



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Spitta, Philipp: C. F. Pohls Haydn-Biographie.

urn:nbn:de:gbv:46:1-908

C. F. Pohls Haydn-Biographie.



vor einiger Zeit wurde in einem englischen Blatte eine deutsche musikwissenschaftliche Arbeit besprochen und dabei auf eine kunsthistorische Schule hingewiesen, welche jetzt in Deutschland bestche und sich namentlich mit der Durchforschung des Lebens und der Werke mehrerer großen Musiker erfolgreich beschäftige. Das Interesse, mit welchem man in England den neuen Erscheinungen der deutschen Musikkultur folgt, hat etwas ehrenvolles für uns, aber auch etwas beschämendes. Es giebt nicht viele Deutsche, die bedenken, daß auch jenseits des Kanals manches gedruckt wird, was von der deutschen Musikwissenschaft gründlich kennen gelernt zu werden verdiente. Was die musikgeschichtliche Schule betrifft, so mag es einem Fernerstehenden vielleicht scheinen, als ob etwas derartiges in Deutschland bestünde. Wer aber die in Frage kommenden Arbeiten genauer kennt, wird, wenn er gewissenhaft urteilt, sagen müssen, daß die Annahme einer solchen Schule auf einer Täuschung beruht.

Die Thatfache ist bedauerlich, aber nicht hinwegzuleugnen. Das Merkmal einer wissenschaftlichen Schule besteht in einer bestimmten, traditionell sich fortpflanzenden Methode der Forschung und in einem gewissen gemeinsamen Ziele derselben. Das Haupt einer solchen Schule ist derjenige, welcher das Ziel zuerst klar erkannt und Mittel und Wege gezeigt hat, wie es zu erreichen sei. Eine solche Persönlichkeit hat es in Deutschland weder zu unsrer Zeit, noch im vorigen Jahrhundert, noch überhaupt jemals auf dem Gebiete der Musikgeschichte gegeben. Hier hat bis jetzt immer noch jeder auf eigne Faust gearbeitet, ohne sich wesentlich an Vorgänger anzulehnen, es sei denn, daß er diese auf andern Gebieten als speziell der Musikgeschichte suchte. Die Folge ist, daß es dieser trotz des ungeheuern Stoffes, der zur Bewältigung vorliegt, noch immer nicht recht gelingen will, neben andern Wissenschaften als gleichberechtigt zu gelten.

In den letzten dreißig Jahren hat kein Buch auf dem Gebiete der Musikgeschichte eine gleich große Bewegung hervorgebracht als Jahn's Mozart-Biographie. Chrysanders Werk über Händel, das alsbald sich selbständig neben Jahn's Leistung stellte, vermochte in dieser Nachbarschaft sich nur mit Mühe zu behaupten, obgleich Chrysander seinen Nebenmann an geschichtlichen Kenntnissen, an Weitblick und an schriftstellerischer Originalität um ein Bedeutendes überragt. Schule hat keiner von beiden gemacht. Von Chrysander war dies bei seiner sehr scharf ausgeprägten Eigenart und bei der selbstgewählten Einsamkeit, in der er arbeitet, auch weniger zu erwarten. Wohl aber hätte es bei Jahn angenommen werden

können, der in seiner Eigenschaft als Universitätslehrer der Jugend nicht nur als Philolog, sondern auch als Kunstgelehrter im weitesten Umfange ein leuchtendes Vorbild sein konnte. Man sagt wohl, die notwendige Vereinigung künstlerischer und wissenschaftlicher Befähigung und die Möglichkeit, beide nebeneinander gleichmäßig auszubilden, sei zu selten und zu schwer zu erlangen, als daß auf diesem Gebiete ein zahlreicher Nachwuchs je zu erhoffen wäre. Dies Bedenken ist bei der ungewöhnlichen Ausdehnung, welche die Musikübung heute in allen Kreisen gewonnen hat, wohl nur in beschränktem Maße stichhaltig. Der Hauptgrund lag in Zahn selber. Allerdings — und das muß vorweg gesagt werden — in einer Beziehung hat Zahn mehr gewährt als nur eine allgemeine, wenn auch sehr starke Anregung. In der Übertragung der an den antiken Schriftstellern ausgebildeten herstellenden, sichtenden und erklärenden Methode auf die in Schrift oder Druck überlieferten Musikwerke ist er bahnbrechend geworden. Er hat zuerst gewisse Grundsätze aufgestellt, nach welchen fortan jeder verfahren muß, der den Anspruch erhebt, ein berufener Herausgeber älterer Musik zu sein. Niemand wird dulden wollen, daß von diesem Verdienste dem bedeutenden Manne auch nur das Geringste abgestritten werde. Aber dabei darf doch nicht ungesagt bleiben, daß das Ziel, welches Zahn mit der Anwendung der philologischen Methode verfolgte, ein im weitern Sinne historisches nicht, oder doch nur in indirekter Beziehung war. Zahns kritische Arbeiten betreffen nur Mozart und Beethoven, zwei Meister also, welche die Musik der Gegenwart noch immer beherrschen, deren Künstlergesichter jedem vertraut sind, der das Recht hat, hier überhaupt mitzureden. Die Züge dieser Gesichter lassen sich im einzelnen hier und da berichtigen, in ihrer Gesamtheit stehen sie fest. Zahns strenge Gewissenhaftigkeit, neben so vielen seltenen Eigenschaften eine seiner schönsten, ließ ihn bei Erforschung des Wesens seiner Lieblingskomponisten nicht ruhen, bis er ihrer Absichten bis ins kleinste gewiß geworden zu sein glaubte; hierzu mußte ihm die philologische Methode verhelfen. Angewendet auf Schrift- und Druckwerke entlegenerer Zeiten wird sie zwar immer noch als Grundlage auch für die historische Forschung dienen. Aber bei allen Kunstwerken, deren Gehalt sich nicht traditionell und ununterbrochen bis auf die Gegenwart fortwirkend erhalten hat, wird sie nicht ausreichen. Denn sie ist an sprachlichen und nicht an tonlichen Produkten ausgebildet worden. In unvergleichlich höherm Grade als die Wortsprache lebt die Musik in der Sinnlichkeit des Klanges. Man kann eine Komposition lesen, wie man ein Buch liest. Aber zum Leben gelangt sie dann nur halb, namentlich wenn sie auf das Zusammenwirken vieler, individuell thätiger Personen berechnet ist. Die Reproduktion eines Musikwerks, welche etwas zu seinem Wesen notwendig gehöriges ist, beruht auf der Bethätigung gewisser direkt oder indirekt belebter Organe. Wesen und Ausdrucksfähigkeit derselben ändert sich unaufhörlich, manche gehen mit der Zeit ganz unter; es ändert sich eben so ununterbrochen die Empfindung des Ohres für das Ange-

nehmklingende und somit auf idealerer Stufe das Urteil der Phantasie über das Schöne. Außer Gebrauch gekommene Instrumente sucht man wieder herzustellen; hat man damit auch sicher die Seele zurückgewonnen, welche ihnen die Künstler einhauchten? Vollends der menschliche Gesang. Physiologische Beweismittel mögen es wahrscheinlich machen, daß der Umfang der verschiedenen Stimmklassen unter den Kulturvölkern Europas annähernd stets der gleiche war. So gewiß die Italiener der Renaissance sich in Leben, Gesinnung, Interessen, Empfindung von der Gegenwart gründlich unterschieden, so gewiß war es auch etwas anderes, was ihren Gesang befeelte und ihm seinen eigentümlichen Ausdruck lieh. Man sieht, daß man diesen Schwierigkeiten gegenüber mit der philologischen Methode nicht weit kommt.

Aber nehmen wir einmal an, es gelänge, ein Musikstück vergangner Zeit genau so wieder ins Leben zu rufen, wie es aus der Phantasie des Komponisten hervortrat — und nach diesem Ziele streben muß die Kunstwissenschaft, mag es einstweilen auch noch unerreichbar scheinen —, dann wäre der Wert des gewonnenen Eindruckes zunächst immer nur ein ästhetischer. Zur Gewinnung eines wissenschaftlichen Ergebnisses wäre das Erzielte nur eine, freilich notwendige Vorstufe. Geschichte treiben heißt den Zusammenhang der Dinge erkennen wollen. Es würde nun darauf ankommen, den vom Kunstwerk empfangenen Eindruck auf die Persönlichkeit des Komponisten zu beziehen, ihn mit dem Eindruck von andern Kompositionen desselben Meisters zu vergleichen, in dieser Thätigkeit zum Schauen eines Gesamtbildes des Künstlers vorzudringen, alsdann dieses mit den ebenso gewonnenen Bildern andrer Persönlichkeiten zusammenzuhalten. Man würde eben die betreffenden Musikstücke als Urkunden behandeln, die dem Geschichtsforscher ihren Gehalt herzugeben haben. Dies Verhältnis ist nicht das des Philologen. Der Philolog behandelt den ihm vorliegenden Text in keiner andern Absicht, als um zu erkennen, was der Autor geschrieben und gemeint hat. Diese Erkenntnis ist ihm Selbstzweck; sein Ziel ist ein formales, es handelt sich bei ihm um das Wie, der Historiker fragt nach dem Was, die Arbeit des Philologen muß vorhergegangen sein, dann beginnt die seinige erst.

Jahn war ein biographisches Talent ersten Ranges; er hat dies auch auf andern Gebieten glänzend bewährt. Ein historisches Talent war er nicht, soweit ich urteilen kann. Sein Auge wurde durch die einzelne Persönlichkeit gefesselt. Diese liebevoll bis aufs Kleinste herauszuarbeiten, machte seine Freude aus, dies zu können scheute er keine Mühe. Um sie recht sichtbar zu machen, legte er ihr auch ein historisches Postament unter, aber der Accent liegt, wie es in der Ordnung ist, nicht auf diesem, sondern ganz und gar auf jener. Man hört sagen, daß auch die Arbeit des Biographen historischer Art sei. In gewissem Sinne wohl, aber mit gleichem Recht kann man beide Arten als gegensätzlich bezeichnen. Die Sache liegt keineswegs so, daß eine Persönlichkeit in

der Gestalt, wie sie vom Biographen gezeichnet wurde, einfach in eine historische Kette eingegliedert werden könnte. Sie nimmt sich in ihrer Isolirtheit anders aus und muß es; sie ist thatsächlich etwas andres. Vielleicht liegt überhaupt etwas unrichtiges darin, große, überragende Menschen biographisch zu behandeln. Geschieht es dennoch, läßt man einmal einen solchen Geisteskolos dem Leser ganz nahe auf den Leib rücken, so muß man schon darauf gefaßt sein, daß mancher sich unbehaglich fühlt. Aber mit dem häufig gehörten Vorwurfe, daß der Biograph zum unbedingten Lobredner seines Helden werde und ihn über alle andern erhebe, könnte man vorsichtiger sein. Wenn eine einzige Persönlichkeit in den Mittelpunkt einer Arbeit gestellt wird, so muß sich naturgemäß alles Licht der Darstellung auf sie vereinigen, und alle sonst auftretenden Persönlichkeiten, alle Fäden geschichtlicher Entwicklung haben nur Bedeutung, insofern sie dieser Persönlichkeit dienen und auf sie hinführen. In einem großen historischen Bilde wird sie ganz von selbst in andern Verhältnissen erscheinen. Wenn schon vom Historiker eine gewisse Kunst der Darstellung mit Recht gefordert wird, so in viel höhern Maße noch vom Biographen. In Zahn war die Freude an der in sich ruhenden Erscheinung und am plastischen Herausbilden derselben in stärkerem Maße wirksam als der Zug zum ewig bewegten Fluß der Geschichte. Sie verband sich mit einer Neigung zum sorglichen Zusammentragen, zum Anhäufen des Stoffes, zum Sammeln auch von nebensächlichen Kleinigkeiten, das auch wieder mehr den Philologen als den eigentlichen Geschichtsmeister verrät. Daß er verstand, seinem Gestaltungstriebe zu genügen, ohne je die Wahrheit auch nur um ein geringes zu beugen, darin liegt seine Größe. Aber es war das eben eine individuelle Naturgabe, die sich nicht übertragen ließ und also auch keine Schule machen konnte. Daß gewisse Außerlichkeiten seiner Art von manchen nachgeahmt worden sind, hat keine Bedeutung.

C. F. Pohl, von dessen Arbeit über Haydn jetzt zwei Bände vorliegen (Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1875 und 1882), steht scheinbar mit Zahn in sehr engem Zusammenhange. Zahn ist es gewesen, der ihn im Jahre 1867 zur Ausführung der Arbeit bestimmt, auch durch Material aus seinen eignen Sammlungen unterstützt hat, in Zahn sieht Pohl mit Recht einen Meister biographischer Darstellungskunst, und wer die Vorrede gelesen hat, könnte erwarten, nunmehr in ein Buch zu gelangen, das möglichst nach Zahns Muster geformt sei. Dem ist aber nicht so. Die Art der Behandlung ist eine gänzlich andre, und von einer innern Beeinflussung kann die Rede nicht sein. Man darf es, wie die Dinge liegen, nicht anfechten, daß Pohl seinen eignen Weg gehen wollte. Er mußte es selbst am besten wissen, auf welche Weise er seines Gegenstandes am erfolgreichsten Herr werden konnte. Bei der Zerfahrenheit, die in musikgeschichtlichen Dingen bei uns herrscht, ist es schon erfreulich, wenn die Arbeit überhaupt nur an irgend einem nutzenversprechenden Punkte einsetzt. Das Weitere wird sich mit der Zeit wohl finden.

An einer Stelle der Vorrede hält es Pohl für nötig, sich über die Berechtigung einer Haydn-Biographie mit dem Leser zu verständigen. Unserer Meinung nach ist alles und jedes in der Welt, was von der menschlichen Erkenntnis noch nicht völlig durchdrungen worden ist, ein würdiges Objekt der Forschung, und es bedarf keines Wortes der Rechtfertigung dazu. Nun gar Haydn, der zu den anerkannt größten deutschen Meistern gehört, über dessen größten Lebens-
 teil bis jetzt nur lückenhafte und ungeordnete Kenntnis bestand, von dessen Kompositionen mehr als die Hälfte fogut wie unbekannt geblieben ist! Wer, so sollte man denken, würde nicht mit Begierde nach einem Buche greifen, das über diese Dinge zum erstenmale gründliche Auskunft zu geben verspricht? Eine andre Frage würde es sein, ob es zur Zeit schon möglich sei, eine erschöpfende Darstellung von Haydns Wirken und künstlerischer Bedeutung zu liefern. Aber freilich, diese Frage ließe sich bei jedem andern großen Musiker, wenn er nicht gerade ins neunzehnte Jahrhundert gehört, mit demselben Rechte stellen. Wenn die neuere Forschung sich mit Vorliebe auf die wissenschaftliche Bewältigung der größten Meister wirft, so darf man ihr den Vorwurf der Verzagtheit wenigstens nicht machen. Sie wählt sich das Schwerste gleich im ersten Angriff, sie faßt den Stier bei den Hörnern. Darf sie bei dieser Methode der Eroberung der Teilnahme eines größern Kreises von Gebildeten noch am ehesten versichert sein, so muß sie sich freilich auch sagen, daß es bei dem Mangel an vorbereitenden Arbeiten fast unmöglich ist, nicht in allerhand Irrtümer zu geraten. Sie muß sich aus eigener Kraft den Weg zur Höhe bahnen, fogut es gehen will, und sich bescheiden, wenn sie nur in den Hauptfachen das Richtige gefunden haben wird.

Wenn der Verfasser des „Joseph Haydn,“ ein Wort seines Helden auf sich anwendend, hofft, man werde seine Arbeit „nicht allzu streng anfassen und ihr dabei zu wehe thun,“ so glaube ich, daß das letztere niemand einfallen wird, an dessen Urteil ihm etwas liegen kann. Das erstere, das „streng anfassen,“ aber braucht er garnicht zu scheuen, sobald der Beurteiler nur im Auge behält, was Pohl mit dieser Arbeit überhaupt hat leisten wollen. Sollte ich ihr Wesen mit einem Wort bezeichnen, so würde ich sagen, sie sei keine historische, auch keine biographische, sondern mehr eine antiquarische Arbeit. Wir finden in ihr dieselbe Methode angewandt, deren sich der Verfasser auch in seinem ältern Buche „Haydn in London“ (Wien, Gerold, 1867) bedient hat. Die Erlebnisse Haydns und seiner Werke bilden den Faden, an welchem alles aufgereiht wird, was zu jenem in näherer oder fernerer Beziehung steht. Die Sorgsamkeit und Gründlichkeit im Auffuchen der Thatfachen, sei es, daß diese Haydns Leben direkt betreffen oder auch nicht, ist preiswürdig im höchsten Grade; sie ist eine solche, wie sie nur bei einem Manne vorhanden sein kann, der an jedem Stückchen, das er aus dem Ruin vergangner Tage hervorzieht und erhält, seine innige Freude hat. Diese Freude wiederum ist nur möglich, wenn die Reste der Ver-

gangenheit dem Suchenden etwas lebendiges find, wenn er ihre stille Sprache versteht und sich gern von ihr gefangen nehmen läßt. Die Sinnigkeit der Gemüther, die sich in solchem Thun offenbart, hat etwas sehr anheimelndes und liebenswürdiges. In dem hellen, freundlichen Blick, mit welchem das geistige Auge des Verfassers den Leser des Buches überall anschaut, liegt etwas, was an Haydns eignes Wesen erinnert. Es besteht eine Art innerer Verwandtschaft zwischen beiden, man wird von dem beruhigenden Gefühle begleitet, daß der Schriftsteller seinem Komponisten persönlich nahe steht, und daß er ihm nicht leicht Unrecht thun wird. Die Fülle des Stoffes, welche hier aus tausend einzelnen Funden zusammengespeichert ist, ist erstaunlich; erst ein ausführliches, für den Schlußband erhofftes Namen- und Sachregister wird den ganzen Reichtum übersehen lassen. Aber schon jetzt kann man behaupten, daß das Buch für gewisse Materien der Musikgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts, ganz besonders für die Musikpflege in Wien und im südöstlichen Deutschland überhaupt, als ein unentbehrliches, zuverlässiges Nachschlagewerk sich bewähren wird. Daß es auch für Haydns Leben selbst fortan die alleinige Grundlage aller über ihn später noch anzustellender Forschungen bilden wird, braucht hiernach kaum noch gesagt zu werden.

Wollte man das Werk als eine Biographie im strengern Sinne auffassen, so würden gewisse Bedenken nicht wohl zu unterdrücken sein. Bildlich gesprochen, wäre das Verhältnis zwischen Vorder- und Hintergrund schwerlich das richtige. Wenn man die Szene so tief öffnet, sie so reich und mannichfaltig ausstattet, wie es der Verfasser thut mit seinen lokalgeschichtlichen und geographischen Schilderungen bis hinein in die detaillirte Beschreibung der Wohnräume, die zu verschiedenen Zeiten seinem Helden als Aufenthaltsort dienten, dann muß man auch vorn auf der Bühne ein lebendiges, buntes und abwechslungsreiches Bild zu entfalten haben. Nur so kann ein harmonischer Gesamteindruck entstehen. Andernfalls wird die Hauptsache durch die Nebendinge überwältigt. Mozarts kurzes Leben war unvergleichlich bewegter als das mehr als doppelt so lange Haydns. Gleichwohl ist Zahn in der Ausfüllung des Hintergrundes bei weitem nicht so weit gegangen wie Pohl. Sein künstlerischer Takt sagte ihm, daß er dadurch die Eindringlichkeit seines Bildes abschwächen würde. Die Sache unterliegt aber einer andern Beurteilung, sobald man die strengern Forderungen einer Biographie garnicht erhebt. Alsdann mag der Schriftsteller sich freier gehen lassen; der Leser wird umso eher geneigt sein, ihm diese Freiheit zu gestatten, wenn das Nebenwerk neue, interessante, durch selbständige Forschung ans Licht gebrachte Thatfachen enthält. Wie weit er ausholen und abschweifen darf, darüber wird sich ein allgemein verbindliches Gesetz nicht aufstellen lassen. Eine Grenze giebt es natürlich auch hier. Soll ich es offen gestehen, so glaube ich, daß der Verfasser selbst über diese hie und da hinaus geraten ist. Er scheint mir in den Personalien der Nebenfiguren manchmal soweit zu gehen, daß auch

das Interesse desjenigen Lesers ihm nicht mehr folgt, der sich ganz auf des Verfassers Behandlungsweise eingerichtet hat. Selbst in Bezug auf die Hauptperson dürfte ihm das mindestens einmal begegnet sein. Pohl sagt: „Jeder Ritter, Graf und Fürst hält auf seinen Stammbaum, warum nicht auch ein von Gott geadelter großer Künstler?“ Ganz recht! Aber der Adel des Künstlers liegt eben nicht in seiner Geburt, sondern in seinem Talent. Wenn dieser Vergleich passen sollte, so müßte der Schriftsteller uns mit den geistigen Ahnen des Mannes, also mit seinen Vorgängern in der Kunst bekannt machen, womit wir dann wie von selbst auf das hohe Meer der Geschichte hinaus kämen. Er mag aber auch von den leiblichen Ahnen immerhin sprechen und ausführlich sprechen, nur müssen diese dann selbst Künstler oder künstlerisch angelegt gewesen und nach dem Gesetz der Vererbung von möglichem Einfluß auf das Talent der betreffenden Persönlichkeit gewesen sein. So war es bei Mozart, Weber, so war es vor allem bei Bach. Wenn aber Pohl den Stammbaum Haydns hundert Jahre aufwärts verfolgt, wenn er auch über Haydns sämtliche Geschwister, über deren Ehegatten und Kinder genauesten Bericht erstattet, und wenn man bei allen diesen Leuten, mit zwei Ausnahmen (Haydns Brüder Michael und Johann Evangelist), von musikalischer Begabung gar keine Rede ist, dann, glaube ich, thut er zu viel.

Noch etwas möchte ich bei dieser Gelegenheit berühren. Der Verfasser ist der Ansicht gewesen, daß der volkstümlichste unsrer großen Komponisten auch eine volkstümliche Darstellung verlange, und hat deshalb gedacht, sein Leben und Wirken so darstellen zu müssen, daß auch der Nichtmusiker Interesse daran nehmen könne (Vorwort S. XV). Aus diesem Bestreben sind dann gewisse Stellen hervorgegangen, die etwas den Charakter von Unterhaltungslektüre an sich tragen. Manches ist sinnig gedacht, so z. B. wenn Haydns Wohnhaus in Eisenstadt, Klostersgasse Nr. 84, beschrieben wird, das mit seiner Rückseite an den Schloßpark stößt, und nun vor der Phantasie des Verfassers der Meister selbst erscheint, wie er in der nach dem Lärm von Esterházy doppelt erquicklichen Stille vom Fenster auf die Bäume des Parks blickt und dem Gesang der Vögel lauscht. Oder wenn der Verfasser dem Meister auf seinen einsamen Spaziergängen um Esterházy nachgeht, ihn auf die im Sonnenlicht glühenden Flächen der Pflaume oder zum nächtlichen Sternenhimmel über derselben aufblicken läßt und diese Naturbilder mit dem selig-feierlichen Charakter mancher Adagio=Sätze Haydns in Verbindung bringt. Andres, wie die Ausmalung der Abschiedsszene, als der Knabe von Rohrau nach Hainburg gebracht werden soll, ist für meinen Geschmack zu realistisch, denn solche Phantasieflüge dürften, wenn man sie überhaupt gestatten kann, doch wohl nie über ganz flüchtige allgemeine Andeutungen hinausgehen. Man mißverstehe mich nicht. Es ist dem Verfasser selbstverständlich nie in den Sinn gekommen, seine Annahmen dieser Art als Thatfachen hinzustellen. Stets ist er gewissenhaft darauf bedacht, sich so auszudrücken, daß hierüber ein Irrtum des Lesers nicht möglich bleibt. Offenbar führte ihn

nur sein Streben nach Popularisierung des Stoffes zum gelegentlichen Einstreuen solcher Stellen. Ich fürchte nur, er ist einem Trugbilde nachgegangen. Zur angenehmen Unterhaltung für einen großen Leserkreis ist sein Buch nicht gemacht, eben wegen seines stark hervortretenden antiquarischen Charakters. Und weil es diesen Charakter hat, darum berühren solche Stellen fremdartig und machen einen unharmonischen Eindruck. Das Buch hat Gehalt und Wert genug auch ohne sie.

Es ist unmöglich, auch nur einen namhaften Teil der einzelnen Angaben auf ihre Richtigkeit zu prüfen. Gerade einer solchen Arbeit gegenüber gilt in vollem Maße, was Lessing einmal äußert: es müsse merkwürdig zugehen, wenn der Kritiker von der Sache nicht weniger verstehe als der Autor. Der Leser hat indessen durchweg so ganz den Eindruck vollster Zuverlässigkeit, daß er sehr bald in das angenehme Gefühl kommt, es sei eine Nachprüfung hier auch gar nicht nötig. Irrtümer werden sich natürlich auch in diesem Buche finden, einzelne tatsächliche Ergänzungen werden gemacht werden können; aber was will das sagen? Einige Kleinigkeiten, die mir zufällig aufgestoßen sind, mögen hier bemerkt werden. Johann Friedrich Nisle soll nach I, 120 ein Jahr vor Haydns Tode, also 1808, in Wien gewesen sein und hier mit Haydn verkehrt haben. Dasselbe Jahr nimmt in „Beethovens Leben“ III, 62 auch Thayer an. Nisle sagt in seinen „Erinnerungen“ allerdings, „wenige Zeit“ nachher sei Haydn gestorben. Aber daß es gerade ein Jahr nachher gewesen sei, sagt er nicht, und einen andern Anhaltspunkt für die Annahme Pohls und Thayers kann ich nicht finden. Nisle verfaßte die Erinnerungen mehr als zwanzig Jahre später; der Dauer des Zeitraumes zwischen seinem Besuche bei Haydn und dessen Tode erinnerte er sich wohl nicht mehr genau, und ganz genau nahm er es mit seinen Angaben überhaupt nicht. So spricht er z. B. von dem „Hofrat“ von Collin, obwohl Collin diesen Titel damals noch garnicht hatte, und eine andre starke Ungenauigkeit wird man gleich kennen lernen. Nach meiner Meinung ist Nisle gegen Ende des Jahres 1806 nach Wien gegangen. Er kam von Dresden, wo er mit Paer verkehrt hatte, und sagt, Paers Geschick habe ihn kurz darauf in eine andre Gegend gerufen. Paer verließ Dresden in Begleitung Napoleons Ende 1806 und kehrte nicht wieder dahin zurück. Auf seiner Reise nach Wien will Nisle Prag berührt und daselbst mit Weber „manchen genussreichen Abend“ verlebt haben. Ersteres mag sein, letzteres ist so, wie er sagt, unmöglich. Denn Weber kam nach Prag erst am 12. Januar 1813. Von 1807 bis 1810 war Weber in Stuttgart. Hätte Nisle seine Wiener Reise 1808 gemacht und auf derselben Weber kennen gelernt, so hätte er von Dresden nach Wien über Stuttgart fahren müssen. 1806 aber war Weber in Breslau, oder seit dem Herbst auf Schloß Karlsruhe in Schlesien. Und an einem dieser beiden Orte wird die Begegnung stattgefunden haben. In Prag ist Nisle sicherlich auch gewesen, und weil er in spätern Jahren wußte, daß Weber dort einmal als Kapellmeister

gewirkt hatte, so hat er sich dann eingebildet, er habe ihn dort gesehen. — I, 45 spricht Pohl vom Gebrauch der Trompeten in den Kirchen und berichtet, daß es 1754 in Wien untersagt, oder doch auf das „Klarinblasen“ eingeschränkt worden sei. Dies letztere, meint er, habe auf der Anwendung von Trompeten mit Dämpfern beruht. Aber das Klarinblasen wurde nicht durch eine mechanische Veränderung des Instruments bewirkt, sondern durch die besondere Behandlung vonseiten des Blasenenden. Es war das gesangreiche Blasen im höhern Tongebiete und mit besonders heller Tongebung; ein eigner, schwierig zu erlernender Ansat war dazu erforderlich. Ihm gegenüber stand das naturalistische Schmettern des Prinzipalblasens; dieses also wurde damals als unwürdig aus den Kirchen verbannt, jenes mit seinem weichen, schmiegsamen Wesen konnte bleiben. Was die Sordinen betrifft, so liegt es in der Natur der Sache, daß man sie vorzugsweise nur beim Klarinblasen anwendete: sie waren geeignet, der Melodie eine besondere Farbe zu geben, während sie beim Prinzipalblasen die Entfaltung der Eigentümlichkeit desselben nur hinderten. In diesem Sinne wird Matthessons oft zitirter Ausspruch zu verstehen sein. — S. 234 ff. des ersten Bandes bin ich an einigen Namen des Festspiels „Acide“ hängen geblieben. Heißt die Freundin der Galatea wirklich Glance, wie Pohl immerfort schreibt, sodaß ein Druckfehler nicht angenommen werden kann? Ich denke: Glauce (γλαυκή, oder richtiger wohl noch *Γλαύκη*, die homerische Nereide). Ist S. 235 Tethys, die Gemahlin des Okeanos, oder die Nereide Thetis gemeint? Vermuthlich die erstere. — II, 12 wird erzählt, Diwaldt habe in Esterházy bis 1785 aufgeführt „Fiesco“, „Kabale und Liebe“ und „Maria Stuart.“ Wer war der Verfasser dieser „Maria Stuart“? Die Schillersche kann nicht gemeint sein, da sie ihre erste Aufführung am 14. Juni 1800 erfuhr. — Nicht genug gethan hat mir, was I, 269 über Elslers Kopien gesagt wird. „Er schrieb eine äußerst reinliche, sorgfältige Notenschrift.“ Damit ist allerdings, genau genommen, nur über die äußere Erscheinung seiner Schrift ein Urtheil abgegeben. Aber man wird doch leicht geneigt sein, jenen Satz auch auf die Richtigkeit der Kopien zu beziehen. In diesem Punkte habe ich bis jetzt von Elsler eine durchaus günstige Meinung nicht gewinnen können. In meinem Besitz befindet sich eine Abschrift der G-moll-Sinfonie (Nr. 2 der sechs Pariser Sinfonien), copiée par Elsler Copiste de l'Auteur. Reçu le 26 Juin 1803 à Eisenstadt en Hongrie. Sie stammt aus dem Nachlasse Lessels, der um diese Zeit Haydns Schüler war, und hat, als unmittelbar vom Autograph genommen, urkundlichen Wert. Ihr Äußeres ist wirklich sehr vertrauenerweckend, nicht ganz so ihr Inneres, das allerhand Ungenauigkeiten und Fehler zeigt. Das Gesamturtheil über Elslers Zuverlässigkeit mag immerhin ein günstiges sein müssen. Ein solches Urtheil zu fällen ist jetzt wohl keiner in gleichem Maße ausgerüstet wie Pohl. Gern hätte man daher hierüber seine bestimmte Meinung erfahren. Die Sache ist für die Überlieferung von Haydns Werken wichtig genug.

Für die ungeschminkte Art, wie Pohl Haydns Beziehungen zu Luigia Polzelli behandelt hat, wird man ihm besondern Dank wissen. Gewisse Punkte dieser Angelegenheit — ich meine Haydns mehr oder weniger nahes Verhältnis zu den Söhnen Pietro und Anton — dürften ihre völlige Erledigung gefunden haben, und es ist zu wünschen, daß fortan die öffentliche Diskussion diesen Gegenstand gänzlich ruhen lasse. Im übrigen möchte der unbefangene Leser wohl den Eindruck haben, als ob Pohl die Polzelli etwas zu ungünstig beurteile. Der natürliche Verstand sagt sich, daß die Frau, welche einen Haydn zwanzig Jahre fesselte, ungewöhnliche Eigenschaften besessen haben muß. Mehr läßt sich hier nicht sagen. Aus Haydns Briefen an sie hat Pohl nur wenige Sätze mitgeteilt; jene Briefe, oder auch nur einige von ihnen, ganz zu veröffentlichen, hat er sich nicht bewogen gefunden, und es mag endlich auch das beste sein, wenn sie unveröffentlicht bleiben. Bei Gelegenheit der Mrs. Schroeter in London scheint der Verfasser auf die Angelegenheit nochmals zurückkommen zu wollen. Vielleicht, daß sie dann für den Leser erst in das rechte Licht tritt. Dagegen ist zu bedauern, daß Pohl an einer andern Stelle in Mitteilung Haydn'scher Schriftstücke nicht etwas freigebiger gewesen ist. Was er I, 228 über den amtlichen Verkehr zwischen Haydn und dem Fürsten Esterházy zu erzählen weiß, ist so anziehend, daß man von den im Interesse seiner Kapellmusiker verfaßten Gesuchen gern das eine und andre im Original läse. Briefe bleiben doch immer eines der wichtigsten Mittel, das Wesen eines Menschen kennen zu lernen.

Ich habe schon gesagt, daß der im höhern Sinne historische Charakter dem Buche Pohls nicht eigen ist. Es sei das hier wiederholt, zunächst um hinzuzufügen, daß ich mit diesem Urteil nicht sowohl einen Tadel ausgesprochen, als nur ein bezeichnendes Merkmal der Arbeit anzudeuten beabsichtige. Historisch würde der Gegenstand behandelt sein, wenn bei all den verschiedenen Kunstgattungen der Nachweis geführt wäre, wie sich das, was Haydn in ihnen geschaffen, zu den Leistungen seiner Vorgänger verhalte, wo und wie er entweder über dieselben hinausgegangen oder hinter ihnen zurückgeblieben sei. Diese bedeutende und schwierige Aufgabe bleibt noch zu lösen. Pohl hat sich mehr darauf beschränkt, die Kompositionen Haydns an sich zu besprechen. Der Standpunkt der Beurteilung, welchen er hierbei einnimmt, ist im allgemeinen derjenige der heutigen Musikwelt. Daß sehr vieles von ihm gesagt wird, was diese Musikwelt nicht sagt, versteht sich, weil er von den Dingen eben unvergleichlich viel mehr weiß. Er kennt alle Kompositionen Haydns, und der Durchschnitt unsrer Musiker und Musikkreunde kennt von ihnen vielleicht den zehnten Teil. Es ist also auch in dieser Beziehung eine reiche Fülle von Belehrung aus seiner Arbeit zu schöpfen. Dagegen wird auch unvermeidlich sein, daß Haydns Musik manchmal von einem Lichte beleuchtet wird, welches nicht dasjenige ist, in dem sie zur Zeit ihres Erscheinens stand. Damit soll nicht gesagt sein, daß das Buch überhaupt

aller Andeutungen über die geschichtliche Entwicklung der Kunstformen entbehrt. Es hat deren gewiß, und sogar sehr treffende, aber sie kommen mehr gelegentlich vor und werden nicht ausgenutzt. Mit Regelmäßigkeit pflegt der Verfasser nur die sorgfältig gesammelten Namen der Komponisten aufzuführen, die in der betreffenden Kunstgattung vor oder neben Haydn thätig waren. Er ebnet hierdurch dem Historiker ein Stück Weges, aber er betritt den Weg nicht selbst.

Verhältnismäßig am ausführlichsten spricht Pohl über Emanuel Bach, dessen Klaviermusik bekanntlich von großem Einflusse auf Haydn gewesen ist. Seine Stellung zu Sebastian Bach wird, glaube ich, nicht richtig aufgefaßt, wenn sie dadurch bezeichnet werden soll, daß der Sohn die vom Vater überkommenen Grundsätze und Unterrichtsmethode gemeinnützig gemacht habe (I, 137). Emanuel ging Wege, die sich in den Kompositionen Sebastians nur leise und wie gelegentlich angedeutet finden; auch war seine Klaviertechnik eine wesentlich andre. Die Form der Emanuel Bachschen Klaviersonate beschreibt Pohl so: „Ein Allegro in der kurzen Hauptform, ein Andante oder Adagio in der Vielseitigen Form, ein Vivace . . . in der Rondoform.“ Hier ist ein Beleg für den oben gekennzeichneten Standpunkt des Verfassers. Die Form des ersten Sonatensatzes, das, was Pohl die Hauptform nennt, kennt heutzutage jeder. In Emanuel Bachs Zeiten war das anders, denn eben durch ihn wurde sie erst begründet. Der Historiker wird hier fragen, wie und woher die Bachsche Klaviersonate entstanden sei. Und die Antwort wird lauten: durch das Zusammenwirken von drei verschiedenen Faktoren, nämlich des italienischen Konzerts, des Tanzes und der italienischen Arie. Mit der ältern italienischen Violinsonate hängt diese neuere deutsche direkt nicht zusammen, noch viel weniger mit Domenico Scarlattis Klaviersonate; höchstens kann man finden, daß diese auf den Bau gewisser Finalsätze einen schwachen Einfluß ausgeübt hat. Rondoform in den Finalsätzen dieser Zeit sehen, dazu kann auch nur der verleitet werden, welcher von der modernen — sagen wir Beethovenschen — Sonate ausgeht. Das Rondo wurde um die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts vernachlässigt und geringgeschätzt; E. Bach brachte es in seinen spätern Arbeiten wieder zu Ehren, und zwar als alleinstehendes Stück, erst Beethoven erhob es im Rahmen der Sonate zu ungeahnter Schönheit und Fülle. Endlich ist auch die Form des Adagios bei Emanuel Bach nicht vom Vielseitigen hergenommen. Am besten erklärt sie sich wohl als eine Übertragung des Konzertadagios aufs Klavier, daneben sind starke Beeinflussungen vonseiten des damaligen Operngesanges bemerkbar. Überhaupt kommt man ohne eine stete Herbeiziehung der großen Sologesangsformen zu keinem vollen Verständnis der Instrumentalmusik jener Zeit. Wie sehr dieselben die Phantasie der damaligen Komponisten beherrschten, läßt sich unter anderm auch aus der Sitte erkennen, die Reprisen der Sonatensätze mit extemporierten Veränderungen vorzutragen. Die Sitte stammt vom Vortrag der dreiteiligen Arie, und für ein Gesangsstück hat sie ihre tiefere, im Wesen des Gesanges liegende Begründung. Für

ein in Tanzform gehaltenes Instrumentalstück fällt diese Begründung weg, deshalb war sie auch dem feinen Geschmacke Emanuel Bachs unbehaglich, und um wenigstens den größten Entstellungen seines Werkes vorzubeugen, schrieb er als Versuch die sogenannten Reprisen-sonaten. Man sieht aus diesen flüchtigen Andeutungen, wie eigen italienische und deutsche Kunst bei der Bildung der neuern Sonatenform zusammengewirkt haben. Was die Formumrisse betrifft, so überwiegt italienischer Einfluß, nur den Tanz kann man auf Grund der glänzenden Entwicklung der Suite durch Seb. Bach in dieser Verbindung als eine deutsche Form in Anspruch nehmen. Dagegen ist das Tonmaterial dem deutschen Musiktalent homogen. Die italienische Instrumentalmusik hat sich immer vorwiegend auf das melodische Spiel der Violine gestützt, die deutsche auf das harmonische des Klaviers und der Orgel.

Diese Form nun nahm Haydn an und baute sie aus. Wie aber baute er sie aus? Hier stoßen wir gleich auf eine interessante Erscheinung. Pohl macht darauf aufmerksam, daß Haydn, obwohl er von Emanuel Bachs Klavier-sonaten den ersten kräftigen Impuls erhielt, sich doch als Klavierkomponist ungleich langsamer entwickelte als in den Gattungen des Quartetts und der Sinfonie, und daß bis 1766 nur Klavierstücke von verhältnismäßig geringer Bedeutung vorliegen. An einer andern Stelle sagt Pohl, Haydn habe die Formen der Klavier-sonate auf das Quartett und die Sinfonie übertragen. Dies ist eine treffende Bemerkung, aus welcher nur nicht die Konsequenzen gezogen sind. Was Haydn an Bachs Werken so sehr anzog, war weniger die Klaviermusik speziell, als der gewissermaßen abstrakte musikalische Gedanke und Aufbau. Wirklich kann man bei den schönsten Klavierstücken aus Haydns späterer Zeit die Empfindung haben, als brauchte diese oder jene Stelle nicht notwendig vom Klavier gespielt zu werden, um voll zu wirken; von jener Klavierlosigkeit, die alle Kompositionen Mozarts für dies Instrument durchzieht, ist jedenfalls in Haydn gar nichts. Dasjenige Tonmaterial, bei welchem ihm recht wohl ums Herz ward, fand sich ganz wo anders. Es war das der Spielleute aus dem Volke. Ihm hat er sich zeitlebens am nächsten verwandt gefühlt, ihm ließ er zunächst zu Gute kommen, was er auf andern Kunstgebieten einheimste. Er hat die vollstümliche Spielmannsmusik in die höhere Kunst eingeführt.

Denn das ist es, was wir aus Haydns früherer Beschäftigung mit der Quartettmusik zu entnehmen haben. Wenn ich eben sagte, daß die Italiener die Formen der Violinmusik ausgebildet hätten, so meinte ich zunächst alles das, was ins Gebiet der *Musica da camera* gehört. Der Ausdruck läßt sich durch keine deutsche Bezeichnung erschöpfend wiedergeben. „Kammermusik“ ist eine mechanische, etymologisch sinnlose Übersetzung; das Wort „Hausmusik“ hat seine besondere Nebenbedeutung, „Zimmermusik“ käme der Sache näher, doch fehlt hier noch die Andeutung der vornehmen Welt, in welche jene Art von Musik notwendig hineingehört und welche ihr selbst das aristokratische Gepräge verliehen

hat. Die deutsche Spielmannsmusik bildet zu ihr einen scharfen Gegensatz. Sie ist Volksmusik, sie gehört nicht in den Salon, sondern ins Freie oder auf den Tanzboden. Ihre Bedeutung für die höhere Kunstmusik ist zu allen Zeiten eine sehr große gewesen, im achtzehnten Jahrhundert verdankt ihr kein Komponist soviel wie Haydn, der mit Tanzkompositionen seine Laufbahn begonnen hat. Dem Verfasser unsers Buches ist dies nicht unbemerkt geblieben. Er hat der Wiener Tanzmusik mehrere Seiten des ersten Bandes gewidmet, aus denen viel Belehrung zu entnehmen ist. Das eigentliche musikalische Wesen derselben und wie dieses sich zu Haydns Tänzen verhält, wird dennoch nicht recht klar. Freilich ist es außerordentlich schwer, für eine geschichtliche Betrachtung dieser Musikstücke, die wie kurzlebige Falter vorüberflatterten, jetzt noch ein ausreichendes Material zusammenzubringen. Die Spielmannsmusik jener Zeit bestand aber nicht nur aus Tänzen oder auch Märschen. Sie befaßte sich auch mit freier gestalteten Tonstücken. Daß hier wiederum die Italiener vielfach eingewirkt haben, namentlich in Österreich, ist sicher. Schon die Namen *Serenata* und *Divertimento* würden es beweisen. Ihnen gesellt sich dann aber, ohne greifbaren Unterschied der formell-musikalischen Bedeutung, das aus der deutschen Studentensprache stammende „*Rassation*,“ von „*Gasse*“ herkommend, indem *gassatim* gehen“ gesagt wurde, wenn die Studenten, um den schönen Mädchen der Stadt mit Musik aufzuwarten, durch die Gassen zogen.

Von der *Rassation* ist Haydns Quartettmusik ausgegangen. Er selbst bezeichnete seine ersten Quartette mit diesem Namen. Aber auch die Form verrät es, die überwiegende Fünftätigkeit, die Freiheit in der Ordnung der Sätze. Denn die *Rassation* kannte in Bezug auf Zahl, Folge und Charakter der Sätze keine bindende Norm. Auch daß Haydn gleich auf die ersten Quartette sechs Scherzandi folgen ließ, bei denen noch Flöte, Oboe und Horn mitzuwirken hatten, verdient bemerkt zu werden. Die Besetzung der *Rassation* bestand nicht nur aus Streichinstrumenten. Gern nahm man auch einige Bläser hinzu. Dabei blieben aber, wie auch Pohl einsichtig bemerkt, die Streichinstrumente doch nur einfach besetzt. Es mag diese Zusammenstellung von Instrumenten einen Beleg dafür bieten, wie sich der Sinn für das klanglich Angenehme mit der Zeit verändern kann. Unserer Empfindung erscheint der Ton der einfach besetzten Streichinstrumente gegenüber dem dicken Ton der Flöte, der Klarinette, des Horns zu dürrig, geradezu schäbig, auch schmelzen die einzelnen Elemente nicht zu einem wohlthuenden Gesamtklange zusammen. Vollends nicht, wenn im Freien gespielt wird. Die Ohren jener Zeit aber befanden sich bei diesen Klängen sehr wohl. Sonst würden nicht noch Beethoven (im Septuor) und Schubert (im Octett) die *Rassation* mit so sichtlichem Behagen gepflegt haben.

Den einzigen Ausgangspunkt für den Quartettkomponisten Haydn hat freilich die *Rassation* schwerlich gebildet. Ohne allen Einfluß ist die italienische Kammermusik sicher nicht geblieben. Das Wort Quartetto oder Quadro beweist, daß

irgend ein italienisches Vorbild vorhanden war. Auch würde sonst Haydn nicht später seine Quartetten als etwas selbständiges von den Kassationen gesondert und ihnen entgegengesetzt haben. Haydn verwahrte sich gegen Griesinger zwar heftig, daß ihm der „Schmierer“ Sammartini als Muster gedient habe. Aber Sammartini war doch nicht der einzige italienische Quartettkomponist vor Haydns Zeit, und daß dieser mehr von den Italienern genommen habe, als gewisse allgemeine Konturen, wird ohnedies niemand behaupten wollen. Die Italiener kultivierten seit Corelli nicht nur das Kammertrio, sondern auch das Kammerquartett. Die Form, in der sie es thaten, war die der ältern Violinsonate, also in der Regel eine viersäßige, in welcher auch der Tanz seine Rolle spielte. Es kommt bei Stücken dieser Gattung vor, daß sie auf dem Gesamttitel Quartetti genannt werden, und im einzelnen Sonaten. Aber ein Punkt ist vorhanden, in welchem sich diese Quartette von dem heitern deutschen Streichquartett gründlich unterscheiden, ein Punkt, den ich bei Pohl nirgends erwähnt gefunden habe. Das ist der Generalbaß. Ohne ihn ist die italienische Kammermusik nicht zu denken, bei Haydn fehlt er von Anfang an, sei es, daß er Streichquartette, oder =Trios, oder =Duos komponierte. In dem Generalbaß aber liegt dasjenige angedeutet, was ein Hauptmerkmal der Kammermusik war. Das Klavier gehört ins Haus. Wenn es auch Regale und Portative gab, die man unter dem Arm herumtragen konnte, die deutschen Spielleute haben sich ihrer nicht bedient. Die geigten nur und bliesen. Und so ist der Verzicht auf das Generalbaßinstrument gleichsam das Symbol, daß der Komponist den exklusiven Räumen der italienischen Kammermusik den Rücken kehrte und unter dem Volke lebte mit seines gleichen.

Aber was er mit dem Generalbaß fahren ließ, brachte er in andrer Gestalt wieder hinein. Griesinger sagt, Haydn habe auch in der Quartettmusik nur Emanuel Bach als sein Vorbild anerkannt. Das will heißen: er wandte die durchgebildete Form der Klaviersonate auf das Quartett an, dessen Formen zu seiner Zeit noch viel willkürlichere und flüssigere waren, dessen einzelne Sätze eben nur erst in den Umrissen feststanden. Mit den Formen der Klaviermusik führte er ihnen auch wieder einen Teil ihres Geistes zu. Was nun Emanuel Bach in der Klaviersonate geschaffen hatte, das war nicht mehr Kammermusik im italienischen Sinne, sondern es war deutsche Hausmusik. Durch die Übertragungen aus diesem Gebiete veredelte Haydn, wie durch einen Akt der Transfusion, die Formen der deutschen Spielmannskunst und reichte sie als würdige Genossen der Klaviersonate nun selbst unter die deutsche Hausmusik ein.

Ähnlich liegt die Sache mit der Sinfonie. Sinfonia ist ein Instrumentalstück, das eine Vokalkomposition einleitet oder unterbricht. Da bei Opern und Oratorien das umfangreichste Instrumentalstück eben das einleitende war, so beschränkte sich die Anwendung des Wortes mehr und mehr auf dieses, zumal seit Alessandro Scarlatti eine bestimmte, dreisäßige Form für die Einleitungs-

Sinfonie festgestellt hatte. Die Sinfonien spielte man auch losgetrennt von ihren Opern als besondere Tonwerke. Aber das eigentlich entscheidende für ihr Selbständigwerden liegt nicht hierin, sondern wiederum in dem Verzicht auf den Generalbaß. Lange schon nachdem man die Sinfonie nicht mehr als Einleitungstück ansah, mochte man doch das akkompagnirende Klavier nicht missen. Auch Emanuel Bachs Sinfonien, soweit wir sie kennen, sind noch mit Cembalo gesetzt. Damit stellte sich diese Form immer noch gewissermaßen auf den Boden der Kammermusik. Haydn aber zeigte durch Weglassung des Cembalo, daß er von einem solchen Zusammenhange nichts mehr wissen wollte. Offenbar war es auch hier der Gedanke an die Volksmusik, der ihn leitete. Man wolle bedenken, daß die damaligen Kapellorchester mit ihren schwach besetzten Violinen, was den Totalklang betrifft, einem Orchester von Volksmusikanten mit einfach besetzten Geigen nicht allzufern standen. blieb nun gleich anfänglich auch die generalbaßlose Sinfonie noch auf die Privaträume der Fürsten und Großen, der Klöster und der geschlossenen Musikgesellschaften angewiesen, so trug sie doch schon jetzt die Möglichkeit einer Entwicklung in sich, durch die sie zu einem Hauptbestandteil eines reichen öffentlichen Konzertwesens und somit zur Grundlage einer ganz neuen Form der Musikpflege in Deutschland wurde. Von dem in der Entwicklung um ein Stück vorausschreitenden Streichquartett empfing die Haydn'sche Sinfonie die feinere organische Ausbildung der einzelnen Sätze und dazu als vierten Satz das Menuett, durch den von neuem der volkstümliche Grund, auf dem sie stehen sollte, stark betont wurde.

Es sollten dies nur Andeutungen einiger der Wege sein, die, wie ich glaube, ein geschichtliches Werk, welches Haydn in seinen Mittelpunkt stellt, zu verfolgen, zu ebnen und zu verbreitern hätte. Ich meine nicht, dem Verfasser unsers Buches mit diesen Allgemeinheiten etwas neues gesagt zu haben, kann aber auf eine genauere Ausführung derselben an dieser Stelle nicht eingehen. Ebenso wenig auf den höchst interessanten Organismus, den Haydn seinem Sinfonieorchester schuf, ebensowenig auf seine Kirchenmusiken, Opern, Oratorien, Lieder. Zum Teil ist hierzu auch keine Veranlassung, da die letzte große Schaffensperiode des Meisters, in welcher er sich zum Oratorium einen besondern Weg bahnte, erst in dem dritten Bande des Pohlschen Werkes zur Behandlung kommen wird. Überall aber liegen ganz neue Kunsterscheinungen vor, teilweise von abschließender Vollendung, und wo dies nicht der Fall ist, wenigstens doch durch viele glänzende Eigenschaften fesselnd. Vom Liede z. B. gilt dies in hohem Grade. Haydns Lieder und Gesänge am Klavier sind zum größern Teile bewunderungswürdig als Musik. Gesangstücke mit Klavierbegleitung sind sie nicht, sondern Klavierstücke mit nebenhergehendem Gesang. Wie er zu dieser Eigenart kam, da er doch den hohen Rang der Singstimme völlig anerkannte und vortrefflich für Gesang zu schreiben verstand, ist wieder eine Frage, die der Historiker versuchen mußte zu lösen. Kein Zweifel, daß Haydns innerstes Wesen mehr der

instrumentalen als der vokalen Musik zuneigte. Aber vielleicht liegt der Schlüssel doch noch anderswo. In der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts galten die Lieder oder, wie man vornehmthuerisch sagte, die Oden eigentlich immer zugleich als Sing- und Spielkompositionen. Dies hing zusammen mit der großen Bedeutung, welche damals die Tanzformen für den häuslichen Gesang hatten. Man komponirte ein Lied im Bau eines Menuetts; warum sollte man es nicht zugleich als Spiel-Menuett benutzen und zwei Fliegen mit einer Klappe schlagen? Diese Art fand Haydn vor, und da sie zu seinen geheimsten Neigungen stimmte, so behielt er sie bei und bildete sie weiter und freier aus.

Haydns allgemeiner musikalischer Charakter wird von Pohl in einer Weise geschildert (I, 273 f.), der man in den Hauptsachen völlig beistimmen kann. Es wäre vielleicht nützlich, unsrer Zeit gegenüber einen bestimmten Punkt nicht mehr so stark herauszuheben, wie es bisher immer geschehen ist. Ich meine Haydns Neigung zu Scherz und Mutwillen. Die Leute kommen am Ende dahin, in ihm nur einen Spaßmacher und, da man es außerdem liebt, ihn sich immer als alten „Papa“ vorzustellen, gar wohl einen kindischen Spaßmacher zu sehen. Man höre, was Mozart sagt: „Keiner kann alles, schäkern und erschüttern, Lachen erregen und tiefe Rührung, und alles gleich gut wie Haydn.“ Seine Adagiosätze haben manchmal einen so feierlichen, hymnenartigen und zugleich schwärmerischen Zug, wie er nur noch in den schönsten Beethovenschen Adagios wiederzufinden ist. Von vielen Allegros kann man, um einen Beethovenschen Ausdruck anzuwenden, sagen: sie schlagen Funken aus dem Mannesgeist. Nur wenn man diese erhabenen und hinreißenden Seiten der Haydnschen Kompositionen mit den entsprechenden Beethovens vergleicht, wird man inne, daß sie durch eine tieferinnere Freundlichkeit des Gemüthes gemildert sind. Wenn man von Haydn dem Humoristen sprechen will, wird man sich zuvor über die Bedeutung des Wortes zu verständigen haben. Haydn hat das Wort „Humor“ in einer Unterredung mit Dies selbst einmal gebraucht. Er versteht offenbar darunter: Übermut und frohe Laune. Wenn man aber Humor als jene schillernde Stimmung erklärt, welche entsteht, wenn der Mensch sich einerseits zu souveräner Freiheit über die Welt erhebt, andererseits aber doch mit aller Lust und allem Leid der Erde aufs innigste eins fühlt, dann wird man Haydn nicht wohl den größten Humoristen im Reich der Töne nennen können, wie Pohl dieses thut. Gewiß ist ihm dieser besondere Humor nicht ganz fremd: im letzten Satze der Abschiedsinfonie z. B. ist er vorhanden. Aber im ganzen war doch Haydns Gemüt dafür zu naiv und harmonisch geartet. Der Mann, welcher für den Humor zuerst den vollen musikalischen Ausdruck fand, ist und bleibt doch Beethoven. In Mozarts Musik fehlt der humoristische Ton gänzlich. Haydn steht auch in dieser Beziehung jenem näher als diesem.

Wenn ich die Besprechung des Pohlschen Werkes hier endige, thue ich es mit aufrichtigstem Dank für das Viele und Neue, was der fleißige Verfasser

geboten hat, und mit dem Wunsche, daß es ihm, der schon sechzehn Lebensjahre seiner Aufgabe gewidmet hat, bald vergönnt sein möge, dieselbe zum glücklichen Ende zu führen. Zu der einen dann gewonnenen vollständigen und sichern Grundlage für das Studium Haydns möge sich als zweite recht bald eine Gesamtausgabe seiner Werke gesellen. Was bei Mozart in so preiswürdiger Weise durchgeführt ist, wird sich auch bei seinem ebenbürtigen ältern Kunstgenossen ermöglichen lassen, und noch größer dürfte hier die Zahl der bisher unbekannten Kompositionen sein. Unsre Vorfäter lebten in Zeiten königlichen Überflusses. So reichlich strömten die Kunstgaben auf sie nieder, daß es unmöglich war, sie sämtlich mit Würdigung zu genießen. Gegen jene Zeiten sind wir Bettler geworden. So möge ihr überflüssiger Reichtum von uns nicht ungenutzt bleiben.

Berlin.

Philipp Spitta.



Don Adone.



ine literarische Sommerfrische für den vom Treiben des Tages ermüdeten und von der Prosa des Lebens mürbe gemachten Geist — so könnte man Robert Waldmüllers neueste Erzählung Don Adone mit Recht nennen. *) Sie gehört zu jenen eigentümlichen Schöpfungen, die den Leser in ihre Welt völlig hineinziehen, ihn für eine Zeit zum Mitbürger dieser schönen, heitern Welt machen, deren reinen Äther er mit Wohlbehagen einzieht, und aus der er dann erquickt, erfrischt wieder zum Erdenleben herabsteigt. Nicht als ob wir es hier mit überschwänglich hohen Dingen zu thun hätten — der Held der Erzählung ist eine derbe, tölpelhafte Natur, und seine Erlebnisse sind oft sehr grobkörniger Art — aber die ganze Stimmung des Buches ist eine so freie, heitere, wirklich poetische, daß wir uns hier dem leichten Spiele der dichterischen Einbildungskraft nur zu gern überlassen.

Schon die Einleitung ist mit feiner Kunst geschrieben und darauf berechnet, unsre Neugierde anzuregen. Die Objektivität des Erzählers geht soweit, daß er diese Einleitung nicht einmal in eigenem Namen giebt, sondern das, was er über seinen angeblichen Gewährsmann geglaubt wissen will, in einem Gespräche von

*) Don Adone. Dem berühmten Fabulanten von der „Spiaggia della Marinella“ in Neapel, Gian Francesco Sabattini, nacherzählt von Robert Waldmüller. 2 Bände. Leipzig, Fr. Wilh. Grunow, 1883.