte. Dieser lebte in einer Zeit, als