

Peter Ickstadt

Haydns späte Messen im Spannungsfeld von konventionellem und individuellem Ausdruck

In: Joseph Haydn im 21. Jahrhundert. Bericht über das Symposium der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, der Internationalen Joseph Haydn Privatstiftung Eisenstadt und der Esterházy Privatstiftung vom 14. bis 17. Oktober 2009 in Wien und Eisenstadt. Hrsg. von Christine Siegert, Gernot Gruber und Walter Reicher. Eisenstädter Haydn-Berichte. Veröffentlichungen der Internationalen Joseph Haydn Privatstiftung Eisenstadt, Band 8. Tutzing, Hans Schneider 2013, S. 165 – 192.

Dieses Werk darf nur für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch verwendet werden. Für jede weitere Verwendung kontaktieren Sie bitte office@haydnstiftung.at.

Die 1993 gegründete Internationale Joseph Haydn Privatstiftung Eisenstadt ist eine gemeinnützige Organisation.

This work may only be used for personal, non-commercial purposes. Please contact office@haydnstiftung.at for any further use.

The International Joseph Haydn Foundation Eisenstadt, founded in 1993, is a non-profit organization.

Peter Ickstadt

Haydns späte Messen im Spannungsfeld von konventionellem und individuellem Ausdruck

„Auf meine Messen bin ich etwas stolz“¹ soll Joseph Haydn einer Mitteilung Georg August Griesingers zufolge in aller für ihn charakteristischen Bescheidenheit bemerkt haben. Diese Wertschätzung teilten offensichtlich auch Zeitgenossen des Komponisten. So charakterisiert u.a. Friedrich Rochlitz in der „Allgemeinen musikalischen Zeitung“ die 1796 als erste der späten Messen entstandene „Missa Sancti Bernardi von Offida“ („Heiligmesse“) wie folgt²:

Von der unerschöpflichen Erfindungsgabe Haydns giebt dies Werk neue, glänzende Beweise, in der bewundernswerthen Neuheit der Ideen und deren Behandlung; fast alles ist neu, und besonders zeigen mehrere Sätze durch ihr Akkompagnement und die Instrumentirung, dass in diesem Greiss eine ewige Jugend blühe [...].

Bemerkenswert erscheint die Hervorhebung des Neuartigen als Charakteristikum der Werke. Die ebenfalls 1796 komponierte „Missa in Tempore Belli“ („Paukenmesse“) kann nach Rochlitz³

als ein Muster gelten, wie man im neuen Geschmack diese Art Kirchenmusik komponiren soll: denn um nichts zu sagen von dem schönen reinen Satz, den man an diesem Meister genugsam kennt, so ist der Gesang, die durchaus stille, ruhige Empfindung, die sie einflösst, dem Ort und der Feyerlichkeit, für die sie bestimmt ist, angemessen, und alles, was nur spielend, witzelnd und erkünstelt, folglich des Gottesdienstes unwürdig oder sonst zweckwidrig wäre, weggelassen.

¹ Zit. nach: „Eben komme ich von Haydn...“ Georg August Griesingers Korrespondenz mit Joseph Haydns Verleger Breitkopf & Härtel 1799–1819, hrsg. und kommentiert von Otto Biba, Zürich 1987, S. 36.

² [Friedrich Rochlitz], Recension. Messe à 4 Voix avec accompagnement de 2 Violons, Viola et Basse, 2 Hautbois, 2 Clarinettes, 2 Bassons, Trompettes, Timbales et Orgue, composée par Joseph Haydn. No. 1. Partition [= Missa Sancti Bernardi von Offida], in: Allgemeine musikalische Zeitung 4 (1801/02), Sp. 705–718, hier Sp. 707.

³ [Ders.], Recensionen. Messe à 4 Voix avec accompagnement de 2 Violons, Viola et Basse, une Flûte, 2 Hautbois, 2 Clarinettes, 2 Bassons, Trompettes, Timbales et Orgue, composée par Joseph Haydn. No. 2. Partition [= Missa in tempore belli]. [...] Messe – wie oben – No. 3 [= Missa in angustii], in: Allgemeine musikalische Zeitung 6 (1803/04), Sp. 1–10, hier Sp. 7f.

Der gezielte Hinweis auf die Vorbildfunktion des Werkes für andere Komponisten und die Betonung der liturgischen Angemessenheit tragen zugleich bereits apologetische Züge. Sie sind zu verstehen als eine Reaktion auf die schon in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts einsetzende und im Verlauf des 19. Jahrhunderts immer vehementer geführte Auseinandersetzung um die liturgische Angemessenheit der konzertanten Kirchenmusik im Allgemeinen sowie jener der Wiener Klassik im Besonderen. Die Kritik an dieser wirkt sich auf die Rezeptionsgeschichte des Haydn'schen Mess-Ceuvres bis in das 20. Jahrhundert ebenso aus wie weitere immer wieder aufs Neue tradierte Klischeevorstellungen von Haydn als Kirchenmusiker⁴. In diesem Zusammenhang ist zunächst die Fixierung auf eine bestimmte Definition des Kirchenstils zu nennen, wie sie etwa in Heinrich Christoph Kochs „Musikalischem Lexikon“ formuliert wird⁵:

Derjenige Styl, dessen man sich bedientet, um würdige, erhabene, und besonders fromme Empfindungen auszudrücken, wird der Kirchenstyl genannt. Sein Charakter muß demnach Feyerlichkeit, Andacht und Würde seyn.

Um dies zu bewirken, ist nach Koch der sogenannte „strenge Styl, den man auch die gebundene oder fugenartige Schreibart nennen“, angemessen. Er habe „einen eigenthümlichen ernsthaften Charakter, wodurch er vorzüglich zu der Kirchenmusik geeignet wird.“⁶ Die enge Verbindung von polyphoner Satztechnik und Kirchenstil wird insbesondere in der romantischen Musikästhetik postuliert, deren Präferenz vor allem der klassischen Vokalpolyphonie Giovanni Pierluigi da Palestrinas und anderer vielfach Ausdruck findet. Dies geht einher mit einer zunehmenden Kritik an der konzertanten Kirchenmusik, die bekanntlich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in der apodiktischen Festlegung der sogenannten „wahren Kirchenmusik“ und der daraus resultierenden Polemik

⁴ Zur ausführlicheren Darstellung der Rezeptionsproblematik des Haydn'schen Mess-Schaffens siehe Peter Ickstadt, *Die Messen Joseph Haydns. Zu Form und Verhältnis von Text und Musik* (Musikwissenschaftliche Publikationen 31), Hildesheim 2009, S. 11–39.

⁵ Heinrich Christoph Koch, *Styl, Schreibart*, in: Ders., *Musikalisches Lexikon*, welches die theoretische und praktische Tonkunst, encyclopädisch bearbeitet, alle alten und neuen Kunstwörter erklärt, und die alten und neuen Instrumente beschrieben, enthält, Frankfurt a.M. 1802 (Reprint Kassel u.a. 2001), Sp. 1450–1456, hier Sp. 1453f.

⁶ Ebenda, Sp. 1451f.

des Cäcilianismus gegen das Mess-Schaffen Haydns und anderer Komponisten der Wiener Klassik gipfelt.

Darüber hinaus erfährt die Haydn'sche Kirchenmusik schon sehr früh eine Charakterisierung, die einen Widerspruch zu konventionellen Erwartungen bezüglich der musikalischen Textauslegung impliziert. So begründen zwei der frühen Biographen Haydns unwillkürlich das Klischee von einer stets heiteren, fröhlichen Kirchenmusik des Komponisten. Bezeichnend ist in diesem Zusammenhang Georg August Griesingers Feststellung: „Ueberhaupt war seine Andacht nicht von der düstern, immer büßenden Art, sondern heiter, ausgesöhnt, vertrauend, und in diesem Charakter ist auch seine Kirchenmusik geschrieben.“⁷

Giuseppe Carpani würdigt im „Neunten Brief“ seines Buches „Le Haydine“ die Kirchenmusik Haydns überwiegend positiv, stimmt aber zum Teil auch der zeitgenössischen Kritik an dieser zu, indem er zumindest einige Stellen in den Messen als unangemessen vertont charakterisiert. Carpani zufolge soll der Komponist selbst versucht haben, dies wie folgt zu rechtfertigen:

L'H a y d n si scusava di queste licenze, ch'egli ben conosceva per tali, con dire, che quando pensava a Dio, egli non sapeva immaginarselo che come un essere infinitamente grande ed infinitamente buono, e diceva che quest'ultima delle divine qualità lo rendeva sì pieno di fiducia e di gioja, ch'egli avrebbe messo in tempo allegro lo stesso „Miserere“.⁸

Pohl bezieht sich offensichtlich auf diese Textstelle, wenn er – allerdings ohne Quellenverweis in bemerkenswert freier Übersetzung und Deutung – folgende angebliche Äußerung Haydns gegenüber Carpani überliefert:

Ich weiß es nicht anders zu machen; wie ich's habe, so gebe ich es.
Wenn ich an Gott denke, ist mein Herz so voll von Freude, daß mir die Noten wie von der Spule laufen. Und da mir Gott ein fröh-

⁷ Griesinger, S. 101.

⁸ Giuseppe Carpani, *Le Haydine ovvero Lettere sulla vita e le opere del celebre Maestro Giuseppe Haydn*, Mailand 1812, S. 156f. (2. erweiterte Auflage Padua 1823, S. 161f.). In der deutschen Übersetzung Johanna Fürstauers lautet dieses Zitat: „Haydn hat versucht, diese Freiheiten, die er als solche betrachtete, zu entschuldigen, indem er sagte, wann immer er an Gott denke, vergegenwärtige er ihn sich als ein unendlich großes und gütiges Wesen, und vor allem diese göttliche Eigenschaft erfülle ihn mit soviel Zuversicht und Freude, daß er am liebsten sogar ein ‚Miserere‘ im Allegro-Tempo schriebe“ (Giuseppe Carpani, *Haydn. Sein Leben*, aus dem Italienischen und mit einem Vorwort von Johanna Fürstauer, St. Pölten und Salzburg, 2. Auflage 2009, S. 153).

lich Herz gegeben hat, so wird er mir's schon verzeihen, wenn ich ihm auch fröhlich diene.⁹

Dieses Zitat und die angeführte Feststellung Griesingers werden zum Teil in der musikwissenschaftlichen Forschung bis in das 21. Jahrhundert hinein zur Charakterisierung der Haydn'schen Kirchenmusik beansprucht, zudem ergänzt durch die Attribute des Kindlich-Naiven und sogar Belanglosen, die von einem vorurteils-behafteten allgemeinen Haydn-Bild auf das Mess-Schaffen übertragen wurden. Dies führt wiederum zu dem Vorwurf der mangelnden liturgischen Angemessenheit, des inadäquaten Bezuges zwischen Text und Musik sowie mangelnder Ausdruckstiefe und -intensität.

Für Adolf Bernhard Marx war Haydn entsprechend „ein durchaus frommer, katholischer Christ, aber in der ländlich unschuldigen Weise seines Landes“¹⁰. Marx unterscheidet darüber hinaus zwischen protestantisch-norddeutscher und katholisch-süddeutscher Tradition in der Kirchenmusik und vermisst in den Kirchenwerken Haydns „die Treue und evangelische Tiefe der großen Norddeutschen“¹¹: Ganz offensichtlich wird hier eine bestimmte Form der Textauslegung, wie sie in der barocken protestantischen Tradition, insbesondere im Werk Johann Sebastian Bachs repräsentiert ist, zum Maßstab der Bewertung erhoben. Auch diese Vorstellungen wirken bis heute nach.

Selbst die um 1900 einsetzende, um eine differenziertere Bewertung der Haydn'schen Kirchenmusik bemühte Forschung versucht die Kritik an Haydn innerhalb der genannten Argumentations-schemata zu widerlegen, anstatt diese grundsätzlich in Frage zu stellen. Innerhalb der musikwissenschaftlichen Forschung legt ein weiterer Deutungsansatz den Schwerpunkt zwar auf die Würdigung der musikimmanenten Qualität dieser Musik, betont dabei indessen den Primat einer autonom musikalischen gegenüber der textbedingten Formkonstitution. Exemplarisch ist in diesem Zusammenhang H.C. Robbins Landons These zu erwähnen, die späten Messen seien „Haydn's symphonic legacy“, d.h. „in their fundamental construction symphonies for voices and orchestra using

⁹ Pohl I, S. 357; vgl. ferner Pohl II, S. 326.

¹⁰ Adolf Bernhard Marx, Haydn (Joseph), in: Encyclopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften, oder Universal-Lexicon der Tonkunst, hrsg. von Gustav Schilling, Bd. 3, Stuttgart 1836, S. 518–526, hier S. 525.

¹¹ Ders., Haydn (Johann Michael), ebenda, S. 527.

the mass text.“¹² Diese These zieht eine Reihe von Untersuchungen nach sich, in denen vor allem die Existenz symphonischer und anderer autonom musikalischer Formmodelle in Mess-Sätzen Haydns nachzuweisen versucht wird, die Vorstellung von einer Überformung des Textes durch die Musik implizierend.

Den genannten Deutungs- und Bewertungsansätzen ist gemeinsam eine selektive Betrachtung der Werke, die entweder, geleitet von Vorurteilen unter Verzicht auf eine differenzierte Analyse, zu pauschalen Interpretationen und Beurteilungen führt oder, von bestimmten Prämissen ausgehend, sich lediglich auf die musikimmanente Ebene konzentriert und dabei dem Ausdrucksspektrum der Werke auf der textbestimmten Ebene zu wenig Bedeutung zukommen lässt. Die Rezeptionsproblematik des Haydn'schen Mess-Schaffens ist insofern geprägt durch das Spannungsfeld zwischen dominierenden konventionellen Erwartungshaltungen in Verbindung mit dieser Gattung und einer demgegenüber offensichtlich als divergierend empfundenen musikalischen Gestaltung wie auch Textauslegung seitens des Komponisten. Dies ist ein wesentlicher Grund dafür, dass sich im Gegensatz zu der bereits seit langem vollzogenen positiven Neubewertung der Instrumentalmusik des Komponisten im Bereich seiner Kirchenmusik die dargestellten Klischeevorstellungen hartnäckig behaupten. Das Bild von Haydn als Messenkomponist bedarf folglich in besonderer Weise einer Differenzierung. In diesem Zusammenhang gilt es zu untersuchen, inwiefern der kompositorische Prozess selbst durch den Einfluss traditioneller Gepflogenheiten der Gattungsgeschichte einerseits und individuellen Ausdruckswillen andererseits geprägt ist.

Innerhalb des 13 konzertante Werke und eine fragmentarische A-cappella-Komposition umfassenden Mess-Schaffens von Haydn¹³ bilden die zwischen 1749 und 1782 aus verschiedenen, zumeist unbekannten Anlässen entstandenen Werke eine erste Gruppe. Dabei sind die frühen Messen unterschiedlichen Traditionen der Gattung verpflichtet: die „Missa brevis in F“ (Hob. XXII:1, 1749)

¹² H.C. Robbins Landon, *The Symphonies of Joseph Haydn*, London 1955, S. 596.

¹³ Zur Entstehungsgeschichte der einzelnen Messen sowie zur umstrittenen Autorschaft der „Missa ‚Rorate coeli desuper‘“ siehe insbesondere die Vorworte und Kritischen Berichte in: Joseph Haydn, Messen Nr. 1–2, hrsg. von James Dack und Georg Feder (JHW XXIII/1a), München 1992; Messen Nr. 3–4, hrsg. von James Dack und Marianne Helms (JHW XXIII/1b), München 1999; Messen Nr. 5–8, hrsg. von H.C. Robbins Landon in Verbindung mit Karl Heinz Füssl und Christa Landon (JHW XXIII/2), München 1958 (zu dieser Ausgabe ist bislang kein Kritischer Bericht erschienen) sowie Peter Ickstadt, *Die Messen Joseph Haydns*, S. 67–148.

und die „Missa ‚Rorate coeli desuper‘“ (Hob. XXII:3, um 1749) mit komprimierter Vertonung im Rahmen einer einteiligen Satzanlage dem Typus der Missa brevis, die „Missa Cellensis in honorem B.V.M.“ („Cäcilienmesse“, Hob. XXII:5, 1766 begonnen) mit ihren jeweils aus mehreren Nummern bestehenden Einzelsätzen dagegen dem in barocker Tradition begründeten Typus der groß angelegten Nummern-Messe¹⁴. In den zwischen 1768 und 1782 komponierten Mess-Vertonungen, d.h. der „Missa in honorem B.V.M.“ („Große Orgelsolomesse“, Hob. XXII:4, ca. 1768), der „Missa Sancti Nicolai“ („Nikolaimesse“, Hob. XXII:6, 1772), der „Missa brevis Sancti Joannis de Deo“ („Kleine Orgelsolomesse“, Hob. XXII:7, ca. 1775) und der „Missa Cellensis“ („Mariazellermesse“, Hob. XXII:8, 1782) entwickelt Haydn in Auseinandersetzung mit diesen Traditionslinien einen eigenständigen Stil, geprägt durch eine Synthese aus Elementen einteiliger und in mehrere Nummern gegliederter Mess-Sätze¹⁵.

Die zweite Gruppe besteht aus den sechs späten, ab 1796 komponierten Messen. Diese entstanden, von einer Ausnahme abgesehen¹⁶, als alljährliche Verpflichtung Haydns offenbar anlässlich des Namenstages der Gemahlin des Fürsten Nikolaus II. Esterházy, Maria Josepha Hermenegild. Sie bilden als stilistisch geschlossener Werkkomplex neben den beiden im gleichen Zeitraum entstandenen Oratorien „Die Schöpfung“ (1798) und „Die Jahreszeiten“ (1801) einen abschließenden Höhepunkt im Schaffen des Komponisten.

ZUM VERHÄLTNIS ZWISCHEN TEXT UND MUSIK IN HAYDNS SPÄTEN MESSEN

Formkonstitution und musikalische Semantik in Haydns Mess-Schaffen werden, dem Wesen der Vokalmusik entsprechend, sowohl durch externe, textbedingte als auch durch autonom musikalische Faktoren und Bedeutungskonstituenten bestimmt. Dabei ist hinsichtlich der formalen Anlage der Mess-Sätze festzustellen, dass

¹⁴ Dieser oft auch als Kantaten-Messe bezeichnete Typus findet eine besonders konsequente und extensive Ausprägung in Bachs „h-Moll-Messe“.

¹⁵ Dies gilt ferner in ähnlicher Form auch für die fragmentarisch überlieferte „Missa a quattro voci alla cappella ‚Sunt bona mixta malis‘“ (Hob. XXII:2; 1768), in der sich Haydn mit der im Rahmen der Gattung weiterhin bestehenden A-cappella-Tradition im sogenannten Palestrina-Stil auseinandersetzt.

¹⁶ Die „Missa in tempore belli“ wurde für eine Primizfeier in Wien komponiert und dort am 26. Dezember 1796 erstmalig aufgeführt.

der Komponist insbesondere in den späten Messen eine überzeugende Synthese von musikimmanenten und textbestimmten Formkonstituenten erreicht und beide Bedeutungsebenen demzufolge nicht in einem antinomischen Verhältnis zueinander stehen¹⁷.

Die vorliegende Untersuchung konzentriert sich auf das Verhältnis zwischen Text und Musik auf der extern bestimmten Bedeutungsebene. Sie geht von zwei wesentlichen Fragestellungen aus:

1. W a s wird in der Musik b e z e i c h n e t ?

Dabei ist von Relevanz, welche Textauslegung der Komponist jeweils vornimmt und inwiefern in diesem Zusammenhang traditionell akzentuierte semantische Gehalte des Textes oder unkonventionelle, neue Konnotate desselben zum Gegenstand der Darstellung gemacht werden.

2. W e l c h e G e s t a l t haben die musikalischen Z e i c h e n ?

Auch hier ist zu untersuchen, inwiefern traditionell etablierte Gestaltungselemente oder individuelle, neuartige Ausdrucksmittel Anwendung finden.

Ein signifikantes Beispiel zur Verdeutlichung des Verhältnisses zwischen Text und Musik in Haydns späten Messen bildet das „Et incarnatus est“ aus dem Credo der „Missa in tempore belli“.

Der zentrale Textabschnitt „Et incarnatus est“ bis „et sepultus est“ aus dem Credo erfährt in Haydns Messen entsprechend traditionellen Gepflogenheiten der Gattung in der Regel eine extensivere Behandlung als die anderen Aussagen des Glaubensbekenntnisses¹⁸. In den späten wie auch in vier der bis 1782 entstandenen Messen bildet er die Textgrundlage der mittleren von insgesamt drei Nummern des Credo-Satzes, die sich wiederum in zwei, dem Textinhalt entsprechend zumeist kontrastierend gestaltete Teile, das „Et incarnatus“ und das „Crucifixus“, gliedert. Diese bilden indessen in der „Missa in tempore belli“ einen engeren Zusammenhang, zumal Haydn hier auf die gegensätzliche Gestaltung der beiden Textausagen verzichtet und darüber hinaus durch die harmonische Verknüpfung der beiden Teile und die daraus resultierende tonale Geschlossenheit der gesamten Nummer den theologischen Bezug zwischen Menschwerdung, Passion und Tod Christi betont.

¹⁷ Vgl. Ickstadt, Die Messen Joseph Haydns, besonders S. 320–417.

¹⁸ Vgl. ebenda, S. 465ff.

DAS „ET INCARNATUS EST“¹⁹

Der vorliegende „Et incarnatus“-Abschnitt (T. 34–65) greift zunächst aus der Gattungstradition bekannte Ansätze der Textdeutung und damit einhergehende Gestaltungsprinzipien auf, die sich in ähnlicher Form zum Teil auch in den frühen, bis 1782 entstandenen Messen Haydns²⁰ und solchen anderer Komponisten finden²¹. So wird im Wesentlichen, traditionellen Gepflogenheiten entsprechend, das Mysterium der Inkarnation, das heißt der Transformation der göttlichen Gestalt wie auch der Unfassbarkeit der Menschwerdung symbolisch verdeutlicht. Ein wichtiges musikalisches Ausdrucksmittel in diesem Zusammenhang ist die ruhige, dunkle und geheimnisvolle Grundstimmung des Abschnittsbeginns, beruhend auf dem langsamen Tempo (Adagio), der Tonart c-Moll, der reduzierten Dynamik (p) und Besetzung (lediglich Streicher) sowie der tiefen Tonlage des Satzes²². Konventionell erscheint ebenso die harmonische Gestaltung, charakterisiert durch eine Modulation, in diesem Falle von der Tonika c-Moll zu deren Paralleltonart Es-Dur (T. 65), als symbolischem Ausdruck des Prozesses der mit der Inkarnation verbundenen Transformation der göttlichen Gestalt, ferner durch das Auftreten verminderter Septakkorde und alterierter oder anderer ungewöhnlicher Akkorde als Zeichen der Unfassbarkeit des Geheimnisses der Inkarnation, hier zum Beispiel des alterierten Akkordes zu dem Wort „Spiritu“ (T. 44)²³.

¹⁹ Die Untersuchung basiert auf Haydn, Messen Nr. 5–8, S. 89–165.

²⁰ Siehe die „Missa Cellensis in honorem B.M.V.“, die „Missa in honorem B.M.V.“, die „Missa Sancti Nicolai“ und die „Missa Cellensis“ von 1782 (vgl. Ickstadt, Die Messen Joseph Haydns, S. 499–503).

²¹ Vgl. Bruce C. MacIntyre, *The Viennese Concerted Mass of the Early Classic Period* (Studies in Musicology 89), Ann Arbor, Mich., 1986, S. 371–383. Weitere signifikante Beispiele bilden Bachs „h-Moll-Messe“ und Mozarts „Missa in C“ („Krönungs-Messe“), KV 317.

²² Dieser Typus der „Et incarnatus“-Vertonung dominiert in den bis 1782 entstandenen Messen Haydns, während er in den späten Messen neben der „Missa in tempore belli“ lediglich in der „Theresienmesse“ auftritt. Sein Grundgestus kann auch im Sinne eines Hinweises auf den Zusammenhang zwischen Menschwerdung und Passion Christi gedeutet werden, der sich im vorliegenden Werk – wie oben erwähnt – zudem auch in der formalen und harmonischen Gesamtanlage der Nummer widerspiegelt. In vier der späten Messen bevorzugt Haydn demgegenüber einen anderen, ebenfalls in der Gattungstradition verankerten Typus mit lyrisch-pastoralem Gestus, der symbolisch auf die mit der Geburt Christi assoziierte Hirtenszenarie der Heiligen Nacht sowie die Heilsbedeutung der Menschwerdung verweist.

²³ Vgl. Ickstadt, Die Messen Joseph Haydns, S. 501–504.

Diese traditionellen Gestaltungselemente werden indessen mit neuen Ausdrucksmitteln verknüpft. So verweist bereits die instrumentale Einleitung (T. 34–39) auf eine im Vergleich zu den früheren Messen Haydns und solchen anderer Komponisten wesentlich größere Bedeutung des Orchesterparts, der sich aus einer reinen Begleitfunktion herauslöst (Notenbeispiel 1). Eine wesentliche Voraussetzung dafür ist die insbesondere in den Holzbläsern erweiterte, symphonische Besetzung der späten Messen²⁴, die eine größere Klangdifferenzierung im Orchester ermöglicht und die Instrumentation zu einem wichtigen Ausdrucksträger werden lässt. Darüber hinaus ist auch die differenzierte thematische Gestaltung im Detail für die Konstitution der beschriebenen geheimnisvollen Grundstimmung des Abschnitts von großer Bedeutung. Dementsprechend erzeugt die einleitende, die nachfolgenden Phrasen des Solo-Basses (T. 40ff.) antizipierende Instrumentalmotivik (T. 34–39) der Streicher mit aufwärtsgerichteter Melodik²⁵ sowie den sich anschließenden spannungsvollen Pausen ebenso wie der unvermittelte, kontrastierende Forte-Einsatz des Orchester-Tutti in Takt 38f. mit dominantischem Halbschluss den Eindruck von Offenheit als weiteres Zeichen der Unfassbarkeit des Mysteriums. Satztechnisch wird dies verstärkt durch das eröffnende Unisono aller Stimmen²⁶. Charakteristisch im weiteren Verlauf ist die eigenständige, kontrapunktisch zu den Vokalstimmen geführte Motivik der Violine I (T. 40ff.), gekennzeichnet durch eine diatonische Abwärtsbewegung,

²⁴ Sie umfasst im „Et incarnatus“ der „Missa in tempore belli“ zwei Oboen, zwei Klarinetten, zwei Fagotte, zwei Hörner in C (alto), Violine I und II, Viola, Violoncello / Basso und Orgel. In den anderen Teilen dieser Messe kommen an Stelle der beiden Hörner zwei Trompeten in C und Pauken zum Einsatz, im „Qui tollis“ des Gloria-Satzes zudem eine Flöte.

²⁵ In den oben genannten früheren Messen Haydns mit gleichem Grundgestus findet man demgegenüber stets eine abwärtsgerichtete Melodik in Verbindung mit den Worten „et incarnatus est“, die als bildhafte Verdeutlichung der mit der Menschwerdung verbundenen Vorstellungen der Erniedrigung Gottes wie auch des Herabsteigens vom Himmel gedeutet werden kann (vgl. Ickstadt, Die Messen Joseph Haydns, S. 499ff.).

²⁶ Vgl. Armin Raab, Funktionen des Unisono. Dargestellt an den Streichquartetten und Messen von Joseph Haydn, Frankfurt a.M. 1990, S. 179f. Raab zufolge lässt sich zudem insbesondere „an Accompagnato-Rezitativen [...] für das späte 18. Jahrhundert eine Konzentration des Unisono auf negative Affektbereiche (Rache, Zorn, Todesangst) feststellen“. Demgemäß mache auch Haydn von der Möglichkeit Gebrauch, entsprechende Textstellen des Mess-Ordinariums „durch Unisoni zu illustrieren“ (ebenda, S. 179). Folglich sind nach Raab die instrumentalen Eröffnungsunisoni des „Et incarnatus“ der „Missa in tempore belli“ und der „Theresienmesse“ „auf den Inhalt des gesamten langsamen Teiles abgestimmt und binden damit auch das ‚incarnatus‘ bereits in das Todesgeschehen ein“ (ebenda, S. 180).

deren aus der Motivik des Orchestervorspiels bzw. der Vokalstimme abgeleitete Rhythmik als Bewegungsimpuls und Eröffnung des nachfolgenden kontinuierlichen Steigerungsprozesses fungiert.

Von besonderer Bedeutung im Hinblick auf neuartige Gestaltungselemente in Haydns späten Messen ist die sowohl Vokal- als auch Instrumentalstimmen einschließende Differenzierung der Satzstruktur, die ebenfalls dem Ausdruck semantischer Gehalte dient. So resultiert zum Beispiel die bei Haydn charakteristische Aufhellung der Klangfarbe in Verbindung mit der Aussage „ex Maria Virgine“ im vorliegenden „Et incarnatus“ (T. 46–49) im Gegensatz zu den frühen Messen nicht aus einem Wechsel von Tonart und -geschlecht, sondern aus einer höheren Tonlage bei Aussparung der Bass-Stimmen sowie dem Einsatz des Solo-Soprans anstelle des Basses²⁷. Exemplarisch ist in diesem Zusammenhang jedoch vor allem die neuartige symbolische Verdeutlichung des prozessualen Charakters der Menschwerdung mittels einer kontinuierlichen musikalischen Steigerung, kulminierend in dem abschließenden „Et homo factus est“ des Chores (Notenbeispiel 2). Ausgehend von dem Tenor (T. 50f.) setzt zunächst mit jeder Wiederholung dieser Textaussage eine höhere Solo-Stimme ein (Alt in T. 52f. und Sopran in T. 54ff.). Die steigende Tonlage geht einher mit einer Klangdifferenzierung mittels der Instrumentation, insbesondere der wechselnden Holzbläserbegleitung (Klarinetten und Fagott in T. 50f. sowie T. 54ff., nur Oboen in T. 52f.). Das Aussparen der Basslage verstärkt zusätzlich den Eindruck eines schwebenden Klangs, insbesondere in Verbindung mit dem weichen Klang der Klarinetten, der chromatischen Stimmführung im Rahmen der Sopran-Kantilene und einer darin begründeten harmonischen Instabilität. Damit wird ebenfalls der Transformationsprozess der Inkarnation symbolisch ausgedrückt. Anstelle des in Takt 58 zu erwartenden Abschlusses in der neuen Tonika Es-Dur erklingt ein Trugschluss in Form eines verkürzten Dominantseptnonakkords, verbunden mit einem überraschenden, rhythmisch gedehnten Forte-Einsatz des Chores und des Orchester-Tutti. Dieser fungiert als retardierendes Element vor der eigentlichen Schlusskadenz in Takt 61–65, die eine nochmalige Steigerung mit rhythmischer Beschleunigung in den Streichern (zunächst Achtel, dann Sechzehntel) und einem Crescendo (von piano zu forte) enthält. Sie wirkt insofern wie ein endgültiger Durchbruch und Abschluss des Prozesses, der zugleich die Heilsbedeutung der Menschwerdung indiziert.

²⁷ Die damit erzeugte mildere Wirkung der Musik verweist symbolisch auf Maria als Beschützerin der Menschen und deren Fürsprecherin vor Gott.

175

Notenbeispiel 2:

2 Ob.

2 Klar. (B)

2 Fg.

2 Hr. (C alto)

V. I

V. II

Va.

S

A

T

B

Bs.

Org.

p

Solo

Solo

Solo

et ho - mo

et ho - mo fa - ctus est,

et ho - mo fa - ctus est,

10 8 6 5 7 6 5 10 8 6 5 7 6 5 5 3 6 4

2 Ob.

2 Klar. (B)

2 Fg.

2 Hr. (C alto)

V. I

V. II

Va.

S
fa-ctus est, et, et ho-mo fa-ctus est.

A
fa-ctus est, et, et ho-mo fa-ctus est.

T
8 fa-ctus est, et, et ho-mo fa-ctus est.

B
fa-ctus est, et, et ho-mo fa-ctus est.

Bs.
Tutti Solo Tutti

Joseph Haydn, „Missa in tempore belli“, Credo, T. 50–65.

Während in den früheren Messen Haydns der Prozess der Menschwerdung in Verbindung mit der Textstelle „et homo factus est“ entsprechend traditionellen Gepflogenheiten der arienhaften solistischen „Et incarnatus“-Vertonung mittels Koloraturen symbolisch zum Ausdruck gebracht wird²⁸, erfolgt dies hier demzufolge mittels einer differenzierteren thematischen Gestaltung und Satzstruktur, deren Konstitution auf dem Einsatz aller Vokalsolisten

²⁸ Vgl. Ickstadt, Die Messen Joseph Haydns, S. 501f.

und des Chores sowie auf einer gezielten Instrumentation beruht. Als formale Konsequenz ergibt sich daraus zugleich eine enger an der Textstruktur orientierte Form an Stelle des in den frühen Messen teilweise vorhandenen Aufbaus nach Art einer zweiteiligen Kirchen-Arie mit musikalisch bedingter zweimaliger Vertonung des gesamten Textabschnitts. Mit den genannten neuartigen Gestaltungselementen erreicht Haydn insgesamt eine Differenzierung, Verdichtung und Intensivierung des Ausdrucksgehaltes.

DAS „CRUCIFIXUS“

In der Vertonung des „Crucifixus“ (T. 65–93) stehen im Rahmen der gesamten konzertanten Messtradition, so auch in Haydns frühen Messen, als zentral zu bezeichnende Bedeutungsgehalte der mit Kreuzigungsgeschehen und Passion verbundene Affekt des Leidens und des Schmerzes („Affectus doloris“), die damit einhergehende Betonung des menschlichen Sündenbewusstseins sowie die in den Worten „et sepultus est“ implizierten Bedeutungsgehalte „Tod“ und „Begräbnis Jesu“ im Vordergrund. Diese Textauslegung beruht auf der Vorstellung von einer engen Verknüpfung der Passion Christi mit dem Sündenfall und der Sündhaftigkeit des Menschen im Sinne eines „kausal verstandenen Bezuges zwischen Adams Schuld und Christi Erlösertat.“²⁹ Sie

entspricht [...] einem im ganzen Mittelalter und auch nach der Glaubenspaltung im katholischen wie evangelischen Dogma liturgisch und exegetisch verankerten, absolut grundlegenden Konzept der Heilsgeschichte³⁰

und findet ihren letzten Höhepunkt in den Kantaten und Passionen Johann Sebastian Bachs. In der Gattungsgeschichte der Messe bleibt sie sogar über das Barockzeitalter hinaus noch maßgeblich.

Traditionelle Ausdrucksmittel in Verbindung mit dieser Deutung des „Crucifixus“ sind dementsprechend

- ein in der Regel dramatisch-erregter Grundgestus,
- als konventionalisierter Ausdruck des „Affectus doloris“ fungierende rhetorische Figuren, insbesondere signifikante chromatische Linien im Sinne der „pathopoeia“ bzw. des „passus

²⁹ Martin Stern, Haydns „Schöpfung“. Geist und Herkunft des van Swieten'schen Librettos, in: HST I/3 (1966), S. 121–198, hier S. 136.

³⁰ Ebenda.

- duriusculus“, als spezielle Form selbiger der chromatische Quartgang (Lamento-Bass) und / oder verminderte Tonsprünge im Sinne des „saltus duriusculus“,
- eine daraus resultierende spannungsreiche Harmonik, geprägt insbesondere durch verminderte Septakkorde und andere alterierte Akkorde,
 - eine imitatorisch-polyphone Satzstruktur, die in Verbindung mit den genannten rhetorischen Figuren die Basis der expressiven Harmonik, der Verdichtung des Satzes und der daraus resultierenden Ausdrucksintensivierung im Rahmen des zentralen Credo-Abschnitts bildet³¹.

In Haydns frühem Mess-Schaffen treten diese Gestaltungsmerkmale exemplarisch insbesondere in der „Missa in honorem B.V.M.“ sowie auch in der „Missa Cellensis“ von 1782 auf³². Die mit den Worten „et sepultus est“ verbundenen semantischen Gehalte wie „Tod“, „Todesstille“, „Grab“ bzw. „Grabesruhe“ werden musikalisch in der Regel durch eine tiefe Tonlage aller Stimmen, einen reduzierten Ambitus derselben, absteigende Melodik und Tonwiederholungen, eine Reduktion von Dynamik und Besetzung sowie einen Wechsel zum homophonen Satz ausgedrückt³³.

Im „Crucifixus“ der „Missa in tempore belli“ findet man demgegenüber eine von den dargelegten traditionellen Gepflogenheiten grundlegend abweichende Gestaltung. Auffallend ist in diesem Zusammenhang vor allem der ungewöhnlich verhaltene Grundgestus dieses Abschnitts (Notenbeispiel 3). Er wird erzeugt durch die bereits zu Beginn reduzierte Dynamik (p), den geringen Ambitus der einzelnen Stimmen, deren vorwiegend diatonische bzw. durch Tonwiederholungen geprägte Melodik, Orgelpunkte im Vokal-Bass (T. 67–71: es; T. 71–75: c) und das Pizzicato in Violoncello und Basso. Die Harmonik ist zwar traditionellen Gepflogenheiten entsprechend ausgesprochen spannungsreich, trägt indessen im Kontext der beschriebenen Grundstimmung nicht zu einem dramatisch-erregten Charakter bei. So erklingt über dem kontinuierlich wiederholten Tonika-Grundton es (T. 67ff.) der zugehörige verkürzte Dominantseptnonakkord in Oberstimmen und Orchester. Dasselbe wiederholt sich in der Tonikaparallele c-Moll (T. 71ff.).

³¹ Vgl. Ickstadt, Die Messen Joseph Haydns, S. 481ff.

³² Vgl. ebenda, S. 467–471.

³³ Vgl. ebenda.

Notenbeispiel 3:

[illegible]

Joseph Haydn, „Missa in tempore belli“, Credo, T. 65–69.

Die sich anschließende Vertonung der Aussage „passus et sepultus est“ behält die beschriebene verhaltene Grundstimmung des Abschnittsbeginns überwiegend bei. Die dort auftretenden Gestaltungselemente sind hier zum Teil modifiziert durch eine nun tiefere Tonlage, abwärtsgerichtete Melodik, längere Notenwerte und eine weitere Reduktion der Dynamik (T. 88ff.: pp). Sie dienen damit zugleich der Verdeutlichung der Worte „sepultus est“ und wurden oben bereits als Ausdrucksmittel in Verbindung mit der Vertonung der entsprechenden Textstelle in anderen Messen erwähnt. Die hier jedoch noch komplexere und spannungsreichere Harmonik nimmt allerdings Bezug auf die Semantik des Begriffes

„passus“ (Notenbeispiel 4). Charakteristisch ist neben der Wahl verminderter und alterierter Akkorde vor allem deren ungewöhnliche Verknüpfung, die eine Auflösung von Dissonanzen und Vorhaltsbildungen bis zum Abschluss in Takt 88 aufspart. Neuartig erscheint darüber hinaus die zusätzliche Profilierung und Akzentuierung von Klangcharakteristik und -farbe der einzelnen Akkorde über die Instrumentation, das heißt die jeweils oktavierenden, nachschlagend auf unbetonter Zählzeit einsetzenden Holzbläser. Damit wird erneut die Bedeutung der Instrumentation in den späten Messen als Mittel der Klangdifferenzierung und wesentlichem Ausdrucksträger evident und hier zugleich der besondere Stellenwert der Harmonik unterstrichen.

Die chromatischen Linien in Sopran und Bass, insbesondere dessen Quartgang (T. 80ff.), sind als „passus duriusculi“ deutbar, ihr Profil verliert indessen im dargestellten Kontext an Evidenz, zumal nicht mehr das lineare Phänomen, sondern die Harmonik im Vordergrund steht. Bezeichnend ist in diesem Zusammenhang auch die Entscheidung für eine homophone an Stelle der vormals oft üblichen imitatorisch-polyphonen Satzstruktur. Dies verweist auf einen Wandlungsprozess in Verständnis und Anwendung rhetorischer Figuren, den Gernot Gruber wie folgt charakterisiert³⁴:

[...] das Ideal der schöpferischen Spontaneität bringt auch tatsächlich für das Figurenwesen folgeschwere Veränderungen mit sich. Der Figurenvorrat mitsamt seinem musikanschaulichen Hintergrund stellt für Haydn ein Material dar, das er gemäß diesen sich wandelnden gestalterischen Prinzipien gebraucht. Der viele Möglichkeiten und Stufen einer Veränderung einschließende Begriff des Materialcharakters dürfte dem Sachverhalt besser angemessen sein als eine scharfe Antithese von Gültigkeit oder Bedeutungslosigkeit des Figurenwesens.

Die vorliegende „Crucifixus“-Vertonung ist demnach geprägt durch das Spannungsverhältnis zwischen Gestaltungselementen, die eine in der Messtradition atypische, also verhaltene Grundstimmung erzeugen, und solchen, die auch Bedeutungsgehalte des Leidens anzeigen. Dies erklärt sich aus einer neuartigen musikalischen Exegese des Textes heraus. Sie stellt nicht mehr wie bisher üblich den „Affectus doloris“ als abstrahierten, objektivierten Ausdrucksgehalt

³⁴ Gernot Gruber, *Musikalische Rhetorik und barocke Bildlichkeit in Kompositionen des jungen Haydn*, in: *Der junge Haydn. Internationale Arbeitstagung des Instituts für Aufführungspraxis*: Graz 1970, hrsg. von Vera Schwarz, Graz 1972, S. 168–191, hier S. 184.

Notenbeispiel 4:

2 Ob.
2 Klar. (B)
2 Fg.
V. I
V. II
Va.
S
A
T
B
Bs.

se - pul - - tus est, pas - sus, pas - sus
se - pul - - tus est, pas - sus, pas - sus
se - pul - - tus est, pas - sus, pas - sus
se - pul - - tus est, pas - sus, pas - sus

p^7 $[p^7]$ $[p^v]$ $[p^7]$ d^7

85

2 Ob.

2 Klar. (B)

2 Fg.

2 Hr. (C alto)

V. I

V. II

Va.

S

A

T

B

Bs.

et se - pul - tus est, se -

et se - pul - tus est, se -

et se - pul - tus est, se -

et se - pul - tus est, se -

s⁷ [D⁷] D⁶.....5 t

pp

pp

pp

pp

pp

Joseph Haydn, „Missa in tempore belli“, Credo, T. 81–88.

des Leidensgeschehens sowie das damit verknüpfte Sündenbewusstsein der Gläubigen in den Mittelpunkt, sondern sie deutet die Passion aus der Perspektive des betroffenen Subjekts, Jesus Christus. Dabei werden theologische Deutungsansätze, vor allem des Johannes-Evangeliums, mit zeitgenössischen geistesgeschichtlichen und ästhetischen Positionen zu einer neuartigen Textexegese verknüpft. Insbesondere in der Darstellung des Johannes-Evangeliums ist die Kreuzigung Alfred Dürr zufolge

die notwendige Durchgangsstation auf dem Weg der Heimkehr zum Vater. [...] Auch am Kreuz ist Jesus nicht der Schmerzensmann, sondern der Vollstrecker des väterlichen Willens. Darum gleichen seine letzten Worte „Es ist vollbracht!“ einem Jubelruf. Er stirbt ohne lautes Schreien.³⁵

Jesus durchläuft die Passion demnach als Herrscher und erträgt das Leiden mit Geduld und stiller Größe. Während Johann Sebastian Bach jedoch etwa im Eingangsschor seiner „Johannes-Passion“ („Herr, unser Herrscher“) entsprechend dessen Textaussage neben der Darstellung der Dimension der Passion selbst auch die Größe und Macht Gottes im Leiden musikalisch betont, setzt Haydn in seiner Deutung andere Akzente. Sie sind beeinflusst von der für den ästhetischen Diskurs des 18. Jahrhunderts bedeutsamen Theorie des Erhabenen.

So lässt sich der ungewöhnlich verhaltene und ruhige Gestus des vorliegenden „Crucifixus“-Abschnitts damit erklären, dass Haydn das Leidensgeschehen hier offensichtlich im Sinne einer bestimmten Kategorie des Erhabenen, das heißt der „stillen Größe“, deutet. In Sulzers „Allgemeiner Theorie der schönen Künste“ wird diese wie folgt definiert:

Wie die hohe Sinnesart, die das Gemüth bey den wichtigsten Vorfällen, selbst bey dem stürmenden Ungewitter der Gefahren und des Unglücks in bewunderungswürdiger Ruhe zu erhalten vermag, etwas erhabenes hat, so können im Gegentheil auch die Leidenschaften eine wunderbare und erstaunliche Würksamkeit hervorbringen. Bey der stillen Größe der hohen Gesinnungen bewundern wir die Stärke der Seele, die sich bey den heftigsten Anfällen in Ruhe zu erhalten vermag [...].³⁶

³⁵ Alfred Dürr, Die Johannes-Passion von Johann Sebastian Bach, Kassel 1988, S. 48f.

³⁶ Johann Georg Sulzer, Allgemeine Theorie der Schönen Künste, 4 Bde. und 1 Register-Bd., 2. Auflage, Leipzig 1792–1797, Bd. 2 (1792), S. 101. Bemerkenswert sind hier die Parallelen zu Johann Joachim Winckelmanns Ausführungen über Werke der griechischen Antike, insbesondere die Laokoon-Gruppe: „Das allgemeine vorzügliche Kennzeichen der griechischen Meisterstücke ist endlich eine edle Einfalt, und eine stille Größe, sowohl in der Stellung als im Ausdrucke. So wie die Tiefe des Meers allezeit ruhig bleibt, die Oberfläche mag noch so wüten, ebenso zeigt der Ausdruck in den Figuren der Griechen bei allen Leidenschaften eine große und gesetzte Seele. Diese Seele schildert sich in dem Gesichte des Laokoons, und nicht in dem Gesichte allein, bei dem heftigsten Leiden“ (Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst, hrsg. von Ludwig Uhlig, Stuttgart 1969, S. 20).

Christian Friedrich Michaelis ordnet diese Kategorie in der Musik dem „E l e g i s c h - Erhabenen“ zu³⁷:

Z w e i t e n s giebt es ein Erhabenes, welches man das E l e g i s c h - Erhabene nennen und mit der stillen Größe und edlen Zurückgezogenheit w e i b l i c h e r Charaktere vergleichen könnte. [...]

Schwermüthige Resignation scheint ihre Stimmung auszumachen.

Diese neuartige, von etablierten Konventionen der Gattungstradition abweichende musikalische Auslegung der Passionsthematik prägt einen Großteil der „Crucifixus“-Vertonungen und darüber hinaus auch der Vertonungen der litaneuartigen Anrufung „Qui tollis peccata mundi“ im Gloria der späten Messen Haydns.

Die Darstellung des Erhabenen verfolgt zugleich die Intention, entsprechende Empfindungen, das heißt in diesem Falle Mitleid und edles Mitgefühl in dem mit dem erhabenen Gegenstand konfrontierten Subjekt zu evozieren. Sie können, wie Michaelis ebenfalls ausführt, von der musikalischen Darstellung eben dieses Gegenstandes selbst ausgehen oder aber auch selbst zum Gegenstand der musikalischen Darstellung werden³⁸:

Die Musik kann e n t w e d e r durch ihre innere Einrichtung, unabhängig vom Gefühlsausdruck, das Gefühl des Erhabenen zu erregen suchen, o d e r den Gemüthszustand bei diesem Gefühl schildern. Im erstern Fall kann man sie selbst, objektiv, e r h a b e n nennen, wie die rauhe Natur, welche erhabene Gefühle wirkt; im zweiten Fall ist sie Darstellung des Pathetisch-Erhabenen. [...] Im erstern Fall sucht sie analogisch die Eindrücke der äußern Natur in ihrer Erhabenheit nachzuahmen, und so auf das Gemüth zu wirken, wie die Natur auf uns wirkt, um unsre Einbildungskraft anzuspannen, und uns zu Ideen des Unendlich-Großen zu erheben. Im andern Fall ist sie Schilderung unserer selbst, wie wir vom Erhabenen gerührt, erschüttert, hin- und her bewegt und begeistert werden.

Im vorliegenden Abschnitt aus der „Missa in tempore belli“ werden dementsprechend die Empfindungen des Mitleids und edlen Mitgefühls nicht nur durch die Darstellung des stillen Leidens evoziert, sondern zugleich auch in der Musik selbst bereits indiziert. So kommt in dem mehrfach auftretenden, durch einen Doppel-

³⁷ Christian Friedrich Michaelis, Ueber das Erhabene in der Musik (1801), in: Ders., Ueber den Geist der Tonkunst und andere Schriften, hrsg. von Lothar Schmidt (Musikästhetische Schriften nach Kant 2), Chemnitz 1997, S. 168–174, hier S. 172.

³⁸ Ders., Einige Bemerkungen über das Erhabene der Musik (1805), ebenda, S. 242ff., hier S. 243f.

schlag charakterisierten instrumentalen Begleitmotiv mit wehmütig-anrührendem Gestus (Notenbeispiel 3)³⁹ sowie insbesondere in der Seufzer-Motivik der beiden, lediglich von den Violinen und der Viola begleiteten Solo-Stimmen (Notenbeispiel 5: T. 76f.) zu dem Wort „passus“ das Mitleid des mit dem Gedanken an die Leidensgeschichte Christi konfrontierten Menschen zum Ausdruck. Auch dem in Takt 78–81 folgenden Einsatz des Chores zu den Worten „passus et sepultus“ (Notenbeispiel 5), nun begleitet von dem gesamten Orchester (mit Ausnahme der Hörner), verbunden mit einer überraschenden harmonischen Rückung von c-Moll (T. 77) nach Des-Dur (T. 78) sowie einem dynamischen Wechsel zum Forte, Melodiephrasen mit großem Ambitus einer Dezime in Sopran und Tenor, dem partiellen Unisono aller Stimmen und der erregten Sechzehntelbewegung in Violine II und Viola, mutet ein wehmütig-elegischer Charakter an. Zugleich erzeugen die genannten Gestaltungselemente eine machtvolle Wirkung und zeigen damit, wenn auch nur in Form eines kurzen Aufleuchtens, die Größe des Leidens Christi an.

Insgesamt verweist der vorliegende „Crucifixus“-Abschnitt demzufolge exemplarisch auf ein wesentliches Merkmal der späten Messen Haydns: die Verknüpfung verschiedener Darstellungsperspektiven zur Konstitution eines mehrdimensionalen Bedeutungsgeflechts.

Der Einfluss des Gedankengutes der Aufklärung auf die musikalische Deutung der Passionsthematik spiegelt sich ferner nicht nur in der Theorie des Erhabenen wider, sondern auch in dem gewandelten Menschenbild der Aufklärung. So wird zum Beispiel in Gottfried van Swietens Libretto zu Haydns Oratorium „Die Schöpfung“ der Sündenfall bezeichnenderweise ausgespart. Herbert Zeman deutet das der „Schöpfung“ zugrundeliegende Gottes- und Menschenbild wie folgt⁴⁰:

³⁹ Siehe T. 65f.: Klarinette I und T. 67f.: Violine I. Ähnliche Motive findet man bezeichnenderweise auch in den „Qui tollis“-Vertonungen aus den Gloria-Sätzen derselben Messe und der „Missa in angustis“ („Nelsonmesse“), ferner in den „Sonaten“ V, VI und VII aus Haydns „Die Sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze“.

⁴⁰ Herbert Zeman, Das Textbuch Gottfried van Swietens zu Joseph Haydns „Die Schöpfung“, in: Die österreichische Literatur. Ihr Profil an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert (1750–1830), hrsg. von Dems., Teil I, Graz 1979, S. 403–425, hier S. 409.

Notenbeispiel 5:

2 Ob.

2 Klar. (B)

2 Fg.

V. I

V. II

Va.

S

A

T

B

Bs.

Solo

Tutti

pas - sus, pas - sus, pas - sus

f

coll'arco

2 Ob.

2 Klar. (B)

2 Fg.

V. I

V. II

Va.

S

et se - pul - tus, se - pul - tus

A

et se - pul - tus, se - pul - tus

T

et se - pul - tus, se - pul - tus

B

et se - pul - tus, se - pul - tus

Bs.

Joseph Haydn, „Missa in tempore belli“, Credo, T. 76–81.

Höchst optimistisch also, versehen mit aller humanen Diesseitsfreudigkeit und allem Diesseitsvertrauen, wie es das Aufklärungszeitalter des 18. Jahrhunderts gelehrt hatte, klingt das Werk aus: die Glückseligkeit der Existenz des Menschen liegt einerseits in der Gott ebenbildlichen, humanen Anlage seines Vernunft-Daseins begründet, andererseits darin, daß er in der besten aller möglichen Welten, die ein gütiger Schöpfer mit allen Vorzügen einer herrlichen Natur ausstattete, lebt.

Dementsprechend tritt auch in den passionsbezogenen Abschnitten der späten Messen Haydns die bislang dominierende Betonung des „*Affectus doloris*“, verbunden mit der Vorstellung von einer engen Verknüpfung der Passion Christi mit dem Sündenfall und der Sündhaftigkeit des Menschen als Ursachen des Leidensgeschehens, nun in den Hintergrund. Die stattdessen erfolgende Betrachtung und Reflexion des Passionsgeschehens aus der Perspektive des betroffenen Subjektes Christus einerseits und des mit Christi Leiden konfrontierten Menschen andererseits rückt nicht zufällig das Subjekt des Menschen in den Mittelpunkt der Darstellung und führt damit zu einer neuartigen, gegenüber konventionellen Deutungsansätzen divergierenden Auslegung des Textes.

Die Theorie des Erhabenen beeinflusst auch die Gestaltung anderer Teile der späten Messen Haydns. So vermitteln etwa die komplexen und extensiven Finalgestaltungen der Gloria- und Credo-Sätze, insbesondere die darin enthaltenen Schlussfugen mit ihrer ungewöhnlich dichten Verarbeitung der Themen und der daraus resultierenden mannigfaltigen Metamorphose des Materials die Vision des Unbegrenzten und Unendlichen in Verbindung mit Bedeutungsgehalten wie der Herrlichkeit und Ehre Gottes oder des Ewigen Lebens⁴¹. Darin spiegelt sich eine Ausprägung des Erhabenen, die nach Michaelis „in dem Sinnlich-Unermeßlichen, in dem Unbegrenzten oder Unendlichen und Unerreichbaren für unser sinnliches Anschauungsvermögen, für Sinn und Einbildungskraft“⁴² besteht. In den Sanctus-Vertonungen bringt Haydn nicht nur die göttliche Erhabenheit selbst, sondern zugleich auch die Reaktion des gläubigen Menschen auf die als unermesslich empfundene Allmacht und Herrlichkeit Gottes zum Ausdruck. Dies spiegelt sich in einem im Rahmen der Gattungstradition atypischen, verhaltenen Gestus zu Beginn der Sanctus-Sätze wider, der Ehrfurcht und Demut gegenüber der Heiligkeit Gottes indiziert⁴³.

Dass neben dem Phänomen selbst die Art der möglichen emotionalen Reaktion des mit diesem konfrontierten Subjekts zum Gegenstand der musikalischen Darstellung wird, erklärt sich darüber hinaus auch vor dem Hintergrund der zentralen ästhetischen

⁴¹ Zur Finalgestaltung der Gloria-Sätze der späten Messen siehe die entsprechenden Analysen der einzelnen Werke in: Ickstadt, Die Messen Joseph Haydns, Kapitel 5.4.

⁴² Michaelis, Ueber das Erhabene (1801), in: Ders., Ueber den Geist der Tonkunst, S. 154–167, hier S. 154.

⁴³ Vgl. Ickstadt, Die Messen Joseph Haydns, S. 496f.

Forderung, die eigentliche Intention der Musik solle im Ausdruck der Empfindung bestehen. Diese wurde nach Arno Forchert⁴⁴

zu einer namentlich in der deutschen Musikkultur der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts fast stereotyp verwendeten Formel, die weitgehend die traditionelle Vorstellung, nach der die hauptsächliche Aufgabe des Komponisten in der Darstellung einzelner und eindeutig definierter Affekte lag, in den Hintergrund drängte.

So heißt es bekanntlich in Sulzers „Allgemeiner Theorie der schönen Künste“⁴⁵:

Der richtige Ausdruck der Empfindungen und Leidenschaften in allen ihren besondern Schattirungen ist das vornehmste, wo nicht gar das einzige Verdienst eines vollkommenen Tonstückes. [...] Der Ausdruck ist die Seele der Musik: ohne ihn ist sie bloß ein angenehmes Spielwerk; durch ihn wird sie zur nachdrücklichsten Rede, die unwiderstehlich auf unser Herz würket.

Eine wesentliche Bedeutung kommt dabei der Wirkung der Musik auf den Zuhörer zu⁴⁶:

Jedes Tonstück, es sey ein wirklicher von Worten begleiteter Gesang, oder nur für die Instrumente gesetzt, muß einen bestimmten Charakter haben, und in dem Gemüthe des Zuhörers Empfindungen von bestimmter Art erweken. [...] Hat er [der Tonsetzer] den Charakter des Stücks festgesetzt, so muß er sich selbst in die Empfindung setzen, die er in andern hervorbringen will.

Der Ausdruck der Empfindungen dient folglich nicht primär deren musikalischer Darstellung, sondern vielmehr der Evokation entsprechender Gemütsbewegungen im Rezipienten. Dies ist ein entscheidender Unterschied zu der noch in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts dominierenden Nachahmungsästhetik⁴⁷:

War der Affektbegriff in seiner Hauptbedeutung gegenstands- und darstellungsbezogen und lediglich sekundär auch auf die inneren, seelischen Vorgänge im Hörer gerichtet, so kehrt sich dieses Verhältnis nun um [...].

⁴⁴ Arno Forchert, Vom „Ausdruck der Empfindung“ in der Musik, in: Das musikalische Kunstwerk. Geschichte – Ästhetik – Theorie. Festschrift Carl Dahlhaus zum 60. Geburtstag, hrsg. von Hermann Danuser u.a., Laaber 1988, S. 39–50, hier S. 39.

⁴⁵ Sulzer, Allgemeine Theorie der schönen Künste, Bd. 1 (1792), S. 271.

⁴⁶ Ebenda, S. 273.

⁴⁷ Forchert, Vom „Ausdruck der Empfindung“, S. 42.

Haydns musikalische Auslegung des Messtextes ist in den unterschiedlichen Werken nicht auf eine bestimmte Möglichkeit der Exegese des Textes fixiert. Vielmehr erscheinen alternativ zu oder in Verknüpfung mit den dargestellten neuartigen, individuellen Deutungsansätzen auch solche, die traditionell verankert sind und im Mess-Schaffen seiner Zeitgenossen weiterhin im Mittelpunkt stehen. Dies zeigt sich exemplarisch im „Crucifixus“ der „Harmoniemesse“, in dem ein konventionell bestimmter, dramatisch-erregter Gestus zu der Aussage „Crucifixus etiam pro nobis sub Pontio Pilato“ mit einer der „Missa in tempore belli“ ähnelnden Vertonung der Worte „passus et sepultus est“ verknüpft wird⁴⁸.

Haydn interpretiert demnach in jedem Werk immer wieder von neuem den zugrundeliegenden Messtext aus unterschiedlichen Perspektiven heraus und erschließt dabei nahezu systematisch das vielfältige Spektrum potentieller Bedeutungsgehalte der einzelnen Aussagen. Damit erreicht er auf der Ebene des durch die Musik Bezeichneten eine außergewöhnliche Mannigfaltigkeit, Vielschichtigkeit und Komplexität. Sie findet schließlich ihre Entsprechung in den gewählten musikalischen Ausdrucksmitteln, die ebenfalls ein im Rahmen der Gattungsgeschichte exzeptionelles Maß an Differenzierung auszeichnet. Eine wesentliche Voraussetzung dafür bildet der Einsatz von Gestaltungselementen, die Haydn in seiner Instrumentalmusik, vor allem seinem symphonischen Schaffen, entwickelt hat.

Im Gegensatz zu den eingangs dargestellten Klischeevorstellungen von Haydns Kirchenmusik zeichnet die späten Messen des Komponisten demzufolge ein ausgesprochen differenziertes, durch großen Beziehungsreichtum geprägtes Verhältnis zwischen Text und Musik aus. Es beruht auf der Synthese aus konventionellem und individuellem Ausdruck sowohl auf der Ebene der musikalischen Textexegese als auch in der Wahl der entsprechenden Ausdrucksmittel. Dies spiegelt sich in gleicher Weise auch in der formalen Gestaltung der Mess-Sätze wider. Dabei vollzieht sich die Auslegung des Mess-Textes keineswegs auf der Basis einer immer wieder behaupteten vermeintlich kindlich-naiven Frömmigkeit in stets heiterem und fröhlichem Charakter. Vielmehr erweist sich Haydn als ein Komponist, der ungeachtet einer unbestritten tief verwurzelten Religiosität als emanzipierter Künstler im Einfluss des Gedankengutes der Aufklärung, insbesondere deren Menschenbild wie auch der philosophisch-ästhetischen Theorie des Erhabenen, bewusst und reflektiert neuartige Ansätze der Textexegese entwickelt.

⁴⁸ Vgl. Ickstadt, Die Messen Joseph Haydns, S. 476–481.