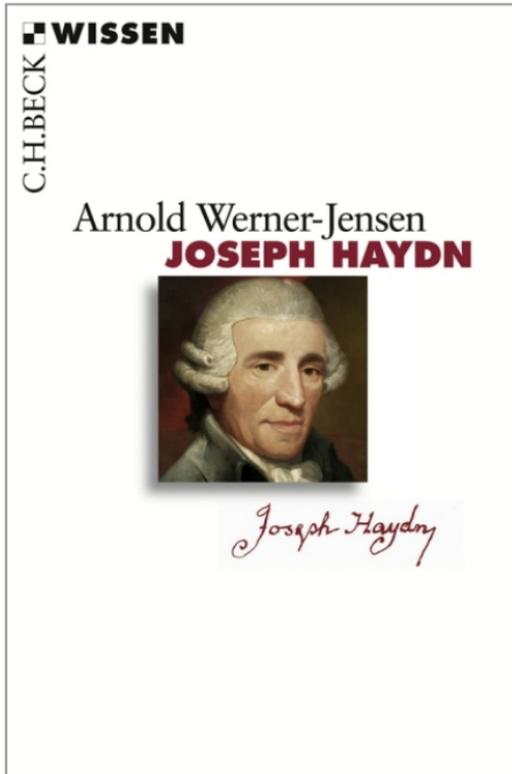


Unverkäufliche Leseprobe



Arnold Werner-Jensen
Joseph Haydn

128 Seiten, Paperback
ISBN: 978-3-406-56268-6

*Haydns Musik war stets Denken in Tönen,
nicht Dichten in Tönen*
Ludwig Finscher

Einleitung

Die Rezeptionsgeschichte eines Komponisten, also das Nachleben seiner Musik, löst in aller Regel mehr oder weniger zahlreiche Klischees aus, die sich an seinen Namen heften. So wird Johann Sebastian Bach beispielsweise gern reduziert auf den ‹Thomaskantor aus Leipzig› und auf den ‹Kontrapunktiker›; Mozart wiederum lebt weiter als das ‹Wunderkind› und der ‹Frühvollendete›; Beethoven ist der störrische ‹Titan›. Joseph Haydn ist wohl der Musiker, der am hartnäckigsten von Klischees verfolgt wird. Das schädlichste ist sicher das vom ‹Papa Haydn›; ihm folgt das vom angeblich naiven, unintellektuellen Nur-Musiker. Unter den sogenannten Wiener Klassikern gilt er zwar korrekt als der chronologisch erste, jedoch leider mit dem Unterton des Vorläufers, des Vorbereiters auf das Eigentliche: nämlich Mozart und Beethoven. In allen diesen Behauptungen steckt allenfalls ein Körnchen Wahrheit, zugleich aber sind sie Vereinfachungen und Verkürzungen einer Persönlichkeit, die sich in ihrer Vielschichtigkeit derartigen Reduzierungen entzieht – je näher man sich auf Haydn einläßt, desto komplexer wird sein Erscheinungsbild.

Die Auswirkungen dieser Klischees zeigen sich im Musikleben. Konzertprogramme beginnen häufig mit Sonaten, Quartetten oder auch Sinfonien von Haydn – man ‹spielt sich› mit ihnen ‹ein›. Komplette Haydn-Programme sind Raritäten, anders als reine Mozart- oder Beethoven-Programme. Und in den Antworten auf populäre Beliebtheitsfragen – ‹Wer ist der Größte?›, ‹Wer ist dein Lieblingskomponist?› – taucht der Name Haydn fast nie auf, allenfalls an dritter oder vierter Stelle.

Anders als in der öffentlichen Wahrnehmung hat sich das Bild

Haydns, zumindest in Teilen der Fachwelt, allmählich gewandelt. Zunehmend wird seine Musik unter praktischen Musikern ernst genommen. Vor allem aber ist es das Verdienst der Musikwissenschaft, Haydns herausragende Stellung in der Musikgeschichte bestimmt und ausformuliert zu haben. Daran waren zahlreiche Forscher mit ihren Publikationen beteiligt. Unter ihnen ist in jüngerer Zeit der wichtigste gewiß Ludwig Finscher, der mit seiner Monographie im Jahr 2000 ein Kompendium der aktuellen Sicht auf Haydn vorstellte und zugleich den Stand der Forschung zusammenfaßte.

Es kann nicht Aufgabe einer knappen Monographie sein, alle Klischees zu diskutieren und zu widerlegen. Trotzdem müssen wir sie kennen, dürfen nicht so tun, als gäbe es sie nicht. Die Kenntnis der Vorurteile bestimmt vielmehr die Schwerpunkte der Darstellung. Insofern beschränkt diese sich nicht auf die verkürzende Wiederholung bekannter biographischer Tatsachen – diese sind häufig und in unterschiedlichster Ausführlichkeit erzählt worden. Auf die wichtigsten Titel verweist das Literaturverzeichnis im Anhang; ihnen verdankt das vorliegende Buch viele Anregungen.

Wir begeben uns auf den folgenden Seiten zunächst auf eine Wanderung durch die Lebensgeschichte Haydns, verbunden mit einigen Seitenblicken auf die Geistesgeschichte der Zeit, und verknüpfen sie danach mit einer Würdigung und historischen Einordnung seiner wichtigsten Werke: seiner Sinfonien, Sonaten, Trios und Quartette, seiner geistlichen Musik, seiner Oratorien und seiner Opern. Eine schnelle Orientierung über die wichtigsten biographischen Daten liefert die stichwortartige Chronologie seines Lebens.

Schließlich folgt ein Blick auf die Rezeptionsgeschichte seiner Musik von 1809 bis heute. Haydn ist gerade in dieser Hinsicht ein irritierender und besonders fesselnder <Fall>. Außerdem ist diese vergleichsweise junge Disziplin der Musikwissenschaft inzwischen zu einem unverzichtbaren Bestandteil jeder Musikerbiographie geworden; ein Künstlerleben endet nicht mit dem Tod, sondern im besten Fall überhaupt nicht.

Leben

Der geistesgeschichtliche Hintergrund

Noch vor wenigen Jahrzehnten ordnete man die Musikgeschichte mit handlichen Begriffen: Mittelalter, Renaissance, Barock, Vorklassik, Klassik, Romantik, Moderne. Eines der aktuellen musikwissenschaftlichen Standardwerke, das ›Neue Handbuch der Musikwissenschaft‹, gliedert seine Bände nun jedoch nach Jahrhunderten und meidet die alten Namen. In der Tat wurden diese zunehmend als verfälschende Verkürzung historischer Zusammenhänge empfunden. Die Bezeichnung ›Renaissance‹ beispielsweise problematisierte Ludwig Finscher in seiner Darstellung der ›Musik des 15. und 16. Jahrhunderts‹ überzeugend. Die Zusammenfassung des 19. Jahrhunderts (und einiger Jahrzehnte des 20.) unter dem Begriff ›Romantik‹ erschien ebenfalls zunehmend fragwürdig; man behalf sich deshalb lange Zeit mit Vorsilben: Früh-, Hoch-, Spät-, Nach-Romantik.

Als besonders heikel wurde seit langem die Etikettierung gerade des 18. Jahrhunderts empfunden, in dem Haydn lebte. Da gab es viele Fragen – wann endet die Barockepoche: mit Bachs Tod (1750) oder schon 1725/1730? Wann beginnt die ›Wiener Klassik‹: um 1770 oder früher? Was ist mit den Jahrzehnten zwischen Barock und Klassik – immerhin rund ein halbes Jahrhundert! Vor allem: Was ist eigentlich mit den Komponisten, die in dieser Zwischenzeit gewirkt haben, also den Bach-Söhnen oder den ›Mannheimern‹? Waren sie nur Vorläufer und Wegbereiter des Kommenden, also der Klassiker? Setzte man damit nicht eine ganze Generation von Musikern herab? Da halfen auch Etiketten wie ›Sturm und Drang‹, ›Zeitalter der Empfindsamkeit‹ oder ›Rokoko‹ nicht, denn sie trafen immer nur Teilaspekte.

Was haben diese Fragen mit Haydn zu tun? Sein erstes nachgewiesenes Werk entstand wohl 1749, eine ›Missa brevis‹ in

F-Dur. In den fünfziger und sechziger Jahren des 18. Jahrhunderts folgten bereits die ersten Streichquartette, die noch ›Diverimenti‹ hießen, und auch die erste Sinfonie (vermutlich 1758 oder 1759). Wo also ordnen wir diese Musik ein: ›Klassisch‹ ist sie wohl noch nicht. Manches klingt nach ›Sturm und Drang‹, doch auch Barock und Rokoko sind nicht fern.

So hat man sich von derartigen Klischee-Begriffen verabschiedet und spricht schlicht von einer ›Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts‹. In diese gehört Joseph Haydn zweifelsfrei hinein. Inwieweit seine späte Musik um 1800 schon etwas mit der aktuellen Romantik zu tun hat, ist eine interessante, bislang aber selten gestellte Frage. Denkt man an die Einleitung zum Oratorium ›Die Schöpfung‹ (›Die Vorstellung des Chaos‹), dann klingt diese Fragestellung nicht mehr absurd, statt dessen wird ihre Tragweite verständlich.

In den Jahren unmittelbar vor Haydns Geburt 1732 und danach komponierte zum Beispiel Georg Philipp Telemann seine ›Tafelmusik‹ (1733) und seine ›Essercizii musici‹ (1739/1740), stellte J. S. Bach sein Weihnachtsoratorium zusammen (1734) und begann den 2. Teil des ›Wohltemperierten Klaviers‹ (1738). 1742 fand die Uraufführung des ›Messiah‹ von Georg Friedrich Händel statt. Es starben in dieser Zeit etwa Giovanni Battista Pergolesi (1736), der Komponist der Oper ›La Serva Padrona‹, und, beide in Wien, der Meister des Solokonzerts Antonio Vivaldi und Johann Joseph Fux, dessen Lehrbuch des Kontrapunktes (›Gradus ad Parnassum‹) Haydn studierte. Fast gleichzeitig wurde Johann Christian Bach geboren (1735), während sein älterer Bruder Carl Philipp Emanuel bereits, angeleitet vom Vater, zu komponieren begonnen hatte. Außerhalb der Musik betraten den historischen Schauplatz etwa der Dichter Pierre Augustin Caron de Beaumarchais (1732), dessen Schauspiel ›Der tolle Tag‹ zur Vorlage von Mozarts ›Figaro‹ wurde, dann der Denker Christoph Martin Wieland (1733) und der Dichter Matthias Claudius (1740).

Um 1809, also Haydns Todesjahr, lebten und arbeiteten bereits zahlreiche Musiker, Dichter und Denker, die das 19. Jahrhundert repräsentieren: Ludwig van Beethoven (*1770) und

Franz Schubert (* 1797), während Albert Lortzing 1801 erst auf die Welt kam. Neben Johann Wolfgang Goethe und Friedrich Schiller sind E.T.A.Hoffmann, Novalis und Jean Paul tätig und auch der Pionier der romantischen Malerei, Caspar David Friedrich. In diesen ersten Jahren des neuen Jahrhunderts stand Haydn in seinem achten Lebensjahrzehnt, war also nicht nur nach damaliger Ansicht ein Greis. Doch es spricht alles dafür, daß er genau wahrnahm, was um ihn herum in der Welt der Kunst und des Geistes geschah.

Zwischen diesen Eckdaten 1732 und 1809 liegt Joseph Haydns langes Leben, das leider nicht so gut dokumentiert ist wie das von Mozart und Beethoven. Haydns Vita war in ein vielgestaltiges Musikleben in Europa eingebettet. In den prägenden Jahren seines zweiten und dritten Lebensjahrzehntes, also zwischen 1740 und 1760, beherrschten vor allem die beiden wichtigsten Bach-Söhne, Carl Philipp Emanuel und Johann Christian, sowie Telemann die Szene. Hinzu kam in den europäischen Musikmetropolen eine Fülle an Persönlichkeiten: in Mannheim die *«Mannheimer Schule»* um Johann und Carl Stamitz und Christian Cannabich, in Wien und Paris, aber auch in Hamburg und Berlin. Dabei darf der Name des wichtigsten Opernreformators seiner Zeit, Christoph Willibald Gluck, nicht fehlen.

Daneben aber erfreuten sich die beiden *«Großmeister»* der sogenannten Barockzeit, J.S.Bach und Händel, ungebrochener Schaffenskraft. Bach war dabei, eine Reihe seiner bedeutendsten Werke zu schreiben, die *«Goldberg-Variationen»*, die *h-Moll-Messe*, das *«Musikalische Opfer»* und die *«Kunst der Fuge»*. Ähnlich sieht es bei Händel aus, der vor allem die Gattungen Oper und Oratorium mit Höhepunkten bereicherte. Der dritte Großmeister war Georg Philipp Telemann, dessen musikalisches Profil sich jedoch von dem Bachs unterscheidet, jedenfalls im direkten Vergleich. Während Bach Traditionen wahrte und perfektionierte, begab sich Telemann zur gleichen Zeit auf neue stilistische Wege und wurde mit seiner Musik ein Wegbereiter des *«neuen Stils»*.

Dieser neue Stil setzte bereits um 1730 ein und stand bald in

deutlichem Kontrast zum Wirken der ‹Altvorderen›, zu denen man allen voran J. S. Bach rechnete. Bereits in den dreißiger und vierziger Jahren kam seine Musik aus der Mode, galt vielen als altmodisch und überholt. Die Kennzeichen dieses ‹alten› Stils waren Generalbaß, Kontrapunktik und tradierte Formmodelle wie Triosonate oder Suite. Sprach man zu dieser Zeit vom ‹großen› Bach, dann meinte man meistens Philipp Emanuel, nicht aber seinen Vater Johann Sebastian!

Es gibt in der Musikgeschichte einige gravierende Einschnitte, bei denen man von Stilumbrüchen sprechen darf. Ein solcher geschah beispielsweise um 1600, ausgehend von Italien, mit der ‹Erfindung› der Oper und dem Aufkommen des Generalbasses. Aber auch zuvor gab es immer wieder den bewußt herbeigeführten Gegensatz von ‹Alter› und ‹Neuer› Kunst, etwa zwischen ‹Ars Antiqua› und ‹Ars Nova› (um 1300). Ein ebensolcher gravierender Bruch mit der Überlieferung ereignete sich nun genau in den Jahren nach 1730 in Europa, und in diesen Umbruch hinein wurde Haydn geboren.

Dieser Umbruch hat nicht nur mit rein musikalischen Gesichtspunkten zu tun, Revolutionen der Kunst sind immer eingebettet in geistesgeschichtliche Umschwünge; das gilt auch für die Zeit Haydns. Für sie war, ein wenig verkürzt ausgedrückt, eine Polarisierung charakteristisch: die zwischen Verstand (oder Vernunft) und Gefühl, zwischen ratio und emotio, zwischen ‹gelehrt› und ‹galant›. Wie es dazu kam, erhellt ein Blick auf das vorangehende 17. Jahrhundert, denn dieses war eine Epoche der naturwissenschaftlichen Erfindungen und Errungenschaften. In ihrem Gefolge wandelte sich die Weltsicht der Europäer grundlegend, nämlich von Religiosität und Aberglauben hin zu Rationalität und Diesseitsbezug. Man nennt diese Zeit die Phase der Aufklärung. Mit zwingender Logik antwortete auf diese Tendenz ein Pendelschwung in die Gegenrichtung, wenn auch nicht wieder ins andere Extrem, dann doch zumindest zurück in die Mitte. Diese Mitte ist gemeint mit ‹ratio *und* (nicht: *oder*!) emotio›. Allerdings gab es diese Balance zwischen den Extremen noch nicht im früheren 18. Jahrhundert, zur Zeit von Haydns Geburt. Sie war vielmehr das Ergebnis eines jahrzehntelangen

Prozesses, der erst im letzten Drittel des Jahrhunderts, also bei beginnender Klassik, zur vorläufigen Ruhe kam.

Wie ein Fanal ertönte in diesem erneuten Umbruch zur Jahrhundertmitte der Ruf des französischen Denkers Jean-Jacques Rousseau: «Zurück zur Natur!» Er ist in seiner prägnanten Kürze ein heimlicher Wahlspruch der ganzen Epoche, zumindest aber jener geistesgeschichtlichen Strömung, die wir «Sturm und Drang» nennen. Und zu dieser Zeit begann Haydn mit seiner Musik in den Lauf der Musikgeschichte einzugreifen. Als er schließlich in seinem achten Lebensjahrzehnt auf sein Lebenswerk zurückschauen konnte, hatte er zugleich auch den gesamten Radius dieser geistesgeschichtlichen Epoche mit im Blick. Dokumente dieser neugewonnenen Ausgeglichenheit sind exemplarisch seine späten Londoner Sinfonien sowie die letzten Streichquartette und Klaviersonaten. Man bezeichnet diese Musik folgerichtig als «klassisch», weil sie gut jene Balance zwischen den Polen Gefühl und Verstand verkörpert. Daß Musik viel mit Gefühl – also mit dem Herzen – zu tun hat, ist eine Binsenweisheit. Wieviel sie aber auch mit Verstand und Vernunft zu tun hat – also mit dem Kopf –, dies bewußt gemacht zu haben, ist mit das größte Verdienst Joseph Haydns.

Daß er hierzu in der Lage war, hat viel mit der skizzierten geistesgeschichtlichen Entwicklung in seinem Jahrhundert, aber ebenso mit der Persönlichkeitsstruktur Haydns zu tun. Auch hier dominierten viel zu lange hartnäckige Vorurteile: Man leitete voreilig aus Haydns «einfacher» Herkunft sein angeblich schlichtes Gemüt ab. Noch in einer Publikation aus dem Jahr 1994 (Jens Peter Larsen/Georg Feder, «Haydn») heißt es: «*So weit man weiß, besaß Haydn weder eine ausgeprägte literarische Bildung noch ein breiteres kulturelles Verständnis. Seine künstlerische Sensibilität beschränkte sich im wesentlichen auf die Musik.*» Gestützt wurde diese Einschätzung (auch) durch die vermeintliche Unbeholfenheit seiner (wenigen) überlieferten persönlichen Äußerungen. Vergleicht man jedoch Rechtschreibung und Diktion seiner Briefe und Tagebuchaufzeichnungen mit den schriftlichen Auslassungen seiner Zeitgenossen, dann relativiert sich da manches sehr schnell – zu unbekümmert um

Regeln und Normen im Schriftverkehr war jene Zeit insgesamt. Zusätzlich aber hat die Forschung erst in jüngster Zeit Indizien gesichtet und ausgewertet, die von Haydn ein anderes Bild zeichnen. So hat man sich die eindrucksvolle und umfangreiche Privatbibliothek näher angesehen, die er bei seinem Tod hinterließ. Und selbst wenn man ihm zubilligt, daß er nicht alles gelesen hat, was sich da in seinen Bücherschränken fand (wer von uns hätte wirklich alle seine Bücher gelesen!), dann kann man doch sicher sein, daß wir hier einen hochgebildeten und vielseitig interessierten Mann vor uns haben, der über die geistesgeschichtlichen Tendenzen seiner Epoche Bescheid wußte. Das bezeugen auch die lakonisch knappen Tagebuchaufzeichnungen seiner beiden London-Reisen und sein Briefwechsel mit Marianne von Genzinger. «Bildung» bedeutet dabei gerade im Falle Haydns immer auch Herzensbildung.

Haydn, der Bildungsbürger! Dieser Gedanke mag ungewohnt klingen, doch macht er das Wunder seines musikalischen Lebenswerkes verständlicher und nachvollziehbarer. Zugleich lenkt er unsere Aufmerksamkeit als Hörer und Musiker verstärkt auf die wichtigste Eigenschaft seiner Musik, auf ihre wache Intelligenz. Genau das erwartete Haydn von seinen Hörern: gespannte Aufmerksamkeit, waches Mitdenken. Nur so nämlich sind jene Tricks und Kniffe zu verstehen, die so gern und hartnäckig als Haydns Humor, als «Papa Haydns Späße», mißverstanden werden. Damit sind keinesfalls vorrangig anekdotisch überhöhte Effekte gemeint wie der (vermeintliche) Paukenschlag oder das Hühnergegacker in den gleichnamigen Sinfonien. Gemeint sind vielmehr zahllose Stellen in den verschiedensten Stücken, in denen es «anders weitergeht» als erwartet. Haydn war ein Meister des Spiels mit aufgebauten Erwartungen, die dann nicht etwa enttäuscht, sondern auf raffinierte, unverhoffte Weise überraschend eingelöst werden.

[...]