

Cornelia Szabó-Knotik

Joseph Haydn als Filmfigur

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. 125 – 139.

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.

Joseph Haydn als Filmfigur

AUSGANGSPUNKT

Immer wieder wurde in den letzten Jahrzehnten die Frage nach der Attraktivität Haydns für das Publikum geäußert und dabei der Vergleich mit jener Mozarts bzw. gar von dessen Pop-Version Amadeus bemüht¹. Die jeweiligen Erklärungsversuche für die dann zu Tage tretende vermeintlich geringere Beliebtheit verweisen auf eine lange Tradition von schon zu Lebzeiten des Komponisten formulierten Argumenten samt deren Verfestigung zu Klischees der Rezeption², wie sie sich vermehrt, aber keineswegs ausschließlich in diversen populären Darstellungen von „Leben und Werk“ Haydns finden.

Das Medium der Popularisierung, der massenhaften Verbreitung populären Verständnisses ist seit über 100 Jahren der Film, sodass auch seine technische sowie ästhetische Entwicklung zu den Grundbedingungen des hier zu behandelnden Themas gehört, wobei die Konzentration auf die Figur Joseph Haydns die österreichische bzw. deutsche Situation als Ausgangspunkt nahe legt. Gerade in Österreich ist nämlich schon früh die Darstellung berühmter musikalischer Persönlichkeiten im zunächst stummen Film im Vordergrund gestanden – „Johann Strauß an der schönen blauen Donau“ (1913, Regie Karl Zeska), „Der Märtyrer seines Herzens. Beethovens Lebensroman“ (1918, Regie Emil Justitz), „Mozarts Leben, Lieben und Leiden“ (1921, Regie Otto Kreisler)³ – weil sich hier kurz gesagt die allgemein feststellbare Beliebtheit des Genres Künstlerfilm mit der speziellen Rolle von Musik als österreichischer Gedächtnisort getroffen hat. Das Aufkommen des Tonfilms um 1930 eröffnete dieser Tendenz österreichischer Filmproduktion neue Möglichkeiten. Einerseits konnte

¹ Peter Schneeberger, „Ich bin nicht eitel, ich bin arrogant“, Interview mit Joachim Kaiser (anlässlich des neuen Buches: Ich bin der letzte Mohikaner), in: Profil Nr. 43, 39. Jg., 20. Oktober 2008, S. 136–138.

² Leon Botstein, The Consequences of Presumed Innocence: The Nineteenth-Century Reception of Joseph Haydn, in: Haydn Studies 1, hrsg. von W. Dean Sutcliffe, Cambridge 1998, S. 1–34.

³ Anton Thaller u.a., Österreichische Filmografie 1906–1944, in: Elisabeth Büttner und Christian Dewald, Das tägliche Brennen. Eine Geschichte des österreichischen Films von den Anfängen bis 1945, Salzburg und Wien 2002, S. 419, 425, 437.

man Sängerstars der Gegenwart hören („Caruso-Film“, „Tauber-Film“) und andererseits, wenn schon nicht „Leben und Werk“ wie im Roman, so doch „Leben und Leiden“ großer Künstler der Vergangenheit vorgeführt bekommen. Die Vorlagen für derartige Filme kamen aus der Literatur (Künstlerroman) bzw. aus dem Theater (auch: Operette), das mit dem Film den zeitlichen Ablauf gemeinsam hat. Sängerfilm, Filmoperette, Künstlerfilm waren daher die populärsten Genres des frühen Unterhaltungskinos, wobei die biographischen Filme wie schon ihre literarisch-theatralischen Vorläufer meistens im Umfeld von entsprechend gefeierten Jahrestagen produziert wurden. Da in Österreich gleichzeitig eine sich in den 1930er Jahren verschärfende intensive Auseinandersetzung um die auch politische „Identität“ des Landes stattfand, wurde das neue Medium Film ob seiner massenhaften Wirkung für Propaganda und Politik aller Richtungen interessant. Und es war die Rückbesinnung auf das kulturelle Erbe, vor allem der Blick auf das Musikleben und seine Traditionen, die das österreichische Selbstbewusstsein aufrichten und nationale Bedeutung stiften konnten. Der so genannte „Musikfilm aus Wien“ wurde konsequenter Weise zum Markenzeichen einer in Berlin und Wien in diesen Jahren gleichermaßen betriebenen Produktion.

Dieser Ausgangslage entsprechend lassen sich auch die filmischen Auftritte Haydns auf die geläufigen, teilweise bis in die Gegenwart nachwirkenden Rezeptionsmuster zurückführen. Als „Vater des Streichquartetts“ bzw. „Vater der klassischen Musik“, als Komponist der „Schöpfung“ und in Österreich noch besonders als „Komponist der Hymne“ verehrt, wird er zum moralischen Vorbild, zum Erzieher. Dazu passt dann auch das schon aus den ersten Biographien gewonnene Bild vom „ehrwürdigen Greis“. Um aber für Künstlerroman und -drama attraktiv zu sein, bedarf es anderer, sozusagen sensationellerer Eigenschaften, beispielsweise biographischen Elementen der Ausschweifung oder des Scheiterns samt jugendlich-verführerischem Äußeren. Um mit Ernst Bloch zu sprechen:

Es ist beliebt, sich beim Lesen einzufühlen. Dann vor allem, wenn ein dargestelltes Leben farbiger abläuft als üblich. So etwas braucht dann nicht immer sieghaft zu sein, gar im billigen Sinn. Es packt den mitgenommenen Leser auch durch Leiden, sogar durch Scheitern, sofern das wiederum nicht lau ist. Vorab junge Menschen, neben neugierig entsagenden, nehmen an dergleichen teil, als wären sie sein Gast. Das kann dann auch aufrütteln, vorbereitend, nicht nur ersatzhaft wirken.

Das Einfühlen gelingt am weitesten, wenn es zugleich entführt. Da gibt es ein lesendes Durchbrennen, hinaus zu ungewöhnlichen Menschen und Lagen, darunter auch zu künstlerischen. ... So kommt sich die Teilnah-

me an dergleichen oft selber künstlerisch vor; statt sogenannter höherer Schichten der Gesellschaft erscheint dann das Künstlerleben, dem es gelungen ist, eines zu werden, zu sein, und ihm entsprechend sein Künstlerroman. Künstler, nun, das ist ein Wort, welches vom Zigeunerprimas und Schlagersänger bis zu Hölderlin gebraucht wird, und der Spießer liebt das Künstlervölkchen sogar als besonders antiphiliströs....⁴

„Antiphiliströs“ im Blochschen Sinn ist nun Haydns Bild in der Nachwelt überhaupt nicht (auch wenn Peter Schleuning in seiner Musikgeschichte Deutschlands im 18. Jahrhundert als Maßnahme gegen traditionelle Vorstellungen von seiner Person eigens dessen vielfältigen, gleichzeitig ablaufenden amourösen Verbindungen anführt⁵).

Folgerichtig gilt für Haydns Auftritt im Film⁶, dass er selten die Hauptrolle spielt. Im Grund genommen gibt es da nur einen längeren, in Österreich entstandenen biographischen Film („Der Musikant aus Eisenstadt“ 1932/1934, Regie Alfred Deutsch-German⁷), ein paar deutsche Kurzfilme aus den 1930er-Jahren („Die Abschieds-Symphonie“ 1934, Regie Carl Behr, „Das Ochsenmenuett“ 1936, Regie Jürgen von Alten und „Haydns letzter Besucher“ 1939, Regie ebenfalls Jürgen von Alten), sowie einen eher speziellen deutsch-österreichischen TV-Film aus den späten 1980er-Jahren („Herschel und die Musik der Sterne“ 1985, Regie: Percy Adlon). Al-

⁴ Ernst Bloch, Philosophische Ansicht des Künstler-Romans, Verfremdungen I. Janusbilder, in: GA 9, Literarische Aufsätze, Frankfurt am Main 1965, Taschenbuch-Ausgabe Frankfurt am Main 1984, S. 263f.

⁵ Peter Schleuning, Das 18. Jahrhundert: der Bürger erhebt sich, Reinbek 1984, durchgesehene Neuaufl. Stuttgart–Weimar 2000, S. 406–412.

⁶ Ausgangspunkt für die Recherche von Haydn-Filmen war die Internet Movie Database, www.imdb.com, (08.2013).

⁷ Alfred Deutsch-German begann seine Karriere als Schriftsteller und Journalist, als welcher er u.a. für die Kleine Volkszeitung tätig war. Für Hans Ostwalds Buchreihe „Großstadt-Dokumente“ verfasste er um 1906 Band 17: „Wiener Mädel“. Kurz vor dem Ersten Weltkrieg kam er als Drehbuchautor zur Wiener Kunstfilm-Industrie. 1915 schrieb er für die Robert Müller-Film das Drehbuch zu „Das Kriegspatenkind“, einen der ersten Propagandafilme Österreichs. Sein Regiedebüt lieferte er 1922 mit „Die Welt in Gefahr“ ab. Er inszenierte vorwiegend alt-österreichische und operettenselige Filme – häufig mit biografischem, musikalisch-historischem Hintergrund. Von 1929 bis 1932 drehte er keine Filme, danach aber inszenierte er „Der Musikant von Eisenstadt“ als seinen zugleich ersten und einzigen Tonfilm. Bis 1938 arbeitete er als Funktionär in der österreichischen Filmwirtschaft weiter und ging nach dem so genannten Anschluss Österreichs an Deutschland ins Exil nach Nizza. Dort wurde er im Lager von Drancy interniert, am 28. Oktober 1943 nach Auschwitz deportiert und wenig später ins Gas geschickt, https://de.wikipedia.org/wiki/Alfred_Deutsch-German, (08.2013).

lerdings gehört Haydn ziemlich regelmäßig zur Besetzung von bis heute immer wieder gedrehten Mozart- und Beethovenfilmen. Manchmal spielt er dabei nur eine kleine Nebenrolle, etwa in „Melodie eterne“ (Italia 1940, Regie Carmine Gallone) oder in „Mrs. Fitzherbert“ (United Kingdom 1947, Regie Montgomery Tulli), manchmal fällt sie bedeutender aus, beispielsweise in „Vergeßt Mozart“ (BRD/CSSR 1985, Regie Miloslav Luther).

Eine Betrachtung dieser Filme nach den Rezeptionskonstanten der Figur Haydns ergibt konkrete Fallstudien für die jeweils darin auf diese Weise vermittelten soziokulturellen Bedeutungen.

DAS KLISCHEE – ANEKDOTISCHES

Persönliches Leid als Quelle von Inspiration, der Künstler im Spannungsfeld zwischen Lebensglück und Begabung, zerrissen zwischen Ehe und Geliebter, all das bildet die aus dem 19. Jahrhundert gewonnene Basis populärer biographische Darstellungen, die auch den Titeln der eingangs erwähnten Stummfilme die Schlagworte geliefert hat – „Leben, Lieben und Leiden“, „Märtyrer seines Herzens“.

Dem entsprechend ist Haydn als „Der Musikant von Eisenstadt“ vor allem ein unglücklich Liebender⁸. Die Story des Films folgt ganz der Tradition und gleicht jener der 1887 im Theater an der Josefstadt uraufgeführten Operette Franz von Suppées⁹ und beginnt mit der Zuneigung des Komponisten zur Tochter eines Perückenmachers in Wien, hier (anstelle von Therese) Luise genannt, bzw. der Liebe zu einer Gräfin Agathe Esterházy, Nichte des Fürsten. Es folgt die unglückliche Ehe mit Maria (Anna) Keller und zuletzt eine Szene an Haydns Totenbett, wohin die unverheiratet gebliebene Gräfin eine Nonne geholt hat, die sich als Luise herausstellt,

⁸ Evelyn Fertl, „Der Musikant von Eisenstadt“ – ein früher Tonfilm über Joseph Haydn, in: Burgenländische Heimatblätter, 70. Jg. 2008, Heft 1, S. 16–39 liefert eine zusammenfassende Darstellung von für diesen verschollenen Film vorhandenen Quellen und die Basis für folgende, diesen Film betreffende Ausführungen.

⁹ „Joseph Haydn, Biographisches Gemälde in 3 Abtheilungen von Friedrich Radler. Musik nach Haydn'schen Motiven von Franz von Suppé“. Friedrich Johann Edler von Radler (1847–1924) war studierter Jurist, Wiener Magistratsbediensteter und Begründer des „Amtsblattes der Stadt Wien“. Vergleiche dazu den Artikel im Österreichischen Biographischen Lexikon, www.biographien.ac.at/oeb1?frames=yes, (08.2013). Die Zusammenfassung der Handlung in der Wiener Zeitung Nr. 99, 1. Mai 1887, beginnt mit den Worten: „Gerade heute wurde die Leiche des ausgezeichneten Haydn-Biographen Pohl zur Erde bestattet“. Die Presse, 40. Jg. Nr. 119, 1. 5. 1887 berichtet, dass der Textautor auch Sohn eines Theaterdirektors sei und sich hier noch strenger als bisher „an Tatsachen gebunden“ habe, weil die einzige erfundene Episode das Werben Kurz Bernardons um Josepha Keller sei.

sodass Haydn „zu den Klängen der Schöpfung“ in ihren Armen mit den Worten „Es werde Licht“ sterben und zur „Kaiserhymne“ seine Verklärung finden kann¹⁰.

Das Drehbuch zum Film verfasste Carl Lafite, als Musiker, Musikkritiker, Chorleiter und Musikpädagoge tätiges Direktionsmitglied der Gesellschaft der Musikfreunde¹¹, ebenso wie das Arrangement Haydn'scher Melodien, die vom damals als Theaterkapellmeister und Korrepetitor tätigen Karl Pauspertl¹² dirigiert wurden. Die Tonspur des als verschollen geltenden Films beruhte übrigens auf einer österreichischen Erfindung, dem als Alternative zum gängigen Verfahren entwickelten Lichttonsystem Selenophon¹³, das in der Besprechung der Neuen Freien Presse eigens als vorteilhaft erwähnt wird¹⁴. Die im selben Satz angeführten „schönen Außenaufnahmen an historischer Stätte“ verweisen auf eine Konstante in der Wahrnehmung des Films, die auch das ansonsten eher ablehnend urteilende Journal „der Wiener Lichtspielbetreiber“ Paimanns Filmlisten hervorhebt¹⁵.

In dieser Verbindung von Lebensschicksal und Landschaft liegt nun die bemerkenswerteste Veränderung der Darstellung gegenüber der Bühnentradition sowie die größte vom Medium hervorgebrachte Neuerung, wobei die Einbeziehung der „schönen Landschaft“ dem zeitgenössischen politischen Anliegen des österreichischen Films entspricht, Werbung für das Land zu machen. Heinz Hanus, der Regisseur des ersten österreichischen abendfüllenden Spielfilms („Von Stufe zu Stufe“ 1908), hatte in diesem Sinn 1930 festgestellt:

¹⁰ Illustrierter Filmkurier Nr. 386, zit. nach Evelyn Fertl, *Der Musikant von Eisenstadt*, S. 25–27.

¹¹ Alexander Rausch, Carl Lafite, in: *Österreichisches Musiklexikon* 3, Wien 2004, S. 1210, <http://musiklexikon.at>, (09/2013).

¹² Christian Fastl, Karl Pauspertl von Drachenthal, in: *Österreichisches Musiklexikon* 4, Wien 2005, S. 1734, <http://musiklexikon.at>, (09/2013).

¹³ Beim Nadelton wird möglichst synchron zum Filmstreifen eine Schallplatte mit dem aufgenommenen Ton abgespielt. Beim Lichttonsystem ist hingegen die Tonspur auf dem Filmband aufgetragen, sodass Bild und Ton problemlos synchron ablaufen. Nach dem bis 1938 verwendeten System gab es auch abendfüllende Filme, der erste war die 1930 uraufgeführte deutsch-österreichische Ko-Produktion „GELD AUF DER STRASSE“ (Regie: Georg Jacoby). Walter Fritz, *Kino in Österreich 1929–1945. DER TONFILM*, Wien 1991, S. 13–32.

¹⁴ „Das gesamte Ensemble, die schönen Außenaufnahmen an historischer Stätte, die herrliche Musik und ihre adäquate Aufnahme und Wiedergabe durch die Selenophonapparatur hinterlassen einen sehr vorteilhaften Eindruck.“ *Neue Freie Presse* Nr. 24947, 25. Febr. 1934, S. 17, <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nfp&datum=19340225&zoom=33>, (08/2013).

¹⁵ Paimanns Filmlisten. *Wochenschrift für Lichtbild-Betrachtung* Nr. 493, 1934, S. 26.

Der erste gediegene österreichische Tonfilm schon würde beweisen, daß ein Tonfilm, der gleichsam aus dem Boden unserer herrlichen Heimat herauswächst und in dem unsere großen künstlerischen Werte, die landschaftlichen Schönheiten Österreichs, unsere historischen und neuzeitlichen Baudenkmäler, unsere Musik, unsere darstellende Kunst und nicht zuletzt unser Volksleben sich widerspiegeln, Erfolg erringen muß! Denn Österreich hat sich noch immer durchgesetzt, wenn es sich zu sich selbst bekannt hat¹⁶.

Dem entsprechend unterstützte die Burgenländische Landesregierung den „hundertprozentig österreichischen“¹⁷ Haydn-Film finanziell und setzte sich auch beim Bundesminister für Handel und Verkehr für eine Förderung ein, was „auf Grund des spezifisch österreichisch-nationalen Charakters des Films, der zu erwartenden Fremdenverkehrsförderung für das Burgenland und der Dreharbeiten im wenig beschäftigten Schönbrunn-Atelier ausnahmsweise“¹⁸ gewährt wurde. Die Dreharbeiten fanden zunächst in Rust, Eisenstadt und im Filmatelier in Wien statt. Nach der Erstaufführung in Eisenstadt am 2. April 1933 wurden dann noch neue Szenen und neue Musik hinzugefügt, von deren Gestaltung nur überliefert ist, dass darunter „reizende Bilder aus der Weinstadt Rust und vom Neusiedler See“¹⁹ zu finden waren – also eine Verstärkung der erwähnten Fixierung auf die österreichische Landschaft stattgefunden hatte.

Die Wiener Premiere im Februar 1934 – nur wenige Tage vor dem Aufstand sozialdemokratischer Arbeiter und dessen Niederschlagung durch den republikanischen Schutzbund²⁰ – kündigte ihn als „Der Film der österreichischen Heimat“²¹ an, gleichzeitig wurde wie schon bei den Feiern 1932 der Komponist als zum Ständestaat passend, den Ständestaat symbolisch ergänzend politisch wichtig:

¹⁶ Der Tag, Nr. 2576, 19.4.1930, S. 5, zit. nach: Walter Fritz, Kino in Österreich 1929–1945. S. 17.

¹⁷ Archiv der Republik, Zl. 91.506/32, Schreiben von Landeshauptmann Dr. Walheim und Landeshauptmann-Stellvertreter Leser an Bundesminister Heigl, vom 20. Jänner 1932, zit. nach Evelyn Fertl, Der Musikant von Eisenstadt, S. 18, Fn. 10.

¹⁸ Archiv der Republik, Zl. 107.525-9/L/32, Aktennotiz und Entwurf eines Schreibens von Bundesminister Dr. Guido Jakoncig an Landeshauptmann Dr. Wahlheim vom 17. Dezember 1932, zit. nach Evelyn Fertl, Der Musikant von Eisenstadt, S. 19, Fn. 14.

¹⁹ Neues Wiener Tagblatt, 25. Februar 1934, S. 14, zit. nach Evelyn Fertl, Der Musikant von Eisenstadt (Anm. 8), S. 22, Fn. 27.

²⁰ <http://12februar1934.at/de/>, (08/2019).

²¹ Mein Film, Illustrierte Film- und Kinorundschau hrsg von Friedrich Porger, Nr. 426, S. 9, <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno-plus?aid=mfi&datum=1934&page=175&size=18>, (08/2013).

Mit Geschmack wurde hier ein Lebensbild eines Mannes gezeichnet, der aus dem Boden der Heimat herauswächst, dessen Schaffen tief in der väterlichen Erde wurzelt, und so ist der Haydn-Film im besten Sinne des Wortes ein vaterländischer Film geworden²².

Zusammenfassend kann man also feststellen, auch ohne den Film sehen zu können, dass hier Erbauung, Belehrung und Unterhaltung durch Schicksal und Leistung des Genies gewonnen werden, ganz im Sinn einer Eingliederung Haydns in den Bestand der identitätsstiftenden Symbole des ständestaatlichen Österreich – Stichwort eben „vaterländisch“²³ –, indem die Vorstellungen von seiner Person und Leistung durch betont staatserhaltende Elemente ergänzt werden. Es ist bemerkenswert, dass sich diese Konstruktion auch auf die Zusammengehörigkeit mit Österreichs jüngstem Bundesland Burgenland bezieht, dessen Einheitsparteienregierung in dieser Zeit aber zur Abgrenzung von hungarophiler Kritik am Anschluss an Österreich von dieser Strategie abweichend eher großdeutsch-nationale bis nationalsozialistische Demonstrationen förderte²⁴.

Der nächste Künstlerfilm mit Haydn als Hauptdarsteller ist erst mehrere Jahrzehnte später entstanden, nämlich 1985, als TV-Koproduktion zwischen dem ORF und der deutschen „Pelemele Film Productions“, einer vom Regisseur und Drehbuchautor des Films Percy Adlon mit seiner Frau gegründeten Firma.

„Herschel und die Musik der Sterne“ ist einer von zahlreichen Filmen des Regisseurs mit Musikbezug²⁵ und erzählt von der Begegnung Joseph Haydns mit dem berühmten Astronomen und seinen Geschwistern, vor

²² Volks-Zeitung, 25. Februar 1934, S. 13f., zit. nach Evelyn Fertl, *Der Musikant von Eisenstadt*, S. 25.

²³ Vgl. zu den Musiksymbolen im Ständestaat: Anita Mayer-Hirzberger, „...ein Volk von alters her musikbegabt“. Der Begriff „Musikland Österreich“ im Ständestaat (= Musik-kontext. Studien zur Kultur, Geschichte und Theorie der Musik 4), Frankfurt am Main u.a. 2008, zu Haydn besonders S. 197–205.

²⁴ Dazu gehört die Errichtung des Haydn-Gedenksteins vor dem Landhaus und die damit verbundene „Sternfahrt deutscher Jugendlicher“ 1932. Gleichzeitig war das Burgenland auch Ziel von Sprachgrenzen-Tourismus, wie etwa die Errichtung einer entsprechenden Jugendherberge in Bernstein 1934 zeigt. Zur Praxis und Tradition des Sprachgrenzen-Tourismus vgl. Pieter M. Judson, *Guardians of the Nation. Activists on the Language Frontiers of Imperial Austria*, Cambridge 2006.

²⁵ Der 1935 als Sohn eines Opernsängers und eines Mitglieds der Familie des berühmten Berliner Hotels geborene Percy Adlon bezeichnet auf seiner website „country, music, and eventually some glitz and glamour“ als aus seiner Herkunft logisch abgeleitete Themen seiner Arbeit. www.percyadlon.com/about/short_bio1.html, (09/2013).

allem von seinem Blick durch das große Teleskop, das „Wunder von Slough“. Szenerie und Handlungsverlauf erscheinen auf den ersten Blick ungewöhnlich zu sein und die filmische Umsetzung trägt deutliche Züge zeitgenössischer Moden, wozu die Aufteilung des Bildschirms in mehrere Teile um durch Bildausschnitte oder eingeblendete Szenen unterschiedliche Aspekte der gezeigten Handlung zu betonen (splitscreens) gehört, eine vor allem in den 1960er und 1970er Jahren beliebte Technik²⁶, sowie die reiche Verwendung von Farbfiltern, von verzerrten bzw. ungewöhnlichen Perspektiven und von Überblendungen. Realistische Szenen wechseln sich mit realen und mit manipulierten Bildern aus dem Universum ab, in dem auch fantastische Objekte durch das All streifen. Der soundtrack besteht aus stereotypen Geräuschen, aus Haydnscher Musik und elektro-akustischen Klängen, häufig auch übereinander geblendet. Universum, Farbfilter und Elektronik sind Anleihen an stilbildendes Kino, an Stanley Kubricks „2001: A Space Odyssey“ (1968), während die mit der Arbeit der Herschels verbundene, reichlich ins Bild gesetzte Faszination mit Mechanik, Zahnrädern, Hobelspänen und Konstruktionen ein Element von „steampunk“ in den Film bringt. Das Referenzwerk dieser kulturellen Bewegung ist der vielfach und auch in der Wissenschaft rezipierte²⁷ Roman „The Difference Engine“ von William Gibson und Bruce Sterling (1990), ihr Charakteristikum die Verknüpfung moderner und futuristischer Funktionen mit Mitteln und Materialien des viktorianischen Zeitalters unter häufiger Einbeziehung „dampf- und zahnradgetriebene Mechanik“²⁸. Zwar gibt es im Film keinen Dampfbetrieb und er spielt auch nicht im viktorianischen, sondern im georgianischen England, aber die Mechanik samt ihren Geräuschen ist in Verbindung mit utopischen, vom Blick durchs Teleskop angeregten Sequenzen das hervorstechendste Element der Darstellung. Und so gilt vor allem für den filmischen Wilhelm Herschel, dass „steampunks love fiddly gears and shiny metal things“²⁹.

Bemerkenswerter Weise vermittelt der so gestaltete Film im Kern aber trotzdem das alte, liebgewordene musikhistorische Klischee, dass Leben und Werk sich so weit decken, dass man durch ersteres das zweite erläutern kann. Beschreibungen des plot stellen deshalb einhellig den Zusammenhang zwischen dem Gespräch der beiden Hauptfiguren und der fünf Jahre später erfolgten Komposition der „Schöpfung“ fest³⁰, obwohl

²⁶ https://de.wikipedia.org/wiki/Split_Screen, (09/2013).

²⁷ The Difference Dictionary, www.sff.net/people/gunn/dd/ (10/2013).

²⁸ <https://de.wikipedia.org/wiki/Steampunk>, (09/2013).

²⁹ www.urbandictionary.com/define.php?term=steampunk, (09/2013).

³⁰ „Der nachmittägliche Plausch entwickelt sich zu einem Aufeinanderprallen zweier Welten. Herschels kosmische Erfahrungen stellen Haydns traditionelle Weltansicht auf

letzteres im Film nicht gezeigt, höchstens durch (verfremdete) Zitate angedeutet wird und Haydn auf eine entsprechend Frage antwortet: „Das Wunderwerk der Schöpfung in Musik darzustellen, das kann keiner. Ob da heute mit mir etwas geschehen ist, ich weiß es nicht.“ (1:08:05)³¹.

Auch sonst ist die Person des Komponisten ein bei allen Ecken und Außergewöhnlichkeiten als in seinen Vorstellungen konservativer, im Grunde bescheidener und etwas weltfremder Gegenpol zum auch optisch als gegenwärtig und „cool“ dargestellten Herschel (Rolf Illig), obwohl das übrigens in ziemlichem Widerspruch zu überlieferten Porträts des Astronomen steht. Der vom 72jährigen Josef Meinrad gespielte alte Haydn hingegen erzählt etwa von seiner Begegnung mit einem jungen Mann auf der Fahrt nach England, einem „wilden schwarzen Teufel“ (Beethoven), der ihm in Bonn auf der Orgel etwas vorgespielt habe und erläutert zum Publikum gewendet in Nahaufnahme, über sich ein fantastisches, raumschiffartiges, kristallines Objekt, dass dessen Musik die Neuzeit verkörpere, ihn an die französische Revolution denken habe lassen und an die Unabhängigkeitsbewegung in Amerika: „Der fragt nicht, ob seine Musik gefällt. Der drückt seine ganz persönlichen Empfindungen aus. Der lässt sich nichts vorschreiben.... Der könnte einmal die Sterne komponieren, das was ich da gesehen hab“ (1:09:59). Sein eigenes Komponieren hingegen beschreibt er im Anschluss daran als „meine gesitteten Musiksachen“ (1:11:18), die er ebenso bevorzuge, wie den Aufenthalt mit Menschen beim Tee im Zimmer gegenüber einem „draußen in der Sternennacht“. Diese wenigen Zitatstellen sind wie erwähnt typisch für ein bestimmtes althergebrachtes Haydnbild und gleichzeitig charakteristisch für den Film insgesamt: Haydn/Meinrad spricht als einziger österreichisches, manchmal leicht umgangssprachlich gefärbtes Deutsch, bekennt sich mehrfach zu seiner Schwäche für Süßes, erzählt immer wieder von seinen Kindheitserfahrungen als Bauernbub und akzeptiert bescheiden seinen Platz in der Gesellschaft obwohl er die Französische Revolution mit ihren Idealen begrüßt – kurz, er erfüllt ganz das Klischee vom zwar verehrten, aber davon in seinem Charakter nicht beeinflussten, bodenständigen, sich etwas altmodisch benehmenden Künstler; und das, obwohl er auch als Schürzenjäger bezeichnet wird und am Ende offenbar mit der Schwester Herschels eine Nacht verbringt. Caroline Herschel (Karin Anselm) wird zwar als weibliche Außenseiterin, als unverheiratete, von Selbstbestimmtheit träumende Hofastronomin

den Kopf. Fünf Jahre nach dem denkwürdigen Treffen und dem Blick durch Herschels Teleskop komponiert Haydn sein berühmtes Oratorium „Die Schöpfung“.“ www.kino.de/kinofilm/herschel-und-die-musik-der-sterne/80099, (09/2013).

³¹ Die Angaben in Klammern beziehen sich auf die Stoppzeit des jeweiligen Zitats in Stunden:Minuten:Sekunden.

gezeigt, die ihren Bruder Wilhelm dennoch bedingungslos unterstützt – die im gesamten Filmgeschehen aufkeimende und zuletzt realisierte Faszination zwischen ihr und Haydn gehört aber ebenfalls zur Tradition des Genres und dem entsprechend wird ein von Caroline gesungenes Schottisches Lied wie üblich dazu verwendet, um aus Musik und Mimik die emotionale Beteiligung Beider zu verdeutlichen, auch wenn dabei als ungewöhnlicher „Hingucker“ ein splitscreen mit rotem Farbfilter die Augenpartien in Großaufnahme einblendet.

Neben Haydn als Hauptfigur abendfüllender Spielfilme gibt es wie erwähnt auch drei Kurzfilme über ihn, die schon den Titeln nach Ausschnitte aus dem Bestand an mit ihm verbundenen Künstlerklischees behandeln, ebenfalls in den 1930er Jahren, also der Zeit des frühen Tonfilms in Deutschland entstanden sind und sich dabei aus formalen Gründen auf ein Ereignis beschränken. Das Genre Vorbild dafür ist die Anekdote als geronnene Form hergebrachter musikgeschichtlicher Alltagsvorstellungen, deren Beliebtheit sich daraus erklärt, dass sie in pointierter Form eine berühmte Person charakterisiert, meist noch mit heiterem Anstrich, und dabei den Eindruck absoluten Wissens in leicht fasslicher Form vermittelt. Im Fall Haydns wird in „Die Abschieds-Symphonie“ (1934), dessen feudale Abhängigkeit und Herzensgüte den Musikern gegenüber dargestellt, wobei Paul Hörbiger die Rolle Haydns spielt und die Originalmusik vom aus zahlreichen Filmen geläufigen Komponisten und Dirigenten Werner Schmidt-Boelke stammt. „Das Ochsenmenuett“ (1936) steht als Kürzel für die verständnislose Ehefrau und Haydns Volksverbundenheit (dargestellt vom österreichischen Schauspieler Franz Pfaudler), wobei für die Musik Walter Sieber, ein damals regelmäßig und oft bei Kurzfilmen beschäftigter Filmkomponist angeführt ist, der seit 1935 mehrfach mit dem Regisseur Jürgen von Alten zusammengearbeitet hat. So auch in der offenbar letzten Arbeit für zehn Jahre³² im dritten hier zu nennenden Kurzfilm „Haydns letzter Besucher“ (1939), der von der kindlichen Verehrung des alten Haydn sozusagen „auch im feindlichen Ausland“ (durch einen französischen Soldaten während der napoleonischen Kriege in Wien) erzählt, wobei Julius Brandt, wieder ein österreichischer Schauspieler, den Komponisten gibt.

HAYDN ALS ERZIEHER, ALS ÖSTERREICHISCHER MENSCH, FROMM UND ANSTÄNDIG

Eine solche Interpretation der Figur des Komponisten war nicht nur im Ständestaat angezeigt, sondern erschien auch nach dem Zweiten Weltkrieg

³² Diese sowie alle übrigen Informationen zu den genannten Kurzfilmen stammen aus der Internet Movie Database, www.imdb.com/name/nm0796767, (09/2013).

passend. Denn die Konstruktion, Österreich als erstes Opfer des Nationalsozialismus und nicht als Bestandteil des Regimes zu deuten und dabei zwischen der Barbarei des Dritten Reiches und der Kunstsinnigkeit des Landes als dessen eigentlicher Identität zu trennen, griff in vielerlei Hinsicht auf Ideale der Österreich-Ideologie der 1930er Jahre und auf die damaligen Abgrenzungsstrategie vom Deutschen Reich zurück. Zum Bestand der damit verbundenen Symbole gehört auch das katholische Österreich mit seiner langen musikalischen Tradition, das im als „Musikalisches Zeitbild. Ein Film um die Wiener Sängerknaben. Biographie einer Wiener Spezialität“³³ beschriebenen „Die singenden Engel“ (1947, Regie Gustav Ucicky, übrigens ebenfalls ein Fall ungebrochener Kontinuität³⁴) ausführlich dargestellt wird. Die darin erzählte Geschichte vom Lichtentaler Hilfslehrer Johann Michael Holzner (Hans Holt), der nach seiner Entlassung aus St. Stephan 1808 einen Knabenchor gründet, dessen Bestand dann aber durch einen Unfall (des kleinen Franz Schubert) wieder gefährdet ist, zeigt den alten Joseph Haydn (Gustav Waldau, damals schon 76) als Befürworter des Chors und als seinen Unterstützer, durch dessen Intervention bei der Kaiserin Holzners Stellung „und Wien das Kulturgut der Sängerknaben“³⁵ erhalten bleiben können.

Neben dem österreichisch gefärbten Deutsch der noch in Nebenrollen beschäftigten bekannten einheimischen Schauspieler der Zeit (von Inge Konradi und Gusti Wolf bis Fritz Imhoff und Hugo Gottschlich), ist der Film akustisch weniger von der Originalmusik Willy Schmidt-Gentners charakterisiert (der diese laut Vorspann auch dirigiert hat), als vielmehr von klassisch-romantischen Oratorien und Messen österreichischer Provenienz. Diese sind eigens als von der Wiener Hofburgkapelle unter Josef Krips eingespielt hervorgehoben und folgerichtig singen die Sängerknaben schon zum Vorspann „Die Himmel erzählen die Ehre Gottes“ aus Haydns „Schöpfung“. Die Darstellung der Vorkommnisse ist in Tonfall und Dramatik verhalten, der Film verläuft harmonisch-ruhig, trotz einiger humorvoller Szenen könnte man fast sagen feierlich, denn selbst katastrophale Ereignisse spielen sich in eher unaufgeregtten Grenzen ab und es fällt kein wirklich lautes Wort.

Haydn ist auch menschlich ein Vorbild, was in der letzten Szene Antonio Salieri (Wilhelm Heim), der gegen die Sängerknaben und Holzer intrigiert

³³ Paimanns Filmlisten. Wochenschrift für Lichtbild-Betrachtung 1947, S. 102.

³⁴ Vgl. dazu: Elisabeth Büttner und Christian Dewald, Inszenierungen eines überhöhten Lebens – Gustav Ucicky, in: Dieselben, Das tägliche Brennen. Eine Geschichte des österreichischen Films von den Anfängen bis 1945, Salzburg und Wien 2002, S. 316–353.

³⁵ Paimanns Filmlisten. Wochenschrift für Lichtbild-Betrachtung 1947, S. 102.

hat, zu dem Satz bringt: „Sie haben recht. Ich kapituliere vor Ihnen auch als Mensch“ (1:27:17). Dieser antwortet darauf mit dem Hinweis, dass seine Zeit zwar bald vorüber sein werde, aber es würden „neue Bubenstimmen, noch in 150 Jahren, den Leuten genauso viel Freude machen wie heute“ (1:28:03). Bemerkenswerter Weise bedeutet auch hier dann das Ende der Handlung nicht das Ende des Films, sondern er hat – vergleichbar dem Schubert-Film Willy Forsts von 1933³⁶ – eine sinnstiftende, auf die Situation des Landes allgemein bezogene Schluss-Apotheose: Die abgeblendet Szene dieses Gesprächs wird von einer Einstellung von Haydns Totenmaske mit seinen Lebensdaten darunter abgelöst, aus dem off erklingen dazu zwei düstere Akkorde, danach aber „Komm holder Lenz“, der Eingangschor aus den „Jahreszeiten“, ein Schwenk durch den Kirchenraum von St. Stephan zeigt dabei die Sängerknaben mit Kerzen und in zeitgenössischer Livree. Damit eröffnet Haydn sozusagen einen in identer Einstellung gefilmten Reigen österreichischer Komponisten, mit vom Knabenchor in jeweils nach dem Zeitgeschmack wechselnden Kostümen gesungener Musik – zunächst Beethoven („Die Ehre Gottes aus der Natur“, nach den Paukenwirbeln des letzten Verses der ersten Strophe „vernimm o Mensch, ihr göttlich Wort“ die beiden Verszeilen von deren Anfang), gefolgt von Schubert (Paukenwirbel, Eingangslied der Deutsche Messe „Wohin soll ich mich wenden“) und Bruckner (Messe d-moll, Schlussfuge des Credo „Et vitam venturi saeculi Amen“).

Danach aber kommt ein Bild des Stephansturms als Symbol göttlicher Verehrung in Untersicht (Froschperspektive) aufgenommen, samt Glockengeläut aus dem off, es folgt ein Schwenk hinab durch das zerstörte Dach ins Innere des Doms und auf Wien, beides also in Obersicht (Vogelperspektive). Die im off einsetzenden Knaben singen diesmal keine geistliche Musik, sondern eine, deren Bedeutung als Identifikationsgesang 1947 erst gestiftet werden muss, nämlich die neue Bundeshymne³⁷. Der Chor ist entsprechend in dunklen Anzügen, dunkler Krawatte und weißem Hemd bekleidet, die

³⁶ „Leise flehen meine Lieder“ (1933, Regie Willy Forst). Vgl. dazu: Cornelia Szabó-Knotik, Franz Schubert und die österreichische Identität im Tonfilm der 1930er Jahre, in: Schubert und die Nachwelt. I. Internationale Arbeitstagung zur Schubert-Rezeption Wien 2003, Kongreßbericht hrsg. von Michael Kube, Walburga Litschauer, Gernot Gruber, München-Salzburg 2008, S. 309–319.

³⁷ Zur Genese dieser Bundeshymne: Franz Grasberger, Die Hymnen Österreichs, Tutzing 1968. Die beste Quelle dazu sind die Diskussionen im ersten Jahrgang der Österreichische Musikzeitschrift: Unsere Volkshymne, eine Rundfrage, in: Österreichische Musikzeitschrift (ÖMZ), Heft 1, S.33f; Unsere Volkshymne. Ein Preisausschreiben, in: ÖMZ, Heft 4, S. 138f; Der Kampf um die neue Volkshymne. Mozart ist Sieger im Preisausschreiben, in: ÖMZ, Heft 10/11, Zur 950-Jahr-Feier Österreichs, S. 366f.

Steigerung auf „vielgeliebtes Österreich“ bringt eine symbolisch überaus aufgeladene Erscheinung Haydns (in Erfüllung seines zuletzt geäußerten Wunsches, „vielleicht dispensierns mich da oben, dass ich auch zuhören kann“). Joseph Haydn erteilt damit nicht nur der Tradition der Sängerknaben (als deren Schutzpatron er ja im Film aufgetreten ist), sondern vor allem dem so genannten „wiedererstandenen Österreich“ und seiner neuen Hymne (als Komponist der noch immer geliebten alten Melodie³⁸) seinen Segen. Dazu passt, dass die Erträge des Films zu einem Teil dem Wiederaufbau des Stephansdoms gewidmet gewesen sind und dass der Film als solcher die „Rehabilitierung“ des Regisseurs bedeutete, genauer gesagt als eine Art „Entnazifizierung“ Ueckys zu sehen ist³⁹.

HAYDN ALS VÄTERLICHER, BESONNENER RATGEBER, ALS „PAPÁ“ DER KLASSIK

Auch im nächsten und letzten filmischen Beispiel hat Haydn eine entsprechende Funktion als Schutzpatron, diesmal nicht Österreichs, sondern der Tradition der Wiener Klassik in Gestalt Wolfgang Amadeus Mozarts – eine Rolle, die er ja wie erwähnt in Mozart- bzw. Beethovenfilmen immer wieder einnimmt, wobei diese viel öfter gedreht wurden, als auf ihn als Hauptdarsteller zugeschnittene Filme. Auch bezüglich feststellbarer Kontinuitäten und Kompatibilitäten von NS-Kultur in Deutschland und Österreich nach der Niederlage des Dritten Reiches sowie bezüglich seiner Entstehungszeit schließt dieses Beispiel an die „Singenden Engel“ an, das allerdings nicht einheimischer, sondern letztlich US-amerikanischer Produktion entstammt: „The Mozart Story“ (USA 1948, Regie Frank Wisbar⁴⁰) beruht auf dem Material eines 1942 von Karl Hartl gedrehten Films zum Mozart-Jubiläum, das in der Wiener „Mozartwoche des deutschen Reiches 1941“⁴¹ als prominent begangener propagandistisch beachteter Einsatz des Komponisten inszeniert worden war. „Wen die Götter lieben“ zeigt des-

³⁸ Der Streit um eine Wiedereinführung der so genannten Volkshymne war 1947 in vollem Gang und hat noch in den 1950er Jahren zu einer parlamentarischen Umfrage geführt.

³⁹ Elisabeth Büttner und Christian Dewald, Anschluß an Morgen. Eine Geschichte des österreichischen Films von 1945 bis zur Gegenwart, Salzburg und Wien 1997, S. 112.

⁴⁰ Frank Wisbar (Wysbar) war ein 1938 in die USA emigrierter deutscher Filmdramaturg und Journalist, der in den 1950er Jahren als amerikanischer Staatsbürger nach Deutschland zurückkehrte und bis zu seinem Tod 1967 viele weitere Filme gedreht hat. https://de.wikipedia.org/wiki/Frank_Wisbar, (09/2013).

⁴¹ Vgl. dazu: Erik Levi, *Mozart and the Nazis. How the Third Reich Abused a Cultural Icon*, Hew Haven-London 2010; Hubert Reitterer, *Die Mozartwoche des Deutschen Reiches in Wien 1941*, in: Andreas Wehrmeyer (Hrsg.), *Musik im Protektorat Böhmen und Mähren (1939–1945)* (= Veröffentlichungen des Sudetendeutschen Musikinstituts. Berichte 6), München 2008, S. 204–227.

halb einerseits einen kleinbürgerlichen Mozart, einen liederlichen Filou, der auf die Toleranz seiner Frau angewiesen ist und andererseits (in der zweiten Hälfte des Films) einen melancholischen, lebensmüden Menschen. Sein Tod samt Verklärung wird im filmhistorischen Rückblick zu den „drei wesentliche(n) Todes- oder Sterbeszenen“ im nationalsozialistischen Wiener Film⁴² gezählt, der im Sinn des vom Filmtitel angesprochenen Mottos „Wen die Götter lieben, den nehmen sie früh zu sich“⁴³ als Heldentod gilt und zugleich mit den Figuren auf der Leinwand wohl auch das Ende 1942 zunehmend vom Verlust angehöriger Soldaten betroffen gewesene Kinopublikum trösten sollte.

Das nach Kriegsende nach Hollywood verkaufte Filmmaterial wurde dort um einige Szenen ergänzt, die unter dem neuen Titel eine neue story einbauen, neue Akzente setzen. Hauptsächlicher Unterschied zum ursprünglichen Film ist einer Rahmenhandlung aus einem Gespräch Joseph Haydns (im Vorspann bezeichnet als „dean of music“, dargestellt von William Vedder) mit Antonio Salieri („imperial music director“, dargestellt von Wilton Graff), der nach Mozarts Tod alle Autographen des Komponisten erwerben lässt, um sie zu zerstören. Mehrere Rückblenden zeigen die Stationen von Salieris Feindschaft (was ein wenig an die Dramaturgie von Milos Formans „Amadeus“ Film erinnert, vielleicht hat Peter Shaeffer diesen Film gekannt?). Mozarts Privatleben, die Kleinbürgerlichkeit und das sentimentale Liebesdrama sind weniger ausführlich dargestellt, das heißt der Film erhält einen vom Original unterschiedlichen Gestus, wird mehr wie angekündigt zum „educational“, zu einem erzieherisch wertvollen Streifen. Haydn, den Salieri immer „Papá“ nennt, gibt eine zwar weißhaarige, jedoch im Unterschied zu den zuvor besprochenen Beispielen (trotz der 75 Jahre des Schauspielers) keineswegs gebrechlich-greisenhafte Figur ab, der wiederum die Rolle einer „Stimme der Vernunft“ zufällt, eines Anwalts für Schwache und Unterdrückte. So sucht er gleich zu Beginn zu später Stun-

⁴² Walter Fritz, *Kino in Österreich 1929–1945*, S. 188.

⁴³ Die ursprüngliche Quelle des Zitates stellt einen vergleichbaren Zusammenhang her: es ist ein Vers des Menander, bei Plutarch als Trost für einen Vater angeführt, dessen Sohn gestorben war: weiter überliefert bei Plautus: „Quem di diligunt, adolescens moritur“. Zit. nach: Georg Büchmann, *Geflügelte Worte*, 25. Aufl. neu bearb. von Bogdan Krieger, Berlin 1912, S. 352; auf Menanders Distichon und seine Verbindung zu frühem Helden-tod verweist auch: Gert Kerschbaumer, *Mozart – „arisch“*. Die politische Verwertung im Dritten Reich und die „Austrifizierung“ nach der Befreiung, in: *Das Phänomen Mozart im 20. Jahrhundert. Wirkung, Verarbeitung und Vermarktung in Literatur, Bildender Kunst und in den Medien* (= Wort und Musik, Salzburger Akademische Beiträge 10), hrsg. von Peter Csobádi, Gernot Gruber, Jürgen Kühne, Ulrich Müller, Oswald Panagl, Salzburg 1991, S. 75–91.

de Salieri in einer Angelegenheit auf, die er „delicat“ nennt und ergreift für Mozart Partei. Und am Ende wird zur Musik des Originalfilms (das Motiv des Lacrimosa aus dem „Requiem“ mit hohen Streichern, gefolgt vom orchestrierten Hauptthema des ersten Satzes der Klaviersonate KV 331 sowie von den drei Anfangsakkorde der Ouvertüre zur „Zauberflöte“ am Ende) anstelle des bedeutungstragenden Original-Schlusses zum Rahmen zurück geblendet: Salieri, der ergriffen von einer in der „Zauberflöte“ erkannten „Botschaft der Menschlichkeit“ Vergebung suchend zu Mozart geeilt war (eine weitere szenische Zutat, da er ja im Originalfilm nicht vorkommt), ist wieder im Gespräch mit Haydn zu sehen. Er gibt sich ihm gegenüber letztlich insofern geschlagen, als er jetzt, „von hundert Furien gehetzt“, Mozart „den letzten Dienst erweisen [will], seine wertvolle Musik für kommende Generationen zu retten“. Haydn daraufhin ergänzt diesen Satz dahingehend, dass damit alle hören und verstehen könnten, „welch ein himmlisches Instrument auf Erden er [Mozart] gewesen sei, das Melodien von Liebe und Frieden für alle singt, die guten Willens sind“. Daraufhin wird von einer Kerze ausgehend auf den Himmel geblendet, Licht bricht durch Wolken und symbolisiert wiederum eine Verklärung zur Unsterblichkeit des Komponisten – freilich in einem anderen als dem ursprünglich inszenierten Sinn, nämlich anstelle eines Heldentods entsprechend der romantischen Tradition von Künstlerverehrung.

