

Gernot Gruber

Haydns Sehnsucht nach der Ferne

In: Joseph Haydn & Die Neue Welt. Musik- und Kulturgeschichtliche Perspektiven. Bericht über das Symposium der Internationalen Joseph Haydn Privatstiftung Eisenstadt im Rahmen der 23. Internationalen Haydntage vom 13. bis 15. September 2011 in Eisenstadt. Hrsg. von Walter Reicher, unter Mitarbeit von Wolfgang Fuhrmann. Eisenstädter Haydn-Berichte. Veröffentlichungen der Internationalen Joseph Haydn Privatstiftung Eisenstadt, Band 11. Wien, Hollitzer Verlag 2019, S. 17 – 23.

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.

Haydns Sehnsucht nach der Ferne

Haydn gilt, sicher zu Recht, als ein neugieriger, für alles Mögliche auch außerhalb seiner Kunst offener Mensch, und speziell in seinem engeren beruflichen Bereich als ein Neues, auch Überraschendes sensibel erkundender Musiker und Komponist. Aber, und aus welchen Gründen auch immer, war er sehr sesshaft im Umkreis von Eisenstadt, Eszterház und Wien, und begab sich erst als ein – nach damaligen Begriffen – alter Mann auf die beiden großen Reisen nach London. Wie passt das zusammen? Das zu zeigen, soll Thema des vorliegenden Beitrags sein.

Das gerne genannte Gegenbeispiel ist die Persönlichkeit und die Lebensweise Wolfgang Amadé Mozarts. Es ist unnötig, viel zu sagen über Mozarts Reise-Leben von Kindheit an, über seine unstete Lebensweise, gleichsam die eines „Popstars des 18. Jahrhunderts“, so wie ihn Milos Forman im Film „Amadeus“ (1984) gezeigt hat. Der freie Künstler als Libertin und der saturierte Kapellmeister am Hofe der Fürsten Esterházy stehen sich gegenüber. Doch stimmt solch eine schroffe Kontraposition? Die beiden schätzten sich sehr, fühlten sich als Komponisten selbstbewusst auf einem gleich hohen Niveau stehend, mochten sich auch im persönlichen Umgang während der 1780er Jahre in Wien sehr. Vermutlich übertreiben wir die Unterschiede in den üblichen Vorstellungen von Haydn und Mozart: Mozarts Ziel war nicht der freie Künstler, sondern eine angesehene Kapellmeisterstelle, hätte er länger gelebt, wäre er, wie schon geplant, ziemlich sicher Domkapellmeister an St. Stephan geworden – und was die Libertinage in Sachen Erotik anlangt, können wir Haydn einige mehr und Intensiveres an Seitensprüngen „nachweisen“ als Mozart, der sich seiner Frau Constanze gegenüber in Briefen manchmal recht biedermännlich verhielt.

Haydn ließ sich 1790 offensichtlich gerne überreden, nach London zu reisen. Als er dort Ende 1791 von Mozarts Tod erfuhr, schrieb er davon, dass er Mozart vergeblich auch zu solch einem Karriere-Wagnis zugeredet habe¹. Haydns London-Erlebnis wird noch in anderen Beiträgen thematisiert werden. Ich will auch nicht auf den von da her kommenden Impuls für die amerikanische

¹ „... ich war über seinen [Mozarts] Todt eine geraume Zeit ganz ausser mir und konnte es nicht glauben, daß die Vorsicht so schnell einen unersetzlichen Mann in die andere Welt fordern sollte, nur allein bedaure ich, daß Er nicht zuvor die noch dunklen-Engländer darinn hat überzeugen können, wovon ich denselben täglich predigte“ (Bartha, S. 270).

Rezeption von Haydns Musik eingehen, aber kurz auf ein anderes Faktum hinweisen, nämlich auf den Impuls, den Haydn als Mensch und Künstler für sein weiteres Leben erhielt. Für jenes Œuvre, das Haydn nach London, also ab etwa der Mitte der 1790er Jahre schuf, passen die üblichen Kategorien eines künstlerischen Altersstil nicht (wie Summe-Ziehen, Verwesentlichung durch Aussparung oder das Wagnis Bruchigkeit in der eigenen Kunst zu gestalten)². Haydn war neu! Er wandte sich von den hofkapellmeisterlichen, aber auch von Londoner Favorit-Gattungen wie vor allem der Symphonie und der Oper ab, schrieb seine ideengeschichtlich in der Spätaufklärung hochaktuellen beiden großen Oratorien, außerdem mit seinen sechs späten Messen Spitzenwerke in der Geschichte der Gattung „Messe“ insgesamt, Kammer- und Liedmusik in einer Balance zwischen aktueller Marktgerechtigkeit und einem Anspruch, den man als „sophisticated“ bezeichnen muss. Haydn war neu und eben „auf der Höhe der Zeit“. Das hat sehr wohl mit „Sehnsucht nach der Ferne“ zu tun. Denn mit ihr wird in einem psychisch radikaleren Sinne eine Selbstüberwindung, das Abstreifen einer Haut, beabsichtigt. Eine künstlerische Verwirklichung des Noch-Unentdeckten wie die irrationale Entdeckerfreude eines Expeditionsreisenden mögen ein Mittel sein, Gegenwärtigkeit für sich bewusst zu gestalten.

„Sehnsucht nach der Ferne“ kann jedoch auch ein bloßes Ablenkungsmanöver, eine Flucht aus dem Hier und Jetzt sein. Ein tristes Beispiel gibt Franz Schubert, der sich in seiner schweren Krankheit 1822/23 und kurz vor seinem Tod 1828 mit der Lektüre von Indianergeschichten, etwa James Fenimore Coopers „Der letzte der Mohikaner“ (1826), in eine Traumwelt abzulenken versuchte.³ Erkundungen in künstlerisches Neuland, wie Reiseexpeditionen in ferne Länder, sind Abenteuer voll Risiko, es sind Wege zwischen Erfolg und völligem Scheitern. Selbst etwas zu wagen, ist freilich etwas Anderes, als sich gleichsam in die Loge zu setzen und den Abenteurern zuzusehen und zuzuhören. Auch Haydn war nicht nur ein raffinierter musikalischer Abenteurer, sondern auch ein Leser der damals schon so beliebt gewordenen Reiseberichte aus fernen Ländern, nicht zuletzt jener aus dem amerikanischen Kontinent (von denen im vorliegenden Band noch viel die Rede sein wird). Der geographische Horizont an Neugierde war allgemein ein sehr weiter, er reicht nicht nur nach Nord- und Südamerika, sondern auch in den fernen Osten (man denke an die Mode der Chinoiserien) oder nach Schwarzafrika, aber auch in

² Vgl. zur Frage eines Spätwerks bei Haydn: Retrospektive und Innovation. Der späte Joseph Haydn. Bericht über den Internationalen musikwissenschaftlichen Kongress. Köln, 4.–6. Juni 2009 (HST X/3–4) (2013).

³ Franz Schubert an Franz von Schober, 12. November 1828, in: Schubert. Die Dokumente seines Lebens, gesammelt und erläutert von Otto Erich Deutsch, Kassel u.a. 1964 (Franz Schubert, Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie 8, Supplement: Bd. 5), S. 546.

nähere „Fernen“, wie dem Nordischen als literarisches Faszinosum oder der dem Habsburgerreich noch näheren Ferne des Türkischen. Vieles davon ist als exotische Farbe, als reizvoll ungewöhnliches Sujet in der zeitgenössischen Opernwelt, so in der am Hofe der Esterházy unter dem Kapellmeister und Komponisten Haydn präsent gewesen.

Die spannende Frage ist nun, ob und wie solch ein in Haydns Zeit schon vertraut gewordener Reiz des Fremden in der Oper nicht nur Kolorit blieb, sondern zu einer künstlerisch gestalteten Sehnsucht, zu einem Erkunden von Neuem in der Kunst führte. Um diesen Unterschied zu erläutern, sei ein Beispiel aus der bildenden Kunst erwähnt:

Die bildliche Darstellung von Schwarzafrikanern hat eine lange Tradition. Sie findet sich in Gemälden so berühmter Maler wie Dürer, Rembrandt oder Rubens. Aber sie blieb doch ein zusätzlicher Reiz, eben ein exotisches Kolorit. Anders ist die Situation viel später in der „Moderne“ der Jahrzehnte um 1900. In dieser Zeit wurde die intensive Auseinandersetzung mit Fremdem, Archaischem, Exotischem, mit einem Primitivismus zu einem wesentlichen Impuls für die Ausprägung einer Moderne der Kunst. In kunstgeschichtlicher Forschung wird das vielfach thematisiert. Diese anregende Auseinandersetzung spielte übrigens auch für die musikalische Moderne eine Rolle⁴.

Symptomatisch für die Annahme eines tiefer reichenden Strebens nach Neuem ist James Websters Vorschlag, die „Wiener Klassik“ Haydns und Mozarts besser als eine „erste Wiener Moderne“ zu bezeichnen⁵. Das regt zur weiteren Überlegung an, in welcher Weise die so anschauliche Präsenz fremder Kulturen auf der damaligen Opernbühne einen derartigen Impuls für die künstlerische Gestaltung abgegeben haben könnte.

Allbekannt ist die Präsenz des Türkischen in der Musik des 18. Jahrhunderts, in Opern wie in Instrumentalwerken, als „türkische Musik“, „Janitscharenmusik“, „türkische Märsche“ etc. Im Instrumentarium (Kombination von Becken, Triangel und großer Trommel) und im rhythmisch-metrischen wie melodischen Gestus hebt sich derlei Musik von ihrer musikalischen Umgebung besonders in Opern deutlich ab: Ein musikalisches und natürlich auch visuel-

⁴ Gernot Gruber, Sehnsucht nach dem „Archaischen“ in der Musik der Wiener Moderne, in: Kunst Kontext Kultur. Manfred Wagner. 38 Jahre Kultur- und Geistesgeschichte an der Angewandten, hrsg. von Gloria Withalm u.a., Wien u.a. 2012, S. 132–146.

⁵ James Webster, Die „Erste Wiener Moderne“ als historiographische Alternative zur „Wiener Klassik“, in: Wiener Klassik. Ein musikgeschichtlicher Begriff in Diskussion, hrsg. von Gernot Gruber, Wien u.a. 2002, S. 75–92.

les Idiom signalisiert unüberhör- und -sehbar etwas – aber was? Nochmals sei ein Beispiel aus der bildenden Kunst, diesmal aus der Architektur, erwähnt:

Das Obere Belvedere in Wien wurde 1721/22 von Lukas von Hildebrandt für Prinz Eugen entworfen und errichtet. Seit langem und bis heute besteht die verbreitete Meinung, der pavillonartige Baukörper des Oberen Belvederes sei einer osmanischen Prunkzelt-Anlage nachempfunden. Ob das architekturanalytisch stimmt, bleibe dahingestellt. Die beharrliche Rezeption ist aber bemerkenswert: Ihre Bedeutung liegt darin, Prinz Eugen als Heerführer und Türkenbezwiner zu rühmen und dementsprechend das Obere Belvedere zu einem Gedächtnisort des Kampfes gegen das Osmanische Reich zu stilisieren. Es ist also eine Umdeutung des ursprünglichen Gegenstandes, auf welchen Bezug genommen wurde, erfolgt. Besonders krass erscheint sie, wenn angeblich türkische Geschütze eingeschmolzen und zu christlichen Glocken umgegossen wurden. Es geht um eine Gefahr bannende Abwehr, um ein apotropäisches Zeichen.

Doch hat auch die Verwendung türkischer Musik in Opern etwas von bannender Abwehr des Bedrohlichen, spielt solch eine Semantik in die Koloristik des reizvoll Fremdartigen herein? In Haydns *Türkenoper* „L'incontro improvviso“ (1775) wohl nicht. Der einzige Türke in der Handlung ist der Sultan/Statthalter von Ägypten in Kairo (Ägypten war damals ein Teil des Osmanischen Reichs). Es gibt des Weiteren keine Entführten aus westlich-europäischen Kulturen wie in anderen „Türkenoper“, sondern aus Persien, und Haydns Musik enthält kaum Exotismen. Sehr drastisch ist jedoch der Einsatz des türkischen Musikidioms im zweiten Satz „Allegretto“ seiner sogenannten „Militär-Symphonie“ Hob.I:100 (London 1794). Dieses Idiom ist hier in eine Ausdruckssphäre des Hässlichen/Abschreckenden gesteigert und fordert heraus, nach einem bestimmten Grund seines derartigen Auftretens zu fragen. Über ein bloß exotisches Kolorit im Zuge der musikalischen *alla-turca*-Mode geht diese Musik hinaus. Ein Grund für Haydns Vorgangsweise könnte die konkrete Zeitsituation in London, der Krieg Großbritanniens gegen Frankreich und die dortige Schreckensherrschaft der Revolution gewesen sein. Haydn war von seiner Heimat her inhaltlich Anderes an Konflikten, nämlich die alte Rivalität zwischen dem habsburgischen Österreich und dem Osmanischen Reich, vertraut. Demnach hätte er in dieser Symphonie ein klingendes apotropäisches Zeichen gegen die Türken auf die bedrohliche Situation Londons durch die Französische Revolution übertragen. Freilich erscheint diese Drastik gerade aufgrund ihres momenthaften Auftretens in Relation zu dem insgesamt mit hohem künstlerischem Raffinement gestalteten symphonischen Verlauf so ausdrucksstark.

Diese Konstellation in der „Militär-Symphonie“ ist ein Sonderfall. In den Opern mit fremdländischen Sujets ging es Haydn vermutlich um Anderes. Wie schon erwähnt, ist es auf einer damaligen Opernbühne nichts Ungewöhnliches gewesen, in der Wahl der Sujets einen kulturgeographisch weiten Horizont zu spannen. Bei Haydn führt er vom orientalischen Serail in „L'incontro improvviso“ über die einsame Karibikinsel in „L'isola disabitata“ bis ins historisch ferne mittelalterliche Damaskus in der „Armida“. Aber wie wurde mit solchen Vorgaben auf der Bühne in Eszterház umgegangen? Der lange Zeit dominierende Ausstatter Pietro Travaglia blieb letztlich barocken Traditionen treu⁶. Ihm ging es mehr darum, eine geordnete Handlung und die Repräsentation des Fürsten umzusetzen als genrehafte Züge bildlich zu betonen. Man kann also für die Bühne in Eszterház kein pittoreskes Ausmalen ferner Kulturen erwarten. So ist auch vom Komponisten Haydn nicht zu erwarten, dass es ihm primär darum ging, eine musikalische *Couleur locale à la Opéra comique* plastisch vorzuführen. Aber bloß eine traditionelle Operaserial-Wohlgeordnetheit zum Erklären zu bringen, war auch nicht sein Ziel. Vielmehr unterlief er sie in einer Weise, die die aus der eben angesprochenen Konstellation von eigener Tradition und der Fremdheit ferner Kulturräume hervorgehende Spannung als Impuls nahm, um seine Sehnsucht nach dem Erkunden von Neuem in der Kunst zu verwirklichen.

Mein Beispiel ist die *Azione teatrale* „L'isola disabitata“ (1779). Eine einsame Karibikinsel als Ort der Handlung fordert eine Phantasie des Aussparens heraus. Haydn und sein Auftraggeber wählten ein Genre ernster Oper, die „Azione teatrale“, aus, das im Umfang, also in Handlung, in Dauer wie im Einsatz der Mittel (nur vier handelnde Personen), darstellerische Theatralik meidet. Christine Siegert nennt diese Oper „einen Sonderfall [...] in Joseph Haydns Schaffen“ und zählt einige Merkmale dafür auf⁷: „L'isola disabitata“ ist die einzige Oper Haydns über einen Text von Pietro Metastasio – sie hat keine *Secco-Rezitative* – in den *Accompagnati-Rezitativen* wie in Arien setzt Haydn Erinnerungsmotive ein und erreicht damit eine musikalische Überformung der Textstruktur – die Oper hat ein *Vaudeville-Finale*, bei dem jeder Gesangssolist mit einem Soloinstrument assoziiert wird.

⁶ Wolfgang Greisenegger, *Ausstattungs-Usancen bei den Operaufführungen in Esterhaza*, in: Joseph Haydn. Bericht über den Internationalen Joseph Haydn Kongress / *Proceedings of the International Joseph Haydn Congress* Wien, Hofburg, 5.–12. September 1982, hrsg. von Eva Badura-Skoda, München 1986, S. 318–324, besonders S. 322.

⁷ Christine Siegert, Vorwort, in: Joseph Haydn, *L'isola disabitata. Azione teatrale 1779/1802*. Text von Pietro Metastasio, hrsg. von Christine Siegert und Günter Thomas in Verbindung mit Ulrich Wilker (JHW XXV/9), S. VII–XVIII, hier S. VIII f.

Was haben diese Merkmale mit der „einsamen Karibikinsel“ als Ort der Handlung zu tun? Vorgegeben ist ein Handlungsmuster, nach dem Entführte oder Gestrandete, meist Europäer(innen), in fremde Kulturen geraten, sich einsam ihrem Liebesleid hingeben, aber die scheinbar ausweglose Situation doch ein glückliches Ende findet. In „L'isola disabitata“ treten keine Eingeborenen auf, nur Seeleute („marinari“) des letztlich rettenden Schiffes. Das Bühnenbild beherrschen gegensätzliche Bildelemente: einerseits phantastische Karibikelemente (Pflanzen, Blumen, Grotten), andererseits auf der rechten Bühnenseite ein Fels mit einer unfertigen Inschrift „in caratteri europei“. Die einsamen Hauptpersonen sind Costanza, eine verlassene Geliebte, und Silvia, deren jüngere Schwester, die bereits auf der Insel aufgewachsen ist, natürlich und fröhlich. Aus ihrem Handeln ergibt sich ein starker Affekt-Gegensatz, aber nicht zwischen Vertretern unterschiedlicher Kulturen, sondern zwischen zwei Europäerinnen.

Haydns Musik bringt kaum Tonmalerei, am ehesten vermittelt sie durch Ausparungen den Eindruck von Weite und Einsamkeit. Es fehlt also weitgehend ein theatrales Zur-Schau-Stellen effektvoller, äußerer Geschehnisse und dominiert stattdessen eine „innere Dramatik“, eine musikalische Darstellung einer in die Details des Ablaufs gelegte kontrastreiche, doch sensibel sich äußernde Gefühlsbewegung der Protagonistinnen. Dafür geeignet sind jene Mittel, bzw. musikdramatischen Merkmale, die Christine Siegert hervorhob und die den musikalischen Verlauf einer Durchkomposition annähern. Accompagnato-Rezitative und kurze Arien herrschen vor, wobei die Arien meist mit unmittelbaren Anschlüssen und engen Bezügen zu Accompagnato-Rezitativen in den Handlungsverlauf funktional eng eingebunden sind.

Bezeichnend ist bereits der Anfang der Oper, eine sehr lange Accompagnato-Rezitiv-Passage, in der Costanza sofort von der Pein des Inschrift-Schreibens klagt und die Inschrift, die voll des Vorwurfs gegen ihren verlorenen Liebhaber und mutmaßlichen Verräter („traditor“) Gernando ist, rezitiert – wogegen die fröhliche und empathische Silvia einen ganz anderen Ton ins Spiel bringt. Die musikalische Entwicklung der Oper führt von der negativ grundierten Spannung des Anfangs, die durch affektuelle Accompagnati gesteigert wird, zur Lösung in einem Vaudeville-Quartett, das sozusagen konzertant durchwoben die *Scena ultima* aus der Handlungsrealität in eine ideale Ebene hebt. Das Besondere der „L'isola disabitata“ liegt also insgesamt gesehen in Folgendem: Haydns „Sehnsucht nach der Ferne“ sublimiert das Angebot, sich in genrehaften Zügen zu ergehen, zu einem In-die-Tiefe-Loten hochgereizter psychischer Vorgänge in den Protagonisten, besonders der weiblichen Hauptperson Costanza – mit sehr neuartigen musikalischen Mitteln.

Ich komme noch einmal auf Haydns Lebensweise, seine Spannung zwischen Sesshaftigkeit und „Sehnsucht nach der Ferne“ zurück. In einem Brief an den Verleger Artaria in Wien vom 27. Mai 1781 spricht er seine ihn belastende wie herausfordernde Situation deutlich an:

wan sie erst meine operett ‚L’Isola disabitata‘, und meine letzt verfaste opera ‚la fedeltà premiata‘ hören würden: dan ich Versichere, daß dergleichen arbeith in Paris noch nicht gehört worden und vielleicht eben so wenig in Wienn; mein unglück ist nur mein aufenthalt auf dem lande.⁸

Haydn hatte zahlreiche Reisepläne, vor allem nach Italien, verfolgt, die sich jedoch nicht verwirklichen ließen. Daher wurde ihm das so wichtige Verhältnis zu seinem fürstlichen Dienstherrn zu einer Gratwanderung im beschriebenen Sinn. Haydns Bemühen um auswärtigen Erfolg und europäischen Ruhm aufgrund der souverän gebotenen Neuartigkeit seiner Musik diente auch dem Ansehen der Esterházy’schen Hofhaltung. Andererseits will ein Fürst nicht, dass ein Untergebener, und sei es sein Hofkapellmeister, zu sehr nach außen strebt, sondern er soll für ihn präsent sein. Die sonst nur zu leicht eskalierenden Konflikte sind aus Mozarts Salzburger Biographie gut bekannt. Haydn war bei seiner Gratwanderung sehr geschickt und pflegte Außenkontakte intensiv durch seine Korrespondenz mit einer Reichweite von Spanien über Frankreich und die Schweiz über den weiten Bereich des Heiligen Römischen Reiches bis nach Russland. Und er pflegte zugleich seinen geistigen Horizont und sein Interesse für fremde Länder, so für Nordamerika, Mexiko und Peru, in künstlerischen Phantasien auf der Opernbühne. Aber es ging ihm nicht primär darum, ein musikalisches Panorama ferner Länder zu entwerfen, sondern darum, künstlerisch Neues zu erkunden, vielleicht sogar gesellschaftliche Utopien zu erspüren. Insofern war er nicht nur ein Komponist voll Raffinement, ein „sophisticated musician“⁹, vielmehr in seiner Sublimität auch ein „Moderner“.

⁸ Übertragung nach Faksimile bei Herbert Zeman, Literarische Autographen aus der Sammlung Anton Dermota, in: Jahrbuch des Wiener Goethe-Vereins 86–88 (1982–1984), S. 387–572, hier S. 394f. Bei Bartha, S. 97, fehlerhaft; korrigierte Übertragung bei H.C. Robbins Landon, More Haydn Letters in Autograph, in: HJB 14 (1983), S. 201–205, hier S. 203.

⁹ So Alfred Brendel bei der Veranstaltung „Milano per Haydn“ am 23. Mai 2009 in Mailand.

