

Die musikhistorische Forschung zum 18. Jahrhundert tut sich schwer mit dem Anschluss an das methodische und terminologische Niveau anderer Disziplinen, beginnend mit der Ausdifferenzierung des Aufklärungsbegriffs und endend mit dem Versuch, kompositorische Entscheidungen nicht ausschließlich als autonome, dekontextualisierte Prozesse zu beschreiben. Das Buch von Andreas Waczkat stellt einen entschiedenen Versuch dar, hier einen anderen Weg zu gehen, einen nach wie vor schwierigen, weil doppelt belasteten: in der Methodik und in der Materialerschließung. Dass dies dennoch so eindrücklich gelungen ist, sollte Ermunterung und Verpflichtung zugleich sein.

(Dezember 2011)

Laurenz Lütteken

*Haydns Londoner Symphonien. Entstehung – Deutung – Wirkung. Hrsg. von Renate ULM. München/Kassel u. a.: dtv/Bärenreiter 2007. 248 S., Abb.*

Beindruckend ist die stattliche Reihe von Büchern, die Renate Ulm, Musikredakteurin des Bayerischen Rundfunks, bei dtv/Bärenreiter bisher herausgegeben hat: Das symphonische Gesamtwerk von Beethoven, Brahms, Bruckner, Schubert und Mahler wurden bereits in Sammelbänden erörtert. Dabei sind die Bände bewusst populär gehalten: Auf dem Umschlag des allerersten, dem 1994 erschienenen Beethoven-Bändchen, werden die Zielgruppen als „Konzertbesucher, Beethoven-Fans und Musikfreunde“ bestimmt (man hofft, dass sie sich möglichst überschneiden) – hier wurde nach der 2005 erschienenen fünften Auflage zitiert, die den breiten Anklang des Konzepts dokumentiert.

Nun also gilt es Haydns Londoner Symphonien (Hob. I:93–104), und wie bei den anderen Bänden gibt es auch hier analytische Einzelbetrachtungen zu jedem der Werke, begleitet durch eine Zusammenstellung von zeitgenössischen Dokumenten und einem kleinen Essay, der sich in diesem Fall Themen wie „Haydn und Beethoven“, „Haydn und das Konzert-

leben in London“ oder auch „Haydn und die Frauen“ widmet. Vorangestellt werden ein Gespräch mit Mariss Jansons, der als Chefdirigent des Bayerischen Rundfunk-Symphoniestrainers die Londoner Symphonien ins Repertoire aufnahm und so den Anstoß zu diesem Buch lieferte, eine biografische Skizze von Claudia Maria Knispel und ein Überblick über Gemeinsamkeiten der zwölf Werke von Egon Voss. Zwischen den Kapiteln findet sich jeweils ein Haydn-Porträt, dessen physiognomische Ähnlichkeiten von Christine Fischer erläutert werden (den Abschluss bildet die Totenmaske). Die Autorinnen und Autoren der Einzelkapitel haben (mit einer durchaus kompetenten Ausnahme) alle Musikwissenschaft studiert und sind meist journalistisch tätig, vor allem im Umkreis des BR; ausgewiesener Haydn-Spezialist ist nur Armin Raab, der Direktor des Kölner Joseph Haydn-Instituts, der ein kurzes Schlusskapitel über philologische Fragen beisteuert.

Der leichte, oft schwungvolle Ton der Beiträge erklärt sich aus diesem journalistischen Milieu, das heute auch gerne unter den unbestimmten Begriff „Musikvermittlung“ gefasst wird. Dass solche Bücher eine wichtige soziale Funktion erfüllen, ist unbestritten, und im Großen und Ganzen sind die Beiträge auch auf solide Weise informativ. Dennoch wird man der Lektüre nicht froh. Das liegt an drei Aspekten: Zum einen daran, dass hier alte Haydn-Klischees und -Bilder, so wortreich sie verworfen werden, doch wieder allenthalben durchschimmern; zum zweiten, dass die Redaktion offenbar so nachlässig verlaufen ist, dass es von Autor zu Autorin zu unausstehlichen Wiederholungen und sogar Widersprüchen kommt, von einer Handvoll erstaunlicher Sachfehler abgesehen; und drittens – und am gravierendsten –, dass die Beschäftigung mit den Werken selbst, der Musik, viel zu kurz kommt.

Wenn etwa Egon Voss im Eingangssessay erklärt, die Hörer täten sich mit Haydn schwer, weil Beethoven mit der Tradition gebrochen habe und seitdem Symphonien zu einer großen, heroischen, monumentalen Gattung geworden seien, in die „Ernst und Pathos“ Einzug gehalten hätten, dann tut er nicht nur Haydn und

Beethoven unrecht (was wären dessen Symphonien ohne Haydns Anregungen?), sondern die Bestimmung von Haydns eigener Position als „klassisch“ bleibt verschwommen und wirkt als reine Schutzbehauptung. Soll klassisch hier als Synonym für gemäßigt, ausgewogen, lauwarm stehen? Auch versäumt es kaum eine(r) der Autoren und Autorinnen, das Klischee vom Spaßmacher Haydn zu bedienen. Allein in ihrer Erörterung von Hob. I:97 charakterisiert die Herausgeberin Haydns Musik als „ausgelassen“, „draufgängerisch“, „heiter, witzig und übersprudelnd“, mit „eine[r] heitere[n] Note“ versehen, und attestiert Haydn, der mit einem Violinsolo auch noch J. P. Salomon „geneckt“ habe, einen „Schalk im Nacken“. Das alles ist sicher nicht völlig falsch, aber ebenso einseitig-verharmlosend – die gleichfalls in Haydns Musik vorhandenen Qualitäten Nachdenklichkeit, Scharfsinn, Melancholie und Lyrik werden demgegenüber allzu sehr vernachlässigt.

Unter einer sehr aufmerksamen Redaktion hat dieser Band sicher nicht gelitten. Auf S. 186 kann man zum mindestens fünften Mal die Geschichte lesen, wie Johann Peter Salomon Joseph Haydn nach London holte, und auch manch andere Anekdoten oder Quellenzitate werden bis zum Überdross von den verschiedenen Autoren wiederholt. Selbst über regelrechte Sachfehler muss man sich immer wieder wundern: So stellt die Herausgeberin die Vermutung auf (S. 45), dass das Andante von Hob. I:96 eine für Mozart angeblich charakteristische Floskel enthalte, weil Haydn über dessen Tod betroffen gewesen sei – obwohl das Werk ein halbes Jahr vor Mozarts Tod uraufgeführt wurde. Als „Dokument“ für Hob. I:98 wird ein Artikel aus der *AMZ* angeführt, der tatsächlich auf das Finalthema aus Hob. I:102 Bezug nimmt (S. 92). Das „ungarische Versailles“ Schloss Esterháza wurde mitnichten durch Paul Anton I. von Esterházy erbaut, und Haydn hat dort auch nicht unter vier Fürsten gedient (S. 98). Dass Haydn 1785 noch keine „63 Jahre“ alt war (S. 130), erscheint da eher als lässlicher Flüchtigkeitsfehler. Der langsame Satz von Hob. I:102 schließlich verlangt nicht nach einem Solocello (S. 179), sondern nach einer „solo“, d. h. ohne Kopplung an die Kontra-

bässe spielenden Cellogruppe; hier muss allerdings gerechterweise angemerkt werden, dass diese Eigentümlichkeit Haydns erst in jüngerer Zeit nachgewiesen werden konnte; die kritische Edition des Stücks in *Joseph Haydn Werke* durch Hubert Unverricht ging 1962 in diesem Punkt noch mit der langjährigen Aufführungstradition konform. Auch sonst staunt man über manchen Ausrutscher: Hat bei Haydn tatsächlich die Oper „ein Schattendasein“ gefristet, wie Vera Baur meint (S. 98) – obwohl der Komponist selbst seine Opern doch überaus geschätzt hat? Und woher Nicole Restle ihre Gewissheit bezieht, dass Haydns Geliebte Luigia Polzelli als „die zierliche, dunkelhäutige Neapolitanerin mit den blitzenden Augen“ adäquat beschrieben wird (S. 67), bleibt angesichts der Tatsache, dass von Polzelli kein Porträt überliefert ist, ihr Geheimnis.

Was nun die musikalischen Analysen betrifft, so versuchen sie sich allzu oft in einem nur zu bekannten Spagat. Einerseits dominiert die Stillage der Konzertführerprosa: Ein „wahres Feuerwerk an motivischen Aufsplitterungen, ‚gelehrten‘ Satztechniken und klanglich reizvollen Instrumentalkombinationen“ sei die Durchführung des Finales aus Hob. I:93, teilt etwa Alexandra Maria Dielitz auf S. 78 mit, und im letzten Satz von Hob. I:102 greift Haydn Doris Sennfelder zufolge „tief in die kontrapunktische Trickkiste“ (S. 180). Andererseits werden den Leserinnen und Lesern Taktangaben und musiktheoretische Details zugemutet (leider, im Gegensatz zu früheren Bänden, keine angeblich verkaufschädigenden Notenbeispiele) sowie eher abstruse „Substanzgemeinschaft“-Analysen wie die folgende: „Schwer hörbar, aber sicherlich nicht zufällig ist das Menuet mit dem Adagio durch ein subtiles motivisches Detail verbunden. Takt 3 des Menuet-Themas entspricht diastematisch exakt der zweiten Hälfte von Takt 5 des Adagio-Themas [...]“ (Vera Baur über Hob. I:98 auf S. 91). Dagegen bewegen sich die Analysen, gerade was die Form betrifft, nicht immer auf Augenhöhe mit ihrem Gegenstand: Dass die Kopfsatz-Reprise der *Militär-Symphonie* Hob. I:100 nach nur 37 Takten in eine „virtuos-ausgedehnte 51-taktige Coda“ über-

gehe, wie Rüdiger Heinze (S. 162) behauptet, verwechselt Lehrbuchorthodoxie mit Haydns unorthodoxem Formdenken, und bei den langsamen Sätzen sowohl von Hob. I:93 wie von Hob. I:104 ist eine Qualifikation als Variationsatz (S. 77 bzw. S. 213) schlicht unzureichend, so unbestreitbar variative Momente hier sind.

Welcher Zielgruppe soll man also dieses Buch ans Herz legen? Vielleicht jenen, die sich dadurch zu einer eindringlicheren Beschäftigung mit Haydns symphonischem Spätwerk angeregt fühlen – und das Buch alsbald zur Seite legen werden.

(Oktober 2011)

Wolfgang Fuhrmann

*Das Haydn-Lexikon. Hrsg. von Armin RAAB, Christine SIEGERT und Wolfram STEINBECK. Laaber: Laaber-Verlag 2010. 936 S., Abb., Nbsp.*

Eine Welle themenbezogener Lexika schwappt über den mittlerweile Handbuchgesättigten Markt. Ob diese Flut segensreich neue Kenntnisse gedeihen lässt oder mehr Schaden anrichtet, indem sie wertvolle Spezialliteratur beiseite spült, ob die Leserschaft – wer immer das sei – emporgehoben auf Wegen des Wissens zu neuen Gestaden umfassender Allgemeinbildung davon getragen oder vom Strudel sich nur immer selbst reproduzierender „Wissenschaft“ in die Untiefen sinnloser Detail- und Einzelinformationen gesogen wird – all dies sei hier ebenso wenig diskutiert wie die ketzerische Frage, ob es für Nachschlage-Datensammlungen, die auf neuestem Kenntnisstand sein möchten, nicht längst geeignetere Medien gibt als das gedruckte Buch. Wiewohl die Rezensentin gesteht, von Kindesbeinen an ein gewisses Faible für Lexika, für nach Schlagworten sortiertes Wissen, zu haben, stellt sich auch ihr unweigerlich die Frage, wer eigentlich in solch einem *Haydn-Lexikon* nachschlage: Wissenschaftler? Musiker? Wenn ja: Was haben sie für einen Nutzen davon? Musikliebhaber und Konzertbesucher? Kaufen sie sich wirklich ein (7 cm) Regal füllendes, den

Geldbeutel (um 148€) leerendes Lexikon speziell für einen Komponisten? Herausgeber und Autoren bemühen sich jedenfalls, es all diesen möglichen Zielgruppen gleichermaßen recht zu machen, und das – dies sei vorweggenommen – durchaus mit Erfolg. Der Wissenschaftler mag zwar bei manch belanglosem Eintrag oder Einleitungssatz müde lächeln, findet aber zumindest eine thematisch geordnete, freilich keinen Anspruch auf Vollständigkeit erhebende Bibliografie – hier sticht das Laaber-Lexikon den Geschwisterband der *Oxford Composer Companion*-Reihe in Umfang und Aktualität locker aus – sowie ein Werkverzeichnis auf dem neuesten Stand der Quellen- und Chronologie-Forschung, das in hohem Maße von den Arbeiten an der Haydn-Gesamtausgabe profitiert. Der Musiker erfährt immerhin einiges über Anlass, Aufführungspraxis und Rezeption der Werke. Richten sich seine Fragen auf musikalischen Satz und kompositorische Gestaltung, wird er sich in jenem Vorurteil gegenüber unserer Zunft bestätigt sehen, dass dies zunehmend aus dem Blick geriete. In dieser Reihe mag es bewusst ausgeklammert sein, um Dopplungen mit besagten Handbüchern zu vermeiden. Der Laie wiederum wird mit Wohlwollen den durchweg gut lesbaren Stil goutieren und aus dem Vollen schöpfen, wenn er sich primär für Biografisches im weitesten Sinne – im Falle Haydns nicht selten unterhaltsam anekdotisch angereichert – interessiert. Und schließlich hätte Joseph Haydn selbst allergrößtes Vergnügen an diesem Band: „Stellen Sie sich vor“, würde er seinen Biografen berichten, die natürlich sämtlich selbst vertreten und zusätzlich im Überblicksartikel „Biografik“ (mit nützlichem Anhang „Primärtexte“) versammelt sind, „dann haben sie ein Lexikon nur zu mir gemacht!“ Er würde entzückt einen Artikel über „Humor“ finden, träfe gleich hinter „Papa Haydn“ seinen „Papa“ an (der, obgleich von Haydn „selbst unterrichtet [...], von der Forschung in der Regel nicht dem Kreis von Haydns Schülern zugerechnet“ wird; S. 568), stieße auf all die geliebten „Anekdoten“ und – häufig posthume – phantasievollen „Beinamen“ seiner Werke (sämtlich auch in eigenen Einträgen), könnte