©Akademie d. Wissenschaften Wien; download unter www.biologiezentrum.at

Über Haydns „charakteristische" Sinfonien

Horst WALTER, Köln

Haydns Sinfonien sind eine Fundgrube für jeden, der sich ernsthaft mit ihnen einläßt. Haydn verblüfft durch Übermut und Unbekümmertheit, er zeigt intellektuelle Freude am Experiment, versteht sich auf komödiantischen Witz und das Spiel mit formalen Elementen. Er stellt Ansprüche, auf die der normale Hörer unvorbereitet ist; er verlangt geistige Mitarbeit. Die gängige Redeweise von Haydns Humor trägt zur Verharmlosung des Haydn-Bildes bei. Der berühmte „Paukenschlag" bekommt einen Zug ins Kindisch-Vergnügliche, und Haydns kompositorische Mutproben erscheinen als Scherze eines schlichten Gemüts. Die Fehlzuschreibung der „Kindersinfonie" hat dazu ebenso beigetragen, wie die 'Zoologie' der apokryphen Werküberschriften „Frosch", „Vogel", „Henne", „Lerche" und „Bär"[1].
Was hat es mit den Beinamen eigentlich auf sich? Bezeichnen sie etwa verschwiegene Programme? Haben sie anekdotischen Charakter? Kennzeichnen sie besonders beliebte Werke? Sind sie Überschriften für Charakterstücke? Oder handelt es sich nur um Verständigungshilfen für Musiker und Musikalienhändler?
Ernst Ludwig Gerber[2] kannte um 1800 nur knapp die Hälfte der heute benutzten Namen und nahm, um einen ersten Überblick über die Sinfonien Haydns zu ermöglichen, Zuflucht zu Angaben von Titeln, Tonarten, Opuszahlen, Verlegern, Verlagsorten und knappen musikalischen Charakterisierungen. Noch Carl Ferdinand Pohl hatte Mühe, die Fülle der unter Haydns Namen überlieferten Sinfonien zu ordnen und zu kommentieren[3] Erst Eusebius Mandyczewski vermochte 1908 (im Rahmen seiner Edition bei Breitkopf & Härtel) ein kritisches Sinfonienverzeichnis vorzulegen. Seine Echtheitsbestimmung und Numerierung wurde Ausgangspunkt aller künftigen Erörterungen. Bezeichnenderweise setzte sich Hermann Kretzschmar noch im selben Jahr mit Haydns frühen Sinfonien, vornehmlich mit den von ihm so genannten „Programmsinfonien" auseinander[4].

Woher kommen also die Namen, die uns inzwischen so geläufig geworden sind? Wann sind sie entstanden?[5] Nach unserer Kenntnis hat Haydn nur im Autograph von Sinfonie 7 einen Titel notiert: „Le Midi" Dieses Werk gehört zum konzertanten „Tageszeiten"-Zyklus, dem eine Sonderstellung zukommt. Auch bei *Le Matin* (Nr. 6) und *Le Soir* (Nr. 8) nehmen wir an, daß Haydn seine – heute verlorenen – Autographen mit Titeln versehen hat[6]. Und sonst? Da wäre die Musik zur *Comedia intitolata Il Distratto* (*Der Zerstreute*), eine Schauspielmusik[7], besser als Sinfonie 60 bekannt, und die mit dem Lustspiel *Soliman II. oder Die drei Sultaninnen* glaubhaft in Verbindung gebrachte *La Roxelane*[8] als Vorlage für den 2. Satz der Sinfonie 63[9] Beide Namen sind authentisch bezeugt und in den musikalischen Quellen vielfach überliefert. Das betrifft auch die Überschrift „La Chasse" für das Finale der Sinfonie 73; Haydn hat hier einfach die Ouvertüre zu *La fedeltà premiata* umfunktioniert. (Das erste Bild der Oper zeigt den Tempel der Jagdgöttin Diana.) Und daß der Wiener Verleger Artaria der Klavierfassung der Sinfonie 69 den Namen des Feldmarschalls Loudon gab, hat Haydn 1783, etwa acht Jahre nach der Komposition, „zu Beförderung des Verkaufes" gutgeheißen[10]. (Wie beruhigend, daß ein Konzertführer unserer Tage festhält: „Zusammenhänge der Musik mit den militärischen Leistungen des Feldherrn bestehen nicht."[11])
Für die Pariser und Londoner Sinfonien kennen wir Spitznamen ganz ohne programmatischen Hintersinn; „kennzeichnende Favoritnamen des internationalen Liebhaberpublikums"

nannte sie Arnold Schering[12], Schlagworte für äußere Merkmale oder Begleitumstände. Auch wenn diese Namen gar nicht von Haydn stammen, zwei davon, aus der Londoner Musikszene, darf man als autorisiert betrachten: *Militaire* oder *Military* (für Nr. 100) und *Surprise* (für Nr. 94). Der erste Beiname bedarf wohl kaum einer Erläuterung; schon 1794 spielt das „militärisch" instrumentierte Allegretto in Londoner Konzertberichten eine Rolle, und Haydn selbst verwendet den Namen in seinem Tagebuch[13]. Der zweite[14] wird durch eine Notiz des Londoner Soloflötisten Andrew Ashe autorisiert. „I christened it the *Surprize* when I announced it for my Benefit Concert, at the Opera Room, the year it was composed for Salomon's Concerts at Hanover Square & my valued Friend Haydn thank'd me for giving it such an appropriate Name. A: Ashe"[15]. Im deutschsprachigen Raum wurde schon bald die Benennung „mit dem Paukenschlag" geläufig, doch zunächst streng auf das Andante bezogen[16]. Erst seit den thematischen Werkübersichten Carl Ferdinand Pohls wird der Beiname auf das ganze Werk übertragen.

Es gibt eine kleine Gruppe von Sinfonien, deren Titel zwar nicht authentisch bezeugt sind, für deren frühe namentliche Verbreitung man aber den Komponisten 'haftbar' machen möchte. So hat Haydn in die Sinfonien 26 und 30 gregorianische Melodien hineingewoben und damit den Anstoß für die Überschriften *Lamentatione* und *Alleluja* gegeben. (Der erste Satz aus Nr. 26 enthält Abschnitte des Passionstons, das anschließende Adagio beruht auf dem Lamentationston[17]; folgerichtig überschreiben einige ältere Abschriften die Sinfonie mit „Passio et Lamentatio"[18].) Ein drittes, besonders berühmtes Werk (Nr. 45) wurde in Haydns Umgebung anscheinend nur in Umschreibungen zitiert, z.B. „wo einer nach den andern abgehet"[19] Der Titel *Abschied* bzw. *Abschiedssymphonie*, der also nicht auf den Komponisten selbst zurückgeht, wird seit den späten 1780er Jahren gebräuchlich[20]. Die wiederholten Hinweise auf eine französische Herkunft des Namens[21] sind nicht stichhaltig.

La Reine (für Nr. 85) darf nur mit Vorbehalt in die Gruppe der zwar nicht authentischen, aber zeitgenössisch verbreiteten und von Haydn gekannten Beinamen gerechnet werden. Die zahlreichen Abschriften (darunter auch authentische Stimmensätze) enthalten keinen Namen. Die königliche Sonne ging zuerst in Frankreich auf: Imbault, Sieber und Boyer & Le Menu, Pariser Verleger also, plazierten 1788 in ihre Ausgaben die Titel „La Reine de France" bzw. „La Reine"[22] – und keiner weiß, warum. Pohls beiläufig formulierte Überlegung, die Sinfonie könne „vielleicht eine Lieblingsnummer der Königin" gewesen sein[23], blieb unbestätigt. Möglicherweise hat das Variationsthema des 2. Satzes, das auf die französische Romanze „La gentille et jeune Lisette" zurückgeht[24], bei der Namensgebung eine Rolle gespielt.

Rätsel gibt auch der Beiname *L'Impériale* (für Nr. 53) auf. In den musikalischen Quellen ist er nicht greifbar, auch nicht bei Gerber oder Pohl. Mandyczewski könnte ihn bei Deldevez (1873) gefunden haben[25] In einem früheren Nachweis, in den Zürcher Neujahrsblättern von 1831, wird *L'Impériale* der Pariser Sinfonie 86 (ebenfalls in D-Dur) zugeschrieben[26]. Scheint also der 'kaiserliche' Name eine Erfindung des 19. Jahrhunderts zu sein, so ist wenigstens eine 'königliche' Fußnote auszumachen: Ein Exemplar des französischen Erstdrucks trägt auf dem Umschlag einer Stimme den Zusatz „1784 Musique du Roi"[27]

Zu den Sinfonien, denen im Verlauf des 19. Jahrhunderts Beinamen 'angedichtet' wurden, gehört auch Nr. 31, *Mit dem Hornsignal*[28]. Die Mär von einer Jagdsinfonie scheint unausrottbar. Noch heute werden die vier Hörner verdächtigt, „die Stimmung der Jagd [zu malen], die Spannung, ehe das Tier vor den Schuß kommt"[29] Daß das namengebende Signal ein Posthorn-Ruf ist, habe ich an anderer Stelle begründet[30]. Die rätselhafte Bezeichnung *Merkur* für Sinfonie 43 taucht 1839 im Haydn-Katalog von Alois Fuchs auf[31]. Über Sinn und Herkunft zu spekulieren, erscheint müßig; Pohl hat den Namen 1879 stillschweigend übernommen. Der Name *Trauer-Symphonie* (Nr. 44) kommt anscheinend erstmals 1868 auf dem

Titel einer Partiturausgabe des Offenbacher Verlags André vor[32]. Wieder hat Pohl ihn in die Literatur eingeführt. Einer Zeitungsnotiz ist zu entnehmen, daß die Moll-Sinfonie im September 1809 in Berlin während einer Trauerfeier für Haydn erklungen ist[33]. Möglicherweise gab das den Anstoß zu der heutigen Bezeichnung.

Bei Sinfonie 82, *L'Ours*, war der Lexikograph Gerber und nicht etwa das französische Konzertpublikum der Stichwortgeber. Im Finale komme „der Bärentanz" vor, schreibt er 1812 und bezieht sich dabei wahrscheinlich auf eine Veröffentlichung des Verlegers Heinrich Philipp Bossler[34]. Im Zürcher Werkverzeichnis von 1831 wird daraus *„L'Ours. Bärentanz"*[35]. Auch *La Poule*, der Name für Sinfonie 83, erblickte anscheinend im Zürcher Werkverzeichnis das Licht der Welt. Die musikalischen Quellen der Haydn-Zeit kennen keinen Beinamen.

Oxford (für Nr. 92) hat der Dirigent Franz Wüllner publik gemacht. Er verwendete den Namen 1868 im Vorwort seiner Partiturausgabe (bei Rieter-Biedermann in Leipzig), offenbar angeregt durch Pohls Bericht über Haydns Ehrenpromotion in Oxford[36]. Auch die bisher noch unerwähnten Spitznamen der Londoner Sinfonien, *The Miracle*[37] (Nr. 96), *The Clock*[38] (Nr. 101), *Mit dem Paukenwirbel* (Nr. 103) oder – geradezu unsinnig – *Salomon* bzw. *London*[39] (Nr. 104) haben nicht nur nichts mit Haydn zu tun, sie blieben auch den Zeitgenossen fremd; es sind Erfindungen des späteren 19. Jahrhunderts[40]. Lediglich der „Paukenwirbel" scheint durch Gerbers Charakterisierung von 1812 (die „aus Es fängt mit dem Paukenwirbel allein an") vorgeprägt zu sein.

Schließlich und endlich gibt es noch Sinfonien mit unterschobenen Titeln, die zwar aus dem 18. Jahrhundert stammen, aber nur auf der Autorität einer singulären, nicht authentischen Abschrift beruhen. Bis zu zwei Dutzend Abschriften ohne Titelangabe stehen jeweils einer einzelnen Quelle gegenüber, deren (marginale) Beischrift oft willkürlich, wie eine lokale Zutat, anmutet. *Le Philosoph* (Nr. 22) ist nur auf einer späten österreichischen Abschrift in Modena nachzuweisen und wurde zuerst von Alois Fuchs (1839) ins Gespräch gebracht[41]. Das selbst Mandyczewski noch unbekannte *Il mare turbito* (Nr. 39), auf einer österreichischen Abschrift in St. Lambrecht vermerkt, ist ein Nachtrag von mutmaßlich lokalem Interesse[42].

Maria Theresia (Nr. 48) kommt in gar keiner der zahlreichen Abschriften vor; der Name taucht erst bei Gerber (1812) auf, findet sich auf einem Notendruck der 1860er Jahre wieder[43] und wird dann 1879 durch Pohl festgeschrieben. Von Pohl stammt auch die Ansicht, Haydn habe die Sinfonie 1773 beim Besuch der Kaiserin in Eszterháza aufgeführt[44]. Verwirrung könnten andere Aufschriften in der abschriftlichen Überlieferung stiften[45]: Viermal heißt die Sinfonie „Laudon"; das fast gleichlautende Incipit der Sinfonien 48 und 69 mag es erklären[46]. Dreimal ist die Beischrift „Sanctae Theresiae" (oder „Santa Teresia") nachweisbar. Ein Mißverständnis, eine Verballhornung?

Seine besondere Bewandtnis hat es auch mit *La passione* (Nr. 49). Das Autograph blieb erhalten und viele Abschriften[47]. Aber nur eine Abschrift, die eines Leipziger Kopisten aus der Zeit um 1790, trägt den Beinamen, und nur ein Leipziger Aufführungsbericht von 1811 bestätigt ihn. Die Sinfonie in f-moll sei, heißt es dort, „bekanntlich aus seiner [Haydns] frühern Zeit und auf einen besondern, ihn tief verwundenden Trauerfall unter den Seinigen geschrieben"[48]. Daneben existiert eine fragmentarische Wiener Kopie mit einer mysteriösen Beischrift, aus der sich ein Titel, „Il Quakero di bel'humore" (Der gutgelaunte Quäker), heraushebt[49] Die Exegeten, bisher zwischen Osterfrömmigkeit und profaner Leidenschaft schwankend, müssen umdenken. Oder ist diese Beischrift gar kein Sinfonientitel, sondern nur ein Verwendungshinweis für das Theater[50]?

Der Schulmeister (Nr. 55) läßt sich nur über Gerber (1812) für die Zeit um 1800 reklamieren, musikalische Quellen bezeugen den Titel nicht. In den 1850er Jahren erscheint der

Name, der dann die Fabulierkunst beflügeln sollte[51], erstmals auf einem Notendruck[52]. (Es gibt zu denken, daß ein heute verschollenes Divertimento, Hob. II:10, in Haydns *Entwurf-Katalog* den Vermerk „Der Schulmeister genant" trägt[53].) Und die *Feuer-Symphonie* (Nr. 59)? Wer jemals das unscheinbare Wort „Feuer" auf der Dublette einer Wiener Stimmenabschrift um 1790[54] unter die Lupe nahm, wird bei aller musikalischen Alarmstimmung des Prestos kaum begreifen, welchen Interpretationsaufwand es ausgelöst hat[55].
Das *Tempora mutantur* (Nr. 64) blieb in der einschlägigen Literatur gänzlich unbeachtet – bis Quellenstudien auf eine möglicherweise authentische Frankfurter Abschrift aufmerksam machten[56]. Dort ist der Beiname zwar im Titel integriert („Sinfonia in A. / tempora mutantur etc:"), aber der Titelumschlag gehörte ursprünglich nicht zum Stimmensatz, ist also keineswegs authentisch. Fragwürdig bleiben auch die jüngsten Versuche, das lateinische Motto aus der Musik zu erklären[57]: Weder die Textierung des Rondothemas noch die Deutung des Largos als „Spiel mit der Zeit" erscheinen zwingend[58].
Von rund 30 überlieferten Überschriften, Beinamen und sonstigen Beischriften hat Haydn nur ein Dutzend selbst benutzt, gebilligt oder mutmaßlich gekannt[59] Die übrigen dürfen als unecht angesehen werden. Sie haben in Konzertführern und Programmeinführungen immer wieder zu Fehlschlüssen, zu falschen Erwartungen, zu Festlegungen verleitet. Streng genommen sollten sie den Werken Haydns ebenso wenig zugemutet werden wie eine fragwürdige Satzbezeichnung oder falsche Tempoangabe aus unautorisierter Überlieferung[60].

Neuerdings werden Haydns Sinfonien wieder mehr nach den Sujets, also inhaltlich befragt. Es besteht ein Trend zur 'außermusikalischen' Deutung, der auch rhetorische und semantische Aspekte einbezieht und 'Dahinterliegendes' mit Theater und Literatur in Verbindung bringt[61] Die Zeichen für eine neue Hermeneutik stehen günstig, die Konjunktur mit den Beinamen könnte sich beleben. Elaine Sisman etwa hält es für denkbar, daß Haydn theatergemäße Orchestersätze zur gelegentlichen Verwendung als Schauspielmusik auf Vorrat komponierte[62]. Umgekehrt ist erwiesen, daß Haydn nicht wenige seiner Opernouvertüren für Sinfoniensätze ausgebeutet hat[63].
Nun wird niemand außermusikalische Assoziationen in Haydns Instrumentalschaffen leugnen wollen. Musikalische Topoi der alten Affektenlehre wie Gewitter, Sturm, Jagd, Pastorale oder Zitate aus dem Bereich der funktionalen Musik (Choralzitat, Nachtwächterruf, Militär- und Posthornsignal) prägen manchen Satz[64]. Die Musik 'changiert', enthält Nebenbedeutungen, Anspielungen, die heute nicht mehr selbstverständlich sind und oft nur noch zufällig entschlüsselt werden können[65]. Darf aber deshalb von „Programmsinfonien" die Rede sein oder – etwas unverfänglicher – von programmatischen Sinfonien?[66]
In der ästhetischen Literatur des späteren 18. und frühen 19. Jahrhunderts spielt der Begriff des Charakteristischen eine besondere Rolle[67] Bezeichnungen wie „charakteristische Tonstücke", „charakteristische Sinfonien", „charakterisierte Sinfonien"[68], auch „malende Symphonien", treten verstärkt auf, freilich ohne genau definiert zu sein. Der Charakterbegriff läßt verschiedene Auslegungen zu, er bietet aber – so oder so – ein Äquivalent für den im 18. Jahrhundert noch untauglichen Begriff Programmusik.
1826 definiert Pietro Lichtenthal die „Sinfonia caratteristica" rückblickend als eine Sinfonie, „welche sich eine musikalische Schilderung zur Aufgabe macht, sei es die eines moralischen Charakters, wie *Il distratto* von Haydn, die eines Ereignisses, wie der *Sturz des Phaeton* [von Dittersdorf], oder die einer realen Erscheinung: der Sturm, das Feuer, die Jagd usw. Hierher gehören auch die Pastoral- und Militär-Sinfonien usw."[69] Lichtenthal setzt davon die programmatische, historische oder malende Sinfonie ab; er erwähnt in diesem

Zusammenhang Haydns Vertonung der *Sieben Worte*[70] und Antonio Rosettis Sinfonie *Telemach* (mit explizitem Programm). Wie Heinrich Christoph Koch[71] fußt er damit unverkennbar auf einem anonymen Korrespondentenbericht aus Paris (in der Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung) vom Juli 1800, in dem über „malende Simphonien" (bzw. „Simphonies à programmes") gehandelt wird[72]. Wir lesen dort:

„Der Gedanke, historische Ereignisse, ohne Worte zu Hülfe zu nehmen, blos durch Musik zu malen, dürfte wohl unmöglich auszuführen seyn – außer höchstens etwa bey Gegenständen, wie eine Jagd, ein Sturm, eine Schlacht; und wenn, selbst bey jener schönen Simphonie von Rosetti, die Zuhörer nicht durch den gedruckten Zettel unterrichtet gewesen wären, daß der Verf. den Schiffbruch und die Abentheuer Telemachs auf der Insel der Kalypso habe ausdrücken wollen; so würde sicherlich nicht Eines Divinationsgabe so weit gegangen seyn, es zu errathen – obschon die Simphonie ihnen allen, von anderer Seite betrachtet, viel Vergnügen hätte machen können. Der Konzertzettel ist also bey dieser Art Musik ein unentbehrliches Hülfsmittel für den Verstand."

Nun, Programmzettel gab es am Esterházyschen Hof ebensowenig wie „Simphonies à programmes", und charakterisierende Überschriften hat Haydn äußerst selten verwandt oder gutgeheißen[73] *Le Matin, Le Midi* und *Le Soir* von 1761 fallen indes aus dem Rahmen[74] Diese Werke bilden schon insofern eine Ausnahme, als die Idee der Komposition nicht von Haydn stammt, sondern von seinem neuen Dienstherrn, dem Fürsten Paul Anton Esterházy. Die Titel, die an die Stelle der Gattungsbezeichnung „Sinfonie" getreten sind, deuten Zusammenhänge an, lenken die Aufmerksamkeit auf 'außermusikalische' Momente, auf deskriptive Partien, ohne daß sich ein bestimmtes Programm ergäbe.
Jahrzehnte später waren Haydns „Tageszeiten" fast vergessen. 1807 fragte der Verleger André bei Paul Wranitzky in Wien an, ob er „3 charakteristische Sinf. v. H., der *Morgen*, der *Mittag*, der *Abend*" und „auch die Sinfonie il Distratto" kenne[75] „Und was ist dran?" Auffällig, daß André in diesem Brief auch nach der Sinfonie „aus Fis mol *der Abschied*" und nach „eine[r] sogenannte[n] Kinder Sinf." fragt. Offenbar baute er auf Werke mit Beinamen, auf „charakteristische" Werke, weil er glaubte, diese „mit Vortheil stechen" zu können.
Vertrauen wir unserem Pariser Korrespondenten aus dem Jahr 1800, dann waren über Haydn und seine Sinfonien phantastische Vorstellungen im Umlauf (die womöglich einem Giuseppe Carpani den Stoff lieferten)[76]:

„Verschiedene Komponisten in unsrer Hauptstadt und viele Fremde haben uns versichert, daß Haydn, der seine Simphonien nie auf's Gerathewohl hin und ohne festen Zweck schreibt, mehrern derselben *Namen* gäbe, z.B. die Prächtige, die Schökerhafte, die Kapriciöse, die Feurige u.s.f. Wir kennen diese einzelnen aber nicht genug, um sie anführen zu können."

Und weiter:

„Manche Kritiker haben in vielen der schönen Haydnschen Simphonien malerische Zwecke und Bestrebungen, bald diesen bald jenen sichtbaren Gegenstand, bald dieses bald jenes historische Ereigniß auszudrücken, gefunden; sie wollen dabey Subtilitäten entdeckt haben, die hineinzulegen, Haydn gewiß nie beygekommen ist. Wir verehren den Geist dieses Meisters zu sehr, als daß wir glauben könnten, daß er jemals im Ernst nur *versuchen* sollte einen Roman, oder eine dramatische Scene in einer Simphonie ohne besondere Erläuterung auszudrücken. Was jene [oben erwähnten] Namen betrifft, so glauben wir, daß er manche jener Kompositionen im Scherz so getauft habe[77], wie Steibelt seine Kokette, sein türkisches Ständchen u. dgl. Die Begeisterung, in welcher ein Künstler, wie Haydn, in diesem Moment ist und welcher er (wo sollte er anders ihm selbst genügend?) in seiner Kunst Luft machen will – diese giebt ihm seinen Inhalt, und seine Kenntniß und Besonnenheit entwirft nun den Plan zur Ausführung desselben. Daß dies bey Haydn's Simphonien der Fall sey, zeigt

schon die Verschiedenheit ihres Effekts und des Styls darin: bald ist dieser ernst, oder edel, oder militärisch, oder feurig: bald fröhlich, angenehm, galant, bald religiös und erhaben. Das sind die Typen, welche wir darin entdecken; Andere mögen, nach ihrer Typologie, romantische oder – wer weiß was für Anspielungen darin finden, von welchen der begeisterte Prophet auch keine Ahndung gehabt hat!"

Was hier als Sinfonietyp angesprochen ist, wurde damals im allgemeinen mit dem Charakterbegriff verbunden. Daniel Gottlob Türk gibt 1789 dazu diese Definition[78]:

„Charakteristische Stücke nennt man vorzugsweise diejenigen einzelnen Tonstücke, worin entweder der Charakter einer Person etc. oder irgendeine Leidenschaft, z. B. die Liebe, der Stolz etc. ausgedruckt wird."

Bei den Sinfonien trifft Türk eine bemerkenswerte Auswahl:

„Charakteristische Sinfonien könnte man vorzugsweise diejenigen Sinfonien nennen, welche, statt der sonst gewöhnlichen Ouvertüren, zur Eröffnung einer Oper etc. bestimmt sind. Die erwähnte Benennung kommt aber der Sinfonie nur alsdann zu, wenn darin der Charakter der darauf folgenden Oper im Allgemeinen dargestellt wird, [...]"[79].

Grundsätzlicher hatte sich Johann Georg Sulzer zum Charakterbegriff geäußert[80]:

„Jedes Tonstük [...] muß einen bestimmten Charakter haben, und in dem Gemüthe des Zuhörers Empfindungen von bestimmter Art erweken. Es wäre thöricht, wenn der Tonsetzer seine Arbeit anfangen wollte, ehe er den Charakter seines Stüks festgesetzt hat. Er muß wissen, ob die Sprache, die er führen will, die Sprache eines Stolzen oder eines Demüthigen, eines Beherzten oder Furchtsamen, eines Bittenden oder Gebietenden, eines Zärtlichen oder eines Zornigen sey."

Es kam also auf den Gehalt einer Instrumentalkomposition an, auf ausgeprägte, benennbare Affekte und Empfindungen, die die Einheit des Werks verbürgen sollten. „Nicht das Sujet oder das Programm, sondern die besondere Bestimmtheit und die Eindeutigkeit des Ausdrucks" wiesen eine Komposition als „charakteristisch" aus[81]. Im übrigen waren die verschiedenen musiktheoretischen Äußerungen nicht dazu geeignet, „charakteristische" von „malenden" Sinfonien abzugrenzen. Die Begriffe wurden, auch in der Praxis, vielfach synonym gebraucht, ja sogar kontaminiert. „Wo Haydn auch nur erscheint, in Instrumental- oder Vocalmusik, im Ernsthaften oder im Launichten, da ist er allenthalben der unerschöpfliche Erfinder und getreue Charactermahler."[82] Haydn als „Charactermahler" – der Hinweis scheint angebracht, daß unter musikalischer Malerei jetzt weniger Nachahmendes als vielmehr Ausdrückendes („Malerei der Empfindungen") verstanden wurde[83].
Wir erinnern uns, daß Lichtenthal die charakteristische Sinfonie u. a. als Schilderung eines moralischen Charakters, wie in Haydns *Il distratto*, definiert hat. Die Anwendung des Charakterbegriffs auf die menschliche Psyche geht auf den Philosophen Theophrast zurück, dessen Typenporträts im 17. und 18. Jahrhundert (bei La Bruyère, Regnard, Gellert) fortwirkten[84]. Im Deutschland der Aufklärung belehrten „Moralische Wochenschriften" über die typischen Gewohnheiten und Reaktionen von tugend- und (meist) lasterhaften Personen[85]. Und auch in der Musik verstand man unter moralischen Charakteren[86] Porträts, Charakterzeichnungen von typenhaften Figuren wie die Spröde, der Zerstreute, die Kokette, wobei nur ein einziger Charakter das jeweilige Stück bestimmen sollte. Die Nähe zum Theater, zur moralisch-satirischen Komödie ist unübersehbar und Haydns als Sinfonie überlieferte Schauspielmusik zum „Zerstreuten" ein treffliches Demonstrationsobjekt[87]. Die Musik sei höchst eigenwillig und ohne Kenntnis des Schauspiels unverständlich, schreibt ein Autor

unserer Tage. Kein Wunder: Sinfonie 60 ist gar keine Sinfonie, auch keine „neue analoge" Sinfonie[88], sondern die Schauspielmusik selbst!

Es gibt andere Haydnsche Sinfoniensätze, denen „Bühnenmusik-Herkunft" anzuhaften scheint, ohne daß Überschriften einen Fingerzeig gäben. Vielleicht haben sie zuvor wirklich als Schauspiel-Einleitung oder Zwischenaktmusik gedient, und Haydn hat sie dann umgearbeitet und einer Sinfonie einverleibt[89] Über eine Zusammenarbeit Haydns mit dem Theaterprinzipal Karl Wahr zu spekulieren, ist nicht ganz abwegig[90].

Um 1800 stellte sich Haydn bekanntlich den neugierig-bohrenden Fragen seiner Biographen. „Es wäre", so Griesinger[91], „sehr interessant, die Veranlassungen zu kennen, aus welchen Haydn seine Kompositionen dichtete, so wie die Empfindungen und Ideen, welche dabey seinem Gemüthe vorschwebten [...]" Und Haydn erzählte, „daß er in seinen Symphonieen öfters – moralische Charaktere geschildert habe." In einer seiner ältesten sei „die Idee herrschend, wie Gott mit einem verstockten Sünder spricht, ihn bittet, sich zu bessern, der Sünder aber in seinem Leichtsinn den Ermahnungen nicht Gehör giebt."

Dies[92] fragte Haydn, ob es denn wahr sei, wie er mehrmals gehört und auch gelesen hätte, „daß er in seinen Instrumentalsätzen irgendeine selbstbeliebige wörtliche [literarische] Aufgabe zu bearbeiten suchte" (Vermutlich war es der Bericht in dem besagten Juli-Heft der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* von 1800, der Dies hellhörig gemacht hatte.) „Ob er z. B. nie daran gedacht hätte, in einem Symphonieensatz eine Kokette, eine Spröde u. d. gl. auszudrücken? 'Selten', antwortete Haydn. 'Ich ließ gewöhnlich in der Instrumentalmusik meiner bloß musikalischen Phantasie ganz freyen Lauf.'"[93] Aber dann fiel ihm die Ausnahme ein, „wo ich in dem Adagio einer Symphonie eine Unterredung zwischen Gott und einem leichtsinnigen Sünder zum Thema wählte."[94]

Haydns Ausspruch von den „moralischen Charakteren", die er (öfters? selten?) in seinen Sinfonien dargestellt haben will[95], wird gern zitiert, der Ausnahmecharakter aber leicht übersehen[96]. Man könnte übrigens Bedenken tragen, ob eine Unterredung zwischen Gott und einem leichtsinnigen Sünder überhaupt zu den „moralischen Charakteren" zu rechnen ist; der Bereich des Glaubens bleibt in der entsprechenden Literaturgattung – mit ihren typisierenden Charakterzeichnungen von tugendhaften oder lasterhaften Personen – weitgehend unberücksichtigt[97].

Haydn konnte sich jedenfalls nicht mehr erinnern, welcher Sinfonie er die Idee einer Unterredung zwischen Gott und dem Sünder zugrunde gelegt hatte. Um eine Identifizierung haben sich mehrere Forscher bemüht. Hermann Kretzschmar war sicher: „der zweite Satz von le midi ist dieser Dialog"[98]. Robbins Landon warf nur knapp die Frage auf: „Can this dialogue be the first movement of No. 22 [...]?"[99] Elaine Sisman setzte betont eine andere Hypothese dagegen: das Adagio der *Lamentatione* (Nr. 26) mit Choralmelodie und einer „'frivolous' first-violin line"[100]. Und Sonja Gerlach brachte neuerdings das dialogisch aufgebaute Andante der Ouvertüre zu *Philemon und Baucis* in Vorschlag[101].

Es wurden also mehrere Lösungen vorgeschlagen, was einmal mehr beweist, daß sich ein verschwiegenes Programm nur schwer entschlüsseln läßt[102]. Aber auch eine Überschrift würde nicht den „Inhalt" bezeichnen, sondern „eine zusätzliche Vorstellung, die sich mit der Musik zu einem anhaftenden Gehalt" verbindet[103]. Dem kundigen Publikum war offenbar die Musik wichtiger als jede Überschrift – was eine Anekdote aus dem Jahr 1783 unterstreicht[104]:

„Ein [...] Tonkünstler, der in einem Liebhaberconcert eine Sonate von Sulzer, *les disputes amoureuses* betitelt, hörete, nachdem vorher eine große characteristische Sinfonie von Haiden gemacht worden war, ward gefragt, wie ihm die sulzerische Sonate gefallen? Er gab darauf zur Antwort; Haiden mahlt, und sagts nicht; Sulzer sagts, und mahlt nicht."

Anmerkungen:

© Landesmuseum für Burgenland, Austria, download unter www.biologiezentrum.at

1 Ein Verzeichnis aller Beinamen und Überschriften findet sich bei Anthony van Hoboken, *Joseph Haydn. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*, Bd. III, Mainz 1978, S. 159 ff. Vgl. im übrigen ebd., Bd. I, Mainz 1957, S. 5, passim.

2 *Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler*, 2. Theil, Leipzig 1812 (Vorrede von 1802), Sp. 567 ff. Vgl. dazu Jens Peter Larsen, *Die Haydn-Überlieferung*, Kopenhagen 1939, S. 182–185.

3 Er veröffentlichte mehrere thematische Verzeichnisse: 1867 (*Mozart und Haydn in London*, 2. Abt., Wien, S. 365 f.) Londoner Sinfonien; 1879 (*A Dictionary of Music and Musicians, In two volumes*, hrsg. v. George Grove, Vol. I, London) Londoner und „Symphonies which are known by titles"; 1882 (*Joseph Haydn*, Bd. II, Leipzig, Anhang, S. 1–3) 63 durchnumerierte Sinfonien aus den Jahren 1766–1790. Auf zahllosen handgeschriebenen Zetteln (Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien) hat Pohl zudem Vorarbeiten für einen thematischen Werkkatalog geleistet.

4 Die *Jugendsinfonien Joseph Haydns*, in: *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters* für 1908, 15. Jg., Leipzig 1909, S. 69 ff. Siehe auch Kretzschmars *Führer durch den Konzertsaal*, Bd. I: *Sinfonie und Suite*, Leipzig [5]1919, S. 116 ff. – In dem Aufsatz (S. 74 f.) macht er Carl Ferdinand Pohl dafür verantwortlich, „daß Haydn neuerdings stärker für die Programmusik in Anspruch genommen worden ist, als sich statistisch rechtfertigen läßt" Doch gerade das hat Kretzschmar dann so nachdrücklich mit seinem Konzertführer bewirkt.

5 Kurt Westphal hat diese Fragen in einem ersten Überblick zu beantworten gesucht (*„Woher kommen die Namen der Werke Joseph Haydns?"*, in: *Philharmonische Blätter*, Heft 3, Berlin 1976/77, S. 15 ff.). Kritische Beiträge zu dem Thema finden sich in den Bänden der Haydn-Gesamtausgabe, *Joseph Haydn Werke (= JHW)*. Siehe neuerdings auch Elaine R. Sisman, *Haydn's „Theater Symphonies"*, in: *Journal of the American Musicological Society* XLIII/2 (1990), S. 331 ff.; James Webster, *Haydn's „Farewell" Symphony and the Idea of Classical Style,* Cambridge 1991, S. 1 f., 236 ff.

6 Das Finale von Nr. 8 ist eigens betitelt: *La Tempesta.*

7 Siehe Rudolph Angermüller, *Haydns „Der Zerstreute" in Salzburg (1776)*, in: *Haydn-Studien*, IV/2 (1978), S. 85 ff. – 1803 hat Haydn „die alte Sinfonie (genannt Die Zerstreute)" in einem Brief erwähnt; *Joseph Haydn. Gesammelte Briefe und Aufzeichnungen*, hrsg. und erläutert von Dénes Bartha, Kassel 1965, Nr. 329, S. 426.

8 Nach Angermüller, S. 90, käme auch das Lustspiel *Roxelane als Braut* in Frage.

9 Der Beiname steht in den Esterházyschen Aufführungsstimmen jeweils am Kopf des 2. Satzes, nicht etwa auf dem Titelblatt. Wir stoßen auf ein generelles Problem: Überschriften über einzelne Sätze werden meist pars pro toto auf das ganze Werk übertragen, was dann falsche programmatische Erwartungen weckt.

10 In seiner Korrespondenz mit dem Verleger Artaria benutzt er selbst die Formulierung „Laudonische Sinfonie" Vgl. *Haydn Briefe*, Nr. 54 und 55.

11 Alfred Baumgartner, *Musik der Klassik. Der große Musikführer. Musikgeschichte in Werkdarstellungen*, Salzburg 1982, S. 326.

12 *Bemerkungen zu J. Haydns Programmsinfonien*, in: *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters* für 1939, 46. Jg., Leipzig 1940, S. 13, 27. – Schering vertraut blind den Äusserungen Giuseppe Carpanis (*Le Haydine ovvero lettere sulla vita e le opere del celebre maestro Giuseppe Haydn*, Mailand 1812, S. 69 ff.). Danach hätte Haydn seinen Sinfonien „eine Art Roman oder Programm" („una specie di romanzo ossia programma") unterlegt. Ausführlich berichtet er über eine Sinfonie, in der Haydn angeblich die abenteuerliche Überfahrt eines Kaufmanns nach Amerika und seine Rückkehr in die Heimat geschildert habe. Carpani führt dann Überschriften an, die zum Teil ins Reich der Fabel gehören: „Molte portano perciò ancora il titolo di *bella Circassa*, di *Roxelana*, di *Elena Greca*, di *Solitario*, di *Maestro di scuola innamorato*, di *Persiana*, di *Poltrone*, di *Regina*, di *Laudon*: nomi tutte indicativi del romanzetto su cui il maestro poeta le distese." Es ist bedauerlich, daß er seine Aussagen auch nicht ansatzweise glaubwürdig gemacht hat.

13 Als Sinfonie „with the Militaire Movement" stand sie im Mai 1794 auf dem Programm. Haydns Verwendung des Namens im verlorenen vierten Londoner Notizbuch bezeugt Georg August Griesinger, *Biographische Notizen über Joseph Haydn*, Leipzig 1810, S. 53.

14 Webster (siehe Anm. 5), S. 237, zählt ihn noch zu den „nicknames that have no known direct relation with Haydn"

15 Oxford, Bodleian Library, 17405 d. 6 (4): Programmzettel zum *Annual Vocal Concert* im Opera Concert Room vom 9. Mai 1803. Siehe auch Michael Kassler, in: *Music & Letters* LII/1 (1971), S. 106.

16 In der *Wiener Zeitung* vom 30. Mai 1795 bietet Traeg die Sinfonie „mit dem berühmten Andante worin der Paukenschlag so grosse Wirkung macht" an; *Die Anzeigen des Kopiaturbetriebes Johann Traeg in der Wiener Zeitung zwischen 1782 und 1805*, hrsg. v. Alexander Weinmann, Wien 1981, S. 50. Bei Albert Christoph Dies, *Biographische Nachrichten von Joseph Haydn. Nach mündlichen Erzählungen desselben entworfen und herausgegeben*, Wien 1810, S. 92, bei Griesinger, S. 56, und bei Gerber (1812, siehe Anm. 2), Sp. 571, ist jeweils vom „Andante mit dem Paukenschlag" die Rede.

17 Theodor Göllner, *Passions- und Lamentationston in Haydns Sinfonie Nr. 26*, in: *Festschrift Hubert Unverricht zum 65. Geburtstag*, Tutzing 1992, S. 93 ff. Vgl. auch H. C. Robbins Landon, *Haydn: Chronicle and Works*, Vol. II, *Haydn at Eszterháza, 1766–1790*, London 1978, S. 291 ff.; Sonja Gerlach, *Joseph Haydns Sinfonien bis 1774. Studien zur Chronologie*, in: *Haydn-Studien*, VII/1–2, München 1996, S. 149 ff.

18 „Lamentatione, von andern Weihnachtssinfonie genannt", heißt es irritierenderweise bei Gerber (1812; siehe Anm. 2), Sp. 574.

19 So in Haydns Bibliotheksverzeichnis. In seinem Nachlaßverzeichnis ist es die Sinfonie mit dem „scherzhaften Finale, während welchen sich vor der Schlußzeit nach und nach alle Instrumentisten bis auf 2 Violinspieler vom Orchester verlieren"

20 1786 (1. Jahreshälfte) bietet der Hamburger Musikalienhändler Johann Christoph Westphal die „sogenannte Abschieds-Sinfonie" an. Um 1790 ist die Schweriner Stimmenabschrift („Sinfonia in Fis mol. Betittelt Die Abschieds Sinfonia") entstanden; vgl. C.–G. Stellan Mörner: Kritischer Bericht zu *JHW* I/6, München – Duisburg 1969, S. 28 und 25. Im Juni 1794 annonciert Johann Traeg neue Musikalien, darunter „die Abschieds-Sinfonie von Haydn" (im Katalog von 1799 als „der Abschied" bezeichnet); vgl. Weinmann, *Anzeigen*, S. 45. Im Oktober 1799 veröffentlicht die *Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung* (= *AMZ*) II (1799), Sp. 14, die Anekdote von der Entstehung der *Abschiedssinfonie*.

21 Hoboken (siehe Anm. 1), Bd. I, S. 54; *JHW* I/6, Kritischer Bericht, S. 25; Webster (siehe Anm. 5), S. 1 f. Der Aufführungsbericht in *Mercure de France* vom 24.4.1784 (Landon, *Haydn at Eszterháza*, siehe Anm. 17, S. 181) verwendet wohl die Worte „le départ", aber nicht als Beinamen.

22 „Wo ich nicht irre, die Königin von Frankreich genannt", schreibt Gerber 1812 (siehe Anm. 2) – und verwechselt Sinfonie 85 mit der *Concertanten* (Nr. 105), die ebenfalls in B-Dur steht.

23 Pohl (siehe Anm. 3), II, S. 223.

24 Abgedruckt bei Pohl, ebd., S. 275.

25 E.–M.–E. Deldevez: *Curiosités Musicales, Notes, Analyses*, Paris 1873, S. 32. (Darin: *Catalogue thématique des Symphonies de J. Haydn*); vgl. auch Hoboken (siehe Anm. 1), Bd. III, S. 40 ff.

26 *XIX. Neujahrsgeschenk an die Zürcherische Jugend von der allgemeinen Musik-Gesellschaft in Zürich auf das Jahr 1831*, S. 25. (Darin: *Verzeichniß sämmtlicher Werke von Joseph Haydn, aus Gerbers Tonkünstler-Lexikon, aus vielen andern Quellen, und aus den besten bestehenden Musikalien-Catalogen ausgezogen*).

27 Nach Larsen (siehe Anm. 2), S. 128, Anm. 96.

28 Mit dem Zusatz: „Auf dem Anstand": Beide Namen sind nur aus einer Partiturabschrift der Mitte des 19. Jahrhunderts bekannt und wurden erstmals 1908 von Mandyczewski benutzt.

29 Baumgartner (siehe Anm. 11), S. 323; vgl. auch Schering (siehe Anm. 12), S. 22 f.

30 Horst Walter, *Das Posthornsignal bei Haydn und anderen Komponisten des 18. Jahrhunderts*, in: *Haydn-Studien*, IV/1 (1976), S. 21 f. Vgl. auch das Vorwort zu *JHW* I/4 (München – Duisburg 1964), S. VI, und Sonja Gerlach im vorliegenden Band, S. 22.

31 *Thematisches Verzeichnis der sämtlichen Kompositionen von Joseph Haydn, zusammengestellt von Alois Fuchs 1839*, Faksimile-Nachdruck, Wilhelmshaven 1968, S. 23. Ebenso im Fuchs-Katalog von 1840 (Ms., Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz).

32 Wolfgang Matthäus, *Das Werk Joseph Haydns im Spiegel der Geschichte des Verlages Jean André*, in: *The Haydn Yearbook* III 1965 (1966), S. 100. Etwa zur gleichen Zeit erscheint die zweite Auflage der vierhändigen Klavierbearbeitungen von C. Klage und C. Burchard bei Heinrichshofen (Magdeburg): Sinfonie 44 (als Nr. 36) mit dem Aufdruck „Trauer" In der ersten Auflage fehlte der Beiname noch; *Handbuch der musikalischen Literatur*, hrsg. von Adolph Hoffmeister, Bd. 5, Leipzig 1860, S. 91.

33 *AMZ* XII (1809), Sp. 29 f.: „Die schöne ältere Symphonie aus E moll, mit dem rührenden Largo aus E dur [...] wurde ganz und mit vielem Effect gegeben." Vgl. auch Gerlach (siehe Anm. 17), S. 174 f.

34 *Musikalische Anthologie für Kenner und Liebhaber*, Bd. 1 (Juli–Dezember), Speyer 1788, S. 93–99. Hier erscheint nämlich der für Klavier bearbeitete Satz mit der Überschrift „Bären-Tanz"

35 So steht es auch 1860/61 auf dem Haupttitel der Partiturausgabe von André.

36 Pohl, *Haydn in London* (siehe Anm. 3), S. 148. Die Promotionsfeierlichkeiten in Oxford werden hier erstmals mit Sinfonie 92 verknüpft. – Irritierenderweise behauptet Wüllner, die Sinfonie sei „in England bekannt und populär unter dem Namen 'Oxford-Sinfonie'"

37 Dieser Name fehlt noch 1908 bei Mandyczewski. Zum anekdotischen Hintergrund siehe Dies (siehe Anm. 16), S. 93 f.; vgl. H. C. Robbins Landon, *Haydn: Chronicle and Works*, Vol. III, *Haydn in England 1791–1795*, London 1976, S. 286. Es scheint nicht überliefert zu sein, bei welcher Sinfonie-Darbietung ein Kronleuchter in den Konzertsaal stürzte. Nach Landon geschah es bei einer Aufführung der Sinfonie 102.

38 Bei Pohl zuerst 1879, aber noch ohne das deutsche Pendant *Die Uhr*. Aus *The Clock* wurde auch „Glocken" oder „Glockensinfonie"

39 „Mit dem Dudelsack" (Edition Peters) wäre zutreffender für Nr. 104.

40 Landon (siehe Anm. 37), S. 492, 570, behauptet irrtümlich, das 1798 bei Traeg in Wien erschienene Klavierarrangement von Nr. 101 trage den Beinamen „Die Uhr"

41 Auf die daran geknüpften äußerst fragwürdigen Hypothesen Scherings (siehe Anm. 12, S. 21 f.) gehe ich hier nicht ein; vgl. Vorwort zu *JHW* I/4 (1964), S. VI.

42 Jürgen Neubacher hat sich auf der Suche nach Haydns „Schiffahrts-Sinfonie" (Carpani, siehe Anm. 12) auf eine Interpretation eingelassen: *Finis Coronat Opus. Untersuchungen zur Technik der Schlußgestaltung in der Instrumentalmusik Joseph Haydns, dargestellt am Beispiel der Streichquartette*, Tutzing 1986, S. 177 f., Anm. 289.

43 Nr. 29 der vierhändigen Klavierbearbeitungen von C. Klage und C. Burchard bei Heinrichshofen (Magdeburg), zweite Auflage.

44 Pohl, *Joseph Haydn II* (siehe Anm. 3), S. 62 f., worauf Kretzschmar (*Führer*, siehe Anm. 4), S. 122 ff., mit blühender Phantasie reagiert.

45 Vgl. dazu auch Gerlach, *Studien* (siehe Anm. 17), S. 30 (Anm. 116), S. 172.

46 Oder ein latent militärischer Charakter? In dem um 1807 in Paris (Pollet) und Orleans (Demar) erschienenen Druck *La Grand Bataille D'Haydn Pour Forte-Piano, Violon et Violoncelle* (Hob. XV:C2) wird der 1. Satz von Nr. 48 als Schlachtenmusik verfälscht; eingepaßte programmatische Texte bezeichnen die Abfolge des Schlachtgeschehens – von „trompettes", „galop des chevaux", „artillerie volante", „coups de sabre" bis „attaque général" und „défaite de l'ennemi"

47 *JHW* I/6, Kritischer Bericht: Quellen.

48 *AMZ* XIII (1811), Sp. 268. Bezeichnenderweise wird Sinfonie 49 in den Zürcher Neujahrsblättern von 1831 (S. 25) „La Passione, oder Trauer-Sinfonie" genannt.

49 Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, XIII 6655. Nur Baßstimme erhalten. Zwei jüngere Partitur-Kopien in Brüssel und Dresden scheinen darauf zurückzugehen; vgl. *JHW* I/6, Kritischer Bericht, S. 17 f.

50 Sisman (siehe Anm. 5), S. 332 f., ist der theatergeschichtlichen Überlieferung des Quäker-Stoffs nachgegangen.

51 Baumgartner (siehe Anm. 11), S. 324: „Schon der erste Takt des 1. Satzes klingt, als würde ein Lehrer mit dem Stock auf den Tisch klopfen und Ruhe gebieten."

52 Nr. 35 der vierhändigen Klavierbearbeitungen (Klage/Burchard) bei Heinrichshofen, erschienen zwischen 1852 und 1859; Hoffmeister (siehe Anm. 32), S. 91.

53 Vgl. Sonja Gerlach, Vorwort zu *JHW* VIII/1, München 1994, S. X. Der Eintrag stammt von Joseph Elßler.

54 Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, XIII 19053. – Übrigens schreibt Fuchs in seinem Katalog von 1839 (S. 38): „Feuer Sinfonie / 'La tempesta'" Ähnlich im Katalog von 1840.

55 Zu den verfehlten Vergleichen mit dem Singspiel *Die Feuersbrunst* siehe Günter Thomas, Vorwort zu *JHW* XXIV/3, München 1990, S. VIII. Immerhin teilt Gerlach (*Studien*, siehe Anm. 17), S. 147 f. die Vermutung Landons (*Haydn at Eszterháza*, siehe Anm. 17), S. 279 f., Sinfonie 59 könnte als Bühnenmusik konzipiert worden sein.

56 *Joseph Haydn. Kritische Ausgabe sämtlicher Symphonien*, hrsg. v. H. C. Robbins Landon, Bd. VI, Wien 1967, *Notes*, S. XLIV, Quelle A.

57 Jonathan Foster, *The Tempora mutantur Symphony of Joseph Haydn*, in: *The Haydn Yearbook* IX (1975), S. 328 f.; James Atkins, *Correspondence*, in: *The Haydn Yearbook* XI (1980), S. 196 ff.; Sisman (siehe Anm. 5), S. 326 ff.

58 Vgl. auch Gerlach, *Studien*, siehe Anm. 17), S. 199 f., mit einem andersartigen Erklärungsversuch.

59 Wenn wir die Probe auf's Exempel machen und Haydns Kataloge, diejenigen aus Esterházyschem Besitz oder auch die seiner näheren Umgebung (Artaria, Traeg) auf Sinfonien mit Beinamen prüfen, stoßen wir – wenn überhaupt – nur auf eine Handvoll: „Le Midi", „Il Distratto", „Laudon", „Paukenschlag", auch „Le Matin", „Le Soir" und wenige andere („Roxolane", „Abschied"). Nur bei Traeg kommen sieben davon vor. Kaum ein anderes Bild ergeben die Bestandskataloge größerer Musiksammlungen oder die Verzeichnisse der Verleger und Händler anderer Regionen. Offenbar spielten Überschriften oder Namen für Haydn eine ganz untergeordnete Rolle. Ihre systematische Verbreitung hat mit Gerber (siehe Anm. 2, 1812) eingesetzt, und erst seit Mandyczewski (1908) sind sie mit den Werken fast unlösbar verbunden.

60 Ein Blick in aktuelle Schallplattenkataloge lehrt, daß das Namensarsenal im Laufe des 20. Jahrhunderts noch angereichert worden ist. Unsinniges paart sich mit Ärgerlichem: Sinfonie 1 = „Lukavec"; Nr. 12 = „In Nomine Domini"; Nr. 47 = „Palindrom"; Nr. 58 = „B–A–C–H"; Nr. 72 = „Jagdsinfonie"; Nr. 88 = „Letter V" (dieses Überbleibsel einer alten Buchstabenzählung findet sich noch bei Webster, siehe Anm. 5, S. 238). – Mir kommt an dieser Stelle, unpassenderweise, ein Zitat in den Sinn, das ich bei Stendhal–Carpani fand: „Ich wünschte, die Haydnschen Symphonien hätten statt der Nummern die Namen behalten. Eine Nummer sagt nichts; ein Titel, wie 'Der Schiffbruch', 'Die Hochzeit' usw. leitet die Einbildungskraft des Hörers, die man nicht unnütz schwankend machen sollte." *Briefe über den berühmten Komponisten Joseph Haydn von Stendhal*, Leipzig 1922, S. 62.

61 Siehe besonders Hartmut Krones, *Das „hohe Komische" bei Joseph Haydn,* in: *Österreichische Musikzeitschrift* 38/1 (1983), S. 2 ff.; derselbe, *„Meine Sprache verstehet man durch die ganze Welt"* Das *„redende Prinzip" in Joseph Haydns Instrumentalmusik*, in: *Wort und Ton im europäischen Raum. Gedenkschrift für Robert Schollum*, Wien 1989, S. 79 ff.; derselbe, *Rhetorik und rhetorische Symbolik in der Musik um 1800*, in: *Musiktheorie* 3/2 (1988), S. 117 ff. – An Krones' hermeneutischen Bemühungen überrascht, daß er (wie Schering) Carpanis ungesicherten Behauptungen Vertrauen schenkt und davon ausgeht, Haydn habe seinen Sinfonien Programme unterlegt (siehe dazu auch in vorliegendem Band).

62 Sisman (siehe Anm. 5), S. 330 f., 341; vgl. dagegen Gerlach, *Studien* (siehe Anm. 17), S. 142 ff., die in diesem Zusammenhang Vorstellungen über eine „Sturm und Drang"-Phase zurechtrückt.

63 Das gilt vor allem für Nr. 50, 53, 62, 63 und 73. Siehe Stephen C. Fisher, *Haydn's Ouvertures and Their Adaptions as Concert Orchestral Works*, Diss., University of Pennsylvania, 1985, Ann Arbor 1986, S. 11–13, 161 ff.

64 Vgl. etwa Frank E. Kirby, *The Germanic symphony in the eighteenth century: Bridge to the romantic era*, in: *The Journal of Musicological Research* V/1– 3 (1984), S. 73 ff. (Kirby bietet übrigens ein Beispiel für naives Vertrauen auf überlieferte Beinamen.)

65 Webster (siehe Anm. 5), S. 225 ff. (Auf S. 113 ff. legt Webster eine „programmatic interpretation" der Abschiedssinfonie vor.)

66 Richard J. Will hat in seiner Dissertation (*Programmatic Symphonies of the Classical Period*, Cornell University, 1994, Ann Arbor 1995) einen Katalog von mehr als 200 „symphonies" aus der Zeit von 1750 bis 1815 zusammengestellt, wobei es überrascht, darin vielsätzige Battaglien, einsätzige

Pastorales und Orchesterstücke wie Haydns *Sieben Worte* und Mozarts *Mauerische Trauermusik* anzutreffen. Will legt sich in seinen umfänglichen Untersuchungen auf das Konstrukt „programmatic symphonies" fest; zeitgenössische Theorien und Terminologien (die er gleichwohl kundig auffächert) beeindrucken ihn nicht. Sein Ausgangspunkt sind die Titel, Überschriften, Beinamen und literarischen Bemerkungen, die ihm ausnahmslos als Beweis für programmatische Bedeutung gelten. (Sogar Satzbezeichnungen wie *Andante alla pastorella* zählt er dazu.) Handelt es sich aber nicht eher um Charakterangaben, Topoi, Anspielungen, Zitate, Beiläufigkeiten oder auch Scherze – die Frage der Originalität solcher Bezeichnungen ganz beiseite gelassen? Will pauschalisiert, er reflektiert nicht über das Kalkül des Komponisten, die Entstehungsumstände der einzelnen Werke, die individuellen Satzformen. Auch Haydns Sinfonien (hier Nr. 6–8, 26, 63, 64, 69, 73, 100 neben *Il Distratto* und den *Sieben Worten*) sind vor Fehlinterpretationen – Nr. 69 mit „military topics"? – nicht sicher. Noch einmal: Will pauschalisiert statt zu differenzieren. Und er unterschätzt den musikalischen Charakterbegriff, der die Vielfalt textorientierter Instrumentalmusik (affektgeprägt, malend, historisch erzählend) zeitadäquat umfaßt.

67 Carl Dahlhaus, *Die Kategorie des Charakteristischen in der Ästhetik des 19. Jahrhunderts*, in: *Die „Couleur locale" in der Oper des 19. Jahrhunderts*, hrsg. von Heinz Becker, Regensburg 1976, S. 9 ff.; Jacob de Ruiter, *Der Charakterbegriff in der Musik, Studien zur deutschen Ästhetik der Instrumentalmusik 1740–1850*, Stuttgart 1989; vgl. auch Marlene Schmidt, *Zur Theorie des musikalischen Charakters*, München – Salzburg 1981; Robert T. Laudon, *No one can possibly mistake the genre of this composition*, in: *Current musicology*, No. 25 (1978), S. 69 ff.

68 So nannte Carl Ditters von Dittersdorf seine Sinfonien nach Ovids *Metamorphosen: Lebensbeschreibung. Seinem Sohne in die Feder diktiert*, München 1967, S. 221. – „Charakterisiert" heißen Werke, die eine erklärende bzw. auf ein Programm verweisende Überschrift tragen.

69 „Questa si propone qualche pittura musicale, sia d'un qualche carattere morale, come il Distratto di Haydn; sia d'un avvenimento, come la *caduta di Fetonte*; o d'un fenomeno fisico, la *Tempesta*, l'*Incendio*, la *Caccia* ec. Qui appartengono pure le Sinfonie *pastorali; militari* ec."; *Dizionario e bibliografia della musica*, Milano 1826, S. 77 f.; [2]1836, S. 198.

70 Die neunsätzige Orchesterkomposition mit eindeutig kirchlicher Bestimmung als Beispiel einer malenden Sinfonie? Von den Zeitgenossen wird sie auch „großes, charakteristisches Instrumentalstück" genannt (*Intelligenz-Blatt* N° XII zu *AMZ* III, Juli 1801). Und in einer Rezension der *Musikalischen Real-Zeitung* vom 5. März 1788 heißt es: „Herr H. hat uns schon mehrere Charakterstüke, oder wenn man lieber will, musikalische Malereien geliefert, aber noch keines, das diese Sammlung an Reichthum und Fülle der Harmonie, an kühnen Modulationen, an Energie und Würde der Schreibart übertroffen hätte." Zur ästhetischen Diskussion siehe Dies (siehe Anm. 16), S. 53 f.

71 *Musikalisches Lexikon*, Frankfurt am Main 1802, Sp. 1384 f.

72 *AMZ* II (1800), Sp. 748 ff. – Hier und bei Koch (1802) erfahren wir, daß es für die Gattung *Simphonies à programmes* im Deutschen noch „keinen allgemein angenommenen Kunstnamen" gibt (*AMZ*) bzw. sie „bis jetzt noch wenig bearbeitet worden ist" (Koch).

73 Es gilt ein Beispiel nachzutragen: Im August 1789 erklärte sich Haydn gegenüber dem Pariser Verleger Sieber bereit, vier neue Sinfonien zu schreiben (siehe Haydn, Briefe, Nr. 127). Überraschenderweise fügt er hinzu: „NB: unter diesen 4 Sinfonien soll eine die National Sinfonie heißen" Offensichtlich wollte Haydn dem Verleger entgegenkommen oder sogar schmeicheln. (Keines der versprochenen Werke wurde komponiert.)

74 Gerlach, *Studien* (siehe Anm. 17), S. 82 ff.

75 Hubert Unverricht, *Vier Briefkopierbücher des Offenbacher Musikverlages André*, in: *Quellenstudien zur Musik. Wolfgang Schmieder zum 70. Geburtstag*, Frankfurt 1972, S. 168.

76 *AMZ* II (1800), Sp. 749 f.; vgl. auch Ruiter (siehe Anm. 67), S. 81 f.

77 In London hat Haydn 1794 einen Satz seines späteren Klaviertrios Hob. XV:31 im Scherz „Jacob's Dream" (nach 1. Mose 28, 12) getauft. Um einem selbstgefälligen Amateurgeiger eine Lektion zu erteilen, führte er darin die Violinstimme, einer Jakobsleiter gleich, in extrem virtuose Höhen; der Geiger scheiterte. Haydn hat die Überschrift danach wieder getilgt. Sie hätte einem ahnungslosen Exegeten vermutlich Kopfzerbrechen bereitet bzw. in die Irre geführt; vgl. Irmgard Becker-Glauch, Vorwort und Kritischer Bericht zu *JHW* XVII/3, München 1986, S. VIII, 365. Zur besonderen Fak-

tur des Satzes siehe Jürgen Brauner, *Studien zu den Klaviertrios von Joseph Haydn*, Tutzing 1995, S. 348 ff.

78 *Klavierschule, oder Anweisung zum Klavierspielen*, Leipzig und Halle 1789, S. 395.

79 Ebd., S. 392. – Das erklärt die Kopistenanzeige im Wienerblättchen vom 13.08.1784 (S. 122). „Sechs Karakter-Simphonien von Hrn. Joseph Haydn" werden angeboten; es sind die 1782/83 bei Artaria als „Sei Sinfonie" erschienenen Ouvertüren Hob. Ia:13, 6, 10, 15, 1 und 2; vgl. Pohl, *Joseph Haydn* II (siehe Anm. 3), S. 283.

80 Johann George Sulzer, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, 1. Theil, 2. vermehrte Aufl., Leipzig 1792, S. 273 (Artikel: *Ausdruk in der Musik*).

81 Ruiter (siehe Anm. 67), S. 112.

82 *Studien für Tonkünstler und Musikfreunde: Eine historisch-kritische Zeitschrift* [...] *fürs Jahr 1792 in zwey Theilen*, hrsg. von F. Ae. Kunzen und F. J. Reichardt, Berlin 1793, S. 124 (*Schreiben aus Coppenhagen*). Zur Gleichsetzung von „malender" mit „charakteristischer" Musik siehe auch Anm. 70.

83 Johann Jakob Engel, *Ueber die musikalische Malerei. An den Königl. Capellmeister Herrn Reichardt. Geschrieben 1780*, in: *J. J. Engel's Schriften*, Bd. 4, Berlin 1844, S. 144 ff.

84 Ruiter (siehe Anm. 67), S. 21 f.; Schmidt (ebd.), S. 48 f.

85 Ute Schneider, *Der Moralische Charakter. Ein Mittel aufklärerischer Menschendarstellung in den frühen deutschen Wochenschriften*, Stuttgart 1976, passim.

86 Das Adjektiv „moralisch" mochte auch fehlen; es bezeichnete nicht das sittlich Gute, sondern das eigentümlich Menschliche.

87 Angermüller (siehe Anm. 7), S. 85 ff.; vgl. auch Robert A. Green, *„Il Distratto" of Regnard and Haydn: a „re-examination"*, in: *The Haydn Yearbook* XI (1980), S. 183 ff.; Ruiter (siehe Anm. 67), S. 83 ff.; Sisman (siehe Anm. 5), S. 311 ff. Ruiter, S. 89, macht geltend, daß Haydns „Zerstreuter" kein reines Charakterporträt sei, da auch auf andere Personen des Schauspiels Bezug genommen werde.

88 So Pohl (*Joseph Haydn* II, S. 76) nach der *Privilegirten Realzeitung* 1776, S. 107.

89 Dies betrifft z.B. die Sinfonien 65 und 67. – Für Sinfonie 46, als Zwillingsschwester der *Abschiedssinfonie* erkannt, haben Webster (siehe Anm. 5), S. 287, und Gerlach (*Studien*, siehe Anm. 17), S. 180, programmatische Deutungen versucht; vgl. dazu auch Gerhard J. Winkler im vorliegenden Band, S. 108 f.

90 Sisman (siehe Anm. 5), S. 320 ff.

91 Griesinger (siehe Anm. 13), S. 117; Vorabdruck in der *AMZ* XI (August 1809), Sp. 742.

92 Dies (siehe Anm. 16), S. 128 f. (21. Besuch, 27.5.1806).

93 Vgl. dazu Griesinger, S. 114. Bei Dies, S. 59, wird Haydn noch wie folgt zitiert: „Ich schrieb was mich gut dünkte, und berichtigte es nachher nach den Gesetzen der Harmonie. Andere Kunstgriffe habe ich nie gebraucht."

94 Auch Carpani (siehe Anm. 12), S. 70, weiß davon: „In un'altra il buon Haydn figurato si aveva una specie di dialogo fra Gesù ed il peccatore ostinato, adombrando in essa la parabola de Figluol prodigo."

95 Nach Carl Dahlhaus (*Die Idee der absoluten Musik*, Kassel 1978, S. 10) bedeutet Haydns „ästhetische Absicht nichts Geringeres als die Ehrenrettung der Symphonie" Eine unzutreffende Annahme.

96 Öfters heißt, jedenfalls nach heutigem Sprachgebrauch, *mehrmals, manchmal, ab und zu*; nicht zu verwechseln mit oft *(häufig, viel Male)*. – Dazu auch Georg Feder, Diskussion zu Hauptreferat II, in: *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress Leipzig 1966*, Kassel 1970, S. 153 f.

97 Schneider (siehe Anm. 85), S. 124 ff.

98 Kretzschmar, *Führer* (siehe Anm. 4), S. 119; auch nachdrücklich verfochten von Krones, *Das „redende Prinzip"* (siehe Anm. 61), S. 90 ff. (siehe dazu auch in vorliegendem Band, S. 27 ff). Schon Pohl (*Joseph Haydn*, Bd. I, Leipzig 1878, S. 287) legte dem „merkwürdigen" Rezitativ eine Bedeutung bei: Haydn könne „das Bild eines Angeklagten, seinen Richtern gegenüber" vorgeschwebt haben.

99 *Haydn. Chronicle and Works*, Vol. I, *Haydn: the Early Years, 1732–1765*, London 1980, S. 566.

100 Sisman (siehe Anm. 5), S. 337 f.

101 Gerlach, *Studien* (siehe Anm. 17), S. 142, Anm. 515. Schon Georg Feder hatte für *Philemon und Baucis* plädiert, allerdings mit umgekehrter Rollenverteilung: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, Bd. 2, München – Zürich, 1987, S. 746.

102 Vgl. z.B. Jürgen Braun und Sonja Gerlach, Vorwort zu *JHW* I/3, München 1990, S. VIII, über widersprüchliche Meinungen zu *Le Soir*. Schon Dies (siehe Anm. 12), S. 48, bemerkte, daß Musik ohne beigefügte Worte „unendlichen Deutungen unterworfen ist" Um von seinem Fürsten verstanden zu werden und (im Fall der Sinfonie Nr. 45) seine Absicht zu erreichen, hätte Haydn „weislich zu der Mimik seine Zuflucht [genommen]; das Lichtauslöschen, Weggehen u.d.gl. wurden redende Handlungen, welche die Musik unterstützten, und ihr den Beynahmen 'die Abschiedssymphonie' erwarben." Vgl. auch Winkler im vorliegenden Band, S. 116 (Anm. 27).

103 Walter Wiora, *Das musikalische Kunstwerk*, Tutzing 1983, S. 146.

104 Carl Friedrich Cramer, *Musicalische Anecdoten*, in: *Magazin der Musik*, 1. Jg., 2. Hälfte, Hamburg 1783, S. 741.

ZOBODAT - www.zobodat.at

Zoologisch-Botanische Datenbank/Zoological-Botanical Database

Digitale Literatur/Digital Literature

Zeitschrift/Journal: Wissenschaftliche Arbeiten aus dem Burgenland

Jahr/Year: 2000

Band/Volume: 103

Autor(en)/Author(s): Walter Horst

Artikel/Article: Über Haydns "charakteristische" Sinfonien. 65-78