

**Haydn in London**  
oder  
«*Der lose liberale Gang der Musik*»

von Johannes Bauer

**1. Magier und Souverän**

SWR 2, 16. Juli 2004, 19<sup>00</sup>-20<sup>00</sup>

**Bspl. 1: Mozart, *Le nozze di Figaro*, Ouvertüre / T. 139–Schluss [2´15]**  
(Staatskapelle Dresden / Sir Colin Davis)

- A «Nun – da siz ich in meiner Einöde – verlassen – wie ein armer waiß – fast ohne menschlicher Gesellschaft – traurig – voll der Errinerung vergangener Edlen täge – ja leyder vergangen – und wer weis, wan diese angenehme täge wider komen werden? diese schöne gesellschaften? wo ein ganzer Kreiß Ein herz, Eine Seele ist – alle diese schöne Musicalische Abende – welche sich nur dencken, und nicht beschreiben lassen – wo sind alle diese begeisterungen? – weg sind Sie – und auf lange sins Sie weg. (...) sogar die Traume verfolgten mich; dan, da ich am besten die opera le Nozze di Figaro zu hören traumte; wegte mich der Fatale Nordwind auf, und blies mir fast die schlafhauben von Kopf...».
- B Als Joseph Haydn am 9. Februar 1790 von Schloss Eszterháza aus Marianne von Genzinger sein Leid klagt, ahnte er nicht, wie schnell sich seine Situation ändern sollte. Noch im selben Monat starb die Fürstin Esterházy, im September 1790 dann der Fürst selbst, Nikolaus Esterházy, in dessen Diensten Haydn 28 Jahre lang gestanden hatte. Nach Auflösung des Orchesters durch Anton von Esterházy behielt Haydn zwar nominell seinen Posten als Kapellmeister mit einer lebenslangen Pension von jährlich 1000 und einem Gehalt von 400 Gulden. Allerdings ohne weitere Dienstverpflichtung, was Haydn veranlasste, zahlreicher Bindungen und Verbindungen wegen umgehend nach Wien zu übersiedeln. Dort wird schon wenig später, im November 1790, der in London als Konzertmeister tätige Impresario Johann Peter Salomon bei Haydn vorstellig, um den Komponisten für eine Konzertreihe nach England zu verpflichten.
- C «Ich bin Salomon aus London und komme Sie abzuholen. Morgen werden wir einen Akkord schließen.»
- B Dieser Akkord verpflichtete Haydn, eine Oper und sechs Symphonien für London zu komponieren und zu dirigieren. Da ihm zudem die kompletten Einnahmen eines Benefizkonzerts garantiert wurden, belief sich Haydns in Aussicht gestellter Gewinn mit sämtli-

chen Honoraren und Verlagsrechten auf rund 5000 Gulden. Es dürften die verlockenden Bedingungen dieses Vertrags gewesen sein, die Haydns rasche Zustimmung bewirkten. Bereits am 15. Dezember 1790 brachen Haydn und Salomon von Wien auf und setzten am 31. Dezember nach Dover über.

A «Berichte demnach, daß ich den ersten dieses als an neuen Jahres tag früh um halb 8 uhr nach angehörter H. Meß in das schif stiege, und nachmittag um 5 uhr dem höchsten sey gedanckt wohlbehalten und gesund zu Dower ankame, anfangs hatten wür 4 ganze stund fast gar keinen wind, und das schif gieng so langsam, daß wür in diesen 4 stunden nicht mehr als eine einzige Englische Meile machten, deren aber sind v. Calais bis Dower 24. unser schif Capitain in üblester laune sagte, daß, wan sich der wind nicht ändere, wür die ganze nacht zur See bleiben müssen, zum glück aber hub sich der Wind gegen halb 12 uhr so günstig, daß wür bis 4 uhr 22 Meilen zurück legten [...] wehrend der ganzen überfahrt bliebe ich oben auf den schif um das ungeheure Thier das Meer satsam zu betrachten, solange es windstill war, fürchtete ich mich nicht, zuletzt aber, da der immer stärckere Wind ausbrach und ich die heranschlagende ungestimme hohe wellen sahe, überfiel mich eine kleine angst, und mit dieser eine kleine üblichkeit. doch überwündete ich alles, und kam ohne – S[ie] v[erzeihen] – zu brechen glücklich an das gestadt. die meisten wurden krank, und sahen wie die geister aus».

B Am 2. Januar 1791 trifft Haydn in London ein. Schon drei Tage vor seiner Ankunft inseriert der *Morning Chronicle*:

C «Die Vorbereitungen für die nächste Musiksaison bürgen für einen überaus wohlklingenden Winter. Außer den beiden rivalisierenden Opernhäusern ist eine Konzertserie unter der Leitung von Haydn zu erwarten [...] zu dem die Liebhaber instrumentaler Musik wie zu dem Gott der Wissenschaft aufblicken.»

B Im Gepäck hatte Haydn, da er der Eile des Aufbruchs wegen nicht gleich neue Werke für London komponieren konnte, die schon 1788/89 entstandenen, aber dort noch unbekanntes *Symphonien 90* und *92*, von denen gerade die *92. Symphonie*, die «Oxforder», in England außerordentliche Beliebtheit erreichen sollte.

**Bspl. 2:** Haydn, *Symphonie Nr. 92*, 4. Satz / ganz [5´45]  
(Österreichisch-Ungarisches Haydn-Orchester / Adam Fischer)

B Haydn in London, der Weltmetropole, die ihn überwältigt. Mit knapp einer Million Einwohner die größte Stadt der Christenheit, Mittelpunkt eines kolonialen Handelsimperiums mit dem bedeutendsten Hafen der Welt; ein Schmelztiegel unter der Knute des Profits, mit Pracht- und Elendsvierteln, mit Monarchie und parlamentarischer Tradition, mit liberalem Bürgertum und frühem Industrieproletariat, politischen Skandalen und Maschinenstürmerei. Ein Moloch des Vergnügens und des Verbrechens, voll mit Kunstschatzen, Stadtpalästen, riesigen Parks und mehreren hundert Kirchen. Die Straßen von Öllampen beleuchtet und gesäumt von Bürgersteigen, um die Fußgänger vor dem rollenden Verkehr zu schützen.

Hören wir, um einen Eindruck von der Londoner Atmosphäre am Ende des 18. Jahrhunderts zu bekommen, dem Schriftsteller und Physiker Georg Christoph Lichtenberg zu, der die englische Metropole 16 Jahre vor Haydns Ankunft schildert.

C «Stellen Sie sich eine Straße vor [...]. Auf beiden Seiten hohe Häuser mit Fenstern von Spiegelglas. Die untern Etagen bestehen aus Boutiquen und scheinen ganz von Glas zu sein; viele Tausende von Lichtern erleuchten da Silberläden, Kupferstichläden, Bücherläden, Uhren, Glas, Zinn, Gemälde, Frauenzimmer-Putz und Unputz, Gold, Edelgesteine, Stahl-Arbeit, Kaffeezimmer und Lottery Offices ohne Ende. [...] Dem ungewöhnten Auge scheint dieses alles ein Zauber; desto mehr Vorsicht ist nötig, alles gehörig zu betrachten; denn kaum stehen Sie still, Bums! läuft ein Packträger wider Sie an und ruft by Your leave wenn Sie schon auf der Erde liegen. In der Mitte der Straße rollt Chaise hinter Chaise, Wagen hinter Wagen und Karrn hinter Karrn. Durch dieses Getöse, und das Sumsen und Geräusch von Tausenden von Zungen und Füßen, hören Sie das Geläute von Kirchtürmen, die Glocken der Postbedienten, die Orgeln, Geigen, Leiern und Tambourinen englischer Savoyarden und das Heulen derer, die an den Ecken der Gasse unter freiem Himmel Kaltes und Warmes feil haben. [...] Auf einmal ruft einer, dem man sein Schnupftuch genommen: stop thief, und alles rennt und drückt und drängt sich, vie-

le, nicht um den Dieb zu haschen, sondern selbst vielleicht eine Uhr oder einen Geldbeutel zu erwischen. Ehe Sie es sich versehen, nimmt Sie ein schönes, niedlich angekleidetes Mädchen bei der Hand: come, My Lord, come along, let us drink a glass together, or I'll go with You if You please; dann passiert ein Unglück 40 Schritte vor Ihnen; God bless me, rufen einige, poor creature ein anderer; da stockt's und alle Taschen müssen gewahrt werden, alles scheint Anteil an dem Unglück des Elenden zu nehmen, auf einmal lachen alle wieder, weil einer sich aus Versehen in die Gosse gelegt hat; look there, damn me, sagt ein Dritter und dann geht der Zug weiter. Zwischendurch hören Sie vielleicht einmal ein Geschrei von Hunderten auf einmal, als wenn ein Feuer auskäme oder ein Haus einfiel oder ein Patriot zum Fenster herausguckte. [...] Hier ist man [...] froh, wenn man mit heiler Haut in einem Nebengäßgen den Sturm auswarten kann. Wo es breiter wird, da läuft alles, niemand sieht aus, als wenn er spazieren ginge oder observierte, sondern alles scheint zu einem Sterbenden gerufen. Das ist Cheapside und Fleetstreet an einem Dezemberabend.»

B Und wie kommt Haydn im Januar 1791 mit diesem Tumult zurecht?

A «Ich gebrauchte 2 Tag um mich zu erhollen. nun aber bin ich wider ganz frisch und Munter, und betrachte die unendlich grosse stadt london, welche wegen Ihren verschiedenen schönheiten und wunder dingen ganz in Erstaunung versetzt, ich machte alsogleich die Nothwendigsten Visiten, als den Neapolitanischen und unsern gesandten, ich erhalte in 2 Tagen von beeden die gegen Visit, und speisete vor 4 Tagen bey dem Ersteren zu Mittag, aber NB um 6 uhr abends, das ist So Mode hier. meine anckunft verursachte grosses aufsehen durch die ganze stadt durch 3 Tag wurd ich in allen zeitungen herumgetragen: jederman ist begierig mich zu kennen. ich muste schon 6 mahl ausspeisen, und könte wenn ich wolte taglich eingeladen seyn, allein ich mus erstens auf meine Gesundheit, und 2tens auf meine arbeith sehen. ich nehme ausser denen Milords bis nachmittag um 2 uhr keine visite an. um 4 uhr speis ich zu Hauß mit Mon. Salomon. ich habe ein niedliches bequemes aber auch theueres logement [...] alles ist erschrecklich theuer. gestern wurde ich zu ein. grossen liebhaber Concert geladen [...] ich wurde unter den

arm des Entrepraneurs unter allgemein. Hände Klatschen durch die Mitte des Saals bis vorne an das orchest. geführt, allda angeäffet. und mit einer menge Englischer Complimenten bewundert, man versicherte mich, daß diese Ehre seit 50 Jahren nicht seye vollzohen worden [...] alles dieses [...] war für mich sehr schmeichelhafft, doch wünschte ich mir auf eine zeit nach wienn fliehen zu können um mehrere ruhe zur arbeith zu haben, dan der lärm auf denen gassen von dem allgemeinen verschiedenen Verkaufs Volck ist unausstehlich».

B Längst war Haydn in England berühmt. Seine Werke waren im britischen Musikleben bekannt – im Gegensatz zu denjenigen Mozarts – und hoch geschätzt. Zwischen Haydn und diversen Londoner Verlegern bestanden Verträge. Zudem war Salomons Einladung keineswegs die erste, wenn auch die erste, die Erfolg hatte. All das erklärt, mit welcher Spannung Haydn in London erwartet wurde, und weshalb Charles Burney, der führende englische Musikschriftsteller, Haydn in seinen Begrüßungsversen als «Great Sovereign of the tuneful art» feiern konnte.

Und was hatte London einem Komponisten auf musikalischem Gebiet nicht alles zu bieten! Ein vom Hof, von Adel und Bürgertum getragenes kulturelles Leben, eine florierende, öffentliche Konzertpraxis, den Wettstreit zahlreicher Abonnementsreihen auf kommerzieller Subskriptionsbasis, professionelle Orchester mit erstklassigen Musikern und eine rege Presse mit ausführlicher Berichterstattung.

Am 11. März 1791 findet endlich das lang erwartete erste Salomon-Konzert Haydns in den Hanover Square Rooms statt. Auf dem Programm, entgegen der üblichen Zählung, die *Symphonie Nr. 96 D-Dur* als erste der Londoner Symphonien.

**Bspl. 3:** Haydn, *Symphonie Nr. 96*, 1. Satz / ganz [9´35]  
(Concertgebouw Orchestra / Nikolaus Harnoncourt)

B Bereits dieses erste Konzert sicherte Haydn den Beifall des Publikums und die Anerkennung durch die Kritik:

- C «Letzte Nacht fand das erste Konzert unter Haydns Leitung statt; womöglich gab es niemals ein größeres musikalisches Vergnügen. [Haydns] neue Große Ouvertüre [die *Symphonie Nr. 96*] wurde von jedem kundigem Ohr als eine äußerst exzellente Komposition anerkannt». «Das Publikum war so begeistert, dass auf einhelligen Wunsch der zweite Satz wiederholt wurde; der dritte wurde ebenfalls stürmisch ein zweites Mal verlangt, wobei lediglich die Bescheidenheit des Komponisten allzu bestimmt eine nochmalige Wiedergabe verhinderte.»
- B Was war es, dass das englische Publikum so sehr für Haydns Musik einnahm? War es das Changieren zwischen dem republikanischen Gestus und einer letzten idiomatischen Erinnerung an das Ancien Régime und seine Musik? War es also eine Rhetorik, die sich im Sturm der neuen Zeit nochmals vor der Tradition verneigt – selbst noch im Strukturmodell der Wiederholung des Durchführungs-, Reprise- und Codateils im Kopfsatz? Eine Wiederholung, die Haydn in der *96. Symphonie* zum letzten Mal komponiert, als sei er sich der rezeptiven Fassungskraft des Londoner Publikums noch nicht ganz sicher. Mag sein, dass genau diese Rhetorik der Mischung den Nerv des Londoner Publikums traf; eine Rhetorik, wie sie bereits die langsame Einleitung bestimmt, mit ihrer Legierung von feierlicher Eröffnung und schmerzlicher Chromatik und ihrer Eintrübung von D-Dur nach d-Moll.

**Bspl. 4:** Haydn, *Symphonie Nr. 96*, 1. Satz / T. 1–17 [1´20]  
(Concertgebouw Orchestra / Nikolaus Harnoncourt)

- B Zudem präsentiert Haydn in dieser Symphonie ein Kompendium seines Ausdrucks- und Konstruktionsrepertoires. So, wenn im ersten Satz nach einer längeren Durchführungs-partie der Einsatz des Hauptthemas – abgesetzt durch eine fast dreitaktige General-pause – den Reprisebeginn zu signalisieren scheint, den Haydn wenig später als Scheinreprise aufdeckt: als ein Zu-früh also, da die reguläre Reprise nach erneuter Durchführungsarbeit erst 22 Takte später einsetzt.

**Bspl. 5:** Haydn, *Symphonie Nr. 96*, 1. Satz / T. 117–161 [1'00]  
(Concertgebouw Orchestra / Nikolaus Harnoncourt)

B Was Haydns Londoner Symphonien an Hintergründigkeit im Umgang mit der musikalischen Zeit formulieren, welchen Esprit sie im Erzeugen und Austarieren komponierter Symmetriebrüche realisieren – vom geistreichen Spiel bis zum Ernstfall: immer sind es Charakteristika, die mit der Mündigkeit des Hörens als einer Forderung tätigen Mitdenkens und dadurch mit der Mündigkeit der Person rechnen. Spielt Haydn mit den Erwartungen der Hörer, ist dieses Spiel stets mehr als nur ein Spiel. Musikalische Gedankenarbeit wäre dafür wohl der adäquate Ausdruck. So zieht Haydn die Summe des Zeitalters der Aufklärung auch in der Musik. Haydn setzt seine Hörer einem Labyrinth verwickelter kompositorischer Arbeit aus, in dem es Orientierung und Autonomie zu beweisen gilt, weil Divertissement und Unterhaltung den Belangen der Zeit gegenüber zurückgebliebenes Bewusstsein bedeuten. Wie ernst und fordernd diese Belange sind, lässt der Schluss des ersten Satzes der *Symphonie Nr. 96* hörbar werden: ein Schluss mit dramatischer Fanfarenrhetorik und kathastrophisch eingefärbtem d-Moll-Ausbruch.

**Bspl. 6:** Haydn, *Symphonie Nr. 96*, 1. Satz / T. 165–Schluss [0'55]  
(Concertgebouw Orchestra / Nikolaus Harnoncourt)

B Als Haydn die *D-Dur-Symphonie* 1791 in London komponiert, sind die Auswirkungen der Französischen Revolution längst auch in der britischen Metropole an der steigenden Zahl der Flüchtlinge zu spüren. Die Auseinandersetzungen zwischen Anhängern der Revolution und Revolutionsgegnern gewinnen an Heftigkeit, am prominentesten in der Kontroverse zwischen Thomas Paine und Edmund Burke. Die Verunsicherung in der Regierung und weiten Kreisen der Bevölkerung nimmt zu, republikanische Klubs werden gegründet. Ein Bild der Situation liefern die Memoiren der Charlotte Papendiek, einer englischen Hofdame und Gattin des Musiklehrers der königlichen Familie:



- D «Der alarmierende Zustand des Zeitgeschehens veranlasste die königliche Familie in der Stadt zu bleiben, da die Französische Revolution an Boden gewann, und revolutionäre Ideen sich auch hier ausbreiteten. Fast in jeder Stadt und in jedem Landkreis wurden Gesellschaften gegründet, die gegen die Autorität der Regierung eingestellt waren, und die aus Leuten der verschiedensten sozialen Klassen bestanden. In London nannten sich einige dieser Vereinigungen «The Debating Societies», «The Corresponding Societies», «Night of the People» etc. [...] Die Stadtpolizei wurde in Bereitschaft gehalten [...] und die Artilleriekorps waren in Alarmbereitschaft. Auch alle anderen größeren Städte folgten dem Londoner Beispiel.»
- B Bekannt ist, dass Haydn während der Londoner Zeit selbst Kontakt zu einigen «men of letters» unterhielt, etwa zu Thomas Holcroft, dem Verfasser mehrerer sozialutopischer und revolutionsfreundlicher Romane und Dramen und eines Huldigungsgedichts an Haydn, oder zu John Wolcot, der den Text zu Haydns Chorwerk *The Storm* schrieb und unter dem Pseudonym Peter Pindar zahlreiche gesellschaftskritische Politsatiren drucken ließ.

**Bspl. 7: Haydn, *Symphonie Nr. 96*, 1. Satz / T. 84–Schluss [2´40]**  
(Concertgebouw Orchestra / Nikolaus Harnoncourt)

- B Wie Haydns *D-Dur-Symphonie* (Nr.96) im zweiten Jahr der Französischen Revolution zwischen der Erinnerung an das Ancien Régime und republikanischer Verve changiert, verdeutlicht ein Detail gegen Ende des zweiten Satzes, das wie ein Kommentar zu den Zeitumständen wirkt: Geradezu bedrohlich wird hier eine Trillerfigur der Holzbläser, ornamentales Zitat der galanten Rhetorik des Ancien Régime, vom harmoniefremden Vorhalt der Celli und Kontrabässe grundiert und verabschiedet.

**Bspl. 8: Haydn, *Symphonie Nr. 96*, 2. Satz / T. 83–Schluss [0´30]**  
(Concertgebouw Orchestra / Nikolaus Harnoncourt)

B Diese Stelle steht am Ende eines Variationssatzes mit konzertierenden Holzbläsern und Hörnern und einem kontrapunktischen g-Moll-Mittelteil, der die Dimension des Erhabenen, die die zeitgenössische Kritik an Haydn hervorhebt, mit fast barockem Pathos ins Spiel bringt. Mit seiner konzertanten Faktur wird dieses G-Dur-Andante zu einer Verbeugung Haydns vor dem Orchester als einer Republik im Kleinen, in der jede Stimme solistischen Wert hat. Und dies nicht nur in der konzertartigen Quasi-Kadenz der beiden Soloviolen am Ende des Satzes.

**Bspl. 9:** Haydn, *Symphonie Nr. 96*, 2. Satz / ganz [5'30]  
(Concertgebouw Orchestra / Nikolaus Harnoncourt)

B Der hohe symphonische Ton des Menuetts zeigt eine weitere Facette der Mischung und des republikanischen Idioms nicht nur in seinen zahlreichen Signalfanfare, sondern auch in seiner Öffnung für die *Couleur locale* der populären Sphäre im Trio mit Solo-Oboe und Ländlerton.

**Bspl. 10:** Haydn, *Symphonie Nr. 96*, 3. Satz / ganz [4'55]  
(Concertgebouw Orchestra / Nikolaus Harnoncourt)

B Im Finale der *Symphonie Nr. 96* schließlich Elan mit Fanfare. Ein «Vivace assai», das ebenfalls Mischungen und Kontraste auskomponiert: etwa im kontretanzhaften Rondothema, dem eine hochdramatische d-Moll-Episode mit Durchführungscharakter wie ein musikalischer Sturmvogel der neuen Zeit folgt. Vor allem aber ist es das Wechselspiel vom Entschwinden und Wiedererscheinen des Themas, das das Finale zum symphonischen Laboratorium schärft, um darin eine Epochengrenze auszuloten.

**Bspl. 11:** Haydn, *Symphonie Nr. 96*, 4. Satz / ganz [3'35]  
(Concertgebouw Orchestra / Nikolaus Harnoncourt)

**Haydn in London**  
oder  
«*Der lose liberale Gang der Musik*»

von Johannes Bauer

**2. Musik von unten**

SWR 2, 23. Juli 2004, 19<sup>00</sup>-20<sup>00</sup>

**Bspl. 1: *Symphonie Nr. 95 c-Moll*, 4. Satz / T. 32–Schluss [2´40]  
(Hanover Band / Roy Goodman)**

B Fugierte Technik in Vollendung. So als wollte Haydn mit dem Finale der *Symphonie Nr. 95* das Londoner Publikum davon überzeugen, mit welcher Meisterschaft auch ihm – wie Mozart in der *Jupitersymphonie* – die «gelehrten» kontrapunktischen Künste zur Verfügung stünden. Und doch geht es um mehr: der Furor, der den Satz mit Signalfanfare durchquert und in der Reprise einen Durchbruch von c-Moll nach C-Dur auskomponiert, spricht die neue Sprache des «Durch Nacht zum Licht» mit republikanischem Elan. Mit einer drängenden Geste, die schon im konzisen Kopfsatz der *Symphonie*, der einzigen der Londoner Reihe in einer Molltonart, die Scheidung der ästhetischen von der empirischen Zeit blitzartig, ohne die Vermittlung einer langsamen Einleitung in Szene setzt.

**Bspl. 2: *Symphonie Nr. 95 c-Moll*, 1. Satz / T. 1–28 [0´50]  
(Österreichisch-Ungarisches Haydn-Orchester / Adam Fischer)**

B Haydn wusste seine Wertschätzung bei «Kennern und Liebhabern» durchaus zu genießen. Eine Wertschätzung, die keineswegs auf den Konzertsaal beschränkt blieb. Haydn in London – das war ein öffentliches Ereignis, durchaus schon mit Zügen moderner Publicity. Hof, Adel und Bürgertum nahmen an der Anwesenheit des Komponisten regen Anteil und rivalisierten mit Gunstbezeugungen. Gesellschaftliche Verpflichtungen – Einladungen zum Dinner, zu Banketten, auf Bälle, Feste und in Konzerte – gaben ein volles Programm vor. Zugleich hatte Haydn bei all diesen Ablenkungen in einer ebenso aufregenden wie ungewohnten Umgebung auf die Einhaltung seines Vertrags und die Lieferung neuer Kompositionen zu achten. Um die nötige Zeit zur Arbeit zu finden, musste Haydn also den Kult um seine Person ökonomisch organisieren.

Doch damit nicht genug. Nachdem es den *Professional Concerts*, dem Gegenunternehmen zur Konzertreihe Salomons und Haydns, misslungen war, Haydn mit beträchtlich höherem Honorar selbst zu verpflichten, setzten sie eine Kampagne gegen den Komponisten in Gang – mit allen Möglichkeiten, die der Markt einschließlich Pressewesen und

Sensationsreklame hergab. Höhepunkt dieser Kampagne war die Einladung von Haydns ehemaligem Schüler Ignaz Pleyel im Dezember 1791 nach London, vor allem in Erwartung eines profitträchtigen Komponistenwettstreits. Allerdings ging diese Rechnung nicht auf, da Pleyel und Haydn einander in bestem Einvernehmen begegneten:

A «Pleyel zeugte sich bey seiner ankunft gegen mich so bescheiden, daß Er neuerdings meine liebe gewann, wür sind sehr oft zu sam, und das macht Ihm Ehre, und Er weis seinen vatter zu schätzen. wür werden unsern Ruhm gleich theillen und jeder vergnügt nach hause gehen».

B Dennoch: Haydns Arbeitsbelastung in diesem Klima aus Konkurrenz- und Erwartungsdruck war enorm. Nach Auskunft Georg August Griesingers, Haydns frühen Biographen, benötigte der Komponist in London für die Komposition einer Symphonie etwa einen Monat: Zeugnis einer schöpferischen Souveränität, die staunen macht. Wie groß die Anspannung allerdings war, belegen Haydns Briefe an Marianne von Genzinger während der ersten Monate des Jahres 1792:

A «Wenn Euer gnaden seheten, wie ich hier in London Seccirt werde in allen denen privat Musicken beyzuwohnen, wobey ich sehr viel zeit verliehre, und die menge deren arbeitthen so man mir aufbürdet, würden Sie gnädige Frau mit mir und über mich das größte Mittleyd haben, ich schriebe zeit lebens nie in Einen Jahr so viel als im gegenwärtig verflossenen, bin aber auch fast ganz Erschöpft [...] ich arbeithe gegenwärtig für Salomons Concert, und bin bemüssigt mir all erdenckliche mühe zu geben, weil unsere gegner die Professional versamlung meinen schüller Pleyell von Strassburg haben anhero komen lassen, um Ihre Concerten zu Dirigiren. es wird also einen blutig Harmonischen Krieg absetzen zwischen dem Meister und schüller, man finge gleich an in allen zeitungen davon zu sprechen, allein, mir scheint, es wird bald Allianz werden, weil mein credit zu fest gebaut ist.» / «Kein Tag, ja gar keinen Tag bin ich ohne arbeit, und ich werde meinem lieben gott dancken, wenn ich wie eher desto lieber werde london verlassen können. meine arbeitthen erschweren sich durch die ankunft meines schüllers Pleyl [...] Er kam mit einer menge neuer Composition, welche Er schon lang vorhero verfertigte

anhero an, Er versprache demnach alle abende ein neues Stück zu geben, da ich dan diss sahe, und leicht einsehen konte, daß der ganze haufen wider mich ist, liesse ich es auch Publiciren, daß ich ebenfals 12 neue verschiedene stücke geben werde, um also worth zu halten, und um den armen Salomon zu unterstützen mus ich das Sacrifice seyn und stets arbeithen, ich fühle es aber auch in der that, meine Augen leyden an meisten, und hab viele schlaflose nächte: mit der hilfe gottes werd ich alles überwinden, die H. Professionisten suchten mir eine brille auf die Nase zu setzen, weil ich nicht zu Ihren Concert überginge, allein, das Publicum ist gerecht; ich erhalte voriges Jahr grossen beyfall, gegenwärtig aber noch mehr». / «Ohngeachtet [also] der grossen Opposition und Musicfeinde, so wider mich sind, und sich besonders samt meinem schüller Pleyl diesen winter alle mühe gaben mich herabzusetzen, erhalte ich (gott lob) die oberhand: ich mus aber beckenen, daß ich wegen so vieler arbeith ganz ermüdet und erschöpft bin, und sehe mit heissen wunsch meiner Ruhe entgegen, welche sich dan gar bald meiner erbarmen wird.»

- B In solcher Atmosphäre fand am 17. Februar 1792 das erste Salomon-Konzert der zweiten Saison mit der Uraufführung von Haydns *Symphonie Nr. 93* in D-Dur statt.

**Bspl. 3:** Haydn, *Symphonie Nr. 93*, 1. Satz / ganz [8'20]  
(Orchestra of the 18th Century / Frans Brüggen)

- B Wie Haydn in diesem Satz melodische und tänzerische Charaktere mit der kontrapunktischen Strenge der Durchführung kreuzt, «Galantes und Gelehrtes» also in wechselseitige Spannung bringt und zugleich den Unterscheidungseifer solcher Kategorien aufhebt, wurde vom Publikum begeistert aufgenommen und von der Presse unter Berufung auf das «Urteil der Kenner» als Qualitätssiegel einer «außerordentlichen» Komposition honoriert.
- C «Jeder Satz wies eine derartige Vereinigung hervorragender Qualitäten auf»,
- B kommentierte die *Times*,

- C «dass sämtliche Spieler wie Zuhörer zu enthusiastischer Leidenschaft hingerissen wurden. Ideenneuheit, einnehmende Überraschungen und kapriziöser Humor verbanden sich mit Haydns erhabener und gewohnter Größe und beeinflussten Seele und Gemüt aller Anwesenden».
- B Der zweite Satz der *Symphonie Nr. 93*, ein «Largo cantabile» in G-Dur, musste wiederholt werden, ein Satz, der sich nach dem intimen Beginn im Concertino des Streichquartetts schon bald zum kollektiven Pathos feierlichen Schreitens weitet. Zäsiert durch jeweils neu kontrastierende Tutti-Episoden entfaltet das Thema seinen sprechenden Charakter in einer rhapsodischen Brechung durch Barockidiom, Mollschleier und Triolenpuls. Einmal mehr demonstriert Haydn in diesem Satz, wie die spirituell aufgehellte Welthaltigkeit seiner Musik ihrem körperhaften Impuls verbunden bleibt, hier der Sublimierung lied- und marschhafter Charaktere. Und wenn sich am Schluss das Thema in die Abspaltung seines Auftaktmotivs auflöst, wird dies nicht zur tragischen Maske, sondern zu einer Nuance des schöpferischen Eros der Verwandlung.

**Bspl. 4:** Haydn, *Symphonie Nr. 93*, 2. Satz / T. 1-77 [4'50]  
(Cleveland Orchestra / George Szell)

- B Sprengt allerdings gegen Ende ein stimmungswidriges Fortissimo-C der Fagotte jäh und schockhaft den poetischen Charakter des Satzes, erweist sich Haydn erneut als Meister der Surprising-Effekte. Vorbereitet durch ein Spannung erzeugendes Stocken durchschlägt die Musik die lyrisch-heroische Aura des Satzes mit der Unberechenbarkeit eines derben musikalischen Witzes. Ein Ausdruck der Ironie und – vom klassischen Ideal her gehört – das frühe Moment einer Ästhetik des Hässlichen, einer Musik von unten, die sich wenig um die Tabuisierung der niederen Sphäre schert und dem sublimierten Ton des Satzes mit der Triebcanaille drastischer Körperlichkeit in die Parade fährt.

**Bspl. 5:** Haydn, *Symphonie Nr. 93*, 2. Satz / T. 73–Schluss [1'00]  
(Cleveland Orchestra / George Szell)

- B Dass die zeitgenössische englische Presse eine Verwandtschaft zwischen Haydn und Shakespeare hergestellt hat, verwundert angesichts einer solchen Stelle weniger. Die Mischung vielfältiger Affekte, die für Haydns Musik bezeichnend ist, oder die Kontrastierung der Gattungen des Hohen und Niedrigen, die sich in der Fagott-Kaprize der *D-Dur-Symphonie* konzentriert, können durchaus an Shakespeares Kombinatorik unterschiedlichster Charaktere erinnern. An seine Überschreitung von Stilgrenzen im Universum hart gefügter und gerade dadurch das Welttheater in Gang haltender Widersprüche. Zugleich erinnert Haydns Sinnirritation an die seines Zeitgenossen, des Schriftstellers und Physikers Georg Christoph Lichtenberg; vor allem an dessen «Cross-readings», zu denen Lichtenberg auf seinen Englandreisen beim Lesen der mehrspaltigen britischen Tageszeitungen angeregt wurde.
- C «Man muss sich vorstellen, das Lesen geschehe in einem öffentlichen Blatte, worin sowohl politische, als gelehrte Neuigkeiten, Avertissements von allerlei Art usw. anzutreffen sind: der Druck jeder Seite sei in zwei oder mehrere Kolumnen geteilt, und man lese die Seiten quer durch, aus einer Kolumne in die andere»,
- B schreibt Lichtenberg zu seiner «Nachahmung der englischen Cross-readings», um nach dieser Anleitung Beispiele folgender Art zu liefern:
- C «Am 13. dieses schlug der Blitz in die hiesige Kreuzkirche – /  
Und setzte Tages darauf seine Reise weiter fort».
- «Es wird eine Köchin gesucht, die mit Backwerk umzugehen weiß – /  
Zu zwei Personen eingerichtet, nebst etwas Kellerraum.»
- B Was Lichtenbergs «Cross-readings» als sprunghaften Übertrag von einer Spalte zur anderen realisieren, sind Risse im Sinntansfer der Sprache. Eine Übertragung mit Kurzschlüssen, deren Blitze frappante Korrespondenzen zwischen unterschiedlichsten Weltressorts zünden. Eine Sinnstiftung zweiter Ordnung, die den konventionellen Sinn erster Ordnung in Frage stellt. Ähnlich bedeuten Haydns Rupturen erste Lecks und stimmungswidrige Asymmetrien im gewohnten Sinnkreislauf des symphonischen Kosmos.



**Bspl. 6:** Haydn, *Symphonie Nr. 93*, 2. Satz / T. 73–Schluss [1´00]  
(Cleveland Orchestra / George Szell)

B Die Mischung unterschiedlicher Tonfälle und Ausdrucksbereiche findet sich auch im dritten Satz der *D-Dur-Symphonie*, der Nr. 96, mit seiner Kombination von symphonischer Durchführungsarbeit und deutschem Tanz – jenseits des höfischen Menuettcharakters. Vor allem der Trio-Teil verschränkt militärische Signale und Tanzbodenambiente zu einer Gegenwart des dritten Standes, die als ein Eindringen zeitgeschichtlicher Realität in die Musik die ästhetische Ordnung für Momente irritiert. Etwa wenn die Streicher im Versuch, auf die Bläserfanfaren zu antworten, buchstäblich aus ihrer harmonischen Bahn geraten, unschlüssig, ja verstört schwankend zwischen den regel- und erwartungswidrigen Tonarten h-Moll, G-Dur und F-Dur, bis der Diskurs endlich in die Grundtonart D-Dur und ins tanzhafte Idiom zurückfindet.

**Bspl. 7:** Haydn, *Symphonie Nr. 93*, 3. Satz / T. 47–Schluss [2´45]  
(Cleveland Orchestra / George Szell)

B Ein Aufgebot an Haydns dem Zeitalter der Aufklärung so eng verbundener Rhetorik schließlich auch im Finale. Wenn sich die Musik auf dem Weg zur Reprise und damit zu einer für die Stabilität der Struktur herausgehobenen Formsequenz auf Cis festläuft, stockt, gleichsam den Faden verliert, und erst durch einen massiven Tutti-Appell wieder zur Besinnung und auf den rechten Weg gebracht wird, dann mahnt hier der Imperativ des Orchesters kollektive Verantwortung an, Gattungsbelange also.

**Bspl. 8:** Haydn, *Symphonie Nr. 93*, 4. Satz / T. 148–170 [0´20]  
(Orchestra of the 18th Century / Frans Brüggen)

B Und um Gattungsbelange geht es auch bei den Coda-Fanfaren, deren Ankündigung von einem Pianissimo-Paukenwirbel wie zum Zeichen ihrer zeitgeschichtlichen Brisanz grundiert wird:

**Bspl. 9:** Haydn, *Symphonie Nr. 93*, 4. Satz / T. 268–304 [0´35]

(Orchestra of the 18th Century / Frans Brüggen)

- B     Erinnern diese Signale nicht an den republikanischen Tonfall des «Viva la libertà» vom Ende des ersten Akts in Mozarts *Don Giovanni*?

**Bspl. 10:** Mozart, *Don Giovanni*, 1. Akt / Nr. 13: Finale / T. 384–396 [0´25]

(Andreas Schmidt, Amanda Halgrimson, Lynne Dawson, John Mark Ainsley, Gregory Yurisich, The London Classical Players / Sir Roger Norrington)

- B     Die Emphase selbstbewussten Bürgertums im öffentlichen Raum des Konzertsaals: so könnte man das Finale von Haydns *93. Symphonie* charakterisieren. Einen Satz mit expansiver thematischer Arbeit, wie um eine selbstgenügsame Vereinzelung der Themen-subjekte von Beginn an zu unterbinden.

**Bspl. 11:** Haydn, *Symphonie Nr. 93*, 4. Satz / ganz [5´30]

(Orchestra of the 18th Century / Frans Brüggen)

- B     Im Juni 1791 lernt Haydn Rebecca Schroeter kennen, die Witwe des «Master of the King's Musick» Johann Samuel Schroeter, der er Privatunterricht erteilt und zu der sich eine enge Freundschaft entwickeln wird. Einen Monat später erhält er den Grad eines Doktors der Musik der Universität Oxford, ein Anlass, bei dem die *Symphonie Nr. 92* aufgeführt wird, die seither den Namen *Oxford-Symphonie* trägt.

Doch auch sonst ist Haydn ein viel beschäftigter Mann. Mit 58 Jahren immer noch ein waches Kind der Aufklärung und der Enzyklopädisten interessiert sich der Komponist mit ungebrochener Erkundungslust für die unterschiedlichsten Details des englischen Lebens. Für die Musikszene Londons ebenso wie für das englische Gerichtswesen oder die Skandale der Highsociety. Architektur, Kochrezepte, die Situation der Lohnarbeiter oder das Innere der Bank of England: kaum etwas, das Haydns Wissbegier nicht zu fesseln vermag. Auffällig dabei Haydns Vorliebe für Statistik, als würde sich noch hier jener Zug

der Ökonomie und Stringenz zeigen, der seine Musik so nachhaltig bestimmt, um dennoch stets vom Genie des Unberechenbaren unterlaufen zu werden. Dass in 30 Jahren 38.000 Häuser in London gebaut wurden, dass dort 1791 22.000 Menschen starben, dass die Stadt jährlich 800.000 Karren Kohle verbraucht, notiert sich Haydn ebenso erstaunt wie akribisch, um schließlich ins Detail zu gehen:

- A «jeder korn [enthält] in sich 13 Säcke, jeder Sack hat 2 Metzen. die meisten korn korn von Newcastle: es korn öfters 200 schiffe damit beladen zugleich an, der korn kostet 2<sup>1</sup>/<sub>2</sub> Pfund». «Zur reinigung der strassen» unterhält die Stadt London «4000 korn, von welchen täglich 2000 arbeiten». «Die Staatsschulden von England» aber rechnet man «über 2 hundert Millionen; man rechnete neustens aus, daß wan man diese Summa in Silber mit einer Zufuhr abzahlen müst; die Wägen dicht aneinander von London bis Yorck als 200 Meyl sich erstrecken würden, ungeachtet man nicht mehr auf jeden Wagen als 6000 Pfund legen könnte.»
- B Vom 23. Mai bis 1. Juni 1791 erlebt Haydn das Händel-Fest in Westminster Abbey und damit etliche der berühmten Massenaufführungen händelscher Werke, so des Oratoriums *Israel in Ägypten*, mit mehr als 1000 Mitwirkenden.

**Bspl. 12:** Händel, *Israel in Egypt*, Exodus / Chorus *He gave them hailstones* / ganz [2'20]  
(Monteverdi Choir and Orchestra / Sir Eliot Gardiner)

- B Händels Oratorien bleiben als monumentale Völkerdramen über ihre alttestamentarischen Stoffe dem Sendungsbewusstsein des englischen Puritanismus verpflichtet: dem Sendungsbewusstsein der aufsteigenden Weltmacht England in der Rolle eines «neuen Israel» und auserwählten Volkes. Vom nationalen Pathos der frührepublikanischen Tradition des 17. Jahrhunderts inspiriert, weder feudalhierarchisch noch konfessionell gebunden, drängt Händels Musik mit ihrer um biblische Protagonisten zentrierten Thematik in die kosmopolitische Dimension sittlich-humanitärer Ideale. Eine populäre Kunst höchsten artistischen Niveaus, an der Haydn fasziniert haben dürfte, wie sich die feudal baro-

cke Repräsentation mit dem rhetorischen Schwung frühbürgerlich liberaler Emphase zu durchsetzen beginnt.

Diesen Zug jedenfalls hat Haydn Anfang 1792 in der *Symphonie Nr. 98* auskomponiert, wenn auch nun vom republikanischen Blickwinkel der Französischen Revolution her. In einer Symphonie also, deren Eröffnungssatz mit seiner gravitatischen Einleitung barocke Affektrhetorik zitiert und im pathetischen Duktus eines Streicherrezitativs von b-Moll über Ges-Dur und Des-Dur zur Dominante F-Dur führt.

**Bspl. 13:** Haydn, *Symphonie Nr. 98*, 1. Satz / T. 1–15 [1'00]  
(Concertgebouw Orchestra / Nikolaus Harnoncourt)

B Die Introduction wird zu Beginn des Allegro-Teils in Dur wieder aufgenommen – nun beschleunigt und mit einem spielerischen Doppelschlagmotiv die vormalige Strenge der Einleitung ins Graziöse auflösend: als sollte die Tradition dem neuen Ton der Musik gleichsam verführerisch anverwandelt werden. Und dies selbst noch in der Durchführung, die über weite Strecken in einer stellenweise an Händel erinnernden kontrapunktischen Arbeit verläuft; dynamisiert von Fanfarenimpulsen und einer motorischen Energie, die eine strategische Karte gegenläufiger Wege und exzentrischer Bahnen in Musik umsetzt. Eine Strategie freilich, die sich schließlich in einer tänzerischen Themenapotheose aufhebt.

**Bspl. 14:** Haydn, *Symphonie Nr. 98*, 1. Satz / ganz [8'10]  
(Concertgebouw Orchestra / Nikolaus Harnoncourt)

**Haydn in London**  
oder  
*«Der lose liberale Gang der Musik»*

von Johannes Bauer

**3. Affekte – Effekte**

SWR 2, 6. August 2004, 19<sup>00</sup>-20<sup>00</sup>

- A «Ich war über [Mozarts] Todt eine geraume Zeit ganz ausser mir und konnte es nicht glauben, daß die Vorsicht so schnell einen unersetzlichen Mann in die andere Welt fordern sollte [...] Sie werden, bester Freund, die Güte haben, mir das Verzeichniß der noch nicht hier bekannten Stücke [Mozarts] mit zu schicken, ich werde mir alle erdenkliche Mühe geben, solche der Wittwe zum Besten zu befördern; ich hatte der Armen vor 3 Wochen selbst geschrieben, mit dem Inhalt, daß wenn ihr Herzens-Sohn die gehörigen Jahre haben wird, ich denselben unentgeltlich die Composition mit allen meinen Kräften lehren will, um die Stelle des Vaters einigermassen zu ersetzen.»
- B Als Haydn diese Zeilen im Januar 1792 an Johann Michael Puchberg, Mozarts Vertrauten der letzten Lebensjahre, schreibt, arbeitet er vermutlich gerade am langsamen Satz der *Symphonie Nr. 98*, der sich mit einer Huldigungsgeste vor dem Andante der *Jupiter-symphonie* verneigt und unter dem Eindruck von Mozarts Tod jede kontrastreiche Affektvielfalt zurückweist. Im Gegenteil: im symphonischen Spätwerk Haydns ist dieses F-Dur-Adagio einer der seltenen Sätze, die sich retrospektiv am Medium des barocken Zentralfekts zu orientieren scheinen, hier an dem von Trauer und Schmerz.

**Bspl. 1:** Haydn, *Symphonie Nr. 98*, 2. Satz / ganz [6´10]  
(Cleveland Orchestra / George Szell)

- B Und doch: was nach den dunkel getönten Eingangssätzen der «lose, liberale Gang» der *Symphonie Nr. 98* an Stimmungskontrasten zulässt, zeigt das Finale, das sich als Pasticcio und Capriccio mit dem Extrem der Affekte auskennt. Und mit dem Spiel der Formen, Motive und Hörerwartungen. Auch hier thematisiert die Musik eine Auseinandersetzung mit der Tradition, nun allerdings eine mit ihren anachronistischen Aspekten. Etwa wenn Haydn dem Sonatensatz mit ironischem Tonfall ausgedehnte solistisch konzertante Momente implantiert und dabei manche «agreeable caprice» liefert: Sei es durch einen Bruch in der Dynamik und in der Tonartenregie der Musik, die mit der «falschen» Tonart As-Dur ein Podest für zwei ausgedehnte Violinsolos Johann Peter Salomons, Haydns Impresarios, aufschlägt. Sei es, indem Haydn, der die Symphonie vom

Cembalo oder Fortepiano aus leitete, sich selbst ein galant verzopftes Solo in die Hände schreibt. Dazu kommt noch Haydns berühmter Effekt im Spiel mit der Zeit, mit dem Hängenbleiben der Musik auf stereotypen Motivrepetitionen, die das kompositorische Getriebe offen legen.

Dass der gemächlichere Ton der Soloepisoden von Violine und Fortepiano ein anderes Zeitgefühl ins Spiel bringt, ein Zeitgefühl, das in der Coda ausdrücklich mit «più moderato» markiert wird, hindert die Musik nicht daran, diese Ritardandi immer wieder dem kollektiven Presto-Furor zu integrieren. Haydn formuliert damit einen musikalischen Exkurs zur Beschleunigung der Zeit und des Zeitgefühls in einer Epoche, in der die frühe Industrialisierung und Proletarisierung in England, der «Werkstatt Europas», erste Spuren zeigt. Notiert nicht auch Haydn in sein Tagebuch:

- A «Der Handwercksbursch arbeitet insgemein das ganze Jahr von früh 6 über bis 6 uhr abends, und hat durch diese zeit hindurch nicht mehr als anderthalb stunden zu seiner Disposition frey. Er hat die woche 1 guinee. muß sich aber selbst verkösten. Viele werden stückweis bezahlt. es wird Ihm aber jede Viertel stund seines ausbleibens abgerechnet. nur die schmiedsgesellen müssen des Tages um eine stund länger arbeithen.»

**Bspl. 2: Haydn, *Symphonie Nr. 98*, 4. Satz / T. 148–Schluss [4'05]**  
(Orchestra of the 18th Century / Frans Brüggen)

- B Der Uraufführungserfolg der *B-Dur-Symphonie* (Nr. 98) am 2. März 1792 war grandios – die Ecksätze mussten wiederholt werden. Was war das für ein Publikum, das auf die Anforderungen dieser anspruchsvollen zeitgenössischen Musik mit solchem Enthusiasmus reagieren konnte? Und das wohl auch Haydns Anspielung auf die Tempo- und Zeitdiskrepanzen als eine Grenze zweier Epochen verstand. Und damit die Anspielung auf einen Beschleunigungsschub, der sämtliche Bereiche der Gesellschaft zu durchdringen begann – bis hinein in die Geschwindigkeitsrendite militärischer Strategien, mit deren Taktik Napoleons Eilmärsche seine Gegner schon bald das Fürchten lehren werden.

Erschütterungen, Transformationen im Körper der Gesellschaft. Erschütterungen, Detonationen aber auch im Konzertsaal.

**Bspl. 3:** Haydn, *Symphonie Nr. 94*, 2. Satz / T. 1–16 [0'35]  
(London Philharmonic Orchestra / Sir Georg Solti)

- B Auf die Frage Georg August Griesingers, Haydns frühen Biographen, ob es denn
- C «wahr wäre, dass er das Andante mit dem Paukenschlag komponiert habe, um die in seinem Konzert eingeschlafenen Engländer zu wecken»,
- B antwortete Haydn:
- A »Nein, [...] sondern es war mir daran gelegen, das Publikum durch etwas Neues zu überraschen und auf eine brillante Art zu debütieren, um mir nicht den Rang von Pleyel, meinem Schüler, ablaufen zu lassen, der zur nämlichen Zeit bei einem Orchester in London angestellt war und dessen Konzerte acht Tage vor den meinigen eröffnet wurden. Das erste Allegro meiner [94.] Sinfonie wurde schon mit unzähligen Bravos aufgenommen, aber der Enthusiasmus erreichte bei dem Andante mit dem Paukenschlag den höchsten Grad. Ancora, Ancora! schallte es aus allen Kehlen, und Pleyel selbst machte mir über meinen Einfall sein Kompliment».
- B Klingt die Schlaf- und Weckgeschichte für Haydns Tuttischlag auch allzu anekdotisch, ganz aus der Luft gegriffen scheint sie nicht, liest man sie von den damaligen Rezeptionsgewohnheiten her. Glauben wir Albert Christoph Dies, dann hat Haydn den Besuch eines Londoner Konzerts während seines ersten England-Aufenthalts folgendermaßen geschildert:
- A «Der erste Akt wurde gewöhnlich von dem Geräusche der spätkommenden Zuhörer auf mancherlei Art gestört. Nicht wenige Personen kamen von gutbesetzten Tafeln (wo die Männer nach Landesgebrauch – wenn sich nach der Mahlzeit die Damen in ein anderes Zimmer begeben haben – bei geistigen Getränken sitzen bleiben), nahmen im Konzertsaal einen bequemen Platz und wurden daselbst von dem Zauber der Tonkunst so sehr überwältigt, dass sie ein fester Schlaf überfiel.»



- B Und hatte nicht auch Charles Burney beklagt:
- C «Die besten Opern und Konzerte werden von einem Stimmengewirr und murmelnder Unterhaltung begleitet.»

**Bspl. 4:** Haydn, *Symphonie Nr. 94*, 2. Satz / T. 1–16 [0'35]  
(London Philharmonic Orchestra / Sir Georg Solti)

- B Natürlich sprengt der Fortissimo-Tuttischlag auf leichter, auf «falscher» Taktzeit am Ende des wiederholten ersten Themenhalbsatzes den Kontext mit einer besonders nachdrücklichen Variante aus Haydns Überraschen-Repertoire. Dass sich Haydn mit diesem Coup jedenfalls nicht verspekuliert hatte, belegt der Erfolg der *G-Dur-Symphonie* bei ihrer Uraufführung am 23. März 1792, insbesondere der Erfolg des Andantes und seines Tuttischlags, den die Presse in kurios bildhafter Weise kommentiert:
- C «Der zweite Satz war den glücklichsten Eingebungen des großen Meisters durchaus ebenbürtig. Der Überraschungseffekt ließe sich der Situation einer schönen Schäferin vergleichen, die, vom Gemurmel eines fernen Wasserfalls eingeschläfert, durch den unerwarteten Knall einer Vogelflinte aufgeschreckt wird.»
- B Haydn verdichtet in diesem Coup de théâtre, was seine späten Symphonien insgesamt auszeichnet: die Verunsicherung berechnender Rezeptionsmuster und damit die Verunsicherung prophetischen Hörens. Mit souveräner Geste setzt der Komponist Erwartungsklischees außer Kraft. Als Zeichen eines selbstbewussten Komponierens und Hörens und einer Autonomie, die regelwidrige Spontaneität als Freiheit des Subjekts interpretiert. Und dass der Tuttischlag am Beginn eines Andantes steht, das mit vier Doppelvariationen die Charaktere seines Themas nach Art einer «Experimentalphysik der Seele» entfaltet, ist ein Indiz mehr, wie sehr nach der Zeit feudaler Subordination das offene Experiment von Welt und Geschichte die mündige Praxis des Einzelnen und der Gattung verlangt – im «Ausgang des Menschen aus seiner selbstverschuldeten Unmündigkeit».

**Bspl. 5:** Haydn, *Symphonie Nr. 94*, 2. Satz / ganz [5'40]  
(London Philharmonic Orchestra / Sir Georg Solti)

B Was sich im unerwarteten Tuttischlag des Andantes komprimiert, erweitern die Ecksätze der *G-Dur-Symphonie* zu einer extensiven Kunst des Unberechenbaren. Erzeugt der erste Satz, ein  $\frac{6}{8}$ -Vivace, mit seiner über weite Strecken durchgehaltenen Achtel- und Sechzehntelbewegung insgesamt eine Atemlosigkeit, die eher an ein Finale erinnert, dann signalisiert bereits die von Beginn an durch motivisch-thematische Arbeit dynamisierte Vielgestaltigkeit des Hauptsatzes, welche Wendigkeit des Hörens dieser Satz verlangt. Und nicht nur das: die Durchführungspartie des «Vivace assai» erfordert zudem ein fein geeichtes dramaturgisches Sensorium für die technische Raffinesse, mit der die Musik den Widerstand des Materials thematisiert und zu einem dramatischen Cumulus bündelt.

**Bspl. 6:** Haydn, *Symphonie Nr. 94*, 1. Satz / T.18(W)–158 [2´50]  
(London Philharmonic Orchestra / Sir Georg Solti)

B Vor allem das Finale der *G-Dur-Symphonie* wirkt mit seiner Ästhetik des Inkalkulablen, als wäre keiner seiner Wege im Voraus festgelegt. Ohne jede Wiederholung in der Formstruktur wird die motorische Energie dieses «Allegro di molto» von einer Triebkraft in Gang gehalten, die die thematisch-motivischen Gestalten unentwegt verwandelt und in dieser Kunst des Maskierens und Andeutens ihr ironisches Leben findet. Ganz im Sinne Goethes, der das ironische Elixier gleichfalls auf stete Veränderung und auf jenen Wechsel hin denkt, in dem «das zuletzt aufgelöste Problem immer wieder ein neues aufzulösendes» produziert. Dabei bringt der rastlose Prozess in Haydns Finale den Augenblick weder zum Verschwinden noch kostet er ihn aus; vielmehr integriert er ihn mit der Eloquenz des Plötzlichen in eine Musik, die nichts Statisches und Ständisches mehr dulden will.

**Bspl. 7:** Haydn, *Symphonie Nr. 94*, 4. Satz / ganz [3´40]  
(London Philharmonic Orchestra / Sir Georg Solti)

B Dass Haydn, um es mit den Worten des Komponisten zu sagen, «gegen die Reize anderer Frauenzimmer weniger gleichgültig» war, berührt auch einen biographischen und ästhetischen Aspekt seiner Londoner Aufenthalte. Auch von London aus unterhält Haydn den Briefwechsel mit Luigia Polzelli, der Geliebten aus den Tagen von Estherhazy; den Briefwechsel mit Marianne von Genzinger, der vertrauten, mütterlichen Freundin aus Wien und – spärlicher – die ärgerlich bittere Korrespondenz mit Maria Anna, seiner Frau. Darüber hinaus bekunden die Londoner Notizbücher manche Passion des Komponisten für die Damen der englischen Gesellschaft, denen Haydn auf Einladungen oder Empfängen begegnet: mehr als einmal liest sich das Kompliment vom «schönsten Weib auf Erden», hieß es nun Missis Shaw, Mrs. Hodges, Anne Hunter oder Elisabeth Billington. Vor allem war da die enge Freundschaft und wohl auch Liebesbeziehung zu Rebecca Schroeter, der reichen und gebildeten und, wie Haydn vermerkt, «schönen und liebenswürdigen» Witwe des von Mozart geschätzten Klaviervirtuosen und Komponisten Johann Samuel Schroeter, des Bruders von Goethes Freundin Corona Schroeter. Haydn hat die empfindsam schwärmerischen Briefe, die Rebecca Schroeter ihm zwischen den Junimonaten 1791 und 92 in englischer Sprache geschrieben hatte, fein säuberlich in sein zweites Londoner Notizbuch übertragen; Briefe etwa wie den vom 7. März 1792:

D «Mein Lieber! Ich war sehr betrübt, dass ich mich letzten Abend so plötzlich von Ihnen trennen musste. Unsere Unterhaltung war ausnehmend interessant, ich hatte Ihnen tausend zärtliche Dinge zu sagen. Mein Herz war und ist voll von Empfindung für Sie, doch keine Sprache kann auch nur halb so viel Liebe und Zuneigung ausdrücken, wie ich für Sie fühle, Sie werden mir mit jedem Tag meines Lebens teurer. Es tut mir sehr Leid, dass ich gestern so matt und wenig unterhaltsam war. Wirklich, mein Liebster, es war nichts als ein Unwohlsein infolge einer Erkältung, das meine Einsilbigkeit verursacht hat. Ich danke Ihnen tausendmal für Ihre Anteilnahme. Ich bin so gerührt von Ihrer Güte und versichere Sie, mein Lieber, ich hätte Ihnen mein Herz aufs vertrauensvollste geöffnet, wäre irgendetwas Beunruhigendes vorgefallen. Oh wie ungeduldig wünsche ich, Sie zu sehen! Hoffentlich kommen Sie morgen zu mir. Ich würde glücklich sein, Sie sowohl

morgens wie abends zu sehen. Gott segne Sie, mein Geliebter, meine Gedanken und besten Wünsche begleiten Sie beständig [...]. Mein Liebster! Ich kann nicht glücklich sein, bis ich Sie sehe! Sagen Sie mir, sobald Sie es wissen, wann Sie kommen.»

- B Dass es bei Haydns amouröser Empfänglichkeit nicht um biographische Belanglosigkeiten, um bloße Klatsch- und Tratschgeschichten geht, zeigen die Nuancen des ästhetischen Eros in seiner Musik. Nuancen der Verflüssigung und der Verwandlung alles Formelhaften, die noch die ungemein differenzierte, ja zärtliche Sublimierung beleben, mit der in der Einleitung der *97. Symphonie* die ebenso sinnliche wie spirituelle Parallelführung der ersten Violinen und Flöten eine galante Geste zum sprechenden Melos erweckt. Hat nicht auch Theodor W. Adorno anlässlich solcher Stellen geschrieben:
- C «Wer ganz begriffe, warum Haydn im Piano die Geigen durch eine Flöte verdoppelt, dem könnte aufblitzen, warum die Menschheit vor Jahrtausenden aufgab, rohes Getreide zu essen, und Brot buk, oder warum sie ihre Geräte glättete und polierte».

**Bspl. 8:** Haydn, *Symphonie Nr. 97*, 1. Satz / T. 1–13 [0'55]  
(Philharmonia Hungarica, Antal Dorati)

- B Eine andere Spur des ästhetischen Eros, die nichts mit Einfühlung und Läuterung zu tun hat, wohl aber mit Übergang und Verwandlung und mit den Aufhellungen und Eintrübungen des Farbenspiels der Seele, zeigt sich im F-Dur-Adagio der *Symphonie Nr. 97*. Eine Spur ohne den Filter des Ideals in einem Variationen-Satz, der sein Thema zunächst mit Triolenfigurationen, dann in f-Moll variiert, schließlich einem für damalige Ohren unerhörten Instrumentationseffekt aussetzt: den «sul ponticello» und «vicino al ponticello», also «am Steg» und «nah am Steg» schrill und zugleich fahl gespielten Violinen. An diesen Variationen, die ein Thema durch verschiedene Stadien des Ausdrucks bis hin zur Auflösung in seufzermotivartige Splitter führen, zeigt sich Haydns von der Moderne des späten 18. Jahrhunderts geprägter Entwurf der Musik. Ein Gleiten der Affektbahnen, die das Themensubjekt zum Medium werden lassen, um an ihm den Zug der Zeit und des Stimmungswechsels zu demonstrieren. Allerdings ohne dem Monopol des sittlichen Cha-

rakters unterworfen zu sein. Deshalb repräsentieren die großen Moll-Partien in Haydns späten Variationssätzen auch keinen tragischen und damit ethisch fundierten Grund, sondern lediglich eine Facette in der Fluktuation der Charaktere. So gleichen Haydns Variationssätze mit ihrer rhapsodischen Folge jenem Nullsummenspiel, von dem Georg Christoph Lichtenberg träumt; einem Spiel, bei dem man weder etwas gewinnen noch verlieren kann und das Lichtenberg mit dem Urteil kommentiert: «dieses schien mir ein wichtiges Spiel».

**Bspl. 9:** *Symphonie Nr. 97, 2. Satz / ganz [6'50]*  
(Philharmonia Hungarica, Antal Dorati)

- B Fülle und Flüchtigkeit der Charaktere korrelieren bei Haydn einem Bewusstsein, das gegen die Unbeständigkeit der Affekte kein unerreichbares Ideal des Sollens und des Ethos postiert. Haydn steht damit dem Philosophen David Hume nahe, der den menschlichen Verstand als eine rasante Folge der Eindrücke und Vorstellungen begreift. Als ein
- C «Bündel oder ein Zusammen verschiedener Perzeptionen», «die einander mit unbegreiflicher Schnelligkeit folgen und beständig in Fluss und Bewegung sind».
- B Ein Rapport rasch wechselnder Eindrücke also, wie ihn auch das Kaleidoskop der Aufzeichnungen in Haydns Londoner Notizbüchern entfaltet:
- A «Nehndl, Scherrl und Messerl für Frau von Keeß» / «M<sup>r</sup> Hunter ist der größte und berühmteste Chyrurgus in London. Leicester Square.» / «wen Jemand 2 Pfund stihlt, wird Er aufgehangen, wen ich aber jemanden 2000 Pfund anvertraue, und dieser geht damit zum teufel, Jener wird freygesprochen.» / «den 14. Jenner 1792 brandte das Pantheon Theater um 2 uhr nach Mitternacht ab.» / «wen das weib Ihren Mann ermordt, so wird Sie lebendig verbrant, der Mann aber ingegentheil gehangen.» / «den 21. May war Giardinis concert in [Ranelagh Gardens] – Er spielte wie ein schwein.» / «den 5<sup>tn</sup> Oktobri war der Nebl so dick, dass man denselben hätte können auf das brod streichen. ich muste um schreiben zu können um 11 uhr licht anzünden.» / «Field a young boy, which plays the pianoforte Extremely well.»

B Wie sehr das Rhapsodische und Gemischte auch das Finale der *Symphonie Nr. 97* bestimmt, erweist die Unmöglichkeit, den Satz nach Kriterien einer klaren Affektscheidung zu sondieren. Wie so oft bei Haydn schon von seiner Anlage her eine Kombination aus Rondo- und Sonatenform reicht die affektive Spannbreite des «Presto assai» vom erhabenen bis zum buffonesken Ton, noch dazu in einer Vielzahl von Legierungen. Schon diese Vielfalt verhindert, dass Haydns Kompositionen den Formprozess zur Sinnresourcource des Ideals aufladen oder zur Einheit des ethischen Charakters, der stets Gefahr läuft, sich die Saturnalien der Musik austreiben zu lassen. Und wenn das Finale gegen Ende zweimal gestaut wird, wirkt dieses Innehalten nicht wie ein desillusionierender Riss, sondern eher wie ein sensibler akustischer Fingerzeig, dass das Enden von Musik den Übergang zur Welt des Realitätsprinzips bedeutet.

**Bspl. 10:** Haydn, *Symphonie Nr. 97*, 4. Satz / ganz [5´15]  
(Philharmonia Hungarica, Antal Dorati)

B Die Zeit des ersten Londoner Aufenthalts geht zu Ende. Im Juni 1792 unternimmt Haydn noch verschiedene Reisen, so zum Riesenteleskop des Astronomen Wilhelm Friedrich Herschel:

A «dieses ist 40 Fuß lang und 5 Fuß in Durchschnitt, die Maschine ist sehr groß, aber so künstlich, daß ein einziger Mann die ganze Maschine mit leichter Mühe in Bewegung setzen kan.»

B Und Haydn reist zum Pferderennen nach Ascott:

A «der Reitter ist ganz leicht gekleidet von Seiden und Jeder von einer andern farbe, damit man Sie desto gewisser bestimmen kan, ohne Stifl, ein kleines cascet auf den kopf, alle mager wie die windhund, und ihre pferde, ein jeder wird abgewogen, und wird ihm ein gewisse schwere, welche den kräften des Pferds a proportione angemessen, zugetheilt, und ist der Reiter zu gering, muß Er sich dichter anziehen oder man hängt Ihm bley an. die Pferde sind von der allerfeinsten gattung, leicht, sehr dünne füß, [...] so bald Sie den Ton der glocke hören, laufen Sie augenblicklich mit der grösten Force ab.»

- B Ende Juni, Anfang Juli 1792 verlässt Haydn London. In weniger als zwei Jahren wird er erneut in der englischen Metropole eintreffen – mit noch größerem Erfolg dann: ein wahrer «Souverän der Musik».

**Haydn in London**  
oder  
«*Der lose liberale Gang der Musik*»

von Johannes Bauer

**4. Dämon Zeit**

SWR 2, 13. August 2004, 19<sup>00</sup>-20<sup>00</sup>



- B Als Joseph Haydn am 4. Februar 1794 zum zweiten Mal in London eintraf, begleitet von seinem Diener und Kopisten Johann Elßler, dem Vater der berühmten Tänzerin Fanny Elßler, war sein Prestige, sein Ruhm unangefochten. Konkurrenzunternehmen wurden erst gar nicht in die Wege geleitet. Anders auch als beim schnellen Aufbruch zur ersten Englandreise hatte Haydn mit der *Symphonie Nr. 99*, die er bereits Ende 1793, Anfang 1794 in Wien oder Eisenstadt komponiert hatte, für die ersten Londoner Konzerte der neuen Saison vorgesorgt: Zudem befanden sich im Reisgepäck noch der zweite bis vierte Satz der *Symphonie Nr. 101* sowie der zweite und dritte der so genannten *Militärsymphonie*.
- C «Der unvergleichliche Haydn hat eine [Symphonie] geschaffen, von der man nicht in gewöhnlichen Worten sprechen kann. Es ist eines der größten Kunstwerke, das wir je erlebt haben. Es enthält eine Fülle an Ideen, ebenso neu in der Musik wie großartig und eindrucksvoll; es weckt und bewegt alle Regungen der Seele.» Das Werk «wurde mit wachsender Begeisterung aufgenommen. [...] Das Genie Haydns, erstaunlich unerschöpflich und überragend, war allgemeines Thema».
- B So war am 12. Februar 1794 nach der Uraufführung der *Symphonie Nr. 99* in Es-Dur im *Morning Chronicle* zu lesen. Mehr als der neuartige Klarinettenklang des Werks verrät jedoch schon die weitausladende, hochexpressive Einleitung, die Haydn unter dem Eindruck des Todes der hochverehrten Marianne von Genzinger in Wien komponiert haben soll, etwas vom spezifischen Ton der zweiten Londoner Symphonieserie: Ein festlich-repräsentativer Beginn in Es-Dur, der sich, nuanciert durch Einspruchs- und Suspensionsmotive der Holzbläser, rasch eintrübt, um in einer tastenden, über entlegenes Modulationsgelände führenden Bewegung die Dominante als Ausgangspunkt des Sonatenhauptsatzes zuletzt doch nur über eine plötzliche Rückung zu erreichen. Ein Beginn, der die stabile Es-Dur-Symmetrie der ersten Takte in einem harmonischen Labyrinth desorientiert, in dem das Unvorhersehbare, das nicht Vorauszuhörende die Regel ist, der Weg sich also mit Ankunftserwartung und dadurch intensiv mit Zeit auflädt. Ein Beginn

aber auch, der mit dem Einlassen des Unwegsamen und Dissonanten für die sechs spä-  
ten Londoner Symphonien charakteristisch wird.

**Bspl. 1:** Haydn, *Symphonie Nr. 99*, 1. Satz / T. 1–18 [1'55]  
(Philharmonia Hungarica, Antal Dorati)

- B Außerdem demonstriert diese Einleitung, wie Haydns Londoner Symphonien mit den Anforderungen eines großen Publikums zu rechnen haben, mit den Erwartungen der Kenner ebenso wie mit dem Geschmack eines sozial vielschichtigen Auditoriums. Anforderungen, die vor allem das Verhältnis zwischen Orchesterapparat und motivisch-thematischer Arbeit betreffen. Wie sehr Haydn die Öffentlichkeit des Konzertsaals ernst nahm, belegen zwei Mitteilungen an Marianne von Genzinger vom 2. März 1792.
- A «Mir war die Partitur [der *Symphonie Nr. 91*] um so viel angenehmer [als die Einzelstimmen], weil ich vieles davon für die Engländer abändern muss». Auch kann ich die «Euer gnaden gewidmete neue Symphonie [...] nicht übermachen, [...] weil ich willens bin, das letzte Stück von derselben abzuändern, und zu verschönern, da solches in rücksicht der Ersteren [Sätze] zu schwach ist, ich wurde dessen sowohl von mir selbst als auch von dem Publico überzeugt, da ich dieselbe vergangenen freytag zum erstenmahl producirte».
- B Hörbar wird der öffentliche Anspruch und das Eindringen des Corps social in Haydns späte Orchestermusik etwa im dynamischen Auffächern des Klangspektrums, in ausgefeilten Tutti-Strategien oder im sympathetischen Umwerben und suggestiven Einbeziehen des Publikums durch zündende Surprisen. Die «elektrisierende Wirkung auf alle Anwesenden», von der Charles Burney anlässlich der Uraufführung der *96. Symphonie* spricht, oder die Berichte über enthusiastische Beifallskundgebungen legen Zeugnis von der präzis berechneten Wirkung einer Musik ab, die das Auditorium erschüttern soll wie jener ästhetische «Blitz», der Schillers Abhandlung *Über die tragische Kunst* zufolge «alle Herzen entzündet».

Gleichwohl hat Haydns motivisch-thematische Arbeit und ihre zunehmende Ausdehnung auf sämtliche Bereiche des symphonischen Formkosmos noch nichts mit Beethovens Kärnerarbeit dualistischer Kampfszenarien zu tun. Haydn zielt vielmehr auf eine Kombinatorik der Motivumwertung, die einen Gestalt- und Verwandlungsauber in Szene setzt, der immer wieder gattungsrhetorisch gebündelt wird. So auch im ersten Satz der *Es-Dur-Symphonie* (Nr. 99), der eine wie ornamental beiläufig komponierte Doppelschlagfigur des Hauptthemas sowie den unspektakulären Seitensatz der Exposition im Bereich der Durchführung zu einem kollektiven Fest der Varianten und Umkehrungen steigert; von Hermann Scherchen 1951 mit dem Haydn angemessenen intellektuellen Enthusiasmus dirigiert:

**Bspl. 2:** Haydn, *Symphonie Nr. 99*, 1. Satz / T. 19–Schluss [4'25]  
(Wiener Staatsopernorchester / Hermann Scherchen)

B Das Adagio der *Es-Dur-Symphonie* entwirft eine Bühne mit zwei Zeitebenen: die einer elegisch nach innen gerichteten Zeit und die einer Wendung dieser inneren Zeit durch dramatische Akzente nach außen. Auch wenn der Satz Konturen der Sonatenform erkennen lässt, hält die lyrische Reihung im Dialog von Streichern und Holzbläsern die Themen von eindringlicher motivisch-thematischer Arbeit frei. Dadurch unterscheidet sich das Adagio von der prozesshaften Strategie des vorhergehenden Sonatenhauptsatzes mit seinem Labyrinth der Unwägbarkeiten und Umformungen. Anders als die Zeit des rapiden Wechsels im «Vivace assai» gewinnt der langsame Satz in Haydns *Symphonie Nr. 99* die Intensität des Augenblicks durch eine Ausdifferenzierung von Melos und Kantabilität, die mit der Entfaltung der thematischen Gestalten in ihrem Für-sich-Sein «Zeit in der Zeit aufheben». Bis der elegische Abgesang schließlich von Trompetenstößen aufgeraut wird, deren rhythmische Starrheit in den Satz wie ein skelettiertes Tanzidiom mit martialischen Zügen einbricht. Zwar sind diese Fanfarenstöße kein Appell in Richtung Finale nach Maßgabe einer ethischen Leitbahn der Symphonie, wohl aber eine Verstörung, womöglich gar eine Intervention gegen den meditativen Ton des G-Dur-

Adagios: Als könnte sich dessen Espressivo-Gestus in Innerlichkeit und Wirklichkeitsflucht verlieren und als würde Haydn hier die Nähe des kontemplativen *Passionato* zur Melancholie streifen.

**Bspl. 3:** Haydn, *Symphonie Nr. 99*, 2. Satz / T. 59–Schluss [3'00]  
(Concertgebouw Orchestra / Nikolaus Harnoncourt)

B Diesem Adagio kontrastiert der dritte Satz mit einem scherzonahen Allegretto-Tempo, als wollte er im Rahmen der Zeitdramaturgie des Werks den meditativen Zug des langsamen Satzes nachdrücklich aufheben. Haydn selbst hat ja einmal seine Menuette als ein «Mittelding zwischen Tanz-Menuetten und Prestos» bezeichnet. Zu dieser anderen Zeitordnung gehört in der *Es-Dur-Symphonie* auch, dass die Charaktere ihres Menuetts eng an Sonatensatzelemente gebunden bleiben: an motivische Arbeit, an Themenkontrast, an Durchführungs- und Reprisensequenzen. Eine Verschränkung von symphonischer Sprache und stilisiertem Tanzidiom, die der Empfindsamkeit und inneren Seelenlandschaft des Adagios mit Entäußerung antwortet.

**Bspl. 4:** Haydn, *Symphonie Nr. 99*, 3. Satz / ganz [4'35]  
(Concertgebouw Orchestra / Nikolaus Harnoncourt)

B Mit außerordentlicher Geistesgegenwart und Informationsdichte komponiert – Beethoven hat sich einige kontrapunktische Feinessen dieses Satzes kopiert – fordert schließlich das Finale der *Es-Dur-Symphonie* auch heutige Spitzenorchester heraus: ein Finale, das gegen jedes Formkorsett expositionelle und reprisenhafte Elemente der Rondostruktur mit Durchführungsregionen motivisch-thematischer Arbeit kombiniert. Kaum dass man den Satz, ohne das *Vivace*-Tempo zu drosseln, mit der nötigen spieltechnischen und gestalterischen Präzision vernimmt, die Haydn verlangt, und mit dem Esprit einer Agilität, die sich kurz vor Ende des Satzes in einem «*Poco ritardando-Adagio*»-Einschub selbst zur

Reflexion darüber anhält, wie lange eine reibungslose Dynamik dieser Fassung wohl noch zu komponieren sei.

**Bspl. 5:** Haydn, *Symphonie Nr. 99*, 4. Satz / T. 173–189 [0'25]  
(Concertgebouw Orchestra / Nikolaus Harnoncourt)

B In solchen Takten wirkt die Musik, als würden sich dem subjektiven Bewusstsein der inneren Zeiterfahrung Zweifel am geschichtlichen Fortschrittsgedanken als Druck der Realität einschreiben und den kompositorischen Elan kunstvoll stören. Der Themenbeginn, verlangsamt und fragmentiert, staut den Diskurs auf eine Weise, die mit der ästhetischen Zeit auch die Hörerwartung verunsichert: aufgrund einer punktuell offenen Verschränkung von Kontinuität und Diskontinuität, von Gegenwart und Zukunft. Und doch ist Haydns Musik der Weltlauf keineswegs schon so aus den Fugen geraten, dass er nur noch unter dem Blickwinkel ethischer Opposition oder mit tragischem Heroismus reflektiert werden könnte. Haydn denkt die augenblickshafte Unterbrechung der Dynamik zugleich immer auch in die ästhetische Richtung einer spielwerkhaft gestörten Mechanik. Etwa wenn gegen Ende des Finales der *Symphonie Nr. 99* die Motorik in einzelne Antriebsimpulse zerlegt und solistisch ausgestellt wird. Und doch demonstriert dieser Schlusssatz in erster Linie und auf souveräne Weise, was es heißt, die Konsistenz der Zeit zugleich als Prozess und als Augenblick zu fassen.

**Bspl. 6:** Haydn, *Symphonie Nr. 99*, 4. Satz / ganz [4'20]  
(Concertgebouw Orchestra / Nikolaus Harnoncourt)

B Gerade in Haydns Schlusssätzen artikuliert die Rhapsodie der Verwandlung eine ästhetische Zeit, die mit ihren Ausweichungen und Umwegen und mit ihren flüchtigen Aufkündigungen der homogenen Ordnung den musikalischen Verlauf so unberechenbar und aufregend macht. Der Blitz des Unerwarteten und die rapide Flucht der Gestalten sind herausragende Merkmale in Haydns hoher Kunst der Abweichung vom Gewohnten. Hat Haydns Triumph in England deshalb womöglich auch etwas damit zu tun, dass seine

Experimente mit dem Diskurs und mit den Hörerwartungen besonders in einem Land geschätzt werden konnten, das mit Laurence Sterne selbst einen Virtuosen der ästhetischen Zeit aufzuweisen hat? Und klingen Sternes Darstellungen seiner eigenen literarischen Methode der Schnitte, Abweichungen und Exkurse, die zwischen entlegenen Punkten unvermittelt verblüffende Korrespondenzen stiften, nicht wie ein früher Kommentar zu Haydns Umgang mit der musikalischen Zeit? Ihren Beschleunigungen, Verzögerungen, Stockungen, Verirrungen, Rupturen, Pointen und Detonationen?

C «Die Maschinerie meines Werks [ist] eine Spezies für sich; es werden zwei entgegengesetzte Bewegungen darin eingeführt und wieder vereinigt, die man für unvereinbar hielt. In einem Wort, mein Werk ist digressiv und es ist auch progressiv, – und das zu gleicher Zeit». «Abschweifungen sind unbestreitbar [...] das Leben, die Seele des Lesens! Die ganze Geschicklichkeit [aber] liegt [...] im Dirigieren der Abschweifungen». «Aus welchem Grund ich [...] von Anfang an das Hauptwerk und die Nebenteile mit solchen Einschnitten konstruiert und die digressiven und die progressiven Bewegungen so kompliziert und verwickelt habe – ein Rädchen ins andere –, dass die ganze Maschine im Allgemeinen in Gang gehalten worden ist.»

B Das Finale der *Symphonie Nr. 99* zeigt eine der Möglichkeiten Haydns, musikalische Zeit zu gestalten: Zeit in ihrer Konzentration zum Augenblick und damit zu einer Feier des ästhetischen Scheins. Eine andere, wenngleich ihr verwandte Gestaltung der Zeit präsentiert das G-Dur-Andante der *Symphonie Nr. 101*, nach dessen tickender Achtelbewegung das Werk den Beinamen *The Clock, Die Uhr*, erhielt.

**Bspl. 7:** Haydn, *Symphonie Nr. 101*, 2. Satz / ganz [8´30]  
(Philharmonia Orchestra London / Otto Klemperer)

B Auch in diesem Andante wird die Musik ostentativ vom Dämon Zeit bestimmt, ohne dass das Dämonische auf das Unheimliche hin einzuengen wäre. Dämonisch kann im Verständnis der Goethezeit ebenso den furchtbaren wie den fruchtbaren Augenblick bedeuten. Oder jenes irisierende Ineinander beider Aspekte, des Bedrohlichen wie des Be-

freienden, das im langsamen Satz der *Symphonie Nr. 101* die Bühne der ästhetischen Zeit als der großen Aktrice entwirft: die Bühne eines Satzes, der hintersinnig mit dem Kontrast zwischen mechanischem Pendelostinato und organischer Variationsstruktur spielt. Der Gang der Zeit und der Gang in der Zeit verschränken sich zum Ausschnitt einer Welt des Wandels entsprechend Haydns Verständnis der Variation als einer Zeit der Veränderungen und der Veränderungen in der Zeit, ohne die Fixiertheit auf ein Ziel hin. Während Haydns schnelle Ecksätze ihre motorische Energie immer wieder durch plötzliche und flüchtige Rupturen des Leerlaufs hinterfragen, vergrößert das Andante der *Symphonie Nr. 101* umgekehrt die mechanische Komponente des metrischen Pulses zu einem zunächst unerbittlichen Triumph der Zeit. In ihm entfalten sich zu Beginn des Satzes der kammermusikalisch intime Monolog der Empfindung und die private Szene der inneren Zeit ebenso wie später die Zeitspur menschlicher Gattungsgeschichte im g-Moll-Alla marcia des ersten Tuttifeldes.

**Bspl. 8:** Haydn, *Symphonie Nr. 101*, 2. Satz / T. 1–97 [5'45]  
(Philharmonia Orchestra London / Otto Klemperer)

In Takt 99 des «Uhren»-Andantes schließlich eine jener berühmten Generalpausen des späten Haydn. Auch wenn ihre Ruptur noch nichts mit leerer Zeit zu tun hat, bewirkt das abrupte Aufhören der Musik gleichwohl ein fast schockartiges Aussetzen des Zeitflusses. Mag die eintaktige Unterbrechung aufgrund ihres Spannungssogs auch in die Dramaturgie des Verlaufs eingebettet bleiben, der verstörende Eingriff wertet die Essenz von Musik um: War Musik gewohnt, Zeit in Regie zu nehmen, wird sie hier von der Zeit in Regie genommen. Und dies mit der flüchtigen Aura einer Allegorie, in der sich beharrliche Folge und plötzlicher Stillstand zum Wechselspiel von Leben und Tod verdichten – im Dasein des Einzelnen wie in dem der Gattung und ihren geschichtlichen Zäsuren.

Und doch wird die Generalpause zugleich zum Wendepunkt des Satzes und zum Beginn einer anderen Zeitebene. Von ihr aus nämlich erreicht die Musik marschartige Tuttissequenzen, deren kollektiver Duktus im gelöst-triumphalen G-Dur das Pendelmetrum stel-

lenweise sogar zum Verschwinden bringt und damit der «reißenden Zeit» des ersten g-Moll-Tutti entschieden kontrastiert. So als würde die Musik nach der Generalpause in Form eines musikalischen Exkurses einlösen, was bei Immanuel Kant «Kausalität aus Freiheit» heißt: die Fähigkeit also, eine Zeitreihe gegen das Ticktack der Naturnotwendigkeit und gegen die eherne Ursache-Folge-Wirkung mit Vernunft und mit der Autonomie der Freiheit beginnen zu können.

**Bspl. 9:** Haydn, *Symphonie Nr. 101*, 2. Satz / T. 93–Schluss [3'00]  
(Philharmonia Orchestra London / Otto Klemperer)

B Ist es verwunderlich, dass Haydn nach diesem «Andante» im Finale der *Symphonie Nr. 101* vor allem eines demonstrieren will: wie Musik ästhetische Zeit stets noch überlegen in Regie nehmen kann? In einem Finale, das mit seinen Raffungsgesten, seinen Durchführungstunneln, seinen Moll- und Fugato-Kompressionen ohne jeden Bruch in der Dynamik arbeitet und seine Energie vor allem auf einen Punkt hin konzentriert: auf den des puren Augenblicks. Haydns Weltentwurf kennt noch kein Finalproblem und mit ihm auch kein ästhetisches Überwindungssoll im Schatten unerlöster Gegenwart. Weder ein postulatorisches Über-sich-Hinausweisen noch eine Ökonomie des Standhaltens können die Gegenwartseuphorie dieses Finales brechen. Gegen den Riss der Zeiten und die Hypothek von Vergangenheit und Zukunft steht die Verschränkung der Zeiten: in einer Zeit des Festes als dem vom ökonomischen wie vom geschichtlichen Aufschub entbundenen Hier und Jetzt.

**Bspl. 10:** Haydn, *Symphonie Nr. 101*, 4. Satz / ganz [4'30]  
(La Petite Bande / Sigiswald Kuijken)



**Haydn in London**  
oder  
«*Der lose liberale Gang der Musik*»

von Johannes Bauer

**5. Weltlauf mit Fanfare**

SWR 2, 20. August 2004, 19<sup>00</sup>-20<sup>00</sup>

**Bspl. 1:** Haydn, *Symphonie Nr. 100*, 2. Satz / ganz [5´50]  
(London Philharmonic Orchestra / Sir Georg Solti)

B Die letzte Uraufführung einer Haydn-Symphonie in der Konzertsaison 1794 war die der *Symphonie Nr. 100* «with the Militaire movement». Ihr «Allegretto» basiert auf dem Variationensatz des *G-Dur-Concertos für zwei Orgelleiern*, das Haydn 1787 für König Ferdinand IV. von Neapel komponiert hatte:

**Bspl. 2:** Haydn, *Lirakonzert Nr. 2 G-Dur*, 2. Satz / T. 1–36 [1´05]

[Hugo Ruf (Lira), Susanne Lautenbacher & Ruth Nielen (Violine), Franz Beyer & Heinz Berndt (Viola), Oswald Uhl (Cello), Johannes Koch (Viola da gamba), Wolfgang Hoffmann & Helmuth Irmscher (Horn)]

B Orchestral instrumentiert, dazu mit «Türkischer Musik», nimmt der zweite Satz des Lirakonzerts im Allegretto von Haydns *Militärsymphonie* jenen martialischen Tonfall an, der mit Triangel, Becken und großer Trommel in den C-Dur-Romanzenton des Symphoniesatzes eindringt und die Idylle mit bedrohlichem c-Moll überschattet: hörbar wird ein Stück Zeit- und Weltgeschichte und mit ihm der Widerhall der Koalitionskriege als Auswirkung der Französischen Revolution.

Wenn Haydn schließlich mit dem Eintritt der Coda ein militärisches Fanfarensignal komponiert, gefolgt von crescendoendem Paukenwirbel und einer Fortissimo-Rückung des Tutti mit «türkischer Musik» nach As-Dur, formuliert die Musik den Ernstfall: ein Feld des Zusammenbruchs, das am Beginn einer Reihe von Einsturzmodellen von Beethoven bis Mahler steht. Spätestens jetzt wird hörbar, dass die «Türkische Musik» des zweiten Satzes und die des Finales in Haydns *Militärsymphonie* nichts mehr mit dem pittoresken Reiz des orientalischen Kolorits wie im Fall der so genannten Türkenoperen und noch der mozartschen *Entführung aus dem Serail* zu tun hat.

**Bspl. 3:** Haydn, *Symphonie Nr. 100*, 2. Satz / T. 153–Schluss [1´00]  
(London Philharmonic Orchestra / Sir Georg Solti)

B Müßig zu fragen, wer oder was im destruktiven Energiefeld des Allegrettos der *Militärsymphonie* zusammenbricht. Haydns Musik ist jenseits der modernen Kategorien von Militarismus und Pazifismus. Weiter führt hier wieder die Idee des Republikanischen. Dass

Haydns *Militärsymphonie* die Gewalt des Krieges mit Klage und Anklage reflektiert, steht außer Zweifel: schon die zahlreichen Mollpartien, die subtilen Gegenstimmen der Holzbläser oder der Verzicht auf dröhnende Marschrhetorik sprechen diesbezüglich eine klare Sprache.

Bizarre und doppelbödige Stellen schließlich auch im Finale: Ein mehrmals von Generalpausen scharf zäsiertes Verlaufs gleich Schnitten in die Musik, kataraktartige Abstürze, unvermittelt explodierende Sforzatoschläge der Pauke, metrische Stöße und immer wieder Partien, die die Motorik des Satzes in sich rotieren lassen. Dazu noch die abgründige Sequenz eines Spannungsgrunde aus Streicherachteln mit fallenden Halbtonschritten der Celli und Bässe, darüber die kleine Terz der Soloflöte und der Oboe – eine Sequenz, in der sich Klage und Trostlosigkeit überlagern.

**Bspl. 4:** Haydn, *Symphonie Nr. 100*, 4. Satz / T. 202–215 [0´15]  
(London Philharmonic Orchestra / Sir Georg Solti)

Und doch ist gerade beim Finale der *Militärsymphonie*, zumal seiner Coda, an den Dichter und Musiker Christian Friedrich Daniel Schubart zu denken, der die Janitscharenmusik 1784 als «kriegerisch» kennzeichnet, weil sie «feigen Seelen den Busen hebt», und damit ihren «heroischen Zweck» zum Ausdruck bringt. Was bei Schubart mitschwingt, ist jenes republikanische Movers, das wenig später das stürmische «Allons!» der Musik der nationalen Feste der Französischen Revolution und ihres Emblems, der «Marseillaise», begeistern wird. Wie später im Finale von Beethovens *Neunter Symphonie* schwingt deshalb auch in Haydns «Banda turca» etwas von der Freiluftmusik der über die Weite des Pariser Marsfelds gruppierten Instrumentalkörper der französischen Revolutionszeit mit: eine Kreuzung des Republikanischen und des Militärischen im Formenkreis des Heroischen, wie sie die von Bernard Sarrette gruppierten Bläser- und Schlagwerkformationen auszeichnet, deren Klangstärke mit einer zu enthusiastisierenden Menge rechnet. Es wäre zwecklos, die «Musique militaire» im Kontext des Finales von

Haydns *Militärsymphonie* säuberlich nach Kriegsgewalt und republikanischer Verve scheiden zu wollen.

**Bspl. 5:** Haydn, *Symphonie Nr. 100*, 4. Satz / T. 82–Schluss [3´10]  
(Orchestra of the 18th Century / Frans Brüggen)

B Die Uraufführung der *G-Dur-Symphonie*, zumal des 2. Satzes, löste wahre Beifallsstürme aus:

C «Da capo! Da capo! Da capo! tönte es von jedem Sitz»,

B so der *Morning Chronicle* nach der zweiten Aufführung der *Militärsymphonie* am 7. April 1794.

C «Selbst die Ladies konnten diese [ungestümen Da-capo-Rufe] nicht unterlassen. – Es geht in diesem Satz um das Vorrücken zur Schlacht, um den Marsch der Mannschaften, den Lärm der Kommandos, den Donner des Angriffs, das Klirren der Waffen, das Stöhnen der Verwundeten und was sonst noch an höllischem Kriegsgetöse genannt werden mag, das sich zu einem Höhepunkt des Schrecklich-Erhabenen steigert!»

B Auch wenn das bildhafte Programm das Wesen von Haydns Allegretto-Satz verfehlt, assoziiert es doch die Furie des Kriegs und der bedrängten Zeitumstände. Als Haydn das Allegretto der *Militärsymphonie* Ende 1793 komponiert, als es schließlich im März 1794 zum ersten Mal erklingt, waren Ludwig XVI. und Marie-Antoinette, die habsburgische Prinzessin und Königin von Frankreich, bereits öffentlich enthauptet worden. Und während der Revolutionsterror unter der Herrschaft Robespierres seinen Höhepunkt erreicht, befinden sich Österreich und England längst im Krieg mit Frankreich.

Wie Haydn selbst mit der internationalen politischen Lage, mit den Auswirkungen der Französischen Revolution und den Koalitionskriegen konfrontiert wurde, verraten seine Londoner Notizbücher, die unter dem 1. Juni 1794 notieren:

A «den 11ten Juny wurde die ganze stadt Illuminirt wegen der Abnahme deren 7 französischen kriegsschiffen. es wurden sehr viel fenster zerschlagen. den 12ten und 13ten wurde abermahl die ganze stadt beleucht. der gemeine Pöbl betragt sich dabey sehr un-

gestimm. in jeder gasse wird sowohl aus kleinen, als auch aus grossen gewehr geschossen, und diss dauert die ganze Nacht.»

B Einen Monat später besichtigt Haydn in Portsmouth die von den Engländern in der Schlacht bei Quessant erbeuteten französischen Kriegsschiffe:

A «den 9ten July [1794] gieng ich früh um 5 uhr nach Portsmouth 72 meil von london, und kame an abends um 8 uhr. 14 meil vor Portsmouth wurde eine kleine verschanzung gemacht, nahe bey ein kleines Lager von 800 Mann, eine Meile weiters gegen der stadt lagen die Francosen beyläufig 3500 Mann in einer Paraque. Ich besah allda die festungswerk, welche in sehr guten stand sind, besonders die festungen gegenüber in godsport, welche seit kurzer zeit das gubernium hatte machen lassen. ich bestiege das französische linienschiff genant le just mit 80 Canonen, so die Engländer, das ist Lord Howe, erobert hat. die 18 Canonen in der festung Stadt sind 36-Pfünder, das schiff ist erbärmlich zerschossen, der grosse Mast so 10 fuß 5 zoll im umfang hat, war ganz von unten zur Erde gestreckt. eine einzige kugel so durch das hauptmann zimmer gienge dodtete 14 Matrosen. die Dockyard, oder der Platz von dem schiffbau, ist von einer ungemeinen grösse nebst sehr vielen Prächtigen gebäuden. ich darfte aber nicht dahin, weil ich ein fremder bin ... dicht dabey ist ein neues sehr Prächtiges linienschiff von 110 Canonen, genant Prince of Wallis.»

B Schließlich wurde Haydn selbst Zeuge der Kriegsgräuel, als er das Spital in Portsmouth besuchte, in dem 300 verwundete Matrosen aus der letzten Seeschlacht gegen die Franzosen lagen. Und doch musste Haydn nicht extra nach Portsmouth reisen, um mit den Wirkungen der Französischen Revolution Bekanntschaft zu machen:

A «in Monath Septembri 1794 wolte man an dem könig ein Meuchel Mord begehen. die Haupt Mörderer waren lehr junge, Einer ein uhrmacher der andere ein Chymist man machte eine Arth von Blas Rohr, aus welchen ein vergiffter kleiner Pfeil den König in Theater dödten solte. die Verabredung waar gerade unter des Königs loge einen Zanck anzufangen, unter welchen die Rohr jeder mit seinen Stock in die höhe haltend einer den andern zu Prügeln drohte, wehrend dem der Erzspizbube seinen Pfeil an den König ab-

zuschiesen willens war. man hat noch zwey andere entdeckt einer davon ist ein buchhandler. der uhrmacher heißt la Maitre, vermuthlich ein Franzos, der Chymist Higgins. der Buchhändler nent sich John Smith. der 4<sup>e</sup> Upton. der uhrmacher inventirte das Mordgewehr.»

B Auffällig, wie nüchtern Haydns Londoner Notizen protokollieren und sich jeder Kritik an Frankreich, dem Kriegsgegner seines Gastlandes, enthalten. Die Musik seiner Londoner Symphonien jedenfalls lässt an ihrer republikanischen Essenz nicht den geringsten Zweifel. Man könnte sie darin Immanuel Kants Gedanken zur Französischen Revolution an die Seite stellen. Gedanken, die die französischen Ereignisse trotz der Schreckensherrschaft der «Terreur» als Geschichtszeichen für die «moralische Tendenz des Menschengeschlechts» nehmen.

C «Die Revolution eines geistreichen Volks»,

B so Kants Antwort im *Streit der Fakultäten* von 1798 auf die Frage, «ob das menschliche Geschlecht im beständigen Fortschreiten zum Besseren sei»,

C «die Revolution eines geistreichen Volks, die wir in unseren Tagen haben vor sich gehen sehen, mag gelingen oder scheitern; sie mag mit Elend und Gräueltaten [...] angefüllt sein, [...] diese Revolution, sage ich, findet doch in den Gemütern aller Zuschauer [...] eine Theilnehmung dem Wunsche nach, die nahe an Enthusiasm[us] grenzt, und [...] die [...] keine andere, als eine moralische Anlage im Menschengeschlecht zur Ursache haben kann. Diese moralische einfließende Ursache ist zwiefach: Erstens die des Rechts, dass ein Volk von anderen Mächten nicht gehindert werden müsse, sich eine bürgerliche Verfassung zu geben»; «zweitens die des Z w e c k s (der zugleich Pflicht ist), dass diejenige Verfassung eines Volks allein an sich r e c h t l i c h und moralisch-gut sei, welche ihrer Natur nach so beschaffen ist, den Angriffskrieg nach Grundsätzen zu meiden, welche keine andere, als die republikanische Verfassung, wenigstens der Idee nach, sein kann, [...] wodurch der Krieg (der Quell aller Übel und Verderbnis der Sitten) abgehalten, und so dem Menschengeschlechte [...] der Fortschritt zum Besseren negativ gesichert wird».

«Nun behaupte ich, dem Menschengeschlechte, nach den Aspekten und Vorzeichen unserer Tage, die Erreichung dieses Zwecks und hiermit zugleich das von da an nicht mehr gänzlich rückgängig werdende Fortschreiten desselben zum Besseren [...] vorhersagen zu können. Denn ein solches Phänomen in der Menschengeschichte [wie die Französische Revolution] vergisst sich nicht mehr, weil es eine Anlage und ein Vermögen in der menschlichen Natur zum Besseren aufgedeckt hat, dergleichen kein Politiker aus dem bisherigen Laufe der Dinge herausgeklügelt hätte». «Jene Begebenheit ist zu groß, zu sehr mit dem Interesse der Menschheit verwebt, [...] als dass sie nicht den Völkern, bei irgend einer Veranlassung günstiger Umstände, in Erinnerung gebracht und zu Wiederholung neuer Versuche dieser Art erweckt werden sollte.»

**Bspl. 6:** Haydn, *Symphonie Nr. 100*, 3. Satz / ganz, und 4. Satz / ganz [10´15]  
(London Philharmonic Orchestra / Sir Georg Solti)

B Nachdem Haydns Impresario Johann Peter Salomon Anfang 1795 öffentlich bekannt gegeben hatte, seine Konzerte einzustellen, da aufgrund der angespannten politischen Verhältnisse keine namhaften Künstler mehr vom Kontinent zu verpflichten waren, arrangierte Giovanni Battista Viotti, der 1792 aus Paris nach London geflohene Violinvirtuose und Komponist, eine neue Abonnementsreihe. Haydns *Symphonie Nr. 102, B-Dur*, war die erste der drei späten Londoner Symphonien, die im Rahmen der «Opera Concerts» Viottis am 2. Februar 1795 im King's Theatre uraufgeführt wurde.

**Bspl. 7:** Haydn, *Symphonie Nr. 102*, 1. Satz / T. 1–22 [2´00]  
(Concertgebouw Orchestra / Nikolaus Harnoncourt)

B Der neue Klang der *B-Dur-Symphonie* (Nr. 102) wird bereits mit dem ersten Takt der Einleitung hörbar. Ein an- und abschwellender, fermatierter Tutti-Akkord auf einem einzigen in den Oktavraum erweiterten Ton, dem Grundton b, gefärbt von einem leisen Paukenwirbel, wird zum Beginn einer zögernden Gestaltwerdung mit tastenden melodischen

Schatten, chromatischen Gängen und Sekundmotiven als den amorphen Vorstufen des nachfolgenden Hauptsatzes. Diese Einleitung bedeutet einen Höhepunkt im Formenkreis der langsamen Introduktionen Haydns, die eine Bühne ungedeckter motivisch-thematischer Gedanken eröffnen, einen Freiraum, den sich die Musik vor der stringenten Motivökonomie des nachfolgenden Sonatenhauptsatzes gönnt; einen Bezirk aber auch des Ungewissen und chromatisch Schmerzlichen, als könnte und dürfte Musik nur noch einen allmählichen Übergang zwischen der außerästhetischen und der ästhetischen Sphäre finden. Da freilich die Grammatik der tonalen Syntax mit ihren harmonischen Strukturen und rhythmisch-metrischen Gliederungen gegen die Intention des Unbestimmten bindend bleibt, lag die Schwierigkeit, die Haydn in seinen Einleitungen zu lösen hatte, vor allem darin, das Kraftfeld des tonalen Regelsystems gezielt zu überlisten; darin also, mit Elementen der tonalen Ordnung gegen die Schwerkraft dieser Ordnung anzukomponieren.

**Bspl. 8:** Haydn, *Symphonie Nr. 102*, 1. Satz / T. 1–22 [2'00]  
(Concertgebouw Orchestra / Nikolaus Harnoncourt)

- B Nach dieser ungewöhnlichen Eröffnung folgt ein nicht minder ungewöhnlicher Sonatenhauptsatz mit einer selbst für Haydns späte Symphonien weit gedehnten zweiteiligen Durchführung, zäsiert durch eine Scheinreprise der Soloflöte. Haydns Strategie, die motivisch-thematische Arbeit, die den ganzen Satz in Bewegung hält, von zunächst ebenso unscheinbaren wie marginalen Motiven her zu speisen und nach und nach zu einer imposanten Dramaturgie der Kräfte zu modellieren, feiert im ersten Satz der *102. Symphonie* Triumphe. An ihm kann man studieren, was Stendhal 1814 über Haydns kompositorische Verfahrensweise geäußert hat:
- C «Er beginnt mit der unbedeutendsten Idee, aber allmählich gewinnt sie eine Physiognomie, verstärkt sich, wächst, dehnt sich aus, und vor unseren staunenden Augen ist aus dem Zwerg ein Riese geworden.»



**Bspl. 9:** Haydn, *Symphonie Nr. 102*, 1. Satz / ganz [8´40]  
(Concertgebouw Orchestra / Nikolaus Harnoncourt)

B Was den Farbenkreis der Harmonien und Instrumentalvaleurs betrifft – bis hinein in die subtilen Holzbläser- und Streicher-Kombinationen oder das Timbre der gedämpften Trompeten und Pauken –, nimmt der langsame Satz der *B-Dur-Symphonie* eine Sonderstellung innerhalb der Londoner Werke ein. Seiner Substanz nach ist das F-Dur-Adagio der *Symphonie* weitgehend identisch mit dem Fis-Dur-Adagio des 1795 komponierten, im selben Jahr in London veröffentlichten und Rebecca Schroeter gewidmeten *fis-Moll-Klaviertrios*. Hier findet sich also erneut eine Spur der Freundin Haydns, die sich am Ende seines ersten England-Aufenthalts dem Blick der Biographen entzogen und damit zu mancherlei Rätseleien Anlass gegeben hatte. Briefliche Zeugnisse aus der zweiten Londoner Zeit dürften fehlen, weil Haydns Wohnung nunmehr in unmittelbarer Nähe derjenigen Rebecca Schroeters lag. Dass Rebecca Schroeter außerdem in der Subskriptionsliste von Haydns *Schöpfung* aufscheint und 1796 beim Abschluss eines wichtigen Verlagsgeschäfts für Haydn tätig wird, sind weitere Belege dieser Freundschaft über das Jahr 1792 hinaus. Gleichwohl: auch wenn Haydns F-Dur- und Fis-Dur-Adagio keine *Marienbader Elegie* auskomponieren, so doch – unter dem Aspekt der endgültigen Abreise des 63-jährigen Haydn aus England – eine Londoner Elegie: Epitaph einer späten Liebe im Bewusstsein eines Abschieds für immer.

**Bspl. 10:** Haydn, *Klaviertrio fis-Moll*, 2. Satz / T. 1–16 [1´45]  
(Beaux Arts Trio)

**Bspl. 11:** Haydn, *Symphonie Nr. 102*, 2. Satz / ganz [5´30]  
(Royal Philharmonic Orchestra / Sir Thomas Beecham)

**Haydn in London**  
oder  
«*Der lose liberale Gang der Musik*»

von Johannes Bauer

**6. “Dr. Haydn’s Night“**

SWR 2, 27. August 2004, 19<sup>00</sup>-20<sup>00</sup>

**Bspl. 1:** Haydn, *Symphonie Nr. 103*, 1. Satz / T. 1 [0'10]  
(Royal Philharmonic Orchestra / Sir Thomas Beecham)

B Ein äußerst gewagter Symphoniebeginn mit dem Solo-Einsatz der Pauke. Eine Sensation in der kompositorischen Scheidekunst des Anfangs. Eine verstörende Kunst der Entmischung zwischen der empirischen und der ästhetischen Sphäre, eine Entmischung von unten her, dicht am Geräusch. Der Paukenwirbel selbst: ein geniales Kürzel für das Stoffliche der Musik, das es zu formen gilt, für das Material als Potenz.

**Bspl. 2:** Haydn, *Symphonie Nr. 103*, 1. Satz / T. 1 [0'10]  
(Royal Philharmonic Orchestra / Sir Thomas Beecham)

B Haydns Paukenwirbel: eine kaum hörbare Interpunktion zwischen Stille und Ton. Ein Tremolo als Abfuhr von Spannung, mit dem Charakter des Bedrohlichen. Ein gegen Null zulaufender Beginn ohne Beginn, aus dem Unhörbaren heraus crescendierend. Oder womöglich mit sofortiger Fortissimo-Detonation?

**Bspl. 3:** Haydn, *Symphonie Nr. 103*, 1. Satz / T. 1 [0'10]  
(London Philharmonic Orchestra / Eugen Jochum)

B Bleibt doch aufgrund der fehlenden Dynamik-Angabe unentschieden, ob der Paukenwirbel «fortissimo [...] oder fortissimo-diminuendo oder crescendo-diminuendo oder crescendo» zu spielen sei. Fast könnte man auf den Gedanken kommen, Haydn habe exakte Angaben verweigert, um im Voraus auf die Interpretationsgeschichte zu reagieren und sich alle Optionen offen zu halten. Dass die Rezeptionsgewohnheiten zu Haydns Zeit noch nichts mit den Weihezonen und mit dem Stillegebot der heutigen Konzertpraxis und ihres Publikums zu tun hatten, könnte anlässlich der Uraufführungssituation für einen Fortissimo-Einsatz des Paukenwirbels sprechen: für einen herrischen Gestus, der sich gegen das Stimmen- und Geräuschgewirr des Publikums Gehör verschafft.

**Bspl. 4:** Haydn, *Symphonie Nr. 103*, 1. Satz / T. 1 [0'10]  
(London Philharmonic Orchestra / Eugen Jochum)

B Der pianissimo-crescendo gespielte Wirbel dagegen kann sich erst aus der Stille heraus zum spannungsgeladenen, unheimlichen Ausdruck schärfen.

**Bspl. 5:** Haydn, *Symphonie Nr. 103*, 1. Satz / T. 1 [0´10]  
(Royal Philharmonic Orchestra / Sir Thomas Beecham)

B Und weil Haydn den Paukenwirbel mit einer Fermate und der Bezeichnung «Intrada» überschreibt, einer Bezeichnung, die auf alte Einleitungsmodelle festlicher Entrée- und Aufzugsmusiken mit Trompeten-Fanfaren und Paukenwirbeln anspielt – man denke an Monteverdis *Orfeo* – kann sich eine Auslegung des Beginns von Haydns *Es-Dur-Symphonie* schließlich auch so anhören:

**Bspl. 6:** Haydn, *Symphonie Nr. 103*, 1. Satz / T. 1 [0´15]  
(Concertgebouw Orchestra / Nikolaus Harnoncourt)

B Natürlich hat diese Interpretation Nikolaus Harnoncourts nur noch wenig mit dem Geist des Beginns der *Es-Dur-Symphonie* zu tun. Indem Harnoncourt die ironische Brechung eines schon zu Haydns Zeit historischen musikalischen Genres verkennt, verkennt er die Transformation eines alten Topos in eine neue Chiffre des Unerhörten. Trotzdem zeigt auch diese Interpretation im Formenkreis der Aufführungen, wie mehrdeutig, wie hintergründig ein Symphoniebeginn sein kann.

Haydns Paukenwirbel steht um 1795 quer zur Eingemeindung in den Kosmos des reinen Tons, quer auch zur Logik des tonalen Organismus: ein paradoxer Einstand von Ton und Geräusch und eine Erkundung am Rand der Musik.

**Bspl. 7:** Haydn, *Symphonie Nr. 103*, 1. Satz / T. 1–39 [2´45]  
(Concertgebouw Orchestra / Sir Colin Davis)

B Schon der Paukenwirbel des Beginns und das darauf folgende, in sich kreisende und auf das «Dies Irae» anspielende Anfangsmotiv, dessen dunkle Stimmung auch den Allegro-

Hauptsatz immer wieder überschattet, thematisieren das Ungeglättete und Dissonante als einen Grundzug der *Es-Dur-Symphonie*. Dazu passt, dass das Ende ihrer Einleitung an die programmatisch abgesicherten anarchischen Züge der «Vorstellung des Chaos» zu Beginn des *Schöpfungs-Oratoriums* erinnert; an Takte also, in denen die Musik – um Zelter zu zitieren – das Kunststück vollbringt,

- C «durch ordentliche, methodische, ausgemachte Kunstmittel ein *Chaos* hervor(zubringen), das die Empfindung einer bodenlosen Unordnung zu einer Empfindung des Vergnügens» macht.

**Bspl. 8:** Haydn, *Die Schöpfung*, Die Vorstellung des Chaos / T. 1–40 [3'35]  
(Wiener Symphoniker / Nikolaus Harnoncourt)

- B Zudem realisiert Haydns *Paukenwirbelsymphonie* mit der dramaturgischen Verzahnung von Einleitung und Sonatenhauptsatz eine schlüssige Durchformung des Eingangssatzes. Dass die Einleitung das Allegro mehrmals durchquert, einmal sogar – ein ebenso verstörender wie neuartiger Augenblick – in Kombination mit dem Paukenwirbel, zeigt, wie die bedrohliche Aura dieser Stellen der Prosa des Weltlaufs in Haydns Musik den Weg bahnt. Die Pressekritik der Uraufführung sprach denn auch von «the deepest attention», die die Wiederkehr des Paukenwirbels auslöste. Solche Realitätsechos, zumal im Einsatz der Pauke, gewinnen im «Agnus Dei» von Haydns *Missa in tempore belli* und im «Benedictus» seiner *Missa in angustiis* als Widerhall der Zeitläufte beredete Signifikanz: als Echos von Terror und Triumph, von Sieg und Niederlage und all der Verheerungen im Gefolge der Koalitionskriegsmaschine.

**Bspl. 9:** Haydn, *Missa in angustiis*, Benedictus / T. 122–135 [0'35]  
(English Baroque Soloists, Monteverdi Choir / John Eliot Gardiner)

**Bspl. 10:** Haydn, *Missa in tempore belli*, Agnus Dei / T. 35–56 [0'40]  
(English Baroque Soloists, Monteverdi Choir / John Eliot Gardiner)

B Und doch ist Haydns Musik eine des kritischen Subjekts, dem der Weltlauf noch nicht übermächtig geworden war. Selbst die katastrophisch einstürzenden Fortissimo-Tuttissequenzen und Dekompositionsfelder, die in die Reprise des Seitensatzes der *Es-Dur-Symphonie* einbrechen, die Musik flächig auflösen und schlagartig die Traditionslinie Haydn-Beethoven-Mahler als die Linie der großen Prozess-Komponisten der Musikgeschichte bewusst machen – und Prozess heißt hier die Reflexion des Weltlaufs über die Reflexion der musikalischen Zeit –, selbst die einstürzenden Tuttifelder also, die zu den Schatten der Einleitung mit drohendem Paukenwirbel führen, lassen nicht vergessen, wie sehr Haydns Musik von der Gegenwartseuphorie der Aufklärung erfüllt ist: Wie schnell, ja wie blitzartig verwandelt sich doch der dunkle Lamento-Ton der Einleitung am Ende des Satzes in den Tonfall einer tänzerischen Schlussapotheose.

**Bspl. 11:** Haydn, *Symphonie Nr. 103*, 1. Satz / T. 40–Schluss [6´30]  
(Concertgebouw Orchestra / Sir Colin Davis)

B Mit dem ungarischen und kroatischen Volksmusikidiom in den Themen der Doppelvariationen des c-Moll/C-Dur-Andantes der *Symphonie Nr. 103* – Zigeunertonleiter im ersten und lydische Quart im pentatonisch gefärbten zweiten Thema – öffnet sich Haydns Musik mit dem Gestus «Liberté, Égalité, Fraternité» dem Anderen, Fremden, wenn auch funktionsharmonisch Sublimierten. Marsch und Idylle, Militärsignale und stilisierte Vogelstimmen, Pathos und Sentiment vereinen sich im Dur-Moll eines philanthropischen Weltpanoramas, das sich gegen Ende elegisch verschattet. Eine Verschattung, deren Ausdrucks- und Gestaltrepertoire in mehreren der Londoner Symphonien begegnet und eine von Haydns Figuren der Spannung zwischen ästhetischem Schein und empirischer Realität repräsentiert.

**Bspl. 12:** Haydn, *Symphonie Nr. 103*, 2. Satz / T. 51–Schluss [6´55]  
(Concertgebouw Orchestra / Sir Colin Davis)

B Nach dem Tanzbodenidiom des Menuetts mit Jodlermotiven, stampfendem Metrum und Ländlertönen das Finale dann gegen alle Schablonen komponiert – weder Rondo noch Sonatensatz noch Sonatenrondo – und eine Einlösung jenes «con spirito», mit dem Haydn dieses Allegro kennzeichnet: eine experimentelle Durchdringung symphonischer Strukturkategorien, für die Form zur Einsicht in die Freiheit der Form jenseits korsettierter Normen wird. Diese Freiheit ist es auch, die die Ökonomie der motivisch-thematischen Arbeit als ein Stück musikalisches Unternehmertum immer wieder in der Fülle eines ästhetischen Spiels aufhebt, das jede Ökonomie übersteigt.

Interessanterweise gibt es vom Schluss des Finales der *Es-Dur-Symphonie* (Nr. 103) zwei Versionen. Interessant aus dem Grund, weil die endgültige Version klar macht, wie allergisch der Satz auf schematische Relikte reagiert. In der ersten Fassung arbeitet Haydn gleichsam noch mit Ausrufezeichen, das heißt mit einem demonstrativ vorgeführten Spannungsrepertoire an Motivreduktionen und Pausenzäsuren:

**Bspl. 13:** Haydn, *Symphonie Nr. 103*, 4. Satz / T. 350–Schluss (Version 1) [0´45]  
(Orchestra of the 18th Century / Frans Brüggen)

B Die zweite Fassung dagegen streicht die Faktur dieses Staus als zu muster- und schablonenhaft:

**Bspl. 14:** Haydn, *Symphonie Nr. 103*, 4. Satz / T. 350–Schluss (Version 2) [0´35]  
(Concertgebouw Orchestra / Sir Colin Davis)

B So konzentriert und verflüssigt Haydn die endgültige Schlussversion adäquat zur expansiven motivisch-thematischen Arbeit des Satzes, die so dicht am Material bleibt, dass sie noch in die kontrapunktische Konsistenz ein körperhaftes, von unten her kommendes Rumoren der Musik einlassen kann samt dessen buffonesker Einfärbung. Haydns Musik ist eben noch nicht symbolisch in den Widerstreit von Ideal und Wirklichkeit verspannt.

**Bspl. 15:** Haydn, *Symphonie Nr. 103*, 4. Satz / ganz [5´25]  
(Concertgebouw Orchestra / Sir Colin Davis)

B Höhepunkt der letzten Saison 1795, drei Monate vor Haydns Abreise aus England, war das Benefizkonzert vom 4. Mai, «Dr. Haydn's Night», mit der Uraufführung der *Symphonie Nr. 104*.

A «Den 4ten May 1795 gab ich mein Benefiz-Konzert im Haymarket-Theater. Der Saal war voll von auserlesener Gesellschaft. [...] Die ganze Gesellschaft war äußerst vergnügt und auch ich. Ich machte diesen Abend vier tausend Gulden. So etwas kann man nur in England machen«,

B schreibt Haydn in sein Notizbuch. Und im *Morning Chronicle* konnte man nachlesen, welche Wirkung Haydns letzte Symphonie auslöste:

C «Von Haydns neuer Symphonie behaupten einige seiner besten Kenner, sie überträfe mit ihrer unerschöpflichen Fülle und Majestät in all ihren Teilen jede seiner anderen Kompositionen. Ein Gentleman, berühmt für seine musikalische Kenntnis, seinen Geschmack und seine profunde Kritik, erklärte [...], die Komponisten würden in den kommenden fünfzig Jahren kaum mehr als Nachahmer Haydns sein [...]. Wir hoffen, die Prophezeiung möge sich als falsch erweisen, aber vermutlich wird sich die Prognose bestätigen.»

B erinnert dieses Urteil nicht an dasjenige Zelters und Goethes, Haydns Musik sei «vielleicht zu überbieten, aber nicht zu übertreffen»?

Bereits der d-Moll-Beginn von Haydns letzter Symphonie präsentiert sich monumental in appellativer und thesenhafter Fassung: in Form einer dreimaligen Tuttifanfare, gefolgt jeweils von zunehmend differenzierter und expressiver werdenden Seufzermotiven:

**Bspl. 16:** Haydn, *Symphonie Nr. 104*, 1. Satz / T. 1–16 [2´05]  
(Royal Philharmonic Orchestra / Sir Thomas Beecham)



B Durchführung, Reprise und Coda des Satzes aber demonstrieren, was es heißt, die Dynamik eines monothematisch konzentrierten Satzes in Gang zu halten: Wie Haydn ein vom Hauptthema abgespaltenes Motivpartikel im Verlauf des Satzes vom Movers der motivisch-thematischen Arbeit zum kämpferisch-triumphalen Motto steigert, offenbart einmal mehr den Zauber der Verwandlung in Haydns kompositorischer Ökonomie, die überdies nie strategisch ausgestellt wirkt, weil ihr die affektiv-gestischen Einzelmomente der Klangrede in Freiheit korrespondieren. Musik entwirft sich als Organismus, in dem sich die Einzelmomente wechselseitig beleben, Bündnisse und Trennungen stiften, ohne von oben herab dirigiert zu werden. Für Haydns Souveränität der leichten Hand ist Einheit nur als eine sich prismatisch in Mannigfaltigkeit brechende vorstellbar.

**Bspl. 17:** Haydn, *Symphonie Nr. 104*, 1. Satz / T. 124–Schluss [3'05]  
(Royal Philharmonic Orchestra / Sir Thomas Beecham)

B Zieht Haydns letzte Symphonie die Summe eines symphonischen Gesamtwerks, dann zieht ihr Finale die Summe dieser Summe. Wie in einem Brennspeigel vereint es nochmals alle großen Strukturmodelle des späten Haydn: die komplexe Sonatenform und den dynamischen Furor ebenso wie das punktuelle Hinterfragen dieses Furors und die Durchdringung der vielschichtigen Satzstruktur mit folkloristischem Idiom, hier mit dem kroatischen Element im pentatonischen Hauptthema über Bordun-Bass. All dies getragen von jenem «Vive la liberté!», das schon dem Scherzocharakter des Menuetts im Allegro-Tempo und dem Ländlerton seines Trios jeden feudalen Ton nimmt.

**Bspl. 18:** Haydn, *Symphonie Nr. 104*, 3. Satz / T. 53–Schluss [2'30]  
(Concertgebouw Orchestra / Nikolaus Harnoncourt)

B Auch wenn die musikwissenschaftliche Literatur die Ausgewogenheit und den «klassischen Modellfall» von Haydns *D-Dur-Symphonie* (Nr. 104) betont, die Balance, die Synthese von «Geist und Empfindsamkeit», von «Struktur und Emotion», trifft dies nur einen

Aspekt des Werks. Weit mehr liegt sein Charakteristikum und das seines «Spiritoso»-Finales im Wesen einer Spiritualität, die das Verschiedene zulässt und gerade darin ihren Esprit findet. Die Motiv- und Ausdrucksvielfalt wird keiner ziel- und zweckgerichteten Zeit unterworfen, sondern behält Eigensinn und Widerständigkeit. Eine Buntheit des Heterogenen, die der «lose, liberale Gang der Musik» aushält und austrägt, weil darin Humanität gründet.

Zielt das «Großmogulhafte», das Haydn an Beethoven kritisiert, auf den Triumph der Idee über das Besondere, dann äußert sich der republikanische Zug bei Haydn noch nicht als Wunschproduktion einer bereits desillusionierten Epoche. Haydns Musik kennt keine sehnsüchtige Erinnerung an Vergangenes und keine Vertröstung auf Zukünftiges auf Kosten der Gegenwart. Und wie die Fanfarensignale zu Beginn der Symphonie noch nichts mit Postulaten zu tun haben, mit Überredung und Zwang, so zielt auch das Finale nicht auf sittliche Läuterung. Musik wird hier zum Fest. Zu einem Fest zwar, das Schatten einlässt, etwa im jähem d-Moll-Ausbruch gegen Ende des Satzes oder in einigen Staus, die die Musik über spiegelsymmetrische Figuren erzeugt. Doch akzentuieren solche statischen Komponenten im Grunde nur umso mehr die Dynamik eines Satzes, der als ausgelassener Rundgesang mit dem Feuer einer symphonischen Carmagnole endet: Mit einer D-Dur-Fortissimo-Apotheose, die emphatisch verkündet, dass 1795 eben noch nicht das Jahr ist, in dem die Winterwüste restaurativer Erstarrung zum Schmelzen gebracht werden müsste und mit ihr die Seelen-Arktis in den Herzen des Publikums.

**Bspl. 19:** Haydn, *Symphonie Nr. 104*, 4. Satz / ganz [6'45]  
(Concertgebouw Orchestra / Nikolaus Harnoncourt)