

Peter Gülke

Nachlese zum Symposium

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. 545 – 552.

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 Gülke

Nachlese zum Symposium

Aus den besten Gründen fällt eine Nachlese schwer, ganz und gar, wenn eine summierende Tour d'horizon herausspringen soll: Das hinter uns liegende Symposium war zu reichhaltig, bot zu viele Aspekte, als dass eine Quintessenz Chancen hätte – ich riskiere dieses Selbstlob unserer Versammlung und rechtfertige es als gemeinsamen Dank aller Teilnehmer an die Konzeptoren, besonders Gernot Gruber. Die Planung hat uns, was Fülle und Intensität angeht, zu Schwerarbeit verdonnert, und jetzt können wir sagen: Es war gut so. Wir gehen mit etlichen Ergebnissen in der Tasche nach Hause, aber mit noch mehr Anregungen, Impulsen zum Weiterdenken – Joseph Haydn weniger ein gesicherter Sachverhalt als ein Bündel von Fragen. Aus der Verlegenheit in Bezug auf Übersicht und Vollständigkeit – u.a. fehlt der Komponist der Oratorien und Messen – rette ich mich in Randglossen, versuchsweise geordnet unter zehn Stichworte.

1. „BILD“

Es gehört fast zu den Ritualen der Wissenschaft, dass man, auf einen der Großen sich einlassend, „Bilder“ revidieren will. Für die, die es bei Haydn tun, ist der „Papa“ samt anhängigen Verharmlosungen längst verabschiedet, in der Musiköffentlichkeit indessen noch nicht – mögen immer die Zeiten vorbei sein, wo seine Symphonien bevorzugte Anfangsstücke waren und Dirigenten bei freibleibenden Aufnahmetermeninen freiweg meinten, sie einspielen zu können, ohne geprobt zu haben. Einerseits müssen wir auf etwas wie ein Bild ausgehen, weil Zuordnungen, Systematisierungen vonnöten sind, um einem anderenfalls amorphen, unverbundenen Nebeneinander von Einzel Tatsachen Sinn und Kohärenz zu verschaffen; andererseits trifft jegliches Bild der Verdacht, den Goethe gegenüber der Theorie hegte – sie sei immer auch ein Produkt der Ungeduld. Den „Papa Haydn“, den man zu kennen meinte, trifft der Verdacht in besonderer Weise; vorschnell schien klar, was bei ihm wichtig und was unwichtig ist.

Am Fuße dieses Symposions – eines von etlichen im Jubiläumsjahr – fiel es leicht, zu sagen, wir hätten die Bausteine zu einem anderen Haydn, einem anderen Bild von ihm längst zusammen; doch genau hier sollten wir nicht ungeduldig sein, abgesehen davon, dass wir nicht genau wissen, auf welche Weise derlei Bilder sich konstituieren und verfestigen. Eben hier wäre anzusetzen: Nicht einem bewiesenermaßen falschen, einseitigen Bild frontal opponieren, sondern fragen, wie es zu ihm gekommen, weshalb es so zählebig ist, weshalb man es, unabhängig von verfügbaren Informationen, möglicherweise gerade so gebraucht hat. Nicht zufällig erscheint der in jüngster Zeit ambitionierteste Versuch einer Zusammenschau, Ludwig Finschers „Haydn und seine Zeit“, eher wie eine sensible Katalogisierung sehr unterschiedlicher Facetten; und dass in der Reihe der bei Bärenreiter/Metzler erscheinenden Komponisten-Handbücher ein Haydn gewidmeter Band geplant sei, hat man bezeichnenderweise bisher nicht gehört.

2. HISTORIZITÄT

Im Zeitalter des Historismus konnte man auf sehr unterschiedliche Weise historisch werden – ablesbar unter anderem daran, dass die im 19. Jahrhundert Komponierenden mit Johann Sebastian Bach kaum Schwierigkeiten hatten, mit Haydn hingegen erhebliche – Johannes Brahms bildet die Ausnahme von der Regel. Bach war eindeutig „historisch“, seine Musik eindeutig anders, Wolfgang Amadeus Mozart rangierte als eher direkt vom Himmel gefallener, den Kontinuitäten der Musikgeschichte fernstehender Paradiesvogel; Ludwig van Beethoven wurde nur „äußerlich“ als verstorben zur Kenntnis genommen und unter anderem deshalb vorerst kompositorisch kaum beerbt – die spezifische Gegenwärtigkeit dieses „toten Zeitgenossen“ im 19. Jahrhundert wäre eine eigene Studie wert.

Zwischen ihnen Haydn, nicht anders und weit genug entfernt, um historisch orientiertes Begreifen einzufordern, und nicht nah genug, um mit der unabgegoltenen Aktualität Beethovens konkurrieren zu können, insofern – das Persönlichkeitsbild tat ein Übriges – wie geschaffen dafür, dem Dix-huitième zugeschoben zu werden, überdies ein Opfer des spezifisch deutschen Unverhältnisses zum Erbe der Aufklärung.

3. WEGBEREITER

Dass Haydn ein Wegbereiter war, in höherem Maße wohl als irgendein anderer seines Ranges, steht außer Frage, indessen auch die fatalistische Verbindung von Lob mit der Erlaubnis, ihn nur partiell, sub specie „noch nicht“ oder „schon“ zur Kenntnis zu nehmen, einzuordnen, zu werten vorab im Hinblick auf das, was andere nach ihm taten. Wie immer er komponierend dem „nisus vorwärts“ der Zeit entsprach und noch im Alter von offenstehenden Möglichkeiten der Musik schwärmte, wie immer eindringliche Analysen werkhafte Qualitäten herausgestellt haben mögen – der seiner Musik eigentümliche „Atem“ zwischen Ausgriff und Befestigung, oft in ein und demselben Stück, müsste noch genauer betrachtet, zukunftssträchtige Charakteristiken dürften nicht nur „materiell“ begriffen werden. Dass die Introduktion der „Schöpfung“ hierher gehört, bedarf keiner Erklärung mehr, hingegen sehr wohl, wie neuartig, kühn, ungewöhnlich etc. die Wege sind, auf denen Haydn seine Formen zu einem Ganzen macht, wie wenig sich hier Ausgriff und Befestigung auseinanderhalten lassen. „Struktur ist gebremste Zeit“ – Werke sind auch Aufenthalte, je in sich beschlossene Monaden, die den iterativen Zeitlauf auffangen, in sich aufheben; auf dem Symposium war von „postmoderner Modernität“ die Rede. Die entscheidenden Wagnisse dieser Musik finden weniger an der „Außenseite“ als im Inneren statt. Und gerade, weil die kompositorische Entwicklung so klar durch bestimmte Stationen markiert ist, müsste unsere Kenntnis der gesamten Wegstrecke samt den Möglichkeiten des Rückblicks ständig verbunden sein mit dem Versuch, den Haydn zu begreifen, der jeweils nicht wusste, wo und wie es weitergehen würde, der zum Beispiel op. 9 und 17 ohne Vorausblick auf op. 20 komponierte etc.

4. „SOPHISTICATED MUSICIAN“

Als „sophisticated musician“ hat Alfred Brendel Haydn charakterisiert – im Blick auf jene Wagnisse und im Gegenzug zum Bilde des freundlich-Naiven, der keine Probleme macht. Die versteckt er höflich, es gehört zu seiner Kultur, sich mit ihnen nicht aufzudrängen, mit der phantasievollen Neugier des „esprit d'observation“, der nimmermüden Erkundung neuer Lösungen diskret umzugehen – eine Zuvorkommenheit, auf die oberflächliches Hören leicht hereinfällt. Die teilweise erstaunlichen, mit dem Bild des vertrauten Hausvaters verbundenen Missverständnisse im 19. Jahrhundert hängen nicht zuletzt damit zusammen, dass bei

Beethoven ein angemessenes Anhören bzw. Verständnis mit derlei Diskretion viel weniger rechnen musste; an substantiell Wichtigem kann man kaum vorbeihören, bei Haydn sehr wohl – „as pleasing as scientific“ fand ein Londoner Rezensent die Symphonie Hob. I:93. Haydn macht uns nachdrücklich aufmerksam auf „Regressionen des musikalischen Hörens“ (Theodor W. Adorno).

5. FERNE UND „THEMENHÖRIGKEIT“

Themen gehören zur „Außenseite“ instrumentaler Formen; Inbegriffe oder Kurzformeln des „Inhalts“ können sie bei Haydn schon deshalb nicht sein, weil im Vordergrund steht, was er mit ihnen macht, weil die Priorität der Verarbeitung von sich aus erfordert, dass ihr Gegenstand nicht zu viel Profilierung vorwegnehme. Haydn vertraut der Gesinnungsgemeinschaft der Eingeweihten, der nicht auf die Themen als Kennmarken angewiesenen „Kenner und Liebhaber“, und er nimmt dieses Vertrauen in die öffentlichen großen Formen und die Konzertsäle mit. Weil überredende Wirkungen hier am Platze wären, er sie aber vornehmlich doppelbödig bis humoristisch einsetzt, erscheint er als denkbar undemagogischer Komponist, musikalischer Gesinnungsbruder Immanuel Kants in einer auf Überzeugung, nie auf Überredung ausgehenden Rhetorik. Niemand soll zum Glück dieser Musik gezwungen, er soll nur eingeladen werden; niemandem aber wird der Gefallen getan, schon vom Thema her weitgehend informiert zu sein, worum es geht. Erkennungsmarke ist das seinige nur in einem äußeren Sinne, Katalysator eher als Fokussierung; wer zu sehr aufs Thema hört, hört an der Musik, an einer musikspezifischen Logik vorbei, die stärker als zuvor sich diskursiver Logik nähert, ohne sie erreichen, prätendieren zu wollen: In Musik kann, wie suggestiv sie das Procedere immer abbilden mag, strictu sensu nicht argumentiert, nichts bewiesen werden. Haydn nähert sich der Scheidelinie, man könnte auch sagen: dem Paradox eines Diskurses in Musik stärker als irgendeiner vor ihm.

Stoßen wir hier möglicherweise auf Anforderungen hinsichtlich der Konzentrationsfähigkeit, denen wir nicht mehr gewachsen sind? Trägt das Heraufkommen des charakteristischen, unverwechselbaren, originellen Themas möglicherweise schon ersten Regressionen Rechnung, unter anderem, weil wir gleich zu Beginn erfahren, worum es geht, und eine derartige Prägung von vornherein stärker aufmerken lässt als eine „normalere“, gar topische, bei der die wichtigen Profilierungen aufgespart sind? Und stoßen wir

hier nicht, als ins Innere musikalischer Strukturen verlängert, auf einen Sachverhalt, welcher es verbieten sollte, eine Lebensleistung wie diejenige Haydns schon quantitativ als Faktum hinzunehmen, fast für selbstverständlich zu halten, sie auf die hohe Kante inkommensurabler Genialität wegzuschieben? Wie höflich auch immer – so höflich konnte Haydn nicht sein, in seiner Musik auch noch die Spuren jener ungeheuren Konzentrationsleistungen zu überdecken, denen sie ihr Entstehen verdankt.

Wie war so etwas möglich? Machen wir es uns mit den Mirakeln der klassischen Kunstleistungen nicht allzu einfach, müsste der verharmloste „Papa Haydn“ nicht auch als Ausrede begriffen werden, um einer Überforderung aus dem Weg zu gehen?

6. UMFELD

Das lenkt den Blick auf den Menschen, speziell darauf, dass man es sich mit der Vorstellung des Nur-Musikers einfach gemacht hat, jenem Jean-Philippe Rameau vergleichbar, von dem ein geistreiches Schandmaul gesagt hat, er sei so sehr mit Musik identisch gewesen, dass, wenn er das Clavecin zugeklappt hätte, sich niemand mehr im Zimmer befunden habe. Mit der Prämisse, dass es bei Großen nichts Unwichtiges, schon gar keine Kleinigkeiten gebe, ist das Symposium gut gefahren – alles andere, nur kein Nur-Musiker ergibt sich schon, wenn man nur die das Umfeld betreffenden, hier diskutierten Teil-Aspekte summiert, angefangen bei seiner Orthographie über die Notizbücher bis hin zu dem Briefschreiber und Bildsammler – da will einer seine Gegenwart in allen Facetten wahrnehmen. Wenn wir dezidierte Stellungnahmen zu den für die Nachwelt bestimmenden politischen Ereignissen vermissen und auf einen hier kaum Interessierten schließen wollen, liegt eine falsche Sehweise vor: Politisch sind die alltäglichen Beobachtungen und Urteile in Bezug auf die konkret erlebte Umwelt kaum weniger.

7. OPER

Trotz wichtiger Beiträge aus jüngster Zeit gibt es weiterhin eine beträchtliche Differenz zwischen dem Umfang von Haydns Wirksamkeit für die und in der Oper und deren Gewichtung innerhalb seines Gesamtschaffens und der Entwicklung des Opernkomponierens. Dass insgesamt wenig Kenntnis vorausgesetzt werden

kann – etliche interessante Aufführungen in den letzten Jahren haben Wandel zu schaffen versucht –, erschwert den vergleichenden Hinblick auf andere Vertonungen derselben Libretti, auf die italienische Oper und diejenige Mozarts – ein Hinblick, der auch geeignet ist, aus der Wiedergutmachungsfalle herauszuhelfen, von der Fixierung auf Argumente loszukommen, weshalb das Zurückstehen von Haydns Operschaffen unberechtigt sei. Recht lange ist es beim Pauschalhinweis geblieben, dass er auch dramatische Musik hat schreiben können, und nie sollte vergessen werden, dass Haydn – da mag auch eine hergebrachte Hierarchie der Gattungen mitsprechen – sich in erster Linie als Komponist von Vokalmusik verstand.

Zudem spielen Defizite einer dramaturgisch orientierten Ästhetik von Opernmusik eine Rolle, etwa die Frage, inwiefern eine Musik „unvollständig“ sein muss, um als dramatisches Agens in bestimmten Situationen taugen zu können – weshalb zum Beispiel die Musik von Susannas Rosenarie vom eifersüchtig im Gebüsch lauern-den Figaro nichts „wissen“ darf, die des letzten Siegfried-Monologs nichts von Hagens auf ihn gerichteten Speer usw.

8. ABSOLUT – PROGRAMMATISCH

Das zumeist dichotomisch begriffene und angewendete Begriffspaar absolut – programmatisch war der Haydn-Zeit im heutigen Verständnis ungeläufig und hat Abgrenzungen, besonders der vokalen von der instrumentalen Sphäre begünstigt, über die sich der Komponist etwa der „Sieben Worte...“ gewundert hätte. Mittelbar ist es dennoch eine Erbschaft seines Jahrhunderts – mitverursacht durch Verlegenheiten im Anschluss an die Nachahmungsästhetik. Wichtige „Überbrückungen“ – keine Musik von einigem Rang ist nur absolut oder nur programmatisch, sondern in je unterschiedlichen Dosen beides zugleich – wie die Traditionen der Rhetorik mussten der ästhetischen Erkenntnis unter anderem der Haydn’schen Musik erst wieder zurückgewonnen werden, können aber oft nicht verhindern, dass die Diskussion der fatalen Antinomie wieder verfällt. Freilich darf nicht vergessen werden, dass die Ästhetik bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts (Heinrich Christoph Koch) den Primat der wortgebundenen Musik fortgeschrieben, uns unter anderem die Frage aufgegeben hat, was diese „Subordination“ für die ungeheure Prosperität großer Instrumentalmusik bedeutet haben könnte – die Unterstellung, es hätte die Komponierenden nicht gekümmert, wäre zu bequem. André-Ernest-

Modeste Grétrys Lobspruch, dass man Haydns Symphonien als Steinbruch betrachten könne, aus dem man einzelne Brocken herausholen und die Musik durch die Verbindung mit Worten ihrer wahren Bestimmung zuführen könne, klingt in unseren Ohren lächerlich, mindestens zweischneidig – und war es damals nicht.

Bezeichnenderweise hat der „Grenzgänger“ Haydn in den Diskussionen des Symposions eine große Rolle gespielt – derjenige, der etwa am Beginn der „Harmoniemesse“ mit „symphonischen“ Mitteln den Kyrie-Ruf als de profundis kommenden Notschrei neu herstellt und immer wieder sich auf die Contradictio in adiecto instrumentaler Rezitative als einer wortgezeugten Prägung ohne Worte einlässt und mit einem in dieser Hinsicht „problematischen“ Werk wie den „Sieben Worten...“ großes Echo findet.

9. BEGRIFF „KLASSIK“

Für den Epochenbegriff gilt dasselbe wie für das eingangs prinzipiell in Frage gestellte „Haydn-Bild“: Die der Stimmigkeit des Bildes zuliebe vornan stehenden Kriterien müssten neu befragt, problematisiert werden, die Momente der Kohärenz überwiegen arg und verdrängen andere, bereichernde, vertiefende Aspekte. Dem könnte man, ausgehend gerade von Haydn, in vielen Facetten begegnen. Um nur einige zu nennen: Die mangelnde wechselseitige Kenntnissnahme zwischen deutsch- und englischsprachiger Wissenschaft hat dazu geführt, dass entscheidend wichtige Anregungen – etwa in James Websters Buch über die „Abschiedssymphonie“ und Karol Bergers über „Bach's Cycle, Mozart's Arrow“ – ungenügend rezipiert bzw. diskutiert worden sind; die Veränderungen in Zeitgefühl und -begriff, wie sie Reinhart Koselleck schlüssig beschrieben hat, könnten und müssten anhand der Zeitkunst Musik analytisch viel häufiger, eingehender exemplifiziert werden als bisher geschehen – es würde gewiss hinauslaufen auf ein neues, angemesseneres, prozessualeres, weniger „architektonisches“ Verständnis der großen Formen – vorderhand hat man bei manchen einschlägigen Erörterungen den Eindruck, die Sonatenform sei um 1760/70 in einem habsburgischen Amtsblatt verordnet worden.

Vollzieht sich innerhalb der klassischen Ära nicht etwas, was als „Paradigmenwechsel“ kaum zu präventios bezeichnet ist? – Es betrifft die Soziologie der Musik, die Konzertsäle, Chor- und Orchestergründungen, mithin viele Momente der bürgerlichen Musikkultur ebenso wie Entwicklungen im Instrumentenbau und, alldem

antwortend und zugleich es inspirierend, Entwicklungen des Komponierens. Was zum Beispiel konnte Haydn aus dem „Experimentalstudio“ in Eszterház / Eisenstadt nach London mitnehmen, was nicht?

10. DISKURSIVITÄT UND KOMPOSITORISCHE SELBSTREFLEXION

Auf Diskursivität und Selbstreflexion konzentrierten sich die Diskussionen am Ende des Symposions immer mehr: Einerseits erscheint die Stilistik von Haydns Musik, wie immer in Entwicklung begriffen, genug gefestigt, damit bestimmte Erwartungen geweckt, bestimmte Lösungen anvisiert werden können, andererseits offen genug, um bei fast jedem Stück eine von vorgeordneten Schemata weitab liegende Neugründung zu erlauben; was die Sonatenform angeht, so komponiert Haydn *m i t* ihr, nicht *i n* ihr. Haben wir nicht – siehe Stichwort „Klassik“ – zu sehr auf die Momente geblickt, derentwegen ein Werk unbedingt so werden musste, wie wir es kennen? Das ging zu Lasten der Offenheiten, der auf die „Bifurkationen“, die Wendestellen gerichteten Aufmerksamkeit, jener Kriterien, welche eher auf dem Wege zu Paul Valéry's Ideal eines Werkes als Bündel offener Möglichkeiten, des „possible à chaque instant“, liegen. Danach zu fragen, wie es vielleicht auch hätte weitergehen können, hieße auch, sich auf die Spuren eines aktiven, zwischen Erwartungen und Enttäuschungen, jähren Richtungswechseln und Erfüllungen changierenden, jedenfalls nicht simpel hinnehmenden Hörens zu setzen und eine tief in die Strukturierung hineingenommene Dialogizität der Musik genauer zu erfassen. Weniger kraft Verfestigung und vollkommener, „logischer“ Stimmigkeit ist klassische Kunst kanonisch, als in der analytisch kaum auflösbaren Identität von unwiderstehlicher „Quidditas“, dem Eindruck des „So und nicht anders“, und jener dialogisch-transparenten Elastizität, die das „Gespräch“ mit anderen, vorhanden gewesenen Möglichkeiten des Fortgangs ebenso durchscheinen lässt wie den Einbezug des Hörenden.