

Zur Bedeutung und Bewertung des Opernschaffens Joseph Haydns im Wandel der Haydn-Rezeption

Cornelia SZABÓ-KNOTIK, Wien

Zur Aufgabenstellung:

Joseph Haydns Opern werden oft, bildlich gesprochen, an den Rand seines Schaffens gerückt, so als würde diese einzige Gattung keine Spezifika des Haydn'schen Stils an sich tragen. So heißt es beispielsweise bei Gernot Gruber im zweiten Band der *Musikgeschichte Österreichs*:

“Ein altes Vorurteil gegen Haydn als Musikdramatiker stellte sich trotz – oder gerade aufgrund? – zahlreicher Versuche in jüngster Zeit, durch Aufführungen die Bühnenwirksamkeit seiner Werke zu erweisen, zumindest vorläufig als richtig heraus.”¹

Dieses (Vor-)Urteil und seine Komponenten sollen Thema dieser Studie sein; seine Genese reicht bis in die Jahre um Haydns Tod zurück, wo die Berichterstattung über Haydn eine zunehmende Rolle in der national orientierten Geschichtsschreibung und der beginnenden ‘Klassikerverehrung’ von Komponisten erhält². Gleichzeitig beginnen Haydns Leben und Werk in der anwachsenden musikhistorischen Literatur so sehr ‘Thema’ zu werden, daß gegen Ende des Jahrhunderts, 1896, mit der Dissertation von Ludwig Wendschuh sogar die erste Spezialarbeit über Haydns Opern entsteht³.

Die vorliegende Studie hat einerseits von jenen Traditionen auszugehen, zu denen Carl Ferdinand Pohl 1875 im ersten Band seiner Haydn-Biographie⁴ bemerkt:

“Ueber Haydn's Leben wurde zwar viel geschrieben, doch stoßen wir bei näherer Untersuchung meistens nur auf Wiederholungen, nur selten vermehrt durch authentische neue Mitteilungen.”

Andererseits kann bei der Darstellung musikgeschichtlicher Meinungsbildung das einfache chronologische Prinzip nicht genügen, weil es nötig ist, dabei auch die spezifischen ‘literarischen’ Bedingungen der Gattungen Biographie, Lexikon und Musikgeschichtsschreibung mit ihren unterschiedlichen Popularitäts- oder Wissenschaftlichkeitsansprüchen zu berücksichtigen. Zugrundegelegt werden soll zunächst eine Kategorisierung der Werturteile, wie sie beispielgebend in den ersten Haydn-Biographien von Griesinger, Dies und Carpani aufscheinen; dann soll in einem historischen Längsschnitt der Prozeß ihres ‘Versickerns’ und ihrer Verballhornung beschrieben werden, wobei jeweils im Anschluß daran der Begründungskontext, in den sie aufgenommen werden, erläutert wird. Durch diese doppelte Perspektive wird die ‘Netzstruktur’ derartiger Überlieferungszusammenhänge bewahrt.

Kategorien der Werturteile bei Griesinger, Dies und Carpani:

Um die Wende des 18. zum 19. Jahrhundert, also noch zu Haydns Lebzeiten, waren die Bewertungen seines Operschaffens durchaus noch nicht einhellig. So schreibt Johann Ferdinand von Schönfeld 1796 im *Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag*:

“Die Behandlung des Gesanges hingegen scheint nicht so sehr seine Sache zu seyn; einige einzelne Arien ausgenommen, bemerkt man meistens eine Art von Verlegenheit in seiner Gesangsmusik [...] Auch haben wir noch keine Oper von ihm, welche einige Epoche gemacht hätte.”⁵⁵

Im Gegensatz dazu meint Ernst Ludwig Gerber in der 1. Auflage seines Lexikons von 1790:

“Unterdessen wurde Haydn durch sein großes Genie von einer Stufe der Vollkommenheit bis zur andern getrieben, bis er um das Jahr 1780 durch seine Kirchen- und Theaterarbeiten den höchsten Grad der Vortrefflichkeit und des Ruhms in der Komposition erreichte.”

Und nach der Aufzählung von *L'infeltà delusa*, *La vera costanza*, *Armida*, *Orlando paladino* und *La fedeltà premiata* heißt es weiter:

“Diese Singspiele werden auch sämtlich auf deutschen Theatern in der Übersetzung gegeben, und sind alle sehr gerühmet worden. Ich hätte gewünscht im Stande zu seyn, dem Leser ein vollständiges Verzeichniß von diesen Meisterwerken vorlegen zu können.”⁵⁶

Wie schnell dieser Standpunkt bereits überholt gewesen sein muß bzw. wie schnell er sich bei zunehmender Sachkenntnis änderte, zeigt schon die Auflage von 1812⁷, wo Griesingers (s.u.) Würdigung des Haydn'schen Schaffens, die Gerber zitiert, nur noch für dessen Instrumentalmusik gilt. Gerber zählt jetzt 17 Stücke “fürs Theater” und erwähnt die Vernichtung der Partituren beim Schloßbrand.

Das Lexikon von Gerber ist bereits ein eindrucksvolles Beispiel dafür, wie sehr die drei Haydn-Biographien von Griesinger, Dies und Carpani, die kurz nach Haydns Tod erschienen, ‘schulebildend’ für die nachfolgende mit Haydn befaßte Literatur gewesen sind. Deren beispielgebende Rolle mag sich auch aus dem Authentizitätsanspruch ergeben haben, der ihnen gemeinsam ist⁸. Georg August Griesingers persönliche Bekanntschaft mit Haydn war eine Folge seiner Funktion als Wiener Agent des Verlages Breitkopf; seine *Biographischen Notizen über Joseph Haydn* sind das Ergebnis vieler Besuche über mehrere Jahre hin und erschienen zunächst in acht Folgen in der Leipziger *Allgemeinen musikalischen Zeitung*, Jg. XI, 1808-09⁹, deren Korrespondent er ebenfalls war. Der Landschaftsmaler Albert Christoph Dies gibt zwar im Vorwort seiner *Biographischen Nachrichten von Joseph Haydn* an, daß ihm die Aufsätze Griesingers in dieser Gestalt bekannt gewesen seien, weist aber bereits im Untertitel seines Buches auf seinen ebenfalls direkten Kontakt mit Haydn hin. Giuseppe Carpani lebte seit 1797 in Wien und übersetzte den Text der *Schöpfung* ins Italienische, sodaß auch für ihn die persönliche Bekanntschaft mit dem berühmten Meister zur Grundlage seiner Beschäftigung mit dem Thema wurde. Der Hauptunterschied zwischen den drei Publikationen ist in den jeweiligen Zielvorstellungen ihrer Autoren zu sehen: Griesinger betont die Sachlichkeit seiner Biographie; er

will sich, wie er einleitend schreibt, „jeder Versuchung, Polemik und Kunstansichten einzustreuen“, enthalten, „wobey man sich oft so gern selbst reden hört“¹⁰. Albert Christoph Dies bedient sich offenbar der Metaphern aus der Malerei, wenn er einleitend die Position seiner Arbeit zwischen Ideal - er nennt es: „Formen statt Runzeln“ zu verewigen - und wirklichkeitsgetreuer Naturnachahmung bestimmt¹¹. Carpani hingegen widmet in seiner Publikation ästhetischen Auslassungen über Haydns musikgeschichtliche Position breiten Raum.

Die im folgenden wiedergegebenen Äußerungen der drei Autoren zu Haydns Operschaffen wurden nicht nur oft wörtlich übernommen, sondern legten auch jene Argumentationsebenen fest, die für die Erklärung der ästhetischen Minderwertigkeit der Opern gegenüber Haydns Instrumentalwerken den grundlegenden Raster für die Diskussion dieses Themas in der Literatur des gesamten 19. und noch des 20. Jahrhunderts bilden.

Als erstes wären zunächst jene Aussagen anzuführen, die ein Argument auf der Ebene des musikalischen Handwerks ins Treffen führen. Die Grundformulierung dazu findet sich offenbar bei Griesinger:

“Haydn glaubte selbst, daß er bey seinen guten Fundamenten im Gesang und in der Instrumental-Begleitung ein vorzüglicher Opernkompositeur geworden wäre, wenn er das Glück gehabt hätte, nach Italien zu kommen.”¹²

Bei Dies wird dieses Motiv ohne Berufung auf ‘Haydn selbst’ nach einer sekundären Quelle, dem “Neuwieder Blatt”, mit der Angabe “Reich der Todten Nr. 54”, wiedergegeben:

“Nach Italien kam Haydn nie. Wäre ihm dieses Glück wiederfahren, so hätte er sich bey den guten Fundamenten im Gesange und in der Instrumentalbegleitung, als Opernkompositeur ohne Zweifel einen großen Nahmen gemacht [...]”¹³

Carpani übernimmt das Motiv als Argument für Haydns Eingeständnis seines kompositorischen Unvermögens auf dem Gebiet der Bühnenmusik und bringt es als Abschluß seiner eigenen, auf ästhetischen bzw. musikhistorischen Einsichten beruhenden Erklärungen für diesen Sachverhalt.

Paraphrasen oder wörtliche Übernahmen des Motivs finden sich häufig, wie eine kurze chronologische Liste zeigt: im anonym erschienenen *Essai historique sur la vie de Joseph Haydn* (1812), in Stendhals als ‘Original’ herausgebrachter französischer Übersetzung des Carpani-Buches aus dem Jahr 1814, in den *Biographischen Notizen über Joseph Haydn* von Johann Emanuel Groß (1827) sogar zweimal, im Lexikon von François Joseph Fétis (1839), in der Haydn-Biographie von C. Albert Ludwig (1867), ebenfalls zweimal erwähnt in George Groves Lexikon von 1879, in Ludwig Nohls Biographie (1880) und im zweiten Band der Haydn-Biographie von Carl Ferdinand Pohl (1882). Damit ist die Überlieferungschronologie dieses Motivs freilich noch lange nicht abgeschlossen; auch Guido Adler etwa erwähnt es in seiner Festrede zur Haydn-Zentenarfeier 1909.

Eine mit der eben genannten verwandte zweite Kategorie von Werturteilsbegründungen ist das historische, aus den Gesetzen des musikalischen Fortschritts abgeleitete Argument, meist in Verbindung mit dem Zusatz, daß Haydns Opern so sehr auf die Eszterházer Verhältnisse zugeschnitten seien, daß sie nur diesem

Rahmen genügen hätten können. Griesinger schreibt dazu:^{um.at}

“Haydn hatte von seinen Opern, die dem großen Publikum wenig bekannt wurden, im Ganzen eine gute Meinung, ungeachtet er wohl einsah, daß sie in ihrer ursprünglichen Gestalt in der neueren Epoche schwerlich mit Glück aufgeführt werden könnten.”¹⁴

Dies führt diesen Punkt nicht an; er macht den Neid anderer Kollegen verantwortlich, daß Haydns Opern an anderen Orten nicht aufgeführt worden seien, und berichtet von der Intrige, die die Aufführung von *La vera costanza* in Wien verhindert habe. Die Geschichte dieser Intrige übernehmen zunächst Constantin Wurzbach in seiner Haydn-Arbeit von 1861 bzw. im textidentischen Artikel seines Lexikons (1862), sodann die Biographien von C. Albert Ludwig (1867) und August Reißmann (1879), ferner die Lexika von Hermann Mendel (1875), George Grove (1879) und Hugo Riemann (1882). Außerdem zitiert Dies¹⁵ einen mit “Hr. Triest” gezeichneten Artikel aus der Leipziger *Allgemeinen musikalischen Zeitung*, in dem Haydns Theaterwerke an die letzte Stelle seines Schaffens gereiht sind. Carpani erläutert die näheren Umstände des Lokalbezuges von Haydns Opern, indem er die mangelnde Qualität der Sänger für deren geringen Wert mitverantwortlich macht:

“[...] non erano poi di quella eccellenza che si richiede da un maestro per iscrivere liberamente, ed udire poi la sua musica ottimamente eseguito, e rabbellita dai talenti del cantore.”¹⁶

Als musikhistorische Facette seines Begründungszusammenhanges führt er an, daß die Instrumentalmusik zu Haydns Zeit noch in den Kinderschuhen gesteckt hätte, weshalb Haydn auf diesem Gebiet eher Kreatives leisten habe können als in der Oper. Das Schwergewicht von Carpanis Wertung liegt aber darin, daß er Haydn von seinem Naturell und seiner kompositorischen Disposition her für ungeeignet erklärt, in der Oper Eigenständiges zu schaffen. Dieses quasi psychologisch fundierte Argument setzt ein weiteres Erklärungsmuster frei, in dem bei allen Varianten zwei prinzipielle Feststellungen konstant bleiben: einerseits, daß Haydn zu heiter von Naturell gewesen sei, um dramatisch wirkungsvolle Opern zu schreiben, und andererseits, daß es nicht der Art seines Genies entsprochen habe, sich den äußeren Anforderungen des Opernbetriebs wie Libretto, Besetzung usw. unterzuordnen, was Carpani u.a. auf die Formel bringt: “Haydn in teatro non è più Haydn”¹⁷. Der kindliche, fröhliche Haydn, der Papa Haydn ist eine davon ableitbare Konstante im Haydn-Bild der Zeit, ein Motiv, das laut Leo Schrade auch schon in Ludwig Anton Siebigks 1801 erschienener Biographie als Charakterisierung von Haydns Werken auftaucht¹⁸. Diese Haydn zugeschriebene Heiterkeit läßt Carpani ebenso wie viele der folgenden Autoren vermuten, daß Haydn auf dem Gebiet der Opera buffa Besseres geleistet habe als auf dem der Seria.

Die Behauptung, Haydn sei in der Instrumentalmusik eigenständiger als in der Oper, wo er der italienischen Schablone folge, wird schon bei Carpani zum Anlaß genommen, das Prestige der Instrumentalmusik hervorzuheben:

“E di fatti: quanti hanno scritto opere teatrali bellissime, e nessuno sinfonie come Haydn?”¹⁹

Carpani liefert damit der Musikgeschichtsschreibung ein brauchbares Kriterium, Haydn für seinen Beitrag zur Vorherrschaft der deutschen Musik zum

‘deutschen Genie’ zu erheben. Bereits Griesinger hebt in seinem ersten Kapitel diesen Umstand hervor; Ludwig Nohl nennt in einem langen Abschnitt seiner *Charakteristik Joseph Haydns*, die 1861 in dem aus Vorlesungen zusammengestellten Buch *Der Geist der Tonkunst* erschienen ist, Haydn als Beispiel eines wahrhaft deutschen Gemütes und führt zur näheren Erläuterung die in deutschen Märchen ausgedrückte Mentalität an. Auch in Nohls Biographie von 1880, im zweiten Band von Carl Ferdinand Pohls Arbeit von 1882, in August Reißmanns im selben Jahr erschienenem Lexikon, in Gumprechts Biographie von 1885, in der Musikgeschichte von Wilhelm Langhans von 1887 und in der Dissertation von Ludwig Wendschuh aus dem Jahr 1896 finden sich Passagen zu Haydns “deutschem” Genie bzw. zur italienischen Schablone in seinen Opern.

Soweit wären die für die Bewertung von Haydns Opern maßgeblichen Argumente bestimmt: das ‘handwerklich-kompositionstechnische’ und als dessen Ableitung das historische, das sich auf die Produktionssituation (lokaler Bezug) bzw. auf den musikhistorischen Fortschritt (‘unzeitgemäß’) stützt, das psychologische, Haydns Veranlagung ins Treffen führende, und das nationale, mit dem die deutsche Symphonik gegen die italienische Oper ausgespielt wird.

Zur Illustration der auf diesen Kategorien jeweils gegründeten Werturteile dienen bei Griesinger, Dies und Carpani Haydns eigene Äußerungen. Das Motiv der versäumten Italienreise wurde bereits erwähnt; darüberhinaus findet sich bei Griesinger noch die dem Komponisten zugeschriebene Bemerkung, Haydn bedaure es, nicht mehr Vokalmusik geschrieben zu haben,

“[...] denn er hätte können einer der ersten Operschreiber werden, und es sey auch weit leichter, nach Anleitung des Textes als ohne denselben zu komponieren.”²⁰

Dazu kommt noch der später sehr häufig, oft nur auszugsweise zitierte Brief, den Haydn 1787 an den Provinzialoberverwalter Roth in Prag geschrieben hat. Der Komponist beantwortet darin den Wunsch nach einer Opera buffa mit dem Hinweis auf die lokale Bestimmung seiner bisherigen Opern, die einer öffentlichen Aufführung entgegenstehe, und weist den Gedanken einer Neukomposition mit dem Hinweis auf Mozarts Opern weit von sich. Der Brief, dessen Autograph nicht erhalten ist, wurde zuerst 1798 in der Mozart-Biographie von Franz Xaver Niemetschek als Beispiel für Haydns Wertschätzung des Komponisten Mozart veröffentlicht. Ein Jahr später erfolgte sein Abdruck in der Leipziger *Allgemeinen musikalischen Zeitung*. Ludwig Nohl gibt ihn 1867 in seinen *Musikerbriefen*²¹ wieder. Für Griesinger ist er ein Beleg für Haydns Bescheidenheit und für die neidlose Anerkennung des Konkurrenten Mozart; diese Eigenschaften gehören in das Ensemble der Haydn zugeschriebenen moralischen Tugenden, die einen festen Bestandteil des tradierten Haydn-Bildes ausmachen. Als weitere Schlußfolgerung aus dem Schriftstück läßt sich der Lokalbezug der Opern in Gestalt der Einsicht des Komponisten in die Beschränktheit seiner Opernproduktion belegen, wie dies beispielsweise Grove 1879 in seinem Lexikonartikel und Pohl in seiner Biographie 1882 tun.

Rahmen genügen hätten können. Griesinger schreibt dazu:^{um.at}

“Haydn hatte von seinen Opern, die dem großen Publikum wenig bekannt wurden, im Ganzen eine gute Meinung, ungeachtet er wohl einsah, daß sie in ihrer ursprünglichen Gestalt in der neueren Epoche schwerlich mit Glück aufgeführt werden könnten.”¹⁴

Dies führt diesen Punkt nicht an; er macht den Neid anderer Kollegen verantwortlich, daß Haydns Opern an anderen Orten nicht aufgeführt worden seien, und berichtet von der Intrige, die die Aufführung von *La vera costanza* in Wien verhindert habe. Die Geschichte dieser Intrige übernehmen zunächst Constantin Wurzbach in seiner Haydn-Arbeit von 1861 bzw. im textidentischen Artikel seines Lexikons (1862), sodann die Biographien von C. Albert Ludwig (1867) und August Reißmann (1879), ferner die Lexika von Hermann Mendel (1875), George Grove (1879) und Hugo Riemann (1882). Außerdem zitiert Dies¹⁵ einen mit “Hr. Triest” gezeichneten Artikel aus der Leipziger *Allgemeinen musikalischen Zeitung*, in dem Haydns Theaterwerke an die letzte Stelle seines Schaffens gereiht sind. Carpani erläutert die näheren Umstände des Lokalbezuges von Haydns Opern, indem er die mangelnde Qualität der Sänger für deren geringen Wert mitverantwortlich macht:

“[...] non erano poi di quella eccellenza che si richiede da un maestro per iscrivere liberamente, ed udire poi la sua musica ottimamente eseguito, e rabbellita dai talenti del cantore.”¹⁶

Als musikhistorische Facette seines Begründungszusammenhanges führt er an, daß die Instrumentalmusik zu Haydns Zeit noch in den Kinderschuhen gesteckt hätte, weshalb Haydn auf diesem Gebiet eher Kreatives leisten habe können als in der Oper. Das Schwergewicht von Carpanis Wertung liegt aber darin, daß er Haydn von seinem Naturell und seiner kompositorischen Disposition her für ungeeignet erklärt, in der Oper Eigenständiges zu schaffen. Dieses quasi psychologisch fundierte Argument setzt ein weiteres Erklärungsmuster frei, in dem bei allen Varianten zwei prinzipielle Feststellungen konstant bleiben: einerseits, daß Haydn zu heiter von Naturell gewesen sei, um dramatisch wirkungsvolle Opern zu schreiben, und andererseits, daß es nicht der Art seines Genies entsprochen habe, sich den äußeren Anforderungen des Opernbetriebs wie Libretto, Besetzung usw. unterzuordnen, was Carpani u.a. auf die Formel bringt: “Haydn in teatro non è più Haydn”¹⁷. Der kindliche, fröhliche Haydn, der Papa Haydn ist eine davon ableitbare Konstante im Haydn-Bild der Zeit, ein Motiv, das laut Leo Schrade auch schon in Ludwig Anton Siebigks 1801 erschienener Biographie als Charakterisierung von Haydns Werken auftaucht¹⁸. Diese Haydn zugeschriebene Heiterkeit läßt Carpani ebenso wie viele der folgenden Autoren vermuten, daß Haydn auf dem Gebiet der Opera buffa Besseres geleistet habe als auf dem der Seria.

Die Behauptung, Haydn sei in der Instrumentalmusik eigenständiger als in der Oper, wo er der italienischen Schablone folge, wird schon bei Carpani zum Anlaß genommen, das Prestige der Instrumentalmusik hervorzuheben:

“E di fatti: quanti hanno scritto opere teatrali bellissime, e nessuno sinfonie come Haydn?”¹⁹

Carpani liefert damit der Musikgeschichtsschreibung ein brauchbares Kriterium, Haydn für seinen Beitrag zur Vorherrschaft der deutschen Musik zum

‘deutschen Genie’ zu erheben. Bereits Griesinger hebt in seinem ersten Kapitel diesen Umstand hervor; Ludwig Nohl nennt in einem langen Abschnitt seiner *Charakteristik Joseph Haydns*, die 1861 in dem aus Vorlesungen zusammengestellten Buch *Der Geist der Tonkunst* erschienen ist, Haydn als Beispiel eines wahrhaft deutschen Gemütes und führt zur näheren Erläuterung die in deutschen Märchen ausgedrückte Mentalität an. Auch in Nohls Biographie von 1880, im zweiten Band von Carl Ferdinand Pohls Arbeit von 1882, in August Reißmanns im selben Jahr erschienenem Lexikon, in Gumprechts Biographie von 1885, in der Musikgeschichte von Wilhelm Langhans von 1887 und in der Dissertation von Ludwig Wendschuh aus dem Jahr 1896 finden sich Passagen zu Haydns “deutschem” Genie bzw. zur italienischen Schablone in seinen Opern.

Soweit wären die für die Bewertung von Haydns Opern maßgeblichen Argumente bestimmt: das ‘handwerklich-kompositionstechnische’ und als dessen Ableitung das historische, das sich auf die Produktionssituation (lokaler Bezug) bzw. auf den musikhistorischen Fortschritt (‘unzeitgemäß’) stützt, das psychologische, Haydns Veranlagung ins Treffen führende, und das nationale, mit dem die deutsche Symphonik gegen die italienische Oper ausgespielt wird.

Zur Illustration der auf diesen Kategorien jeweils gegründeten Werturteile dienen bei Griesinger, Dies und Carpani Haydns eigene Äußerungen. Das Motiv der versäumten Italienreise wurde bereits erwähnt; darüberhinaus findet sich bei Griesinger noch die dem Komponisten zugeschriebene Bemerkung, Haydn bedaure es, nicht mehr Vokalmusik geschrieben zu haben,

“[...] denn er hätte können einer der ersten Operschreiber werden, und es sey auch weit leichter, nach Anleitung des Textes als ohne denselben zu komponieren.”²⁰

Dazu kommt noch der später sehr häufig, oft nur auszugsweise zitierte Brief, den Haydn 1787 an den Provinzialoberverwalter Roth in Prag geschrieben hat. Der Komponist beantwortet darin den Wunsch nach einer Opera buffa mit dem Hinweis auf die lokale Bestimmung seiner bisherigen Opern, die einer öffentlichen Aufführung entgegenstehe, und weist den Gedanken einer Neukomposition mit dem Hinweis auf Mozarts Opern weit von sich. Der Brief, dessen Autograph nicht erhalten ist, wurde zuerst 1798 in der Mozart-Biographie von Franz Xaver Niemetschek als Beispiel für Haydns Wertschätzung des Komponisten Mozart veröffentlicht. Ein Jahr später erfolgte sein Abdruck in der Leipziger *Allgemeinen musikalischen Zeitung*. Ludwig Nohl gibt ihn 1867 in seinen *Musikerbriefen*²¹ wieder. Für Griesinger ist er ein Beleg für Haydns Bescheidenheit und für die neidlose Anerkennung des Konkurrenten Mozart; diese Eigenschaften gehören in das Ensemble der Haydn zugeschriebenen moralischen Tugenden, die einen festen Bestandteil des tradierten Haydn-Bildes ausmachen. Als weitere Schlußfolgerung aus dem Schriftstück läßt sich der Lokalbezug der Opern in Gestalt der Einsicht des Komponisten in die Beschränktheit seiner Opernproduktion belegen, wie dies beispielsweise Grove 1879 in seinem Lexikonartikel und Pohl in seiner Biographie 1882 tun.

Bis etwa zur Mitte des Jahrhunderts werden die drei Biographien von Griesinger, Dies und Carpani teils stillschweigend, teils mit Namensnennung als ausschließliche Basis für weitere Publikationen herangezogen²². 1812 erscheint anonym ein *Essai historique sur la vie de Joseph Haydn*, der sich ausdrücklich und in wörtlicher Übersetzung vor allem auf Griesinger stützt, den er als authentische Quelle der 1810 erschienen Biographie von LeBreton entgegenstellt, die sich wiederum auf Aussagen Ignaz Pleyels und Sigismund Neukomms beruft²³. Im Lexikon von Alexandre-Etienne Choron und François-Joseph-Marie Fayolle aus dem Jahr 1810 sind im Haydn-Artikel, der einer der umfangreichsten des ganzen Bandes ist, zwar Griesinger und Framery als Quellen angeführt, doch finden sich hier keinerlei näheren Angaben zu Haydns Opern²⁴. Im Jahr 1814 erscheint ebenfalls in Paris eine in der weiteren Folge umstrittene Publikation. Als Autor firmiert unter dem Pseudonym Bombet jener Henri Beyle, der als Romancier mit dem Namen Stendhal bekannt geworden ist; der Text gilt aber als Plagiat der Arbeit von Carpani²⁵. Für weite Partien des Buches stimmt dieser Vorwurf sicherlich, allerdings gehen manche ästhetisch-betrachtende Passagen über die Vorlage hinaus: So begründet Beyle die 'konstitutionelle' Unfähigkeit Haydns, Opern zu schreiben, mit einem Mangel an Melancholie und führt aus:

“Sans mélancolie, point de musique passionnée: c'est ce qui fait que le peuple français, vif, vain leger, exprimant bien vite tous ses sentiments, quelquefois ennuyé, mais jamais mélancolique, n'aura jamais de musique.”²⁶

Das im darauffolgenden Jahr 1815 gedruckte Lexikon von Bertini kompiliert den gesamten Haydn-Artikel aus Passagen des Carpani-Buches, das den Biographien von Griesinger, Dies, Framery und LeBreton ausdrücklich vorgezogen wird, und zitiert auch Carpanis prinzipielle Einwände gegen Haydns Opernschaffen²⁷. Carpanis Schrift bildet weiters die Hauptquelle für den Artikel von Fétis (1839) - dessen Lexikon von Pohl (siehe Anm. 4) als einziges neben dem von Gerber für bedeutend angesehen wird - und für die Haydn-Biographie von LaFage (1844/47)²⁸. Fétis erwähnt seiner Vorlage entsprechend Haydns Mangel an dramatischem Gefühl ebenso wie die Einschränkung von Haydns Genie durch die spezifischen Erfordernisse der Opernkomposition, behauptet aber im Widerspruch zu Framery und LeBreton, daß nicht *Armida*, sondern *La fedeltà premiata* und *Orlando paladino* die von Haydn selbst am meisten geschätzten Bühnenwerke gewesen seien²⁹. LaFage bezieht sich auf die französische Neuübersetzung Carpanis durch Dominique Mondo und findet dementsprechend harte Worte für Beyle/Bombets Buch. Wie sein Vorbild stellt er die Inferiorität von Haydns Opern, auch denen weniger bedeutender Komponisten gegenüber, fest, macht dafür die mangelnde Eignung von Haydns Genie für das Komponieren unter den Zwängen des Opernbetriebs verantwortlich, beschreibt ausführlich die bei Haydn nichtvorhandenen konstitutionellen Voraussetzungen zum Opernkomponisten, was ihn allenfalls im Buffo-Genre hätte Besseres leisten lassen, und führt die Beeinträchtigung durch die mittelmäßigen Sänger des fürstlichen Ensembles an. Diese Aburteilung mildert LaFage aber durch die Bemerkung, daß er sich an ein

besonders meisterhaftes Duett aus *Armida* erinnere, und er findet letztlich doch ein Positivum an Haydns Bühnenkompositionen:

“[...] c’est que, dans toutes ses compositions théâtrales, il a constamment subordonné l’orchestre à la mélodie vocale, laissant toujours celle-ci occuper la place éminente qui lui appartient, et ne permettant à l’autre ni prétensions orgueilleuses, ni empiétements irréguliers.”³⁰

Im deutschen Sprachraum wird eher Griesinger herangezogen, so in der Biographie von Johann Emanuel Großer von 1827, wo zwar keine Quellen genannt werden³¹, sich die Besprechung von Haydns Opern aber aus der Übernahme von nur zwei Motiven zusammensetzt: Einerseits wird der Italienreise-Topos (s.o.) angeführt, und zwar einleitend in der bei Dies zitierten Formulierung aus dem “Neuwieder Blatt” (wobei nur “Kompositeur” durch “Komponist” und “Fundamenten” durch “Grundlagen” ersetzt ist) und abschließend als Äußerung Haydns im Griesingerschen Wortlaut³²; andererseits fehlt auch das Motiv des Lokalbezugs von Haydns Opern nicht, versehen mit dem Zusatz:

“Einige davon sind jedoch schon frühzeitig ins Publikum gekommen, und werden noch hie und da auf kleinen herumziehenden Theatern gegeben.”³³

Soweit die wesentlichsten Übernahmen aus den Arbeiten von Griesinger, Dies und Carpani. Darüberhinaus ist das Thema Haydn für die folgenden Jahre eher durch Lexikon-Artikel als durch selbständige Publikationen greifbar, bis mit der Arbeit von Constantin Wurzbach von 1861 bzw. 1862 und nach der grundlegenden Biographie von Pohl von 1875 und 1882 ein neuer Standard in der Haydn-Literatur erreicht wird (s. u.).

Als kurioser Einzelfall, angesichts dessen die in der übrigen Literatur herrschende Eintracht umso stärker hervortritt, stellt sich die Musikgeschichte von August Lewald dar, die 1862 als adaptierte Übersetzung aus der *Encyclopédie des dames* erschienen ist. Der Autor schreibt darin zu Haydns Opern:

“Diese Werke sind wenig bekannt, und selten hört man ihrer erwähnen. Entweder sind sie ihres großen Meisters nicht würdig, oder man ist einseitig genug, dem ersten Instrumental-Komponisten nicht auch Verdienste um die dramatische Komposition zuerkennen zu wollen. Die Arien der Schöpfung und anderer Werke jedoch lassen nicht zweifeln, daß Haydn in neunzehn Opern, wenn sie nicht von entschiedenem und gleichem Werthe sind, dennoch Perlen, Funken des Genies wird gezeigt haben, die ihre allgemeine Bekanntwerdung sehr wünschenswerth macht.”³⁴

Diese Formulierung macht sehr deutlich, daß auch die bisher genannten Autoren hinsichtlich Haydns Opern kaum eigene Erfahrungen machen hatten können (und daher ebenso deren mangelnden Bekanntheitsgrad erwähnen), im Unterschied zu Lewald aber deshalb nicht zögern, diese Werke negativ zu bewerten³⁵. Im Konversationslexikon von August Gathy von 1835 konzentriert sich das Urteil über Haydns Opern auf den einen Satz:

“Aber ihm fehlte die plastische Kraft einen Gedanken dramatisch darzustellen wie Mozart.”³⁶

also auf ein der oben als psychologisch bezeichneten Kategorie zuzurechnendes Argument, dem die im Werkverzeichnis folgende Bemerkung, *Armida* sei ein Meisterstück, offenbar nicht widerspricht; auch nennt Gathy als Anzahl von Haydns Opern 24 italienische und 7 deutsche anstatt der sonst angeführten 14 und 5. Das namhafte *Universal-Lexikon* von Gustav Schilling (1835-38) enthält einen Haydn-Artikel von

Adolph Bernhard Marx, der ungekürzt in die einbändige Ausgabe des Lexikons von Ferdinand Simon Gassner von 1849 übernommen wurde; im entsprechenden, von Eduard Bernsdorf herausgegebenen Band des ursprünglich von Julius Schladebach redigierten und 1855-61 erschienenen *Neuen Universal-Lexikons* wird er immer noch zitiert. Es besteht somit eine direkte Übernahmetradition³⁷, die durch die weite Verbreitung des Nachschlagewerkes, die sich in den Umarbeitungen und Neufassungen spiegelt, sicherlich prägend für die zeitgenössischen Musikliebhaber war. Marx stellt vor die eigentliche Erörterung von "Leben und Werk" einen Absatz zur allgemeinen Charakterisierung des Komponisten, die den Topos des deutschen Genies u.a. mit den Worten paraphrasiert:

"Haydn war die Gesinnung Inhalt [Hervorh. orig.]. Er war ganz der Ausdruck seines Volkes, ganz voll und rein."³⁸

Der oben erwähnte Brief nach Prag gilt als Beleg für seine wichtigste Eigenschaft im Verhalten gegenüber Mozart, und seine historische Hauptbestimmung sei es gewesen, Musik ausschließlich 'musikalischer Bedeutung' zu komponieren. Dementsprechend wird das Motiv seines ungeeigneten Naturells als ästhetischer Einwand gegen seine Opern herangezogen, allerdings mit wesentlichen Zusätzen gegenüber Carpani:

"Haydn war ein durchaus frommer, katholischer Christ, aber in der unschuldigen Weise seines Landes [...] Mit der ganzen tausendlebigen, froher Pulse vollen Natur jubelte und lobte er, und betete innig, aber zutrauens- und anmuthsvoll wie ein Kind. Mit diesem Sinne und auf diesem geistigen Standpunkte konnte nun Haydn mit seinen Opern nicht in der Zeit Gluck's und Mozart's Stand halten. Scenischer Verstand, scharfe Characteristik, schnelle, starke Entscheidung, die Selbstentäußerung und der Eifer, die dem Dramatiker unentbehrlich sind, waren seinem ländlich-friedlichen Sinne fremd. Seine Opern (so viel wir davon kennen) enthalten Musik genug, aber wenig Drama."³⁹

Das *Neue Universal-Lexikon* von 1857 verschärft die Betonung von Haydns Bedeutung als deutschem Genie⁴⁰. Die abschließende Bewertung Haydns wird zwar in Marxens Worten zitiert, nicht aber dessen Passage über die Opern, die zwar genannt werden, darüberhinaus jedoch kein Thema sind (auch der Prager Brief wird nicht mehr erwähnt). Gustav Schilling selbst sieht in seiner 1856 in zweiter Auflage erschienenen Musikgeschichte das Werk Haydns als wesentlichen Beitrag zur deutschen Musik, erwähnt dessen Opern mit keinem Wort und sieht ihn vor allem als Neuerer der Kirchenmusik⁴¹. In der schmalen Haydn-Biographie Wilhelm Neumanns von 1854 werden aus der Esterházy'schen Periode unter den "bedeutendsten Compositionen Haydns aus jener Zeit" nur noch vier Opern namentlich genannt: "Acide e Galateo, Lo Speciale, Orlando Palatino, Armida"⁴², womit das Thema Oper abgehakt ist. Der Brief nach Prag gilt als Nachweis von "Pietät gegen den Vorgänger"⁴³.

Die Haydn-Forschung bis zum Anfang des 20. Jahrhunderts:

Die Literatur nach den 1850er Jahren⁴⁴ ist einerseits durch eine neue, zunehmend sachlich-wissenschaftliche Vorgangsweise bestimmt, die etwa Pohl und Wendschuh dazu veranlassen, auf ihre Quellenstudien hinzuweisen; andererseits nimmt die Bewunderung Haydns im Zuge der vorherrschenden Ästhetik ab, sodaß vor allem nur noch das Klischee vom kindlichen Papa Haydn übrigbleibt. Die Opern werden so gut wie übergangen oder mit noch weniger Umständen als zuvor abgewertet⁴⁵.

Constantin Wurzbach stellt in seinem biographischen Abriss von 1861 bzw. in daraus hervorgegangenen Lexikonartikel von 1862 vor allem ein für alle folgende Beschäftigung mit Haydn ebenso vorbildliches wie maßgebliches Werkverzeichnis zusammen, auf dessen Grundlage er auch die Würdigung Haydns als Komponisten vornimmt⁴⁶. In dem der Esterházy'schen Periode gewidmeten Abschnitt zählt er einige Opernnamen auf und berichtet wie Dies über die durch Intrigen nicht zustandegekommene Aufführung von *La vera costanza* in Wien und zusätzlich über die verhinderte des *Orfeo* in England (vom *Orfeo* hatte Dies ausdrücklich angegeben, daß ihm lediglich der Name bekannt sei). Zur Untermauerung seines Urteils zitiert Wurzbach den bei Dies wiedergegebenen Artikel von "Triest" und das Lexikon von Gassner (beide s.o.).

Ludwig Nohl hat sich zweimal auf musikschriftstellerischer Basis mit Haydn auseinandergesetzt⁴⁷, zunächst in seinem Buch *Der Geist der Tonkunst* von 1861 und dann als Verfasser der in Reclams Universal-Bibliothek erschienenen Biographie von 1880. In der im ersteren Buch enthaltenen *Charakteristik Joseph Haydns* sieht er Haydn vornehmlich als ein schlicht-kindliches, aber echt deutsches Gemüt, dem Empfindungstiefe und Schmerz mangeln (s.o., S. 61); die Biographie von 1880 holt etwas weiter aus, kommt aber zu keinem grundsätzlich anderen Ergebnis. Das Motiv der Italienreise - wo Haydn sogar Glucks Aufforderung "widerstanden" habe - wird mit Haydns Wertschätzung seiner eigenen Opern zum Beleg einer Vorbestimmungsahnung:

"[...] und nur ein tiefes inneres Gefühl für seinen entscheidenden Beruf und der glückliche Zufall, der ihm gestattete, dasselbe rechtzeitig dauernd zu befriedigen, bewahrten ihn vor einer Bahn, die ihm allerdings rasch Ruf und Glück begründet haben möchte, aber nicht den unsterblichen Ruhm gebracht hätte, der dem 'Vater der Symphonie' ums Haupt gewoben ist."⁴⁸

Den in Eszterháza entstandenen Opern bescheinigt Nohl, daß sie

"[...] sicherlich der feinen Detailzüge und besonders der harmonischen Schönheiten und instrumentalen Effecte eine reiche Fülle aufwiesen."⁴⁹

Nohl führt allerdings prompt an, Haydn selbst habe sie für unzeitgemäß gehalten - es fehle ihnen "die freie Gestaltung der geistigen Bewegung" und kritisiert dabei die Gattung Oper vor Gluck insgesamt. Damit von Haydns Charakter ein Schlaglicht auf dessen Musik geworfen werde, zitiert Nohl aus den 1867 von ihm herausgegebenen *Musikerbriefen* (siehe Anm. 21) den hier schon oft erwähnten Brief Haydns nach Prag, den er Haydns "schönsten" nennt. Er hebt Haydns kompositorische Fortschritte als Resultat der Begegnung mit Mozart

hervor und zitiert abschließend die Charakterisierung Haydns durch Griesinger, wobei er über diesen hinaus den deutschen Charakter von Haydns Musik herausstreicht.

Die Biographie C. Albert Ludwigs von 1867, die im Untertitel auf ihre authentischen Quellen hinweist, stützt sich neben Griesinger, Dies und Karajan (Zitat der Briefe an Frau Genzinger) vor allem auf Wurzbachs Arbeit, weil diese durch ihre verlässliche Chronologie hervorsteche. Die oben bereits erwähnte zunehmende Fremdheit des Komponisten Haydn wird für Ludwig, wie er in seiner Einleitung hervorhebt, explizit zum Anlaß des ganzen Buches, die Person des Komponisten im selben Atemzug zum moralischen Vorbild erhoben⁵⁰. Dem Motiv der Italienreise Haydn habe keine Gelegenheit gehabt, das Handwerk des Opernkomponisten zu erlernen verleiht er eine neue Wendung und betont damit, daß er kein unmittelbar aktuelles Thema mehr behandelt, sondern einen Blick zurück vornimmt:

“Seine Opern sind zwar wenig bekannt geworden und würden vielleicht auch den Anforderungen der neuern Kunstperiode gegenüber wenig Glück gemacht haben; allein nach Haydns eigener Meinung, und die darf uns vollkommen maßgebend sein, waren sie sämtlich tüchtige Arbeiten.”⁵¹

Erwähnung findet der *Orfeo* für England und die Intrige um *La vera costanza* in Wien, *Philemon und Baucis* wird als Lieblingsstück der Kaiserin Maria Theresia genannt. Der Brief nach Prag gilt einmal mehr als eines der wichtigsten Belegstücke für Haydns Bescheidenheit⁵².

Die Musikgeschichte v. Dommers zeigt in spärlichen Fußnoten Ansätze einer sich entwickelnden Wissenschaftlichkeit. Haydn wird hier sosehr als Teil der klassischen Trias der Instrumentalmusik gesehen, daß nicht nur seine Opern in einem halben Satz abwertend beurteilt werden, sondern auch die Oratorien und die Kirchenmusik; hervorgehoben werden vor allem technische Neuerungen wie die motivisch-thematische Arbeit⁵³.

Gleichsam als Antwort auf die schon von Wurzbach erhobene Forderung nach einer umfassenden und verlässlichen Biographie Joseph Haydns erscheint 1875 und 1882 das Werk von Carl Ferdinand Pohl, der einleitend zur Legitimation seiner Arbeit anführt, daß der Mozart-Biograph Otto Jahn ihn für dieses Unternehmen vorgeschlagen habe, wonach er zum methodischen Einstieg einen kurzen Abriss der bisherigen Haydn-Literatur gibt⁵⁴. Im ersten Band (1875) werden im Rahmen der biographischen Beschreibung die Opern nur kurz gestreift; z.B. wird Haydns *Acide* im Vergleich zu Händels bekannter Komposition über denselben Stoff abgewertet. Ästhetische Beurteilungen sind hauptsächlich im zweiten Band (1882) zu finden, da auch Pohl in seiner Darstellung zwischen “Leben” und “Werk” säuberlich trennt. Bei Pohl sind alle eingangs beschriebenen Topoi versammelt: das Motiv der versäumten Italienreise mit dem ‘handwerklichen’ Argument, Haydns Bedauern, nicht mehr für Gesang geschrieben zu haben, seine Einsicht in die Unzeitgemäßheit und lokale Beschränktheit seiner Opern usw. wobei Pohl zum letzten Motiv folgendes hinzusetzt:

“Daß trotzdem seine letzten Opern, wie wir sahen, in deutschen Übersetzungen auch auf fremden Bühnen bis noch zu Anfang unseres Jahrhunderts Eingang fanden, darf uns nicht irreführen. Es blieb doch nur ein Scheinleben, denn abgesehen von dem, durch Zeit und

Umstände bedingten; unseren heutigen Bedürfnissen gegenüber aber längst überlebten musikalischen Zuschnitt, tragen sie schon fast ausnahmslos in ihren unsäglich trostlosen Librettos den Todeskeim in sich.”⁵⁵

Bei der Opera buffa sieht Pohl einen “aparten Ton der Heiterkeit, der eben nur für die Bühne paßt” und lobt jene Stellen, in denen “irgendwo die Gemüthstiefe vorwalten” solle⁵⁶. Als einzige Ausnahme empfiehlt er *Lo speciale* zur Neubearbeitung und Wiederaufführung - eine Anregung, der Robert Hirschfeld schließlich nachgekommen ist⁵⁷. Den versäumten Italienaufenthalt sieht Pohl ähnlich wie Ludwig Nohl 1880 (s.o.) als einen Glücksfall, der Haydn zum “bahnbrechenden Führer” habe werden lassen (ebd.). Es folgen die psychologische Begründung der zur Opernkomposition fehlenden Charaktereigenschaften Haydns sowie ein Seitenblick auf die Schablonenhaftigkeit der italienischen Oper und die notwendige Rücksicht auf die Sänger. Die Bemerkung, daß die Komposition italienischer Opern Haydns Kompositionstechnik positiv beeinflußt und “seinen melodischen Schönheitssinn” erhöht habe, fällt jedoch aus dem üblichen Begründungszusammenhang. Auf die einzelnen Werke geht Pohl aus Gründen der Unzugänglichkeit ihrer Partituren jeweils nur kurz ein und fügt hinzu:

“[...] deren Licht und Schattenseiten aber ohne die nöthigen, uns hier zu weit führenden Belege zu bringen würde nichts frommen und ohnedies die gestellte Aufgabe nicht fördern.”⁵⁸

Gleichzeitig mit dem ersten Band von Pohls Biographie erscheinen 1875 das Lexikon von Hermann Mendel und die umgearbeitete zweite Auflage von Andrés Handlexikon, das sich wegen der Kürze der Darstellung auf einen Lebenslauf des als “Frühlingsverkünder deutscher Tonkunst” bezeichneten Komponisten beschränkt⁵⁹

Mendels mehrbändiges Werk übernimmt die Würdigung Haydns von Fétis und Gerber; bei der Besprechung der Opern ist zunächst ihre lokale Bestimmung hervorgehoben, danach werden die Aufführungsumstände von *Acide*, *La fedeltà premiata*, *Orlando paladino*, *Armida* und die Intrige um *La vera costanza* berichtet.

Auch der vierte Band von La Maras *Musikalischen Studienköpfen*, der den Aufsatz über Haydn enthält, gehört in den Umkreis von Pohls Biographie⁶⁰. Bereits 1888 erschien davon bereits eine dritte umgearbeitete Auflage, in der das zeitgemäße Bild vom humorigen Komponisten, dem Vater der deutschen Instrumentalmusik, mit einigen gemütvollen Verbrämungen versehen ist. So wird das Motiv der Italienreise als Glücksfall hinsichtlich Haydns Bestimmung gesehen. La Mara geht gleich zweimal darauf ein: zunächst in einem Kommentar zu Haydns Ausbildung bei Porpora (mit Betonung der Armut, die ihm eine fachgerechte Ausbildung nicht ermöglicht hätte). Immerhin werden die Opern hier mit positiven Vorzeichen versehen:

“Die Klippe, dabei ins Fahrwasser der Welschen zu gerathen, umschiffte er glücklich, ob er auch später eine Anzahl italienischer Opern schrieb, die er andern gleichzeitigen musikalischen Bühnenwerken an Werth keineswegs nachstellte.”⁶¹

Dazu wird etwas später mit Berufung auf die Haydn-Biographie von Ludwig Nohl noch die positive Auswirkung des Opernkomponierens auf Haydns Kompositionstechnik behauptet. Als Lieblingsstück Maria Theresias wird hier *L'in-*

fedeltà delusa genannt; die Intrige um *La vera costanza* wird ebenfalls erwähnt. Das Motiv der Italienreise wird als Griesinger-Zitat gegen Ende der Darstellung noch einmal, mit Unterstreichung der glücklichen Fügung dabei, übernommen.

Das bekannte Lexikon von George Grove widmet in seiner Erstausgabe von 1879 dem Komponisten Haydn einen umfangreichen Artikel mit ausführlichem Literaturverzeichnis⁶². Die Opern werden ein weiteres Zeugnis der mit Pohl wirksam gewordenen Grundlagenforschung - mit Anlaß und Aufführungsdatum genannt, bei *La vera costanza* wird daher die Intrige erwähnt. Der wertende Kommentar bleibt demgegenüber im traditionellen Rahmen: Zunächst wird ein Satz aus dem Brief nach Prag zitiert, der die beschränkte Eignung dieser Werke mit der Hilfe Haydns selbst belegen soll. Außerdem wird das Motiv der Italienreise hier mit der Bemerkung verknüpft:

“[...] we might have gained some fine operas, but we should certainly have lost the Haydn we all so dearly love.”⁶³

August Reißmann hat bereits vor seiner Zusammenfassung des von ihm weitergeführten Mendelschen Werkes (1882) selbst eine Haydn-Biographie verfaßt und 1879 herausgebracht⁶⁴. Die Biographie wird an geeigneten Stellen von längeren Exkursen unterbrochen, so folgt z.B. auf den schon bei Carpani aufscheinenden Topos von der Instrumentalmusik als junger Kunst ein längerer Abriß ihrer geschichtlichen Entwicklung. Nach einer ebenfalls mit Anlaß der Aufführungen versehenen Auflistung der Opern - inklusive Intrige um *La vera costanza* läßt Reißmann in der Würdigung von Haydns Schaffen eine grundsätzliche Kritik von Haydns Vokalwerk insgesamt folgen, in der die Opern in stilistischen Zusammenhang mit den Werken von Hasse und Graun gestellt werden, die Reißmann als einförmig bezeichnet. Weil Haydn außerdem weniger Verzierungen und Koloraturen als diese verwendet:

“[...] so ist es erklärlich, daß seine Opern selbst nicht einmal die Concurrenz mit jenen bestehen und daß sie auch nicht den Einfluß auf die Weiterentwicklung der dramatischen Musik gewinnen konnten.”⁶⁵

“Des Meisters Naturell entsprechend” (ebd.) seien allerdings seine heiteren Opern besser gelungen. Genannt werden *L'isola disabitata* und *Armida*. Im Lexikon-Artikel von 1882 kritisiert Reißmann unter Hinweis auf die italienische Schablone seiner Opern Haydn noch stärker.

In Hugo Riemanns Lexikon wird Haydn 1882 dem Klischee entsprechend als humorvoll und fröhlich geschildert. Am Ende des Werkverzeichnisses wird mit dem Satz: “Am wenigsten bekannt ist noch, daß Haydn auch Opern komponierte”⁶⁶ die Paraphrase des Topos eingeleitet, daß Haydn selbst wegen ihres lokalen Bezugs keine anderweitige Aufführungen gewünscht habe; der *Orfeo* und die Intrige um *La vera costanza* werden erwähnt.

In der Biographie Otto Gumprechts von 1885 findet sich schließlich wenig Positives zu Haydn als Opernkomponisten⁶⁷. Hier gilt er in erster Linie als Wegbereiter Mozarts und Beethovens, wobei sich der nationale Standpunkt als vornehmliches Bewertungskriterium herausstellt, besonders, was die Abqualifizierung der Opern betrifft:

“Von italienischem Tonwesen ist in den Werken des Meisters nicht viel zu finden. Seine gesamte Instrumentalmusik wie seine großen Oratorien sind kerndeutsche Gewächse.

Lediglich in den Opern und einigen kirchlichen Compositionen, fast ohne Ausnahme Gelegenheitsarbeiten, tritt jenes Element zu Tage.“⁶⁸

Zum Begriff “Gelegenheitsarbeit” folgt schließlich noch das Attribut der Anpassung an die “landläufige Schablone”⁶⁹ Damit ist die theatralische Musik Haydns abgehandelt. Der “wachsenden Geringschätzung” gegenüber Haydn, die Gumprecht zu konstatieren meint, setzt er jedoch kein musikbezogenes Argument entgegen, sondern nur Haydns moralische Tugenden⁷⁰.

In der Musikgeschichte von Wilhelm Langhans aus dem Jahr 1887 wird die Äußerung Haydns, er hätte mehr für Gesang schreiben sollen, nach Griesinger, aber ohne Namensnennung, zitiert⁷¹. Im übrigen setzt sich der Abschnitt über die Opern aus den bei Reißmann aufscheinenden (s.o.) Hinweisen auf Hasse und Graun, auf den lokalen Bezug der “Gelegenheitsarbeiten” usw. zusammen. Es fehlt aber auch nicht die Bemerkung über die günstige Auswirkung des Opernkomponierens auf Haydns Kompositionstechnik (ähnlich Pohl, s.o.). Ein Rückgriff auf Haydns angeblich eigene Haltung will mit einem kleinen nationalen Seitenhieb eine versöhnliche Perspektive schaffen:

“Trösten wir uns, wie der Meister selbst es gethan, dass es ihm versagt geblieben ist, den ephemeren Ruhm der zu seiner Zeit gefeierten Componisten der italienischen Oper zu theilen.”⁷²

Die Dissertation von Ludwig Wendschuh ist von der Absicht getragen, sich mit Haydns Opern als musikalischen Denkmälern ihrer Zeit auseinanderzusetzen:

“Wenn diese auch vielleicht nicht mehr ganz dem heutigen Geschmack entsprechen mögen, so waren sie doch für ihre Zeit so bedeutende Schöpfungen, dass sie historisch gebilligt und einmal im Zusammenhang beleuchtet zu werden verdienen.”⁷³

Wendschuh nennt als Quellen neben Pohl Griesinger, Dies und Carpani⁷⁴.

Die Forschungsabsicht impliziert nun eigentlich eine positive Perspektive auf Haydns Opern, die in zweierlei Hinsicht gegeben ist: Einerseits nimmt Wendschuh im 1. Kapitel (S. 14-25), wo er sich mit dem “Stand der Oper um 1750” beschäftigt und die italienische Vorherrschaft kritisiert, eine positive Vorauswertung vor; er spricht von Haydns “dramatischer Begabung” und versieht dessen Opern in ihren vokalen und instrumentalen Bestandteilen mit lobenden Attributen. Andererseits ist die Würdigung der Werke durchwegs durch positive Stellungnahmen von Haydn und seinen Zeitgenossen, durch Zitate aus Zeitschriften usw. ergänzt. Darüberhinaus werden jeweils die Quellen genannt, das Personenverzeichnis angeführt und die Handlung kurz nacherzählt. Der Kommentar des Autors folgt in der abschließenden Zusammenfassung und führt - was durch die einleitenden Feststellungen nicht zu vermuten gewesen wäre - in unmittelbarem Gegensatz zu den positiven zeitgenössischen Zeugnissen quasi als Resultat der Arbeit sämtliche traditionellen Verdikte an: So wird die Schablonenhaftigkeit kritisiert, die sich aus der Anpassung des deutschen Meisters an die italienische Oper wie aus der Rücksicht auf das fürstliche Sängerpersoneil ergibt; ein aus dem Zusammenhang gerissener Satz des Prager Briefes belegt die Beschränktheit des lokalen Bezuges der Opern. Es ist bemerkenswert, wie sehr sich der Widerspruch zwischen der zurschaugetragenen historischen Unvorein-

genommenheit und den aus der Tradition übernommenen negativen Beurteilungen in der Schlußbetrachtung selbst spiegelt, wo es zunächst heißt:

“Hierin liegt aber auch der Grund, weshalb Haydn’s Opern einer Wiederaufführung derartige Schwierigkeiten bereiten, dass sie umgearbeitet werden müssen, wie wir es bei *Lo Speciale* gesehen haben.”⁷⁵

Im nächsten Atemzug werden die fehlenden Aufführungen aber mit Erstaunen quittiert:

“Dass Haydns Opern ihren Eindruck auf die Zuhörer nicht verfehlt haben, ist bereits in der Einleitung, sowie bei den einzelnen Werken bemerkt worden. Wenn man dies alles in Erwägung zieht, muss man sich eigentlich wundern, dass diese Werke so schnell wieder von der Bühne verschwanden.”⁷⁶

Wendschuh findet letztlich einen Ausweg aus seiner ambivalenten Haltung, indem er feststellt, Haydn habe in seinen Opern “italienische Musik mit deutschem Geiste” verbunden, und die geringe Verbreitung der “Eigenliebe des Fürsten” zuschreibt⁷⁷. Damit ist jedoch der Widerspruch nur oberflächlich bewältigt. Die Position Ludwig Wendschuhs im Spannungsfeld seiner Funktion als ein nach damaliger Tradition um Objektivität bemühter Wissenschaftler und glühender Denkmalspender einerseits und als Rezipient von zeittypischen Werthaltungen andererseits wird dadurch zum historischen Anschauungsfall einer über das Thema “Oper” hinausgehenden, das Phänomen Haydn insgesamt betreffenden Haltung und dementsprechend mehr noch als die Biographie Carl Ferdinand Pohls zum Brennpunkt für den damaligen Bewußtseinsstand der historischen Musikwissenschaft.

Anmerkungen:

- 1 Gernot Gruber, *Die Protagonisten: Haydn und Mozart*, in: *Musikgeschichte Österreichs*, hrsg. von Rudolf Flotzinger und Gernot Gruber, Bd. 2, Graz - Wien Köln 1979, S. 162.
- 2 Vgl. z.B. Carl Dahlhaus, *Einleitung*, bzw. Ludwig Finscher, *Haydn, Mozart und der Begriff der Wiener Klassik*, in: *Die Musik des 18. Jahrhunderts* (= *Neues Handbuch der Musikwissenschaft* Bd. 5), hrsg. von Carl Dahlhaus, Laaber 1985, S. 1-19 bzw. 232-239.
- 3 Ludwig Wendschuh, *Über Joseph Haydns Opern*, Diss. Rostock 1896.
- 4 Carl Ferdinand Pohl, *Joseph Haydn*, Bd. 1, Berlin 1875, S. IX.
- 5 Johann Ferdinand von Schönfeld, *Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag*, Wien 1796, NA 1976, München - Salzburg 1976, S. 22 f.
- 6 Ernst Ludwig Gerber, *Historisch-Biographisches Lexicon der Tonkünstler, welches Nachrichten von dem Leben und Werken musikalischer Schriftsteller, berühmter Componisten, Sänger, Meister auf Instrumenten, Dilettanten, Orgel- und Instrumentmacher enthält*, Erster Theil A - M, Leipzig 1790, Sp. 609-612; Zitat Sp. 611 f.

- 7 Ders., *Neues historisch-biographisches Lexicon der Tonkünstler, welches Nachrichten von [...] kunstvoller Dilettanten, Musikverleger, auch Orgel- und Instrumentenmacher älterer und neuerer Zeit, aus allen Nationen enthält*, Zweiter Teil, E I, Leipzig 1812, Sp. 535-605. Pohl erklärt diesen Standpunktwechsel mit der vermehrten Information Gerbers, der unterdessen mit Haydn korrespondiert hatte und nun "mit gewissenhafter Treue" zusammenstellte, was über Haydn geschrieben worden war (siehe Anm. 4, S. X).
- 8 Georg August Griesinger, *Biographische Notizen über Joseph Haydn*, Repr. der Ausg. Leipzig 1910, hrsg. von Peter Krause, Leipzig 1979; Albert Christoph Dies, *Biographische Nachrichten von Joseph Haydn. Nach mündlichen Erzählungen desselben entworfen und herausgegeben*, Wien 1810; Giuseppe Carpani, *Le Haydine ovvero lettere su la vita e le opere del celebre maestro Giuseppe Haydn*, Milano 1812.
- Die zur gleichen Zeit erschienenen Biographien von Ignaz Theodor Arnold, *Gallerie der berühmtesten Tonkünstler*, Erfurt 1810, und Giovanni Simone Mayr, *Brevi notizie storiche della vita e delle opere di Giuseppe Haydn*, Bergamo 1809, werden in der folgenden Literatur zwar öfters genannt, aber nie zum Vorbild genommen. Sie dürften nicht wesentlich zu den in vorliegender Arbeit ausgeführten Argumentations-Traditionen beigetragen haben: Mayr wird von Pohl (siehe Anm. 4, Vorwort) als unbekannt bezeichnet, von Wendschuh (siehe Anm. 3) gar nicht angeführt; Arnold wird von beiden erwähnt und näher besprochen bei Leo Schrade, *Das Haydn-Bild in den ältesten Biographien*, Königsberg o.J., wo als Quellen Arnolds Griesinger, die Leipziger *AMZ* und Christian Albrecht Siebigks Haydn-Biographie (Breslau 1802) angegeben sind.
- 9 S. 641 ff., 657 ff., 673 ff., 689 ff., 705 ff., 721 ff., 737 ff., 776 ff.; zu Griesinger vgl. den Artikel im Bd. 16 der *MGG*, Kassel u.a. 1979, Sp. 535 f.
- 10 Griesinger (siehe Anm. 8), S. 1.
- 11 Dies (siehe Anm. 8), S. VII-X.
- 12 Griesinger, S. 24.
- 13 Dies, S. 198.
- 14 Griesinger, S. 25.
- 15 Dies, S. 199 f.
- 16 Carpani (siehe Anm. 8), S. 123.
- 17 Ebd., S. 132.
- 18 siehe Anm. 8.
- 19 Carpani, S. 10.
- 20 Griesinger, S. 118.
- 21 Franz Xaver Niemetschek, *Leben des K.K. Kapellmeisters Wolfgang Gottlieb Mozart, nach Originalquellen beschrieben*, Prag 1798; Ludwig Nohl, *Musiker-Briefe*, Leipzig 1867, S. 101 f.; vgl. dazu *Joseph Haydn. Gesammelte Briefe und Aufzeichnungen*, hrsg. von Dénes Bartha, Kassel u.a. 1965, S. 185 f.
- Die Folgerungen, die meist aus diesem Brief gezogen werden, sind freilich nur dadurch möglich, daß er zitiert wird, ohne daß man die vielleicht nicht mehr nachzuvollziehenden Umstände seiner Entstehung, die die darin ausgedrückten Meinungen relativieren würden, berücksichtigt (etwa die Möglichkeit einer höflichen Ablehnung eines unwillkommenen Auftrages).
- 22 Die im folgenden untersuchten Publikationen wurden nach den Haydn-Bibliographien bei H.C. Robbins Landon, *Haydn. Chronicle and Works*, Bd. 5, London 1977, S. 436-469, und in den *Haydn-Studien* III/3-4, München 1974, zusammengestellt. Da Pohl (siehe Anm. 4) und Wendschuh (siehe Anm. 3) gewissermaßen als Spiegel des

- Überlieferungsstandes gegen Ende des 19. Jahrhunderts angesehen werden müssen, wurde den in deren Literaturverzeichnissen genannten Publikationen der Vorrang gegeben. Auf dem Gebiet der Lexika wurden die heute als die für den damaligen Wissensstand für grundlegend angesehenen Werke herangezogen, wie sie im Sachteil des *Riemann-Musiklexikons*, Mainz u.a. 1967, Art. "Lexika", S. 515-519, bzw. in der *MGG*, Bd. 8, Kassel u.a. 1960, Art. "Lexika der Musik", Sp. 685-699, angegeben werden. Musikgeschichten wurden vereinzelt herangezogen, waren aber wenig ergiebig (s.u.).
- 23 Anon., *Essai historique sur la vie de Joseph Haydn, Ancien Maître de chapelle du Prince Esterhazy, Membre associé de l'Institut de France et d'un grand nombre d'Académies*, Strasbourg 1812; Joachim LeBreton, *Notice Historique sur la Vie et l'Ouvrage de Joseph Haydn*, Paris 1810; Nicolas Etienne Framery, *Notice sur Joseph Haydn*, Paris 1810. Framerys Biographie wird bereits von Griesinger selbst kritisiert: "[...] sind die Nachrichten des Herrn Framery theils entstellt, theils aus unzuverlässigen Quellen geschöpft" (Griesinger, Vorrede); auch Fétis (siehe Anm. 28) und Wurzbach (siehe Anm. 46) bewerten LeBreton und Framery als unzuverlässig.
- 24 Alexandre Etienne Choron - François-Joseph-Marie Fayolle, *Dictionnaire historique des musiciens artistes et amateurs, morts ou vivans, qui se sont illustrés en une partie quelconque de la musique et des arts qui y sont relatifs [...] précédé d'un sommaire de l'histoire de la musique*, Bd. 1, Paris 1810, S. 319-323. Laut Riemann (siehe Anm. 22) handelt es sich um eine französische Bearbeitung von Gerbers Lexikon von 1790.
- 25 Louis-Alexandre-César Bombet, *Lettres écrites de Vienne en Autriche sur le célèbre compositeur Joseph Haydn, suivies d'une vie de Mozart, et de considérations sur Métastase et l'état de la Musique en France et en Italie*, Paris 1814, S. 5-287 (Haydn betreffend). Der Vorwurf des Carpani-Plagiats wird 1844 bei LaFage (siehe Anm. 28) erhoben; Pohl berichtet von einem Streit zwischen Bombet und Carpani (siehe Anm. 4, Vorwort); Fétis charakterisiert Bombets Buch als eine Übersetzung von Carpanis wichtigsten Passagen "avec des additions étrangères au sujet"
- 26 Bombet, S. 67.
- 27 Giuseppe Bertini, *Dizionario storico-critico degli scrittori di musica e de più celebri artisti di tutti le nazione si antiche che moderne*, Palermo 1815, Bd. 2, S. 199-203. Darin wird Carpanis Buch folgendermaßen gelobt (S. 203): "[...] sia per l'esattezza delle notizie comunicategli dallo stesso Haydn, sia ancora per le grazie del suo stile, e soprattutto per un quadro di mano maestra qu'egli offre della storia letteraria dell'arte, e per l'imparzialità de'suoi ben fondati giudizi."
- 28 François Joseph Fétis, *Biographie universelle des Musiciens et Bibliographie générale de la musique*, 1835-44, Bd. 5, Bruxelles 1839, S. 83-103; Juste-Adrien Lenoir de LaFage, *Miscellanées musicales*, Paris 1844, S. 1-5 (*Notice sur Joseph Haydn*). Bei der Kommentierung der vorhandenen Literatur am Ende seines Artikels hebt Fétis bei Carpani die Authentizität der Informationen hervor, an Griesinger tadelt er die Kälte des Tonfalls, bei Dies weist er auf die Details aus Haydns Privatleben hin, die aber mit "beaucoup de naïveté" erzählt würden.
- 29 Fétis, S. 95 f. und ebd., Anm. 1.
- 30 LaFage, S. 41.
- 31 Johann Emanuel Großer, *Biographische Notizen über Joseph Haydn. Nebst einer kleinen Sammlung interessanter Anekdoten und Erzählungen, größtentheils aus dem Leben berühmter Tonkünstler und ihrer Kunstverwandten*, Hirschberg o.J. [1827].
- 32 Ebd., S. 12 u. 14.
- 33 Ebd., S. 13.

- 34 August Lewald, *Geschichte der Musik, für Freunde und Verehrer dieser Kunst, nach dem Französischen der Frau Bawr frei bearbeitet*, Nürnberg 1826, S. 113. In der Vorrede heißt es u.a.: “Der Uebersetzer hat gesucht einiges Mangelhafte in dem französischen Werke hinsichtlich deutscher Künstler und deutscher Kunst, zu ergänzen und zu verbessern.” (S. IV); vgl. dazu Fétis (siehe Anm. 28), Bd. 2, S. 87, Artikel *Bawr, Mme la Comtesse de*.
- 35 Für seine Zeit typisch ist der heute wohl eher befremdende Vorschlag Lewalds, wie dem bedauerlichen Umstand abzuhelpen sei: “Es wäre an der Zeit, daß ein geistvoller Mann die besten Stücke daraus entlehnte und eine besondere Oper zusammensetzte, wenigstens scheint uns dieses eben so glücklich und wohl noch glücklicher, als aus seinen Quartetten u.s.w. ein Singspiel zusammen zu setzen, wie dieß in neuerer Zeit geschehen ist.” (ebd.). Das erwähnte Singspiel könnte *Laurette* von 1791 sein, das bei Gerber (siehe Anm. 7) noch als “französische Oper” genannt wird, zu dem Fétis aber schreibt: “[...] cet opéra est un pastiche arrangé sur des morceaux pris dans les œuvres de ce maître.” (siehe Anm. 28), S. 97.
- 36 August Gathy, *Musikalisches Conversations-Lexicon. Encyclopädie der gesammten Musik-Wissenschaft für Künstler, Kunstfreunde und Gebildete*, Leipzig 1835, S. 205.
- 37 *Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften oder Universal-Lexicon der Tonkunst*, hrsg. von Gustav Schilling, 1835-1838, Bd. 3, Stuttgart 1835, S. 518-526; *Universal-Lexikon der Tonkunst. Neue Hand-Ausgabe in einem Bande*, hrsg. von Ferdinand Simon Gassner, Stuttgart 1849, S. 414-418; *Neues Universal-Lexikon der Tonkunst. Für Künstler, Kunstfreunde und alle Gebildeten*, hrsg. von Julius Schladebach bzw. Eduard Bernsdorf (ab 1855), Dresden u.a. 1855-61, Bd. 2, Dresden 1857, S. 414-418.
- 38 Schilling, S. 518; Gassner, S. 414.
- 39 Schilling, S. 525; Gassner, S. 417.
- 40 Aus der Bezeichnung “wahre Zierde der deutschen Musik” bei Schilling und Gassner (S. 518 bzw. S. 414) wird bei Bernsdorf: “[...] und somit datirt von ihm der Aufschwung, um den alle Nationen uns Deutsche beneiden und den sie uns als unser unveräußerliches und unbestrittenes Eigenthum lassen müssen.” (S. 358).
- 41 Gustav Schilling, *Die schöne Kunst der Töne oder heutige Musikunst, zur Orientierung über ihr gesamtes inneres und äußeres Wesen für Jedermann, alle ihre Freunde, Laien, Dilettanten und wirkliche Künstler, historisch, theoretisch-practisch dargestellt* (Stuttgart 1847), Zweite Ausgabe Stuttgart 1856, Bd. 1, 4. Kapitel, S. 370-448. Es heißt dort zusammenfassend: “Ja, daß ich es sage: wer Mozart mir erscheint gegenüber von Gluck auf dem Gebiete der Oper, der will mir Joseph Haydn seyn gegenüber von Carl Philip Emanuel Bach auf dem Gebiete der Kirchenmusik.” (S. 397 f.).
- 42 Wilhelm Neumann, *Die Componisten der neueren Zeit [...] in Biographien geschildert*, Bd. 10, *Joseph Haydn*, Cassel 1854, S. 15.
- 43 Ebd., S. 30 f.
- 44 Der Grund für die mit 1900 festgesteckte chronologische Obergrenze dieser Arbeit ergibt sich einerseits durch die Konstanz der Problemfelder in diesem Zeitraum, andererseits aus der Tatsache, daß mit den Arbeiten von Pohl und Wendschuh (siehe Anm. 4 bzw. 3) ein gewisser äußerlicher Abschluß durch die Aufarbeitung des bis dahin gültigen Wissensstandes erreicht ist und das Haydn-Jubiläum von 1909 mit seinen Anstößen zur neuerlichen Beschäftigung eine Art ‘Quantensprung’ für die folgende Haydn-Forschung bedeutet, was gesondert zu untersuchen wäre.
- 45 Als Dokument dessen, wie sehr die historische Ferne Haydns den Zeitgenossen um die Jahrhundertmitte bewußt geworden war, sei hier folgendes Zitat wiedergegeben:

- “So wie Bach aus der älteren Glanzepoche der deutschen Musik, so war Joseph Haydn aus der neueren derjenige, der von den modernen Reformatoren dem öffentlichen Leben entzogen und als veraltete Größe in die Kulturgeschichte verwiesen werden sollte; jetzt aber, nach längerer ungerechter Zurücksetzung, wieder hervorgezogen wird und das junge Geschlecht, das von den Wortführern der Zukunftsmusik nur Bemerkungen über seinen Zopf zu vernehmen gewohnt war, durch die blühende Schönheit seiner Werke in Staunen versetzt.” Friedrich Ritter von Hentl, *Gedanken über Tonkunst und Tonkünstler*, Wien 1868, S. 74. Vgl. dazu auch Clemens Höslinger, *Der überwundene Standpunkt. Joseph Haydn in der Wiener Musikkritik des 19. Jahrhunderts*, in: *Beiträge zur Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts*, hrsg. von Gerda Koller (= *Jahrbuch für österreichische Kulturgeschichte* I/2), Eisenstadt 1971, S. 116-142.
- 46 Constantin von Wurzbach, *Joseph Haydn und sein Bruder Michael. Zwei biographische Künstler-Skizzen*, Wien 1861; ders.; *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Österreich, enthaltend die Lebensskizzen der denkwürdigen Personen, welche seit 1750 in den österreichischen Kronländern geboren wurden oder darin gelebt und gewirkt haben*, Achter Theil, Wien 1862, S. 108-141. Neben Griesinger, Dies und Carpani, die er als beste Haydn-Biographien bezeichnet, stützt sich Wurzbach außerdem auf Theodor Georg Ritter von Karajans Buch *Joseph Haydn in London 1791 und 1792*, Wien 1861, aus dem er die Briefe an Frau Genzinger zitiert.
- 47 Ludwig Nohl, *Der Geist der Tonkunst*, Frankfurt 1861, S. 39-61 (*Charakteristik Joseph Haydns*); ders.: *Biographie Haydns* (= *Musiker-Biographien* Bd. 3), Leipzig, o.J.; hier heißt es resümierend, Haydn habe “jene Epoche begründet, in welcher die deutsche Instrumentalmusik die Herrschaft der Welt gewann.” (S. 123).
- 48 Ebd., S. 27.
- 49 Ebd., S. 41.
- 50 C. Albert Ludwig, *Joseph Haydn. Ein Lebensbild. Nach authentischen Quellen dargestellt*, Nordhausen 1867; “Immer wird es ein großes und mächtig wirkendes Mittel zur Erlangung einer über gewöhnliche Oberflächlichkeit hinausgehenden Bildung des Herzens und Geistes sein, wenn das Leben und Wirken großer Männer aus der fernen Vergangenheit dem Gedächtniß und dadurch dem Bewußsein des gegenwärtigen Geschlechtes als ein Gegenstand innerlichster Erfassung vorgestellt wird.” (Einleitung, S. 14 f.).
- 51 Ebd., S. 49.
- 52 Bemerkenswert ist der Abschluß der Biographie: “In wie hoher Achtung Haydn bei den Wienern stand, wies sich deutlich aus bei der öffentlichen Versteigerung seiner nachgelassenen Effecten.” (S. 212) deren hohe Preise Elssler veranlaßt hätten, Autographen zu fälschen.
- 53 Arrey von Dommers, *Handbuch der Musikgeschichte von den ersten Anfängen bis zum Tode Beethovens in gemeinfasslicher Darstellung*, Leipzig 1868, S. 564-567.
- 54 Carl Ferdinand Pohl (siehe Anm. 4), Bd. 1 und Bd. 2, Leipzig 1875 und 1882; mit Bd. 3 abgeschlossen von Hugo Botstiber, Leipzig 1927.
- 55 Ebd., Bd. 2, S. 346.
- 56 Ebd., S. 348.
- 57 Pohl begründet sein Urteil über *Lo speciale* folgendermaßen: “Haydn konnte hier noch unbefangen arbeiten und mag ihn die einfach natürliche Handlung, namentlich aber bei seiner schalkhaften Natur die Art und Weise, wie der alte Narr Sempronio von seinen jungen Nebenbuhlern gefoppt wird, angezogen haben, während all’ der gleißnerische Flitter, der den meisten späteren Opern mehr oder minder anhaftet, seiner ehrlichen Natur widerstrebt haben mußte.” (ebd., S. 356). Robert Hirschfeld

- hatte *Lo speciale* 1892 für die Musik- und Theaterausstellung in Wien übersetzt und bearbeitet. Diese Bearbeitung wurde 1895 in Dresden erstmals aufgeführt und an verschiedenen Orten wiederholt. 1909 fand in Wien im Rahmen der Haydn-Zentenarfeier eine weitere Aufführung statt, gleichzeitig erschien der Klavierauszug im Druck (Gutmann bzw. Universal Edition); vgl. dazu Wendschuh (siehe Anm. 3, S. 53); weiters Eusebius Mandyczewski, *Lo speciale*, in: *Haydn-Zentenarfeier, verbunden mit dem III. Musikwissenschaftlichen Kongress der Internationalen Musik-Gesellschaft. Programm- und Festbuch zu den Festaufführungen*, Wien 1909, S. 107-111.
- 58 Pohl, Bd. 2, S. 348.
- 59 *Musikalisches Conversations-Lexikon. Eine Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften. Für Gebildete aller Stände*, hrsg. von Hermann Mendel (bzw. August Reißmann), 1870-79, Bd. 5, Berlin 1875, S. 118-134; der Artikel ist gezeichnet "F. Jaerschkerski"; Salomon Kümmerle, *André's Handlexikon der Tonkunst*, 2. umgearbeitete Auflage, Offenbach o.J., S. 125 ff.; Zitat S. 125.
- 60 La Mara (= Marie Lipsius), *Musikalische Studienköpfe*, Bd. 4, 3. Auflage, Leipzig o.J., S. 229-322. Das fünfbandige Werk erschien 1875-82, wurde mehrfach aufgelegt und erschien ab 1911 auch in Einzelheften. Die "Classiker" werden im 4. Band als Vorläufer der zunächst behandelten zeitgenössischen Komponisten nachgeliefert.
- 61 Ebd., S. 252.
- 62 George Grove, *A Dictionary of Music and Musicians, by eminent writers, English and foreign*, 1878-79, Bd. 1, London 1879, S. 702-722.
- 63 Ebd., S. 719.
- 64 August Reißmann, *Joseph Haydn. Sein Leben und seine Werke*, Berlin 1879; *Handlexikon der Tonkunst*, hrsg. von August Reißmann, Berlin 1882, S. 194-196.
- 65 Reißmann 1879, S. 245.
- 66 Hugo Riemann, *Musik-Lexikon. Theorie und Geschichte der Musik, die Tonkünstler alter und neuer Zeit mit Angaben ihrer Werke, nebst einer vollständigen Instrumentenkunde*, Leipzig 1882, S. 375-378; Zitat S. 377. Noch die von Alfred Einstein bearbeitete 11. Auflage von 1929 enthält einen in Grundzügen unveränderten Haydn-Artikel; bei den Opern werden allerdings die von Haydn selbst bzw. vom zeitgenössischen Publikum geschätzten Werke sowie die Bearbeitung von *Lo speciale* durch Robert Hirschfeld erwähnt.
- 67 Otto Gumprecht, *Unsere klassischen Meister. Musikalische Lebens- und Charakterbilder*, Bd. 2, Leipzig 1885, S. 1-70.
- 68 Ebd., S. 10.
- 69 Ebd., S. 29.
- 70 Der Satz: "Zur musikalischen Signatur der Gegenwart gehört auch die wachsende Geringschätzung Haydns. Seine kristallne Klarheit gilt für Flachheit, seine weise Selbstbeschränkung für Beschränktheit." (ebd., S. 44) führt zu Zeitkritik, die sich u.a. gegen die herrschende "Genußsucht" richtet.
- 71 Wilhelm Langhans, *Die Musikgeschichte des 17., 18., und 19. Jahrhunderts in chronologischem Anschlusse an die Musikgeschichte von A.W. Ambros*, Bd. 2, Leipzig 1887, S. 126-145.
- 72 Ebd., S. 130.
- 73 Wendschuh (siehe Anm. 3), S. 13.
- 74 Ebd., S. 14.
- 75 Ebd., S. 121.
- 76 Ebd., S. 125.
- 77 Ebd., S. 126.

ZOBODAT - www.zobodat.at

Zoologisch-Botanische Datenbank/Zoological-Botanical Database

Digitale Literatur/Digital Literature

Zeitschrift/Journal: [Wissenschaftliche Arbeiten aus dem Burgenland](#)

Jahr/Year: 1992

Band/Volume: [090](#)

Autor(en)/Author(s): Knotik Cornelia

Artikel/Article: [Zur Bedeutung und Bewertung des Operschaffens Joseph Haydns im Wandel der Haydn-Rezeption. 57-75](#)