

Georg Feder

Haydns Streichquartette – Erlebnis und Interpretation

In: 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. Eisenstädter Haydn-Berichte. Veröffentlichungen der Internationalen Joseph Haydn Privatstiftung Eisenstadt, Band 2. Tutzing, Hans Schneider 2003, S. 9–15.

---

Dieses Werk darf nur für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch verwendet werden. Für jede weitere Verwendung kontaktieren Sie bitte [office@haydnstiftung.at](mailto:office@haydnstiftung.at).

Die 1993 gegründete Internationale Joseph Haydn Privatstiftung Eisenstadt ist eine gemeinnützige Organisation.

*This work may only be used for personal, non-commercial purposes. Please contact [office@haydnstiftung.at](mailto:office@haydnstiftung.at) for any further use.*

*The International Joseph Haydn Foundation Eisenstadt, founded in 1993, is a non-profit organization.*

**Georg Feder**

## **Haydns Streichquartette – Erlebnis und Interpretation**

Die Größe des Erlebnisses in der Musik ist nicht zwangsläufig an den äußeren Aufwand geknüpft. Das Erlebnis eines einfachen Ensembles von zwei Geigen, einer Bratsche und einem Cello kann sicherlich eines der größten sein, das die Musik zu bieten hat, falls man bereit ist, an dem „Diskurs“ von „vier vernünftigen Leuten“, wie Goethe das Streichquartett nannte,<sup>1</sup> als aufmerksamer Zuhörer teilzunehmen. Erlauben Sie mir, von einigen persönlichen Musikerlebnissen auszugehen, in denen Haydn-Quartette eine Rolle spielten, unter ihnen das allererste Quartett, Opus 1 Nr. 1, das diese Veranstaltung umrahmt: Nachdem ich von einer Entwicklung des Haydn'schen Streichquartett-schaffens aus einfachsten Anfängen gelesen hatte, war ich beim Hören dieses Quartetts verblüfft, wie vollkommen es in seiner Art doch schon ist. Aber es gehörte nicht zu meinen ersten Eindrücken. Die erste Darbietung eines Haydn-Quartetts, an die ich mich erinnere, hörte ich bald nach dem Kriege in einem Konzert im Rathaussaal meiner damals größtenteils zerstörten Heimatstadt Bochum in Westfalen. Der Anfang von Opus 77 G-Dur war es, der mich mit seiner Kraft, seiner Zuversicht und seinem Humor in den Bann schlug. Als ich 1949 Student in Tübingen geworden war, Unterkunft in einem benachbarten Landstädtchen gefunden hatte und dort an den Hausmusikabenden eines Cello spielenden Arztes teilnahm, beglückte mich das Lerchenquartett, und es ergriffen mich die Variationen aus dem Kaiserquartett, deren zur deutschen Nationalhymne gewordene Melodie ich als Jugendlicher bis 1945 in der auftrumpfenden damaligen Interpretation oft mitgesungen hatte. Später wurde mir klar, dass die Interpretation eine ganz andere sein muss, dass Haydn sein ursprünglich mit Klavierbegleitung geschriebenes Lied nicht für Militärmusik, sondern für ein Sinfonieorchester instrumentiert hat,<sup>2</sup> dass er es in seiner letzten Lebenszeit sein „Gebet“ nannte<sup>3</sup> und dass die Variationen für Streichquartett die wahre Entfaltung des Wesens dieser Melodie bedeuten.

---

<sup>1</sup> Brief an Carl Friedrich Zelter vom 9. November 1829.

<sup>2</sup> Abgedruckt bei H. C. Robbins Landon, Haydn: Chronicle and Works, Bd. 4: Haydn: The Years of 'The Creation' 1796–1800, London 1977, S. 279–283.

<sup>3</sup> Hugo Botstiber, Joseph Haydn. Unter Benutzung der von C. F. Pohl hinterlassenen Materialien weitergeführt, Bd. 3, Leipzig 1927, S. 272.

Nach und nach kamen weitere Kenntnisse und Erkenntnisse über Haydns Quartette hinzu, z. B. dass die Beinamen „Lerchenquartett“, „Kaiserquartett“ und ähnliche nicht vom Komponisten stammen, dass sechs Quartette, wie zu Haydns Zeit üblich, ein gemeinsames Opus bilden, auch wenn es die Verleger manchmal in zwei Opera von 3 + 3 Quartetten aufteilen; ferner, dass die konventionelle Nummerierung der Quartette in einem Opus nicht immer der originalen Reihenfolge entspricht, weshalb ich die Angabe der Tonart vorziehe; schließlich, dass sich neun Opera ergeben, deren Nummern allerdings nicht von Haydn, sondern von den Verlegern stammen, und dass diesen 54 Quartetten zu je vier Sätzen gewissermaßen als Präludien zehn (nicht zwölf) kürzere, aber fünfsätzig Quartette vorausgehen und ihnen als bedeutsame Postludien die beiden großen Quartette Opus 77 nebst einem unvollendeten Quartett nachfolgen, während in der Mitte des Schaffens sozusagen zwei Interludien vorkommen: ein kleines d-Moll-Quartett und das Ausnahmewerk der „Sieben Worte“, eigentlich das Arrangement eines ursprünglichen Orchesterwerks. So ergeben sich 68, mit den „Sieben Worten“ 69 Quartette. Vordem hatte man von 83 Quartetten gesprochen, einer verwirrenden Zahl, die der Komponist und Verleger Ignaz Pleyel in den Jahren ab 1801 in seiner Gesamtausgabe der Haydn-Quartette eingeführt hatte. Er hatte z. B. die „Sieben Worte“ als 7 Quartette gezählt und auch solche Werke berücksichtigt, die heute nicht mehr anerkannt werden. Darüber gleich ein Wort.

An meinem zweiten Studienort, in Kiel, wohin ich von Tübingen wechselte, hörte ich Friedrich Blume, der 1931 einen viel beachteten Aufsatz über „Joseph Haydns künstlerische Persönlichkeit in seinen Streichquartetten“ verfasst hatte.<sup>4</sup> Der Wert dieser Abhandlung und einer ihr thematisch verwandten, 1929 vorausgegangenen,<sup>5</sup> bestand darin, dass sie dem Gestaltungswillen des Komponisten nachzuspüren suchten. Darin sehe ich auch heute noch den Hauptsinn von verbalen Werkinterpretationen, Analysen genannt. Sie führen zwar nicht zur Enträtselung des Werkgeheimnisses, können uns aber auf Unbeachtetes aufmerksam machen, so dass wir beim nächsten Hörerlebnis

<sup>4</sup> Jahrbuch der Musikbibliothek Peters, Bd. 38 (1931), S. 24–48; nachgedruckt in: Friedrich Blume, *Syntagma musicologicum*, Kassel 1963, S. 526–551.

<sup>5</sup> Fortspinnung und Entwicklung. Ein Beitrag zur musikalischen Begriffsbildung, in: Jahrbuch der Musikbibliothek Peters, Bd. 36 (1929), S. 51–70; nachgedruckt in: Blume, *Syntagma musicologicum*, S. 504–525.

neue Aspekte wahrnehmen. Was den ästhetischen Wert von Haydns Quartetten eigentlich ausmacht, lässt sich jedoch nur andeuten und umschreiben: der Zauber der Melodie, die Charakteristik des Motivs, der lebensvolle Rhythmus, der Reiz der Modulation, die ausdrucksvolle Artikulation, die Musizierfreude, die Klangsönheit und vor allem das harmonische Zusammenspiel dieser und vieler anderer Faktoren. Selbst bei etwas so Elementarem wie dem Wechsel der Grundharmonien können Begriffe nur in Erinnerung rufen, was wir schon erlebt haben, oder ankündigen, was wir erleben werden, wenn z. B. in Haydns ersten Allegros der Hauptsatz von der anfänglichen Tonika zur Dominante des Seitensatzes auf dem scheinbaren Umweg über die Doppeldominante aufsteigt.

Das Erlebnis geht allerdings nicht immer Hand in Hand mit objektiver Erkenntnis. Wenn es auf die Zuschreibung, die Datierung, die authentische Werkfassung und ähnliche Tatsachen ankommt, sind wegen der Voreingenommenheit unserer Gefühlsüberzeugung dokumentarische Methoden unentbehrlich, obgleich die Stilkritik mitspricht. Nicht wenige Quartette, denen es an einer authentischen Beglaubigung fehlt, sind im 18. Jahrhundert in Manuskripten oder Drucken Haydn zugeschrieben worden. Bei ihrer Prüfung in den letzten Jahrzehnten hat dokumentarisch und stilkritisch keines bestanden. Das von seiner Qualität her zu den besten zählende und Haydns frühen Quartetten stilistisch sehr nahe stehende Quartett Hoboken-Verzeichnis Nr. D3 stellte sich als ein Werk des jungen Johann Georg Albrechtsberger heraus.<sup>6</sup> Aufsehen erregte die kritische Untersuchung der sechs apokryphen Quartette Opus 3, die seit Pleyels Ausgabe von 1801 zum festen Bestand der Haydn-Quartette zählten.<sup>7</sup> Selbst gründliche Musikkennner haben nur mit Wehmut von ihnen Abschied genommen, nachdem ihre Unechtheit hinreichend dargetan worden war. Friedrich Blume nahm mir, der ich damals und noch lange Zeit für die Haydn-Gesamtausgabe verantwortlich war, das Versprechen ab, ihre

---

<sup>6</sup> Georg Feder, Apokryphe „Haydn“-Streichquartette, in: Haydn-Studien, Bd. 3 (1974), S. 135.

<sup>7</sup> Vgl. die Hinweise bei Horst Walter, Literatur zu Echtheitsfragen bei Joseph Haydn, in: Opera incerta. Echtheitsfragen als Problem musikwissenschaftlicher Gesamtausgaben. Kolloquium Mainz 1988, hrsg. von Hanspeter Bannwitz u. a., Stuttgart 1991, S. 193–204 (Akademie der Wissenschaften und der Literatur. Abhandlungen der geistes- und sozialwissenschaftlichen Klasse, Jg. 1991, Nr. 11), S. 107: Opus 3.

Aufnahme wenigstens in einen Anhang vorzusehen, was in einer Fußnote zum Vorwort des ersten Bandes der Quartette auch vorsichtig angekündigt wurde. Bei einer Diskussion im Kölner Joseph Haydn-Institut meinte seiner Zeit ein anderer Haydn-Spezialist, eine Melodie wie diejenige der in Opus 3 vorkommenden bekannten Serenade könne nur ein großer Komponist wie Haydn oder Gluck erfunden haben. Noch 1986 hat ein klassischer Philologe und Musikfreund in der Zeitschrift „Die Musikforschung“ einen Aufsatz mit dem kategorischen Titel „Die Streichquartette Opus 3 von Joseph Haydn“ veröffentlicht<sup>8</sup> und damit kurzzeitig für Aufregung gesorgt, ohne die Fachwelt von der Legitimität dieser Haydn unterschobenen Kinder überzeugen zu können. Gönnen wir sie einem anderen Komponisten, einem großen Haydn-Verehrer, dem bescheidenen und lebenswürdigen Pater Roman Hoffstetter aus dem Kloster Amorbach im Odenwald. Er hat die 1777 im Druck erschienenen Quartette wenn nicht sämtlich, so doch vermutlich zum Teil komponiert. In einem Brief von 1802 schreibt er über sich selbst als Komponisten:

„Mir ist alles, was nur aus Haydnischer Feder fließt, so schön, bleibt so tief bei mir sitzen, dass mich nicht enthalten kann, hie und da etwas, so gut es gehen mag, nachzuahmen.“<sup>9</sup>

Nun heißt es zwar oft: „Gleichgültig, von wem das Werk stammt, wenn es nur gefällt!“ Aber so denken wir nicht wirklich. Wir wollen im Werk auch den Menschen erkennen, der es geschaffen hat, und möchten wissen, welchen Platz es in seinem eigenen Leben und dem Leben seiner Zeitgenossen eingenommen hat. Wer hört nicht gern die Geschichte vom jungen Haydn, der für Karl Joseph Weber von Fünfberg in Weinzierl bei Wieselburg in Niederösterreich seine ersten Quartette schrieb, die im dortigen, noch bestehenden Schloss von Haydn selbst, dem Schlossverwalter, dem Schlossgeistlichen und einem Cellisten, dem Bruder des eben genannten Albrechtsberger, gespielt wurden?<sup>10</sup> Viele Zuhörer wird es bei der Aufführung dieser Quartette, die als die frühesten der Musikgeschichte angesehen werden, nicht gegeben haben. Von seiner Entstehung her ist das Streichquartett also eine Sache des privaten Musizierens.

---

<sup>8</sup> Bd. 39, S. 217–239.

<sup>9</sup> Vgl. Haydn-Studien, Bd. 1 (1966), S. 201.

<sup>10</sup> Vgl. Georg August Griesinger, Biographische Notizen über Joseph Haydn, Leipzig 1810 (Reprint: Leipzig 1979), S. 15 f.

Widerspricht dem nicht der große Rahmen eines Konzerts? Die Antwort hat Haydn selbst gegeben: In den Salomon-Konzerten in London führte er nicht nur seine Londoner Sinfonien, sondern zuweilen auch Streichquartette auf: In der Saison 1791 und in der Saison 1792 erklangen Quartette aus dem im Jahre 1790, kurz vor seiner ersten Londoner Reise, komponierten Opus 64, und das nächste Opus, obwohl es für den Grafen Anton Apponyi bestimmt war, schrieb er 1793 in Wien oder z. T. hier in Eisenstadt vor seiner zweiten Reise nach London, wo diese Quartette dann in der Saison 1794 erklangen,<sup>11</sup> und zwar in dem Konzertsaal der heute nicht mehr bestehenden Hanover Square Rooms, einem Saal, der etwa 800 Zuhörer fasste. Von einem dritten Aufführungsrahmen erfahren wir durch den mit Haydn befreundeten esterházyschen Beamten Karl Rosenbaum. Er beschreibt in seinem Tagebuch<sup>12</sup> am 28. September 1797 den Besuch des Erzherzogs Joseph in Eisenstadt. Joseph, seit 1796 Palatin von Ungarn, d. h. Statthalter des Königs und damit des Kaisers, war ein jüngerer Bruder von Kaiser Franz II. Nachdem er vormittags mit dem Fürsten Nikolaus Esterházy und anderen Kavalieren zur Jagd gefahren war, wurde er nachmittags von der Bürgerschaft auf dem Schlossplatz mit Fahnen-schwingen und Musik begrüßt. Darauf gingen der Stadtpfarrer, der Stadtrichter und die Ratsherren in den kleinen Saal, vermutlich den Empiresaal auf der anderen Seite des Treppenhauses, durch das wir heraufgekommen sind. Dann trat auch der Palatin in den kleinen Saal ein. „Neue Quartetten von Haydn, nach dem Lied, Gott erhalte Franz den Kaiser, wurden gemacht“, notiert Rosenbaum. Das war vermutlich die Uraufführung des Kaiserquartetts. Sie war dem Anlass angemessen, dessen offiziellen Charakter der Ausklang bestätigt:

„Bei der Abreise des Palatin[s] wurden Kanonen abgefeuert, und auf dem Balkon des Schlosses erschollen Trompeten und Pauken.“

So sehen wir Haydn in drei ganz verschiedenen Situationen seine Quartette aufführen: in einem privaten Zirkel in der idyllischen Abgeschiedenheit von Weinzierl, in öffentlichen Konzerten in der Weltstadt London und bei einem offiziellen habsburgischen Besuch am esterházyschen Hof in Eisenstadt.

\*

<sup>11</sup> Vgl. JHW, Reihe XII/Bd. 5 (1978), Vorwort, S. VIII.

<sup>12</sup> Abgedruckt in: Das Haydn Jahrbuch, Bd. 5 (1968).

Die wichtigere Frage ist für uns natürlich nicht, wo, sondern wie Haydn seine Quartette aufführte. Diese Frage möchte ich abschließend streifen. Lange Zeit wurden die Aufführungstradition und der überlieferte Notentext nicht angezweifelt. Aber beide haben sich in den bald zwei Jahrhunderten seit Haydns Tod gewandelt. Das lässt sich für die Geschichte der Aufführungspraxis bis zum Erscheinen der Schallplatten größtenteils nur vermuten. Beim Notentext können wir Veränderungen an Hand der vom 18. Jahrhundert bis heute einander folgenden, immer wieder unkritisch revidierten Nachdrucke umfassend nachweisen. Die erste k r i t i s c h e Revision erfolgte 1963 in Reihe XII, Band 2, der Haydn-Gesamtausgabe. Seitdem ist der Urtext der Haydn-Quartette zunächst für Opus 9 und 17, danach für andere Werke veröffentlicht worden und nun in Partitur und Stimmen jedermann zugänglich. Es bedurfte anfangs, wenn ich von meiner persönlichen Herausgebererfahrung sprechen darf, einer unbeirrbaren Zielsetzung, um ausschließlich dem Originaltext zu folgen, wie ihn der Komponist aufgezeichnet hat, und sich von den gängigen Interpretationsausgaben nicht zur Beibehaltung von späteren Zusätzen verleiten zu lassen. Die maßgebliche Grundlage einer kritischen Ausgaben musste die Originalhandschrift sein oder, wo diese fehlt, die Originalausgabe oder eine vom Komponisten autorisierte Abschrift vom Original, gewöhnlich eine Kombination mehrerer solcher und anderer unverfälschter Quellen. Deren Untersuchung ergab, dass manche Einzelheiten, die in den traditionellen Ausgaben stehen, nicht von Haydn, sondern von späteren Bearbeitern stammen, auch wenn sie an sich unverdächtig erscheinen. Der herkömmliche Text weicht an nicht wenigen einzelnen Stellen vom Original ab und ist im Ganzen überbezeichnet, während ihm andererseits da und dort wichtige originale Vortragszeichen fehlen. Infolgedessen unterliegt auch die Aufführungstradition teilweise der Kritik. Durch die Urtext-Bewegung und durch die Bewegung der historischen Aufführungspraxis, die sich auf die Kenntnis alter Instrumente und historischer Lehrbücher des Musizierens stützt, werden heute neue Auffassungen der Werke ermöglicht. Da allerdings die Lehrbücher nicht auf alles antworten und Haydn selbst nie den Auf- und Abstrich bezeichnet und selten Fingersätze angibt und weil seine Vortragsbezeichnung überhaupt relativ sparsam ist, darf der Musiker – was dem kritischen Herausgeber versagt ist – die eingebürgerte Aufführungspraxis zu Hilfe rufen. Er kann durch sie aber auch falschen Rat erhalten. Hier lässt sich nichts vorschreiben. Freiheit und

Vielfalt liegen im Wesen der künstlerischen Interpretation. Die Erforscher des Urtextes und der historischen Aufführungspraxis können und sollen Grundlagen bereitstellen und Anregungen geben; aber letztlich haben die Künstler bei der Aufgabe der nachschöpferischen Werkwiedergabe in dem Spannungsfeld zwischen Forschung und Tradition ihre eigenen Entscheidungen zu treffen.

Doch möchte ich dem in den nächsten Tagen stattfindenden Symposium nicht vorgreifen und schließe mit dem Wunsch, dass die heute beginnenden Konzerte, in denen sämtliche Streichquartette von Joseph Haydn von einer Vielzahl z. T. namhafter Ensembles interpretiert werden sollen, uns allen, die wir aus diesem Anlass in der Haydn-Stadt Eisenstadt zusammengekommen sind, zu einem besonderen und nachhaltigen Erlebnis werden mögen.

