WISSENSCHAFTLICHE ARBEITEN AUS DEM BURGENLAND, Bd. 71	Eisenstadt 1985	Seite 255—261	Amt d. Bgld. Landesregierung Abt. XII/3 — Landesmuseum

JOSEPH HAYDNS „ABSCHIEDSSYMPHONIE"
Zur Funktion einer Anekdote

Gerhard. J. WINKLER

Nachdem sich die Organisation des Eisenstädter Haydn-Museums in der Verwaltung des Burgenländischen Landesmuseums befindet, sei dem Jubilar, unter dessen Leitung das Haydn-Museum in der heute bestehenden Form eingerichtet wurde, folgender „Haydn-Beitrag" gewidmet.

„Unter der Kapelle des Fürsten Esterhazy befanden sich mehrere junge, rüstige Ehemänner, die im Sommer, wo sich der Fürst auf seinem Schlosse Esterhazy aufhielt, ihre Weiber in Eisenstadt zurück lassen mußten. Gegen seine Gewohnheit wollte der Fürst einst den Aufenthalt in Esterhaz um mehrere Wochen verlängern; die zärtlichen Eheleute, äußerst bestürzt über diese Nachricht, wandten sich an Haydn, und baten ihn, Rath zu schaffen.

Haydn kam auf den Einfall, eine Symphonie zu schreiben ..., in welcher ein Instrument nach dem andern verstummt. Diese Symphonie wurde bey der ersten Gelegenheit in Gegenwart des Fürsten aufgeführt, und jeder von den Musikern war angewiesen, die Noten zusammen zu packen, und mit seinem Instrumente unter dem Arme fortzugehen. Der Fürst und die Anwesenden verstanden den Sinn dieser Pantomime sogleich, und den andern Tag erfolgte der Befehl zum Aufbruch von Esterhaz.

So erzählte mir Haydn die Veranlassung zur Abschieds-Symphonie, und die Variante, daß Haydn dadurch seinen Fürsten von dem Vorsatze, seine ganze Kapelle zu entlassen, abgewendet, und so vielen Menschen ihren Erwerb wieder gesichert habe, ist zwar poetisch schöner, aber nicht historisch richtig."[1])

Seit Haydns Sinfonie Nr. 45 in fis-moll nach der Pariser Erstaufführung 1784 mit dem Namen „Abschieds-Symphonie bedacht wurde[2]), scheint die Anekdote nicht mehr ablösbar vom Werk selbst zu sein. Angesichts der Unvermeidlichkeit, mit der auch heute noch die Anekdote herangezogen wird, wenn es gilt, den merkwürdigen Schlußsatz der Sinfonie zu „erklären", mag es einigermaßen erstaunen, daß weder der Vorfall, der sich im Sommer 1772 auf Esterháza abgespielt haben soll, historisch eindeutig verbürgt ist, noch daß die Erzählung selbst Eindeutigkeit aufweist. Das Hoboken-Verzeichnis listet eine ansehnliche Zahl an Varianten auf.[3]) So z. B. setzt der italienische Haydn-Biograph Carpani 1812 den beiden gängigen Varianten (s. o.) noch eine andere voran,

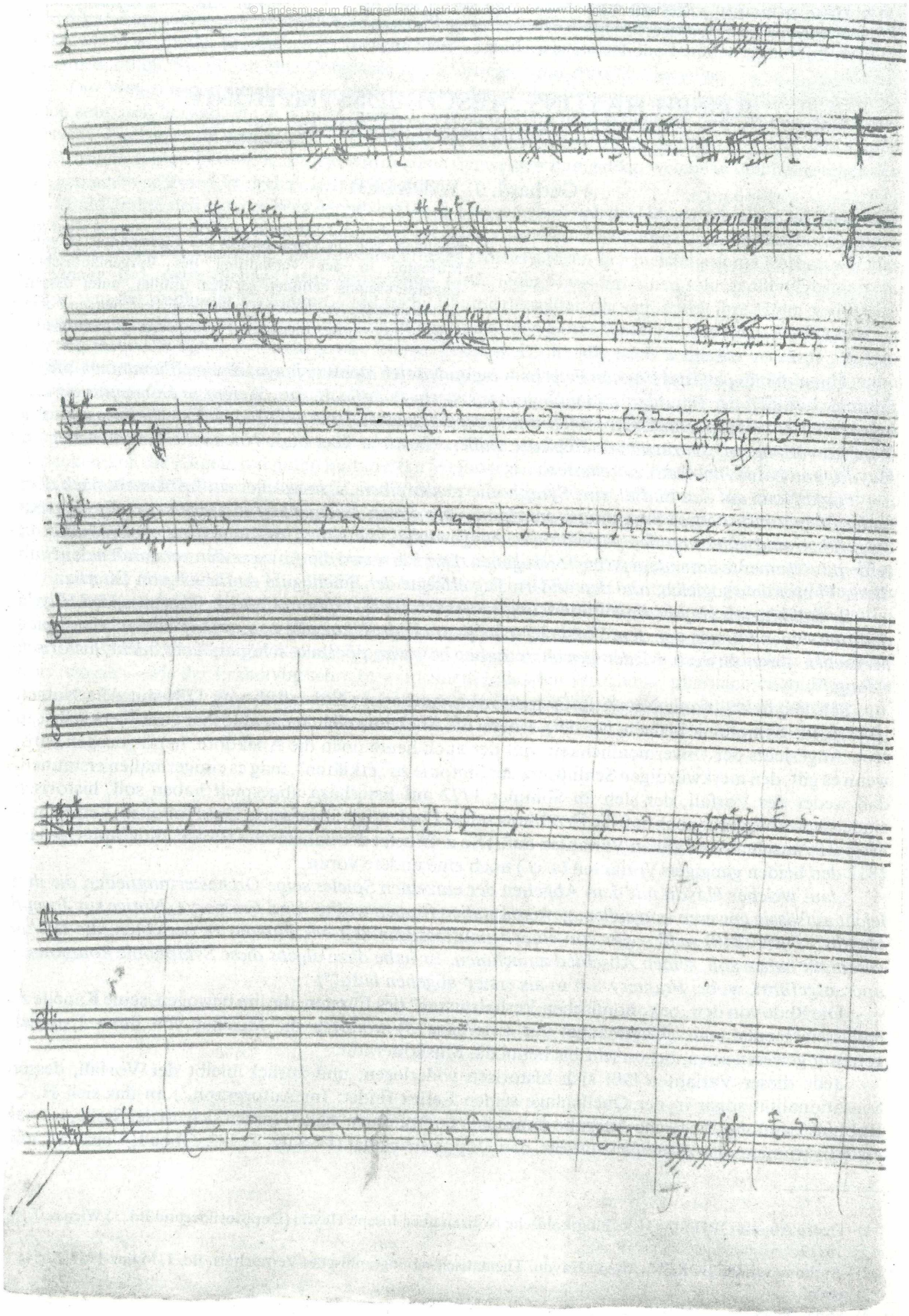
„laut welcher Haydn mit dem Abgehen der einzelnen Spieler seine Orchestermitglieder, die ihm leicht aufsässig gewesen sein sollen, gewissermaßen foppen wollte. Und Framery („Notice sur Joseph Haydn", Paris 1810) weiß sogar von einer Unaufmerksamkeit des Fürsten zu berichten, die Haydn veranlaßt haben soll, seinen Abschied zu nehmen. Er habe dazu eigens diese Symphonie komponiert und aufgeführt, wobei Framery i h n als ersten abgehen läßt."[4])

Die Rede von den „oekonomischen Verhältnissen" des Fürsten, die ihn bewogen, seine Kapelle zu entlassen,[5]) oder vom „Platzmangel auf Esterháza",[6]) wodurch die Musiker von ihren Familien getrennt gewesen seien, beherrscht bis heute die Musikliteratur.

Jede dieser Varianten läßt sich historisch widerlegen, und zurück bleibt der Vorfall, dessen Sensationalität sogar in der Quellenlage seinen Reflex findet: Im Autorgraph,[7]) an das sich H. C. Robbins Landons „Kritische Ausgabe sämtlicher Symphonien"hält,[8]) finden sich an der Stelle, wo das erste Instrument, das zu spielen aufhört, den Doppelstrich hat (IV Satz, T. 182, Oboe I, Corne II), nur

---

1) Georg August GRIESINGER: Biographische Notizen über Joseph Haydn (Der Musikfreund Bd. 1) Wien o. J., S. 18/19.
2) Anthony van HOBOKEN: Joseph Haydn. Thematisch-bibliographisches Verzeichnis. Bd. I, Mainz 1957, S. 54.
3) ebda.
4) ebda., S. 55
5) Allgem. Mus. Zeitung 2. X. 1799, zit. nach HOBOKEN, S. 54.
6) z. B. Manfred HUSS: Joseph Haydn. Eisenstadt 1984. S. 69.
7) Facsimile, hrg. László SOMFAI, Budapest 1959.
8) Bd. IV, Philharmonia Bd. 592, Wien 1967, S. 168.



Notenbeispiel 1

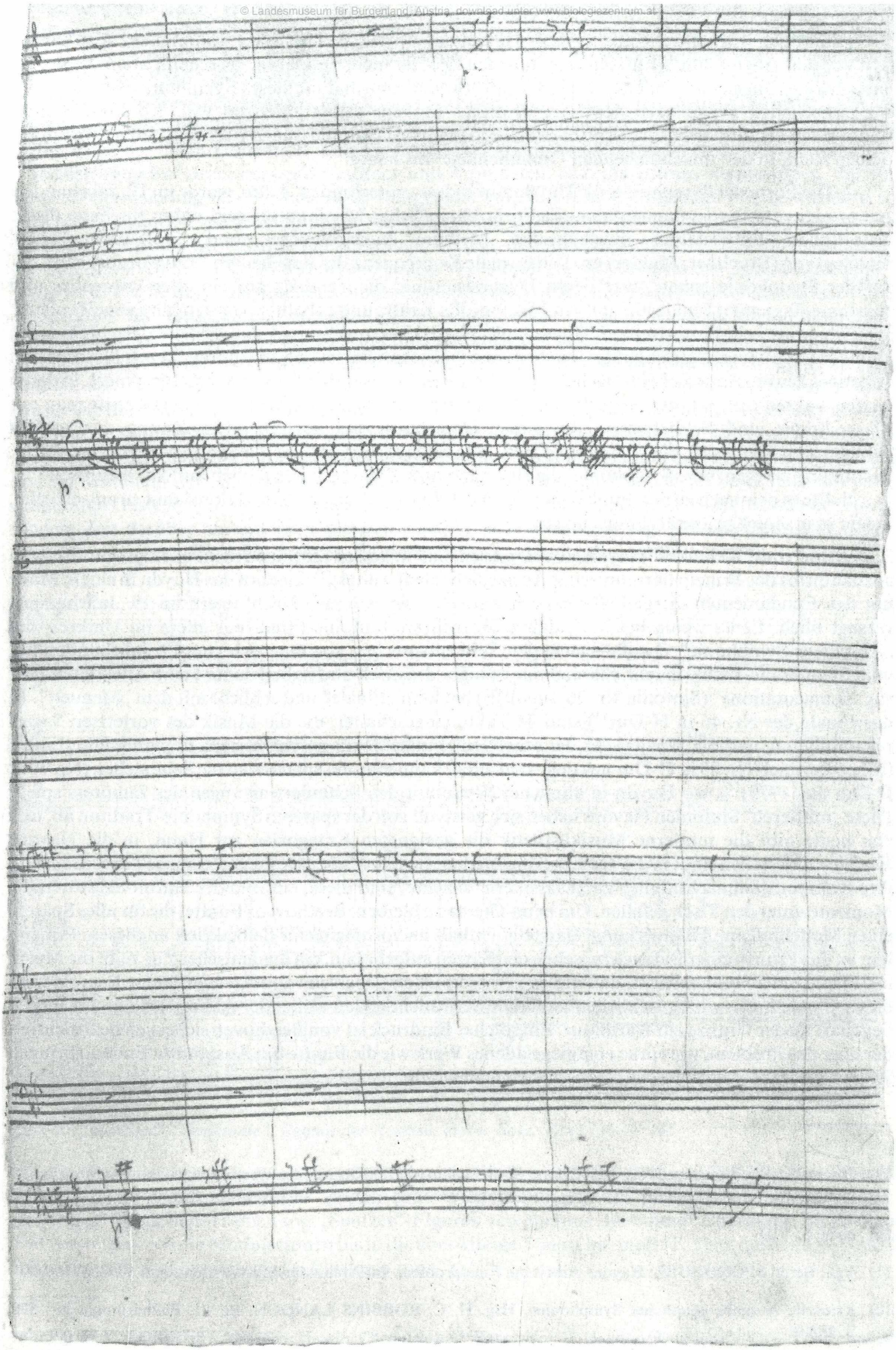


Abb. 1: Joseph Haydn: Finale der „Abschieds-Symphonie", Autograph. Rechte Seite oben mit Vermerk des Komponisten: „nichts mehr" nach den Stimmen der ersten Oboe und des zweiten Horns, die hier ihr Ende haben.

die Worte: „nichts mehr"; die ersten Abschriften jedoch, an die sich die Kölner Haydn-Gesamtausgabe hält,[9]) weisen bei jedem Part-Ende „geht ab" auf. Eine Abschrift fügt sogar hinzu: „...„und das Licht auslöschen".[10])

Die Frage, warum der Kapellmeister Haydn das Fürstliche Orchester während der Aufführung und vor den Augen seines Fürsten sich auflösen ließ, ist nicht zu klären. Es scheint aber, als ob das hartnäckige Fragen nach einem „realen Grund" für die Anormalität dieses Symphonie-Schlusses von der eigentlichen Frage nach dem Grund dieses Fragens selbst ablenken will. Konkret: Welche Funktionen erfüllte diese unausrottbarste aller Haydn-Anekdoten, die „historisch" auf so wackligen Beinen steht, in der „musikliebenden Öffentlichkeit" bis heute?

1. Die Form der Symphonie, die Haydn zumindest „miterfunden" hatte, wurde im 19. Jahrhundert zur prominentesten Instrumentalmusik-Form bürgerlicher Musikkultur und nahm im Zuge dieser historischen Entwicklung musikalisches Medium kunstreligiöser und „weltanschaulicher" Sinndeutung (Bruckner, Mahler) an. Die formale Konsequenz des ungeheuren Traditionsdruckes, der auf der Symphonie lastete, war deren Dynamisierung: die Tendenz auf ein alles krönendes und zusammenfassendes Finale hin, mit Aufbietung aller Kräfte und geballter Anstrengung, eine Tendenz, die sich etwa seit Beethovens 5. Symphonie bemerkbar macht und der sich alle nachfolgenden Komponisten beugen, gleichgültig, welcher „musikalischen Partei" sie angehören: Die 1. Sinfonie von Johannes Brahms unterscheidet sich darin nicht wesentlich von der Achten Anton Bruckners, in deren letzten Takten die Hauptthemen der vier Sätze übereinandergetürmt sind — überall trifft man auf Bläserchoräle und Schlußgetöse. In dieser Umgebung, bei herrschendem Zwang zur großen Schlußapotheose, muß die Symphonie des „Klassikers" Haydn, des Gründungsvaters der Form, Bestürzung erregen: eine Symphonie, die sich nach dem Ende zu buchstäblich auflöst, zerbröselt.

Sollte es demnach zu den Funktionen der Anekdote gehören, ein Skandalon damit zu entschärfen, indem man eine Kuriosität daraus macht?

2. Das Bild vom „Klassiker" Haydn läßt vergessen, daß in dessen Sinfonien nicht uneingeschränkt und ausnahmslos das Prinzip harmonischer Ausgeglichenheit waltet,[11]) sondern das Haydn in einem Maße mit den Fundamenten dieser Form experimentierte, wie es seinen Nachfolgern im 19. Jahrhundert versagt blieb. Es ist wenig bekannt, daß z. B. mehrere Sinfonie-Finali vor allem im Umkreis der „Abschieds-Symphonie", ebenfalls nicht dem Bild entsprechen, das man sich vom 19. Jahrhundert her vom Symphonie-Finale macht. Sie sind nur weniger drastisch und haben daher keine Anekdoten. Die sog. „Lamentatione" (Sinfonia Nr. 26 d-moll)[12]) hat kein „Finale" und schließt mit dem „Menuett". In das Finale der Nr. 46 in H-Dur[13]) sind 34 Takte eingeschaltet, die die Musik des vorletzten Satzes rekapitulieren, und die Wiederkehr des schnellen „Finale"-Teils geschieht ganz in pianissimo. Einem frühen Beispiel (Nr. 23 in G-Dur aus dem Jahr 1764) kann man ein späteres an die Seite stellen (Nr. 70 in D-Dur aus 1779)[14]), wo Haydn in ähnlicher Weise mit den Schlußerwartungen des Zuhörers spielt. Diese „mittleren" Sinfonien Haydns heben sich geistvoll von der späteren Symphonie-Traditon ab, und erst heute gibt die moderne Musikästhetik die geeigneten Kategorien zur Hand, in die Haydns Verfahren zu stellen sind: in die des Experimentellen. In dem Maße, wie die bürgerliche Musiktradition ihre Komponisten nachträglich zu „Klassikern" machte, sind diese, ein Bild der Harmonie störenden Momente unter den Tisch gefallen. Um beim Thema zu bleiben: Beethovens Fünfte, die für alles Spätere einen Modellfall an „Finalwirkung" darstellt, enthält im vorhinein eine Selbstkritik an diesem Prinzip; hier ist das Prinzip einer Balance zwischen den Sätzen aufgehoben, ein dynamischer Zug reißt die Musik ins Finale hinein und bewirkt, daß dieses gewissermaßen „überschwappt" — vor lauter Energie weiß dieses Finale nicht, wie es „schließen" soll. Die Serie nicht enden wollender Akkordschläge am Schluß liegt hart an der Granze zur Karikatur. Ein solcher Eindruck ist von Beethoven sicherlich beabsichtigt, der über das Problem, wie ein so energiegeladenes Werk wie die Fünfte mit Anstand zu Ende zu bringen sei, vor seinen Zuhörern nicht hinwegschwindeln wollte.

---

9) Joseph Haydns Sinfonien 1767 — 1772. Hrg. C.-G. Stellan MÖRNER (Haydns Werke Reihe I, Band 6) München, S. 99 ff.

10) ebda. S. VIII

11) Vgl.: Bernd SPONHEUER: Haydns Arbeit am Finalproblem. In: Archiv für Musikwissenschaft 1978, S. 199 ff.

12) Kritische Ausgabe sämtlicher Symphonien. Hrg. H. C. ROBBINS LANDON, Bd. II. Philharmonia Nr. 590, S. 253 ff.

13) ebda., Bd. IV, S. 190 ff.

14) ebda. Bd. II. S. 210 ff., Bd. VII. Philharmonia Nr. 595, S. 238 ff.

In der späteren Symphonie-Tradition sind solche Widerborstigkeiten nicht nur nicht mehr zu finden - es sei denn als unfreiwillige Komik — auch die frühere Geschichte wurde nachträglich retuschiert: Im Falle Haydns wurde in dessen Biographie eine „Sturm und Drang"-Periode konstruiert,[15]) oder für alles weniger Akute dessen „Humor" („Papa Haydn") verantwortlich gemacht.

3. Die Anekdote hat es mit sich gebracht, daß die „Abschieds-Symphonie" allgemin als „musikalischer Spaß", als Dokument kauzigen Humors gilt; an der „Abschieds-Symphonie" erweist sich, was eine solche Anekdote anrichten kann. Das Finale, das sozusagen nach hinten zu abbröckelt, ist nur ein besonders drastisches Beispiel in der Folge der Absonderlichkeiten, die es abschließt.[16]) Das beginnt mit der Tonart: Fis-moll ist bis ins spätere 19. Jahrhundert hinein eine außergewöhnliche Vorschreibung für Orchesterwerke. Hörner und Trompeten, also die Intrumentengruppen, die vor ihrer Modernisierung im 19. Jhdt. noch weitgehend auf Naturtönen aufgebaut waren, waren in so entlegenen Tonarten wie fis-moll so gut wie unspielbar. Tatsächlich hat Haydn für diese Sinfonie, in deren drittem Satz sogar Hörner in Fis verlangt werden, und für die Nr. 46 in H-Dur, die Instrumente der Esterházy'schen Hofkapelle umbauen lassen.[17]) Fis-moll galt im Zeitalter der „Empfindsamkeit", etwa bei C. Ph. E. Bach, als besonders intime, persönliche Tonart, und ist in Soloklavierwerken öfters anzutreffen. Die musikalische Sprache des 19. Jahrhunderts hat taub gemacht für die noch nicht entwickelten Ausdrucksmittel des 18., und man muß fast erst mühsam rekonstruieren, wann sich ein Musikstück der im 18. Jhdt. verbindlichen Geschmackskonvention zu entringen sucht, wie es hier der Fall ist. Man kann sich heute nicht mehr vorstellen, wie ein so „leidenschaftlich" verbohrtes Stück Musik wie der 1. Satz dieser Sinfonie mit seinen heftigen Akzenten, auf den Fürsten Esterházy gewirkt haben mag. Schon hier wirft Haydn mehrere Konventionen um: die „Exposition" (T. 1 — 72) rennt sich sozusagen in ihrem Moll-Charakter fest. Ein sogenanntes „Gesangsthema" erscheint völlig regelwidrig erst im Mittelteil, der „Durchführung", und zwar als Aufhellung (T. 108 ff.). Dieses reißt mit einer desperaten Geste in den ersten Violinen ab (T. 139), worauf dann die „Reprise" folgt, bei der der Hörer längere Zeit darüber um unklaren gelassen wird, ob es sich um eine sog. „falsche Reprise" („fausse reprise" — vorgetäuschte Wiederkehr des ersten Teiles), oder um die „echte" handelt.

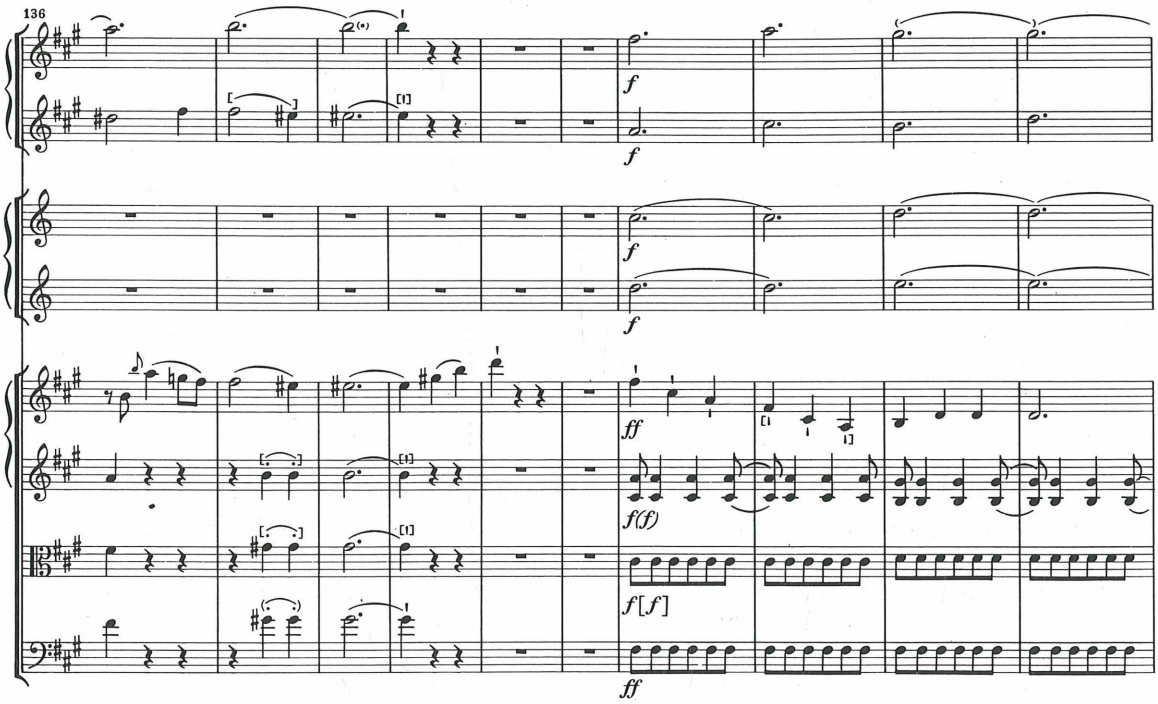


Abb. 2: „Abschieds-Symphonie", Beginn der Reprise, erster Satz, Takt 136 — 145.

Die harmonischen Modulationen überschreiten die Schwelle des zu dieser Zeit Üblichen. Der 2. Satz („Adagio"), mit seinen 190 Takten (mit Wiederholungen) ein überdurchschnittlich langes, „trauriges" Stück ist mit seinen sog. „Seufzer"-Figuren von überaus „beredtem" Charakter. Im zweiten Teil versteigen sich die Modulationen bis in die aberwitzige Tonart his-moll (T. 173), die dann zu c-moll enharmonisch umgedeutet wird („L' istesso tono").

---

15) Vgl. H. C. ROBBINS LANDON: Haydn. Chronicle and Works. Vol. II: Haydn at Esterháza 1766 — 1790. London 1978, S. 266 ff.
16) Vgl. ebda. S. 302/303.
17) ebda. S. 180.

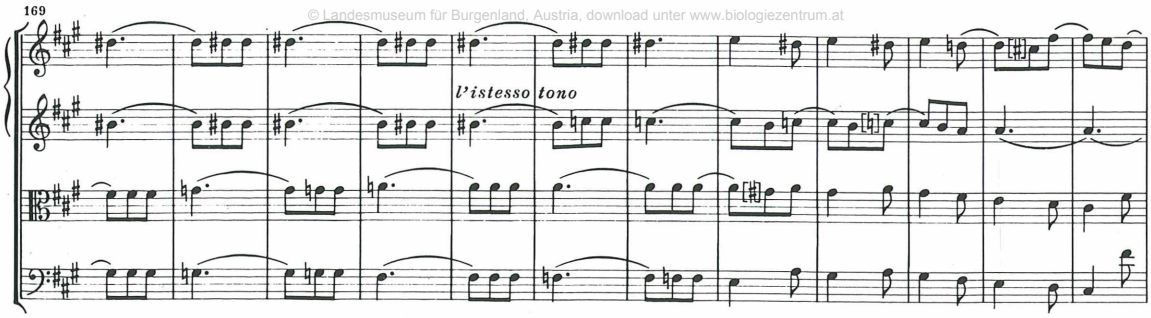


Abb. 3: „Abschieds-Symphonie", zweiter Satz, Takt 169 — 180.

Das Trio des Menuetts basiert auf einer Gregorianischen Melodie:„Incipit lamentatio".[18]) Das „Presto"-Finale haben die Zeitgenossen der Pariser Erstaufführung als „bruyant & sans caractère"[19]) empfunden. Dieses bricht vor dem Schluß ab, und es folgt ein „überzähliges" Adagio — der Anlaß der Anekdoten —, in dem die Instrumente nacheinander zu spielen aufhören. Nach all dem Vorigen kann dies kein „musikalischer Spaß" sein: wenn am Schluß zwei Violinen übrigbleiben, wird hier keine bombastische Schlußkadenz mit äußerst dünnem Instrumentarium parodiert; die Violinen hören ohne Kadenz oder „Schlußton" im pianissimo zu spielen auf: sie versinken gleichsam im Schweigen, das um sie herum liegt.

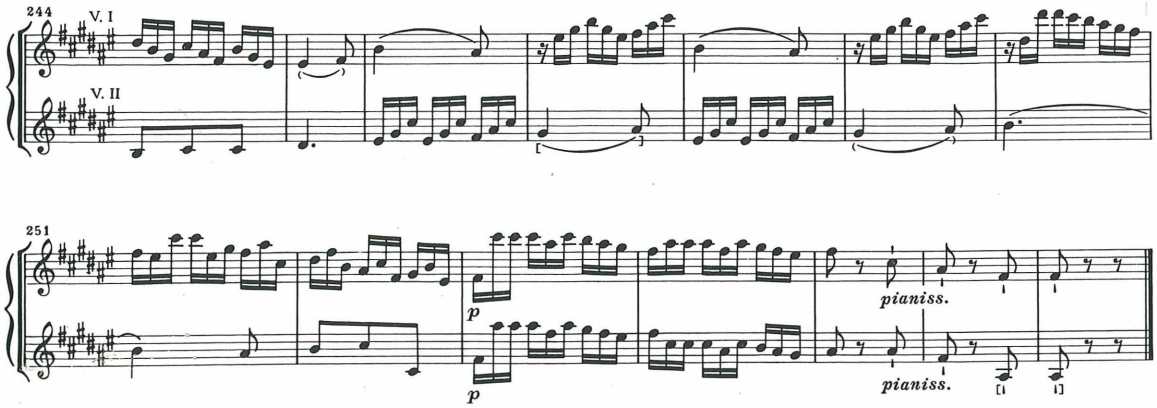


Abb. 4: „Abschieds-Symphonie", Finale, Takt 244 bis Schluß.

Will man die Vorstellung adaequat fassen, die hier dahintersteht, muß man das 20. Jahrhundert zu Hilfe rufen, aber nicht das Beispiel Strawinskys, der sich oft über das 19. Jahrhundert hinweg auf Haydn bezieht,[20]) sondern Alban Bergs „Lyrische Suite" für Streichquartett von 1926, deren letzte Töne in ähnlicher Weise von der Stille „aufgesaugt" werden.

4. Der Haydn-Biograph Albert Christoph Dies trifft einen historischen Sachverhalt, wenn er zur „Abschieds-Symphonie"-Anekdote schreibt:

„Wenn Haydn es unternommen hätte, ohne Gesang, ohne Tanz, ohne Mimik, einzig durch die Macht melodisch verwebter Accorde, auf das Gemüth des Fürsten zu wirken, verstanden zu werden, und seine Absicht zu erreichen: so hätte er ...eine Unmöglichkeit unternommen. Instrumentalmusik erregt freylich die Empfindungen; aber welche Sprache kann sich rühmen, zu jenen Empfindungen Worte gefunden zu haben? Musik ohne beygefügte Worte, Tanz oder Mimik, ist für den Verstand ein Räthsel, das unendlichen Deutungen unterworfen ist; Haydn nahm daher weislich zu der Mimik seine Zuflucht; das Lichtauslöschen, Weggehen u. dgl. wurden redende Handlungen, ..."[21])

Die Ästhetik des 18. Jahrhunderts kannte Intrumentalmusik als „selbständige" Kunst noch nicht; für Kant z. B. ist Musik eine mindere Kunstgattung.[22]) Erst im 19. Jahrhundert wurde Intrumentalmusik ästhetisch aufgewertet, der Terminus „Ausdruck" wurde überhaupt erst Ende des 19. Jhdts., als Reflex der Musik Liszts und Wagners, hoffähig.[23])

---

18) ebda. S. 303.
19) ebda. S. 181.
20) Vgl. Wolfgang BURDE: Strawinsky, Mainz 1982, z. B. S. 392.
21) Albert Christoph DIES: Biographische Nachrichten von Joseph Haydn. Wien 1810, S. 46.
22) Carl DAHLHAUS: Musikästhätik. Köln 3/1976, S. 26, S. 39 ff.
23) bei Friedrich von HAUSEGGER: Die Musik als Ausdruck. Wien 1884.

Haydns Sinfonie Nr. 45 wäre somit ein Stück mit allen Charakteristiken von „Ausdrucksmusik", lange bevor der Begriff überhaupt existierte. (Man könnte quer zu den üblichen historischen Periodisierungen „Klassik" — „Romantik" mit Haydns Nr. 45 eine „Epoche" ansetzen, die etwa mit Mahler endet). Es ist heute nicht mehr nachzuvollziehen, was Haydn bewogen haben kann, „Ausdrucksbereiche" anzusprechen, die die Musik erst im desillusionierten 20, Jahrhundert erschlossen hat.

Die Zeitgenossen schon fanden das Schluß-Adagio „un chant triste & lugubre",[24]) und Schumann berichtet über eine Aufführung:„...und lachte niemand dabei, da es gar nicht zum Lachen war".[25]) Die „Abschieds-Symphonie"-Anekdoten haben bisher mit Erfolg die Tatsache überdeckt, daß mit der Sinfonie Nr. 45 eine Bankrotterklärung der großen Symphonietradition vorliegt, bevor diese überhaupt in Gang gekommen ist.

---

24) H. C. ROBBINS LANDON, siehe Anm. 19.
25) zit. nach HOBOKEN, a. a. O., S. 55.