

Diskant und Tenor sind. Eine Ausnahme dieser Regel ist gelegentlich in vielstimmigen Kompositionen festzustellen, die unter dem Einfluß des Frühbarocks entstanden sind.

Fundierte Analysen von mehrstimmigen Kompositionen der damaligen Zeit setzen das Quellenstudium voraus, das nötig ist, um zu einem historisch adäquaten Verständnis der Musikwerke zu gelangen. Historisch adäquat ist das Verständnis nicht, wenn man den Theoretikern nicht nur vorschreibt, wie sie die Kompositionen ihrer Zeit zu verstehen haben, mit denen sie sich zum Teil sehr ausführlich beschäftigen, sondern ihnen auch vorwirft, daß sie die Musikwerke falsch verstanden haben. Historisch adäquat ist das Verständnis auch nicht, wenn man den Komponisten vorschreibt, wie sie ihre eigenen Werke zu verstehen haben, und ihnen zudem vorwirft, daß sie ihre eigenen Kompositionen falsch verstanden haben. Das gleiche gilt natürlich auch für Autoren, die Theoretiker und Komponisten in einer Person sind, von denen beispielhaft folgende genannt werden: Gallus Dreßler (1533–ca.1585), Seth Calvisius (1556–1615), Johannes Nucius (ca.1556–1620), Adam Gumpelzhaimer (1559–1625), Bartholomaeus Gesius (ca.1560–1613), Andreas Raselius (ca.1563–1602), Michael Praetorius (ca.1571–1621), Johann Andreas Herbst (1588–1666) und Johann Crüger (1598–1663).

Wendelin Müller-Blattau erklärt in diesem Zusammenhang: „Die Theoretiker konnten sich allerdings nicht so schnell von der überlieferten Lehre [der Tonartenbestimmung] freimachen wie die Komponisten [...]“⁵⁹.

Bei Carl Dahlhaus ist dieser Sachverhalt folgendermaßen formuliert: „Die Differenzierung in eine authentische und eine plagale Modusvariante versagt beim mehrstimmigen Satz des späteren 16. Jahrhunderts, obwohl die Nomenklatur tradiert wurde, als entspräche sie noch der musikalischen Wirklichkeit“⁶⁰.

Über die musikalische Wirklichkeit beziehungsweise über die historischen Gegebenheiten einer Epoche geben die Quellen Auskunft, die aufgrund ihrer spezifischen Kriterien und ihres dazugehörenden Umfeldes einzuordnen und zu interpretieren sind – jede Quelle spricht die Sprache ihrer Zeit und ist aus dieser ihrer Zeit zu betrachten.

Die Streichquartette op. 3 von Joseph Haydn

von Günther Zuntz, Cambridge/England

I.

Die *Streichquartette* op. 3 Nr. 1–6 (Hob. III, 13–18), die seit fast zweihundert Jahren (und bis gestern oder vorgestern) in allen Ausgaben der Haydn-Quartette standen – das berühmteste ist Nr. 5 mit dem oft, vielleicht zu oft zitierten *Andante cantabile*, der ‚Serenade‘ –: sind sie echt oder nicht? Das ist unsere Frage.

⁵⁹ Wendelin Müller-Blattau, a. a. O., S. 11

⁶⁰ Carl Dahlhaus, Rezension zu Bernhard Meier, *Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie*, Utrecht 1974, in: *Mf* 29 (1976), S. 355.

Drei Äußerungen der ersten zeitgenössischen Autorität sind unser Ausgangspunkt¹:

1. „[...] Ganze Opera von gefälschtem Haydn erschienen so in Paris. Der berühmteste Fall ist der des sogenannten ‚Opus 3‘ (dies ist die Nummer in Pleyels Gesamtausgabe). Es kam in Paris an als Werk eines Paters Romanus Hoffstetter. M. Bailleux [der Herausgeber des Erstdrucks] radierte einfach Hoffstetters Namen aus den bereits gravierten Platten und setzte Haydns dafür ein (aber der originale Autorenname ist noch sichtbar.)“ (H. C. Robbins Landon, *Haydn at Eszterháza 1766–1790*, London 1978, S. 591).

2. „Heutzutage der berühmteste Fall einer Haydn-Fälschung ist wohl der des P. Romanus Hoffstetter, dessen Quartette 1777 von Bailleux gestochen wurden; vor der Veröffentlichung aber radierte Bailleux den originalen Namen aus der Platte (aber nicht vollständig, so daß der Name ‚Signor Hoffstetter‘ unter dem später darübergedruckten Namen Haydns gelesen werden kann) und setzte Haydns an seine Stelle.“ (Ders., op. cit., S. 380).

3. „[...] bald begannen französische Verleger ihre eigenen Unterschiebungen. Die berühmteste von diesen war [sic] das Ausradieren des Komponistennamens auf den Platten von einigen Streichquartetten des Paters Romanus Hoffstetter [...] und die Substitution von Haydns Namen. Dies war der Ursprung der sogenannten Quartette ‚Opus 3‘, die fälschlich Haydn zugeschrieben werden, einschließlich der berühmten Serenade von Opus 3 Nr. 5.“ (Ders., *Haydn, A Documentary Study*, 1981, S. 10)².

Dies ist eine Chimäre, geboren aus unvollständiger Beobachtung und übereilter Folgerung. Seit zwanzig Jahren habe ich das einem jeden gesagt, der hören wollte, und vergebens gewartet auf den einen oder anderen der anerkannten Experten, der sie berichtigen würde. Zwanzig Jahre ist genug – vielmehr, es ist zu lange; denn inzwischen ist der Lapsus des hervorragenden Kenners zum „*Consensus omnium* unter Haydn-Forschern“³ geworden; er ist verewigt im *New Grove*⁴ und im *Riemann Musik Lexikon*⁵; und in der großen neuen kritischen Ausgabe von Haydns Werken, Band XII, 1 *Frühe Streichquartette*, ist Opus 3 nicht zu finden; ein nüchterner Satz im Vorwort bedeutet den überraschten Benutzer, daß diese Quartette „von der Forschung heute als unecht angesehen“ werden, und in dem zugehörigen *Kritischen Bericht* findet er kein Wort näherer Begründung⁶. Auch die Produzenten der öffentlichen Meinung – Journale, Schallplattenkataloge usw. – erliegen allgemach der gelehrten Mode; kurz, eine übereilte Vermutung wird zum Dogma. Jemand muß die Grundlagen der heutigen ‚einstimmigen Auffassung der gelehrten Forschung‘ überprüfen. Da niemand sonst es tun will, muß ich es versuchen⁷.

I. A

Jeder Interessierte kennt den fundamentalen Artikel, in welchem Alan Tyson und H. C. Robbins Landon ihre Beobachtungen an gewissen Exemplaren der Bailleux-Ausgabe von

¹ Ich übersetze alle englischen Zitate ins Deutsche.

² Wiederholt („wie kürzlich festgestellt“) auch in dem deutschen *Kleinen Haydn-Buch* (Rowohlt Taschenbuch, 1979), S. 26.

³ Georg Feder in *Haydn-Studien* 3 (1974), S. 125.

⁴ Georg Feder in *The New Grove*, Bd. 8, 1980, S. 380 s. v. *Haydn, J.*, *Worklist*, zitiert ‚Opus 3‘ unter der Sammelüberschrift *Selected spurious works* mit der Anmerkung: „? by R. Hofstetter, though in HV“

⁵ *Riemann Musik Lexikon, Ergänzungsband, Personenteil A–K* (1972) s. v. *Haydn, J.*, S. 500 (G. Feder).

⁶ Die Meinung des Herausgebers Georg Feder muß der Benutzer in dem in Anm. 3 zitierten Artikel finden.

⁷ Ich durfte meine Überlegungen vortragen in einem Seminar „Echtheitsfragen bei den Wiener Klassikern“ gemeinsam mit Professor Arnold Feil im Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Tübingen im Juli 1984, das Seminar und seine Diskussion waren für mich höchst wertvoll und anregend. Dies heißt aber nicht, daß irgendjemand anders als ich selbst meine unzeitgemäßen Ansichten zu verantworten hätte.

Opus 3 anzeigen, sowie die Folgerungen, die sie aus ihnen zogen; es wird daher genügen, wenn ich an die entscheidenden Sätze in *The Musical Times* (105, 1964, S. 506) erinnere:

„Vor der ersten Linie von Musiknoten zum Ersten Quartett stehen die Worte ‚Quatuor I‘. Einige andere Worte standen dort ursprünglich, sind aber getilgt worden. In gewissen Exemplaren sind die getilgten Wörter noch lesbar. In den Stimmen für die 2. Violine, Viola und Cello (‚basso‘) waren die ursprünglichen Worte: ‚Quartetto / del Signor / Hofstetter No. 1‘⁸. In der Ersten Violin-Stimme lief eine längere Überschrift über die (ganze) Seite, über den Noten, und auch dort, wo später ‚Quatuor I‘ eingraviert wurde. Der Wortlaut, der sich nur schwer entziffern läßt, scheint gewesen zu sein: ‚Quartetto per due Violini, Alto e Basso del Signor Hofstetter / Violino Primo / No. 1.‘ Genau das gleiche findet sich bei dem Zweiten Quartett [...]. Bei den anderen Quartetten ist kein Anzeichen von Tilgungen.“

Nach einem Abschnitt über Hoffstetter schließen die Verfasser wie folgt:

„Obwohl die bibliographische Bezeugung, die wir vorlegen, sich nur auf die ersten zwei Quartette bezieht, sind wir unserer Meinung nach berechtigt, Hofstetter als den Komponisten von allen sechs zu betrachten, einschließlich des Andante cantabile in Nr. 5, der berühmten Serenade.“

Ich habe die Beobachtungen der geehrten Autoren nachgeprüft an den zwei Exemplaren des Bailleux-Drucks in der Cambridge University Library (MRS 325-8 und MRS 382-5) und würde sie von Anfang bis Ende bestätigen. Ihre Feststellung, wonach bei den folgenden vier Quartetten keinerlei ‚Hoffstetter-Spuren‘ sich zeigen, bestätigt sich gleichfalls in den Cambridge Exemplaren.

Dagegen sind ihre Folgerungen der Kritik ausgesetzt. Bei Betrachtung unserer Tafeln 1 und 2 (S. 237 und 238) zeigt sich sofort, daß die eingangs zitierten Behauptungen Robbins Landons freie Phantasien sind. Seine und Alan Tysons Beobachtungen von 1964 geben keinen Grund zu der Behauptung, daß die sechs Quartette „in Paris ankamen als Werke von Pater Romanus Hoffstetter“ und daß „Mr. Bailleux Hoffstetters Namen einfach ausradierte“ – vielmehr ‚tilgte‘⁹ – „und Haydns dafür einsetzte“: Von Haydns Namen ist weder über den ersten zwei Quartetten noch bei den übrigen die geringste Spur.

Er stand ja auf dem Titelblatt. In Drucken des 18. Jahrhunderts wurde der Name des Komponisten einer Serie von Sonaten, Symphonien, Kammermusikwerken usw. über den einzelnen Werken nicht wiederholt, eben weil das – meist kunstvoll verzierte – Titelblatt ihn deutlich und eindeutig angab. Unsere Tafel 3 (S. 239) illustriert diese völlig sachgemäße Regel. Sie zeigt die erste Seite des Drucks einer Serie von sechs Quartetten. Der Name des Komponisten – angeblich Hoffstetter¹⁰ – steht nicht auf dieser Seite. Er wäre hier

⁸ Unsere Tafel 1 ist analog der Illustration auf S. 507 in dem Artikel von Tyson und Robbins Landon. Sie gaben keine Illustration von *Violino primo*; siehe unsere Tafel 2.

⁹ Was in Metallplatten eingraviert (‚gestochen‘) ist, kann nicht ‚ausradiert‘ werden. Man tilgt es, indem man es von der Rückseite der Platte zurückhämert; danach wird die Vorderseite in der Regel noch so geglättet, daß vom ursprünglich Gestochenen nichts mehr zu sehen ist und die Platte wieder wie unberührt erscheint. Im vorliegenden Fall ist dies nur unzulänglich besorgt worden. Mit der Makellosigkeit seiner Publikationen nahm Bailleux es offenbar nicht allzu genau. Dafür gibt es weitere Anzeichen. Die Ziffern, welche im Ersten Quartett die Anzahl der Takte in den einzelnen Sektionen angeben, hatten zur Berechnung des Layout gedient und hätten vor dem Druck getilgt werden sollen. Ferner: Der erste Satz von Nr. 2 hat den ohnehin absonderlichen Titel *Fantasia con Variazioni*. Im Bailleux-Druck, Erste Geige, heißt das *Tanhasia con variazion* (sic) und blieb unberichtigt. Und schließlich sind da die unberichtigten Fehler im Notenstich, die Feder (S. 128) anführt. Ein kritisch sorgfältiger Herausgeber wie später Pleyel war Bailleux also nicht; diese Tatsache gibt aber keinen Grund, ihn in Sachen ‚Opus 3‘ einer absichtlichen Fälschung zu beschuldigen.

¹⁰ Tafel 3 nach Unverricht, *Die beiden Hoffstetter* (Anm. 44), S. 16. Laut Unterschrift unter dieser Seite bei Unverricht stellt sie den Erstdruck von Hoffstetters Opus 1 dar. Wie Prof. Feil mir bemerkte, ist das ein Irrtum, denn in Unverrichts eigenem Katalog der

überflüssig gewesen: er stand ja auf dem Titelblatt. Diese Seite sieht daher genau so aus wie die erste Seite unseres Bailleux-Drucks, die Hoffstetter-Spuren abgerechnet; beide entsprachen dem normalen Zeitgebrauch.

Dagegen aber war es üblich und nötig, über jedem Werk den Autor zu nennen, wenn Werke verschiedener Komponisten in einem Sammelband oder -heft vereinigt publiziert wurden, was damals wie heutzutage häufig geschah. Damit wird die Interpretation der von Alan Tyson und Robbins Landon vorgelegten Beobachtungen überaus schwierig. Ihr Satz: „Obwohl die bibliographische Bezeugung [...] sich nur auf die ersten zwei Quartette bezieht, sind wir unserer Meinung nach berechtigt, Hoffstetter als den Komponisten von allen sechs [Quartetten] zu betrachten“ wird unhaltbar, denn in dem Fall dürfte Hoffstetters Name über keinem der sechs erscheinen. Gesetzt aber, Hoffstetter würde als der Komponist nur der ersten zwei proklamiert: von wem stammen die übrigen? Die Namen ihrer Komponisten sollten dann doch über jedem einzelnen Quartett erscheinen? Außerdem haben alle – fast alle –, die sich bisher näher mit ‚Opus 3‘ befaßt haben, die Handschrift eines und des gleichen Autors in allen sechs Quartetten erkannt; wie könnte man danach die ersten zwei von den übrigen trennen?

Der einfachste, vielleicht einzige Ausweg aus diesem Dilemma wäre, wenn man sich an das Titelblatt hielte, welches das ganze Opus Haydn zuschreibt (mit Recht oder mit Unrecht: darüber könnte man weiterhin diskutieren), und sich über die getilgten Hoffstetter-Titel nicht weiter beunruhigte. Über deren Ursprung und Tilgung könnte, wer will, sich allerhand Erklärungen ausdenken. Soviel aber sollte einleuchten: Die Tatsache, daß der Name Hoffstetter über den ersten zwei Quartetten getilgt wurde, ist nichts weniger als ein Beweis, daß sie trotzdem von Hoffstetter sind¹¹.

I. B

Weder Robbins Landon noch ich selbst haben bisher die wichtigen Beobachtungen berücksichtigt, die Alan Tyson bereits 1975 vortrug, die aber erst 1981 in dem Buch *Haydn Studies, Proceedings of the International Haydn Conference Washington, D. C., 1975*, S. 95–98, gedruckt erschienen sind¹². Ich habe auch diese an den Cambridger Exemplaren nachgeprüft; sie haben sich mir als unzweifelhaft korrekt erwiesen.

Tyson's zentrale Beobachtung ist, daß die ersten zwei Quartette in dem Bailleux-Druck von einem anderen Graveur herrühren als der Rest. Im Vergleich mit anderen zeitgenössischen Drucken ist die Verschiedenheit zwischen beiden zwar nicht eben groß; aber sie ist unbestreitbar. Ein in die Augen fallendes Symptom liefern die Doppelstriche mit Doppelpunkten als End- und Wiederholungszeichen: Sie sind verhältnismäßig dünn und schwach in Q[uartett] 1 und 2, aber dick und stark in Q 3–6; ferner die leicht verschiedenen Stempel für „[orte]“ sowie der Duktus von Überschriften wie „Menuet“ und „Andante“.

Werke Hoffstetters begegnet das abgebildete Werk nirgends. Wiederholte Anfragen bei den Bibliotheken in Uppsala und Skara (wo das Original sich befinden soll) blieben leider unbeantwortet; daher bleibt hier ein ungelöstes Teilproblem. Für den vorliegenden Zweck aber ist es unerheblich, denn die Photographie reproduziert jedenfalls die erste Seite einer zeitgenössischen Serie von Quartetten von einem und demselben Komponisten.

¹¹ Nach A. van Hoboken, *Joseph Haydn, Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*, Bd. 3, Mainz 1978, Addenda et Corrigenda, S. 296 (mit Bezug auf H. Unverricht, s. u. Anm. 44).

¹² Ich danke Herrn E. Olleson, Oxford, für den Hinweis auf diese wichtige Veröffentlichung sowie für eine Kopie der betr. Seiten.

Tyson nimmt mit Recht an, daß Mme. Annereau, die auf dem Titel genannt ist, Q 3–6 graviert hat; er erkennt ihren Stil auch in den fetten Überschriften wie „QUATUOR I“ und „Violino Primo“ sowie in einigen Zufügungen (z. B. „Con Sordini“ vor Nr. 1, 3) und Korrekturen in dem von dem anderen Graveur ‚X‘ stammenden Text von Q 1–2.

Nach diesen m. E. unbestreitbaren Beobachtungen stellt Tyson fest, daß „nur die zwei ersten Quartette jemals den Namen ‚Hofstetter‘ über sich hatten“ (S. 97). Auch ihm ist der Gedanke gekommen (*ib.*), daß sie für einen Sammelband von Werken von ‚vari autori‘ gemeint gewesen sein könnten. Wo diese Platten, „die vielleicht schon vorher von anderen gebraucht worden sein könnten“, ursprünglich herkamen, ist ihm ein ungelöstes Rätsel, denn er hat kein anderes Produkt des ‚Graveurs X‘ finden können.

Die Folgerung, daß mindestens die Quartette 1 und 2 Werke Hoffstetters seien, liegt nahe. Alan Tyson zieht sie nicht, und schon garnicht für Nr. 3–6; er „überläßt es anderen, seine Beobachtungen zu kommentieren“, und in der Tat finden wir uns weiterhin auf unsicherem Boden. Auch nach seinen exakten Feststellungen sprechen die obenerwähnten Fakten gegen die zunächst einleuchtende Folgerung, daß mindestens die ersten zwei Quartette, oder gar alle sechs, Kompositionen Hoffstetters seien: Die Überschriften über den zwei ersten verbieten, ihm alle sechs zuzuschreiben, und die nahe stilistische Verwandtschaft der zwei ersten mit den übrigen verbietet, sie auf verschiedene Komponisten zu verteilen; zumal deren Namen dann über jedem der übrigen Quartette erscheinen müßten – sei’s auch getilgt wie der Hoffstetters. Bedenklich bei der Hoffstetter-These ist auch die Tatsache, daß „keiner der Kataloge von Bailleux oder irgendeinem anderen zeitgenössischen französischen Musikverleger Quartette von Hofstetter enthält“ (Tyson, l. c., S. 97). Zu all dem kommt der Eindruck – es ist wohl nicht nur mein Eindruck –, daß das technische und musikalische Niveau von ‚Opus 3‘ hoch über dem liegt, was, nach seinen eignen Quartetten zu urteilen, dem Pater Romanus Hoffstetter erreichbar war.

Wie soll man sich, nach all dem, den kuriosen Zustand der betreffenden Bailleux-Platten erklären? Diese Frage bedeutet, wie oben bemerkt, eine Aufforderung zu freiem Phantasieren; der Spielraum der Möglichkeiten ist zu weit. Genug, wenn klar geworden ist, daß auch nach Alan Tysons scharfsichtigen Beobachtungen der Bailleux-Druck keinen stichhaltigen Grund liefert, ‚Opus 3‘ Haydn abzusprechen. Die Tilgung seines Namens ist, wie gesagt, nicht gerade ein überzeugendes Argument zugunsten Hoffstetters.

II.

Die problematischen getilgten „Hofstetter“-Überschriften im Bailleux-Druck müssen gebucht werden als eines der vielen Probleme der Haydn-Überlieferung, aber als dokumentarischen Beweis der Unechtheit von ‚Opus 3‘ kann man sie ehrlicherweise nicht zitieren. Haydns Name steht nun einmal auf dem Titelblatt. Warum? „Aus unbekanntem Gründen“, erklärt Georg Feder¹³. Bis zum triftigen Beweis des Gegenteils sollte die Antwort vielmehr sein: ‚Weil es Werke Haydns sind.‘ Denn, wohlgermerkt, niemand braucht zu beweisen, daß ‚Opus 3‘ Haydns Werk ist: Das ist die Überlieferung seit Bailleux‘ und Pleyels Ausgaben, bekräftigt durch Haydns eignes Verzeichnis seiner Werke. Wer sich

¹³ *Haydn Studien* 3 (1974), S. 127

dazu gedrängt fühlt, mag Zweifel an dieser Überlieferung vorbringen; er wird aber, gegenüber dieser Überlieferung, sehr gewichtige Gründe anzuführen haben. Der einzige anscheinend dokumentarische Beweis der Unechtheit hat sich als prekär erwiesen. Seit er zuerst publiziert wurde, im Jahre 1964, und nicht ohne Beziehung zu ihm, ist eine Anzahl weiterer Nachweise der Unechtheit versucht worden, die dann zu der erwähnten ‚übereinstimmenden Meinung der Haydnforscher‘ gerannen.

Diese Argumente gilt es zu prüfen. Ich gestehe vorweg: Mein Resultat ist, daß es in dieser Frage zwar nicht wenig des Sonderbaren und Problematischen gibt, aber nichts, das dem Gewicht der Überlieferung die Waage halten könnte. Dabei halte ich mich an die alte Regel: ‚Du sollst nicht glauben, daß zehn schlechte Gründe so gut seien wie ein guter.‘

II. A

Beginnen wir mit der Bewertung der Erstaussgabe. Nach Ludwig Finscher¹⁴ ist Bailleux „als Haydnverleger notorisch unzuverlässig“. Das ist so leichthin gesagt, aber eine Übersicht seiner Haydnausgaben bis auf Opus 3 herab gibt keinen Anlaß, ihn einer Fälschung zu bezichtigen¹⁵. Es sind die folgenden: a) Sechs Trios für Streicher, alle echt; b) Sechs Symphonien, davon fünf echt, eine nicht (mit letzterer könnte Bailleux selbst Opfer eines Fälschers geworden sein); c) Sechs Duos für Streicher, alle echt. Danach also kommt Opus 3; die angeführten Praezedenzen können einen Verdacht gegen seine Echtheit nicht begründen. Danach aber – vermutlich weil Opus 3 ein Erfolg war – publizierte Bailleux einen zweiten Faszikel von sechs Haydn-Quartetten (er nannte ihn „Opus XXVIII“, den vorigen „Opus XXVI“), der nach allgemeinem Urteil durchaus unecht ist¹⁶. Erfolg verdirbt den Charakter – aber die Echtheit von Opus 3 bleibt davon unberührt.

Sie blieb bis 1964 unbezweifelt, weil Opus 3 in Pleyels monumentaler Gesamtausgabe der Quartette stand, danach in Haydns spätem Werkverzeichnis und allen Ausgaben. Seitdem ist die Autorität der fundamentalen Pleyel-Ausgabe mehrfach in Frage gestellt worden. Sehr zu Unrecht. Ich bedaure, wiederholen zu müssen, was mehrere Autoritäten vor mir gesagt haben, besonders auch Jens Peter Larsen. Der letztere hat, aufgrund einer überlegenen Kenntnis der gesamten Tradition, dargelegt, daß die Überlieferung von Opus 3 zwar anders ist und weniger vollständig als die der übrigen frühen Quartette, daß dies aber keinen hinreichenden Grund abgibt, dessen Echtheit zu bezweifeln; denn Pleyel war „wie ganz wenige berufen, eine Scheidung zwischen Echtem und Unechtem [. . .] durchzuführen. [. . .] Seine Entscheidungen ruhen auf einer Sachkenntnis, die bei keinem anderen Verleger zu finden gewesen wäre“; seine Ausgabe ist „eine sehr gute Lösung der schwierigen Aufgabe“¹⁷.

Es sei mir gestattet, an einige Punkte von Pleyels Biographie zu erinnern. Pleyel war Haydns Schüler und lebenslanger loyaler Freund. Von 1772 bis 1777 lebte er in Haydns

¹⁴ Ludwig Finscher, *Studien zur Geschichte des Streichquartetts*, Bd. 1, Kassel 1974, S. 169.

¹⁵ Hier folge ich Georg Feder, l. c., S. 129, ziehe aber aus seinem Material eine der seinen entgegengesetzte Folgerung.

¹⁶ Näheres bei Feder, l. c., S. 144.

¹⁷ Jens Peter Larsen, *Die Haydn-Überlieferung*, Kopenhagen 1939, S. 148f. Vgl. *ib.*, S. 293: „Aller Wahrscheinlichkeit nach sind auch diese 8 Werke echt []“

Haus in Eszterháza als sein Schüler¹⁸. Er wurde ein angesehener Musiker, ein höchst fruchtbarer Komponist und zugleich Musikverleger. Wie bewundernswert ihre Freundschaft die Probe bestand, als Pleyel im Jahre 1792 von den Gegnern der Salomon-Konzerte aus Straßburg nach London berufen wurde, um dort Haydn zu opponieren: das ist wohlbekannt¹⁹. 1795 zog er nach Paris, eröffnete dort seinen Verlag und entfaltete eine erstaunlich vielseitige Tätigkeit. 1800 machte er große Anstrengungen, um Haydn persönlich nach Paris einzuladen, kam aber, des Krieges wegen, nur bis Leipzig²⁰. Damals muß er die große Ausgabe der Quartette bereits in Arbeit gehabt haben, denn Stich und Druck des Riesenwerks müssen Jahre gedauert haben, und vorher mußte Sammlung und Sichtung des Materials geschehen und Haydns Meinung darüber eingeholt werden. Im September 1800 arrangierte Haydn bereits die Übersendung des Porträts, welches neben der Titelseite erscheinen sollte; am 4. Mai 1801 erkundigt er sich mit einiger Ungeduld, wann das Werk erscheinen werde; die Vorarbeiten dürften also ins Jahr 1798, spätestens 1799, gefallen sein. Damals also muß Pleyel sein Material gesammelt, seine Auswahl getroffen und sie Haydn zur Begutachtung übersandt haben; vielleicht hat er ihn auch in problematischen Fällen um Rat gebeten. Jedenfalls enthält die Titelzeile der großartigen Tafel der aufgenommenen 83 Werke die entscheidenden Worte „avoués par l’Auteur“. Das Gewicht dieser Worte läßt sich nicht wegdeuteln; oder woher könnte man ein Recht ableiten, Pleyel als Lügner zu disqualifizieren? Das Gegenteil wird erwiesen durch das Resultat: Paris – wie Robbins Landon mit Recht sagte²¹ – war überschwemmt mit unechten Haydn-Drucken; warum erscheint keiner von diesen bei Pleyel? Er reproduzierte Bailleux’ „Opus XXVI“, nicht aber dessen Gegenstück „Opus XXVIII“. All dies zeugt von bewußter und kompetenter Auswahl. Und da sollten sie sich gerade bei diesem einen Werk getäuscht haben, er und Haydn selbst?

II. B

Um die kümmerliche (eher wohl: die nicht vorhandene) Basis für Zweifel an Pleyels Autorität zu verstärken, wird von manchen auf die angebliche Gedächtnisschwäche des alten Haydn verwiesen; so schon von Alan Tyson und Robbins Landon (1964, S. 506): „Man sollte nicht zu viel Gewicht legen auf die Tatsache, daß der alte Haydn (der damals Schwierigkeit hatte mit dem Wiedererkennen seiner frühesten Werke) die Themenliste *in toto* anerkannte.“ Und László Somfai²²: „Das auch sonst vereinzelt Fehler aufweisende Haydn-Werkverzeichnis von 1805 (HV) genügt als Echtheitsbeleg nicht.“

¹⁸ Vgl. D. Bartha in *Joseph Haydn, Gesammelte Briefe und Aufzeichnungen*, Kassel 1965, S. 75f. – Robbins Landons Hypothese, daß der Schüler, dessen gute Fortschritte Graf Erdödy mit dem Geschenk von Wagen und Pferden an Haydn belohnte, eben Pleyel gewesen sei, ist sehr anziehend.

¹⁹ Zwei von Pleyel in Haydns Stil komponierte Klaviertrios sind unter Haydns Werke geraten. Die beiden würden gewiß erstaunt gewesen sein, sie als „gestohlen“ bezeichnet zu finden in einem höchst gelehrten Artikel von A. Tyson (in: *The Music Review* 27 [1961], S. 21); dieser Austausch zwischen Lehrer und Schüler tat ihrer Freundschaft keinen Abbruch.

²⁰ Zu diesen und den folgenden Angaben vgl. D. Bartha, *ib.* (Anm. 18), S. 352, 363 u. ö.

²¹ Wie zu Anfang dieses Artikels zitiert u. ö. – Robbins Landon gab eindrucksvolle Belege in *The Music Review* 18 (1957), S. 213ff., vgl. auch die erstaunlich reiche Übersicht bei G. Feder, l. c., S. 131ff. Dabei bleibt zu beachten, daß Pleyel nur gedruckte ältere Ausgaben heranzog.

²² Zitiert nach der Zusammenfassung bei Unverricht, *Die beiden Hoffstetter*, Mainz 1968, S. 13. – Es beweist nichts gegen Pleyels Kompetenz, daß er aus La Chevardières Druck Opus 1 Nr. 5 aufnahm und aus Hummel Opus 2 Nr. 3 und Nr. 5. Gewiß waren diese Werke wesentlich für andere Besetzung bestimmt; sie wurden aber – man bedenke die Freiheit, mit der damals Besetzungen

Das ist leicht gesagt, aber ungültig. Die abwertenden Andeutungen dürften sich darauf beziehen, daß HV zwei Divertimenti von Vanhal enthält und zwei Klaviertrios von Pleyel. Bei Opus 3 aber handelt es sich nicht um vereinzelt Divertimenti, sondern um einen Satz von sechs Quartetten, und nicht um HV, sondern um Pleyels Ausgabe; nicht um 1805, sondern um 1798 oder 1799, als Haydn, nicht eben senil, nach dem Triumph mit der *Schöpfung* die Arbeit an den *Jahreszeiten* begann und die *Nelsonmesse* komponierte²³. Damals war er sehr wohl imstande zu beurteilen, ob Opus 3 sein Werk war oder nicht²⁴. Zu eben dieser Zeit, und später, hat er in der hier vorausgesetzten Weise auch mit Breitkopf & Härtel bei der Vorbereitung der *Œuvres Complètes* zusammengearbeitet mit dem besonderen „Bestreben, aus der Ausgabe das Unechte auszuschließen“²⁵. Dem entspricht, daß er in einem Dankbrief an Pleyel vom Dezember 1802 insbesondere die „Correctheit“ der Ausgabe rühmt²⁶: Offenbar bedeutet „Correctheit“ für ihn den Ausschluß unechter Werke. Daß bei solcher Zusammenarbeit von Pleyel und Haydn ein ganzes Opus von sechs unechten Quartetten in die projektierte autoritative Ausgabe schlüpfen konnte, ist bis zur Unglaublichkeit unwahrscheinlich²⁷.

III.

Vier weitere Argumente werden von Bestreitern der Echtheit von Opus 3 angeführt, nämlich 1. daß keine von Bailleux' Druck unabhängigen Handschriften bekannt sind; 2. daß das späte Datum dieses Drucks im Widerspruch stehe zur Entwicklung von Haydns Quartettstil; 3. daß Opus 3 im Entwurfskatalog (EK) nicht aufgeführt ist; 4. daß es aus erstaunlich verschiedenartigen Einzelwerken bestehe. Keines dieser Argumente ist ohne Gewicht; mir will aber scheinen, daß sie weder einzeln noch zusammengenommen die Unechtheit wahrscheinlich machen und auch, daß sie alle vier sich mit dem vierten erledigen. Ich bespreche sie aber zunächst einzeln der Reihe nach.

1. Es ist gewiß bemerkenswert, daß von den frühen Quartetten op. 1 u. 2 je 20, 30, ja 40 Handschriften bekannt sind, von Opus 3 aber keine einzige – jedenfalls keine von Bailleux unabhängige²⁸. Es könnte sich ja immerhin noch die eine oder andere finden. Von einer

variiert wurden! – auch als Streichquartette gespielt, geschrieben und gedruckt. Und sie sind echter Haydn! Die Aufnahme einer ganzen Serie von sechs unechten Werken wäre davon fundamental verschieden: ein wirklicher grober Irrtum, der einzige in dem großen Werk.

²³ Die meist zitierten Nachrichten über Haydns körperliche und geistige Hinfälligkeit sind die von Dies; sie beginnen 1805. In dem Brief an seinen Bruder vom 22. Januar 1803 (Bartha, S. 419) spricht Haydn von der „plötzlichen Veränderung“ seiner Gesundheit („seit 5 Monath bin ich zu allen Unternehmungen ganz unfähig“). Noch kurz davor, im Sommer 1802, war der „hinfällige“ Haydn imstand gewesen, die *Harmoniemesse* in knapp drei Monaten zu komponieren und einzustudieren! In seinem Brief an Breitkopf vom 12. Juni 1799 hatte er sehr spezielle Gründe, sein Alter und „abnehmende Geisteskräfte“ zu pointieren.

²⁴ „Die einzige Stütze für die Echtheit von ‚Opus 3‘ besteht darin, daß Haydn gegen die Aufnahme dieser Werke in Pleyels Gesamtausgabe der Streichquartette nicht protestiert hat“, so Feder, I. c., S. 130. Ich hoffe, daß aus dem Vorstehenden klar wird, wie wenig diese Formulierung der historischen Realität entspricht.

²⁵ J. P. Larsen, I. c., S. 139.

²⁶ Bartha, I. c., S. 415. – „Ein Dokument darüber, daß Haydn diese Liste Werk für Werk gebilligt hätte, ist nicht bekannt“ (Feder, I. c., S. 127): Das ist buchstäblich wahr; nicht aber, was damit impliziert wird.

²⁷ Der eben erwähnte Dankbrief Haydns ist gewiß nicht ein Dokument, mit welchem Opus 3, ‚Werk für Werk‘, als ‚authentisch‘ im juristischen Sinne bewiesen werden könnte. Dagegen bestätigen aber die angedeuteten historischen Fakten, Haydn, Pleyel und ihre Zusammenarbeit betreffend, die Echtheit aller in Pleyels Ausgabe aufgenommenen Werke nicht weniger definitiv als irgendein unterschriebenes Dokument; historische Einsicht macht dann die ingeniose Konstruktion überflüssig, mit welcher Feder, I. c., S. 130f., zu erklären sucht, warum Pleyel das ‚unechte‘ Opus 3 rezipierte. Pleyel könnte diese Werke recht wohl aus seinen Jünglingsjahren in Eszterháza im Gedächtnis behalten haben.

²⁸ Vier Handschriften, die Opus 3 enthalten, sind allerdings registriert. G. Feder, I. c., S. 127, demonstriert ihre Abhängigkeit von Bailleux' Druck überzeugend.

Messe, die für verloren galt, wurde vor kurzem eine Handschrift entdeckt, und das im Dachboden eines Farmhauses in Nordirland; Robbins Landon ist für ihre unzweifelhafte Echtheit eingetreten. – Vor 50 Jahren plädierte Marion Scott für die Echtheit des Quartetts, das jetzt ‚Opus 0‘ genannt wird²⁹. Es begegnet nicht in Pleyels Ausgabe, daher auch nicht in Haydns Werkverzeichnis von 1805, wohl aber im EK; Marion Scott fand den Text in einigen frühen Drucken, nicht aber in Handschriften. Seitdem aber sind viele gefunden, und damit ist ihre Meinung bestätigt worden. Wenn von Opus 1 und Opus 2 so viele Handschriften existieren, liegt das wohl daran, daß diese Quartette in Österreich und angrenzenden Ländern bekannt und beliebt waren; wenn von Opus 3 keine Handschriften gefunden sind, so heißt das wahrscheinlich, daß diese Quartette dort nicht bekannt waren. Warum nicht? Vielleicht finden wir später eine Erklärung dafür.

2. Bailleux' Druck wurde von Larsen auf 1775–1779 datiert; heute setzt man ihn meist in 1777. Haydns Quartette op. 17 erschienen 1772 im Druck, wurden also spätestens 1771 geschrieben; Opus 20 liegt nur ein Jahr später. Haydn konnte unmöglich nach diesen die viel einfacheren des Opus 3 schreiben. Das heißt aber nicht, daß Opus 3 nicht von ihm geschrieben sein könnte. Er muß es vor Opus 9 komponiert haben, also in den 1760er Jahren, und es muß viel später dem Drucker in die Hände gefallen sein. Das wäre keineswegs ein Ausnahmefall. Von Opus 9 an erscheinen die Quartette zwar jeweils bald nach ihrer Niederschrift, die des Opus 1 und Opus 2 dagegen zirkulierten etwa sieben Jahre lang nur in Abschriften. Zwei andere Beispiele: Das Autograph der Klaviersonate *Es-dur* (Hob. XVI Nr. 45) ist datiert 1766, gedruckt wurde sie erst über zwanzig Jahre später; die etwa gleichzeitige Sonate 14 gar erst 1806.

3. Daß im EK die Quartette op. 1, 2, 9, 17 und 20 registriert sind, nicht aber op. 3, ist gewiß auffallend. Nicht, daß diese Auslassung ohne Parallelen wäre. Robbins Landon schrieb vor über dreißig Jahren³⁰: „Haydn ließ eine große Zahl von Werken sowohl im EK wie im HV aus“, und Jens Peter Larsen 1980³¹: „EK ist nicht allumfassend für Werke bis 1765“ (man ergänze: noch weniger für spätere Daten). Als Beispiel dienen elf frühe Klaviertrios, erhalten z. T. in alten Drucken, z. T. nur in Handschriften, die im EK und im HV nicht verzeichnet sind, deren Echtheit aber Georg Feder in einer sorgfältigen und überzeugenden Untersuchung nachgewiesen hat³². Ähnlich steht es mit einer Anzahl früher Klavierwerke. Um auf die Quartette zurückzukommen: Opus 1 Nr. 5 und 6 fehlen im EK. Das Fehlen eines ganzen Opus von sechs Einheiten – innerhalb einer Gruppe, von der so viele andere Opera verzeichnet sind – bleibt trotzdem auffallend. Eine nähere Betrachtung des betreffenden Teils des EK soll uns einer Erklärung näher bringen.

EK enthielt von Anfang an gesonderte Seiten und Überschriften für viele verschiedene Gattungen, z. B. Symphonien, Streichtrios, Messen, Barytontrios und Divertimenti, nicht aber für Streichquartette. Diese wurden unter den Divertimenti aufgeführt, aus denen sie ja, als eine Sondergattung, entstanden sind. Dies jedoch mit einem bemerkenswerten

²⁹ Der Leser ist gewiß vertraut mit ihrer Einleitung und Ausgabe von ‚Opus 0‘ (Oxford Press 1931) und J. P. Larsens Bemerkungen dazu, l. c., S. 102.

³⁰ In: *Music Review* 13 (1952), S. 182.

³¹ In: *The New Grove*, Bd. 8, 1980.

³² In: *Haydn-Studien* 2 (1970), S. 289.

Unterschied: Haydn selbst trug Opus 9, 17 und 20 auf den Rändern oder sonstigem Raum auf bereits gefüllten Seiten ein, und zwar jeweils alle sechs Werke eines jeden Opus. Dabei behielt er die Bezeichnung „Divertimento a quattro“ bei. Daß er mit diesen Werken eine neue Gattung schuf, konnte ihm selbst am wenigsten verborgen sein; trotzdem sind die Autographen von Opus 17 (1771) und Opus 20 (1772) noch betitelt „Divertimenti a quattro“. Aber Opus 33 wurde 1782 von Artaria veröffentlicht als „Six Quatuors pour [...]“, und seitdem erst spricht Haydn selbst in Titeln, Ankündigungen und Briefen einfach von „Quartetten“ („Quatuors“, „Quartetti“), wie es die Firma Breitkopf in ihren Katalogen schon 1765 getan hatte („8 Quadri“ = Opus 1) und seit 1771 („6 Quattri“ = Opus 9) regelmäßig tat³³.

Die Registrierung der Quartette von Opus 1 u. 2 (es steht fest³⁴, daß sie zusammengehören und daß ihre Abteilung in zwei Opera von Pleyel stammt) ist bemerkenswert anders als die der späteren. Die dritte Seite des EK hat Elssler senior, Haydns damaliger Amanuensis, nach drei Divertimenti, mit sieben Quartetten gefüllt; nämlich ‚Opus 0‘, vier aus dem späteren Opus 1 und zwei aus Opus 2. Elssler differenzierte die Quartette von den Divertimenti, indem er sie als „Notturmi“ bezeichnete³⁵; Haydn selbst ersetzte dies durch das traditionelle „Divertimento a quattro“. Trotzdem erweist eben die Zusammenstellung so vieler Quartette (die natürlich auf Haydns Anweisung geschah), daß er schon damals diese als eine besondere Form empfand und sie als solche herauszugeben wünschte, und zwar in der üblichen Anzahl von jeweils sechs Werken³⁶. Elssler sen. und Haydn selbst trugen auf den folgenden Seiten, zwischen vielen Divertimenti, vier der vorher nicht erwähnten Quartette aus Opus 2 nach (aber Opus 1 Nr. 5 und 6 kamen nie in den EK). Diese Einträge führen uns zurück in die Zeit der ursprünglichen Anlage des EK, also vor ca. 1765; die nachträglich eingezwängten von Opus 9 und den folgenden Opera müssen aus ca. 1768 und später stammen. Warum findet sich Opus 3 nicht zwischen diesen zwei Gruppen? Fehlt es ohne ersichtlichen Grund, wie die erwähnten Klaviertrios und die zwei Quartette aus Opus 1? Das ist denkbar; aber das Fehlen eines ganzen Opus von Quartetten, während frühere und spätere vollzählig aufgeführt sind, erfordert doch wohl eine mehr spezielle und solide Erklärung. Eine solche bietet sich, scheint mir, bei Erwägung des letzten der kritischen Argumente.

4. Es ist unbestreitbar, daß die Normalzahl von sechs Quartetten bei Opus 3 durch eine Vereinigung von überraschend verschiedenartigen Einheiten zustandegebracht ist, denn es enthält Quartette von zwei, drei oder vier Sätzen, und bei letzteren steht das Menuett einmal vor, sonst aber nach dem langsamen Satz. Man darf schon sagen, daß Haydn schwerlich eine so kunterbunte Sammlung unter seinem Namen hätte ausgeben lassen. Das

³³ Ludwig Finscher hat dies lange vor mir beobachtet: *Studien zur Geschichte des Streichquartetts*, Bd. 1, Kassel 1974, S. 157; mir eine erwünschte Bestätigung.

³⁴ Robbins Landon, l. c., S. 184 (Anm. 30); Reginald Barrett-Ayres, *Joseph Haydn and the String Quartet*, London 1974, S. 9.

³⁵ R. Barrett-Ayres gibt (l. c., S. 6) eine amüsante Übersicht über die verschiedenen Bezeichnungen für die frühen Quartette; noch mehr bei Finscher, l. c., S. 89ff.

³⁶ Auch die jetzt berühmte Fürnberg Hs. enthält sechs Quartette, vier aus Opus 1 und zwei aus Opus 2: J. Vecsey, *Haydn compositions in the National Széchényi Library Budapest*, 1960, S. 44. – Sonderbarerweise befinden sich unter den sieben Quartetten, die Elssler auf EK 3 schrieb, sowohl ‚Opus 0‘, welches Hummel (Amsterdam 1765) und seine Nachfolger an den Anfang des Drucks von ‚Opus 1‘ setzten, als auch ‚Opus 1, 1‘, das bei La Chevardière (Paris 1764) und dessen Nachfolgern, einschließlich Pleyel, diesen Platz einnimmt.

gilt aber genausogut für jeden anderen honetten Komponisten; d. h. diese bunte Zusammenstellung fordert in jedem Fall eine Erklärung und berührt die Frage nach Haydns Verfasserschaft nur indirekt.

Marion Scott versuchte vor bereits fünfzig Jahren eine Erklärung³⁷. Bailleux, meinte sie, könnte angesichts der steigenden Berühmtheit Haydns ihn um einen Satz Quartette zur Veröffentlichung gebeten haben; Haydn, um jene Zeit von vielen Verpflichtungen in Anspruch genommen, raffte zusammen was er zur Hand hatte, komponierte auch einiges neu, und brachte so die gewünschten sechs Werke zusammen.

Barrett-Ayres fand diese Hypothese „interessant, wenn auch nicht völlig überzeugend“³⁸. Mir scheint undenkbar, daß Haydn Mitte der 1770er Jahre Quartette wie Opus 3 unter seinem Namen hätte publizieren lassen; geschweige daß er damals solche komponiert hätte; dies Niveau lag hinter ihm. Das ist gewiß die Meinung der meisten Haydn-Forscher³⁹. Marion Scott hat aber – ich glaube, als erste – auf einen wichtigen Aspekt des Problems hingewiesen, indem sie vom „experimental character“ des Opus 3 als Ganzem sprach. Diesen Aspekt hat sie allerdings nicht weiter verfolgt. Wir wollen ihren Ansatz nutzen, mit veränderter Richtung.

Vier der sechs Quartette sind viersätzig. Vor Opus 3 hatten alle Haydn-Quartette (und andre) fünf Sätze; sie blieben damit im Rahmen des Divertimentos. Nach Opus 3 haben alle Haydn-Quartette (und andre) vier Sätze: Rahmen der neuen Kunstform. Das war schon ein Experiment. Dabei gingen die einzelnen Sätze in Opus 3 verschieden weit über die von Opus 1 u. 2 her vertrauten Formen hinaus. Man denke an die stürmischen Neuerungen in den folgenden Opera: Damit verglichen war das in Opus 3 Erreichte nur ein erster, wenn auch bedeutender Schritt. Es ist ein Suchen und Versuchen, das zwar nie Unvollkommenes produziert, zumindest in Nr. 5 eine erste, in ihrer Art klassische Vollendung erreicht, aber vom erstrebten Ziel noch fern ist. Das dreisätzig Opus 3 Nr. 2 ist ein anderer, in sich abgerundeter Versuch: nach dem *Andante* der *Fantasia con Variazioni* als erstem Satz (einer Form, die früher und später wiederkehrt⁴⁰) war ein zweiter langsamer Satz nicht erfordert; in seiner Dreisätzigkeit ist es doch das (nach Zahl der Takte) längste der Quartette des Opus 3. Bleibt das zweisätzig Opus 3 Nr. 4. Da sehe ich nicht, wie man der Meinung von Sir Donald Tovey, László Somfai⁴¹ (und andren) sich entziehen könnte: Diese zwei Sätze, in nur entfernt verwandten Tonarten, bilden keine künstlerische Einheit. Jeder ist (sage ich) echter Haydn, jeder hat bei ihm Vorläufer und Nachfahren (die ich vor Kennern nicht zu zitieren brauche) – aber ihre Zusammenstellung ist gewaltsam und wenig sinnvoll. Das kann Haydn nicht verschuldet haben; auf solche Weise würde er keinem Bailleux willfahren. Der wird, wie alle seine damaligen Kollegen, erschwindelte Kopien für die sechs Nummern seines „ŒUVRE XXVI“ zusammengebracht haben.

³⁷ *Proceedings of the Royal Music Association* 61 (1934/5), S. 15.

³⁸ L. c., S. 43.

³⁹ So L. Finscher in *Haydn Studies* (1981), S. 105.

⁴⁰ S. das instruktive Kapitel *Theme and variations* bei Barrett-Ayres, l. c., S. 358ff. (der aber Opus 3 Nr. 2 nicht erwähnt). Das nächstliegende Beispiel ist der erste Satz von Opus 2 Nr. 6 mit vier Variationen über gleichem Baß, ganz wie in dem frühen *Klaviertrio* in *F* (Hob. XV, 2) und der Klaviersonate 15, letzter Satz, mit seinen vielen Varianten.

⁴¹ Tovey, zitiert bei Barrett-Ayres, l. c., S. 42; Somfai in *Haydn-Jahrbuch* 3 (1965), S. 157.

Hiermit, scheint mir, erledigen sich, über einem und dem gleichen Nenner, die in diesem Abschnitt aufgeworfenen Fragen. Haydn selbst – so wird man schließen – hatte diese „experimental works“ nicht zur Veröffentlichung bestimmt; zumal sie die für ein Opus gebräuchliche Anzahl von sechs homogenen Einzelwerken nicht erfüllten. Damit erklärt sich, daß bislang keine von Bailleux unabhängigen Handschriften sich gefunden haben – daher solche auch in den Katalogen der Musikalienhändler nicht erwähnt werden –, im Unterschied zu den früheren Quartetten op. 1 und 2. Sie waren nicht im Handel. Ferner besteht kein Zwang anzunehmen, daß diese „experimental works“ alle zur gleichen Zeit entstanden seien; ihre Entstehung bei verschiedenen Gelegenheiten innerhalb des Zeitraums von etwa 1762 bis etwa 1767 ist vielleicht wahrscheinlicher⁴². Damit ließe sich dann bei den in Opus 3 zusammengebündelten Werken eine verschiedene Nähe zu bzw. Entfernung von Opus 1 und 2 einerseits und Opus 9 und 17 andererseits erklären. Es erklärt sich so jedenfalls, daß sie nicht im EK erscheinen: sie bilden ja kein sinnvoll zusammengehöriges Opus. Selbstverständlich hat aber Haydn diese Werke mit Mitgliedern des Esterházy-Orchesters gespielt; mindestens zur Zeit ihrer Entstehung. Dafür mußten Kopien der Stimmen geschrieben werden. So ergab sich für ungetreue Kopisten die Gelegenheit, unrechtmäßige Abschriften herzustellen. Solche dürften es gewesen sein, die dann Bailleux zur Verfügung standen, als der Erfolg konkurrierender Verleger mit Haydns Symphonien und den Quartetten op. 17 und 20 sowie eigne frühere Erfahrungen ihn einen guten Ertrag vom Vertrieb anderer Werke des gleichen Autors erwarten ließen.

IV.

Ebensowenig also wie vorher die Zweifel an Pleyels und Haydns eigener Kompetenz können die Eigenheiten von Opus 3 in seiner Zusammensetzung und in seiner Überlieferung einen Verdacht gegen seine Echtheit wirksam begründen. Damit könnte ich – um im Stil seiner Zeit zu reden – die ‚Rettung‘ Haydns als abgeschlossen betrachten. Es bleibt aber noch eine Art von Angriffen auf Opus 3, auf die einzugehen ich mich bisher gehütet habe, weil allzuviel des Individuellen und Irrationalen involviert ist; solche nämlich, die, von der Qualität und dem Stil der darin zusammengefaßten Werke ausgehend, diese an sich zu bewerten und demgemäß in die Entwicklung von Haydns bzw. Hoffstetters Quartettschaffen einzuordnen oder als damit unvereinbar nachzuweisen trachten. Der blasse Schatten des Paters von Amorbach muß dabei der Vergessenheit noch einmal auf kurze Zeit entrissen werden, da er ja zur Zeit „allgemein als der Autor von Opus 3 gilt“⁴³. Über diese Fragen dürfte sich noch eine lebhaftige Diskussion zwischen den Experten abspielen – von der ich als bloßer Philologe mich gern fernhalte. Ich erlaube mir aber, als warnendes Memento, abschließend mit einer kleinen Sammlung von Zitaten zu zeigen, in welche Paradoxa und Widersprüche der zu geraten riskiert, der Haydn das Opus 3 abzusprechen unternimmt.

⁴² Die Melodie des *Sauschneider Capriccios* (Autograph 1765) kehrt, wie K. Soldan zu seiner Ausgabe (Peters) bemerkt, im Menuett von Opus 3 Nr. 6 wieder. Literatur dazu bei L. Finscher (Anm. 33), S. 177. Es wäre sonderbar, wenn sowohl Haydn als auch sein ‚Nachahmer‘ die gleiche Volksmelodie übernommen hätten.

⁴³ So Øivind Eckhoff, in: *Studia musicologica norvegica* 4 (1978), S. 10.

IV. A

Am Ende des grundlegenden (oder -stürzenden) Artikels von Alan Tyson und Robbins Landon (1964) heißt es:

„Wir sind, wie wir meinen, berechtigt, Hofstetter als den Komponisten aller sechs Quartette [des Opus 3] anzusehen [...]. Vielleicht werden jetzt Handschriften der ganzen Serie auftauchen, mit Hofstetters Namen versehen, oder gar eine gedruckte Ausgabe, womit dann die Angelegenheit erledigt wäre.“

Diese Erwartung hat sich nicht erfüllt. Die Verfasser drückten zugleich die Hoffnung aus, daß eine genauere Übersicht über Leben und Werke Hoffstetters bald erscheinen werde. Diese Hoffnung erfüllte sich mit der Veröffentlichung von Hubert Unverrichts *Die beiden Hoffstetter*⁴⁴. Den Interessenten ist das Büchlein mit seiner willkommenen Übersicht über Leben und Werke der beiden Brüder bekannt; ich wende mich sogleich zu Unverrichts Beitrag zu unserem Problem.

„Opus 3‘ gliedert sich also in das Gesamtschaffen dieses Amorbacher Benediktiner-Paters bruch- und nahtlos ein“: so schließt Unverricht⁴⁵ seine atemberaubende Beweisführung⁴⁶. Sein Hauptargument ist: In Romanus Hoffstetters Opus 1 (Druck von Diller, Amsterdam, angezeigt im Breitkopf-Katalog von 1772) haben alle sechs Quartette die traditionelle fünfsätzig Divertimento-Form: Schnell – Menuett – Langsam – Menuett – Schnell (einmal „Scherzando“); in seinem Opus 2 dagegen (Erstdruck von Goetz, Mannheim, angezeigt von Breitkopf 1781)⁴⁷ sind alle sechs Quartette dreisätzig, in der traditionellen Weise der italienischen Ouvertüren und Concerti: Schnell (einmal „Moderato“) – Langsam – Schnell (zweimal „Rondo moderato“). Unverricht formuliert das so (S. 17): Hoffstetters „Quartette des Opus 1 entsprechen dem fünfsätzigen Divertimentotyp [...]“; S. 18: [meine Glossen in eckigen Klammern] „Hoffstetters op. 2 bringt dagegen bereits [bereits?] die feste Dreisätzigkeit [...]. Das Menuett [welches Menuett?] wird gänzlich ausgeschieden. Eine Entwicklung [„Entwicklung“?] [...] ist also zu erkennen. Jedoch klafft zwischen diesen beiden Streichquartettgruppen von op. 1 und op. 2 eine große stilistische Lücke [nämlich die „Entwicklung“ von 5 zu 3], die ein Zwischenstück förmlich fordert bzw. voraussetzt.“ Dies förmlich vorausgesetzte Zwischenstück findet Unverricht in (Haydns) ‚Opus 3‘: das hat ja vier viersätzig Quartette (Haydns zukünftige Normalform, die bei Hoffstetter zwar nie vorkommt; aber 4 liegt zwischen 5 und 3!), und gar ein dreisätziges! – das allerdings völlig anderer Struktur ist als Hoffstetters italianisierendes Opus 2 . . . Was soll man zu solcher Logik sagen? Zumal Unverricht selbst nachweist, daß im Jahr 1778 italienische Quartette für Amorbach angeschafft wurden? Hoffstetter hat sich also nicht von der Fünf- zur Dreisätzigkeit durchgerungen mittels (Haydns) ‚Opus 3‘; er hat einfach seinen ersten Satz von Quartetten in der populären Divertimentoform geschrieben und den zweiten in der ebenso populären Dreisätzigkeit, die für so viele italienische

⁴⁴ *Die beiden Hoffstetter. Zwei Komponisten-Portraits mit Werkverzeichnissen*, unter Mitarbeit von Adam Gottron und Alan Tyson verfaßt von Hubert Unverricht, Mainz 1968 (= Beiträge zur mittelhheinischen Musikgeschichte 10). – Hofstetter, Hoffstetter, Hoffstätter: diese verschiedenen Schreibungen des Namens finden sich.

⁴⁵ L. c., S. 21

⁴⁶ Eine „fascinating study“ nennt es Barrett-Ayres, l. c., S. 44.

⁴⁷ „Komponiert etwa 1780“: so Unverricht, l. c., S. 52; auf S. 54 datiert er freilich eine Stimmenabschrift „ca. 1775“

Kompositionen – Ouvertüren, Concerti, Sinfonien und Quartette, von Tartini bis zum jungen Mozart – normal war.

Dieser Beweis also, daß (Haydns) ‚Opus 3‘ „nahtlos“ zwischen Hoffstetters Opus 1 und 2 sich eingliedert, ist, milde gesagt, hinfällig⁴⁸. Unverricht allerdings mochte sich in seinem fragwürdigen Ergebnis nachträglich bestärkt fühlen durch die überragende Autorität Robbins Landons, der in seinem bisher letzten großen Werk schrieb⁴⁹: „Es ist wesentlich, sich bewußt zu halten, daß diese Quartette [op. 1 u. 2] in Wahrheit ins Nichts führen; sie sind eine Sackgasse.“ Demnach bestünde keine *raison d'être* für Opus 3; entgegen früheren Autoritäten wie Adolf Sandberger, Friedrich Blume und Marion Scott (die Unverricht sogar zitiert), denen Opus 3 als das unentbehrliche Zwischenglied zwischen den ‚Frühen Quartetten‘ und Opus 9, 17, 20 usw. galten. Mir scheint z. B. der Variationensatz Opus 3 Nr. 2(1) einleuchtend zwischen Opus 2 Nr. 6(1) und Opus 9 Nr. 5(1) zu stehen; ebenso das *Adagio* Opus 3 Nr. 6(2) zwischen Opus 1 Nr. 3(1) und Opus 9 Nr. 5(3) und auch Nr. 6(3); der erste Satz von Opus 2 Nr. 4 ist mir ein Vorklang von Opus 3 Nr. 5(1). Und unbestreitbar steht Opus 3 mit seinen vier viersätzigen Quartetten zwischen der frühen und der klassischen Norm. Ungeachtet solcher Mittelglieder ist der Schritt von Opus 1–3 zu Opus 9 und 17, grob gesagt: vom ‚Divertimento‘ zum ‚Quartett‘, erstaunlich und geradezu dramatisch. Dazu liefern die Klaviersonaten eine genaue Parallele: auch dort ist keine ‚geradlinige Entwicklung‘, kein ‚Fortschritt‘ oder ‚Übergang‘: mit den Sonaten 19 in *D*-dur und 20 in *c*-moll steht plötzlich und grandios ein Neues da, ‚neu‘ trotz gewisser ‚Vorklänge‘; man würde kaum glauben, daß Nr. 19 schon im Jahr 1767 komponiert wurde, wenn das Autograph nicht dieses Datum trüge. Woraus folgt, daß das Postulat einer rational-geradlinigen Entwicklung von sehr beschränkter Beweiskraft ist.

Unverricht liefert auf S. 15f. ein weiteres Argument, um Opus 3 Haydn abzusprechen:

„Von den insgesamt unter dem Namen Romanus Hoffstetter nachweisbaren [?!] zwanzig Streichquartetten [...] sind allein vierzehn ebenso [!] als Werke Haydns überliefert. Schon diese große Anzahl der diesem Wiener Klassiker unterschobenen bzw. vermutlich unterschobenen [!] ⁵⁰ Streichdivertimenti dürfte bedenklich stimmen.“

„Bedenklich“? In welcher Beziehung? Soll es im Leser den Verdacht erwecken, daß Opus 3 von Bailleux Haydn ‚unterschoben‘ wurde und in Wahrheit Hoffstetter gehöre? So hat es z. B. Reginald Barrett-Ayres verstanden, der diesen Satz, leicht vereinfacht, als Verdachtsmoment gegen Bailleux zitiert⁵¹. Welche Logik! Die Tatsache, daß Werke vieler anderer Komponisten unter Haydns Namen veröffentlicht wurden, kann nicht als Argument dafür dienen, daß dies oder jenes Werk, das unter Haydns Namen veröffentlicht

⁴⁸ In seinem Beitrag zu *The New Grove*, Bd. 8, 1980, S. 631 s. v. *Hoffstetter, Romanus*, geht Unverricht weiter. Er bezieht sich auf „Alan Tyson's Entdeckung“ und fährt fort: „Weitere Untersuchungen von Finscher und Unverricht haben seine Verfasserschaft von [‚Opus 3‘] mit einem hohen Grad von Gewißheit etabliert“ [wie gewiß ist ein hoher Grad von Gewißheit?]. In der Liste von Hoffstetters Werken, Quartette, folgt dann auf „Opus 1, Amsterdam 1770; Haydn zugeschrieben London 1774“ und „Op. 2, Mannheim ca. 1780“ als letztes: „Opus 3, Haydn zugeschr.“ Also Hoffstetters Verfasserschaft ist unbezeugt, jedoch als fraglos aufgeführt; den Titel „Opus 3“ verdankt er Pleyel (der ihn freilich für Haydn gemeint hatte).

⁴⁹ *Haydn, The Early Years 1732–1765*, London 1980, S. 255.

⁵⁰ Ein weiteres leuchtendes Beispiel der Gleichsetzung von *demonstrandum* und *demonstratum* liefert Unverricht, S. 11 unten: der Abschnitt von „Trotz aller Abgeschiedenheit“ an lohnt aufmerksame Analyse.

⁵¹ L. c., S. 44; er übergeht das unschuldig-schuldige Sätzlein „bzw. vermutlich unterschobenen“, welches auch Unverricht selbst bei seinem algebraischen *l'éger de main* vergißt.

wurde, in Wahrheit von Dussek, J. Schmitt, Klopp – oder Hoffstetter stamme (es sei denn, man hätte andre triftige Gründe).

Wie kam nun diese Berechnung („14 : 20“) bei Unverricht zustande? Hoffstetters Opus 1 wurde, wie gesagt, 1770 oder 1771 unter seinem Namen gedruckt von Diller, Amsterdam. J. J. Hummel, Amsterdam und Berlin, veröffentlichte dasselbe zum zweitenmal, wieder unter Hoffstetters Namen (mit Auslassung von jeweils einem Menuett); diese Ausgabe wurde nachgedruckt von Wornum, London, 1774, aber – nun zum ersten Male – unter Haydns Namen; danach endlich ebenso von Mme. Bérault in Paris.

Dies wären die ersten sechs ‚Haydn-ex-Hoffstetter-Quartette‘. Zwei weitere kommen hinzu, deren Anfangstakte Breitkopf schon 1767 zitierte unter den Werken, die „in richtigen Abschriften von uns zu bekommen sind“. Eine einzige solche Abschrift ist bekannt; sie gehört zur Sammlung Sarasin in Basel und gibt Haydn als Komponisten an. Gedruckt wurden sie m. W. nie⁵².

Das wären acht der angeblichen vierzehn Werke Hoffstetters, die zu Unrecht Haydn zugeschrieben wurden: ein Opus, vier Jahre nach der echten Erstausgabe, und zwei Einzelwerke, die nur aus einer Handschrift bekannt sind. Hoffstetters Opus 2 wurde nie auf Haydn umgetauft; woher denn kommen die weiteren sechs Quartette, welche die Anzahl von 14 Hoffstetter-Originalen vervollständigen, die fälschlich Haydn zugeschrieben wurden? Es sind, in Unverrichts Rechnung, eben die sechs in dem umstrittenen ‚Opus 3‘! Welche nie unter Hoffstetters Namen veröffentlicht wurden, wohl aber als „G. Hayden, Op. XXXVI“ durch Bailleux und später durch Pleyel . . . Dies Kalkül dürfte der Glaubwürdigkeit von Bailleux ‚Haydn‘-Titel wenig Abbruch tun.

Endlich das vielberufene Pizzicato, welches die Melodie der ‚Serenade‘, Opus 3 Nr. 5(2), begleitet; nach Unverricht, S. 18, „bei J. Haydn ein Unikum“; László Somfai hatte es schon vorher als ‚unhaydnisch‘ angekreidet. Unverricht, S. 14, erwähnt, daß Haydn „in seinen frühen Divertimenti durchaus Pizzicato-Effekte kannte, [. . .] jedoch ist das Pizzicato bei ihm niemals so ausgedehnt und durchgehend benützt“ wie in der ‚Serenade‘ des Opus 3 Nr. 5.

Ich meinesteils begreife nicht, daß bei dieser Diskussion der zweite Satz von Haydns Violinkonzert in C-dur nicht erwähnt wird. Abgesehen von den einleitenden und abschließenden Takten des Streichorchesters ist dies ja geradezu ein Streichquartett, mit Violino concertante und mehrfacher Besetzung der Streicher; und diese begleiten die Melodie mit ihrem Pizzicato vom Anfang bis zum Ende. Eine sachlich und zeitlich nähere Haydn-Parallele zu der ‚Serenade‘ läßt sich kaum denken.

Nicht, daß es die einzige wäre. Das *Adagio* in Haydns Quartett op. 1 Nr. 6 fällt jedem Kenner ein⁵³. Dazu schrieb Robbins Landon 1980⁵⁴: „Vielleicht das am überwältigendsten bezaubernde (most devastatingly charming) Adagio [in Haydns Frühen Quartetten] ist das zu Op. I.6, welches das entzückend unechte (delightfully spurious) in Opus III.5 (die

⁵² Könnten das die zwei Quartette sein, deren Druck Bailleux später plante, aber dann aufgab? Wir wissen von keinen anderen. Unverricht registriert diese als Nr (nicht ‚Opus‘) 1 und 2, l. c., S. 47

⁵³ Als vergleichbar, obschon nicht durchweg mit Pizzicato-Begleitung, dürfen auch angeführt werden die *Adagio*-Mittelsätze von Opus 1 Nr. 2 und von Opus 2 Nr. 3 sowie das Trio zum ersten Menuett in Opus 2 Nr. 1.

⁵⁴ Wie Anm. 49.

‚Serenade‘) vorauszuverkünden (presage) scheint.“ Es wird sich lohnen, wenn wir uns die Realität, welche dies Bonmot impliziert, konkret zu vergegenwärtigen suchen.

Also: Haydn schafft das ‚bezaubernde‘ *Adagio* in Opus 1 Nr. 6 mit seiner Pizzicato-Begleitung. Es ist Vorahnung – oder Vorläufer – der ‚Serenade‘ in Opus 3 Nr. 5. Die ist aber nicht von Haydn, sondern ‚unecht‘, d. h., jedenfalls nach Robbins Landon, von Pater Romanus Hoffstetter. Haydn schritt aber auf dem von Hoffstetter (den er nicht kannte) gewiesenen Pfade fort (was Hoffstetter nicht tat) und schrieb den Mittelsatz des erwähnten Violinkonzerts (oder war das schon früher? jedenfalls vor 1765) und so manches andre, bis hin zum Trio des *Menuetts* in der Londoner *C-dur-Symphony* Nr. 97. Von Pater Romanus Hoffstetter dagegen verlautet auch fürderhin nichts Einschlägiges. Eine wahrhaft erstaunliche Serie von Abhängigkeiten. Deutlicher gesagt: Eine Hypothese, die solchen Unsinn zur Konsequenz hat, ist damit widerlegt⁵⁵. Wenn ich meine persönliche Meinung einfließen lassen darf: Hätte Hoffstetter das Opus 3 geschrieben, dann wäre er der Schöpfer und Meister des klassischen Streichquartetts geworden; er und nicht Haydn. Aber nach seinem Opus 2 von 1781 produzierte Hoffstetter weiter kein Quartett; und was er damals veröffentlichte, ist noch längst nicht auf dem Niveau der Haydn-Quartette von Weinzierl und Lukavice, geschweige auf dem von ‚Opus 3‘.

Weitere erwähnenswerte Argumente gegen die Echtheit von Haydns ‚Opus 3‘ sind mir bei Unverricht nicht aufgestoßen.

IV. B

Alan Tyson und H. C. Robbins Landon kündigten am Ende ihres folgenreichen Artikels an, daß ihre Folgerungen binnen kurzem „von einem völlig neuen Gesichtspunkt her, nämlich dem des Stils, bestätigt werden würden“; denn der ungarische Gelehrte László Somfai „wurde vor einem Jahr beauftragt, eine kritische Studie dieser Quartette für das *Haydn Jahrbuch* zu schreiben. In dieser weist Dr. Somfai überzeugend nach, daß vom Stil her gesehen die Quartette des Opus 3 unmöglich Werke Haydns sein können.“

Dieser Artikel erschien, wie angekündigt, im *Haydn Jahrbuch* 3 (1965), S. 153–163. Vier von diesen elf Seiten handeln von der Überlieferung von Opus 3, mit Argumenten, die hier bereits besprochen wurden; vier weitere vom ‚Stil‘; der Rest sind Notenbeispiele und Anmerkungen. Der Artikel ist durchweg von einem fixen *parti pris* bestimmt, den zurechtzurücken mir Zeit, Kraft und Neigung fehlen; es ist auch nicht erforderlich, denn teils sind Somfais Argumente bereits erledigt, teils genügt es, ihn zu zitieren⁵⁶.

Somfai selbst definiert seine Einstellung epigrammatisch mit dem Satz (S. 157): „[. . .] wir versuchen das ‚Op. 3‘ stilistisch zu untersuchen, um weitere Beweise für seine Unechtheit erbringen zu können.“ Eine ‚Untersuchung‘, die den Namen verdient, sucht Wahrheit zu finden, nicht ‚Beweise für Unechtheit‘.

⁵⁵ Schon 1973 wies H. C. Robbins Landon auf eine weitere eindrucksvolle Parallele hin, nämlich das *Andante Siciliano* der *Sinfonie* 27 (im Begleitbuch zu *Symphonies 20–35*, Schallplatten der Philharmonia Hungarica unter Antal Dorati, S. 19): „[] er [Haydn] schenkt uns noch mehrere solche italienische Serenaden (obwohl seine [!] berühmteste, aus dem Streichquartett Opus 3, sich wie das ganze Opus als das Werk eines deutschen Mönchs Romanus Hoffstetter erweist), besonders in den hinreißenden Konzerten für den König von Neapel (1786).“ Also schon hier: Haydns Entwicklung auf einem Höhepunkt, der Roman Hoffstetter heißt und nicht Joseph Haydn.

⁵⁶ Unverricht, l. c., S. 13 Anm. 36, zitiert einen ungarischen Artikel mit deutscher Zusammenfassung, in welchem der gleiche Verfasser den gleichen Gegenstand bereits fünf Jahre früher behandelt hatte. Es ist mir leider nicht gelungen, diesen Artikel aufzutreiben.

S. 153: „Der Pariser Verlag Bailleux stand in keiner nachweisbaren Beziehung zu Haydn.“ – Warum sollte er? Es ist allgemein bekannt, daß die frühen Pariser (und andere) Drucke, von echten und unechten Werken, auf gestohlenen und geschmuggelten Handschriften beruhen. Dies Argument also ist *nil*.

Ib.: „In der zweiten Hälfte der 1760er Jahre erschienen bei ihm zwei (auf zweifelhaften Quellen beruhende [wie alle!] wahrscheinlich auch nicht authentische Werke enthaltende) Haydn-Ausgaben.“ – Beide, vielmehr drei, sind echt, bis auf eine Symphonie, s. o. S. 222.

S. 154: „Es ist nicht nachzuweisen [!], ob [lies ‚daß‘] Haydn den thematischen Katalog ‚avoués par l’Auteur‘ in Handschrift, d. h. vor der Publikation durchgesehen hat [...]“ – Das ist eine üble, durch nichts begründete Unterstellung (wiederholt in Anm. 14); vgl. oben S. 223ff.

Ib.: Somfai zitiert den Brief vom 6. Dezember 1802, in dem Haydn u. a. die „Correctheit“ von Pleyels Ausgabe preist. Dazu Somfai: „Was die „Correctheit“ betrifft, kann es sich eher um eine Höflichkeitsformel gehandelt haben.“ – [„Kann“!] Vgl. oben, S. 224.

S. 155: Somfais Beschreibung der Quartetteinträge im EK ist unkorrekt.

S. 157: „Es ist kein Geheimnis, daß die sechs Nummern des ‚Op. 3‘ sich in vieler Hinsicht sehr günstig in Haydns Stilentwicklung einfügen könnten [...]. Diese Meinung vertritt auch der angesehene Haydnforscher Karl Geiringer [...]“ – gegen den Somfai keine triftigen Gründe vorbringt.

Ib.: „[...] Das ‚Opus 3‘ könnte sehr gut ein Experiment zwischen den beiden Typen sein [...]. Abgesehen davon, daß dieses Experimentieren in der Entwicklung der Haydnquartette nicht unbedingt notwendig wäre [...]“ – Wenn dies ‚Experimentieren‘ eine Tatsache war: was kommt darauf an, ob es „unbedingt notwendig“ war oder nicht?

Ib.: „[...] ist diese Buntheit der Großformen geradezu verdächtig.“ – Sie wäre bei jedem andern genau so verdächtig, beweist also nichts speziell gegen Haydn, sondern zeigt an, daß eine andere Erklärung als mittels der Alternative ‚echt – unecht‘ erfordert ist (oben S. 227f.). – Opus 3 Nr. 3 hat als dritten Satz ein *Menuett* mit *Trio*, das seit langem Bewunderung erregt hat; man sehe z. B., was Carl Ferdinand Pohl vor über hundert Jahren darüber schrieb⁵⁷; aber auch der ungelehrte Hörer empfindet: Das konnte nur Haydn einfallen. Somfai empfand anders:

S. 158: „Das sogenannte ‚Dudelsack Menuett‘ [...] ist von einer so starken (slavischen?) volksmusikalischen Intonation [...], welche [sic] im Stil des jungen Haydn allein dastehend wäre.“ – Gesetzt dies stimmte: ist es ein Beweis, daß es nicht von Haydn stammt? Somfai scheint das für selbstverständlich zu halten . . . Es stimmt aber nicht. Das *Trio* hat einen nahverwandten Vorgänger an dem *Trio* des zweiten *Menuetts* in Haydns Opus 2 Nr. 2, und der überraschende Einsatz mit einem kraftvollen, kontrastierenden Motiv nach dem ersten Doppelstrich des *Menuetts* berührt wie ein Vorgeschmack der *Menuette* in Opus 33 Nr. 5 und 54 Nr. 1 sowie, viel früher, in der *Symphonie* Nr. 42 (1771). –

⁵⁷ *Joseph Haydn*, Bd. 1, 1875, S. 371. Auch Barrett-Ayres, l. c., S. 41, gehört zu den Bewunderern. – Der „Dudelsack-Effekt“ kehrt wieder am Ende des ersten Satzes von Opus 3 Nr. 4 (ohne „slawische“ Assoziationen).

Daß die Pizzicato-Begleitung der ‚Serenade‘ kein Grund ist, sie Haydn abzusprechen, sahen wir schon, und über die mangelnde Beweiskraft vorkommender oder nicht vorkommender ‚Quartsextakkorde‘ verliert man nach Finschers eingehender Kritik⁵⁸ besser keine weiteren Worte.

Auf solcher Basis ruht Somfais Ergebnis (S. 161, vgl. S. 158): „Das ‚Opus 3‘ ist mit voller Sicherheit kein Werk von Joseph Haydn“; es wäre vielmehr „ein Fremdkörper in Haydns Stil“⁵⁹.

Möge denn Haydns Genius dem Criticus vergeben, der sich unterfing, auf sein ‚Opus 3‘ Beiwörter zu häufen wie „unhaydnisch“, „naturwidrig“, „technisch allzu glänzend, [...] inhaltlich zu seicht“, „Hedonismus“, „Feuerwerk von Bonmots“, „flott“, „wendungsreich“, „geradezu pikant“, „mit dem einschmeichelnd leeren Violinsolo“, usw.⁶⁰

IV. C

Über Ludwig Finschers Kapitel *Das ‚Opus 3‘* würde ich gern schweigen, denn ich bewundere das feinfühlig und lehrreiche Buch, in dem es steht⁶¹. Leider liefert es jedoch weitere Musterstücke der Art, die ich vorzulegen unternahm. Vielleicht ist des Verfassers wissenschaftliche Balance erschüttert worden durch die doppelte Detonation von London und Budapest her, welche den nichtsahnenden Pater von Amorbach auf Haydns Thron befördern sollte; jedenfalls scheint mir seine Prüfung von ‚Opus 3‘ vom ersten Abschnitt an durch eine vorwiegende Tendenz eben dieser Richtung bestimmt (oder vielmehr verstimmt) zu sein. Zwei Monstresätze im besagten ersten Abschnitt (S. 168), deren Analyse allzuviel Zeit und Raum kosten würde, zeugen mit jedem Wort von diesem *parti pris*; man prüfe sie selbst und bemerke, daß an dem Höhepunkt, den das Verb ‚kulminierten‘ einnimmt, es sachgemäß vielmehr heißen sollte ‚sie begannen‘. Und wie würde ein Staatsanwalt die leichte Textänderung (S. 169, oben) „avoué“ statt „avoués“ („par l’Auteur“) in Pleyels Ankündigung qualifizieren, wonach Haydn nur Pleyels ‚Thematischen Katalog‘ gebilligt hätte, nicht aber ‚alle Quartette‘? Finscher zieht diese illegitime Folgerung ausdrücklich im übernächsten Abschnitt und gründet weitere unhaltbare Schlüsse darauf⁶²; zumal, daß Pleyels Ausgabe „nicht sehr vertrauenswürdig“ sei. Und die durchaus glaubwürdige Überlieferung, daß Haydn Breitkopf gegenüber dazu neigte, eine Ausgabe seiner Quartette mit Opus 9 beginnen zu lassen (man sieht leicht, weshalb), beweist gar nichts gegen die Echtheit von ‚Opus 3‘ (und Opus 1 u. 2!); beweiskräftig ist aber jenes „Avoués par l’Auteur“, das Finscher mißdeutet. Es besagt natürlich nicht, daß Haydn für Pleyel Korrektur gelesen hätte und somit für jede falsche Note in dessen Ausgabe haftbar wäre;

⁵⁸ *Studien zur Geschichte des Streichquartetts*, Bd. 1, S. 81 ff.

⁵⁹ Der Artikel endet mit einem erstaunlichen Abschnitt (S. 161): „Auf Grund gewisser Stilmerkmale [welcher, wird nicht verraten] scheint es jedoch umso[?] wahrscheinlicher, daß es sich um Werke aus den 1770er Jahren [...] handelt. Diese Werke wurden von Bailleux unter der nachlässigen Redaktion von Pleyel[!] absichtlich oder unabsichtlich mit Haydns Namen versehen herausgegeben und dann von dem 73 Jahre alten und vergeßlichen Meister in das *HV* übernommen.“ Hat hier bei der Übersetzung aus dem Ungarischen – die auch sonst nicht perfekt ist – ein Irrtum oder eine Auslassung den Text affiziert? (Und dieser sinnlose Satz ist von mehr als einem Haydn-Spezialisten unbesehen und unkorrigiert nachgedruckt worden.)

⁶⁰ Vielleicht vergibt er ihm im Hinblick auf sein schönes Buch *Joseph Haydn. Sein Leben in zeitgenössischen Bildern*, Kassel 1966.

⁶¹ L. c., S. 168 ff.

⁶² Hier begegnet auch der bereits erwähnte (oben S. 221 f.) „notorisch unzuverlässige Bailleux“, mit einer abträglichen, aber inkorrekten Liste seiner Haydn-Drucke.

wohl aber, daß er seine Auswahl gebilligt hat; und da sind doch wohl die zwei, Haydn und Pleyel, eher urteilsberechtigt als irgendein Moderner.

Und so geht es weiter (S. 169–70) mit ungenauen und voreingenommenen Angaben⁶³; das meiste ist bereits zur Sprache gekommen; einiges bleibt zu erwähnen.

S. 171: „Auf der zwar nicht restlos sicheren, aber doch tragfähigen [?] Basis dieser philologischen Argumente“ sucht Finscher durch „eine stilkritische Untersuchung“ die Forschung „einen Schritt weiter zu führen“. Ihm scheint, daß ‚Opus 3‘, wenn es von Haydn wäre, „nicht als experimentelles Zwischenstadium, sondern als Rückfall zu deuten wäre; als ein Abirren vom Wege [. . .]. Die Stellung des Menuetts im Zyklus ist dafür ein Indiz. In Opus 9 bis 33 richtet sie sich, mit je einer Ausnahme in Opus 9 und Opus 17, nach Tempo und Form des Kopfsatzes: auf ein Moderato oder einen Variationensatz folgt ein Menuett, auf ein sehr schnelles Allegro dagegen erst der langsame Satz, nach dem Prinzip des Kontrastes.“ Dies „Gesetz der kontrastierenden Tempofolge“⁶⁴ klingt zwar recht einleuchtend; es gilt aber nicht für Haydns frühe Quartett-Opera. Im Widerstreit mit Finschers Angabe steht das Menuett in Opus 9 und 17 immer an zweiter, der langsame Satz an dritter Stelle, was immer das Tempo des ersten Satzes sei; und das reicht vom Poco Adagio und Andante grazioso bis zum Presto⁶⁵.

Nun wäre es nach Finscher, S. 172, ein Anzeichen der Unechtheit von ‚Opus 3‘, daß von dieser Kontrastordnung sich in den vier viersätzigen Quartetten „nichts findet; [. . .] sie haben [. . .] als dritten Satz stets das Menuett“. Dies Argument hinkt auf beiden Beinen. Opus 3 Nr. 1 hat das *Menuett* an der zweiten Stelle, nach *Allegro molto* und vor *Andantino grazioso*⁶⁶. Und die drei anderen befolgen amüsanterweise das von Finscher geforderte Gesetz: Auf einen schnellen ersten Satz folgt jeweils ein langsamer und dann, an dritter Stelle, das Menuett. „Das Überwiegen dieser Form aber wirkt“ – so argumentiert Finscher weiter – „ohne erkennbare Regulierung durch Satztempi und Satzcharaktere, als bloße Konvention“ usw.; was er dann als Argument für die Unechtheit von Opus 3 auswertet.

Diese Beweisführung dürfte manchen Lesern gequält vorkommen; mir scheint eher wahrscheinlich, daß Haydn in dreien der sechs in Opus 3 zusammengestellten Quartette die Satzfolge anwendete, die ihm von seinen Symphonien her geläufig war. Von den Symphonien Nr. 1–19 sind zehn dreisätzig und scheiden für einen Vergleich hier aus. Von den übrigen hat eine, Nr. 15, das Menuett an zweiter Stelle: nach dem vorangehenden Adagio – Presto – Adagio wäre ein weiterer langsamer Satz offenbar unpassend gewesen. Die übrigen acht haben ihr Menuett an dritter Stelle, ganz unabhängig vom ersten Satz, der Allegro molto sein mag (Nr. 8, 13, 14) oder rein Allegro (3) oder Adagio (5, 11) oder noch anders (6 und 7).

⁶³ Z. B. S. 169 (unten): „daß er [Haydn] das Auftauchen des Opus 3 in Ellslers Verzeichnis nicht bemerkte []“ Was war da zu „bemerken“, wenn er es als sein Werk ansah (und selbst, wenn er sich darin geirrt hätte)? – S. 170: die Angabe betr. Opus 9 im EK stimmt nicht.

⁶⁴ Für dies „Gesetz“ beruft Finscher sich auf den oben (S. 232 Anm. 56) erwähnten Artikel von Somfai.

⁶⁵ Die frühen Quartette op. 1 und 2 lassen sich nicht zum Vergleich heranziehen, weil sie durchweg fünfsätzig sind. Die Menuette stehen immer an zweiter und vierter Stelle. An der zweiten geht ihnen meist ein schneller Satz voran, an der vierten das Adagio. Das Umgekehrte kommt aber zweimal vor (Opus 1 Nr. 3 und Opus 2 Nr. 6). Also jedenfalls hier ist keine Spur von einem „Gesetz der kontrastierenden Tempofolge“. Auch für Opus 20 scheint es mir nicht gültig.

⁶⁶ Auf S. 171 hatte Finscher die Anordnung der Sätze korrekt angegeben.

Wenn man, wie sich gebührt, zunächst von der Annahme ausgeht, daß Opus 3 echter Haydn ist, erklärt sich – so scheint mir – diese Satzform ungezwungen als Übernahme einer Anordnung, die er von seinen Symphonien her gewöhnt war. Ein „einzig dastehendes, eklatantes Beispiel des Abirrens vom rechten Wege“ kann ich also darin nicht finden.

Es widerstrebt mir, die weiteren von Finscher vorgelegten Argumente im einzelnen zu diskutieren. Sie alle zeugen von seiner weiten Kenntnis und Sensibilität – aber auch (will mir scheinen) von jenem *parti pris*, welches ihn dazu führt, nicht selten lieber eine gequälte Erklärung anzunehmen, als echt Haydnische Qualitäten in den umstrittenen Werken anzuerkennen. Wenn z. B. (S. 176) „der Komponist [von Opus 3] hier auf einen Typus zurückgegriffen hat, den er in Haydns opus 9 entwickelt und in reicher Individualisierung vorfand und für seine Zwecke vereinfachte [...]“: da läge es doch gewiß näher, anzuerkennen, daß Haydn selbst einen neuen Typ zunächst ‚einfacher‘ (in Opus 3) und später ‚entwickelter‘ (Opus 9) schuf? Es zeugt von wissenschaftlicher Rechtschaffenheit, daß Finscher mehrfach „außerordentlich nahe“ Beziehungen zwischen gewissen Sätzen in Opus 3 und Haydns Opus 1 und 2 bzw. Opus 9 feststellt (s. S. 176f.); „so weitgehende Beziehungen können kaum Zufall sein“. An dem naheliegenden Schluß: Also ist Opus 3 echter Haydn, hindern ihn stilistische Beobachtungen, die vielfach den von Somfai vorgebrachten ähneln; darunter auch diffizile Untersuchungen über die ‚Quartsextakorde‘, welche mittels einer Unterscheidung zwischen beabsichtigten und fehlerhaften wiederum ein Argument gegen die Echtheit von Opus 3 liefern müssen – doch wohl ein recht subjektives? – und schließlich ein Versuch zu demonstrieren, daß – *vestigia terrent* – Opus 3 gut zwischen Hoffstetters Opus 1 und 2 passe.

Diese Mühe hätte Finscher sich sparen können; denn soviel dürfen wir doch wohl jetzt als erwiesen ansehen: es gibt keinen Grund, den Pater von Amorbach eher als irgendeinen anderen Zeitgenossen als Autor von ‚Opus 3‘ zu proklamieren – wenn man denn meint, es Haydn aberkennen zu müssen. Da sind all die anderen, deren Produkte als ‚Haydn‘ auf den Markt kamen: die Klopp und Schmitt und Dussek und Vanhal. Freilich mit einem entscheidenden Unterschied; denn deren *Falsa* konnten erledigt werden aufgrund von authentischen Dokumenten. Bei ‚Opus 3‘ kann ein solcher Versuch auf nichts als auf Stilanalysen gegründet werden. Da ist die Verschiedenheit der bisher publizierten Resultate eine Warnung: die Aufgabe ist offenbar schwer, vielleicht zu schwer. Wenn wir Haydns eigene Werkkataloge und Autographen nicht hätten: wäre es möglich gewesen, seine 104 oder 106 echten Symphonien sauber zu scheiden von den ca. 145 unechten, und ebenso die Divertimenti, Quartette usw., nur durch Stilkritik?

Vielleicht bedenken Finscher und seine Kollegen ihre Analysen noch einmal unter diesem Gesichtspunkt.

IV. D

Endlich hat der Norweger Øivind Eckhoff einen ernsthaften und ehrlichen Versuch, den durch die Disqualifizierung von ‚Opus 3‘ geschaffenen Problemen auf den Grund zu kommen, vorgelegt in *Studia musicologica norvegica* 4 (1978), S. 9ff. Er ist vom hohen Wert von Opus 3 Nr. 5, dem ‚Serenadenquartett‘, durchdrungen; für die übrigen fünf desselben Opus dagegen steht ihm ein beneidenswert reichhaltiges Vokabular der Verachtung und des

Abscheus zu Gebote, dessen Anwendung er durch den Nachweis zahlreicher Unvollkommenheiten in ihnen zu legitimieren sich befließigt; bis hin zur Anklage des Stümpers, der Opus 3 Nr. 3 verbrach: er habe mit dem Trio seines ‚Dudelsackmenuetts‘ ein „schamloses Plagiat“ an Haydns Opus 2 Nr. 2 begangen (wir erwähnten es bereits in Sachen Somfai (S. 233) und vermeinen, daß Haydn das gleiche Motiv in der Tat für zwei Trios verwendet und es, in Form und Sentiment, verschieden entwickelt hat; und zwar jeweils so, wie es seinem Menuett am besten entsprach). Eckhoff findet dank aufmerksamer Prüfung auch sonst vielfache Abhängigkeit des Opus 3 von Haydns Opus 1 und 2; zumal auch (wie Finscher) im ‚Serenadenquartett‘. Dies aber ist in seiner Schätzung ein „Meisterwerk“ (S. 35); das Werk eines „Berufsmusikers, der mit großem Geschick im Komponieren begabt war“, und die „weltweite Hochschätzung des zweiten Satzes, der ‚Serenade‘, ist berechtigt und wohlverdient“; seine „exquisite Grazie (usw.) zeigt die Sensibilität und den unfehlbaren melodischen Instinkt des Komponisten“ (S. 36). Dieser Meisterkomponist ist – natürlich nicht Haydn. Es folgen Werturteile, wie wir sie bereits von Somfai und Finscher gehört haben, und so bestätigt sich das Credo: „Es herrscht heute allgemein Übereinstimmung darüber, daß diese Quartette nicht von Haydn sind.“ *Hinc illae lacrumae*. Von einer falschen Voraussetzung, sagt Aristoteles, ergeben sich ausschließlich falsche Folgerungen.

2 *Violino Secondo*

QUATUOR

All^o molto

2

Violino Primo

QUATUOR
I

All. molto

p *hr* *1*

p *hr* *1* *cres*

f *p*

cres *f* *45*

cres *f* *p*

f *p* *f*

Opus 3, Druck von Bailleux (Cambridge, University Library, MRS 382).

2 *No. 1.*
QUARTETTO I
VIOLINO PRIMO
Allegro

The musical score is written for Violino Primo and consists of 15 staves. It begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/4 time signature. The tempo is marked 'Allegro'. The score contains various musical notations including dynamics (p, f, pcc), articulations (t, tr), and fingerings (1, 2). The piece concludes with a double bar line and a fermata.

Druck (von Diller?) einer Serie von Quartetten (angeblich) von R. Hoffstetter; s. aber Anm. 10, S. 219f.).