

Wolfgang Fuhrmann

„Es gehört nicht bloß zum Componire, es gehört auch zum Zuhören Talent“. Ansätze zur ästhetischen und historischen Neubewertung Haydns im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert

In: Joseph Haydn im 21. Jahrhundert. Bericht über das Symposium der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, der Internationalen Joseph Haydn Privatstiftung Eisenstadt und der Esterházy Privatstiftung vom 14. bis 17. Oktober 2009 in Wien und Eisenstadt. Hrsg. von Christine Siegert, Gernot Gruber und Walter Reicher. Eisenstädter Haydn-Berichte. Veröffentlichungen der Internationalen Joseph Haydn Privatstiftung Eisenstadt, Band 8. Tutzing, Hans Schneider 2013, S. 333 – 367.

---

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.*

## Wolfgang Fuhrmann

### **„Es gehört nicht bloß zum Componiren, es gehört auch zum Zuhören Talent“ – Ansätze zur ästhetischen und historischen Neubewertung Haydns im späteren 19. und frühen 20. Jahrhundert**

Das Zitat im Titel stammt von August Wilhelm Ambros, und zwar aus einem kleinen Essay mit dem schlichten Titel „Haydn“<sup>1</sup>. Die hier formulierte Erkenntnis dürfte unter systematischem Gesichtspunkt kaum zu bestreiten sein, aber sie hat auch einen historischen Aspekt, denn die Talente zum Hören, Spielen und Verstehen bestimmter Musik werden zu unterschiedlichen Zeiten unterschiedlich gefördert oder gehemmt. Ambros selbst weist darauf hin, wenn er schreibt:

Unverkennbar ist in neuester Zeit ein neues Interesse für Haydn erwacht. Wie wahrhaft herzerfrischend wirken nicht z. B. seine Symphonien, seine bahnbrechenden Streichquartette u. s. w. Die Neuausgaben seiner Clavierwerke haben auch auf diese Partie seiner Compositionen wieder aufmerksam gemacht.<sup>2</sup>

Leider führt Ambros außer dem ersten, 1875 erschienenen Band von Carl Ferdinand Pohls Haydn-Biographie keine weiteren Belege für dieses „erwachende neue Interesse“ an Haydn an<sup>3</sup>. Sollte sich tatsächlich in dieser Zeit, im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts, das Talent zum Zuhören in Sachen Haydn'scher Musik neu entwickelt haben? Diese Frage soll im Folgenden bejaht werden: In den Jahrzehnten um 1900 ändert sich tatsächlich der Stellenwert Haydns in der musikalischen Kultur. Haydn wird ästhetisch und historisch rehabilitiert, nachdem ihn die Generation der Romantiker und der Neudeutschen zu einer Entwicklungsstufe auf

---

<sup>1</sup> August Wilhelm Ambros, Haydn, in: Ders., Zwei musikalische Nachlasshefte, Pressburg und Leipzig 1882, S. 120–126, hier S. 120. Laut Volker Kalisch (Ambros, August Wilhelm in: MGG, 2. Ausgabe, Personenteil, Bd. 1, 1999, Sp. 583–586) erschien dieses Buch auch unter dem Titel „Geschichte der Musik der Neuzeit“, 2 Bde., Preßburg und Leipzig 1887, und als „Abriß der Musikgeschichte“ in: Bibliothek der Gesamtliteratur, Halle a.d.S. o.J.

<sup>2</sup> Ebenda, S. 125. – Auf Ausgaben von Haydns Klavierwerken im 19. Jahrhundert weisen die Gruppen XVI und XVII des ersten Bands von Hob. hin.

<sup>3</sup> Der posthum veröffentlichte Haydn-Essay muss also kurz vor dem 1876 erfolgten Tod Ambros' entstanden sein.

dem Weg zu Beethoven, einem historisch bedeutenden und ästhetisch gefälligen, aber überwundenen Standpunkt erklärt hatte.

## I

Diese Rehabilitation Haydns erfolgt weder schlagartig noch flächendeckend, und sie geht, soweit ich sehen kann, auch nicht von einer zentralen Instanz aus, sondern tritt da und dort auf, in Frankreich und England, Deutschland und Österreich, als Tat einzelner Geister, die offenbar nur teilweise voneinander Kenntnis haben. In jedem Fall kommen sie aus sehr unterschiedlichen kultur- und ideengeschichtlichen Zusammenhängen. Gemeinsam scheint ihnen allenfalls eine gewisse Distanz zum Werk und Ideenkreis Richard Wagners. Ein antiwagnerianischer oder jedenfalls gegen die Teleologie der „Zukunftsmusik“ gerichteter Unterton war schon – wie zu zeigen sein wird – für eine Reihe von Autoren verbindlich, die im 19. Jahrhundert das Wort für Haydn ergriffen haben; es wird zu verfolgen sein, wie weit sich um 1900 an ihre Thesen anknüpfen ließ. Und natürlich hat diese Entwicklung auch ihre Parallelen etwa in der Mozart-Rezeption, wo ja etwa ab 1880 der Komponist auch neu gesehen und gegen den Wagnerianismus in Stellung gebracht wird<sup>4</sup>.

Haydn wird rehabilitiert von Musikhistorikern und Musiktheoretikern (akademisch verankerte wie Privatgelehrte), Komponisten und hauptberuflichen Musikern. Selbstverständlich hängt diese Entwicklung zusammen mit der Institutionalisierung des Fachs Musikwissenschaft und ein wenig – aber gar nicht so sehr – auch mit der frühen Haydn-Philologie, insbesondere mit der 1908 erfolgten Edition der Symphonien Hob. I:1–40 durch Eusebius Mandyczewski im Rahmen des ersten Versuchs einer Gesamtausgabe bei Breitkopf & Härtel<sup>5</sup>. Dass die große Maschinerie der Wis-

---

<sup>4</sup> Dazu etwa Gernot Gruber, *Mozart und die Nachwelt*, Salzburg 1985 u.ö.; Ders., *Mozart und die Nachwelt*, in: *Mozarts Welt und Nachwelt*, hrsg. von Claudia Maria Knispel und Gernot Gruber (Das Mozart-Handbuch 5), Laaber 2009, S. 249–512; Thomas Seedorf, *Studien zur kompositorischen Mozart-Rezeption im frühen 20. Jahrhundert* (Publikationen der Hochschule für Musik und Theater Hannover 2), Laaber 1990; Gernot Gruber und Siegfried Mauser (Hrsg.), *Mozartanalyse im 19. und frühen 20. Jahrhundert. Bericht über die Tagung Salzburg 1996* (Schriften zur musikalischen Hermeneutik 6), Laaber 1999.

<sup>5</sup> *Joseph Haydns Werke*, 10 Bde., Leipzig 1908–1933, danach eingestellt. Vgl. hierzu den Beitrag von Armin Raab in diesem Band. – Die noch zu Lebzeiten Haydns, ebenfalls bei Breitkopf & Härtel publizierten *Œuvres complètes de Joseph Haydn* (1799–1806) waren nie als „Gesamtausgabe“ im heutigen Sinne intendiert; vgl.

senschaft in Wien, Berlin und Leipzig langsam anläuft und mit dem zeitüblichen Instrumentarium: Biographik, Stilgeschichte, Gesamtausgabe nun eben auch den bisher vernachlässigten dritten der „Wiener Klassiker“ zu verarbeiten beginnt, gehört in die Frühgeschichte der Fach-Routine und ist selbstverständlich nicht gering zu schätzen<sup>6</sup>. Der vom Wiener Ordinarius für Musikwissenschaft, Guido Adler, organisierte 3. Musikwissenschaftliche Kongress der Internationalen Musik-Gesellschaft während der Haydn-Zentenarfeier 1909 mit seinem künstlerischen Begleitprogramm war jedenfalls auch ausgesprochen öffentlichkeitswirksam (nicht zuletzt aufgrund der nationalistischen Entgleisungen des Wiener Bürgermeisters Karl Lueger). Der Kongress markierte wohl eine Wende innerhalb der öffentlichen Wahrnehmung Haydns zumindest in Wien, wie sie auch, etwas bescheidener, das schon vom vorigen Haydn-Fest 1859 an geplante, aber erst 1887 errichtete Haydn-Denkmal vor der Mariahilfer Kirche angedeutet hatte.<sup>7</sup> Hier soll es jedoch nur um die *R e h a b i l i t a t i o n* Haydns gehen, das heißt um die Gewinnung neuer, überraschender Perspektiven auf eine nur scheinbar wohlbekannte Erscheinung.

---

dazu Wolfgang Fuhrmann, Haydn und sein Publikum. Die Veröffentlichung eines Komponisten ca. 1750–1815, Habilitationsschrift Universität Bern 2010, Druck i.V., Kapitel 13, Abschnitt „Ein Denkmalstein für Haydns Ruhm ...“: Reliquien, Monumente, „Oeuvres complètes“, besonders S. 556–560.

<sup>6</sup> Dass etwa Carl Ferdinand Pohls bereits erwähnte (unvollendete) Haydn-Biographie zu einer solchen Neusicht eher wenig beitrug, bemerkte Philipp Spitta, Joseph Haydn in der Darstellung C. F. Pohls, in: Ders., Zur Musik. Sechzehn Aufsätze, Berlin 1892, S. 151–176. Spitta nannte in seiner (ursprünglich 1883 erschienenen) Rezension Pohls Werk „keine historische, auch keine biographische, sondern mehr eine antiquarische Arbeit“: „Die Erlebnisse Haydn's und seiner Werke bilden den Faden, an welchem Alles aufgereiht wird, was zu jenem in näherer oder fernerer Beziehung steht“; über diese „Sorgsamkeit und Gründlichkeit im Aufsuchen der Thatsachen“ gelange das Werk jedoch nicht hinaus (S. 159). Vgl. zu Spittas Verständnis der Gattung Biographie auch Wolfgang Sandberger, Das Bach-Bild Philipp Spittas. Ein Beitrag zur Geschichte der Bach-Rezeption im 19. Jahrhundert (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 39), Stuttgart 1997, besonders S. 41–56.

<sup>7</sup> Vgl. Martina Nußbaumer, Musikstadt Wien. Die Konstruktion eines Images (Rombach Wissenschaften: Edition Parabasen 6), Freiburg i.Br. und Wien 2007, S. 199–215. Lueger gedachte während einer offiziellen Feier am 27. Mai 1909 am Grabe Haydns im damals ungarischen Eisenstadt (Kismarton) „des genialen österreichischen Komponisten, der uns Oesterreichern die heilige Volkshymne, die hier mißachtet wird, geschenkt hat“ (S. 208; Hervorhebung im Original), um dann mit den ihn begleitenden Stadt- und Gemeinderatsmitgliedern umgehend nach Haydns Geburtsstadt Rohrau auf österreichischem Territorium abzureisen und dort die Hymne zu singen. – Zum Haydn-Denkmal in Mariahilf vgl. Nußbaumer, S. 110–116.

Es wird hier also weder ein Überblick über die Geschichte der frühen Haydn-Forschung noch gar der gesamten Haydn-Rezeption etwa zwischen 1880 und 1930 geboten, sondern es geht darum, einige Wegmarken aufzuzeigen, die von der eingeschliffenen Sichtweise des 19. Jahrhunderts weg- und zu den Fragen des 20. Jahrhunderts hinführen – es ist ja sowohl Voraussetzung wie Konsequenz dieser Rehabilitation, dass Haydn wieder als eine im besten Sinne frag-würdige historische Erscheinung wahrgenommen wird.

Um dafür eine solide Ausgangsbasis zu gewinnen, muss zunächst ein differenzierteres Bild des Für und Wider in der Haydn-Rezeption im 19. Jahrhundert gezeichnet werden, als dies für gewöhnlich getan wird. Dann erst lässt sich feststellen, was sich in den Jahrzehnten um 1900 veränderte. Ambros' positive eigene Einstellung zu Haydn etwa verläuft durchaus noch in den traditionellen Bahnen<sup>8</sup>. Es ist nämlich durchaus nicht so gewesen, dass die Musik Joseph Haydns im 19. Jahrhundert durchweg geringgeschätzt, belächelt oder als „überwundener Standpunkt“ angesehen wurde, auch wenn diese Haltung weit verbreitet und wohl die dominierende war<sup>9</sup>. Zunächst müssen also die Positionen vor der „Rehabilitation Haydns“ differenziert werden, um besser sehen zu können, was sich um 1900 an neuen Ansätzen entwickelte.

## II

Das vorherrschende – aber eben nicht das allein herrschende – Haydn-Bild des 19. Jahrhunderts, genauer gesagt, der Zeit etwa zwischen 1825 und 1885, sieht etwa folgendermaßen aus: Der Komponist Haydn, an dessen historischer Bedeutung als Begründer der Wiener Klassik, „Vater“ der Symphonie und Erfinder des

---

<sup>8</sup> Das zeigt sich etwa in seiner Charakterisierung der späten Oratorien: „Und – wahrlich – man muss den Meister lieben, der sich so kindlich, so gutmüthig, so herzlich über alle die schönen Geschöpfe Gottes freut! [...] Welche Anmuth, Klarheit und ewige Jugendfrische in seinen Werken, und wie fromm und heilig sind darin alle Stellen, die Dank und Preis dem Ewigen aussprechen! Der Gott, dem Josef Haydn in seinen Oratorien seine Verehrung darbringt, ist immer der, zu welchem wir sagen: ‚Abba‘, das ist: lieber Vater“ (Ambros, Haydn, S. 120f.). Fast alle diese Urteile finden sich in der Essenz bereits 50 Jahre zuvor bei Adolf Bernhard Marx (vgl. unten Anm. 11).

<sup>9</sup> Clemens Höslinger, Der überwundene Standpunkt. Joseph Haydn in der Wiener Musikkritik des 19. Jahrhunderts, in: Beiträge zur Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts, hrsg. von Friedrich Heller (Jahrbuch für österreichische Kulturgeschichte 1/2), Eisenstadt 1971, S. 116–142.

Streichquartetts nicht zu zweifeln ist, war eine bloße Vorstufe zu Mozart und insbesondere zu Beethoven. Als Mensch wie als Musiker von bescheidenem, geradezu philisterhaftem Zuschnitt, komponierte er in einer gemütlich-schlichten, gottvergnügten und aller Spekulation abgeneigten, naturständig naiven Art und Weise<sup>10</sup>.

Diese Tendenz zur Verniedlichung und Verharmlosung des Komponisten Haydn findet sich – und das scheint mir nicht unwichtig – bei enthusiastischen Befürwortern seiner Musik wie auch bei dieser gleichgültig oder sogar feindlich gesonnenen Autoren. Tatsächlich war es nicht schwer, lobende Epitheta für Haydns Musik oder künstlerische Persönlichkeit durch eine simple Wertumpolung in abwertende Äußerungen zu verkehren. Denn seit der Epoche Beethovens und Gioacchino Rossinis wurde Haydn von fast all seinen Hörern als Vertreter der idyllischen, der guten alten Zeit in den Kontrast zur Gegenwart gestellt, und je nachdem, welche Stellung man zur Gegenwart einnahm, konnte man dies mit mehr oder weniger Wohlgesonnenheit zum Ausdruck bringen. So schreibt etwa Adolf Bernhard Marx bereits 1824 über Haydns Musik:

Alles bewegt sich im leichten Tanze der Jugend, alle Bewegung ist harmonisch wohlthuend und keine Musik kann im Ganzen erquicklicher sein als Haydnsche. Allein ihre sanften Wellen werden auch nie von der Leidenschaft gejagt, nie von dem Sturme mächtig ergreifender Ideen aufgeregt, in denen bei andern Komponisten sich ein reicheres und größeres Leben im Menschen selbst hervorragt. Der begeisterte K a m p f d e s G l a u b e n s , den Händel verewigte, das Ringen eines in jeder Fiber von tiefem Gefühl durchdrungenen Herzens, das in Mozarts Brust schlug – beides darf in Haydn nicht gesucht werden. Doch lebt er unsterblich, wie sie. Denn was er sang, dieses Leben wird nie der menschlichen Brust entfremdet.<sup>11</sup>

---

<sup>10</sup> Zu Belegen vgl. neben Höslinger insbesondere das Schlusskapitel „Haydn and Posterity: A Study in Changing Values“ in: Landon V, S. 407–430; ferner Leon Botstein, *The Consequences of Presumed Innocence: The Nineteenth-Century Reception of Joseph Haydn*, in: *Haydn Studies*, hrsg. von W. Dean Sutcliffe, Cambridge 1998, S. 1–34; James Garratt, *Haydn and Posterity: The Long Nineteenth Century*, in: *The Cambridge Companion to Haydn*, hrsg. von Caryl Clark, Cambridge 2005, S. 226–238; Wolfgang Fuhrmann, *Haydn-Rezeption von 1809 bis 2009*, in: *Phänomen Haydn 1732–1809*. Eisenstadt: Schauplatz musikalischer Weltliteratur, Katalog der Ausstellung Eisenstadt 2009, Eisenstadt 2009, S. 42–49; Ders., *Rezeption*, in: *HLex*, S. 620–634.

<sup>11</sup> Adolf Bernhard Marx, *Etwas über Joseph Haidn und seinen Standpunkt in der Kunstentwicklung*, Berlin, den 23. August 1824, in: *Berliner allgemeine musikalische Zeitung* 1 (1824), S. 299–302, 327ff.; zit. nach dem Wiederabdruck Ueber

Schon wenig später werden die von Marx nur behutsam angedeuteten Motive polemisch und / oder geschichtsphilosophisch gegen Haydn gewandt. Hier wie dort soll er zum „überwundenen Standpunkt“ erklärt werden. Das ist die Sicht, wie sie etwa in vielzitierten Äußerungen von Robert Schumann, Franz Brendel und Richard Wagner propagiert wird – und nicht unwidersprochen bleibt.

Nicht zufällig handelt es sich dabei um drei Autoren, deren publizistische Aktivitäten in erster Linie musikpolitische Agitations- und Propaganda-Absichten verfolgen: für die Sache einer „neuen poetischen Zeit“ (Schumann), für die neudeutsche Schule (Brendel), für Wagner (Wagner). Und keineswegs zufällig ist, dass die drei Autoren, deren Gegenpositionen im Folgenden zu zitieren sind, allesamt dem musikpolitischen Gegnerlager zuzuordnen sind: der Partei des Konservativen, Bewahrenden, Rein-Musikalischen.

In einer Sammelbesprechung der von Felix Mendelssohn Bartholdy dirigierten Historischen Konzerte im Leipziger Gewandhaus für die „Neue Zeitschrift für Musik“ schrieb Schumann über das dritte dieser Konzerte, das zur Gänze Haydn gewidmet war, folgende vielzitierte Sätze<sup>12</sup>:

Das Konzert des 28sten Januar war H a y d n gewidmet. So Mannigfaltiges das Programm enthielt, so mag doch manchen der Abend ermüdet haben, und natürlich: denn Haydnsche Musik ist hier immer viel gespielt worden, und man kann nichts Neues mehr von ihm erfahren; er ist wie ein gewohnter Hausfreund, der immer gern und achtungsvoll empfangen wird; tieferes Interesse aber hat er für die Jetztzeit nicht mehr.

Das Konzert brachte Ausschnitte aus „Schöpfung“ und „Jahreszeiten“, das „Kaiserquartett“ (Hob. III:77), die „Motette“ „Du bist's, dem Ruhm und Ehre gebührt“ (eigentlich ein vierstimmiger Gesang mit beziffertem Bass, Hob. XXVc:8) und eine nicht näher

---

Joseph Haydn und seinen Standpunkt in der Kunstentwicklung, in: Ders., Musikalische Schriften, Bd. I/2, hrsg. von Leopold Hirschberg, Hildburghausen 1913, S. 9–15, hier S. 15. Eine Seite davor schreibt Marx: „In ihm sehen wir den jugendfrohen, mit sich und der Welt befriedeten Menschen, wie ihm in der sanften Regung ungetrübter Freude Auge und Herz für alle Umgebungen aufgehen. [...] Alles beseelt sich ihm und er fühlt sich, ein glücklich spielendes Kind, unter glücklichen Gespielen. Was ihn umgiebt, erfreut ihn, ist ihm wichtig, ist ihm lieb, fordert seinen frohen Dank für den Schöpfer; jede gewaltsame Leidenschaft schlummert“ (ebenda, S. 14). Man vergleiche dies mit Ambros' Urteil (oben Anm. 8).

<sup>12</sup> „Dreizehntes bis sechzehntes Abonnementkonzert“, in: Robert Schumann, Gesammelte Schriften über Musik und Musiker, hrsg. von Martin Kreisig, 2 Bde., 5. Auflage, Leipzig 1914, Bd. 2, S. 54.

definierte Symphonie in B-Dur – vielleicht eine der Londoner (Hob. I:98 oder 102).

Diese Sätze Schumanns werden immer wieder als typische Äußerung romantischer Distanz zu Haydns Musik zitiert, und das nicht zu Unrecht; aber sie belegen auch – drei Jahrzehnte nach Haydns Tod – die immer noch andauernde Popularität dieses Komponisten in Deutschlands wichtigster Konzertstadt. Schumann empfindet Haydn vielleicht nicht mehr als einen Zeitgenossen, aber als Konkurrenz für die Zeitgenossen. Dabei mag der summarische Ton seines Urteils, der gerade im Vergleich zu den sehr viel ausführlicheren Abschnitten zu den übrigen Konzerten auffällt, befremden. Er erklärt sich einfach. Im gemeinsam geführten Ehe Tagebuch notierte Clara: „Das heutige Abonnementconcert besuchten wir Beide nicht, – ich war unwohl, und Robert zu sehr in Gedanken mit seiner Symphonie [die „Frühlings“-Symphonie Nr. 1] beschäftigt. Das ganze Concert bestand aus H a y d e n.“<sup>13</sup> Schumann hat es also vorgezogen, dieses Konzert aus der Ferne zu rezensieren.

Ein gutes Jahrzehnt später, 1852, veröffentlichte Johann Christian Lobe in derselben Stadt seine „Musikalischen Briefe“<sup>14</sup>. Lobe war ein musikalisch eher konservativer Autor, der nicht nur an seinen Zeitgenossen viel auszusetzen hatte, sondern auch den Nationalismus seiner Zeit und interessanterweise auch die „Bachmanie“ tadelt (bei Anerkennung von Johann Sebastian Bachs Qualitäten). Dagegen steht Haydn bei Lobe zu Beginn einer „Reihe von Bildern der hervorragendsten Componisten“<sup>15</sup>, und zwar als „Schöpfer und Gründer unserer modernen Musik, namentlich der Instrumentalmusik“<sup>16</sup>. Das ist natürlich ein Topos, aber Lobe führt ihn ganz anders aus, als es etwa gleichzeitig Franz Brendel tut.

Haydn hat für die Musik dasselbe gethan, das Schiller und Goethe für die Literatur thaten. Obwohl er Zopf und Perrücke trug, besaß er

---

<sup>13</sup> Robert Schumann, Tagebücher, hrsg. von Gerd Nauhaus, Leipzig 1987, Bd. 2: 1836–1854, S. 144.

<sup>14</sup> Johann Christian Lobe, *Musikalische Briefe*, Bd. 2, Leipzig 1852, S. 17–29. – Zu Lobe und seinem nicht ganz unproblematischen Verhältnis zu Schumann vgl. Torsten Brandt, *Johann Christian Lobe (1797 – 1881). Studien zu Biographie und musikschriftstellerischem Werk* (Abhandlungen zur Musikgeschichte 11), Göttingen 2002. Brandt geht auf Lobes Haydn-Verständnis nicht näher ein. Die Bedeutung Haydns für Lobe scheint jedoch von der Compositionslehre (1844) bis zum Lehrbuch der musikalischen Composition (1850–1867) zurückgegangen zu sein (vgl. ebenda, S. 213–219).

<sup>15</sup> Lobe, *Musikalische Briefe*, S. 17.

<sup>16</sup> Ebenda, S. 18.

doch größere reformatorische Kühnheit und ein gewaltigeres Genie als alle unsere neuern Componisten zusammen genommen.<sup>17</sup>

Seine Leistungen seien folgende: 1. die thematische Arbeit<sup>18</sup>, 2. „Wohlklang überall“ durch neue Instrumentationswirkungen<sup>19</sup>, 3. „die T o n s p r a c h e d e u t l i c h e r, wärmer, bestimmter, verständlicher zu machen“<sup>20</sup>. Und 4. gelang es Haydn, anstelle der konventionellen, stereotypen alten Formen, „die Formen den psychologischen Erscheinungen, den Regungen des Gemüthes, entsprechender zu gestalten und ihnen damit reinere Natürlichkeit und reichere Mannichfaltigkeit zu geben.“<sup>21</sup> Diese Bemerkungen, so gesteht Lobe ein, seien sehr handwerksmäßig, „aber mit philosophisch-mystischem Wortkram und mit Phantastereien ist der Kunst nichts genützt“<sup>22</sup>. Und nun kommt etwas, das man kaum anders denn als Retourkutsche an die Adresse Robert Schumanns verstehen kann<sup>23</sup>:

Spricht man Ihnen aber wiederum von „abgethanen Standpunkten“ und dergleichen Unsinn vor, so hören Sie eine Schumannsche und dann eine Haydnsche Symphonie, achten Sie bei beiden auf das, was Sie selbst empfinden, achten Sie auf den Eindruck, den beide auf die Andern machen und den Sie den Leuten im Gesichte ansehen und dann – geben Sie der Wahrheit die Ehre!

Im selben Jahr wie Lobe, 1852, veröffentlichte Franz Brendel seine ungleich einflussreichere, 1889 in siebter Auflage erschienene „Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich“, in der Haydn folgendermaßen charakterisiert wird<sup>24</sup>:

Einfach bürgerlich, ehrbar, noch ganz in der Weise des vorigen Jahrhunderts, mit dem Volke, aus dem er hervorgegangen war, sympathisierend, natürlichen Behagens voll, welches sich bis zum Ausdruck argloser Schalkheit steigerte, ein Sohn seines Vaterlandes, sich ergehend in behaglicher österreichischer Gemüthlichkeit und Herzensheiterkeit, kindlich fromm, glücklich in der Beschränkung

---

<sup>17</sup> Ebenda, S. 19.

<sup>18</sup> Ebenda, S. 22.

<sup>19</sup> Ebenda, S. 23.

<sup>20</sup> Ebenda, S. 24.

<sup>21</sup> Ebenda, S. 27.

<sup>22</sup> Ebenda.

<sup>23</sup> Ebenda, S. 27f.

<sup>24</sup> Franz Brendel, Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich. Von den ersten christlichen Zeiten bis auf die Gegenwart. Zweiundzwanzig Vorlesungen gehalten zu Leipzig im Jahre 1850, Leipzig 1852, S. 310f.

und entfernt von aller fortreissenden Leidenschaft, so zeigt sich uns sein Wesen.

Außerdem gelangte Haydn „mehr instinctartig [...] zum Höheren, Dichterischen der Kunst; sein Genie lehrte ihn, ihm selbst fast unbewusst, immer Tieferes aussprechen, und dies in immer grösserer Vollendung.“<sup>25</sup> Kurz, Haydns historische Leistung kommt gleichsam wider Willen, ohne Revolte zustande.

Haydn ist der Anfangspunct für die Neuzeit, er ist der Grund und Boden, auf welchem Mozart und die umfassende Schule desselben sich erheben konnten. Er hat die moderne Zeit eröffnet durch sein von allen positiven Stimmungen der Kirche, von aller Ueberlieferung abgewendetes, heiteres, nur von einem kindlich unschuldsvollen Inhalt erfülltes Gemüth.<sup>26</sup>

Dieser Gesichtspunkt, der in den drei Komponisten auch einen historischen Fortschritt sieht – dieser Gesichtspunkt darf wohl doch als der vorwiegende des 19. Jahrhunderts gelten, und Brendels autoritatives Werk hat ihn nachhaltig zementiert. Insofern hat das Konstrukt einer „Wiener Klassik“ das zwiespältige Verdienst, Haydn einerseits qua Kanonisierung einen Platz in der Musikgeschichte zugewiesen zu haben, andererseits aber eben nur den dritten Platz auf dem Siegerbänkchen.

Und wiederum lässt sich, fast spiegelgleich, eine Gegenposition ausmachen: Der heute vor allem als Vorläufer der Volkskunde und Kultursoziologie geläufige Wilhelm Heinrich Riehl hat sich mehrfach mit Haydn beschäftigt, am eingehendsten in seinem 1858 veröffentlichten Text zu dessen Klaviersonaten<sup>27</sup>. Riehl kehrt sozusagen Brendels Fortschrittsschema um, führt es ad absurdum. Hatte Brendel Haydns künstlerische Entwicklung im Spätwerk gipfeln sehen, betont Riehl (ohne die Bedeutung des Spätwerks zu leugnen)<sup>28</sup>:

daß Haydn bisher nur höchst lückenhaft gekannt und gewürdigt worden, [...] daß es noch einen ganz andern Haydn gebe als den

---

<sup>25</sup> Ebenda, S. 348.

<sup>26</sup> Ebenda, S. 311.

<sup>27</sup> Dazu vgl. ausführlich Wolfgang Fuhrmann, Der Frühlingsverkünder der modernen Musik. Wilhelm Heinrich Riehl und das Haydn-Bild des 19. Jahrhunderts, in: Die Tonkunst 3 (2009), S. 303–314.

<sup>28</sup> Wilhelm Heinrich Riehl, Haydn's Sonaten, in: Ders., Musikalische Charakterköpfe. Ein kunstgeschichtliches Skizzenbuch, 2. Folge, Stuttgart u.a. 1860, S. 302–339, hier S. 305f.

Haydn der „Schöpfung“, der Londoner Symphonien und der spätern größern Streichquartette. Wie es bei Beethoven eifernder Predigt bedurfte, damit seine letzten Werke Eingang zu Ohr und Herz der Gegenwart fanden, so bedürfen wir bei Haydn umgekehrt solcher Predigt für die lapidarisch gedrunenen, kraftvollen frischen und kecken Werke seines früheren Jünglings- und Mannesalters.

Und wo Brendel keine Gelegenheit auslässt, Haydn als einen „ausser dem Gebiete der Reflexion Stehenden“ zu charakterisieren, der „nie aus der frühen Gewohnheit und kindlichen Unmittelbarkeit des Daseins herausgetreten war“<sup>29</sup>, erklärt Riehl über die Londoner Symphonien und die letzten Quartette, dass sich an dem „ganzen wohlberechneten Pomp ihrer Effekte“ gegenüber „den naiven alten Sonaten“ Haydns Bewusstsein zeige, aus der „deutsch bürgerlichen Enge und Beschränktheit“ herausgetreten zu sein und ein „europäisches Publicum erobert“ zu haben<sup>30</sup>. Gerade deswegen seien nur die frühen Sonaten und Quartette „echt naiv“ zu nennen: „Was man dagegen in den späteren Symphonien Haydns Naivetät nennt, ist manchmal gerade das Gegenteil, nämlich eine feine Koketterie; denn wer einmal ein berühmter Mann ist, der hört von selber auf, naiv zu sein.“<sup>31</sup>

Schließlich ist an Richard Wagners bekannte Äußerung zu erinnern, die zwei geläufige Haydn-Bilder des 19. Jahrhunderts – das kindlich Naive und den durch seine Porträts dominierenden alten Mann – zusammenschweißt, wenn er in seinem „Beethoven“-Aufsatz von 1870 schreibt: „In der Haydn’schen Instrumentalmusik glauben wir den gefesselten Dämon der Musik mit der Kindlichkeit eines geborenen Greises vor uns spielen zu sehen“ und erläutert, Beethoven habe sich Haydn verwandt gefühlt „wie der geborene Mann dem kindlichen Greise.“<sup>32</sup> Und es ist bezeichnend, dass Eduard Hanslick – freilich zehn Jahre zuvor – sich in einer Polemik gegen die Neudeutschen desselben (allgegenwärtigen) Topos vom Greisen Haydn bediente<sup>33</sup>:

---

<sup>29</sup> Brendel, Geschichte, S. 346 (hier mit Bezug auf Haydns Religiosität).

<sup>30</sup> Riehl, Haydn’s Sonaten, S. 330.

<sup>31</sup> Ebenda, S. 322f. Wie weit Riehl diese Entwicklung des späten Haydn zu einem europäischen, bewusst auf „Effekte“ kalkulierenden Komponisten gutheißt, steht bei seinen konservativen Ansichten dahin.

<sup>32</sup> Richard Wagner, Beethoven, in: Ders., Sämtliche Schriften und Dichtungen, Bd. 9, 6. Auflage, Leipzig [1912], S. 82f.

<sup>33</sup> Hanslick, Geschichte des Concertwesens in Wien, 2 Bde., 2. Auflage, Wien 1897, Bd. 2, S. 232. Das besprochene Konzert fand im Jahre 1860 statt.

Im dritten Gesellschaftsconcerte machte den frischesten Eindruck H a y d n' s Symphonie in C. Die stürmisch begehrte Wiederholung von z w e i Sätzen zählt wohl unter den nachgeborenen Triumphen des alten Herrn obenan. Ja, der rührige, nette, zum Küssen liebenswürdige Großpapa wird bei uns völlig Mode. Ein großes Verdienst an dem wiedergewonnenen Sinn für Haydn hat die Zukunftsmusik. Wir sagen das ohne boshaften Hinterhalt. Hat man durch längere Zeit das bloß „Interessante“ einseitig auf die höchste Spitze treiben sehen, so beginnt man wieder an der einfachen Anmuth, die man früher fast „uninteressant“ gefunden, sich herzlich zu erfreuen. Nach langen aufreibenden Scheingefechten glänzender Sophistik thut selbst die einfach gesunde Logik wohl.

Diese Bemerkungen folgen freilich eher einer sophistischen Logik – der einer Polemik, der jedes Argument recht ist. Denn tatsächlich hat Hanslick zu Haydn – wie zu aller Musik vor Beethoven – nur sehr bedingt Zugang gefunden<sup>34</sup>. Abgesehen von seinem enthusiastischen, wenn auch nicht uneingeschränktem Lob für die beiden späten Oratorien<sup>35</sup> – das ihn nicht daran hinderte, schon früh gegen ihre Alleinherrschaft im Bereich der großen Chor-Orchester-Konzerte in Wien zu polemisieren<sup>36</sup> – war er für Haydns Musik nur mäßig zu begeistern. So urtheilte er etwa über ein Konzert des Hellmesberger-Quartetts im November 1856<sup>37</sup>:

Die Vertretung dieses Altmeisters mit zwei Nummern in einem Cyclus von sechs Abenden ist vollkommen ausreichend. Fürs erste sind Haydn's Quartette durch eine hundertjährige beispiellose Pflege so tief in das Blut nicht bloß der aufnehmenden, sondern bekanntlich auch der nachfolgend producirenden Musiker gedrun-gen, daß wir in jedem dieser klaren und vergnügten Tonstücke einem alten Bekannten begegnen. Sodann lag es im kunstgeschichtlichen Charakter der Haydn'schen Periode, daß seine Quartette vielmehr das Gleichmäßige der G a t t u n g repräsentiren, als verschiedene, scharfgesonderte I n d i v i d u a l i t ä t e n derselben. „E i n Haydn'sches Quartett,“ sagt man sehr bezeichnend, während

---

<sup>34</sup> Vgl. auch Wilhelm Seidel, Ein fortschrittsgläubiger Klassizist. Hanslick und die Musik von Haydn und Mozart, in: Eduard Hanslick zum Gedenken. Bericht des Symposiums zum Anlass seines 100. Todestages, hrsg. von Theophil Antonicek, Gernot Gruber und Christoph Landerer (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft 43) Tutzing 2010, S. 249–258.

<sup>35</sup> Zum Beispiel Hanslick, Geschichte des Concertwesens in Wien, Bd. 1, S. 26.

<sup>36</sup> Ebenda, Bd. 2, S. 3.

<sup>37</sup> Ebenda, S. 98. Siehe auch Eduard Hanslick, Sämtliche Schriften. Historisch-kritische Ausgabe. Aufsätze, Bd. I/3: Aufsätze und Rezensionen 1855–1856, hrsg. von Dietmar Strauß, Wien u.a. 1995, S. 306.

man gewiß immer von diesem oder jenem bestimmten Quartett Beethoven's spricht.

Wie sich zeigt, ist im 19. Jahrhundert durchaus differenzierter und kontroverser über Haydns Musik nachgedacht worden, als es das Schlagwort vom Missverständnis will. Gleichzeitig muss man freilich zugestehen, dass die Ansichten von Lobe, Riehl oder auch Ambros zumindest im Publizistischen eine Minoritätsmeinung darstellten. Es hat wohl seinen Grund, dass immer wieder insbesondere Schumann und Wagner als repräsentativ für die Einstellung des 19. Jahrhunderts zitiert worden sind<sup>38</sup>.

Ein antiwagnerianischer – oder jedenfalls gegen das neuere Musikleben gerichteter – Unterton klingt bei Riehl wie bei Ambros durch. Dass es aber nicht genügte, Antiwagnerianer und Verfechter der „klassischen“ Instrumentalmusik zu sein, zeigt ein Seitenblick auf Hanslick. Der Unterschied liegt wohl in den tieferen musikhistorischen Interessen Riehls und Ambros' begründet. Die Rehabilitation Haydns, so scheint es, ist mit dem musikalischen Historismus eng verknüpft. Überhaupt sind die Ansätze zu einer Neubewertung in den Jahrzehnten um 1900, über die in der Folge zu sprechen sein wird, wesentlich Justierungen von historischen Positionen, nicht nur der Haydns, sondern auch der eigenen. Dabei korrespondiert einer scheinbar leidenschaftslos historisierenden Sicht als einer Extremhaltung die intuitiv-einfühlende auf der anderen. Haydn wird, paradox formuliert, aus zwei Perspektiven rehabilitiert: indem er weiter in die geschichtliche Distanz rückt, aber auch indem seine Musik stärker als lebendige Gegenwart empfunden wird. Es ist nicht unmöglich, dass diese scheinbar unvereinbaren Haltungen einander sogar letztlich bedingen.

Die gewiss faszinierende Frage, ob sich dieser Wandel des Haydn-Bilds denn auch in der musikalischen Praxis, in der Repertoirewahl niedergeschlagen hat, würde ins Uferlose führen und muss hier ebenso beiseite bleiben wie die gleichermaßen bedeutsame Frage nach der öffentlich zelebrierten Gedächtniskultur anhand von Festen, Denk- oder Grabmälern usw. Hier geht es nur um Texte, weil in ihnen neue Sichtweisen genauer artikuliert oder argumentatorisch besser ausgeführt werden können als in allen anderen kulturellen Formen des Gedenkens, und auch hier können

---

<sup>38</sup> Freilich wäre der Frage, warum gerade diese und einige verwandte Äußerungen in diesen autoritativen Rang aufgerückt sind, auch einmal nachzugehen – diese Art von Rezeptionsrezeption fällt allerdings nicht in den hier gesetzten Rahmen.

nur einige signifikante und einflussreiche Autoren herausgegriffen werden: Adolf Sandberger, Théodore de Wyzewa, Hermann Kretzschmar, Heinrich Schenker und Donald Francis Tovey. Ob und wie deren Einsichten sich verbreiteten, müssten weitere Untersuchungen klären – beispielsweise durch das vielleicht lohnende Unternehmen, die publizistische Resonanz (oder deren Mangel) in den Haydn-Gedenkjahren 1882, 1909 und 1932 zu dokumentieren und zu vergleichen.

### III

Dem österreichisch-gemütlichen und herzensheiteren Haydn mangelt es an Leidenschaft, höheren Ideen und musikalischer Reflexion. Diese Topoi darf man wohl als die prägenden der Zeit von der frühen Romantik bis zur Polemik um die Neudeutschen und Bayreuth ansehen. Und die Rehabilitation Haydns um 1900 lässt sich dahingehend verfolgen, wie sie Punkt um Punkt diesen Topoi widerspricht.

Ein scheinbar unauffälliges, aber doch signifikantes Signal für ein solches Streben nach Rehabilitation ist das Auftreten einer polemischen Denkfigur: Die Wendung gegen die Verharmlosung oder Verniedlichung Haydns, die binnen kurzem geradezu zu einem Topos der Haydn-Apologie wird und das bis heute geblieben ist (man denke an die geradezu gebetsmühlenhafte Distanzierung vom Klischee des „Papa Haydn“), sodass beim Leser dieser Texte nicht selten der Eindruck entsteht, es hätte sich in den letzten 100 Jahren am Haydn-Bild der Öffentlichkeit wenig verändert<sup>39</sup>.

---

<sup>39</sup> Vgl. beispielsweise Michel Brenet (Pseudonym für Marie Bobillier), Haydn, Paris 1909, S. 2, oder Théodore de Wyzewa, A propos du centenaire de la mort de Joseph Haydn, in: *Revue des deux mondes* 79/5 (1909), S. 935–946, hier S. 935: „[T]oute occasion doit nous être bienvenue qui a chance de ramener un peu l'attention du public sur la personne et l'œuvre de l'un des plus glorieux, à la fois, et des plus méconnus entre les musiciens; de ce grand Joseph Haydn que les maîtresses de piano elles-mêmes, aujourd'hui, s'accordent à dédaigner comme un 'amuseur,' simplement parce qu'il a tâché et réussi à n'être jamais ennuyeux.“ (Jede Gelegenheit muss uns willkommen sein, die die Möglichkeit gibt, die Aufmerksamkeit des Publikums ein wenig auf die Person und das Werk eines der herrlichsten und gleichzeitig verkannten Musiker zu richten, auf jenen großen Joseph Haydn, den selbst die heutigen Klavierspielerinnen übereinstimmend zum ‚Spaßmacher‘ herabwürdigen, nur weil er erfolgreich versucht hat, niemals langweilig zu sein.“) Gegen den Topos vom „Papa Haydn“ wendete sich auch Hermann Kretzschmar, Führer durch den Concertsaal. 1. Abtheilung: Sinfonie und Suite, 2. Auflage, Leipzig 1891, S. 35, sowie, wesentlich emphatischer, Ders., Führer

Indessen war die Rehabilitation Haydns auf Polemik nicht durchgängig angewiesen, wie Adolf Sandberger (1864–1943) bewies. Sandbergers berühmter Aufsatz „Zur Geschichte des Haydn'schen Streichquartetts“, der 1900 in der „Altbayerischen Monatsschrift“ erschien, lässt sich nicht nur als ein Meilenstein der stilgeschichtlichen Forschung verstehen, sondern auch als ein gerade durch die Unaufgeregtheit des Tons umso bemerkenswerterer Ansatz, Haydns Schaffen seine vermeintlich instinkthafte Naivität ab- und bewusste Arbeit an künstlerischen Aufgabestellungen zuzusprechen<sup>40</sup>. Sandbergers Aufsatz geht von einem der berühmten Werbebriefe Haydns für die Streichquartette op. 33 aus, dem an den Hof von Öttingen-Wallerstein gerichteten (die anderen blieben Sandberger unbekannt<sup>41</sup>) und verbindet eine gattungs- und stilgeschichtliche Untersuchung der Vorläufer des Quartetts mit Haydns eigener Entwicklung bis op. 33. Schon in dem durchgeführten Vergleich von Haydn mit seinen Zeitgenossen fällt auf, wie emphatisch Sandberger – vielleicht das erste Mal seit Lobe und über Lobe hinaus – die revolutionäre Kraft Haydns betont, ihn nicht als Grundstufe zum Folgenden, sondern als musikalischen Erneuerer seiner eigenen Gegenwart betrachtet. (Das liegt gerade darin begründet, dass Haydn für Sandberger eben nicht mehr ein Zeitgenosse oder Konkurrent ist, wie er es für die Romantiker wohl war,

---

durch den Konzertsaal. I. Abtheilung: Sinfonie und Suite, I. Bd., 4., vollständig neu bearbeitete Auflage, Leipzig 1913, S. 113. Vgl. auch Spitta, Joseph Haydn, S. 175.

<sup>40</sup> Adolf Sandberger, Zur Geschichte des Haydn'schen Streichquartetts, in: Altbayerische Monatsschrift 2 (1900), S. 41–64. Die Altbayerische Monatsschrift verstand sich primär als Veröffentlichungsorgan des Historischen Vereins von Oberbayern; Sandbergers für dieses Forum thematisch eher ungewöhnlicher Aufsatz wurde zu Beginn mit der Anmerkung der Redaktion versehen: „Die Veröffentlichung dieses Aufsatzes in unseren Blättern rechtfertigt sich vor allem dadurch, daß der Herr Verfasser die bayerischen Beziehungen und Vorläufer Haydns bei seiner Studie besonders berücksichtigte“. In der Tat spielen der Hof von Öttingen-Wallerstein und Placidus von Camerloher eine gewisse Rolle. – Ein vorab (?) veröffentlichter Einzeldruck dieses Texts, den Kretzschmar, Führer durch den Konzertsaal, 4. Auflage, Fußnote auf S. 130, als in Nördlingen 1899 erschienen angibt, war mir nicht zugänglich. Eine revidierte Fassung seines Vortrags veröffentlichte Sandberger in: Ders., Ausgewählte Aufsätze zur Musikgeschichte 1, München 1921, S. 224–265.

<sup>41</sup> Erst Dénes Bartha hat entdeckt, dass Haydn auch an Johann Caspar Lavater einen im Wesentlichen gleichlautenden Brief geschrieben hat, und die richtige Annahme ausgesprochen: „Vermutlich hat Haydn in den Tagen um den 3. Dezember 1781 eine ganze Reihe derartiger Werbebriefe wesentlich gleichen Inhalts diktiert und an verschiedene Musikliebhaber expediert, von denen bis heute eben diese zwei aufgetaucht sind“ (Bartha, S. 106ff., Zit. S. 108). – Einen dritten derartigen Brief hat Georg Feder 1966 veröffentlicht (Georg Feder, Ein vergessener Haydn-Brief, in: HST I/2 (1966), S. 114ff.).

sondern eine in die historische Distanz gerückte Erscheinung<sup>42</sup>.) Schon bei Haydns frühen Quartettdivertimenti scheut sich Sandberger nicht, von „Genie“ zu sprechen<sup>43</sup>:

Erst wenn wir die Camerloher, Cannabich und Zach kennen lernen, gewinnen wir den Augenpunkt, und ermessen über die lieblichen Hügel und Vorberge hinüber, wie hoch die Alpen emporragen. Die Kraft und Originalität von Haydns Genie, welche ihn allein schon das Quartett sogleich mit solcher Freiheit und Richtigkeit der Instrumentbehandlung anpacken lassen, sind unerhört.

Sandbergers ungemein wirkungsmächtige These war es bekanntlich, dass in den – nach Haydns eigenen Worten – „auf eine ganz neue besondere art“<sup>44</sup> komponierten Quartetten op. 33 dieses ganz Neue als die thematische Arbeit angesprochen werden kann. So heißt es über die Quartette vor op. 33<sup>45</sup>:

Die Eigenschaften, welche der großen Menge einzig aus „Papa Haydn“ sprechen, Uebermut, Laune und Witz, sind bereits in den schönsten Proben vorhanden [...], das Gegengewicht aber, das in den späteren Werken die kunstvolle Verarbeitung des Stoffs gegenüber dem liebenswürdig harmlosen Spiel der Erfindung schafft, mangelt noch.

Das Bedürfnis nach einem solchen „Gegenspiel“ habe Haydn aber schon früh verspürt und „zu den Künsten der Zunft und Schule, zum Kontrapunkt“ gegriffen<sup>46</sup>. Die Fugen, die sich in drei Quartetten des op. 20 als Finalsätze finden, deutet Sandberger als Symptom einer Krise, die Haydn zu der 10jährigen Pause vor der Komposition von op. 33 veranlasst habe. „Das Fehlende war die *V e r m i t t l u n g* zwischen strenger und freier musikalischer Gestaltung. Das Kind aus der Ehe des Kontrapunkts mit der Freiheit ist die *t h e m a t i s c h e A r b e i t*.“<sup>47</sup> Sie habe Haydn zuerst in der Symphonie erfunden, und hier verweist Sandberger auf die Hinweise in Kretzschmars „Führer durch den Konzertsaal“<sup>48</sup>. Er selbst

---

<sup>42</sup> Darauf hat Manfred Hermann Schmid (Tübingen) in der Diskussion nach dem Vortrag hingewiesen.

<sup>43</sup> Sandberger, Zur Geschichte des Haydn'schen Streichquartetts, S. 60.

<sup>44</sup> Bartha, S. 107.

<sup>45</sup> Sandberger, Zur Geschichte des Haydn'schen Streichquartetts, S. 60f.

<sup>46</sup> Ebenda, S. 61.

<sup>47</sup> Ebenda.

<sup>48</sup> Vgl. Kretzschmar, Führer durch den Concertsaal, 2. Auflage, S. 35 und, beispielsweise, die Beobachtungen zum Hauptthema des ersten Satzes von Hob. I:104

analysiert eine Reihe von Symphoniesätzen dieser quartettlosen Zwischenzeit, von der „Trauersymphonie“ (nach heutiger Zählung Hob. I:44 in e-Moll) bis zum Schluss-Satz der D-Dur-Symphonie Hob. I:70 von 1779: „Hier ist eine ausgeführte Fuge mit drei Subjekten eingepackt in einen Satz, der in seiner Einleitung romantisierend frei das erste Subjekt aufs reizvollste anklingen läßt und ebenso abschließt. Die Vermählung der beiden Gestaltungsprinzipien ist vollzogen.“<sup>49</sup> Diese Synthese, so Sandberger, wird nun in op. 33 in das Streichquartett übertragen und in op. 50 schließlich im Niveau über das aller Symphonien vor der „Oxford“-Symphonie gehoben<sup>50</sup>:

An Stelle des liebenswürdigen Nebeneinanderreihens von Tongedanken tritt jetzt die organische Durcharbeit der Motive. So ist das Streichquartett homophon und polyphon zugleich.

Ob man dieser Interpretation nun zustimmt oder nicht – bedeutend an Sandbergers Aufsatz ist vor allem, dass er, vielleicht sogar erstmals, ein Stück Problemgeschichte des Komponierens entwirft und dies gerade an Haydn, über den etwa ein so profilierter Forscher wie Ludwig Nohl erklärt hatte, er sei „im Grunde nichts als ein guter Musikanter“ gewesen<sup>51</sup>, und bei dem Epitheta wie „naiv“ oder „kindlich“ niemals fern lagen. Haydn als bewusst Probleme sich stellender und Probleme lösender Komponist, der an Fragen der Gattungskonstitution ebenso arbeitet wie an kompositorischen Detailaufgaben – das nun ist eine entscheidende Denkfigur des Haydn-Bilds im 20. Jahrhundert geworden. Prominent tritt sie hervor etwa bei Ludwig Finscher, dessen Habilitationsschrift zur „Entstehung des klassischen Streichquartetts“ explizit Sandbergers 70 Jahre alten Aufsatz zum Grundriss nimmt; und es ist eine Sicht, die in Finschers großer Haydn-Monographie aus dem Jahr 2000 kulminiert<sup>52</sup>.

---

auf S. 39f. Kretzschmar geht sogar (mit Bezug auf Hob. I:99) so weit zu sagen (S. 46f.): „Wenn bei Haydn die zweiten Themen hervortreten, so ist dies in den meisten Fällen eine nicht unbedenkliche Erscheinung. Seine besten Sätze sind vorwiegend diejenigen, wo er ein zweites Thema gar nicht braucht.“ Ironischerweise beziehen sich diese skeptischen Bemerkungen auf genau jenes 1793 in Wien komponierte Werk, das de Wyzewa, *A propos du centenaire*, S. 945f., als Haydns Hommage an den verstorbenen Mozart gedeutet hatte.

<sup>49</sup> Sandberger, *Zur Geschichte des Haydn'schen Streichquartetts*, S. 62.

<sup>50</sup> Ebenda, S. 63.

<sup>51</sup> Ludwig Nohl, *Joseph Haydn und die Instrumentalmusik. Ein Vortrag*, in: Ders., *Musikalisches Skizzenbuch*, München 1866, S. 133–162, hier S. 151.

<sup>52</sup> Ludwig Finscher, *Studien zur Geschichte des Streichquartetts I: Die Entstehung des klassischen Streichquartetts. Von den Vorformen zur Grundlegung durch*

Auch die Vorstellung vom ewig vergnügten, heiter-humorvollen Komponisten, wie sie etwa noch Engelbert Humperdinck in seiner an sich durchaus einsichtsvollen analytischen Broschüre zur Symphonie Hob. I:103<sup>53</sup> vertrat, wird nun revidiert, und zwar in einem kleinen Essay von Théodore (eigentlich Teodor) de Wyzewa, einer Gelegenheitsarbeit zu Haydns 100. Todestag 1909 für die populäre „Revue des deux mondes“. Es handelt sich also um einen außerhalb der Fachorgane erschienenen Text, der aber nachhaltig Eindruck in der Disziplin hervorgerufen hat – ein heute kaum vorstellbarer Vorgang. Hier haben wir wirklich einmal einen Beleg dafür, wie eine philologische Tat – nämlich die 1908 veröffentlichte Edition der Symphonien Nr. 1–40 durch Eusebius Mandyczewski in dem von Breitkopf & Härtel unternommenen ersten Ansatz zu einer Gesamtausgabe „Joseph Haydns Werke“ – unmittelbar in eine revolutionäre Neubewertung umschlägt.

Die Person de Wyzewas (1863–1917) verdiente auch aus musikwissenschaftlicher Sicht einmal eine gründliche Untersuchung – er war Wagnerianer, mit Edouard Dujardin gründete er 1885 die „Revue wagnerienne“; er war Experte für Friedrich Nietzsche, über den er mehrere Bücher veröffentlichte; aber er übersetzte auch mittelalterliche fromme Legenden (die „Legenda aurea“ und die Legenden um Franz von Assisi); er huldigte als Poet einem christlichen Symbolismus, er veröffentlichte 1895 ein Buch über die Deutschen, in dem er behauptet haben soll, dass Bach, Beethoven und Wagner die einzigen außerordentlichen Deutschen seit Albrecht Dürer gewesen seien<sup>54</sup> – und er war, neben kunsthistorischen Interessen, die unter anderem zu einer Ingres-Studie führten, eben auch Musikforscher, der heute am ehesten präsent ist durch die vielzitierte und wenig gelesene fünfbändige Mozart-Monographie, die er gemeinsam mit Georges de Saint-Foix in Angriff nahm, auch

---

Joseph Haydn (Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft 3), Kassel u.a. 1974; Ders., Joseph Haydn und seine Zeit, Laaber 2000.

<sup>53</sup> Engelbert Humperdinck, Joseph Haydn. Symphonie in Es-Dur (Der Musikführer 6), Frankfurt a.M. [1894].

<sup>54</sup> Teodor [sic] de Wyzewa, Chez les Allemands. L'Art et les mœurs, Paris 1895. Vgl. die wenig erfreute Rezension von Christian Morgenstern, Französische Journalisten-Weisheit, in: Neue deutsche Rundschau 6/1 (1896), S. 520f., hier zitiert nach [http://www.christian-morgenstern.de/dcma/index.php5?title=Franz%C3%B6sische\\_Journalisten-Weisheit](http://www.christian-morgenstern.de/dcma/index.php5?title=Franz%C3%B6sische_Journalisten-Weisheit) (11. April 2011).

wenn er nur noch an den beiden ersten, 1912 erschienenen Bänden mitwirken konnte<sup>55</sup>.

Wie weit sich de Wyzewas vielfältige geistige Interessen auf seine Haydn-Interpretation auswirkten, muss hier dahingestellt bleiben. Auffällig ist an seiner kleinen Studie „A propos du centenaire de la mort de Joseph Haydn“ die Betonung von Ausdruckssphären, die man traditionell mit diesem Komponisten nicht in Verbindung brachte. Schon in den frühesten Symphonien, die de Wyzewa zwischen 1759 und 1770 datiert, bemerkt er „une impression très marquée de force et d'énergie viriles, aussi différentes que possible de notre conception habituelle de l'œuvre du maître“<sup>56</sup> („einen überaus deutlichen Eindruck von männlicher Kraft und Energie, von unserer gewohnten Betrachtungsweise des Werks des Meisters so entfernt wie nur möglich“). Er sieht „des émotions à la fois très simples et très vigoureuses, telles qu'on peut les attendre d'un robuste paysan allemand, étranger aux subtilités du nouveau goût mondain“<sup>57</sup> („zugleich sehr einfache und sehr starke Emotionen, wie man sie bei einem rüstigen deutschen Bauern beobachten könnte, dem die Verfeinerungen des neuen weltlichen Geschmacks fremd sind“), er sieht „la poursuite du même idéal de beauté un peu rude, mais pleine de franchise et d'ardeur juvénile“<sup>58</sup> („das Streben nach einem Schönheitsideal, das etwas derb ist, aber voll Frische und jugendlicher Glut“). Es falle schwer, den späteren Haydn in diesem Komponisten zu erkennen<sup>59</sup>.

---

<sup>55</sup> Théodore de Wyzewa und Georges de Saint-Foix, Wolfgang Amédée Mozart. Sa vie musicale et son œuvre. Essai de biographie critique, suivie d'un nouveau catalogue chronologique de l'œuvre complète du maître, Paris 1912–1946 (die drei letzten Bände erschienen 1936, 1939 und 1946).

<sup>56</sup> De Wyzewa, A propos du centenaire, S. 939.

<sup>57</sup> Ebenda.

<sup>58</sup> Ebenda.

<sup>59</sup> „D'année en année, le maître de chapelle d'Eisenstadt, puis d'Esterhaz, continue à exprimer des sentimens d'une teinte assez uniforme, et d'ailleurs si absolument dépourvus de l'élégance, plus ou moins maniérée, de ses œuvres suivantes, que nous aurions peine à reconnaître, par exemple, l'auteur de l'Ours ou de la Surprise dans ce savant et sérieux symphoniste“ (ebenda). („Von Jahr zu Jahr fährt der Kapellmeister von Eisenstadt und später von Eszterház damit fort, seine Empfindungen in einer so einheitlichen Farbgebung auszudrücken, und im übrigen ganz und gar bar der – mehr oder weniger gezierten – Eleganz seiner späteren Werke, dass wir Mühe dabei hätten, in diesem gelehrten und ernsten Symphoniker den Autor etwa von ‚Der Bär‘ oder der Symphonie ‚mit dem Paukenschlag‘ wiederzuerkennen“).

Ist schon diese Sicht auf den jungen Haydn originell – ob sie haltbar wäre, steht auf einem anderen Blatt – so kommt de Wyzewa in der Folge auf eine Reihe von Werken zu sprechen, die er, nach dem damaligen Stand des Wissens, allesamt dem Jahr 1772 zuschreibt: die „Trauersymphonie“ e-Moll Hob. I:44, „La passione“ f-Moll Hob. I:49, die „Abschiedssymphonie“ fis-Moll Hob. I:45 und einige mehr. Hier entdeckt er jene „crise romantique“ – auch wenn er diesen Ausdruck so nicht verwendete – in Haydns Schaffen, die seitdem unter wechselnden Titeln die Forschung beschäftigt hat; de Wyzewa selbst weist auf die gleichzeitige Bewegung des literarischen Sturm und Drang hin, will aber die Krise in einem unbekannten persönlichen Erlebnis, etwa dem Todesfall eines Haydn nahestehenden Menschen, erblicken. Das ist bei einem Autor, der wenige Jahre später im Falle Mozart die äußere Biographie als unnütz ablehnte, eine erstaunliche Einstellung; durch die Datierung dieser Werke auf 1772 – was nicht für alle zutrifft<sup>60</sup> – aber immerhin mit einem Schein von Wahrheit versehen.

Und hier zeigt sich am deutlichsten, dass es nicht unbedingt die philologische Erschließung war, die den Weg zu dieser Neusicht gebahnt hat. Alle drei Moll-Symphonien waren schon zu Haydns Lebzeiten gedruckt worden und zumindest die „Trauer“- und die „Abschiedssymphonie“ verdankten sich – nicht zuletzt dank der mit ihnen verbundenen Legenden und Anekdoten – auch im 19. Jahrhundert einer gewissen Präsenz. Aber was war das für eine Präsenz? De Wyzewa beklagt, dass das Finale der „Abschiedssymphonie“ immer „comme un exemple de la naïve et puérile jovialité du souriant ‚Papa Haydn‘“ („als ein Beispiel der naiven und kindlichen Jovialität des lächelnden ‚Papa Haydn‘“) angeführt werde<sup>61</sup>. Dagegen schreibt de Wyzewa nun an: Kein Mensch könne wissen, welche Intention Haydn mit dem Abgang der Musiker am Ende des Stücks wirklich verfolgt habe, die Anekdoten widersprächen sich, und der junge Schumann und das Leipziger Konzertpublikum hätten 1837 diesen Schluss „gar nicht zum Lachen“ gefunden<sup>62</sup>.

---

<sup>60</sup> „La passione“ entstand 1768, für die „Trauersymphonie“ ist 1772 allenfalls der terminus post quem non. Nur die „Abschiedssymphonie“ entstand mit Sicherheit in diesem Jahr.

<sup>61</sup> De Wyzewa, A propos du centenaire, S. 941. Noch Michel Brenet bezeichnet in ihrem bereits zitierten Haydn-Buch von 1909, S. 180, die „Abschiedssymphonie“ als heiteres Werk („jolie“).

<sup>62</sup> Schumann, Gesammelte Schriften, Bd. 1, S. 376, Fußnote (1837).

In den vier Sätzen der Symphonie – das Schluss-Adagio sieht er als Appendix an – sieht de Wyzewa „quelque chose comme un ‚drame symphonique‘“<sup>63</sup> („etwas wie ein symphonisches Drama“) nach der Art von Beethovens „Coriolan“- oder „Leonoren“-Ouvertüren verwirklicht, in dem Haydn „a, pour ainsi dire, constamment mêlé ou opposé deux modes d'expression, dont l'un signifie une crainte et une inquiétude frémissantes, se traduisant en rythmes syncopés sous des modulations chromatiques ou de vives réponses de contrepoint, tandis que l'autre a plus précisément la portée et l'allure mélodique d'une plainte, s'élevant de l'orchestre vers le prince Esterhazy pour le conjurer de prendre en compassion la tristesse et l'émoi de ses serviteurs“<sup>64</sup> („fortwährend zwei Ausdrucksweisen verbunden oder konfrontiert hat, wobei die eine zitternde Angst und Unruhe bezeichnet, die sich in synkopierte Rhythmen bei chromatischen Modulationen oder lebhaften kontrapunktischen Antworten übersetzen; während die andere die Wirkung und die melodischen Kennzeichen einer Klage haben, die sich im Orchester gegen den Fürsten Esterházy erhebt, um ihn zu beschwören, mit der Traurigkeit und Aufregung seiner Diener Mitleid zu haben“). Doch im nächsten Moment wischt de Wyzewa diese ganze programmatische Deutung wieder beiseite:

Mais à quoi bon essayer une interprétation verbale toujours impossible? Qu'on lise, dans un arrangement pour le piano à quatre mains, ce beau drame d'une vérité et d'une passion immortelles! Qu'on observe, par exemple, vers le milieu du premier morceau, la façon dont une poussée de plus en plus frénétique d'harmonies éplorées s'interrompt, tout d'un coup, après être montée à son paroxysme, pour se transformer en un doux chant de violon, tout pénétré de ferveur suppliante!<sup>65</sup> Ou bien, dans le premier a d a g i o , que l'on considère l'incomparable variété des nuances psychologiques d'un même „état d'âme,“ et tout ce que la simplicité voulue du langage comporte d'adresse délicate à les définir!<sup>66</sup>

<sup>63</sup> De Wyzewa, A propos du centenaire, S. 942.

<sup>64</sup> Ebenda.

<sup>65</sup> Hob. I:45, 1. Satz, T. 108 (der berühmte Einsatz des „neuen Themas“ in D-Dur in der Durchführung).

<sup>66</sup> De Wyzewa, A propos du centenaire, S. 942. „Aber wozu eine Deutung in Worten versuchen, die immer unmöglich sein wird? Man muss dieses schöne Drama einer unsterblichen Wahrheit und Leidenschaft im vierhändigen Klavierauszug lesen! Man muss, beispielsweise, in der Mitte des ersten Satzes die Art und Weise beobachten, wie die immer frenetischere Schubkraft von in Tränen gebadeten Harmonien sich mit einem Mal, nachdem sie ihren Höhepunkt erreicht hat, unterbricht,

In der Tat: Indem de Wyzewa fortwährend musikalische Sachverhalte als programmatische Momente oder (im zweiten Anlauf) als allgemeine emotionale Zustände zu verbalisieren versucht, gerät er an die Grenzen des Verbalisierbaren. In Formulierungen wie jener von der „zitternden Angst und Unruhe, die sich in synkopierte Rhythmen bei chromatischen Modulationen oder lebhaften kontrapunktischen Antworten übersetzen“ oder gar dem „immer frenetischeren Drängen in Tränen gebadeter Harmonien“ ringt der Dichter de Wyzewa selbst ganz offensichtlich mit der Sprache. Aber auch wenn wir seine Auslegungen als zeitbedingt abtun wollten, als ein Stück schlechte Hermeneutik im Stile Hermann Kretzschmars, ja selbst wenn man die ganze heikle Frage der Verbalisierbarkeit musikalischen Ausdrucks in den Limbo des Vorwissenschaftlichen verbannen würde, bleibt doch bestehen, dass es de Wyzewa ist, der hier mit den Stichwörtern der romantischen Krise und des Sturm und Drang das Problemfeld der „Experimentierphase“ Haydns (ca. 1765–1773) eröffnet hat, ein Problemfeld, das die Forschung bis heute beschäftigt, und der speziell auf die „Abschiedssymphonie“ eine neue Sicht eröffnet hat, die bis zu James Websters großem Buch<sup>67</sup> ausgestrahlt hat – auch wenn sie sich noch nicht zu jedem Dirigenten herumgesprochen haben mag.

## V

Der soeben scheltend erwähnte Hermann Kretzschmar (1848–1924) freilich beweist auch in seinen poetisierend-programmatischen Deutungen ebenso wie de Wyzewa einen Sinn für die Ausdruckswerte von Haydns Musik, der um Einiges über die damals noch übliche Wahrnehmung des Komponisten als ewig heiterer Klassiker hinausgeht. Auch bei Kretzschmar hat Mandyczewskis editorische Tat nachhaltigen Eindruck hinterlassen, wie sich durch einen Vergleich von Auflagen des „Führers durch den Konzertsaal“ vor und nach 1908 zeigt<sup>68</sup>. Während Kretzschmar in der zweiten

---

um sich in einen lieblichen Gesang der Violinen zu transformieren, der ganz durchdrungen ist von flehender Leidenschaft! Oder man muss, im ersten *Adagio*, die unvergleichliche Vielzahl von psychologischen Nuancen ein und desselben Seelenzustands betrachten, und all das, was die gewollte Einfachheit der Sprache mit sich an Kunststücken bringt, die schwer zu benennen sind.“

<sup>67</sup> James Webster, Haydn's „Farewell“ Symphony and the Idea of Classical Style. Through-Composition and Cyclic Integration in His Instrumental Music (Cambridge Studies in Music Theory and Analysis 1), Cambridge 1991.

<sup>68</sup> Benutzt wurden die 2. Auflage von 1890 und 4. Auflage von 1913 (siehe oben Anm. 39).

Auflage von 1890 Haydns Frühwerk eher kursorisch und gerade die „Abschiedssymphonie“ – die er nur in der verstümmelten Fassung von Johann André zu kennen scheint<sup>69</sup> – recht konventionell behandelt, findet er für die – von ihm nicht gleichmäßig geschätzten – Londoner Symphonien immer wieder Worte der Bewunderung. Er preist die „feierliche, gedankenvolle, sinnende, träumende, romantische“ langsame Einleitung der meisten der späteren Symphonien<sup>70</sup>:

Das Tiefste, was an seiner Fantasie vorbeizog, wenn er das ihm vorschwebende oder schon fertige Werk mit einem eindringenden Seherblick mass, das fasste er in den Klängen solcher Einleitungen zusammen. Sie sind meist nach dem Charakter der Sinfonie, welche sie eröffnen, verschieden – jedenfalls etwas ganz Anderes als die immer im gleichen Typus auftretenden Einleitungslargi der französischen Ouvertüre. Es sind neue poetische Musikgebilde, die Nachahmer fanden. Auf Cherubini namentlich haben sie tief eingewirkt.

Das Hauptthema des langsamen Satzes der Symphonie Hob. I:103 charakterisiert er als einen „Gedanken von dunkler Schönheit und einem im übermässigen Secundenschritte liegenden aparten Zug“<sup>71</sup>; und auf eine Charakterisierung der folgenden Variationen wird die als „ganz genial“ bezeichnete Coda folgendermaßen beschrieben:

Sie bildet ein freies Nachspiel zu den Variationen; ein poetisches Abschiedswort an die vorausgehenden Szenen, in welchem Alles, was an Gedanken und Empfindungen vorübergezogen ist, noch einmal kurz zusammengefasst und potenziert erscheint. Die 16 Tacte von der überraschend einsetzenden Dominantharmonie auf A bis zum Wiedereintritt des Alternativs dürfen wir zu dem Genialsten und Eigenartigsten rechnen, was in der musikalischen Composition jemals erdacht worden ist. Nicht mit Unrecht haben Andere darauf hingewiesen, dass dieses Andante, und namentlich die hier erwähnte

---

<sup>69</sup> André hatte ca. 1813 – hierin offenbar älteren Praktiken folgend – nur die beiden Schluss-Sätze des Werks, nach e-Moll transponiert, veröffentlicht. Kretzschmar, der Andrés Ausgabe erwähnt, behandelt nur diese und zitiert sie auch in e-Moll. Vgl. Kretzschmar, Führer durch den Concertsaal, 2. Auflage, S. 31f. In der 4. Auflage, S. 119f. wird diese Passage im Wesentlichen gleichlautend wiederholt – nur die Notenbeispiele stehen nun in fis-Moll.

<sup>70</sup> Kretzschmar, Führer durch den Concertsaal, 2. Auflage, S. 36; Führer durch den Concertsaal, 4. Auflage, S. 152.

<sup>71</sup> Kretzschmar, Führer durch den Concertsaal, 2. Auflage, S. 37; Führer durch den Concertsaal, 4. Auflage, S. 153.

Episode der Coda, Beethoven beim Entwurf vom Trauermarsch seiner Eroica höchst wahrscheinlich als Muster vorgeschwebt hat.<sup>72</sup>

Bemüht sich Kretzschmar also bereits im Ausgang des 19. Jahrhunderts um eine differenzierte Anerkennung von Haydns Musik, so löst die erwähnte Edition der später als Hob. I:1–40 verzeichneten Symphonien durch Mandyczewski neue Sichten auf das (bis dahin wohl kaum gekannte) Frühwerk aus<sup>73</sup>, die stärker als bei de Wyzewa auf das Kompositionstechnische zielen. Sie schlagen sich zunächst in einem eigenen Aufsatz zu Haydns „Jugendsymphonien“ (1908) nieder<sup>74</sup>, dann in der erweiterten Neuauflage des „Führers durch den Konzertsaal“ von 1913.

Auch wenn Kretzschmars hermeneutisches Interesse besonders den „Programmsymphonien“ Hob. I:6–8 („Die Tageszeiten“), Hob. I:22 (deren Beiname „Der Schulmeister“ ihm als authentisch galt), Hob. I:26 (die in Mandyczewskis Ausgabe den Titel „Weihnachts-symphonie“ trägt, heute als „Lamentazione“ bekannt) und Hob. I:31 („mit dem Hornsignal“ – „auf dem Anstand“) gilt<sup>75</sup>, und er ferner jenen Symphonien besondere Aufmerksamkeit widmet, in die er biographische Erlebnisse oder Gefühle hineinliest<sup>76</sup>, ist doch das Interesse an Haydns kompositorischer Entwicklung ausgesprochen und folgenreich. Kretzschmar scheint hier direkt an Sandbergers problemgeschichtlichen Ansatz anzuschließen, wenn er nach der

---

<sup>72</sup> Kretzschmar, *Führer durch den Concertsaal*, 2. Auflage, S. 38; *Führer durch den Konzertsaal*, 4. Auflage, S. 154. Humperdinck, *Joseph Haydn*, S. 9, entdeckt in demselben Satz übrigens einen „Vorläufer des Andantes aus der Beethovenschen C-moll-Symphonie“.

<sup>73</sup> Es sei vorsichtshalber noch einmal darauf hingewiesen, dass sich die von Mandyczewsky als chronologisch angenommene Zählung der Symphonien, die Anthony van Hoboken in sein Werkverzeichnis übernommen hat, gerade für die frühen und mittleren Jahre Haydns als keineswegs chronologisch erwiesen hat. Vgl. Sonja Gerlach, *Joseph Haydns Sinfonien bis 1774. Studien zur Chronologie*, in: HST VII/1–2 (1996), S. 1–287.

<sup>74</sup> Hermann Kretzschmar, *Die Jugendsymphonien Joseph Haydns*, in: *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters* 1908, S. 69–90, hier zitiert nach dem Neudruck in: Ders., *Gesammelte Aufsätze aus den Jahrbüchern der Musikbibliothek Peters* (Gesammelte Aufsätze über Musik und Andres 2), Leipzig 1911, S. 401–427.

<sup>75</sup> Bemerkenswert ist die Identifikation des Adagios aus Symphonie Hob. I:7 „Le midi“ mit der Symphonie, in der Haydn das Gespräch zwischen Gott und einem verstockten Sünder dargestellt haben will; in der Version dieser Anekdote, die Haydns Biograph Albert Christoph Dies überliefert, handelte es sich dabei um ein Adagio. Vgl. Dies, S. 129.

<sup>76</sup> So entdeckt er beispielsweise sowohl in Symphonie Hob. I:73 „La chasse“ als auch in der „Oxforder“ Hob. I:92 ein – je unterschiedliches – „elegisches Erinnerungsbild“ (*Führer durch den Konzertsaal*, 4. Auflage, S. 142, 145).

Feststellung, die meisten der frühen Symphonien hätten „ihr Gesicht und ihren Charakter für sich“, fortfährt:

Haydn löst die Aufgaben, die er sich von Fall zu Fall stellt, nicht immer mit demselben Glück, aber, daß er sich immer andere stellt und mit jedem Werk einen doppelten Beitrag zur Naturgeschichte der Symphonie und zur Entwicklung eines großen Künstlers gibt, der sich ein wichtiges Schaffensgebiet im ganzen Umfang zu beherrschen bemüht, das macht die Beschäftigung mit diesen drei neuen Bänden Haydnscher Symphonien so genußreich und so lehrreich.<sup>77</sup>

Verständlicherweise können Kretzschmars Beobachtungen daher nicht – wie bei Sandberger oder de Wyzewa – auf den Nenner einer Generalthese gebracht werden, folgt doch Haydn selbst noch keinem einzelnen Prinzip: „Haydn übt und schult zunächst noch Phantasie und Erfindungsgabe, erst als er hier seiner Begabung alles was in ihr lag, abgerungen, lernt er auch die Kunst sich zu beschränken.“<sup>78</sup>

Im Wesentlichen vergleichbar lautet das Fazit des wesentlich erweiterten Haydn-Abschnitts im „Führer durch den Konzertsaal“ von 1913 (in dem nicht nur das Frühwerk, sondern auch etwa die Pariser Symphonien erstmals detailliert behandelt werden). Dabei gelingen Kretzschmar auch hier immer wieder frappierende Beobachtungen, etwa wenn er gegen die Herablassung, mit der Haydn begegnet werde, polemisiert<sup>79</sup>,

weil er in den Themen seiner bekannten Sinfonien sich sehr ungeniert als Bruder Lustig gibt und in demselben Kreise harmloser, von der Oberfläche geistigen Lebens geschöpften Ideen dreht. [...] Die Methode, in der Haydn seine Gedanken entwickelt, ausnutzt, zum großen Tonsatz ausführt und erweitert, liebt bedeutende, durch eigne Wendungen ausgezeichnete Themen nicht; sie kann sie nur selten gebrauchen. [...] Tongedanken, die sich für die Haydnsche Methode eignen sollen, müssen klar und reich gegliedert sein, vor allem unbeschränkte Verwandlungsfähigkeit besitzen.

Das Wesen von Haydns Symphonik beruhe nicht auf der Originalität der Themen,

---

<sup>77</sup> Kretzschmar, Die Jugendsymphonien Joseph Haydns, S. 411. In der Folge nennt Kretzschmar gar die Ausgabe „ein Geschenk an die Musiker und an die Musik, dessen Wert der Auffindung unbekannter Aristoteles-, Menander-, Goethehandschriften [...] die Wage [sic] hält, wenigstens in den Augen derer, die imstande sind in der Musik Kultur zu sehen“ (ebenda).

<sup>78</sup> Ebenda, S. 425.

<sup>79</sup> Kretzschmar, Führer durch den Konzertsaal, 4. Auflage, S. 113f.

sondern auf dem Grad von Kunst, mit dem der Komponist sie behandelt, darauf, was er aus ihnen zu machen weiß. Haydn schuf seine Sinfonien aus einem ähnlichen Glauben, aus dem heraus Aeschylus und Sophokles ihren Tragödien Volkssagen zu Grunde legten, Schütz und Händel Allerweltsmotive und nachweislich fremde Erfindungen für ihre Kompositionen benutzten: aus dem Glauben und der Anschauung: die Originalität und der Gehalt der Grundideen ist für große Kunstwerke weniger wichtig, als die Begabung des Künstlers.

Folgerichtig bezeichnet Kretzschmar „das Prinzip der motivischen Entwicklung, der thematischen Arbeit“ als wichtigstes in Haydns Symphonien<sup>80</sup>, – eine Einsicht, die in früheren Auflagen des „Führers durch den Konzertsaal“ auch bereits präsent war und, wie wir sahen, Sandbergers Haydn-Deutung beeinflusst hat<sup>81</sup>. Mag dies schon 1913 – und erst recht heute – den Charakter eines Gemeinplatzes angenommen haben, so sind andere Beobachtungen Kretzschmars bis heute unausgeschöpft: Etwa der Bezug, den er zwischen Haydns sich in den 1770er Jahren entwickelnden Tätigkeit „für das ganze musikalische Europa“ und seinem Verzicht „auf die melancholischen und schwer verständlichen Sonderliebhabe-  
reien seiner Phantasie, wenn er fortan an Sinfonien ging“, herstellt: Haydn habe fortan versucht, „dem Geschmack der tonangebenden Gesellschaft seiner Zeit Rechnung zu tragen“<sup>82</sup>. Folgerichtig klingt für Kretzschmar „aus den Themen dieser Sinfonien des zweiten Stils immer wieder derselbe anacreontische Grundton heraus, der Ton der Anmut, Heiterkeit und Sorglosigkeit, der denen ein für allemal vorgeschrieben war, die auf den Adelsschlössern und in den Salons der höheren Bürgerschaft verkehrten“, und „[n]icht minder“ fände sich hier „jene Kunst der Konversation, jene Virtuosität im geistreichen Gedankenaustausch wieder“, für die Kretzschmar explizit auf das entsprechende Kapitel aus Germaine de Staëls „De l’Allemagne“ (1813) verweist<sup>83</sup>. Diese Beobachtungen, die sich auch auf die Kammermusik übertragen ließen<sup>84</sup>, versuchen, ähnlich wie, doch anders als de Wyzewas Andeutungen in Richtung Sturm

---

<sup>80</sup> Ebenda, S. 116; vgl. aber auch schon die 2. Auflage, S. 35.

<sup>81</sup> Vgl. oben Anm. 46.

<sup>82</sup> Kretzschmar, Führer durch den Konzertsaal, 4. Auflage, S. 128.

<sup>83</sup> Ebenda, S. 129.

<sup>84</sup> Vgl. Nicole Schwindt-Gross, Drama und Diskurs. Zur Beziehung zwischen Satztechnik und motivischem Prozeß am Beispiel der durchbrochenen Arbeit in den Streichquartetten Mozarts und Haydns (Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft 15), Laaber 1989.

und Drang, Haydns Musik als einen Teil der Kulturgeschichte des 18. Jahrhunderts zu lesen, und so über die doch sehr bald allzu allgemein und schablonenhaft sich erweisende Formel von der „thematischen Arbeit“ hinauszudeuten.

Wie immer man Kretzschmars intellektuelle Leistung zwischen frei flottierender „Hermeneutik“ und historisch-analytischer Einsicht auch einschätzen mag – dass seine Ausführungen zu Haydn vor allem im „Führer durch den Konzertsaal“ ein breites Publikum fanden und vermutlich nachhaltiger als irgendein anderer der hier behandelten Autoren wirkten, darf als ausgemacht gelten: Als „Musikvermittler“ hatte Kretzschmar zumindest im deutschsprachigen Raum kaum seinesgleichen<sup>85</sup>.

## VI

Haydn also als ein Vertreter der musikalischen Problemgeschichte und Arbeiter am musikalischen Material einerseits, Haydn als Pathetiker und Ausdrucksmusiker (wozu bald die Frage nach seinem Verhältnis zur rhetorischen Tradition tritt) andererseits – das sind zwei neue Sichtweisen um 1900, die heute mutatis mutandis immer noch präsent sind. Es sind auch zwei Sichtweisen auf den Haydn vor 1781, den damals im Konzertleben kaum präsenten Haydn. Wie steht es um die Bewertung der späteren, mehr oder minder vertrauten, meist im Konzert als Aufwärmübung heruntergespielten Werke? Hier möchte ich den Blick auf zwei Außenseiter des anlaufenden akademischen Betriebs lenken, deren geradezu schrankenlose Bewunderung für Haydn so ziemlich das einzige ist, was sie gemeinsam haben dürften: Heinrich Schenker und Sir Donald Francis Tovey.

Von den ersten Seiten seiner frühen „Harmonielehre“ (1906) bis zum „Meisterwerk in der Musik“ (1925–1930) spricht Schenker (1868–1935) von Haydn in den höchsten Tönen, und wenn der

---

<sup>85</sup> Zu Person und Wirken Kretzschmars vgl. die Beiträge in: Hermann Kretzschmar. Konferenzbericht Olbernhau 1998, hrsg. von Helmut Loos und Rainer Cadenbach, Chemnitz 1998; Hartmut Grimm, Hermann Kretzschmar. Restitution der Affektenlehre als wissenschaftliche Grundlegung musikalischer Hermeneutik, in: Musikwissenschaft – eine verspätete Disziplin? Die akademische Musikforschung zwischen Fortschrittsglauben und Modernitätsverweigerung, hrsg. von Anselm Gerhard, Stuttgart 2000, S. 87–97; Hendrikje Mautner, Wege der Musikvermittlung. Hermann Kretzschmars „Führer durch den Concertsaal“, in: Gattungsgeschichte als Kulturgeschichte. Festschrift für Arnfried Edler, hrsg. von Christine Siebert u.a., Hildesheim 2008, S. 163–174.

Komponist auch, rein quantitativ an der Anzahl der Beispiele und Analysen gemessen, einen geringeren Stellenwert einzunehmen scheint als Bach oder Beethoven, so wird das durch den schwärmerischen Ton der Erwähnungen gemildert. So führt Schenker in der „Harmonielehre“ in Betrachtungen zur Aufhebung des Wiederholungsprinzips und dem daraus gewonnenen „rhetorischen, deklamatorischen Charakter“<sup>86</sup> neben Beispielen von Beethoven und Carl Philipp Emanuel Bach auch drei Ausschnitte aus Werken Haydns an, die er folgendermaßen kommentiert:

Zumeist aber sind es die modulierenden und kadenzierenden Partien im Werke, die das Wiederholungsprinzip gerne (wo es eben angeht!) expropriieren. Gerade unnachahmlich bleibt in der Anwendung dieser rhetorischen Kunst – eben einem Erbstück von Philipp Emanuel Bach – Meister Haydn, dessen Werke voll solcher genial konzipierter Freiheiten sind.<sup>87</sup>

Dieses Interesse des frühen Schenker an unregelmäßiger Phrasenbildung – an Grenzfällen zur musikalischen Prosa – berührt sich interessanterweise mit Arnold Schönberg, wobei Schenkers Beispiele unzweifelhaft besser gewählt sind als dasjenige, das Schönberg in seinem berühmten Aufsatz „Brahms the Progressive“ als Beispiel für die „Konstruktion mittels Phrasen ungleicher Länge“ anführt, nämlich das Thema aus der Sonate D-Dur Hob. XVI:14 (Finale)<sup>88</sup>.

---

<sup>86</sup> Heinrich Schenker, *Harmonielehre*, Wien 1906 (fotomechanischer Nachdruck mit einem Vorwort von Rudolf Frisius, Wien 1978), S. 21.

<sup>87</sup> Ebenda, S. 26. Die Haydn-Beispiele entstammen den Kopfsätzen des Quartetts op. 20 Nr. 1, der Klaviersonate Es-Dur Hob. XVI:49 und der Klaviersonate B-Dur Hob. XVI:41. Zum ideologischen Hintergrund von Schenkers Denken vgl. Martin Eybl, *Ideologie und Methode. Zum ideengeschichtlichen Kontext von Schenkers Musiktheorie* (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft 32), Tutzing 1995, und jetzt Nicholas Cook, *The Schenker Project: Culture, Race, and Music Theory in fin-de-siècle Vienna*, Oxford 2010. Leider zu spät, um hier noch berücksichtigt zu werden, erschien der wichtige Aufsatz von Bryan Proksch, „Forward to Haydn!“ *Schenker's Politics and the German Revival of Haydn*, in: *Journal of the American Musicological Society* 64 (2011), S. 319–348, auf den hier nachdrücklich verwiesen sei. Proksch bietet einen ausführlichen Einblick in die Entwicklung von Schenkers Haydn-Rezeption und situert diese in der ideologischen Situation Österreichs vor und nach dem Ersten Weltkrieg.

<sup>88</sup> Arnold Schönberg, *Gesammelte Schriften 1. Stil und Gedanke*, hrsg. von Ivan Vojtěch, Frankfurt a.M. 1976, S. 35–71, hier S. 45f. – Schönberg stellt dieses Thema Haydns dem Beginn des Menuetts aus Mozarts Streichquartett B-Dur KV 458 gegenüber; dieses sei „völlig asymmetrisch“ im Gegensatz zu dem Haydns. Aber das heißt Äpfel mit Birnen zu vergleichen: Klassische Finalthemen sind fast immer regelmäßig gebaut (jenes aus KV 458 beispielsweise ist sogar ganz ausgesprochen

Im Ganzen wird jedoch die Frage, welche Neujustierung des Haydn-Bildes bei Schenker zu finden wäre, immer schwieriger zu beantworten, je mehr man in der Biographie Schenkers voranschreitet. Denn es ging ja namentlich dem späten Schenker eher darum, in allen einzelnen Tongebilden dasselbe nachzuweisen, „semper idem sed non eodem modo“: das Gesetz der Urlinie. Wie Schenker von diesem feststehenden Erkenntnisziel auf die Individualität der Autoren durchgreift, falls er das überhaupt tut, das wäre nur in einer speziellen und sehr detaillierten Untersuchung festzustellen<sup>89</sup>; auf den ersten Blick scheinen seine gelegentlichen Expektorationen mit seinen analytischen Einsichten nur ungenügend vermittelt.

Unbestreitbar ist jedenfalls die unbedingte Wertschätzung, die Schenker Haydn entgegenbringt. Am Ende der analytischen Abhandlung über die Es-Dur-Sonate Hob. XVI:52 im dritten Heft des „Tonwille“, nach einer langen Peroratio über die Herkunft des deutschen Geniewesens aus dem deutschen Klima, mit Zitaten von Johann Wolfgang von Goethe und Ausfällen gegen die Massenkultur der Gegenwart (d.h. 1922), heißt es im routinemäßig erfolgenden Literaturüberblick<sup>90</sup>:

Um H a y d n gibt es fast keine Literatur, – man ist versucht zu sagen, Gott sei Dank dafür. Dieser an die Sterne ragende Berg Wahrheit ist dem Auge der Kunstlehrer und Schriftsteller wie verschwunden, förmlich zu einer *r e s d e r e l i c t a* zusammengeschrumpft. Meistens kommt Haydns Name und Sache nur mit, wenn ausführlich über M o z a r t und B e e t h o v e n geschwätzt wird.

---

symmetrisch), während die ersten Acht- oder Zwölfakter von Menuetten auch bei Haydn oft recht unregelmäßig gebildet sind (vgl. nur in dem Vorbild zu Mozarts Werken, den Quartetten op. 33, die „Scherzi“ in h-Moll, Nr. 1, und in G-Dur, Nr. 5). Vgl. zu Haydn und Schönberg ferner Bryan Proksch, *Precedents of Schoenberg's Compositional Practice in the Chamber Works of Haydn*, in: *Schoenberg's Chamber Music, Schoenberg's World*, hrsg. von James Wright und Alan M. Gillmor, Hillsdale 2009, S. 149–160; Ders., Haydn's „London“ Symphony and Schoenberg's Analytic Methods, in: *Miscellanea. Referate zweier Haydn-Tagungen 2003*, hrsg. von Georg Feder und Walter Reicher (EHB 3), Tutzing 2004, S. 11–28; Alexander Carpenter, „Newness which never perishes“? Schoenberg's Ambivalent Reception of Haydn, in: *Studia musicologica* 51 (2010), S. 215–224 (dort auch zum generell eher konservativen Haydn-Bild im Wien um 1900). Zu Werken Haydns in Schönbergs Bibliothek vgl. das Verzeichnis (insbesondere Nr. 391–413) unter: [http://www.schoenberg.at/images/stories/bilder\\_statische\\_artikel/archiv/notenbibliothek.pdf](http://www.schoenberg.at/images/stories/bilder_statische_artikel/archiv/notenbibliothek.pdf) (10. April 2011).

<sup>89</sup> Ähnliche Schwierigkeiten konstatiert Martin Eybl, *Archäologie der Tonkunst. Mozart-Analysen Heinrich Schenkers*, in: *Mozartanalyse*, S. 133–145.

<sup>90</sup> Heinrich Schenker, Haydn: Sonate Es-Dur, in: *Der Tonwille*, 3 (1922), S. 3–21, hier S. 20.

An Adolf Bernhard Marx' Analyse dieses Werkes bemängelt Schenker unter anderem, dass Marx – seiner Vorstellung von Beethovens Sonatenform folgend – erst die Takte 27ff. als „wirklichen Seitensatz“ erkennen will, nicht aber den in die Dominante versetzten Kopf des Hauptthemas in Takt 17. Darüber ließe sich nun streiten, denn zweifellos wird in Takt 26f. die Dominante durch eine emphatische Kadenz stabilisiert. Schenker jedoch dekretiert über Marx: „Undurchdringlich bleibt ihm das Geheimnis musikalischer Zeugung, wenn ein musikalischer Gottvater wie Haydn das Schicksal einer Tonwelt lenkt.“ Auch für Hugo Riemann, der Haydns musikhistorische Leistung generell und seinen Einfluss auf Beethoven im Speziellen zugunsten der Mannheimer und Carl Philipp Emanuel Bachs herunterzuspielen versuchte, hat Schenker nur Sarkasmus übrig: „Er ist seines Gottes Stamitz zu voll, um noch der Haydn-Welt sein Herz öffnen zu können.“<sup>91</sup>

In einem Brief an Anthony van Hoboken vom 12. August 1927 – der ja nicht nur auf Anregung Schenkers die Gründung des Wiener „Archivs für Photogramme musikalischer Meister-Handschriften“ unter Leitung von Otto Erich Deutsch finanzierte, sondern Schenker auch anderweitig finanziell unterstützte – in einem Brief also an seinen Schüler, den künftigen Verfasser des Hoboken-Verzeichnisses, schreibt Schenker<sup>92</sup>:

daß Sie in Ihrer so schönen Erstdrucksammlung H a y d n zu solchem Fortschritt verholfen haben, darf Ihnen eine ehrliche Genugtuung bereiten. Wollte Gott, daß die glücklichen Zufälle Schritt hielten mit dem, was Sie anstreben, was wir Alle H a y d n noch schulden – wo mögen nur seine Sachen stecken! Die Musiker u. Laien, die sich mit ihrem Phrasenschinden<sup>93</sup> vor diese Sonne, diesen unheimlichen Dämon zu stellen wagen, haben nicht einmal so viel Anstand, ihm dafür zu danken, daß er ihnen Gelegenheit zu den Phrasen schenkt, die sie sich in solcher Fülle von H a y d n's Vorgängern oder Zeitgenossen gewiß nicht holen könnten. Kein Zweifel, daß H a y d n, der heute auf die spielenden Kinder gesunken ist, von den Kindern einmal wieder zu den Erwachsenen steigen wird, wo im Grunde die seltensten u. erwachsensten Menschen zu ihm gehören.

---

<sup>91</sup> Ebenda, S. 21.

<sup>92</sup> Transkription von John Rothgeb nach dem Original in der Oswald Jonas Memorial Collection (OJ 89/1, [2]: 8-12-27); zit. nach Schenker Documents Online: [http://mt.ccnmtl.columbia.edu/schenker/correspondence/letter/oj\\_891\\_2\\_81227.html](http://mt.ccnmtl.columbia.edu/schenker/correspondence/letter/oj_891_2_81227.html) (10. April 2011).

<sup>93</sup> Rothgeb (ebenda) liest „Phrasenschwinden“.

Auch wenn die Hyperbel zu Schenkers bevorzugten rhetorischen Figuren gehört – Haydn als Gottvater, Sonne und unheimlichen Dämon anzusprechen dürfte in der gesamten Geschichte der Haydn-Rezeption kaum überboten worden sein.

## VII

Bei Donald Francis Tovey wird man nach solchen Überbietungsformeln vergeblich suchen. Sein Stil erlaubte ihm weder in Geniekult noch in Polemik zu schwelgen, obwohl seine Fixierung auf das deutsche Repertoire kaum weniger ausdrücklich war als bei Schenker. Mit Schenker teilt der acht Jahre jüngere Tovey (1875–1940) auch, dass er als Komponist und Musiker einen anderen Zugang hatte als den rein theoretischen. Damit enden die Ähnlichkeiten aber bereits. Im Gegensatz zu Schenker interessiert sich Tovey in erster Linie für individuelle Werke als individuelle Werke. Seine Analysen sind im Grunde kaum etwas anderes als eine äußerst scharfsichtige Nacherzählung des Werks, wie es sich dem Ohr darbietet – was bei einem Œuvre, das im wesentlichen in der Form von Programmhefttexten und freien Vorträgen zustande kam, nicht weiter verwunderlich erscheint. Das hinderte Tovey freilich nicht daran zu generalisieren, aber auch diese Generalisierungen blieben jederzeit und bewusst empirischer Natur. Gerade deswegen sowie aufgrund ihrer völligen Unbeeindrucktheit gegenüber herkömmlichen Klischees, wissenschaftlichen und künstlerischen Dogmen, der luziden Genauigkeit der Beobachtung und, nicht zuletzt, der stilistischen Brillanz zählen Toveys Werke im englischen Sprachraum zu den meistgelesenen Werken ihrer Art. Ich stehe nicht an, seine analytischen Beiträge zu Haydns Instrumentalmusik als die bedeutendsten vor dem Zweiten Weltkrieg anzusehen.

Aus Platzgründen muss ich mich hier auf Toveys Bemerkungen zu Haydns Sonatenform anhand des ersten Quartettsatzes Haydns überhaupt, op. 1 Nr. 1 (Hob. III:1), konzentrieren. Hier räumt Tovey in einem kleinen Exkurs die thematisch geprägte Formenlehre in der Nachfolge von Adolf Bernhard Marx einfach beiseite: „If the practice of Haydn, Mozart, and Beethoven be taken as a guide (and who shall be preferred to them?), the discoverable rules of sonata form are definite as to distribution of keys, and utterly indefinite as to the number and distribution of themes in these keys.“<sup>94</sup> Für diese

---

<sup>94</sup> Donald Francis Tovey, *Haydn's Chamber Music*, in: Ders., *Essays and Lectures on Music*, hrsg. von Hubert Foss, London u.a. 1949, S. 1–64, hier S. 14.

Einsicht musste man sich in Deutschland noch in den 70er Jahren des vergangenen Jahrhunderts durch Heinrich Christoph Kochs „Versuch einer Anleitung zur Komposition“ arbeiten<sup>95</sup>, und noch um die Jahrtausendwende fand ein Analytiker in diesem Satz „kaum mehr als embryonale Vorstufen von Haupt- und Seitensatz oder Exposition und Durchführung“<sup>96</sup>.

In der Folge vergleicht Tovey Haydns ersten Quartettsatz mit Bachs Gigue aus der Cellosuite in C-Dur BWV 1009, die ein deutlich erkennbares zweites Thema habe<sup>97</sup>:

That feature is by no means rare in Bach; dance movements with four themes might be cited from his partitas. Whatever progress Haydn's first movement shows is not on text-book lines. As to themes, it has either none, or as many as it has two-bar phrases, omitting repetitions; the second part contains no more development than the second part of Bach's gigue; and though the substance that was in the dominant at the end of the first part is faithfully recapitulated in the tonic at the end of the second part, the formal effect is less enjoyable than in Bach's gigue in proportion to the insignificance of the material. Artistically Bach's gigue is obviously of the highest order, while Haydn's present effort is negligible. Yet within the first four bars Haydn shows that his work is of a new epoch [...].

Und er tut dies, wie Tovey im Folgenden ausführt, durch die Kontrastbildung auf engstem Raum in Textur, Motivik und Dynamik.

Tovey scheint auch der erste gewesen zu sein, der darauf hinwies, dass Haydn mit einer gewissen Regelmäßigkeit statt eines Seitenthemas eine Wiederholung oder Amplificatio des Hauptthemas in der Dominante verwendet (obwohl diese Einsicht weder bei Kretzschmar noch bei dem – ohnehin monistisch denkenden – Schenker fernlag). Es sei, sagt Tovey, „one of the most mysterious freaks in the history of pedagogy that it should have come to be thought correct to cite Haydn as a typically regular master of form, and Beethoven as a breaker of this regularity“ – während es in

---

<sup>95</sup> Vgl. beispielsweise Gudrun Henneberg, Heinrich Christoph Kochs Analysen von Instrumentalwerken Joseph Haydns, in: HST IV/2 (1976), S. 105–112.

<sup>96</sup> Friedhelm Krummacher, Geschichte des Streichquartetts, Bd. 1: Die Zeit der Wiener Klassik, Laaber 2005, S. 11; vgl. auch S. 12: „Wo aber in A ein Seitensatz zu erwarten wäre, findet sich primär die Befestigung der neuen Tonart, und in A' folgt ein Modulationsprozeß mit Rückkehr zur Tonika, ohne schon dem Anspruch einer thematischen Durchführung zu gehorchen.“

<sup>97</sup> Tovey, Haydn's Chamber Music, S. 14f.

Wahrheit umgekehrt gewesen sei<sup>98</sup>. Seine Erörterung von Symphonie Hob. I:99 eröffnet Tovey entsprechend mit dem so paradoxen wie provokanten Statement: „This symphony conforms just closely enough to the orthodox scheme of sonata form to make that scheme a guide that can only divert our attention from its most important points.“<sup>99</sup> Und entsprechend hat er wohl auch als erster auf die Tatsache hingewiesen, dass Haydns „Reprisen“ – im Gegensatz zu den Reprisen bei Mozart oder Beethoven – kaum je dem Verlauf der Exposition folgen und eher (so Tovey) eine Art riesiger Beethoven'scher Coda sind<sup>100</sup>.

Man muss, einmal mehr, Toveys Interpretationen nicht zustimmen, um die ihnen zugrunde liegenden Beobachtungen einleuchtend zu finden; Lawrence Kramer hat die wesentlichen Züge von Toveys Haydn-Bild als Originalität, Freiheit und Spiel zusammengefasst<sup>101</sup>. Die Wirkungen von Toveys Analysen im angelsächsischen Sprachraum, etwa auf die einflussreichen und in ihrer Art ebenso großartigen Bücher von Charles Rosen<sup>102</sup> sind jedenfalls beträchtlich gewesen. Und wiederum muss man betonen: Das, was Tovey beobachtet hat, erschließt sich keinen esoterischen Analysemethoden, sondern einfach einer Lektüre des Notentexts. Aber auch, und das muss ebenfalls betont werden, der Sympathie für den Gegenstand. Denn es fiel ja leicht, es i s t in der Tat leicht gefallen, Haydns eigene Formverfahren als bloße Defizienzen gegenüber dem Muster Beethoven zu sehen.

Nun gehören Begriffe wie Sympathie, Faszination, Vorliebe mit Sicherheit zum vorwissenschaftlichen, lebensweltlichen Bereich der Forschung. Aber sie sind es, die die Setzung von Forschungsthemen,

---

<sup>98</sup> Donald Francis Tovey, Haydn: Pianoforte Sonata in E flat, No. 1 (1900), in: Ders., *Essays in Musical Analysis: Chamber Music*, 10. Auflage, Oxford und New York 1991, S. 93–105, hier S. 98. Zur Frage des Seitensatzes vgl. ebenda, S. 97. Es wäre eine interessante, wenn auch vielleicht keine ergiebige Aufgabe, Toveys Analyse mit Schenkers Analyse desselben Werks (vgl. Anm. 87) zu vergleichen.

<sup>99</sup> Donald Francis Tovey, Haydn: Symphony in E flat (Salomon, No. 10, *Chronological List*, No. 99), in: Ders., *Essays in Musical Analysis: Symphonies and other Orchestral Works*, Oxford und New York 1981, S. 355–358, hier S. 355.

<sup>100</sup> Diese Beobachtung findet sich öfters, z.B. Donald Francis Tovey, Haydn: Symphony in G („Oxford“). *Chronological List*, No. 92, ebenda S. 342–346, hier S. 344.

<sup>101</sup> Lawrence Kramer, *The Kitten and the Tiger: Tovey's Haydn*, in: *The Cambridge Companion to Haydn*, S. 239–248. Vgl. auch László Somfai, Donald Francis Tovey's *Essays on Haydn and Mozart*, in: *Mozartanalyse*, S. 81–88.

<sup>102</sup> Charles Rosen, *The Classical Style. Haydn Mozart Beethoven*, New York 1971; Ders., *Sonata Forms*, New York 1980.

die Aufstellung von Kriterien, die narrativen Grundmuster und selbst noch die methodischen Orientierungen bestimmen. Und sie sind ihrerseits nicht unabhängig von Zeitstimmungen und Mentalitäten. Zweifellos wurde es in den Jahrzehnten um 1900 möglich, vielfältigere und reichere Perspektiven auf Haydn und sein Werk zu entfalten, als die 50 oder 60 Jahre davor. Aber warum?

## VIII

Eine schlüssige und kurze Antwort auf diese Frage darf man nicht erwarten. Zwischen dem Haydn Sandbergers, der kompositionsgeschichtliche Probleme mit einem motivischen Arbeitsethos angeht, und dem zugleich anarchistischen und aufklärerischen Haydn Toveys liegen Welten; zwischen de Wyzewas romantisch-expressionistischem Künstler und Schenkers aus dem *p r i n c i p i u m m e t a p h y s i c u m* der Uralinie heraus schaffenden Gottvater liegen Abgründe. Auf einen Nenner, einen gemeinsamen Hintergrund sind diese Positionen wohl nicht zu bringen – aber vielleicht auf eine gemeinsame Distanz gegenüber dem Althergebrachten.

Die Neubewertung Haydns geht entschieden einher mit einer – teils unausgesprochenen, teils expliziten – Absage an seine musikgeschichtliche Verortung innerhalb des Dreischritts der Wiener Klassik, der wiederum in größere Fortschrittsmodelle unterschiedlicher Couleur eingebunden war, und sie geht vermutlich auch einher mit einer allgemeinen Erschlaffung der Fortschrittsidee innerhalb der Musikgeschichte überhaupt. Eine erste Ahnung von dieser Erschöpfung vermittelt uns Ambros in dem zu Beginn dieser Studie erwähnten Aufsatz<sup>103</sup>:

Wenn die Heiterkeit eines schlichten, frommen, in seinem Gotte vergnügten Gemüthes, das sich nicht erst, wie Jean Paul's „Roquairol“, in Sünde und Marter stürzen muss, um damit das Recht der Freude zu erkaufen, den Grundzug Haydn's bildet, so kennt er doch den Ernst, den Schmerz sehr gut, freilich keinen verzweifeln-den Schmerz, der nach dem Judas-Stricke greift. Die Sorte Musik, welche [der Musikkritiker Louis] Ehlert als im modernen Geiste geschaffen anzuerkennen scheint, ist am besten mit Goethe's Wort charakterisirt: „Uns will das kranke Zeug nicht munden, Künstler sollten erst gesunden.“ Und eine g e s u n d e , eine kerngesunde

---

<sup>103</sup> Ambros, Haydn, S. 125f.

Natur war Haydn; ein Gefühl von Jugendkraft strömt uns wie belebender Frühlingshauch aus seinen Werken entgegen.

Diese Berufung auf Goethes bekannte Entgegensetzung des Klassischen als des Gesunden und des Romantischen als des Kranken ist einer der Topoi, mit denen man im späteren 19. Jahrhundert Haydns Musik polemisch gegen die Gegenwart ausspielt; sie wird auch – und gewiss unabhängig von Ambros – in der schönen kleinen Haydn-Monographie von Michel Brenet alias Marie Bobillier (1909) zitiert<sup>104</sup>.

Eine Parallele findet diese Suche nach musikalischer „Gesundheit“ in der Suche nach einer musikalischen Klassizität, wie sie sich nicht nur in der Mozart-Rezeption findet, sondern auch, beispielsweise, in der Rameau-Rezeption innerhalb Frankreichs – wobei in Frankreich ein literarischer, architektonischer und musikalischer Klassizismus eigentlich ohnehin das ganze 19. Jahrhundert durchzieht<sup>105</sup>. Im Haydn-Jahr 1909 forderte Jules Écorcheville, Herausgeber der „Revue musicale de la Société Musicale Indépendante“, eine Reihe zeitgenössischer Komponisten auf, ein Klavierstück über den Namen Haydn, der in Töne (H–A–D–D–G) übersetzt wurde, zu schreiben. Sechs Komponisten reichten dazu Beiträge ein, neben Claude Debussy und Maurice Ravel waren das Paul Dukas, Reynaldo Hahn, Vincent d'Indy und Charles-Marie Widor. Ravel und d'Indy komponierten ein Menuett und Widor eine Fuge; die übrigen schrieben freie Stücke<sup>106</sup>. Wenige Jahre später komponierte der junge Sergej Prokofjew seine „Symphonie classique“, die ausdrücklich Haydn und Mozart gewidmet ist, deren Orchestration zu bewundern Prokofjew von seinem Lehrer Nikolaj Tscherepnin gelernt hatte.

---

<sup>104</sup> Brenet, Haydn, S. 149.

<sup>105</sup> Vgl. hierzu und zum Folgenden Scott Messing, *Neoclassicism in Music: From the Genesis of the Concept Through the Schoenberg-Stravinsky Polemic*, Rochester u.a. 1996; Ludwig Finscher, *The Old in the New*, in: *Canto d'amore: klassizistische Moderne in Musik und bildender Kunst 1914–1935*, hrsg. von Gottfried Boehm, Ulrich Mosch und Katharina Schmidt, Basel 1996, S. 63–73.

<sup>106</sup> Vgl. dazu Peter Revers, *Die Hommage-Kompositionen der Société Internationale de Musique (S.I.M.) zur Haydn-Zentenarfeier 1909* (Hahn, Widor, d'Indy, Dukas, Ravel, Debussy), in: *Aspekte der Haydnrezeption. Beiträge der gleichnamigen Tagung vom 20. bis 22. November 2009 in Salzburg*, hrsg. von Joachim Brügge und Ulrich Leisinger (Klang-Reden 5), Freiburg i.Br. 2011, S. 157–174 und den Beitrag von Bryan Proksch im vorliegenden Band, sowie allgemein zu d'Indys Bezugnahmen auf Haydn (auch in seiner Kompositionslehre) Bryan Proksch, Vincent d'Indy as Harbinger of the Haydn Revival, in: *Journal of Musicological Research* 28 (2009), S. 162–188.

Unser Blick auf die Jahrhundertwende ist von den gewaltigen Orchesterwerken Gustav Mahlers und Richard Strauss' geprägt, und insofern lässt sich die Sehnsucht nach einem neuen Klassizismus, wie sie sich bei Ferruccio Busoni oder Alfredo Casella äußert, leicht übersehen. Aber auch Mahler hat eine Vierte komponiert, Strauss seine „Ariadne“ und den „Bürger als Edelmann“. Franz Schreker komponierte in den Jahren 1908/1909 „Ein Tanzspiel. Vier Stücke im alten Stil“ mit den Sätzen Sarabande – Menuett – Madrigal – Gavotte. So unterschiedlich all diese Werke auch sein mögen, sie bezeugen doch eine Tendenz. Das vor dem Ersten Weltkrieg kursierende, von Felix Weingartner geprägte Schlagwort „Zurück zu Mozart“, das gelegentlich auch auf Haydn erweitert wurde<sup>107</sup>, bezeugt, dass hinter den Materialschlachten der Weltanschauungsmusik bereits jene Tendenzen deutlich wurden, die sich nach der Katastrophe des Ersten Weltkriegs im Neoklassizismus Bahn brechen sollten.

Diese Mischung aus Fortschrittsmüdigkeit und der Selbstbedienung an scheinbar verbindlichen Formmodellen aus der Vergangenheit ist uns vertraut. Sie scheint in regelmäßigen Wellen die Moderne zu überfluten wie die Finanzkrisen unser Wirtschaftssystem. In den 80er Jahren des vorigen Jahrhunderts nannte man eine derartige Konjunkturkrise bekanntlich Postmoderne. Eine solche Postmoderne scheint schon um 1900 eingesetzt zu haben, parallel zur, vielleicht bedingt durch die klassische Moderne. Wie alle Fortschrittskrisen schärfte sie den Sinn für das Vergangene. All das bewirkte nicht automatisch die Rehabilitation Haydns. Aber es schuf ein Klima, in dem ein unbefangener Blick möglich wurde.

---

<sup>107</sup> Vgl. etwa Seedorf, Mozart-Rezeption, S. 34ff.

