

Ulrich Wilker

Von Tomás de Iriarte bis Tomas Tranströmer – Gedichte
an und über Joseph Haydn

In: Original – Interpretation – Rezeption. Referate dreier
Haydn-tagungen. Hrsg. von Walter Reicher. –
Eisenstädter Haydn-Berichte. Veröffentlichungen der
Internationalen Joseph Haydn Privatstiftung Eisenstadt,
Band 12. Wien, Hollitzer Verlag 2020, S. 13 – 32.

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.*

Von Tomás de Iriarte bis Tomas Tranströmer – Gedichte an und über Joseph Haydn

Dass sein sehr selbstbewusstes, Haydn von Albert Christoph Dies in den Mund gelegtes Bonmot, seine Sprache verstehe man „durch die ganze Welt“¹, nicht etwa zu hoch gegriffen, sondern zumindest für die europäische Welt absolut zutreffend war, davon legen zeitgenössische Gedichte an und über Haydn als polyglottes Echo² ein poetisch-beredtes Zeugnis ab. 1862 hielt Constant von Wurzbach in seinem „Biographischen Lexikon des Kaiserthums Oesterreich“ unter dem Eintrag „Haydn“ fest: „Groß ist die Zahl der an Haydn gerichteten poetischen Huldigungen“³. Doch erst im 20. Jahrhundert entstand Haydn-Lyrik schließlich tatsächlich „durch die ganze Welt“, etwa in der Türkei⁴, in Norwegen⁵ oder in den USA⁶. Ein Autor eines Haydn-Gedichts, der schwedische Schriftsteller Tomas Tranströmer, wurde 2011 sogar mit dem Nobelpreis für Literatur ausgezeichnet.

Im Gegensatz zu Haydn-Biographien und Haydn-Romanen waren Haydn-Gedichte trotz ihrer relativ hohen Zahl jedoch bisher nur vereinzelt Gegenstand wissenschaftlicher Auseinandersetzung. Im Folgenden wird deshalb eine erste Annäherung an das Thema vorgenommen, die sich zwischen *tour d’horizon* und Einzellectüren bewegt. Der Fokus ist dabei im Wesentlichen auf Gedichte gerichtet, die zu Lebzeiten Haydns entstanden. Der Überblick beginnt bei Tomás de Iriartes Lehrgedicht „La Musica“, das auch chronologisch das erste Gedicht mit Haydn-Bezug darstellt; dann

¹ Dies, S. 78.

² Die bei Pohl/Botstiber abgedruckten Gedichte sind in deutscher, englischer und italienischer Sprache verfasst. Vgl. Pohl III, S. 390–400. Dort ist auch „ein französisches Huldigungsgedicht eines französischen Emigranten, deren viele sich in Bath und Umgebung niedergelassen hatten“, abgedruckt (S. 82f.).

³ Constant von Wurzbach, Artikel Haydn, in: Ders., Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich Bd. 8, Wien 1862, S. 108–141, hier S. 135.

⁴ Vgl. z. B. Hilmi Yavuz, *farewell to evening*, in: Ders., *seasons of the word. Selected Poems*. Translated by Walter G. Andrews, with an afterword by Barry Tharaud, Syracuse 2007, S. 85 (das türkische Original im Nachwort, S. 104).

⁵ Vgl. Rolf Jacobsen, Haydn, in: Ders., *Brev til lyset: dikt*, Oslo 1960, S. 26.

⁶ Vgl. z. B. Anthony Hecht, *A Love for Four Voices: Homage to Franz Joseph Haydn*, in: *Poetry* 1/138 (1981), S. 1–12 (www.jstor.org/stable/20594169; 23.09.2019) oder Davis Dick, Haydn and Hokusai, *Hudson Review* 3/51 (1998), S. 545.

folgt ein Sprung zu Gedichten, die mit Haydns Londonreisen und – wieder einige Jahre später – mit der „Schöpfung“ in Zusammenhang stehen. Mit „O Tuneful Voice“ steht dann ein Haydn-Gedicht im Fokus, das der Komponist selber in Musik gesetzt hat, weswegen in diesem Fall auch die Vertonung selbst diskutiert wird. Der Schluss ist ein Ausblick auf Schweden im 20. Jahrhundert, genauer auf ein Haydn-Gedicht von dem bereits erwähnten Tomas Tranströmer aus den späten 1950er Jahren.

EXEMPLUM PRAECLARUM - HAYDN UND DIE DEUTSCHE INSTRUMENTALMUSIK IN TOMÁS DE IRIARTES „LA MUSICA“

1750 auf Teneriffa geboren, erhielt Tomás de Iriarte durch seinen Onkel, Hofbibliothekar in Madrid, eine umfassende humanistische Ausbildung und wirkte später am Königshof als Übersetzer und Archivar; von ihm stammt u.a. eine spanische Übersetzung der in Hexametern abgefassten Lehrschrift „De Arte Poetica“ von Horaz. Haydns Musik lernte Iriarte wohl vor allem durch die Mitwirkung an den Quartettabenden des mit ihm befreundeten Marquis von Manca kennen⁷.

Er hat zwar kein Gedicht über Haydn im engeren Sinne verfasst, doch fällt dessen Name in zwei von Iriartes Werken in gebundener Sprache. In einer Versepistel aus dem Jahr 1776 stellt Iriarte Haydn auf eine Stufe mit Horaz:

But if you say Horace is dead, I have another friend, alive though absent.
I know him solely from hearing him. Haydn [...] entrances me with his superb music. Without the assistance of a text, his speech has more power than words to express passions and sway the soul. His music is pantomime without gestures, painting without pigments, poetry without syllables, rhetoric rhythmized. The instruments for which he writes declaim, recite, paint, express sensible ideas⁸.

Diese Begeisterung für Haydn als Komponist von gleichsam redender Instrumentalmusik schlägt sich auch im drei Jahre später in Madrid veröffentlichten Lehrgedicht „La música“ in fünf Gesängen nieder. Der zugleich aufklärerische und klassizistische Impetus des Werks offenbart sich in einer klassischen Invocatio zu Beginn, die sich allerdings ausdrücklich nicht an die Musen oder eine Gottheit richten, sondern an die Wahrheit:

⁷ Vgl. Robert Stevenson, Haydn's Iberian World Connections, in: *Inter-Amecian Music Review* 2,4 (1982), S. 3–30, hier S. 3.

⁸ Tomás de Iriarte, *Epístola escrita en 20. de mayo de 1776. A una Dama que preguntó al Autor qué Amigos tenía*, zitiert nach Stevenson, *Haydn's Iberian World Connections*, S. 3.

Otras verdades sólidas me llaman/ Y ellas, nó falsos Númenes, me inflaman⁹.

[Andere harte Wahrheiten rufen mich,/ Und diese, nicht falsches Numen,
entzündeten mich.]

Um welche Wahrheiten es sich dabei handelt, wird besonders im letzten, dem fünften Gesang deutlich. Hier nennt Iriarte das besondere Alleinstellungsmerkmal der Musik, und in diesem Falle scheint insbesondere die textlose Instrumentalmusik gemeint zu sein:

Porque, al fin, las dicciones/ De los idiomas varios/ Solamente unos signos
arbitrarios/ Son de nuestras idéas y pasiones;/ Pero el compas y acentos
musicales,/ Qual signos naturales,/ Tienen por sí virtud que no depende/
De la interpretacion de las naciones,/ De un capricho, de un uso, de un
convenio;/ Pues su valor se sabe, y no se aprende,/ Y hablan al corazon
mas que al ingenio¹⁰.

[Denn schließlich sind die Ausdrucksweisen/ der verschiedenen Sprachen/
nur arbiträre Zeichen/ unserer Ideen und Leidenschaften;/ Aber
der Takt und die musikalischen Töne,/ als natürliche Zeichen/ haben eine
Fähigkeit an sich, die nicht abhängt/ von der Interpretation der Völker/
von einer Laune, einer bestimmten Verwendung, einer Absprache;/ denn
man kennt ihre Bedeutung und lernt sie nicht/ und sie sprechen zum Herzen
mehr als zum Verstand.]

In eben jenem fünften Gesang schließlich tritt Haydn auf den Plan und damit an exponierter Position, denn in einem Lehrgedicht über Musik bleibt Haydn natürlich nicht der einzige genannte Komponist. Allerdings werden seine Kollegen im Zusammenhang mit derjenigen musikalischen Gattung, in der sie besonders glänzen, quasi en gros abgehandelt und aufgezählt, und zwar im vierten Gesang. Iriarte behält sich Haydns Auftritt für den fünften Gesang vor. Schon im Argumentum, das diesem vorgeschaltet ist, wird er unter Punkt fünf ausdrücklich genannt:

V. Necesidad de la diversidad y estrañeza en la Música, para que no canse.
Elogio de los Alemanes, Autores de Música instrumental, y principalmente
del célebre Joseph Háyden, singular en la variedad de sus composiciones¹¹.

[V. Notwendigkeit der Vielfalt und Neuartigkeit in der Musik, auf dass sie
nicht ermüde. Lob der Deutschen, Urheber der Instrumentalmusik, und

⁹ D. Tomas de Yriarte, *La Música. Poema*, Madrid 1779, S. 4. Für die Hilfe bei der Übersetzung aus dem Spanischen bedanke ich mich herzlich bei Julio Mendívil.

¹⁰ Ebenda, S. 104f.

¹¹ Ebenda, S. 99.

vor allem des berühmten Joseph Haydn, einzigartig in der Mannigfaltigkeit seiner Kompositionen]

Die Haydn gewidmeten Zeilen lauten dann schließlich:

Sólo á tu númen, Háydén prodigioso,/ Las Musas concedieron esta gracia/
De ser tan nuevo siempre, y tan copioso,/ Que la curiosidad nunca se sacia/
De tus obras mil veces repetidas./ Antes serán los hombres insensibles/ Del
canto á los hechizos apacibles,/ Que dexen de aplaudir las escogidas/ Cláu-
sulas, la expresion, y la nobleza/ De tu modulacion, ó la estrañeza/ De tus
doctas y harmónicas salidas./ Y aunque á tu lado en esta edad numeras/ Tan-
tos y famosos Compatriotas/ Tú solo por la Música pudieras/ Dar entre las
naciones/ Vecinas, ó remotas/ Honor á las Germánicas regiones./ Tiempo
há que en sus privadas Academias/ Madrid á tus escritos se aficiona,/ Y tú
su amor con tu enseñanza premias;/ Miéntas él cada día/ Con la inmortal
encina te corona/ Que en sus orillas Manzanáres cria¹².

[Allein deiner Inspiration, wunderbarer Haydn,/ gewährten die Musen jene
Gnade/ immer so neu und so reich zu sein/ dass die Neugierde niemals satt
wird/ deiner tausendfach wiederholten Werke./ Eher werden die Menschen
unempfänglich/ für die sanften Zauber des Gesangs/ als dass sie aufhören
deine gesuchten Klauseln zu loben,/ den Ausdruck und den Adel/ deiner
Modulation oder die Originalität/ deiner gelehrten und harmonischen Ka-
denzen./ Und auch wenn du an deiner Seite heute/ so viele und berühmte
Landsmänner zählst/ du allein machtest für die Musik/ unter den Nationen/
benachbart oder weit entfernt/ den deutschen Landen alle Ehre./ Seit einiger
Zeit begeistert sich Madrid in privaten Akademien für Deine Werke,/ Und
du belohnst seine Liebe mit deiner Lehre;/ während es dich täglich/ mit der
immergrünen Eiche krönt/ die der Manzanáres an seinen Ufern aufzieht.]

Die durch die Dramaturgie besonders hervorgehobene Position und Rolle Haydns wird hier auch textlich unterstrichen: Ausdrücklich erscheint das Wort „sólo“ zwei Mal am Versbeginn: „Sólo á tu númen, Háydén prodigioso“ im ersten Vers und „Tú solo por la Musica“ im vierzehnten Vers. Was Haydn aber vor allen anderen auszeichnet, wird in ähnlicher Ambivalenz dargestellt, wie schon zu Beginn des Werks ambivalent einerseits die antike Tradition der Musenanrufung aufgegriffen, dann aber zur Anrufung der Wahrheit umgedeutet wird. Einerseits lobt Iriarte das kompositorische Handwerk Haydns, die erlesenen Klauseln, die Noblesse der Modulation, seine Gelehrtheit. Vorher aber wird etwas versteckt ein anderer Aspekt angesprochen, wenn es heißt, dass der Beifall für Haydns Können erst erlöschen wird, wenn die

¹² Ebenda, S. 111. – Die namentlich nicht gekennzeichnete Übersetzung in Pohl II, S. 179, ist äußerst ungenau.

Menschen unempfänglich für die sanften Zauber der Musik geworden sein würden – dem Handwerk wird der Zauber an die Seite gestellt. Iriarte preist Haydn also dafür, dass dieser sich der begrifflosen Sprache der Musik – und in dieser abstrakten Begrifflosigkeit, die trotzdem zum Herzen spricht, liegt wohl ihr Zauber – gewandt zu bedienen weiß: Hier, so scheint Iriarte sagen zu wollen, liegt Haydns aufklärerisches Potenzial. Seine Musik verschmilzt zwei Aspekte: Den Vorzug der Musik einer universellen Sprache, die „mehr zum Herz als zum Verstand spricht“, und das souveräne, rationale, verstandesmäßige Verfügen über diese. Musik mag mehr zum Herzen als zum Verstand sprechen, aber Haydns Musik tut dies auf vernünftige Art und Weise.

„La Música“ erlebte eine rasche Verbreitung und wurde sogar von Pietro Metastasio hoch gelobt, allerdings folgten die heute bekannten Übersetzungen nicht auf dem Fuße: Die italienische Übersetzung erschien 1789, die französische in Paris 1799, und die englische noch einmal fast zehn Jahre später 1807¹³. Eine Übertragung ins Deutsche fertigte Friedrich Justin Bertuch an, jedoch ist nur der Verlagsort Weimar bekannt, nicht das Publikationsdatum; die Übersetzung selbst ist zudem verschollen. Diese verspätete Rezeption, die sich auch in dem Umstand niederschlägt, dass „La Musica“ erst 1799 in der AmZ rezensiert wurde¹⁴, mag damit zusammenhängen, dass Iriarte mit seinem Lob Haydns als Meister der Instrumentalmusik 1779 einen Trend vorwegnahm, der sich erst ab 1790 vollkommen durchsetzte, nämlich die Ablösung der Vokalmusik als ästhetisch höchstgeschätzte Gattung durch die Instrumentalmusik¹⁵.

SCIENCE AND MAGIC. BURNEYS „VERSES“

Auf jenes sich um 1790 verfestigende und bereits von Iriarte geäußerte Paradigma der direkt zu den Gefühlen sprechenden Instrumentalmusik stößt man auch in Charles Burneys 1789 in London publiziertem vierten Band seiner „General History of Music“. Über Haydn heißt es dort:

But his adagios are often so sublime in ideas and the harmony in which they are clad, that though played by inarticulate instruments, they have a more pathetic effect on my feelings, than the finest opera air united with the most exquisite poetry¹⁶.

¹³ Vgl. Stevenson, Haydn's Iberian World Connections, S. 5.

¹⁴ Vgl. [Ernst] Chladni, Über das spanische Gedicht: La Musica, von D. Thomas [sic] de Yriarte, in: AmZ 49/1 (1799), S. 821–823.

¹⁵ Wolfgang Fuhrmann: Artikel Rezeption, in: HLex, S. 624.

¹⁶ Charles Burney, A General History of Music. From the Earliest Ages to 1789 Vol. IV [Reprint], Baden-Baden 1958, S. 960.

Zwei Jahre später verfasst Burney dann seine „Verses on the Arrival in England of the Great Musician Haydn January 1791“¹⁷, erst in einer Kurzfassung, die Burney als Widmungsverse in seine „General History“ eintrug und Haydn als Geschenk überreichte, dann in einer anonym publizierten Langfassung.

Die kurze Erstfassung lautet:

Welcome, great Master! to our favour'd Isle, / Already partial to thy name
and style; / Long may thy fountain of invention run / In streams as rapid
as it first begun; / While skill for each fantastic whim provides, / And cer-
tain science ev'ry current guides! Oh, may thy days, from human suff'rings
free, / Be blest with glory and felicity! / With full fruition, to a distant
hour, / Of all thy magic and creative pow'r! / Blest in thyself, with rectitu-
de of mind, / And blessing, with thy talents, all mankind!¹⁸

Hier wird erneut Haydns Fähigkeit gerühmt, das musikalischen Handwerk, also „skill“ bzw. „science“, mit dem Zauber seiner „magic and creative pow'r“ zu verbinden. Offensichtlich wurde diese Verbindung als Charakteristikum Haydns angesehen, wie im Vergleich mit der Rezeption von Haydns „Konkurrent“ im Londoner Konzertleben, Ignaz Pleyel, deutlich wird. So urteilte etwa ein Rezensent im *Morning Herald* vom 22. November 1791: „This composer, who is a pupil of the great Haydn, is becoming even more popular than his master; as his works are characterized less by the intricacies of science than the charm of simplicity and feeling“¹⁹.

Timothy Erwin hat an den Versen Burneys, die in der Langfassung den Abschluss des Gedichts bilden, die Parallelisierung von poetischer und musikalischer Rhetorik hervorgehoben²⁰. Mit Blick auf die Langfassung ließe sich das noch zuspitzen. Dort heißt es etwa:

Haydn! Great Sovereign of the tuneful art! / Thy works alone supply an
ample chart / Of all the mountains, seas, and fertile plains, / Within the

¹⁷ Burney hatte diese Kurzversion des Gedichts als Widmungstext für seine vierbändige Musikgeschichte ersonnen, zur Publikation das Gedicht jedoch ausgeweitet. Schon H. C. Robbins Landon spekulierte, ob die letzten zwölf Verse, die bei Pohl III (S. 394) in Anführungszeichen stehen, die originale Kurzfassung des Gedichts darstellen, vgl. Landon III, S. 35, Anm.

¹⁸ Zit. nach Landon III, S. 35.

¹⁹ Zit. nach ebenda, S. 108.

²⁰ Vgl. Timothy Erwin, *Ut Rhetorica Artes. The Rhetorical Theory of the Sister Arts*, in: *Haydn and the Performance of Rhetoric*, hrsg. von Tom Beghin und Sander M. Goldberg, Chicago und London 2007, S. 61–79, hier S. 78f.

compass of its wide domains. / [...] // IMAGINATION, which, like garden bird, / Was long forbid the skies, by rules absurd, / Has now broke loose – now takes her airy flight / To explore new world, and regions of delight. // [...] // [...] „Yet ev’ry nation of the earth must now / To Germany pre-eminence allow / For *instrumental* powers, unknown before / Thy happy flights had taught her sons to soar. // [...]”²¹

Obwohl die poetischen Bilder wohl zunächst der Glorifizierung Haydns dienen sollen, gewinnt man den Eindruck, dass der Bilderreichtum dieser Sprache auch dem Problem geschuldet ist, wie man Haydns Meisterschaft auf dem Gebiet der eben abstrakten, die Sprache transzendierenden Instrumentalmusik mit Worten überhaupt adäquat beschreiben kann.

GELEGENHEITSGEDICHTE

Die Beziehung von abstrakter Instrumentalmusik und poetischer Bildersprache hat Wolfgang Fuhrmann bereits für ein 1795 im Wiener Theater Almanach publiziertes Gedicht Caroline von Greiners (später Caroline Pichler) mit dem Titel „An Herrn Ioseph Hayden. Bey Anhörung seiner sechs neuen, in England verfertigten Symphonien.“ herausgearbeitet. Einige ausgewählte Verse sollen die Bildsprache in Greiners Dichtung exemplifizieren:

Wie rauscht die laute Musik, wie wälzt im harmonischen Gange / Der Strom der Töne sich reissend dahin! / Kaum folgt das erstaunte Gehör dem kühn verschlungenen Gesange, / Und fasset seinen erhabenen Sinn! // [...] // Wir hören der Vögel Gesang, in lauen heiteren Lüften, / Wir hören den fernher murmelnden Bach. / Der Schäfer klaget sein Leid dem Wiederhall in den Klüften, / Und sympathetisch seuzft dieser ihm nach. // [...] // So spielet o Hayden [sic] dein Geist allmächtig mit unseren Herzen, / du rufst mit unwiderstehlicher Kraft / Bald der begeisternden Lust, bald stillen Freuden, bald Schmerzen: / Empörst und bändigst die Leidenschaft. // [...] // Und dieser erhabene Geist, der Schöpfer von Harmonien / Ist unser Bruder, ein Deutscher wie wir! / O, fühlten dieß Alle wie ich! Du solltest uns nimmer entfliehen: / Kein Albion zöge Dich neidisch von hier. // [...]”²².

²¹ Zit. nach Landon III, S. 34 f. (Hervorhebungen im Original).

²² Caroline von Greiner, An Herrn Joseph Haydn. Bey Anhörung seiner sechs neuen, in England verfertigten Symphonien, in: Wiener Theater Almanach für das Jahr 1795, Wien o.J., S. 26–30, zitiert nach: Wolfgang Fuhrmann, Haydns Hörer, in: Aspekte der Haydn-Rezeption. Beiträge der gleichnamigen Tagung vom 20.-22. November 2009 in Salzburg, hrsg. von Joachim Brügge und Ulrich Leisinger, Freiburg u.a. 2011, S. 231–258, hier S. 236f. Zitiert sind oben die erste, vierte, siebte und neunte Strophe.

Fuhrmann hat darauf hingewiesen, dass die Autorin

hier keineswegs von einer Wahrnehmung der Instrumentalmusik als reinem Spiel der Themen und Motive aus[geht]. Haydns Musik scheint etwas zu bedeuten, scheint Bilder und Szenen wachzurufen. [...] Der Triumph der Instrumentalmusik war keiner der absoluten Musik. [...] [D]ie Suche nach dem Charakter der Musik, der sich in halb ästhetischen, halb poetischen Rezeptionstopoi wie dem Erhabenen oder dem Pastoralen zu manifestieren schien, war eine typische Form des Hörens im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert²³.

Anders verhält es sich dagegen mit zwei Gelegenheitsgedichten, die allem Anschein für die Wiener Erstaufführung der Londoner Sinfonien Hob.I:96 und 95 entstanden sind²⁴. Ein Verfasser wird nicht genannt, die Sprechinstanz aber gibt immerhin vor, im Namen von Franz Bernhard Ritter von Keeß zu sprechen, bei dem die Erstaufführung stattfand. Vorspann (um einen Titel handelt es sich nicht, eher um eine Widmung) und Gedichte lauten:

An Herrn Kapellmeister Joseph Hayden [sic]. Aus Gelegenheit als bey dem kaiserl. Königl. Herrn Appellazionsrath von Keeß dessen zey neueste aus London eingesendete Simphonien aufgeführt wurden. 1791.

Dir, edles Mitglied der Genien, / Dir, Schöpfer neuer Harmonien, / Sey
deines alten Freundes Dank. / An Dir hat er in vierzig Jahren / Den wahr-
haft selten Mann erfahren, / Bey dem des Ruhmes Ruf nie sank. // Vater
der Kunst, und stäts ihr getreu, / In der Erfindung reich, immer neu, /
Schätzt dich die edle Nazion, / Welche die Welt mit Ehrfurcht nennet,
/ Weil Sie Verdienste liebt, und kennet: / Ihr Beyfall ist dein schönster
Lohn. // Sieht man vom Reize sanfter Tönen [sic] / Den Finstern mit der
Menschheit sich aussöhnen, / Und leichter wallen seine Brust, / Erfüllt in
neuen Simphonien / Der Wohlklang reiner Melodien / Die Seel mit nie
gefühlter Lust. // Dann hebet der Tonkunst Freunde Chor / Gerührt, und
entzückt die Stimm empor, / Und ruft: welch Kind edler Natur! / Dieß

²³ Fuhrmann, Haydns Hörer, S. 239f. – Ein kurioses Beispiel ist auch das sehr viel später entstandene Gedicht „Elfentanz (Zum Andante aus der G-dur-Sinfonie von Haydn)“ von Johannes Trojan (1837–1915), das einen langsamen Satz Haydns mit einer romantischen Elfenszenerie assoziiert. Vgl. Johannes Trojan, Gedichte, Stuttgart und Berlin ³1912 (<http://archive.org/stream/3379433; 23.09.2019>).

²⁴ Vgl. Robert von Zahn, Vorwort, in: Joseph Haydn, Londoner Sinfonien 1. Folge, hrsg. von Robert von Zahn (JHW I/15), München 2005, S. VII–XIII, hier S. VIII f. – Von Zahn hatte die Gedichte wohl nicht eingesehen und geht deshalb fälschlich von nur einem einzigen Gedicht aus.

ist der Unerschöpfliche, der Meister, / Der Freund, und Lehrer schöner
Geister / Dieß ist der große Haydn nur!

Von Dichtern stäts gelobt, von Dichtern stäts besungen, / Lebt Herr Apol-
lo nur den Dichtern ganz allein, / Und gönnt uns Musikern kaum seinen
Sonnenschein. / Doch laßt die Laune Ihm! Von Haydens [sic] Ton durch-
drungen / Raunt [sic] jeder unter uns Apollens Platz Ihm ein, / Und ruft
Ihm freudig zu: Du sollst unser Schutzgott seyn²⁵!

Der Unterschied zum von Fuhrmann kommentierten Greiner-Gedicht ist augenfällig: Hier handelt es sich nicht um aus der Rezeption der zur Aufführung kommenden Sinfonien hervorgegangene Gedichte „bey Anhörung seiner [...] in England verfertigten Symphonien“, sondern um Gelegenheitsdichtung, die wahrscheinlich zu diesem Anlass und zwar womöglich „vor Anhörung“ rezitiert wurde und deshalb gar nicht auf die poetische Beschreibung des Gehörten abzielt. Dass die Gedichte darüber hinaus gedruckt wurden, mag auch damit zu tun haben, dass der Widmungsträger und Besungene zur Zeit dieser Wiener Aufführung noch in London weilte. Aber auch wenn die Gedichte nichts über Haydns Musik selbst aussagen – von der Erwähnung ihrer aussöhnenden Wirkung abgesehen –, so begegnen uns zumindest im ersten Gedicht die wohlbekannten Topoi der Haydn-Rezeption: Heißt es hier „Schöpfer neuer Harmonien“, kehrt das bei Greiner fast identisch als „Schöpfer von Harmonien“ wieder; der besungene Reichtum und die Originalität der Erfindung lässt sich bis Iriarte zurückverfolgen und sogar der Topos des „Vaters der Kunst“ fehlt nicht. So zeigt sich hier, dass selbst Gelegenheitsdichtung zur Untersuchung der poetischen Haydn-Rezeption herangezogen werden kann, da sich in diesem Falle die dort anzutreffenden Topoi, die man vielleicht sonst auf das gängige Repertoire von Huldigungsdichtung zurückgeführt hätte, mit denen anderer, über bloße Gelegenheitsdichtung hinausgehender Gedichte, decken.

SCHÖPFUNGSZAUBER

Die weitaus größte Zahl von Haydn-Gedichten entstand einige Jahre später als Reaktion auf die 1798 uraufgeführte „Schöpfung“ Hob.XXI:2 – also auf ein Werk, das gerade für seine tonmalerische Anschaulichkeit berühmt und – für deren Kritiker – berüchtigt ist. In diesen Gedichten konnte das Unterlegen von poetischen Bildern naturgemäß nicht im Vor-

²⁵ Die Gedichte werden aufbewahrt in London, British Library, Hirsch IV, 1443 (vgl. von Zahn, S. VIII, Anm. 14). – Der dritte und sechste Vers sind in den vier Strophen des ersten Gedichts jeweils eingerückt. An dieser Stelle danke ich herzlich James Dack, der die Gedichte in der British Library eingesehen und mir zur Verfügung gestellt hat.

dergrund stehen. Die Texte lassen sich vielmehr als Imitation des Effekts ihres musikalischen Bezugstexts verstehen. Im Mittelpunkt steht das Erhabene des göttlichen wie des kompositorischen Schöpfungsakts, was sich schon in der Form der Gedichte niederschlägt, die etwa als strenges Sonett oder gar als lateinisches Epigramm²⁶ daherkommen und so offenbar auch als Haydn-Denkmäler verstanden werden wollen. Interessanterweise dreht sich hier aber das Verhältnis von Abstraktion und poetischen Bildern um: Haydns konkrete lautmalerische Effekte in der Musik werden gleichsam aufgehoben im Eindruck des Erhabenen, den die Gedichte vermitteln. Der handwerkliche Aspekt gerät vollends in den Hintergrund vor dem künstlerischen Schöpfungsakt des Originalgenies. So heißt es in dem 1801 im Neuen Teutschen Merkur erschienenen Gedicht Christoph Martin Wielands „An J. Haydn“:

Wie strömt dein wogender Gesang /in unsre Herzen ein! – Wir sehen /der Schöpfung mächt'gen Gang, / den Hauch des Herrn auf dem Gewässer wehen, / jetzt durch ein blitzend Wort das erste Licht entstehen, / und die Gestirne sich durch ihre Bahnen drehen; /wie Baum und Pflanze wird; wie sich der Berg erhebt, / und, froh des Lebens, sich die jungen Thiere regen. / Der Donner rollet uns entgegen; / der Regen säuselt, jedes Wesen strebt / ins Daseyn, und, bestimmt, des Schöpfers Werk zu krönen, / sehn wir das erste Paar, geführt von deinen Tönen. / O jedes Hochgefühl, das in den Herzen schlief, / ist wach! Wer ruft nicht: wie schön ist diese Erde, / und schöner, nun der Herr auch Dich ins Dasein rief, / auf daß sein Werk vollendet werde²⁷!

Erneut ist das Herz das Ziel der Musik: „Wie strömt dein wogender Gesang / in unsre Herzen ein!“ Und der Effekt ist: „Wir sehen der Schöpfung mächt'gen Gang“. Das „Schöpfungs“-Publikum hört also nicht die vielgescholtenen Lautmalereien, es sieht und empfängt den Eindruck des Erhabenen, „O jedes Hochgefühl, das in den Herzen schlief, / Ist wach!“, wie schon Thomas Tolley unterstrichen hat:

²⁶ „Sol idem atque alius sempter nitidusque juvena / Almus sic orbi fertque fertque diem. / Ut veteres pariterque novae vivuntque placentque / Symphoniae mundo quas tu Musa parit / Tempus et invidiam Vix Dis cedentia monstra / Vicisti numeris docte Josephus tuis.“ In: Magyar Hirmondó 18/9 (4. März 1800), S. 295. Zitiert nach János Malina, Haydn and The Creation in Buda, March 1800, in: Online Journal of the Haydn Society of North America 3,1 (2013), S. 6. (www.rit.edu/affiliate/haydn/sites/rit.edu/affiliate.haydn/files/article_pdfs/malinathe_creation_buda_1800_pdf04-19_0.pdf; 23.09.2019).

²⁷ Christoph Martin Wieland, An J. Haydn. Nach Aufführung seiner Kantate: Die Erschaffung der Welt, in: Der Neue Teutsche Merkur 1 (1801), S. 71f. (mit orthographischen Abweichungen auch in AmZ 51/3 (1801), S. 852).

[...] Haydn's achievement was in large measure a result of the power of the oratorio's music to convey vivid visual impressions of every aspect of Creation. In Wieland's poem [...] many of these images are listed. When it came to the creation of Adam and Eve, the poet did not mince words: "We see the first-made couple *depicted* in the sounds"²⁸.

Ein anderes, bereits 1800 in der AmZ erschienenenes Sonett eines anonymen Autors fasst dieses Phänomen mit der bekannten Zaubermetapher zusammen:

Sonnet. Haydn's Schöpfung.

Holde, fremde Zaubertöne binden / unsern Sinn, daß ihm die Welt vergeht / und das alte Chaos neu entsteht, / neu dem Chaos Welten sich entwinden. // Schüchtern muß der niedre Sinn erblinden, / wenn hervor die neue *Schöpfung* geht. / Wo der Schöpfergeist harmonisch weht, / darf der höh're Sinn nur kühn empfinden. // Ist's ein fremder Geist? und streift im Schweben / sein vorüberauschendes Gefieder / fremde Luft nur mit harmon'schem Beben? // Liebend läßt er sich zur Heimath nieder / in dir selbst, mein Geist! Harmonisch Leben / kommt vom Geiste, kehrt zum Geiste wieder²⁹.

Es ist demnach nicht der niedere, für Tonmalereien empfängliche Sinn, sondern der „höh're“, erhabene Sinn, den Haydn mit der „Schöpfung“ anspricht. So kommt selbst in diesem Vokalwerk die Musik wie die begrifflose, abstrakte Instrumentalmusik „vom Geist, [und] kehrt zum Geiste wieder“.

Den engsten Konnex des Oratoriums mit dem Paradigma der Instrumentalmusik schafft indes jenes Widmungsgedicht an Haydn, das Anton Reicha dem Druck seiner „Trente six Fugues pour le Piano-Forte composées d'après un nouveau système“ voranstellt. Reicha hat dieses Gedicht allerdings nicht selbst verfasst. Es stammt von einem ungenannten Ghostwriter, dem dänischen Schriftsteller Jens Baggesen, der auch als ‚dänischer Wieland‘ bekannt wurde. Die zweite Hälfte des in antikisierenden asklepiadeischen Strophen verfassten Gedichts wartet ein weiteres Mal mit dem Motiv des „Zaubers“ der Haydn'schen Musik auf:

O! des Zaubers umher! o! der unendlichen / Fülle reineren Klangs, reineren Wiederklangs! / Waren's Chöre der Engel? / Warens Hymnen am Schöp-

²⁸ Thomas Tolley, *Painting the Cannon's Roar. Music, the Visual Arts and the Rise of an Attentive Public in the Age of Haydn*, Aldershot u.a. 2001, S. 269.

²⁹ [Anonym], Sonnet. Haydn's Schöpfung, in: AmZ 4/3 (1800), S. 88.

fungstag', / Als, durch Chaos erklang Werd'! und im Klange ward / Licht
und Leben und Lust rings, und von Pol zu Pol / Jauchzten Erden und
Sonnen / Im frohlockenden Ringeltanz? // Deine Zaub'rungen, H a y d n !
waren's. Dein Werd' scholl / Hier dem reineren Ohr deines Geweihten!
/ Im harmonischen Allklang / Ward ich. Sieh des Erschaff'nen Dank /
Bringen, Schöpfer! dir hier diese gestammelte[n] / Töne, die mich gelehrt
deine Begeisterung. [...] ³⁰

Man muss sich klarmachen: Dieses offensichtlich auf die „Schöpfung“ rekurrierende Gedicht ist nicht etwa einem Vokalwerk Reichas vorangestellt, sondern einem experimentellen Fugenkompendium – in dem Reicha noch dazu „Anfangsmotive“³¹ aus dem Kopfsatz von Haydns f-Moll-Quartett (Hob.III:35) zum Thema der dritten Fuge wählt und nicht etwa Haydns Fugenthema des Finales. Der Verweis auf die „Schöpfung“ ist hier also nicht etwa als Verweis auf sie und nur sie zu verstehen. Vielmehr steht die „Schöpfung“ hier für die Krone und Summa des gesamten Œuvres von Haydn, als pars pro toto aller Haydnschen ‚Schöpfungen‘ überhaupt.

HUNTERS ‚VOICE‘ UND HAYDNS ‚TUNE‘

Anne Hunters Gedicht „O Tuneful Voice“ stellt einen Sonderfall dar, der hier auch gesondert erörtert werden soll. Es nimmt insofern eine Sonderstellung ein, als es nicht nur ein Gedicht „an“ und wohl auch „über“ Haydn darstellt, sondern auch vom Widmungsträger selbst vertont wurde (Hob. XXVIa:42).

O tuneful voice! I still deplore / thy accents, which, tho' heard no more,
/ still vibrate on my heart. / In echo's cave I long to dwell, / and still to
hear that sad farewell, / when we were forc'd to part. // Bright eyes! O that
the task were mine, / to guard the liquid fires that shine, / and round your
orbits play; // to watch them with a vestal's care, / to feed with smiles a
light so fair / that it may ne'er decay³².

Dass sich „O Tuneful Voice“, in dem Haydn namentlich kein einziges Mal genannt wird, trotzdem auf diesen bezieht, wissen wir eigentlich nur durch Georg August Griesinger. Dieser schreibt im Jahre 1804 an den Verle-

³⁰ Zitiert nach Carl Nemeth, Ein Huldigungsgedicht an Joseph Haydn, Die Musikerziehung 8,1 (1954), S. 41f.

³¹ Ludwig Finscher, Artikel Anton Reicha, in: MGG 2 Personenteil Bd. 13, Sp. 1454–1470, hier Sp. 1466.

³² Hunters Gedichttext unter Auslassung von Wortwiederholungen zitiert nach Joseph Haydn, Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Klaviers, hrsg. von Paul Mies (JHW XXIX/1), München und Duisburg 1960, S. 84–88.

ger Härtel, unter den ungedruckten Kompositionen Haydns befinde sich auch „eine Arie (Adagio) auf ein Englisches Lied, worinn Mißtress Hunter (Tochter des berühmten Wundarztes) von Haydn Abschied nimmt“³³. Hugo Botstiber präzisiert, dass das Lied „eine kleine Stammbuchkomposition“³⁴ gewesen sei – und korrigiert dazu Griesingers Irrtum, Anne Hunter sei die Tochter von John Hunter und nicht seine Gattin gewesen³⁵. Schon allein die Tatsache, dass Hunter mit diesem Text von Haydn Abschied genommen haben soll, legt die Frage nahe, in welchem Verhältnis beide eigentlich zueinander standen. Noch merkwürdiger aber erscheint in diesem Zusammenhang, dass Haydn diese anlässlich seines Abschieds entstandenen Verse auf ihn selbst eigenhändig vertonte und die Komposition in Hunters Stammbuch niedergeschrieben haben soll. Aber ist Karl Geiringer deshalb uneingeschränkt zuzustimmen, wenn er konstatiert „It is to be wondered whether this almost tragic composition in the style of the opera seria does not take the simple text a little too seriously“³⁶?

Zur Klärung dieser Frage wird zunächst die Metaphorik der beiden Strophen in den Blick genommen. Sie bedient sich einerseits am antiken Mythos von Echo und Narziss (erste Strophe), andererseits am antiken Vestalinnenkult. Im Mythos von Echo und Narziss, wie ihn Ovid erzählt, werden Fragen der Subjektidentität anhand des Problems, wer mit wessen Stimme zu wem spricht, verhandelt³⁷. Diese Problemstellung scheint auch Hunter zu verhandeln, deren titelgebender Gedichtanfang zweideutig im Hinblick auf die genaue Bedeutung des Begriffs „voice“ ist. Versteht man die „tuneful voice“ der ersten Strophe (T. 10f.) und die „bright eyes“ der zweiten (T. 47f.) wörtlich, stehen die Stimme und die Augen im Sinne eines *pars pro toto* schlicht für die Person, deren Abschied die Sprechinstanz beklagt. Setzt man Haydn als angesprochene Person ein, wächst eine Bedeutungsebene hinzu. Haydns „voice“ kann dann nicht nur seine Sprech- oder Singstimme bedeuten, sondern eben auch seine individuelle Stimme als Komponist; das Adjektiv „tuneful“ bezeichnete in dieser Lesart den

³³ „Eben komme ich von Haydn...“ Georg August Griesingers Korrespondenz mit Joseph Haydn Verleger Breitkopf & Härtel 1799–1819, hrsg. von Otto Biba, Zürich 1987, S. 224.

³⁴ Pohl III, S. 327.

³⁵ Vgl. ebenda, S. 233.

³⁶ Karl Geiringer, Haydn. A Creative Life in Music, Berkeley/Los Angeles 1968 [1946], S. 363.

³⁷ Vgl. dazu grundlegend John Benkman, Narcissus in the Text, in: Georgia Review 2/30 (1976), S. 293–327. In neuerer Zeit differenziert Brenkmans Analyse z.B. Lisa Folkmarson Käll, A voice of her own? Echo's own echo, in: Continental Philosophy Review 48,1 (2015), S. 59–75.

tatsächlichen Melodienreichtum von Haydns kompositorischem Œuvre. Vor allem diese Bedeutung scheint Haydn in seiner Vertonung aufgegriffen zu haben. Gleich zu Beginn des Liedes wird die Ambiguität des Wortes „voice“ geradezu inszeniert, indem der Einsatz der Singstimme mit den Worten „O tuneful voice!“ (T. 9–11) nicht als Beginn, sondern als Abschluss gestaltet ist, als ob die Sprechinstanz die vorher erklangenen Takte mit ihrem Ausruf kommentiert. Haydn erzielt diese schließende Wirkung durch Kadenzbildung (über Quartsextakkord und Dominantseptakkord in T. 10), eine fallende Melodielinie und die Leitton-Grundton-Verbindung in der Singstimme. Beide Elemente haben eine so starke Schlusswirkung, dass er sie auch am tatsächlichen Ende des Gesangsparts (wieder Quartsextakkord und Dominantseptakkord in der zweiten Hälfte von T. 78, zum Grundton führender Leitton in der Singstimme T. 78/79) zur Schlussbildung nutzt. Der Ausruf der *Gesangsstimme* „O tuneful voice!“ gilt also offenbar dem zuvor Gehörtem, dem instrumentalen Vorspiel der *Begleitstimme*. Dieses Instrumentalvorspiel hat Haydn als eindeutigen Gegenpol zum kantablen Singstimmeneinsatz gestaltet und seine entschieden „instrumentale“ Machart durch einige spezifisch instrumentale Charakteristika herausgestellt. Zu nennen sind hier beispielsweise die typischen Begleitfiguren aus gebrochenen Dreiklängen sowie die Tonwiederholungen, die Vorschlags- und die Doppelschlagfiguren (alle T. 3f.). In dieser Liedvertonung werden also in der Tat am Anfang zwei „voices“ vorgestellt, einerseits die instrumentale Stimme der Einleitung, andererseits die der erst danach einsetzenden Singstimme, die die instrumentale zu kommentieren scheint. Diese nach Einsätzen auch zeitlich gestaffelte Differenzierung der Stimmen fällt auch an jener Stelle auf, in der das Wort „echo“ erklingt und expressis verbis auf den Echo-Mythos rekurriert. Noch bevor die Singstimme in T. 32 ab der zweiten Zählzeit mit den Worten „In echo’s cave I long to dwell“ (T. 32–34) einsetzt, erklingt im Klavier in T. 31 jene Triolenfigur aus Des-Dur-Dreiklang und dessen Dominantseptakkord, die in T. 32 als Echoeffekt im piano wiederholt wird, während die Singstimme in diesen Echoeffekt gar nicht eingebunden wird.

Dass die Sprechinstanz sich in der ersten Strophe in die Höhle der Nymphe Echo sehnt, um dort immer wieder das „sad farewell“ (T. 36) als Nachhall hören zu können, stellt einen sehr engen Bezug zu Ovids Beschreibung des Mythos dar, in dem Narziss seinem Spiegelbild Lebewohl sagt und Echo dieses wiederholt und so seine Abschiedsworte zu ihren werden („[...] dictoque vale ‚vale‘ inquit et Echo.“³⁸). Diesen Aspekt des Aufhaltens und

³⁸ Publius Ovidius Naso, *Metamorphoses/Verwandlungen* III 339–510, in: *Mythos Narziß. Texte von Ovid bis Jacques Lacan*, hrsg. von Almut-Barbara Renger, Leipzig 1999, S. 44–53, hier S. 52.

Bewahrens prägt auch die zweite Strophe, in der die Sprechinstanz sich mit einer Vestalin vergleicht, deren Aufgabe es ist, die „liquid fires“ (T. 51f.) der „bright eyes“ vor dem Verlöschen zu bewahren. Bemerkenswerterweise sind in dieser Strophe nun Einsatz von Begleitung und Singstimme einander angenähert, denn in T. 47 setzt die Singstimme zu jener Figur des Klaviers ein, die vorher in T. 2 erklungen war. Dieses Übereinbringen beider Stimmen kann man schon in der ersten Strophe an jenen Stellen beobachten, an denen von der erfolgreichen ‚Konservierung‘ die Rede ist: Zu den Textworten „still vibrate on my heart“ (T. 17–20) wird die sonst erst nach einer Achtelpause einsetzende Triolenfigur der Begleitung zu den ganzen Takt ausfüllende Tonrepetitionen modifiziert, die Singstimme hat dazu halbe Noten, die vorher fast ausnahmslos die linke Hand des Klavierparts geprägt hatten. Die Wiederholung der Textworte ab T. 26 zeigt eine ähnliche Strategie, denn die Singstimmenmelodie wird nun durch die rechte Hand des Klaviers verdoppelt (so übrigens auch zu den Worten „that it may never decay“ in T. 73–76).

Was, wenn Hunter den Text sogar dezidiert für eine Vertonung durch Haydn geschrieben hätte³⁹? In diesem Fall würde sie in gewissem Sinne in der Tat als Vestalin fungieren, die Haydns kompositorisches Genie und seine vor Melodien sprudelnde Stimme im Chor der Komponisten (seine „tuneful voice“ also) mit einem zu vertonenden Gedicht befeuert, das eben davon handelt. Die Gedichtvertonung verhandelt über den Echo-Mythos auch Fragen, wer mit welcher Stimme spricht: Es sind Hunters Verse, die Haydn durch seine Vertonung wie ein Echo widerhallen lässt, indem er die Worte der Dichterin in seine Melodie kleidet und gleichsam zu seinen macht. Es handelt sich um eine Art von „creative repetition“⁴⁰, wie sie Lisa Folkmarson Käll formuliert hat: Echo „is given a language that surrounds her and through her repetitions she makes it her own“⁴¹. Zugegebenermaßen trifft das auf jede Liedvertonung zu, hier jedoch wird es über das Aufrufen des Mythos einerseits textlich verhandelt, andererseits stellt Haydn die verschiedenen Stimmen, also Instrumental- und Singstimme, besonders in der ersten Strophe als unterschiedliche heraus. So wird aus „O Tuneful Voice“ ein Haydn-Lied im doppelten Wortsinne, ein Lied nämlich, das von ihm handelt und dessen Text für ihn geschrieben ist und darüberhinaus diese Konzeption noch selbstreflexiv über die gewählte my-

³⁹ Caroline Grigson zieht in Betracht, dass Hunter Haydn den Text bei dessen Besuch in ihrem Haus in Blackheath am 19. April 1795 übergeben hat. Hunter hatte London nach dem Tod ihres Mannes 1793 verlassen. Vgl. Caroline Grigson, *The Life and Poems of Anne Hunter. Haydn's Tuneful Voice*, Liverpool 2009, S. 57f.

⁴⁰ Käll, *A Voice of her own*, S. 59, 61, 68.

⁴¹ Ebenda, S. 68.

thologische Metaphorik verhandelt. Dazu ist es ein durchaus tiefsinniges Denkmal einer bemerkenswerten künstlerischen und menschlichen Verbundenheit, dessen Ton nicht etwa „a little too seriously“, sondern schlicht angemessen ist.

ALLEGRO SVEDESE

In dem gegebenen Rahmen kann die Beschäftigung mit Gedichten an und über Haydn nur den Charakter des Ausschnitthaften annehmen. Das gilt insbesondere für den nun sich anschließenden Ausblick auf ein einzelnes Haydn-Gedicht des schwedischen Autors Tomas Tranströmer. Schweden fügt sich in die bisherige Auswahl aber schon insofern glücklich ein, als nach Spanien, dem deutschsprachigen Raum und England die Perspektive nun um den ausgesparten nordeuropäischen Raum erweitert wird. In Schweden gab es zudem seit Haydns Lebzeiten eine kontinuierliche Haydn-Rezeption: Schon 1801 wurde, vermittelt durch den mit Haydn bekannten schwedischen Diplomaten in Wien Fredrik Samuel Silverstolpe⁴², in Stockholm die „Schöpfung“ vor ausverkauftem Haus aufgeführt; Themen aus Sinfonien Haydns sind landläufig bekannt, da der Skalde Carl Michael Bellman (1740–1795) sie seinen Texten unterlegte (was eine weitere Studie wert wäre, aber hier den Rahmen sprengen würde), und bis ins 20. Jahrhundert hinein gehörte Haydn noch vor Mozart und Beethoven zu den meistgespielten Komponisten im schwedischen Konzertleben⁴³. Sogar in einem Drama August Strindbergs spielt Haydns Musik eine herausragende Rolle: In „Påsk“ („Ostern“) aus dem Jahr 1900⁴⁴ wird in jedem der drei Akte eine Aufführung der „Sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuz“ in der Fassung für Streichquartett Hob.XX/1:B (= Hob.III:50–56) erwähnt, die drei der Protagonisten des Stücks, Kristina, Alice und Petrus⁴⁵, besuchen. Zudem schreibt Strindberg für jeden Akt einen Satz aus den „Sieben Worten“ als Vorspiel vor: Vor dem ersten Akt, der an Gründonnerstag spielt, soll die „Introduzione“ erklingen⁴⁶, dem zweiten Akt (Karfreitag) geht Sonata I „Pater, dimitte illis, quia nesciunt, quid faciunt“

⁴² Vgl. Ulrich Wilker, Artikel Fredrik Samuel Silverstolpe, in: HLex, S. 691ff.

⁴³ Vgl. C.-G. Stellan Mörner, Joseph Haydn. Musikens humorist, Stockholm 1945, S. 165.

⁴⁴ Die Uraufführung fand am 9. März 1901 in Frankfurt am Main statt. Vgl. Gunnar Ollén, Tillkomst och mottagande: Påsk, in: August Strindberg, Midsommar, Kaspers Fet-Tisdag, Påsk, hrsg. von Gunnar Ollén (August Strindbergs Samlade Verk 43), Stockholm 1992, S. 364–385, hier S. 364, 379.

⁴⁵ Vgl. August Strindberg, Påsk, in: Ders., Midsommar, Kaspers Fet-Tisdag, Påsk, hrsg. von Gunnar Ollén (August Strindbergs Samlade Verk 43), Stockholm 1992, S. 235–337, hier S. 333.

⁴⁶ Vgl. ebenda, S. 241.

voraus⁴⁷ und der dritte Akt, der am Karsamstag spielt, wird durch Sonata V „Sitio“ eingeleitet⁴⁸. Strindbergs Rückgriff auf die Streichquartettfassung der „Sieben Worte“ mag aus dem Anliegen gespeist worden sein, gleichsam zwei Fliegen mit einer Klappe zu schlagen. Denn einerseits erlaubte ihm die Verwendung von Haydns Passionsmusik das Einziehen einer programmatischen Ebene in das Drama. Andererseits war gerade die Streichquartettfassung, also eine rein instrumentale Fassung (wie die ursprüngliche Fassung für Orchester auch) für die intime Atmosphäre dieses Kammerspiels „avant la lettre“⁴⁹ (die ausdrücklich von ihm so bezeichneten Kammerstücke entstanden erst 1907) ideal, handelt es sich bei der Bearbeitung für Streichquartett doch um die bis dahin wohl seltene Gattung charakteristischer Kammermusik („charakteristisch“ ist hier im Sinne des in diesem Zusammenhang aber anachronistischen „programmatisch“ gemeint).

Auch im Gedicht „Allegro“ des schwedischen Autors Tomas Tranströmer (1931–2015), der im Jahr 2011 mit dem Nobelpreis für Literatur ausgezeichnet wurde, nimmt Haydn und seine Musik eine zentrale Stellung ein:

Allegro

Jag spelar Haydn efter en svart dag / och känner en enkel värme i händerna. // Tangenterna vill. Milda hammare slår. / Klängen är grön, livlig och stilla. // Klängen säger att friheten finns / och att någon inte ger kejsaren skatt. // Jag kör ner händerna i mina haydnfickor / och härmar en som ser lugnt på världen. // Jag hissar haydnflaggan – det betyder: „Vi ger oss inte. Men vill fred.“ // Musiken är ett glashus på sluttningen / där stenarna flyger, stenarna rullar. // Och stenarna rullar tvärs igenom / men varje ruta förblir hel⁵⁰.

[Ich spiele Haydn nach einem schwarzen Tag / und fühle eine leichte Wärme in den Händen. // Die Tasten wollen. Weiche Hämmer schlagen. / Der Klang ist grün, lebendig und still. // Der Klang sagt, dass es die Freiheit gibt / und dass jemand dem Kaiser keine Steuer zahlt. // Ich stecke meine Hände in meine Haydnaschen / und mime einen, der gelassen auf die Welt blickt. // Ich hisse die Haydnflagge – das bedeutet: „Wir ergeben uns nicht. Aber wollen Frieden.“ // Die Musik ist ein Glashaus am Hang / wo die Steine fliegen, die Steine rollen. // Und die Steine rollen mitten hindurch / aber jede Scheibe bleibt ganz.]

⁴⁷ Vgl. ebenda, S. 279.

⁴⁸ Vgl. ebenda, S. 305.

⁴⁹ Vgl. Gunnar Ollén, Strindbergs dramatik, Stockholm 1982, S. 339.

⁵⁰ Tomas Tranströmer, Samlade dikter 1965–1996, Stockholm 2002, S. 88.

Wieder ist es ein Instrumentalwerk, ein nicht näher gekennzeichnetes „Allegro“ für Klavier, das zum Ausgangspunkt der Dichtung wird. Dieses Allegro löst einerseits Metaphern wie „Haydntaschen“, „Haydnflagge“ oder Musik als „Glashaus“ aus. Andererseits bedient sich Tranströmer hier einer Anzahl Oxymora: Der Klang ist still und dazu noch lebhaft und grün. Zudem rollen Steine durch das Musik-Glashaus, aber dessen Scheiben zerbrechen nicht. Für derlei Sprachbilder ist Tranströmer berühmt: Das Nobelkomitee begründete seine Wahl zum Preisträger damit, dass Tranströmer „uns in komprimierten, erhellenden Bildern neue Wege zum Wirklichen weist“⁵¹. Hinter dem utopischen Potenzial des Haydn-Allegros, das in den widersprüchlichen Sprachbildern der Oxymora zum Ausdruck kommt, steckt einmal mehr die Instrumentalmusik, denn gerade sie ist begriff- und gegenstandslos.

Tranströmer stattet Haydns Musik in „Allegro“ zudem mit einer politischen Aufladung aus, die auf das aufklärerische Potenzial, das seit Iriarte der Musik Haydns zugemessen wird, zurückweist:

Haydns gröna klang associeras i dikten även med andra egenskaper som inte direkt går att tillskriva denne furstetjänande hovmusiker personligen: frihet från överhetens förtryck, lugn självkänsla, beredskap att försvara centrale livsvärden men inte för stridens utan för fredens skull. De avslutande två strofernas metaforer är drastiskt överraskande i bästa Tranströmerstil. Normalt sett borde rullande stenar krossa allt i sin väg som är gjort av glas, men den oskuldsfullt genomskinliga Haydnmusiken rår de inte på. Dess hållning är inte våldsamt motstånd men heller inte eftergivenhet. Likt zenbrottaren låter den fienden falla på eget grepp. Kanske skulle man kunna kalla detta Tranströmers politiska credo⁵².

[Haydns grüner Klang wird im Gedicht auch mit anderen Eigenschaften verknüpft, die man nicht direkt dem einem Fürst dienenden Hofmusiker zuordnen würde: Freiheit von der Unterdrückung einer Obrigkeit, gelassenes Selbstbewusstsein, die Bereitschaft zentrale Werte im Leben zu verteidigen, aber nicht um des Streites, sondern um des Friedens willen. Die Metaphern der zwei letzten Strophen sind drastisch überraschend im besten Tranströmerstil. Normalerweise sollten rollende Steine alles, was aus Glas und ihnen im Wege ist, zerbrechen, aber die unschuldige, durchsichtige Haydnmusik schlagen sie nicht. Ihre Haltung ist nicht gewalttätiger Widerstand, aber auch nicht Nachgiebigkeit; so wie ein Zenkämpfer

⁵¹ Pressemitteilung der Svenska Akademien vom 6. Oktober 2011, www.nobelprize.org/uploads/2018/06/press_ty5.pdf (22.09.2019).

⁵² Staffan Bergsten, Tomas Tranströmer. Ett diktarpöträtt, Stockholm 2011, S. 255.

seinen Feind zu Boden zwingt. Vielleicht könnte man das Tranströmers politische Credo nennen.]

Laut Staffan Bergsten hat Tranströmer selbst preisgegeben, welches Haydn-Allegro hier titelgebend war. Es handele sich um den Kopfsatz aus der Klaviersonate F-Dur, Hob.XVI:23 (der allerdings Allegro moderato bezeichnet ist)⁵³. Ob Tranströmer um die besondere historische Bedeutung der sechs Klaviersonaten Hob.XVI:21–26 wusste, die als Haydns erstes Werk überhaupt mit seiner Autorisierung gedruckt wurden, obwohl Haydns Dienstvertrag ihm zu dieser Zeit überhaupt nicht erlaubte, seine Kompositionen in irgendeiner Form weiterzuverbreiten? Vielsagend tragen die Sonaten im Erstdruck eine Widmung an Haydns Dienstherrn Nikolaus I. Esterházy. In gewisser Hinsicht stellen also diese sechs Sonaten – mit dem dem Gedicht zugrundeliegende Allegro – selbst ein Politikum dar, in dem die Kunst letztlich über oktroyierte Vorschriften triumphiert, ganz ähnlich dem von Bergsten formulierten politischen Credo Tomas Tranströmers.

CODA

Musik, so Iriarte in „La música“, misst und kombiniert die Zeit und den Klang („mide y combina el tiempo y el sonido“). Er rückt so die Musik in die Nähe jener Kunst, in der er selbst sich übt, nämlich die Dichtkunst. Auch die Grundlagen der Lyrik sind schließlich Versmaß und Klang. Dichtung und Musik berühren sich aber auch noch in einer anderen Hinsicht, und vielleicht liegt hierin der Grund, warum vor einer eigentlichen erzähl-literarischen Haydn-Rezeption zahlreiche Haydn-Gedichte entstehen: Das Charakteristikum von Lyrik, das uneigentliche Sprechen in Metaphern und anderen Sprachbildern, erscheint als ein idealer Modus, sich sowohl der abstrakten Instrumentalmusik Haydns als auch der Erhabenheit der „Schöpfung“ anzunähern; der in den Gedichten immer wieder beschworene Zauber, der noch in Tranströmers „Allegro“ die Aufhebung sich widersprechender Sprachbilder erlaubt, ist das Poetische.

Der Topos des Zaubers findet sich auch noch im bisher noch nicht angesprochenen, vielleicht aber bekanntesten (berühmtesten?) und kürzesten Haydn-Gedicht, nämlich Mörikes Distichon „Joseph Haydn“. Es unterscheidet sich jedoch von den hier behandelten Gedichten insofern, als es den im 19. Jahrhundert verbreiteten Rezeptionsmodus, namentlich den Vorwurf des Veraltetheits auf den Begriff „altfränkisch“ bringt: „Manchmal ist sein Humor altfränkisch, ein zierliches Zöpflein, / Das, wie der

⁵³ Vgl. ebenda, S. 253.

Zauberer spielt, schalkhaft im Rücken ihm tanzt“⁵⁴. Man sollte allerdings nicht übersehen, dass Mörike Haydn immer noch die Rolle des „Zauberers“ zuspricht; Mörike soll Haydns Musik auch durchaus geschätzt haben⁵⁵. So wie der schalkhaft im Rücken tanzende Perückenzipf, der den Zauber offenbar konterkariert, für Mörike als Symbol für den altmodischen Humor Haydns fungiert, lässt sich dieses Bild aus heutiger Perspektive allerdings auch positiv umdeuten und berührt damit einen Aspekt, der in keinem der anderen behandelten Gedichte auftaucht. Der den Zauber konterkarierende Humor, ob altfränkisch oder nicht, das Zöpfchen, das den Zauberer hinter dem Zauber sichtbar bleiben lässt, entspricht jener selbstreflexiven Illusionsbrechung, die vor allem Haydns Instrumentalmusik auszeichnet und ihn zum Wegbereiter einer musikalischen Moderne macht⁵⁶.

⁵⁴ Eduard Mörike, Joseph Haydn, in: Ders., Gedichte. Ausgabe von 1867, hrsg. von Hans-Henrik Krummacher (Werke und Briefe I,1), Stuttgart 2004, S. 173.

⁵⁵ Vgl. Mathias Mayer, Literatur- und kulturhistorisches Umfeld: Musik, in: Mörike-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung, hrsg. von Inge und Reiner Wild, Stuttgart und Weimar 2004, S. 51–55, hier S. 52.

⁵⁶ Vgl. Florian Krämer, Die Entzauberung der Musik. Beethoven, Schumann und die romantische Ironie, München 2014, passim.