

ACT zeitschrift für musik & performance

**Hafner – Haydn – Casti/Paisiello:
Zum „Abschied“ von der Bühne**

Christine Siegert (Berlin)

Zusammenfassung.

Ausgehend von einer Besprechung der Uraufführung von Giambattista Castis und Giovanni Paisiellos *Il re Teodoro in Venezia* (1784) in der *Wiener Kronik historisch-politisch-philosophisch-litterarischen Inhalts*, die die Oper in Beziehung setzt mit Philipp Hafners Komödie *Der Furchtsame* (1764) und Joseph Haydns „Abschiedssinfonie“ Hob. I:45 (1772) werden die drei Stücke insbesondere hinsichtlich ihrer ungewöhnlichen Schlussbildung verglichen. Dabei stellt sich die Frage, die allerdings offen bleiben muss, ob sich auch Haydn bei der Komposition seiner Sinfonie an Hafner orientiert haben könnte. In jedem Fall erscheint die performative Dimension von Haydns Sinfonie durch den möglichen theatralen Kontext in einem neuen Licht.

Abstract.

Using the review of the premiere of Giambattista Casti's and Giovanni Paisiello's Il re Teodoro in Venezia (1784) in the Wiener Kronik historisch-politisch-philosophisch-litterarischen Inhalts, which relates the opera to Philipp Hafner's comedy Der Furchtsame (1764) and Joseph Haydn's „Farewell Symphony“ Hob. I:45 (1772), as point of departure, this paper compares the three aforementioned pieces with especial regard to the unusual form of their endings. In doing so the question arises if Haydn in composing his symphony might have been guided by Hafner's play, too, albeit so far a definite answer seems impossible. In view of the potentially theatrical context the performative dimension of Haydn's symphony appears, however, in a new light.

Christine Siegert, „Hafner – Haydn – Casti/Paisiello: Zum ‚Abschied‘ von der Bühne“, in: *ACT – Zeitschrift für Musik & Performance* 1 (2010), Nr. 1.

Hafner – Haydn – Casti/Paisiello: Zum „Abschied“ von der Bühne

Setzt man in den Kulturwissenschaften verschiedene Werke in Beziehung, so liegt das Tertium comparationis oft auf der Hand: Es kann sich etwa um Werke desselben Autors oder derselben Gattung handeln, oder man betrachtet (gegebenenfalls autor- und/oder gattungsübergreifend) Stücke, die in einem stoffgeschichtlichen Zusammenhang stehen. Demgegenüber stellt der vorliegende Versuch ein Wagnis dar: Er bringt – allerdings durch eine historische Quelle legitimiert – disziplin- und gattungsübergreifend ein Schauspiel, eine Oper und eine Sinfonie verschiedener Autoren aus dem Wiener Kontext der 1760er bis 1780er Jahre zusammen, die durch die werkimmanente Thematisierung der Schlussbildung strukturelle Ähnlichkeiten aufweisen: Philipp Hafners Komödie *Der Furchtsame*, Giambattista Castis und Giovanni Paisiellos Drama eroicomico *Il re Teodoro in Venezia* sowie Joseph Haydns „Abschiedssinfonie“. Damit wird Haydns Sinfonie, die bereits die Zeitgenossen als „Pantomime“¹ bezeichneten, stärker als bisher in einen performativen Zusammenhang integriert.

Über die Uraufführung von Giovanni Paisiellos *Il re Teodoro in Venezia* konnte man in der *Wiener Kronik historisch-politisch-philosophisch-litterarischen Inhalts* von 1784 Folgendes lesen:

Am 11ten Oktober die schöne Opera von Casti: *Il Re Teodoro in Venezia*, welche der berühmte Paesiello in Musik gesezt hat. Sie erhielt ungetheilten Beifall, und verdiente ihn insbesondere des verschwenderischen Reichthums an Musik wegen, der fast in jeder Szene dieser Opera herrscht. [...] Die vorzüglichsten Arien sind *Act. I. Scen. VI. che ne dici tu Taddeo* dann *queste son lettere*, von welcher letzterer Arie er das Ende einige mal durch Taddeo wiederholen läßt,² weil er sehr wohl weiß, was überall einen guten Eindruck macht. Es ist sehr Schade, daß er sich nicht lang genug hier aufhielt, den Geschmack des Publikums kennen zu lernen. *Scen. VIII.* das *Recitativ*: *che novità* sammt der darauf folgenden Arie, das Terzette *Scen. IX* und das ganze Finale des ersten Akts. Hier fiel uns aber der neue Gedanke, das Finale nicht vollstimmig zu beschliessen, und eine Person nach der andern abtreten zu lassen, auf. Ob der Dichter das Hafnerische Lustspiel, der Furchtsame und der Kapelmeister die komische Simphonie des Herrn Haydn, wo alles nach und nach das Orchester verläßt, haben nachahmen wollen, und ob sie diese Nachahmung für etwas meisterhaftes halten, hätten sie allenfalls selbst zu bestimmen.³

In dieser Rezension wird das überraschende Ende des ersten Akts von *Il re Teodoro in Venezia* mit dem Rekurs auf ein musikalisches und ein dramatisches Vorbild zu erklären versucht: Der Librettist könnte sich an Philipp Hafners Lustspiel *Der Furchtsame*, der Komponist an Joseph Haydns „Abschiedssinfonie“ Hob. I:45 orien-

1 Georg August Griesinger, *Biographische Notizen über Joseph Haydn*, Leipzig 1810, Reprint Hildesheim 1981, S. 28.

2 Die Arie wird eigentlich von Gafforio gesungen; Taddeo übernimmt nur den Schluss, was bereits sehr ungewöhnlich ist. Dieser Schluss wird dann im weiteren Verlauf des Akts auch noch zweimal (davon einmal im Finale) wieder aufgenommen.

3 Wiener / Kronik / Historisch-politisch-philosophisch- / litterarischen Inhalts. / Erster Band. / Wien 1784, / bei Georg Philipp Wucherer, k.k. priv. / Großhändler, S. 28f. Exemplar: Wienbibliothek, A 11066.

tiert haben. Wie ungewöhnlich Castis und Paisiellos Finalschluss in einer Zeit war, in der die Versammlung aller Dramatis personae am Aktschluss auf der Bühne fast zwanghaft beachtet wurde, geht aus einer satirischen Passage aus Lorenzo Da Pontes *Memorie* hervor:

In questo finale devono per teatrale domma comparir in scena tutti i cantanti, se fosser trecento, a uno, a due, a tre, a sei, a dieci, a sessanta, per cantarvi de' soli, de' duetti, de' terzetti, de' sestetti, de' sessantetti; e se l'intreccio del dramma nol permette, bisogna che il poeta trovi la strada di farselo permettere, a dispetto del criterio, della ragione, e di tutti gli Aristotili della terra; e, se trovasi poi che va male, tanto peggio per lui.⁴

Tatsächlich verlässt im ersten Finale von Castis und Paisiellos Drama eroicomico eine Figur nach der anderen die Bühne:

Tutti da sè.

- Teo. Già Belisa – mi ravvisa:
La donnesca indiscretezza
È saviezza – d'evitar (Parte.)
- Gaf. Pel mio sire, – a vero dire,
Dei pericoli preveggo:
Non lo deggio – abbandonar. (Parte.)
- Bel. S'egli è quello – mio fratello,
Qui v'è sotto qualche imbroglio:
Me ne voglio – assicurar. (Parte.)
- Acm. Quivi al certo – io son scoperto.
È savissimo consiglio
Il periglio – di schivar. (Parte.)
- San. Io già vidi – I tratti infidi
Di Lisetta, e so l'arcano;
Or è vano – altro indagar. (Parte.)
- Lis. Sospettoso, – timoroso,
Ognun fugge: il caso è brutto.
Meglio il tutto – io vo' appurar.⁵ (Parte.)
- Tad. Tutti sono andati al diavolo,
M'han piantato come un cavolo.
E Taddéo cosa farà?
E Taddéo se n'anderà.⁶

4 Lorenzo Da Ponte, *Memorie*, Kommentar von Armando Torno, Einleitung und Anmerkungen von Max Bruschi, Mailand 1997, Bd. 1, S. 114.

5 In Paisiellos Teilautograph der Oper (I-Nc, 15.1.3–4) „Me ne voglio assicurar“; www.internetculturale.it (Zugriff: 11.06.2010).

6 Zitiert nach Giambattista Casti, *Melodrammi giocosi* (Teatro scelto italiano antico e moderno, Bd. 33), Mailand 1824, S. 148f.; http://books.google.de/books?id=vYcHAAAAQAAJ&dq=casti%20melodrammi%20giocosi&lr&as_brr=1&pg=PA97#v=onepage&q&f=false (Zugriff: 11.06.2010).

Vor dieser Abtrittsfolge vereinigen sich am Ende einer großen Erkennungsszene alle Solisten und das gesamte Orchester im Tutti, allerdings ohne musikalisch zu schließen. Die letzte gesungene – unbetonte – Silbe fällt mit dem zweiten Viertel auf eine schwache Zählzeit im Takt; das dominantische A-Dur leitet gleichsam in die Generalpause über, die die Ratlosigkeit der Protagonisten zum Ausdruck bringt. Wie vom Text vorgegeben, erhält dann jeder Protagonist ein Solo, mit dem er sich vom Publikum verabschiedet, bevor er von der Bühne abtritt. Wie stark die szenische Gestaltung die musikalische bestimmt, geht auch daraus hervor, dass Paisiello im Autograph bei den Abtritten von Teodoro und Gafforio ebenfalls „Parte“ notiert, was sinngemäß auch für die weiteren *Dramatis personae* gilt. Für diese Abtrittssequenz reduziert Paisiello die Instrumentalbegleitung. Flöten/Oboen und Hörner versieht er mit Pausen; in der Basso-Stimme notiert er „Fagotti tacent“. Zu dem durch die *Ottomari sdrucchioli* metrisch und durch die massive Konzentration umgangssprachlicher Wendungen stilistisch markierten letzten Einsatz des ruhsüchtigen Gasthausbesitzers Taddeo allerdings treten alle Instrumente wieder hinzu, und Paisiello schreibt „Maestoso“ vor, was er musikalisch durch die Punktierungen der Singstimme unterstreicht. Das auskomponierte „Maestoso“ kontrastiert Paisiello durch eine Piano-Begleitung der Instrumente. Beim vorletzten Vers wechselt Paisiello ins mit Orchesterschlägen unterbrochene Recitativo; gleichzeitig wiederholt er die Worte „e Taddeo? Taddeo? Taddeo!“, was gerade in einem Rezitativ – im Gegensatz zu einer auskomponierten Nummer wie einem Finale – ausgesprochen unüblich ist. Die Konfusion wird durch sinnwidrige Textumstellungen noch verstärkt („Piantato come un cavolo! Un cavolo Taddeo! Taddeo come un cavolo!“), die, abgesehen von den notwendigen rhythmischen Anpassungen in der Singstimme, musikalisch schlicht wiederholt werden und jeweils in eine Generalpause münden. Die Musik dreht sich, wie der Text, gleichsam im Kreis, so dass die abschließende Kadenzierung nach D-Dur wie eine Erlösung wirkt. Die musikalische Gestaltung ironisiert den dramaturgisch ungewöhnlichen Schluss.

Tatsächlich scheint eine Bezugnahme auf Hafner wie auf Haydn nicht unwahrscheinlich. Hafners Lustspiel, das am 1. September 1764 am Wiener Hoftheater „vielbejubelt“⁷ in Szene gegangen war, war sehr beliebt: Nachdem es im Jahr der Uraufführung und vermutlich aus diesem Anlass bei Kurzböck im Druck erschienen war,⁸ brachte der Verleger bereits zwei Jahre später die zweite, 1774 eine weitere Auflage heraus. 1768 berichtete Joseph von Sonnenfels in den *Briefen über die wienersche Schaubühne*, man „war es anfangs nicht müde zu sehen; und es wird noch

7 Vorwort des Herausgebers, in: Philip Hafner, *Gesammelte Werke*, eingeleitet und hrg. von Ernst Baum, Bd. 1, Wien 1914, Reprint Nendeln 1975, S. 130.

8 Philipp Hafner, *Der Furchtsame. Ein Lustspiel in drey Aufzügen. Aufgeführt in dem kaiserl. königl. privilegirten Theater*, Wien 1764.

immer mit Beyfalle wiederholt.“⁹ *Der Furchtsame* hielt sich in den 1770er Jahren im Spielplan des Hofburgtheaters¹⁰ und wurde 1782/83 ebenfalls am Leopoldstädter Theater aufgeführt.¹¹ Auch nach der Uraufführung von *Il re Teodoro* riss der Erfolg von Hafners Lustspiel nicht ab: 1799 kam es im Wiener Verlag Binz erneut heraus. 1812 schließlich wurde es im zweiten Band von Hafners *Gesammelten Schriften* wieder abgedruckt.¹² Im Jahre 1793 war zudem am Theater an der Wien die Singspielbearbeitung *Das Neusonntagskind* von Joachim Perinet mit Musik von Wenzel Müller herausgekommen, die schnell im gesamten deutschsprachigen Raum Verbreitung fand.¹³

Hafner war bekannt dafür, dass er „grundsätzlich gegen die vorgegebenen Komödienmodelle und Schablonen anscrieb, den Finalisierungen mit Hochzeiten abhold war“.¹⁴ Der „Furchtsame“ mit dem sprechenden Namen Hasenkopf, der krankhaft Angst vor Gespenstern hat, möchte seine Tochter Henriette nicht mit dem von ihr geliebten Valere, sondern mit dem reichen Wichtigtuer Heinzenfeld vermählen. Er will nur noch abwarten, bis seine verstorbene Frau ihm in der Nacht erscheint und der geplanten Verbindung ihren Segen gibt. Ab dem 15. Auftritt des zweiten Akts, bei dem der intrigante Friseur Jaques [sic] und Hanswurst, der Diener des Valere, zusammentreffen, erscheinen nach und nach alle Dramatis personae auf der Bühne: Hanswurst erfährt von dem sich allein wähnenden Friseur, dass dieser Valere hintergangen und dessen Liebesbrief anstatt an Henriette deren Vater ausgehändigt hat; aus Rache will er den Verräter erdolchen. Der Hausmeister kommt hinzu und wird von Hanswurst ebenfalls bedroht; ebenso Heinzenfeld. Schließlich treten auch Valere selbst, sein Vater Alcantor und Hasenkopf auf. Damit scheint Hafners Lustspiel der Konvention, dass zum Aktschluss sich alle Darsteller auf der Bühne

9 Joseph von Sonnenfels, *Briefe über die wienerische Schaubühne*, Wien 1768, 42. Schreiben, 12. Stück, zitiert nach Philipp Hafner, *Komödien*, hrsg. und mit einem Nachwort von Johann Sonnleitner, Wien 2001 (Texte und Studien zur österreichischen Literatur- und Theatergeschichte, Bd. 1), S. 416.

10 Vgl. Hafner, *Gesammelte Werke* (s. Anm. 7), S. 150; Gustav Zechmeister, *Die Wiener Theater nächst der Burg und nächst dem Kärntnerthor von 1747 bis 1776*, Wien 1971 (Theatergeschichte Österreichs, Bd. 3: Wien, H. 2), S. 366, 374 und 494.

11 Vgl. Franz Hadamowsky, *Das Theater in der Wiener Leopoldstadt 1781 bis 1860 (Bibliotheks- und Archiubestände in der Theatersammlung der Nationalbibliothek)*, mit einer Einleitung „Die Theatersammlung der Nationalbibliothek in den Jahren 1922-1932“ von Joseph Gregor, Wien 1934 (Kataloge der Theatersammlung der Nationalbibliothek in Wien, Bd. 3), S. 146.

12 *Philipp Hafner's gesammelte Schriften. Mit einer Vorrede und Anmerkungen, vorzüglich über die Oesterreichische Mundart*, Wien 1812, Bd. 2, S. 199-298. Damit war Hafner einer der ersten österreichischen Dichter, dessen Stücke in einer Werkausgabe zusammengefasst wurden. Vgl. Johann Sonnleitner, „Liebe, Geld und Heiterkeit in Philipp Hafners Komödien“, in: *Strukturwandel kultureller Praxis. Beiträge zu einer kulturwissenschaftlichen Sicht des thesianischen Zeitalters*, hrsg. von Franz M. Eybl, Wien 2002 (Jahrbuch der österreichischen Gesellschaft zur Erforschung des 18. Jahrhunderts, Bd. 17), S. 289-302, hier S. 295.

13 Alfred Loewenberg, *Annals of Opera*, London 1978, S. 510, verzeichnet bis 1800 Aufführungen u.a. in Pressburg, Salzburg, Nürnberg, Mainz (als *Der Geisterseher*), Hamburg, Hannover, Bremen, Weimar (Text bearbeitet von Christian August Vulpius), Berlin, Mannheim, Oels, Breslau, Karlsruhe, Aachen und München.

14 Nachwort des Herausgebers in: Philip Hafner, *Komödien* (s. Anm. 9), S. 430. So heißt es etwa in Christian Gottlob Klemms *Dramaturgie, Literatur und Sitten*: „Nur das Lustigste in seinen Stücken. Er lässt es schlechterdings zu keiner Heurath kommen. Alle Komödien schließen sich damit; weg also mit dem ewigen Schlendrian. Keine soll auf die Ehe hinausgehen. Daher kommen denn die geschraubten, mit Haaren herbeygezogenen abgeschmackten Entwicklungen in allen seinen Stücken.“ (zitiert nach Philipp Hafner, *Burlesken und Prosa. Mit Materialien zur Wiener Theaterdebatte*, hrsg. von Johann Sonnleitner, Wien 2007 (Texte und Studien zur österreichischen Literatur- und Theatergeschichte, Bd. 2), S. 330.

versammeln, Folge zu leisten. Doch am Schluss der letzten Szene kehrt sich die Bewegung um:

Valere	Ich gehe! aber sowol meine gerechte Rache, als meine übrige Anschläge sollen gewiß zu Stande kommen. (geht ab)
Hanswurst	Ich geh! aber so gewiß ich Hanswurst heisse, so gewiß erwürg ich den Friseur, und zeichne alle, die in das Haus gehören. (geht ab)
Friseur	Ich geh! aber ich verberge mich solange beym Hausmeister, bis der Hanswurst zum Regimente abgereiset ist. (geht ab)
Hausmeister	Ich geh! aber ich habe kein Wort verstanden, was die anderen geredt haben. (geht ab)
Hasenkopf	Ich gehe selbst, aber ich will gleich den Hergang der ganzen Sache untersuchen. Herr Bruder! Herr von Heinzenfeld! folgen sie mir. (geht ab)
Alcantor	Ich gehe! aber ich will den Friseur suchen, der muß mir in allem Auskunft geben; denn was soll es gelten, mein Sohn oder sein Diener sind mir wieder zu gescheid geworden. (geht ab)
Heinzenfeld	(nachdem er eine Weile in Gedanken gestanden.) Ich gehe! denn wenn alles geht, so muß ich auch gehen, naturaliter oder natürlicher Weise. (geht ab) ¹⁵

Hafners Protagonisten verlassen nicht nur einer nach dem anderen die Bühne, sondern sie benennen ihr Vorhaben, das gleich darauf in Bühnenaktion umgesetzt wird. Insofern spiegelt der Text die ungewöhnliche dramaturgische Disposition des Aktschlusses. Durch diese Doppelung der szenischen Handlung durch den Sprechtext wird das Geschehen ironisiert – ähnlich wie später Paisiellos musikalische Gestaltung von Castis Libretto die Bühnenaktion am Aktschluss selbst zum Thema macht. Damit nicht genug: Am Ende des dritten Akts wendet Hafner dieses Prinzip ein weiteres Mal an:

Heinzenfeld	Nu! wenn sie lieber clausaliter oder klösterlicher Weise, als conjugaliter oder ehlicher Weise leben wollen, so kann ich auch nicht dafür, es ist gut, daß ich es weiß, so geh ich morgen recessualiter oder zurückkehrender Weise nach meinem Vaterlande. (geht ab.)
[...]	
Friseur	Frisirt wird heut Nacht nichts mehr, sonst bin ich auch hier nicht nothwendig, ich werd für mich ein Beth suchen. Gehorsamster Diener allerseits. (geht ab.)
[...]	
Hasenkopf (nimmt ein Licht vom Tische).	Es ist wahr, daß meine Furcht meistens ohne Ursach gewesen, die heutige Nacht allein hat mir so vielen Schröcken verursacht, den ich leicht

15 Zitiert nach Hafner, *Komödien* (s. Anm. 9), S. 348f.

hätte vermeiden können, wenn ich den Grund der Sache genauer untersucht hätte; ich werde in Zukunft mich so leichten Dingen nicht mehr fürchten, aber daß es Geister gebe, werd ich Lebenslang glauben, und wegen der Trud und der Klage, davon wollen wir ein andermal reden. – – Folgen sie mir.
(Hasenkopf, Valere, Henriette und Alcantor gehen ab.)

Lisette (zu Hanswurst).

Wie steht es denn bey dieser Verwirrung mit unserer Heyrath?

Hanswurst Sehr schlecht. Die Henriette hat mein Herr doch für eine Tochter des alten Hasenkopf gehalten, und gleichwol ist es zuletzt herausgekommen, daß sie einen andern Vater hat, und seine Schwester ist. Wie könnt es erst bey uns gehn? du hast keine Eltern mehr, und ich weiß gar nicht, ob ich einen Vater gehabt hab, denn ich bin bey dem Regimente aufgewachsen. Einstens, wenn ich dich schon geheyrathet hätte, könnt es herauskommen, daß ich entweder dein Bruder wäre, oder daß du gar die Schwester vom ganzen Regiment wärest, da könnt alsdenn eine Historie entstehn, daß wir die Händ über den Kopf zusammenschlagen müsten. Es ist gesünder, wir bleiben jedes für sich.
(geht ab.)

Lisette Er macht es eben so, wie alle falsche Mannsbilder, die froh sind, wenn sie eine Ausrede finden, sich von einem Mädchel loszubringen, der sie schon lange das Maul gemacht haben. (geht ab.)

Hausmeister (richtet sich im Beth auf, und schreyt).

He! wie viel Uhr ists? (springt zum Beth heraus.) Was Plunder! ist kein Mensch mehr hier? sind sie alle fortgelaufen, und haben mich alleine liegen lassen? oder sind sie alle von Geistern zerrissen worden? da muß ich gleich nachsehen. – – Aber ich hab unvergleichlich geschlafen, und noch dazu einen recht wunderlichen Traum gehabt. Mir traumte, daß ich in der

Komödie agiret, zuletzt, wie sie gewöhnlich

auf folgenden Tag verkünden, selbst

verkündet, und gesagt hätte:

Es wird etc. etc. –

(NB. Hier meldet er das nächstkünftige Schauspiel, und die Decke fällt zu.)¹⁶

Erneut wird die Bühnenhandlung in einzelnen Repliken verbalisiert: „ich werd für mich ein Beth suchen“, „Folgen Sie mir“; auch Heinzenfelds „so geh ich morgen“ ist in diesem Kontext zu sehen. Mit dieser Wiederholung der allmählichen Reduktion des Bühnenpersonals am Aktschluss, bei der allerdings nicht alle einzeln abtreten, etabliert der Autor am Ende des dritten Akts, und damit am Ende des Stücks insgesamt, eine weitere Meta-Ebene. Die Finalgestaltung wird zum zentralen dramaturgischen Problem der Komödie.

Wie sehr der doppelte ungewöhnliche Aktschluss als konstitutiv für den *Furchtsamen* angesehen wurde, erhellt auch daraus, dass Perinet und Müller das sich allmähliche Leeren der Bühne in ihrer auf zwei Akte reduzierten Singspielfassung beide Male beibehielten. Am Ende des ersten Aufzugs verlassen Valer, sein Diener Johann, der Friseur, Hasenkopf und seine Schwester Klara, Hasenkopfs Tochter Henriette und ihr Kammermädchen Lisette, Heinzenfeld und der Hausmeister nach und nach die Bühne (da die Personen der Handlung nicht vollständig jenen bei Hafner entsprechen, weicht auch die Reihenfolge der Abtritte ab):¹⁷

Valer	Das beste ist von hier zu schleichen, Doch meine Rache laß ich nicht, Ich muß doch meinen Zweck erreichen, Das fordert Ehr und meine Pflicht. (ab)
Johann	Ich will auch mich retiriren, Der Teufel hole doch das Haus! Sollt' ich dich nicht massakriren (zum Friseur) So bleibt der Galgen dir nicht aus. (ab)
Friseur	Mich hinaus zu flutiren, Wird wohl hier das beste seyn; Krieg ich einen zu frisiren, Dann tränk' ich's ihm wieder ein. (geht ab)
Klara. Hasenkopf.	Länger uns hier aufzuhalten Würde Stoff zum Spotte seyn: Paar und Paar geh'n nun die Alten Und die Mädln hinten drein. (gehn ab)
Henriette und Lisette (spöttisch)	Ach! so ganz allein zu gehen, Das ist bitter, ach, ach, ach! Laßt uns doch zurücke sehen, Folgt uns denn gar keiner nach? (Sie gehen, sich umsehend, ab.)
Heinzenfeld	Weil denn alles abmarschiret Geh ich naturaliter Wohin mich die Nase führet Hinter denen Mädln her. (ab)
Hausmeister (der immer mit offenem Munde stand, und allen nachsah.)	

17 Die Zitate aus dem *Neusonntagskind* folgen der Librettoausgabe von 1804: *Das / Neusonntagskind. / Als / Singspiel / in zwey Aufzügen. / Nach Weil. Philipp Hafner frey bearbeitet / von Joachim Perinet. / Aufgef. auf dem k. k. priv. Theater in der Leopoldstadt / und / im k. k. priv. Theater an der Wien, bey Gelegen- / heit als Herr Weidmann, k. k. Hofschauspieler, wäh- / rend den Ferien, in der Rolle des Hausmeisters / auftrat. / Wien, 1804. / Auf Kosten und im Verlag bey Joh. Bapt. / Wallishausser. Exemplar: Universitätsbibliothek Saarbrücken, 64 1787. Der Schluss des ersten Akts findet sich ebenso in: *Das / Neu-Sonntagskind / nach dem / Furchtsamen / von wail. Philipp Hafner. / Als / Singspiel / in zwey Aufzügen / neu bearbeitet / von / Joachim Perinet. / Die Musik ist von Herrn Kapellmeister / Wenzel Müller. / Aufgeführt im großen Schauspielhause zu Preßburg / von der Jungischen Schauspielergesellschaft / im Monat April 1794. / Preßburg / bey Johann Michael Landerer edlen von Füsikut, / Buchdruckern und Buchhändlern. / 1794, S. 48f., Exemplar: Landesbibliothek Coburg, TB Op 32 (T1).**

Ey! ist denn kein Mensch vorhanden,
Hier ist's ja wie ausgekehrt!
Sagen's, hab'n Sie was verstanden? (zum Publikum)
Ich hab' halt kein Wort nicht g'hört.
(Er geht langsam nach.)

Wie in Hafners Vorlage kündigen die Protagonisten ihren Abtritt jeweils an. Doch tritt an die Stelle der eine komische Wirkung intendierenden Wiederholung des „Ich gehe!“ eine größtmögliche Abwechslung bei den verwendeten Verben der Bewegung: schleichen, sich retiriren, sich filutiren (sich wegschleichen, heimlich verschwinden), gehen und abmarschieren. Am Ende des zweiten Akts tritt zunächst der Friseur ab, der seiner Intrigen wegen von den übrigen Personen weggestoßen wird. Die anderen, mit Ausnahme des schlafenden Hausmeisters, verlassen dann in der Gruppe die Bühne. Schließlich erwacht der Hausmeister und kündigt die Vorstellung für den kommenden Abend an:

Ja Morgen haben wir die Ehr,
Das Stück zu wiederholen;
Das Haus wird hoffentlich nicht leer,
Wenn Sie nur kommen wollen.
Ja, ja, ich will es wagen,
Das Singspiel anzusagen.

Das Neusonntagskind.

„Es freut uns sehr, wenn dieses Stück
Dem Publikum gefallen.
Der Dichter dankt, und wünscht sich Glück,
Auch er empfiehlt sich Allen
Wir alle sind voll Freuden,
Wenn Sie uns mögen leiden.“ – *Da Capo*.

Damit sind Perinet und Müller sehr viel deutlicher als Hafner,¹⁸ selbst wenn auch in seinem Fall der Hinweis auf eine erneute Vorstellung des *Furchtsamen* zumindest möglich ist. Die Autoren des Singspiels binden die Thematisierung der Schlussgestaltung auf dem Theater in eine explizite Wiederholungsstruktur ein.

18 Das Preßburger Libretto differenziert die Ankündigung des Hausmeisters je nach bekanntzugebendem Stück.

Das sowohl für Hafner als auch für Casti/Paisiello und Perinet/Müller konstatierte selbstreflexive Moment bei der Schlussgestaltung ist auch Haydns fis-Moll-Sinfonie von 1772, dem in der eingangs zitierten Rezension genannten zweiten möglichen Vorbild für *Il re Teodoro*, eingeschrieben. Das Presto-Finale dieser Sinfonie mündet in einen Adagio-Teil. In diesem hören zunächst die erste Oboe und das zweite Horn auf zu spielen, dann das Fagott, Oboe II und erstes Horn, schließlich Kontrabass, Violoncello, die Violinen (bis auf zwei Soloinstrumente) sowie die Bratschen. Die beiden übriggebliebenen sordinierten Violinen verschwinden im Pianissimo mit Staccato-Tönen harmonisch instabil auf der Terz im Nichts. Die Musik löst sich auf. Bevor sie zu spielen aufhören, treten alle Instrumente noch einmal solistisch in Erscheinung, was die individuelle Schlussbildung auch musikalisch unterstreicht. James Webster weist darauf hin, dass diese Soli „essential to the form“ seien.¹⁹ Insbesondere zweite Oboe und erstes Horn, die auf der Tonika enden, „create a thematic and instrumental parallel between the end of the exposition and the end of the recapitulation. They articulate the ‚sonata principle‘ itself.“²⁰ Insgesamt sei die Form „as logical and coherent as in any other movement by Haydn.“²¹ Das Spannungsverhältnis zwischen formaler (innerer) Kohärenz und klanglicher (äußerer) Auflösung lässt die Brisanz des Schlusses nur umso stärker hervortreten. Beide Aspekte gehören zusammen. Die Auflösung des Satzes betonend hat Gerhard Winkler den Schluss der „Abschiedssinfonie“ als „Bankrotterklärung der großen Symphonietradition“ bezeichnet, „bevor diese überhaupt in Gang gekommen ist.“²² Im Autograph kennzeichnete Haydn die Schlüsse von zweitem Horn und erster Oboe mit den Worten „nichts mehr“, was Winkler „wie die Regieanweisung in einem fiktiven Theaterstück bei Abgang einer Dramenperson“²³ liest. In den – für die Frage der Aufführungssituation wichtigeren – frühen Stimmenabschriften steht an dieser Stelle tatsächlich fast immer die Anweisung „Geht ab“ bzw. „si parte“.²⁴ Mit diesem performativen Element dürfte die Sinfonie aufgeführt worden sein. Alle bekannten Versionen der Anekdote zur Uraufführung stimmen in dem Bericht über das Verlassen des Orchesters durch die Musiker überein. Haydns frühem Biographen Georg August Griesinger zufolge wurde die Sinfonie „in Gegenwart des Fürsten aufgeführt, und jeder von den Musikern war angewiesen, so wie seine Partie geendi-

19 James Webster, *Haydn's „Farewell“ Symphony and the Idea of Classical Style. Through-Composition and Cyclic Integration in his Instrumental Music*, Cambridge 1991 (Cambridge Studies in Music Theory and Analysis, Bd. 1), S. 80.

20 Webster, *Haydn's „Farewell“ Symphony* (s. Anm. 19), S. 80.

21 Webster, *Haydn's „Farewell“ Symphony* (s. Anm. 19), S. 82.

22 Gerhard J. Winkler, „Joseph Haydns ‚Abschiedssymphonie‘. Zur Funktion einer Anekdote“, in: *Urgeschichte – Römerzeit – Mittelalter. Materialien zur Archäologie und Landeskunde des Burgenlandes II. Mit kultur- und naturwissenschaftlichen Beiträgen. Festschrift Alois-J. Ohrenberger*, hrsg. von Hanns Schmid, Karl Kaus und Maria Tschach, Eisenstadt 1985 (Wissenschaftliche Arbeiten aus dem Burgenland, Bd. 71), S. 255–261, hier S. 261.

23 Gerhard J. Winkler, „Opus 33/2: Zur Anatomie eines Schlusseffekts“, in: *Haydn-Studien VI/4* (1994), S. 288–297, hier S. 292. Haydns Autograph ist im Faksimile zugänglich: Joseph Haydn, *Sinfonie fis-Moll, Hob. I: 45 „Abschiedssinfonie“*. Faksimile nach dem Autograph der Országos Széchényi Könyvtár Budapest, mit einem Kommentar von Armin Raab, Laaber 2010 (Meisterwerke der Musik im Faksimile, Bd. 11).

24 Vgl. C.-G. Stellan Mörner, in: *Joseph Haydn, Sinfonien 1767–1772*, Kritischer Bericht, München und Duisburg 1969 (Joseph Haydn Werke Reihe I, Bd. 6), S. 24f.

get war, sein Licht auszulöschen, die Noten zusammen zu packen, und mit seinem Instrumente unter dem Arme fortzugehen.“²⁵ Bei Albert Christoph Dies findet sich die Szene plastisch ausgeschmückt:

Mitten im Feuer einer die Leidenschaften schildernden Musik, endiget *Eine* Stimme; der Spieler legt ohne Geräusch die Noten zusammen, nimmt sein Instrument, löscht die Lichter aus, und geht weg. Bald nachher endiget eine *zweyte* Stimme; der Spieler macht es wie der vorhergehende, und entfernt sich. Nun endiget eine *dritte*; eine *vierte* Stimme; alle löschen die Lichter aus, und tragen die Instrumente mit sich fort. Das Orchester verdunkelt sich, und wird zunehmend öde. Der Fürst, und alle anwesenden Personen schweigen verwunderungsvoll. Endlich löscht auch die *vorletzte* Person, *Haydn* selbst, die Lichter aus, nimmt seine Stimme, und entfernt sich. Ein *einzig*er Violinspieler bleibt noch. *Haydn* hatte diesen absichtlich zum Beschluß gewählt, weil dessen Solospiel dem Fürsten sehr gefiel, und er durch die Kunst des Spielers gleichsam gezwungen wurde, das Ende abzuwarten. Das Ende erfolgte, die letzten Lichter wurden ausgelöscht, und *Tomasini* ging auch weg.²⁶

Im *Mercure de France* von 1784 heißt es:

Après un morceau bruyant & sans caractère succède un *Andante* d'un chant triste & lugubre, au milieu dequel [sic] les cors, d'abord après un trait seul, soufflent leurs bougies, prennent leurs instruments à leurs bras & s'en vont. Les flûtes²⁷ en font autant; ensuite les bassons, contre basses, violoncelles, quintes, tous défilent l'un après l'autre, instruments sur les dos. La symphonie va toujours, seulement son effet s'affoiblit insensiblement, & il ne reste plus bientôt que deux violons, un sur chaque partie, qui font la même cérémonie, & le morceau est fini.²⁸

Der *Preßburger Zeitung* von 1787 zufolge endet die Sinfonie:

mit einem Adagio, worin jede Stimme, eine nach der andern ein Solo hat. Am Ende dieses Solo war auf jeder Parthie geschrieben: *das Licht aus, und ab!* – So oft also ein Musiker sein Solo gespielt hatte: so blies er sein Licht aus, nahm sein Instrument unterm Mantel, und machte links um. Die *erste Hoboe* zuerst, nach ihr das *erste Horn*, dann die *Bässe*, dann die *Geigen*, zuletzt das *Klarinet*.²⁹

25 Griesinger, *Biographische Notizen über Joseph Haydn* (s. Anm. 1), S. 28.

26 Albert Christoph Dies, *Biographische Nachrichten von Joseph Haydn*, Wien 1810, S. 47. Tatsächlich beschließen die beiden Violinen gemeinsam den Satz. Die Kursiva sind im Original gesperrt.

27 Gemeint sind offenbar die Oboen. Möglicherweise könnten bei der entsprechenden Aufführung die Oboen durch Flöten ersetzt worden sein.

28 *Mercure de France*, 24.4.1784; zitiert nach H. C. Robbins Landon, *Haydn at Eszterháza 1766–1790*, London 1978 (Haydn: Chronicle and Works, Bd. 2), S. 181.

29 *Preßburger Zeitung*, 14.7.1787; zitiert nach Marianne Pandi und Fritz Schmidt, „Musik zur Zeit Haydns und Beethovens in der *Preßburger Zeitung*“, in: *The Haydn Yearbook – Das Haydn-Jahrbuch* 8 (1971), S. 165–293, hier S. 189. Der Bericht wurde offenbar ins *Wiener Blättchen* vom 19. Juli desselben Jahres übernommen (vgl. Anthony van Hoboken, *Joseph Haydn. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*, Bd. 1, Mainz 1957, S. 55). Eine Klarinette ist in Haydns „Abschiedssinfonie“ gemäß den Besetzungsanancen von Eszterház nicht besetzt.

Eine entsprechende Aufführungstradition hat sich bis heute gehalten und ist vielfach dokumentiert. Der *Mercure de France* verweist darauf, dass die theatralen Elemente zwingend vorgeschrieben seien: „Le départ, qui est écrit sur les parties, & obligé comme un solo, produit un effet assez plaisant quand on ne s’y attend pas.“³⁰ Auch der Berichterstatter der *Preßburger Zeitung* konstatiert:

Es scheint, wenn diese [...] sehr berühmte, und beliebte Simfonie aufgeführt werden will, so muß diese Handlung dabey beobachtet werden. So spielte man sie in Wien bey Hofe, im Concert spirituel zu Paris, und bey der Königin zu Saint James. Nichts als zwo Geigen blieben aufm Platz.³¹

In der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* von 1799 wird die Reaktion der Zuhörer beziehungsweise Zuschauer detailliert beschrieben:

Die Wirkung dieses genialischen Einfalls ist in der That gross. Der Redakteur hörte diese Sinfonie geben, als ein gewisses musikalisches Institut seine letzte Zusammenkunft hielt. Als sich beym Schluss erst etliche Blasinstrumente entfernten, liess man sich gefallen, manchem Zuhörer und Zuschauer kam es sogar komisch vor. Als aber auch die nothwendigen Instrumentisten aufhörten, die Lichter auslöschten, leise und langsam sich entfernten – da ward’s allen eng und bang um’s Herz. Und als endlich auch der Violon schwieg, und nur die Geigen – jetzt nur noch Eine Geige schwach erklang und nun starb: da giengen die Zuhörer so still und gerührt hinweg, als wäre ihnen aller Harmoniegenuss für immer abgestorben.³²

Nicht zuletzt verweist der Beiname „Abschiedssinfonie“ selbst auf diese Tradition. In dem 1804 von Haydns Privatkopisten Johann Elßler angelegten Verzeichnis seiner Bibliothek ist die Sinfonie verzeichnet als diejenige „wo einer nach dem andern abgeht“,³³ im Verzeichnis seines Nachlasses ist sie charakterisiert als „Sinfonie in Fis minor mit einem scherzhaften Finale, während welchem sich von [recte: vor] der Schlußzeit nach und nach alle Instrumentisten bis auf 2. Violinspieler vom Orchester verlieren.“³⁴ Schließlich verwies auch der Esterházy’sche Beamte Joseph Carl Rosenbaum auf diese Aufführungstradition.³⁵

Trotz dieser eindeutigen Quellenlage wurde von der Forschung verschiedentlich angezweifelt, dass Haydns Sinfonie tatsächlich mit den theatralen Elementen auf-

30 *Mercure de France*, 24.4.1784; zitiert nach Landon, *Haydn at Eszterháza* (s. Anm. 28), S. 181.

31 *Preßburger Zeitung*, 14.7.1787; zitiert nach Pandi/Schmidt, „Musik zur Zeit Haydns“ (s. Anm. 29), S. 190.

32 *Allgemeine musikalische Zeitung*, 2.10.1799, Sp. 15f.

33 „J. Haydn’s Verzeichniss musicalischer Werke theils eigener, theils fremder Comp[osition]“, in: H. C. Robbins Landon, *Haydn. The Late Years 1801–1809*, London 1977 (Haydn: Chronicle and Works, Bd. 5), S. 299–317, hier S. 316.

34 „Catalog der hinterbliebenen Joseph Haydnischen Kunstsachen welche lizitando verkauft werden“, in: Landon, *Haydn. The Late Years* (s. Anm. 33), S. 391–403, hier S. 398.

35 Vgl. „Die Tagebücher von Joseph Carl Rosenbaum (1770–1829)“, hrg. von Else Radant, in: *The Haydn Yearbook – Das Haydn-Jahrbuch* 5 (1968), S. 7–159, hier S. 147f.: „ich [gieng] zum konzert bey Baron Sala, hörte ein Klavier Concert vom Mozart, von der Wertheimstein gespielt, eine Tenorarie von einem ital. Abée [sic] gesungen, die Sinfonie v. Haydn, wo jeder sein Licht auslöscht, und einer nach dem andern mit seinem Instrument sich verliert“.

geführt worden sein könnte. Ludwig Finscher etwa hält die Chance, „daß gerade in Eszterháza mit seiner strengen hierarchischen Struktur und Etikette eine solche Pantomime möglich gewesen sein soll“, für „ziemlich unwahrscheinlich“³⁶, und Michael Walter vermutet, dass dies „sicher [...] eine Ungehörigkeit gewesen [wäre], die der Fürst entsprechend sanktioniert hätte.“³⁷ Solche Einwände stützen sich auf verbreitete Vorstellungen davon, was Musiker – auch Ausnahmetalente wie Haydn – in der höfischen Gesellschaft des Spätabsolutismus an Handlungsspielräumen besaßen. Insofern scheinen sich die Zweifel allerdings eher gegen die Begründung der möglichen Aufführungssituation zu richten als gegen die performative Aktion selbst.

Tatsächlich erweisen sich die Anekdoten im Hinblick auf den Anlass für die mögliche „Orchesterpantomime“³⁸ als keineswegs eindeutig. Georg August Griesinger zufolge war der Grund für die Aufführung die Trennung der Musiker von ihren Frauen:

Unter der Kapelle des Fürsten Esterhazy befanden sich mehrere junge, rüstige Ehemänner, die im Sommer, wo sich der Fürst auf seinem Schlosse Esterhaz aufhielt, ihre Weiber in Eisenstadt zurück lassen mußten. Gegen seine Gewohnheit wollte der Fürst einst den Aufenthalt in Esterhaz um mehrere Wochen verlängern; die zärtlichen Eheleute, äußerst bestürzt über diese Nachricht, wandten sich an Haydn, und baten ihn, Rath zu schaffen.³⁹

Ganz ähnlich macht Dies die räumliche Situation von Eszterház für die ungewöhnliche Aktion verantwortlich:

Der Fürst *Nicolaus Esterhazy* wohnte den Sommer über zu *Esterhaz* in einem neuen Schlosse, welches dieser Fürst damahls erbauen ließ, und das in der Folge dessen Lieblingsaufenthalt wurde. Der Hofstaat mußte ihm dahin folgen. Das nur erst zum Theil erbauete und eingerichtete Schloß war jedoch für eine so große Anzahl von Menschen nicht geräumig genug; darum wurde eine Auswahl getroffen, und Virtuosen, die den Fürsten nach *Esterhaz* begleiten mußten, sahen sich genöthigt, sechs Monathe hindurch, der Gesellschaft ihrer Weiber zu entbehren. Alle waren junge lebhaftere Männer, die mit Sehnsucht dem letzten Monathe, dem Tage, der Stunde der Abreise entgegen sahen, und das Schloß mit verliebten Seufzern erfüllten. [...]

Der Fürst *Nicolaus* mußte die verborgenen Wünsche seiner Musiker längst errathen haben; die komischen Auftritte mußten ihm selbst zum Vergnügen dienen; wie hätte er sonst auf den Einfall kommen können, den gewöhnlichen sechs monathlichen Aufenthalt dieß Mahl um zwey Monathe verlängern zu wollen?

Dieser unerwartete Befehl stürzte die feurigen jungen Ehemänner in Verzweiflung; sie bestürm-

³⁶ Ludwig Finscher, *Joseph Haydn und seine Zeit*, Laaber 2002, S. 272.

³⁷ Michael Walter, *Haydns Sinfonien. Ein musikalischer Werkführer*, München 2007, S. 49.

³⁸ Gerhard J. Winkler, „Orchesterpantomime“ in den Esterházy-Sinfonien Joseph Haydns“, in: *Das symphonische Werk Joseph Haydns. Referate des internationalen musikwissenschaftlichen Symposions Eisenstadt, 13.–15. September 1995*, hrg. von Gerhard J. Winkler, Eisenstadt 2000 (Wissenschaftliche Arbeiten aus dem Burgenland, Bd. 103), S. 103–116.

³⁹ Griesinger, *Biographische Notizen über Joseph Haydn* (s. Anm. 1), S. 28.

ten den Kapellmeister *Haydn*, bathen, fleheten: er müsse, er solle Rath schaffen!⁴⁰

Die *Preßburger Zeitung* erzählt die Anekdote hingegen anders:

Vor einigen Jahren kam die Musik zu Esterház mit den Hausoffizieren in Streit. Die ganze Musik beehrte deswegen vom Fürsten ihren Abschied. Sie erhielt ihn. Der Tag ihrer Entlassung war bestimmt, und selbigen Abends sollte das letzte Konzert seyn. Auf diese Gelegenheit machte Hayden eine eigene Simfonie.⁴¹

Im *Mercure de France* sind es nicht die Musiker, die um ihre Entlassung bitten, sondern der Fürst plant die Hofmusik weitgehend aufzulösen:

On raconte ainsi l'occasion pour laquelle M. *Hayden* fit cette plaisanterie. Le Prince d'*Esterhazy* vouloit, disoit on, renvoyer sa musique & ne garder que quelques violons. On exécuta cette symphonie, qui ne plut pas trop au Prince; il demanda la raison de cette bizarrerie. „J'ai voulu exprimer, lui dit M. *Hayden*, les regrets que cause aux Musiciens qui vous resteront, la perte de leurs camarades, & vous faire en même temps sentir que deviendra votre musique, quand vous n'aurez plus que quelques violons.“ La plaisanterie fut goûtée, & les Musiciens conservés.⁴²

Nicht überraschend ist bei allen diesen verschiedenen Versionen der Anekdote Haydn mit seiner Aktion erfolgreich.

Georg August Griesinger weist darauf hin, dass die von ihm wiedergegebene Geschichte diejenige sei, die Haydn ihm erzählt hatte; die „Variante, daß Haydn dadurch seinen Fürsten von dem Vorsatze, seine ganze Kapelle zu entlassen, abgewendet, und so vielen Menschen ihren Erwerb wieder gesichert habe, ist zwar poetisch schöner, aber nicht historisch richtig.“⁴³ Giuseppe Carpani, der wie Griesinger und Dies mit Haydn in Kontakt stand, als er seine *Lettere sulla vita e le opere del celebre Maestro Giuseppe Haydn* vorbereitete, präsentiert als „storico fedele“⁴⁴ gleich drei ihm bekannte Versionen der Anekdote und fordert den Leser auf, diejenige auszuwählen, die ihm am besten gefiele, wobei er hinzusetzt, dass alle ihm von Menschen erzählt worden seien, die sich als Augenzeugen des Vorfalls bezeichnet hätten. Eine vierte, von Nicolas-Etienne Framéry veröffentlichte Version referiert er ebenfalls, allerdings mit der Bemerkung, dass dieser nur Unwahrheiten verbreite.⁴⁵

40 Dies, *Biographische Nachrichten von Joseph Haydn* (s. Anm. 26), S. 45f. Die Kursiva sind im Original gesperrt.

41 *Preßburger Zeitung*, 14.7.1787; zitiert nach Pandi/Schmidt, „Musik zur Zeit Haydns“ (s. Anm. 29), S. 189.

42 *Mercure de France*, 24.4.1784; zitiert nach Landon, *Haydn at Eszterháza* (s. Anm. 28), S. 181.

43 Griesinger, *Biographische Notizen über Joseph Haydn* (s. Anm. 1), S. 29.

44 Giuseppe Carpani, *Le Haydine ovvero Lettere sulla vita e le opere del celebre maestro Giuseppe Haydn, edizione seconda, riveduta ed accresciuta dall'autore*, Padua 1823, Reprint Bologna 1969, S. 121. Carpanis Biographie liegt seit 2009 in deutscher Übersetzung von Johanna Fürstauer vor: Giuseppe Carpani, *Haydn. Sein Leben*, St. Pölten, Salzburg 2009. Die drei Anekdoten zur „Abschiedssinfonie“ dort auf S. 120–122.

45 Carpani, *Le Haydine* (s. Anm. 44), S. 278f. Framérys Version der Anekdote ist abgedruckt bei Landon, *Haydn at Eszterháza* (s. Anm. 28), S. 758f.

Die Vielzahl (angeblich) authentischer Versionen schwächt die Überzeugungskraft der Anekdoten hinsichtlich des Anlasses für die Komposition der „Abschiedssinfonie“ – allerdings auch nur in dieser Hinsicht – und lässt es gerechtfertigt erscheinen, ergänzend weitere Möglichkeiten in Erwägung zu ziehen.

Ist eine Bezugnahme von Paisiellos Oper auf Hafners Lustspiel denkbar, so lässt die Rezension der Uraufführung des *Re Teodoro* in der *Wiener Kronik*, die von der Haydn-Forschung bis vor kurzem offenbar unbeachtet geblieben ist,⁴⁶ eine weitere Bezugnahme möglich erscheinen: Haydns „Abschiedssinfonie“ könnte ebenfalls auf Hafners Stück verweisen, was angesichts der größeren zeitlichen Nähe als umso wahrscheinlicher gelten kann. Es ist durchaus möglich, dass Haydn und/oder Fürst Nikolaus Esterházy das Stück während eines Wienaufenthalts im Theater gesehen hatten – der Fürst hatte eine ständige Loge im Hofburgtheater und im Kärntnertortheater gemietet.⁴⁷ Dass sie den *Furchtsamen* zumindest vom Hörensagen kannten, kann angesichts der Präsenz des Stücks im Wiener Theaterleben als wahrscheinlich gelten. Es ist indes auch nicht auszuschließen, dass Hafners Komödie in Eszterház selbst auf die Bühne kam.

Seit der Eröffnung des Opernhauses in Eszterház 1768 engagierte Fürst Nikolaus regelmäßig Schauspielergesellschaften, die in den Sommermonaten dort Komödien und Tragödien zur Aufführung brachten. 1769 war die Theatertruppe von Friedrich Koberwein vor Ort, für 1770/1771 schloss der Fürst mit dem Prinzipal Franz Passer einen Vertrag. Ab 1772 war die Schauspielergesellschaft von Carl Wahr für sechs Jahre in Eszterház tätig. Leider ist über das Repertoire der Schauspielergesellschaften nur recht wenig bekannt. Carl Ferdinand Pohl zufolge umfasste der Spielplan „die beliebtesten und neuesten Stücke, von denen sich manche (z.B. ‚der Schneider und sein Sohn‘, ‚der Hausvater‘, ‚der Jurist und der Bauer‘, ‚der Bettelstudent‘) jahrzehntelang auf allen Bühnen behaupteten, andere längst verschollen sind.“⁴⁸ Pohls Kriterium ist die literarische Qualität. Daher legt er sein Augenmerk auf die aufgeführten Bühnenwerke Johann Wolfgang Goethes, Friedrich Schillers, Gotthold Ephraim Lessings und William Shakespeares:

46 Meines Wissens zum ersten Mal habe ich sie im Kontext der Haydn-Forschung bei meinem Vortrag ‚Haydn’s ‚Farewell Symphony‘. The Musical Aftermath of an Anecdote‘ im Rahmen der Tagung *Celebrating Haydn* vom 6. bis 9. August 2009 in Toronto erwähnt. Sie ist zitiert bei Christine Villinger, *Mi vuoi tu corbellar. Die Opere buffe von Giovanni Paisiello. Analyse und Interpretationen*, Tutzing 2000 (Mainzer Studien zur Musikwissenschaft, Bd. 40), S. 325. Auch Richard Armbruster, *Das Opernzitat bei Mozart*, Kassel 2001 (Schriftenreihe der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, Bd. 13), S. 181, Anm. 39 verweist auf die Rezension, allerdings ohne daraus zu zitieren.

47 Vgl. Johann Hárích, *Esterházy-Musikgeschichte im Spiegel der zeitgenössischen Textbücher*, Eisenstadt 1959 (Burgenländische Forschungen, Bd. 39), S. 44.

48 Carl Ferdinand Pohl, *Joseph Haydn*, Bd. 2, Leipzig 1882, S. 11, www.zeno.org (Zugriff: 11.06.2010).

Mit Genugthuung findet man [...] Werke wie ‚König Lear‘, ‚Hamlet‘, ‚Götz von Berlichingen‘, ‚Stella‘, ‚Emilia Galotti‘, ‚Minna von Barnhelm‘, ‚Fiesco‘, ‚Kabale und Liebe‘, ‚Maria Stuart‘.⁴⁹ Der Fürst liebte es, wenn die Schauspieler ihren Witz etwas derb auftrugen, ließ aber niemals Gemeinheiten zu.⁵⁰

Unter den von der Wahr’schen Gesellschaft 1775/76 in Salzburg aufgeführten Schauspielen finden sich keine Stücke Hafners.⁵¹ Mátyás Horányi verzeichnet das Repertoire der Koberwein’schen Truppe, in dem „zu dieser Zeit folgende Stücke [figurieren]: Schlegel: *Kanut*; Lessing: *Miss Sara Sampson*; *Minna von Barnhelm*; Voltaire: *Schottländerin*; Lillo: *Barnwell*; Gellert: *Betschwester*; Weiß: *Haushälterin, Die Freundschaft auf Probe*; Moliere: *Der eingebildete Kranke*; ferner einige Lustspiele von Heufeld und Hafner.“⁵² Auch in Ernst Baums Hafner-Ausgabe findet sich ein entsprechender Hinweis, allerdings wieder ohne eine genaue Spezifizierung der aufgeführten Stücke.⁵³ Erst für 1778 hat sich ein detaillierter Spielplan von Eszterház erhalten; am 3. Juni dieses Jahres wurde *Der Furchtsame* tatsächlich aufgeführt, und zwar durch die Pauli’sche Truppe.⁵⁴

Liegt die Aufführung des *Furchtsamen* in Eszterház bis Ende 1772 durchaus im Bereich des Möglichen, so kann die Hypothese, dass Haydn in seiner Sinfonie – dem Prototypen einer vermeintlich „absoluten“ Musik im Sinne eines in sich geschlossenen und damit letztlich selbstgenügsamen Opus perfectum et absolutum – Bezug nimmt auf ein Theaterstück, dadurch gestützt werden, dass er dies bereits 1761 in der Sinfonie „Le soir“ Hob. I:8 tat. Im Kopfsatz dieser Sinfonie zitiert Haydn zu Beginn das Air „Je n’aimais pas le tabac beaucoup“ aus Christoph Willibald Glucks Wiener Opéra comique *Le diable à quatre*.⁵⁵ Mehrfach integrierte Haydn Opernouvertüren nachträglich in Sinfonien, so die Sinfonia zum Marionetten-Vorspiel *Der Götterrat* in die Sinfonie Hob. I:50⁵⁶ und die Ouvertüre von *Il mondo della luna* in die Sinfonie Hob. I:63.⁵⁷ Im Fall von „Il distratto“ ist eine Beziehung zwischen dem

49 Es kann sich nicht um Schillers Drama handeln, das erst 1800 uraufgeführt wurde.

50 Pohl, *Joseph Haydn* (s. Anm. 48), S. 11.

51 Vgl. Rudolph Angermüller, „Haydns ‚Der Zerstreute‘ in Salzburg (1776)“, in: *Haydn-Studien IV/2* (1978), S. 85–93, die Repertoireübersicht auf S. 88f.

52 Mátyás Horányi, *Das esterhazyische Feenreich. Beitrag zur ungarländischen Theatergeschichte des 18. Jahrhunderts*, Budapest 1959, S. 56.

53 „Auch in der österreichischen Provinz werden Hafners Komödien häufig aufgeführt. Prag, Graz, Brünn, Linz bringen sie. Auf dem fürstlichen Theater zu Esterhaz begegnen wir ihnen. Nach Deutschland nimmt Kurz den Furchtsamen mit. In Nürnberg, Frankfurt a. Main gibt er ihn.“ Vorwort des Herausgebers, in: Hafner, *Gesammelte Werke* (s. Anm. 7), S. 151.

54 Vgl. Landon, *Haydn at Eszterháza* (s. Anm. 28), S. 95 und 409.

55 Vgl. Daniel Hertz, „Haydn und Gluck im Burgtheater um 1760: Der neue krumme Teufel, Le Diable à quatre und die Sinfonie ‚Le soir‘“, in: *Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Bayreuth 1981*, hrg. von Christoph-Hellmut Mahling und Sigrid Wiesmann, Kassel 1984, S. 120–135.

56 Vgl. das Vorwort des Herausgebers, in: Joseph Haydn, *Philemon und Baucis oder Jupiters Reise auf die Erde. Deutsche Marionetten-Oper 1773*, hrg. von Jürgen Braun, München u. Duisburg 1971 (Joseph Haydn Werke, Reihe XXIV, Bd. 1), S. VII–IX, hier S. VIII.

57 Vgl. das Vorwort des Herausgebers, in: Joseph Haydn, *Il mondo della luna. Dramma giocoso in tre atti 1777 nach einem Libretto von Carlo Goldoni*, hrg. von Günter Thomas, Teilbd.1, München 1979 (Joseph Haydn Werke, Reihe XXV, Bd. 7/1), S. VII–XI, hier S. X.

in Eszterház aufgeführten Schauspiel *Le distrait* von Jean-François Regnard und Haydns Sinfonie Hob. I:60 belegt; gerade in dieser Schauspielmusik zitierte Haydn die „Abschiedssinfonie“.⁵⁸ Für mehrere weitere Sinfonien mit (zumeist nicht authentischen) Beinamen, beispielsweise Hob. I:49 („Il Quakuo di bel’humore“, auch: „La passione“), Hob. I:63 („La Roxolana“) oder Hob. I:64 („Tempora mutantur“), ist ein entsprechender Kontext in Erwägung gezogen worden.⁵⁹ Umso überzeugender erscheint eine entsprechende Hypothese im Fall der „Abschiedssinfonie“, deren theatrale Qualität von den Zeitgenossen übereinstimmend hervorgehoben wurde. Sollte es sich bei der „Abschiedssinfonie“ tatsächlich um ein intertextuelles Spiel mit Hafners Komödie handeln, so könnte dies die „Pantomime“ im Rahmen der höfischen Gesellschaft in Eszterház rechtfertigen. Ohne dass damit behauptet werden soll, dass Haydn neben dem „Zerstreuten“ noch einen „Furchtsamen“ komponiert hätte, was mit seiner Äußerung gegenüber Griesinger, „daß er in seinen Symphonieen öfters – moralische Charaktere geschildert habe“,⁶⁰ allerdings durchaus in Übereinstimmung zu bringen wäre, und ohne dass werk- oder gattungsimmanente Deutungen damit ausgeschlossen wären, würde die Besonderheit der „Abschiedssinfonie“ darin bestehen, dass sie die Grenzen des eigenen Mediums überschreitet und die durch den intertextuellen Bezug motivierte Aktion ins Werk integriert. Die Ausführenden werden zu Darstellern, ihr Spiel gerät zur theatralen Aufführung,⁶¹ die – unabhängig von Haydns möglicher Intention – das Stück auf der performativen Ebene in eine Reihe stellt mit Hafners *Furchtsamen* und Castis/Paisiellos *Il re Teodoro in Venezia*.

58 Vgl. Elaine Sisman, „Haydn’s Theater Symphonies“, in: *Journal of the American Musicological Society* 43 (1990) S. 292–352, hier S. 312.

59 Vgl. Sisman, *Haydn’s Theater Symphonies* (s. Anm. 58), S.326–336.

60 Griesinger, *Biographische Notizen über Joseph Haydn* (s. Anm. 1), S. 117.

61 Dass konzertanten Darbietungen ohnehin immer eine performative Dimension innewohnt, steht selbstverständlich außer Frage.