

»... und so musste ich original werden.«

»La Passione« – Eine Einführung in das Haydn-Programm der Bachakademie

Von *Ulrich Leisinger*

Die Frage, wie die Musikgeschichte verlaufen wäre, wenn Mozart wie Haydn ein Alter von 77 Jahren erreicht hätte, ist schon deswegen nicht zu beantworten, weil niemand ausschließen kann, dass er wie Gioachino Rossini den Beruf des Komponisten mit 37 Jahren an den Nagel gehängt hätte. (Allerdings tut man Rossini unrecht, wenn man ihm unterstellt, er habe das Komponieren um des Kochens Willen aufgegeben; vielmehr wirkte er nach dem Abschied von der Opernbühne noch anderthalb Jahrzehnte als Direktor des Musiklyzeums in Bologna.) Die Gegenfrage aber, was uns an bedeutenden Werken vorläge, wenn dieser oder jener Komponist wie Mozart mit 35 Jahren gestorben wäre, muss erlaubt sein. Bei Joseph Haydn würde uns wohl zunächst eine gewisse Ratlosigkeit erfassen: Talent kann man seinen frühen Klaviersonaten, den Streichquartetten des Opus 1 und 2 und den gut 30 bis zur Mitte der 1760er-Jahre entstandenen Sinfonien nicht absprechen. Aber wohl nur die Tageszeiten-Sinfonien Hob. I:6–8 hätten als Programmmusik auch heute noch einen gewissen Bekanntheitsgrad und würden ihn in etwa auf den Rang eines Matthias Georg Monn stellen, der 1750 als Organist der Karlskirche im Wien im Alter von 33 Jahren starb und von dem genau zwei Werke, ein Cellokonzert in g und eine Sinfonie in der ungewöhnlichen Tonart H-Dur (die wir sonst nur von Haydns Sinfonie Nr. 46 kennen) bis heute wenigstens gelegentlich gespielt werden.

Das Bild ändert sich – fast schlagartig – um 1766, als Joseph Haydn vom Vizekapellmeister zum Nachfolger des bisherigen Fürstlich-Esterházyischen Musikdirektors Gregor Werner aufstieg. Gleichzeitig verlagerte sich das Musikleben von Eisenstadt nahe Wien nach Esterháza, in die schöne, aber abgeschiedene Wildnis südöstlich des Neusiedler Sees. Haydn hat der Abgeschiedenheit des Schlosses später auch gute Seiten abgewonnen: »Ich war von der Welt abgesondert, niemand in meiner Nähe konnte mich an mir selbst irremachen und quälen, und so musste ich original werden.« In dieser Zeit beginnt eine Reihe von höchst bedeutenden Sinfoniekompositionen, unter denen die in Molltonarten heute besondere Popularität genießen. Haydn experimentierte aber in den Jahren bis etwa 1772 (mit der sogenannten Abschiedssinfonie Hob. I:45 in fis-Moll als einem krönenden Höhepunkt) aber keineswegs nur mit neuen Tonarten. Außer der Konzertsinfonie, wie wir sie heute nennen würden, erprobte Haydn auch deren Verwendung im Theater, weit über die übliche Overtüren-Funktion hinaus. Viele Sinfonien aus dieser Zeit wurden als Schauspielmusiken verwendet, ja manche vielleicht eigens dafür komponiert. Eine kleine Anzahl an Sinfonien weist religiöse Bezüge auf. Haydn erzählte Georg August Griesinger, seinem ersten Biographen, dass er in seinen Symphonien öfters »moralische Charaktere« geschildert habe: In einer seiner ältesten sei die

Idee herrschend, wie Gott mit einem verstockten Sünder spricht, ihn bittet sich zu bessern, der Sünder aber in seinem Leichtsinne den Ermahnungen nicht Gehör gibt; Haydn konnte diese Sinfonie im Nachhinein aber nicht mehr sicher identifizieren.

Drei Sinfonien dieser Jahre weisen deutliche religiöse Bezüge auf: die Sinfonie Nr. 26 mit dem Beinamen »Lamentatione«, die Sinfonie Nr. 30 »Alleluja« und die Sinfonie Nr. 49, die als »La Passione« bekannt ist und das heutige Konzert eröffnet. Die beiden erstgenannten verwenden in einzelnen Sätzen gregorianische Chormelodien; diese hatten für den eifrigen Kirchgänger der Zeit zweifellos Zitatcharakter und mussten fast zwangsläufig Assoziationen an die Passionszeit bzw. Ostern wecken. Das Rätsel um die Entstehung und Funktion der Sinfonie »La Passione« wird sich wohl nicht mehr ganz lösen lassen. Haydns Autograph weist sie nur als eine »Sinfonia in F minore« aus, und die eigenhändige Datierung 1768 verschweigt leider den Monat, der vielleicht auf die intendierte Verwendung Rückschlüsse zulassen würde. Die in manchen Interpretationen anzutreffende Gleichsetzung von »La Passione« mit den menschlichen Leidenschaften scheint zu kurz zu greifen (auch wäre dann wohl eher der Plural wie im Beinamen der Sinfonie »Il combattimento delle passioni umani« von Carl Ditters von Dittersdorf zu erwarten): Zwar drückt der erste Satz Trauer, vielleicht auch Schmerz aus, doch die übrigen Sätze entsprechen schwerlich den theatralischen Affekten von Rache, Wut oder Verzweiflung, die durch Molltonarten üblicherweise ausgedrückt werden. Vielmehr liegt über der ganzen Sinfonie ein Zug von gefasster Trauer, wo selbst der größte Schmerz durch das Wissen um seine Unausweichlichkeit gebändigt scheint.

Durch den Beginn mit einem langsamen Satz, auf den dann erst ein schneller Satz folgt, erinnert Haydn hier an das Modell der »Sinfonia da chiesa«, also Orchesterwerken, die eigens für den Gebrauch im Gottesdienst gedacht waren (wobei deren Verwendung lokalen Besonderheiten unterlag). Haydns Sinfonie Nr. 49 wurde jedenfalls 1790 in Schwerin (vielleicht zum ersten Mal überhaupt) unter dem Titel »La Passione« in der Karwoche gespielt – räumlich und zeitlich zwar scheinbar weit von Wien entfernt, doch war das dortige Musikleben durch die Vermittlung des Kontrabassisten und Hofmusikers Johannes Matthias Sperger ungewöhnlich stark wienerisch geprägt. Lässt man die Interpretation der f-Moll-Sinfonie als eine Sinfonie zur Passionszeit zu (ohne dass diese Einschätzung auch Haydns ursprüngliche Intention gewesen sein muss), so stehen der Affekt der gebändigten Trauer und dessen Deutung mit Blick auf das Passionsgeschehen durchaus im Einklang. Auf den ersten Blick könnte allenfalls die Existenz eines Menuetts diese Interpretation stören. Doch das Menuett dieser Sinfonie ist kein Tanzmenuett, durch Synkopen wird der Tanzcharakter vollständig aufgehoben – und das ungewöhnlich knappe Trio in F-Dur, indem die

Oboen und Hörner hervortreten, ist der einzige »Lichtblick« des ganzen Werkes, die Verheißung geradezu himmlischer Gefilde.

Mit der Beförderung zum Kapellmeister in Esterházy'schen Diensten widmete sich Haydn auch wieder intensiver der Kirchenmusik, die er seit seinem Weggang aus Wien um 1750 wenig gepflegt hatte. Haydn war im katholischen Glauben aufgewachsen; seine Erziehung war seit dem 8. Lebensjahr, als er zur Ausbildung in das Haus eines Schullehrers und Mesners nach Hainburg gegeben wurde, kirchennah. Ein kirchenmusikalisches Amt hat er aber nie bekleidet, abgesehen von seiner Zeit als Kapellknabe am Stephansdom in Wien und dem Organistendienst, den er in der Fülle seiner Ämter im Hofdienst ab 1773 zeitweilig ausübte. Anders als Mozart und Schubert stellten weder der katholische Glaube noch die Organisation der katholischen Kirche Haydn ernsthaft auf die Probe; als junger Mann dachte er zeitweilig sogar daran, in den Servitenorden einzutreten. Aus Gesprächen mit Haydn in dessen letzten Lebensjahren gewann der bereits genannte sächsische Legationsrat Griesinger den Eindruck: »Haydn war sehr religiös gesinnt, und dem Glauben, in welchem er aufgewachsen war, treu ergeben. Sein Gemüth war von der Ueberzeugung, daß alle Talente von oben kommen, aufs lebhafteste durchdrungen. Alle seine größern Partituren beginnen mit den Worten: in nomine Domini! und schließen mit Laus Deo, oder Soli Deo gloria!«

Haydn besaß einen unkomplizierten, heute möchte man sagen fast naiven Zugang zu Gott – und zur Jungfrau Maria. Ohne weiteren Kommentar gibt der Protestant Griesinger in wörtlicher Rede Aufschluss über Haydns Verwendung von Religion als Mittel zum (Kompositions-)Zweck: „Wenn es mit dem Komponiren nicht so recht fort will, so gehe ich im Zimmer auf und ab, den Rosenkranz in der Hand, bete einige Ave, und dann kommen mir die Ideen wieder.« Diese innige Marienverehrung, die nicht nur den Mitgliedern der Bach-Familie, sondern auch einem Mozart, Schubert und Beethoven fremd waren, schlägt sich in einer ganzen Reihe kirchenmusikalischer Werke nieder: Zu Haydns ersten größeren Kompositionen überhaupt gehört ein Salve regina in E aus dem Jahr 1756. Insgesamt schrieb Haydn mindestens sechs marianische Antiphonen, zudem eine Reihe geistlicher Arien für die Adventszeit zu Ehren der Gottesmutter.

Zu den ambitionierten Werken dieser Jahre gehören die sogenannte »Missa Cellensis« aus dem Jahre 1766 und das Stabat mater aus dem Jahre 1767. Die Messe, die ursprünglich nur eine Kyrie-Gloria-Messe war und erst einige Jahre später zu einer Missa tota ergänzt wurde, sprengt – wie die h-Moll-Messe eines Johann Sebastian Bach oder Mozarts c-Moll-Messe – bei weitem den üblichen gottesdienstlichen Rahmen; das Stabat mater hielt Haydn zeitlebens für eine seiner bedeutendsten Kompositionen. Er legte es sogar dem berühmtesten katholischen Kirchenkomponisten seiner Zeit,

Johann Adolf Hasse, zur Beurteilung vor, der ihm hohes Lob zollte und eine Aufführung in Wien zu hören wünschte. Diese fand offenbar am Karfreitag 1768 tatsächlich statt, wobei Haydn mit einem ganzen Tross an Musikern nach Wien reiste, da er seinem Fürsten gegenüber zumindest glaubhaft machen konnte, dass »dermahlen aber ein grosser mangel in Wienn an denen Sängern utriusque generis [beiderlei Geschlechts]« herrschte. Aus Aufzeichnungen über Gespräche, die er später in London führte, wo das Werk wie in Paris bereits in den 1780er-Jahren im Druck erschienen war, erfahren wir, dass Haydn das Stabat mater in Erfüllung eines Gelübdes geschrieben hatte, als er von einer lebensbedrohlichen Erkrankung genesen war – womit die eingangs gestellte Frage »was wäre, wenn...« durchaus an Brisanz gewinnt. Der Pakt mit der Gottesmutter scheint sich mehr als einmal als lebensverlängernd erwiesen zu haben – zumindest aus der Sicht des Komponisten. Denn Haydn hat den Votivcharakter in schwerer Krankheit auch für ein Salve regina in g für Singstimmen, Chor, obligate Orgel und Orchester aus dem Jahr 1771 bestätigt.

Die mittelalterliche Dichtung des Stabat mater handelt vom Schmerz über den Anblick der leidenden Gottesmutter, die ihren Sohn am Kreuz sterben sieht. Die Dichtung besteht aus 10 dreizeiligen Doppelstrophen, von denen die ersten Maria beim Kreuz beschreiben, die nächsten überwinden diese Distanz, indem sie das Leiden der Gottesmutter um den Aspekt des Mitleidens erweitern. Die übrigen Strophen sind Bitten um Hilfe, das Leiden Jesu und seine Lehren dem menschlichen Herzen mit Blick auf den eigenen Tod und den Tag des Jüngsten Gerichts einzuprägen. Das Werk endet mit der Hoffnung, mit Marias Beistand möge der Seele des Menschen der Anblick des Paradieses geschenkt werden, wenn denn sein Körper dereinst stirbt.

Die Dichtung zeichnet sich zwar durch eine Vielzahl von Bildern, die den Affekt von Trauer und Schmerz schildern, aus, sperrt sich zugleich aber durch diese Einheit des Affektes gegen eine großangelegte Vertonung. Haydn hat diese Schwierigkeit umgangen, indem er nahezu jede Strophe als Einheit für sich genommen und durch Besetzung, Tonart und Taktart von den umgebenden Sätzen abgehoben hat. Dem Chor (mit Solisten) weist Haydn dabei die wichtigsten Aufgaben zu, denn dieser bestimmt nicht nur den Anfang und mit einer großen Fuge den Schluss, sondern er wendet sich wiederholt gebetsartig an Maria, wohingegen den Solisten überwiegend die betrachtenden Teile der Dichtung zugewiesen werden. Anders als die meisten anderen kirchenmusikalischen Werke Joseph Haydns fand das Stabat mater im 18. Jahrhundert auch in protestantischen Gebieten Deutschlands Verbreitung, überwiegend in deutschen Textfassungen für die Passionszeit.