

HERBERT ZEMAN
(Wien)

„O glücklich Paar und glücklich immerfort“ –
Sündenfall oder lichtvolle Zukunft?
Gottfried van Swietens und Joseph Haydns
Deutung menschlichen Daseins

Die bürgerliche Aufklärung des 18. Jahrhunderts strebt nach Verbesserung der Welt, insbesondere nach der Besserstellung des Menschen als Einzel- und als Gesellschaftswesen. Entsprechend dem ihr zugrundeliegenden, weltanschaulich seit Leibniz fundierten Optimismus strebt sie danach, irdische „Paradiese“ aufzubauen. Zwei Wege scheinen Erfolg zu versprechen: Die Veränderung des Gesellschaftssystems oder die Bildung des Menschen an Geist und Seele – gleichsam die äußere oder die innere Revolution, wobei die eine Möglichkeit die andere nicht ausschließt. Im Laufe des späten 18. Jahrhunderts befördern zwar historisch-politische Erfahrungen und materialistisch-atheistische Überzeugungen immer deutlicher werdende skeptische Haltungen, aber der deutschsprachige Kulturraum hält durchaus an aufklärerisch-hoffnungsgläubigen oder idealistisch überhöhten Positionen fest.

In den österreichisch-habsburgischen Ländern dominiert die seit Maria Theresia errungene und dann – vor allem unter Joseph II. – Schritt für Schritt eroberte Kultur der gemeineuropäischen Aufklärung. Um die Jahrhundertwende ist ein geistiger und allgemein kultureller Anschluss – bei aller Eigengestaltigkeit und Traditionsgebundenheit – an den übrigen deutschen Sprachraum und an Westeuropa gefunden. Die Spuren, die diese ungeheuer dynamische epochale Bewegung im alltäglichen und kulturell-künstlerischen Leben der österreichischen Länder hinterlässt, sind beträchtlich.¹ Musik und Dich-

¹ Vgl. dazu ROGER BAUER, *La réalité, royaume de Dieu. Études sur l'originalité du théâtre viennois dans la première moitié du XIX siècle*. München 1965; WERNER M. BAUER, *Fiktion und Polemik, Studien zum Roman der österreichischen Aufklärung* (Sitzungsberichte der Öst. Akad. d. Wissenschaften, philos.-histor. Kl., Bd. 340). Wien 1978; LESLIE BODI, *Tauwetter in Wien, zur Prosa der österreichischen Aufklärung 1781–1795*. Frankfurt am Main 1977; *Joseph Haydn in seiner Zeit – Ausstellung Eisenstadt, 20. Mai – 26. Oktober 1982*. Katalogband, Eisenstadt 1982; *Zaubertöne – Mozart in Wien 1781–1791, Ausstellung, Wien 6. Dezember 1990 – 15. September 1991*. Katalogband, Wien 1991; HERBERT ZEMAN, *Joseph Haydn und die Literatur seiner Zeit* (Jahrbuch für Österreichische Kulturgeschichte 6). Eisenstadt 1976;

tung erleben ihren „aufklärerischen“ Höhepunkt mit Mozarts Opern und Haydns deutschen Oratorien, wobei bei beiden Komponisten und namentlich bei Haydn der große Propagator der Aufklärung Gottfried van Swieten die Hände im Spiel hat. Singspiel, volkstümliches Vorstadttheater, Festspiel und heitere Oper lieben und bevorzugen die Kennzeichen des Strebens nach irdischer Glückseligkeit. Sie lassen ein fiktives Arkadien, diätetisch-idyllische Landschaften auf der Bühne – nicht zuletzt nach Christoph Martin Wielands Anweisungen² – entstehen, sie gestalten – auch im Lied – das heitere Landleben, das den Unnatürlichkeiten des städtischen und höfischen Daseins gegenübergestellt wird. Gärten sind bevorzugte Szenarien. Und das sogenannte „Hüttchen“-Ideal bleibt beispielsweise im Liedschaffen über Haydn und Schubert hinaus aktuell. Die heiteren Farben der Malerei und die lächelnde Anmut der Musik vollenden die Idylle. Auch mancher Zug des realen Lebens partizipiert an solchen Vorstellungen, die einer ausgeglichenen Seelen- und Geisteshaltung dienen sollen: der Weise findet sich selbst in arkadischer Landschaft. Das gilt nicht nur für die Fiktion etwa vom Reich Sarastros in Mozarts *Zauberflöte*³, sondern auch für manche Real-Situation von Goethes Reise nach Italien ebenso wie für die literarisch gestaltete Szenerie seines Textes der *Italienischen Reise*.

Im Wiener Raum überbietet eine Schrift die nächste andere mit Ratschlägen, wie man Glückseligkeit oder wenigstens Zufriedenheit erlangen könne: 1793 bringt Josef Bauernjöpel die Schrift *Bau innerer Zufriedenheit* heraus; 1797 druckt man in Wien Christoph Wilhelm Hufelands *Makrobiotik oder die Kunst, das menschliche Leben zu verlängern* nach, die unter Goethes Augen ihren Erstdruck 1796 in Jena erlebte; 1807 spricht der Wiener Arzt Peter Lichtenthal von der psychischen Heilkraft der Musik: „Unter jenen Hülfsmitteln, von denen man sich Erheiterung und Ergötzung des Gemüths, Vergessenheit der Sorgen, Belebung zur Thätigkeit, Erhöhung der Energie verspre-

HERBERT ZEMAN (Hg.), *Die österreichische Literatur. Ihr Profil an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert (1750–1830)*. Graz 1979.

² Vgl. CHRISTOPH MARTIN WIELAND, Versuch über das deutsche Singspiel, in: *Der Teutsche Merkur* 1775, 3. Vierteljahr, 63–87 u. 4. Vierteljahr, 156–173. Allgemein dazu: *Das deutsche Singspiel im 18. Jahrhundert, Colloquium der Arbeitsstelle 18. Jahrhundert, Gesamthochschule Wuppertal, Universität Münster, Amorbach, 2. bis 4. Oktober 1979* (Beiträge zur Geschichte der Literatur und Kunst des 18. Jahrhunderts 5). Heidelberg 1981.

³ Auf die Frage Taminos, wo Sarastro wohne, antworten die drei Damen: „[...] in einem angenehmen und reizenden Thale“. Zitiert nach EMMANUEL [sic!] SCHIKANEDER, *Die Zauberflöte. Eine große Oper in zwey Aufzügen* [...]. Wien 1791, gedruckt bey Ignaz Alberti.

chen kann, gehört unstreitig die Musik.“⁴ Drei Jahre später brachte Lichtenthal in Wien seine *Ideen zu einer Diätetik für die Bewohner Wiens* heraus, eine Schrift, die Beethoven kannte; 1808 trat der spätere Wiener Professor der Medizin Philipp Carl Hartmann mit seiner *Glückseligkeitslehre für das physische Leben* im Sinne Hufelands hervor. Der Philosoph Gottfried Immanuel Wenzel schließlich veröffentlichte bereits im Jahr 1800 eine *Diätetik der menschlichen Seele oder Gesundheit des Herzens, Verstandes und Willens*.

Die Heilkräfte der Natur, der diätetischen Landschaft werden immer wieder beschworen, und was der Medizin für das physisch-psychische Wohlergehen der Menschen recht war, das beanspruchte auch Geltung für die Kunst, für die Literatur und für die Musik. Es ist bezeichnend, dass die österreichische Dichtung um 1800 eine ganze Reihe didaktischer Naturdichtungen aus dem Geiste der Spätaufklärung hervorbringt, in der auch der Betrachtung des jahreszeitlichen Wechsels besondere Aufmerksamkeit geschenkt wird: Das kurioseste Beispiel dieser Dichtungen ist wohl August Veith von Schittlersbergs lateinischer Lobgesang in 976 Hexametern auf die Schönheiten des Wiener Praters – *Nemus urbi Vindobonensi proximum vulgo Prater poema postumum*. Geschrieben wurde das Gedicht wohl in den letzten Jahren des 18. Jahrhunderts, veröffentlicht allerdings erst mit deutscher Übersetzung in fünffüßigen reimlosen Jamben vom klassischen Philologen der Wiener Universität Anton Stein im Jahr 1811.⁵ Ganz ähnlich führt der seinerzeitige Hausarzt der Familie Graf Chotek und später in Wien lebende Johann Lorenz Gerbez poetisch durch die Chotekschen, die Harmonie von Geist und Seele fördernden, diätetisch angelegten Landschaftsgärten. Unter dem Eindruck der herrlichen Natur erwacht in Gerbez der Dichter:

Da versuchte ich meine Gefühle in Worte auszugießen, und mahlte die zu meiner Gemüthsstimmung passenden Scenen der Landgüter des Herrn Grafen Johann Rudolph Chotek, welcher nun nach niedergelegten öffentlichen Aemtern im Kreise seiner Familie den Wissenschaften und der schönen Natur lebt, und die milden

⁴ PETER LICHTENTHAL, *Der musikalische Arzt, oder: Abhandlung von dem Einflusse der Musik auf den Körper, und von ihrer Anwendung in gewissen Krankheiten* [...]. Wien 1887, bey Christian Wappler und Beck, 11.

⁵ Der beigegebene deutsche Titel lautet *Der Prater, ein beschreibendes Gedicht von August Veith v. Schittlersberg* [...]. *Aus dem Lateinischen übersetzt und herausgegeben von Anton Stein, Professor der Philologie*. Wien 1811, gedruckt bey Anton Strauß.

Jahreszeiten in kritischem Wohlstand auf seinen Besitzungen in Böhmen zubringt, wo auch mir, dem Hausarzte, der Sommer 1796 verschwunden ist. So entstanden die Entwürfe dieser Gemähle.⁶

So heißt es in der mit „Wien 1802“ datierten Vorrede. Die Verse selbst gaukeln ein irdisches Elysium vor, das durch die detaillierte Beschreibung der Pflanzen einen dem Stilleben ähnlichen Charakter und durch botanische, historische und mythologische Erläuterungen seine didaktische Eigentümlichkeit erhält. Insofern reiht es sich nicht nur in die Natur- und Gartenbegeisterung um 1800 zeittypisch ein, sondern führt die Tradition beschreibender Lehrdichtung ins 19. Jahrhundert weiter. Begonnen hatte sie mit Karl Emil Freiherrn von der Lühes *Hymnus an Flora*, der zwar in Wien 1797 erschien, aber im Manuskript offenbar schon Jahre zuvor bekannt war: Goethe hatte das Hexametergedicht handschriftlich aus Wien zugesandt erhalten und bereits am 2. März 1792 in Weimar daraus vorgelesen. Ergänzt wurde dann noch die erste Dichtung durch einen *Hymnus an Ceres* (Wien 1800).

Ebenso ein geistvoller Botaniker wie der aus dem Holsteinischen stammende Freiherr von der Lühé war der in Klosterneuburg geborene, in Wien ansässig gewordene Leopold Trattinick. Aus dem 1792 veröffentlichten poetischen Sendschreiben *An Florens Freunde* geht wohl hervor, dass Trattinicks Naturdichtungen schon weithin bekannt waren, ehe sie in Wien 1819 unter dem Titel *Oesterreichischer Blumenkranz. Ein poetisches Taschenbuch für alle Gebildete, besonders für Freunde der schönen Natur* gesammelt erschienen.

An solche naturkundliche Dichtungen schlossen sich jahreszeitliche Poesien an. Johann Baptist Hoheisel nahm in seine poetische Sammlung *Tändeleien der Liebe und Freude* (Wien 1802) einen Gedichtzyklus *Die Jahreszeiten* auf und hatte dabei stets den jahreszeitlichen Wechsel der Natur im Auge. Von der kultivierten Natur schwärmte er in zwei kleinen Gedichtsammlungen – *Der Geymüller'sche Garten bey Petzleinsdorf in vier Gedichten* (Wien 1821) und *Der Fürst-Schwarzenberg'sche Lustpark vom Neu-Waldeck bey Dornbach* (Wien 1823). Man konnte sich nicht genug tun, die irdischen Paradiese in ihren jahreszeitlichen Veränderungen sprachlich – bald auch bildlich – zu malen.

⁶ JOHANN-LORENZ GERBEZ, *Laendliche Gemähle*. Wien 1802, in Jos. Geistingers Buchhandlung, Vorrede, 4.

Nach Hoheisl bietet zu diesem Sujet manches Taschenbuch wie etwa *Der Almanach der Freundschaft und Liebe ein Taschenbuch. Für das Jahr 1811* (Wien/Triest 1811) poetische Einblicke. Christoph Kuffner führt schließlich die Jahreszeiten symbolisch mit den Temperamenten zusammen. Seine Gedichte *Die vier Temperamente in den vier Jahreszeiten* erschienen im *Taschenbuch für Frohsinn und Liebe auf das Jahr 1826* (Wien 1826).

So wendet sich also die aufgeklärte Konzeption vom freiheitlich-paradiesischen Landleben hinüber ins Idyllisch-Biedermeierliche. Aber geistig gegenwärtig waren noch die Verse der österreichischen Aufklärer um den *Wienerischen Musenalmanach*, die die Botschaft vom Landleben als irdischem Paradies seit den Tagen Josephs II. lebendig hielten: u. a. Gottlieb Leon, Aloys Blumauer und Joseph Franz Ratschky. Die Ausgabe der *Gesammelten Werke* Aloys Blumauers, die bei Scheible in Stuttgart 1841 herauskam, bewahrte des Dichters „Empfindungen in dem neuangelegten Lustgarten Sr. Exc. des Grafen von Kobenzl“⁷ durch all die langen Jahrzehnte seit den letzten Jahren des 18. Jahrhunderts. Der Garten des Grafen veranlasst Blumauer, ein Loblied der englischen Landschaftsgestaltung (mit Ablehnung der französischen) zu singen und den Auftraggeber dieses neuen Paradieses zu preisen. Das ist eines jener vielen Natur- und Gartengedichte der damaligen Jahrhundertwende, an denen das alte aufgeklärte Streben nach dem von allen Zwängen befreiende Leben im Grünen ablesbar ist. In die Idyllen-Beschreibung eingewoben ist dabei, was die Dichtung vorausgegangener Jahre handfester ausgesprochen hatte. Ganz unmissverständlich kritisch und gesellschaftspolitisch engagiert stellt Joseph Franz Ratschky das Landleben hoch über das städtische Getriebe im Gedicht *Urlaub von der Stadt Wien. Brunn am Gebirge im Herbstmond 1796*:

Glück zu, dass ich, entfernt von dir
 O unruhvolles Wien,
 Hier in Gott Libers Lustrevier
 Frey und mein eigen bin!

Froh wandert' ich, o Kaiserstadt
 Du großes Siechenhaus,

⁷ ALOIS BLUMAUER, *Aloys Blumauer's Gesammelte Werke. Dritter Theil*. Stuttgart 1839, 33f.

Des Lärmes, Dampfs und Staubes satt,
aus deinen Mauern aus.⁸

Diesem Gedicht schickt Ratschky ein *Lob des Landlebens. Brunn am Gebirge im Sommermond 1798* hintennach, in dem er gegen alle Eroberer und besonders gegen Napoleon polemisiert. Angesichts der lachenden Fluren ist das Bild Adams im Paradies schnell zur Hand:

Willkommen, ihr Felder und Matten
Ihr Haine voll heiliger Schatten,
Ihr Berge, mit Tannen gekrönt!
Willkommen, ihr Rebengefilde,
Nach deren entzückendem Bilde
Schon längst sich mein Auge gesehnt!
[...]
Gern leist' ich, durch ländliche Scenen
Entschädigt, auf manches zum Gähnen
Begeisternde Drama Verzicht,
Und kümmer, vergnügt wie in Eden
Einst Evens Gemahl, um die Fehden
Der Staaten Europens mich nicht.⁹

Der Dichter des politisch engagierten komischen Heldengedichts *Melchior Striegel* gibt sich auch hier – nach wie vor ein echter Josephiner – sehr diessseits gerichtet, während sein Freund und Logenbruder, der empfindsame Lyriker Gottlieb Leon, auch die metaphysischen Seiten der Naturschwärmerei bedenkt. Leon stellt seinem *Frühgebet an die Natur* ein Bekenntnis voran, das sehr präzise das Verhältnis von Schöpfung, Gott und Mensch nach einer damals weit verbreiteten Ansicht kennzeichnet:

O Natur, laß mich immer in dir die heilige, lebendige Allkraft
Gottes schau'n, und da, wo der Weise das innere Triebwerk deiner
Räder zu sehn glaubt, leises Weben einer unsichtbaren Gottheit
ahnen.

Aus einem ungedruckten Aufsätze.¹⁰

⁸ JOSEPH FRANZ RATSCHKY, *Neuere Gedichte*. Wien 1805, bey J. V. Degen, 78, Str. 1 u. 2.

⁹ Ebda., Strophe 2 und 4.

¹⁰ GOTTLIEB LEON, *Gedichte*. Wien 1778, bey Rudolph Gräffer und Compagnie, 11.

Gott verbirgt sich hinter der Natur, die er in Bewegung gesetzt hat und bleibt dem (gläubigen) Menschen erahnbar. Das ist eine deistische Gott- und Weltanschauung, wie sie damals in Wien und besonders in freimaurerischen Kreisen beliebt war. Caroline Pichler, geborene von Greiner, hat in ihren Memoiren daran gedacht. Die Erinnerung an die Gäste des Salons ihrer Eltern, des Hofrats Franz Sales von Greiner und seiner Frau Carolina, zu denen auch die Logenzugehörigen Haydn und Mozart zählten, bringt die Autorin dazu, sich über die Glaubensbekenntnisse der Besucher zu äußern:

Ich hörte und sah vieles, was von meinen früheren Ideen sehr abstach. Ich war religiös erzogen, und alle von der Kirche vorgeschriebenen Gebräuche waren bis zu jener Zeit im Hause sowohl als auch von mir beobachtet worden. Allmählich aber drang die neue Gesinnung auch bei uns ein. Gar manche der Freunde, die unser Haus besuchten und übrigens achtungswerte Menschen waren, dachten über die Religion sehr frei. – Nicht allein, dass sie sich in ihrem Herzen von jeder positiven Satzung losmachten und eigentliche Deisten, oft nicht einmal dies, sondern Materialisten und Atheisten waren, gab es auch viele unter ihnen, die unbesonnen genug waren, diese Gesinnung ungescheut im Gespräche laut werden zu lassen, sich von allen äußerlichen Beobachtungen der Religion, allen Vorschriften der Kirche los zu machen und in philosophischer Ruhe bequem dahin zu leben. Diese Gesinnungen, diese Beispiele sah ich täglich vor mir, und obwohl sie mich wohl zuweilen durch ihre Grellheit verletzten, so drang doch einiges davon auch in meinen Geist ein, erregte mir Zweifel, Unsicherheit und erkältete auf jeden Fall mein Gefühl.¹¹

Dass der Greinersche Salon vor allem ein Treffpunkt josephinischer Freimaurer war, dass der Hofrat selbst dem Bruderbund, der solche verschiedenen freigeistigen Strömungen verbreitete, angehörte, verschweigt die Autorin – selbst überzeugte Katholikin – wohl aus persönlichen und zeitgeschichtlichen Gründen. Für den vorliegenden Gedankengang genügt das Faktum des von ihr überzeugend gezeichneten kulturgeschichtlichen Panoramas, um Haydns

¹¹ CAROLINE PICHLER geborene von Greiner, *Denkwürdigkeiten aus meinem Leben*, hg. v. EMIL KARL BLÜMMEL, 2 Bde., München 1914, hier Bd. 1, 72. Die *Denkwürdigkeiten* erschienen zuerst posthum 1844.

und van Swietens Geistigkeit durchaus nicht bloß als historisch atypisches Kuriosum zu verstehen.

Man hatte um 1800 in Wien ein besonderes Organ für die vom dogmatischen Christentum abweichenden religiösen Strömungen entwickelt; denn tatsächlich war die gebildete Öffentlichkeit keineswegs mehr ausschließlich unter der christlichen Tradition zu versammeln. Wollte man solche weltanschaulichen Haltungen dichterisch bestätigt wissen, so waren literarische Vorbilder rasch zur Hand: da waren die naturbegeisterten Dichter des literarischen Rokoko, u. a. Ewald von Kleist, Johann Peter Uz und Salomon Geßner. Ihre Dichtungen wiesen zurück auf Barthold Hinrich Brockes, der nicht nur in neun Teilen von 1721 bis 1748 sein *Irdisches Vergnügen in Gott* anhand zahlloser Naturgedichte beschrieb, sondern vor allem das aufklärerische Schlüsselwerk aller (deistischer) Naturdichtung, *The Seasons* von James Thomson, aus dem Englischen metrisch übersetzte (Hamburg 1745). In den österreichischen Ländern kannte man solche Überlieferungen und ahmte sie fleißig nach. Aloys Blumauers Gedicht *Die Reitze des Landlebens* spricht davon und nennt neben den schon erwähnten deutschen Dichtern ausdrücklich auch James Thomson.¹²

James Thomsons erzählend-lehrhaftes Gedicht erschien zunächst in vier separierten Teilen *Spring, Summer, Autumn* und *Winter* (1726–30). Schließlich wurde es unter dem Titel *The Seasons* (1730) geschlossen veröffentlicht.¹³ Der Autor hatte das Ziel, seinem Lesepublikum ein Bild seines aufgeklärten Gottes- und Weltverständnisses angesichts eines neu erwachten und weltanschaulich neu begründeten Naturgefühls zu vermitteln. Davon leitete er das Ideal eines genügsamen, aber zufriedenen, harmonischen und tugendhaften Lebens ab. Die ländliche Utopie gewährte die poetische Darbietung solcher Ideale.

¹² Vgl. JOHANN WILLIBALD NAGL et al. (Hg.), *Deutsch-österreichische Literaturgeschichte*. Bd. 2, Wien 1914, 321.

¹³ Die hier anschließenden Ausführungen folgen im Wesentlichen, aber mit nicht unerheblichen Ergänzungen der Abhandlung des Verfassers: Von der irdischen Glückseligkeit: Gottfried van Swietens und Joseph Haydns Utopie vom natürlichen Leben des Menschen im Bild der Jahreszeiten, in: HERBERT ZEMAN (Hg.), *Die Jahreszeiten in Dichtung, Musik und bildender Kunst*. Graz/Wien/Köln 1989, 199–213.

Die alte Idee vom *locus amoenus* war zu einem umfassenden Daseinsentwurf avanciert. Sie erfasste die Literatur der Aufklärung und durchwirkte die gesamte Dichtung des Biedermeier in den österreichischen Ländern.

Thomsons Dichtung wurde so also ein Signal für ganz Europa: Sein religiöses, konfessionell ungebundenes, deistisches Seinsverständnis, mit Addisons und Shaftesburys Gedankengut entwickelt, und seine soziale Botschaft samt dem neuen Naturempfinden mündeten in die gemeineuropäische Aufklärung und wurden eben bis ins frühe 19. Jahrhundert weitergegeben. Die Reihe der Übersetzungen des Werkes ins Deutsche riss von 1745 (Brockes) bis 1824 (Soltau) nicht ab; und mitten in dieser inspirierenden Entwicklung gestalteten nun Gottfried van Swieten und Joseph Haydn ihre Deutung des jahreszeitlichen Sinnkreises.

* * *

Für die katholisch-österreichischen Länder war es wohl ein kühnes Unterfangen, die freie aufgeklärte Religiosität mit der sozialen Utopie seliger Gleichheit in einem Idealbild mündiger Menschen zu vereinen. Schon 1798, anlässlich der Uraufführung von Haydns und van Swietens Oratorium *Die Schöpfung*, war diese so weltfrohe Botschaft zum ersten Mal erklungen. Der Erzengel Uriel richtet sie dort an das erste Menschenpaar, Adam und Eva:

O glücklich Paar! und glücklich immerfort,
 Wenn falscher Wahn euch nicht verführt,
 Noch mehr zu wünschen, als ihr habt,
 Und mehr zu wissen, als ihr sollt.¹⁴

In der *Schöpfung* verheißen diese Verse dem lichtesten, mit Geist und Seele begabten, entgegen kirchlicher Überzeugung weder der Erbsünde noch dem Sündenfall ausgelieferten Geschöpf, dem Menschen, ein irdisches Paradies. Uriel sagt: Die irdische Glückseligkeit bleibt gewährleistet solange Vernunft und seelische Harmonie den Lebensweg des auf sich selbst gestellten ersten

¹⁴ Zitiert wird nach dem Erstdruck des Textbuchs: *Die Schöpfung. In Musik gesetzt von Herr Joseph Haydn, Doktor der Tonkunst und Kapellmeister in wirklichen Diensten Sr. Durchl. des Hrn. Fürsten von Esterhazy*, Wien 1798, gedruckt bey Mathias Andreas Schmidt, k. k. Hofbuchdrucker, 24.

Paares Adam und Eva – und fortan des Menschen schlechthin – bestimmen. Dem mündigen Menschen wird in solchem Sinn die Erde überantwortet. Gott selbst bleibt – von seinem höchsten Geschöpf dankbar gepriesen – dieser besten aller möglichen Welten, hinter der er bloß erkennbar ist, fern; er erscheint auch nicht mehr als Mittler; der Patron der Kirche, der Erzengel Michael, hat in solchen Vorstellungen keinen Platz mehr und wird als einziger der vier Erzengel daher in der *Schöpfung* nicht berücksichtigt.

Deistisch und nicht konfessionell christlich ist das Weltbild der *Schöpfung*. Das erkannte man offenbar auch bereits früh in kirchlichen Kreisen: Die Ablehnung einer Aufführung des Oratoriums in der Dorfkirche St. Johannes in Plan (Böhmen) durch das Prager Konsistorium lässt solche Vermutungen zu. Darauf bezieht sich der Brief des Komponisten vom 24. Juli 1801 an den Schulmeister Karl Ockl in Plan. Haydn verteidigt zwar mit überzeugenden Worten die ernste, heilige Absicht seines Werkes, charakterisiert aber seine Geistigkeit durchaus im Sinne der van Swietenschen allgemeinen Religiosität und vermeidet bezeichnenderweise in dem überaus geschickt formulierten Brief das Wort „christlich“ und jegliches Synonym dafür.¹⁵

Tiefe Religiosität im oben angeführten Sinn kennzeichnet auch van Swietens und Haydns lebensfrohes, daseinsbejahendes *Jahreszeiten*-Oratorium. Uriels Schlusswort von der Möglichkeit human-weltlichen Glücks – in der *Schöpfung* aus frühlingshafter Atmosphäre an das biblische erste Menschenpaar gerichtet – übertragen van Swieten und Haydn auf die irdisch-ländliche Utopie der *Jahreszeiten*. Leitende Hilfe dazu bot James Thomsons episches Gedicht *The Seasons*,¹⁶ das dem Textdichter wohl auch in der Übersetzung von Barthold Hinrich Brockes vorlag. Der weltanschauliche Gehalt des Thomsonschen Werkes ist beeinflusst von Lukrez' *De rerum natura*, von Newtons bzw. seiner Zeit physiko-theologischem Denken und von jenem Werk, das so nachhaltig

¹⁵ Vgl. JOSEPH HAYDN, *Gesammelte Briefe und Aufzeichnungen*, unter Benutzung der Quellensammlung von H. C. Robbins Landon hg. und erläutert v. DÉNES BARTHA, Kassel et al. 1965, 373f.

¹⁶ Eine ausgezeichnete Darstellung des geistigen Hintergrunds von Thomsons *The Seasons* auch im Hinblick auf die Übereinstimmungen und Abweichungen von van Swietens Textbuch bietet RUDOLF SÜHNEL, James Thomsons „The Seasons“ mit William Kents Illustrationen, in: *Die Vier Jahreszeiten im 18. Jahrhundert, Colloquium der Arbeitsstelle 18. Jahrhundert, Gesamthochschule Wuppertal, Universität Münster, Schloss Langenburg vom 3. bis 5. Oktober 1983*. Heidelberg 1986, 108–120.

auch auf das Libretto der *Schöpfung* wirkte, nämlich von Shaftesburys deistischem Traktat *The Moralists. A Philosophical Rhapsody*, das Haydn in seiner Bibliothek besaß.¹⁷

Die deistische Konzeption der van Swietenschen Textbücher wurde nachgewiesen.¹⁸ Sie bestimmt den Ablauf und die Eigenart auch des zweiten auf die *Schöpfung* folgenden Oratoriums: *Die Jahreszeiten* münden nach dem glücklichen Lebenswandel der Hauptfiguren Hanne, Lukas und Simon in ihrem ländlichen irdischen Paradies in eine große zum Teil auf den 15. Psalm zurückgreifende Vision vom „großen Morgen“.

In diese Herrlichkeit Gottes darf jeder „Gerechte“ eingehen. „Gerecht“ aber ist jener Mensch, „Der Arges mied und Gutes that“, „Von dessen Lippen Wahrheit floß“, „Der Armen und Bedrängten half“ und „Der Schutz und Recht der Unschuld gab“.¹⁹ Hier wird also die Botschaft des Erzengels Uriel an Adam und Eva gesellschaftsmoralisch spezifiziert. Waren Uriels Worte in die Zukunft gerichtet, so resultieren die ethisch-moralischen Maximen der *Jahreszeiten* aus der weisen Einsicht in Lebenserfahrungen; sie werden dementsprechend von den drei Hauptpersonen (im Präteritum) vorgetragen. Von Schuld, Sünde, Reue und Buße ist hier verständlicherweise nicht die Rede. Ein „Jüngstes Gericht“ bestimmt dieses Eingehen in die Ewigkeit nach christlich-kirchlichen Vorstellungen nicht. Im Gegenteil: Simon sagt bzw. singt ausdrücklich –

Dann bricht der große Morgen an:
Der Allmacht zweytes Wort erweckt
Zu neuem Dasyn uns, –²⁰

Zwischen dem „ersten“ und diesem „zweyten“ Wort, also zwischen der Erschaffung des Menschen und seinem Eingehen in den „großen Morgen“ liegt

¹⁷ Vgl. MARIA HÖRWARDTHNER, Joseph Haydns Bibliothek – Versuch einer literarhistorischen Rekonstruktion, in: HERBERT ZEMAN (Hg.), *Joseph Haydn und die Literatur seiner Zeit* (Jahrbuch für Österreichische Kulturgeschichte 6). Eisenstadt 1976, 157–207, hier 180f.

¹⁸ Vgl. HERBERT ZEMAN, Das Textbuch Gottfried van Swietens zu Joseph Haydns „Die Schöpfung“, in: ZEMAN, *Die österreichische Literatur* (wie Anm. 1), 403–425.

¹⁹ Zitiert wird nach dem Erstdruck des Textbuchs: *Die Jahreszeiten nach Thomson. In Musik gesetzt von Herrn Joseph Haydn*, Wien 1801, gedruckt bey Matthias Andreas Schmidt, 53f.

²⁰ Ebda., 52.

für van Swieten keine Zäsur. Das Erlösungswerk Jesu Christi – also ein diesbezügliches zweites Wort, dem mit dem „Jüngsten Gericht“ ein drittes folgte – scheidet aus. Dies ergibt sich auch aus der Stringenz der Abläufe beider Werke. Ein „Jüngstes Gericht“ hätte hier keinen Platz und ließe sich auch ohne inhaltlich-gehaltlichen Bruch mit *Schöpfung* und *Jahreszeiten* gar nicht gestalten. Über die – vielleicht sogar klug erfundene – Legende, dass Haydn ein Oratorium zum „Jüngsten Gericht“ plante, ist in unserem Zusammenhang nicht nachzusinnen. Ebenso wenig geht es darum, Haydn in seiner letzten Lebensphase als Deisten abzustempeln. Es ist nur zur Kenntnis zu nehmen, dass van Swietens Textbücher deistisch geprägt sind, und Haydn sich dieser weltanschaulichen Haltung aufgeschlossen hat. Haydns Lebenswandel in England und Wien – so weit man ihn kennt – widerspricht diesem Befund nicht. Ob die kirchlichen späten Kompositionen weitere Schlüsse in die eine oder die andere Richtung zulassen, ist zur Zeit offen.²¹

Van Swieten und Haydn eröffnen das neue Jahrhundert mit den *Jahreszeiten*. Die Uraufführung findet am 24. April 1801 im Wiener Palais Schwarzenberg, die erste offizielle Aufführung im Wiener Redoutensaal in der Hofburg am 19. Mai desselben Jahres statt. Nun – im Jahr 1801 – wird zum ersten Mal sinnlich vor Augen geführt, wie der an Seele und Geist gebildete, das heißt aufgeklärte Mensch sein Leben in der (mittel-)europäischen Realität der Jahreszeitenfolge optimal gestalten könnte. Nach van Swietens / Thomsons Utopie entfaltet sich das Leben im gottgewollten zeitlichen Naturablauf eines gottbegnadeten Territoriums. Zugleich macht der Textdichter bewusst, dass die Jahreszeiten vom Frühling bis zum Winter symbolisch den menschlichen Lebensaltern entsprechen. Die letzte Arie ruft dieses Bild der Vergänglichkeit aus der zuletzt erreichten Perspektive des Winters in Erinnerung:

²¹ Auf diesem heiklen weltanschaulichen Feld fehlen eindringliche bio- und ergographische Forschungen. Pauschale Feststellungen, die nicht auf einlässlichen Werkinterpretationen und biographischen Analysen beruhen, wie etwa der für die vorliegende Fragestellung methodisch und inhaltlich unzulängliche Aufsatz GEORG FEDERS, Die Jahreszeiten nach Thomson, in: Musik gesetzt von Joseph Haydn, in: RAINER CADENBACH (Hg.), *Beiträge zur Geschichte des Oratoriums seit Händel. Festschrift Günther Massenkeil zum 60. Geburtstag*, Bonn 1986, 185–201, ergeben – außer Irrwegen – nichts; vgl. dazu den Exkurs: *Zur Forschungslage* als Anhang zum vorliegenden Aufsatz. Haydn hat bedeutende kirchliche Aufträge selbstverständlich wahrgenommen. Inwieweit jedoch in ihnen über Haydns allgemeine Frömmigkeit und Religiosität ein kirchlich-katholisches Bekenntnis vorliegt, ist sehr die Frage.

Erblicke hier, bethörter Mensch,
Erblicke deines Lebens Bild!
Verblühet ist dein kurzer Lenz,
Erschöpft dein Sommers Kraft.
Schon welkt dein Herbst dem Alter zu;
Schon nah't der bleiche Winter sich,
Und zeigt dir das off'ne Grab.²²

Der jahreszeitlichen und der menschlichen Vergänglichkeit, die der Landwirt Simon mit solchen Worten vorträgt, steht dann eine einzige irdisch-fassbare Konstante gegenüber, die derselben Stimme anvertraut ist: „Nur Tugend bleibt – sie bleibt allein“. Der Naturkreislauf des Jahres hat sich geschlossen. Der mündige, demütig und dankbar seinem Schöpfer ergebene Mensch erkennt in Realität und Gleichnis seine Bestimmung. So also findet der Schöpfungsprozess seinen Fortgang im Zusammenklang von Natur und menschlicher Gesellschaft, in einer Utopie irdischer Glückseligkeit.

Was sind nun die Charakteristika der besonderen Kunstgestalt des van Swietenschen Textbuches? Dadurch, dass der Textbuchautor seine Worte auf sprechende Personen verteilte, ergab sich eine dialogisierte Abfolge zum Teil beschreibender, zum Teil dramatisierender Bilder, die – anders als bei Thomson – manchmal sogar singspielartige, manchmal balladesk-beschauliche Züge trägt. Mündige Menschen, fromme, idealisierte Bauern tragen die Texte vor: Der Pächter Simon ist der erfahrene, reif gewordene Mensch; ihm zugesellt ist das junge Liebespaar Hanne und Lukas. Diese Menschen erwarten hoffnungsvoll ihre irdische Zukunft, erleben die Frühlingsfreude ihres Lebens, die beglückende Pflichterfüllung im Sommer bis zum Genuss der reichlichen Ernte, der Früchte der Arbeit im Herbst und Winter; von da geht zuletzt der symbolisch gehobene Blick zum „großen Morgen“, an dem sich „die Himmelspforten“ zu dem besten, ewigen Leben öffnen werden.

Simon, Lukas und Hanne stimmen in die Utopie des Librettos ein. Sie führen den betrachtenden, kommentierenden und bestätigenden Chor der Landleute hinweisend an – schon am Beginn des Werkes. Simon sagt: „Seht, wie der strenge Winter flieht“; Lukas setzt fort: „Seht, wie vom schroffen Felsen der Schnee in trüben Strömen sich ergießt!“ Und Hanne leitet zur heiteren Natur-

²² Textbuch *Die Jahreszeiten nach Thomson* (wie Anm. 19), 51.

erscheinung über: „Seht, wie vom Süden her, durch laue Winde sanft gelockt, der Frühlingsbote streicht.“ Hanne liefert damit den Landleuten das Stichwort für die Empfindungen des Chorgesangs: „Komm, holder Lenz!“ Ganz ähnlich erwächst aus den von Simon, Lukas und Hanne ausgesprochenen Sinneswahrnehmungen im *Sommer* der Unwetterchor „Ach, das Ungewitter nah’t“. Die drei Solisten bitten und beten auch vor (vgl. den Bittgesang im *Frühling*), sie sprechen ihre Empfindungen aus, die – gleichgestimmt – der Chor nachsingend bestätigt (vgl. das Freudenlied im *Frühling*); sie sind aber nicht nur Spruchsprecher, sie leiten den Chor auch durch vorbildliches Daseinsverständnis an; sie führen in diesem Sinn zum Schlussgesang des Doppelchors: Hier sind sie die Wissenden, die die Fragen des Chores nach der letzten Bestimmung des Menschen beantworten. Es sind die Fragen und Antworten des 15. Psalms, die mit van Swietens dramaturgischer Aufteilung und leise abwandelnder sinngemäßer Nuancierung die textliche Grundlage zu einer packenden vokalmusikalischen Szene werden. Das alles geschieht auf eine höchst einfache, sprachlich-mitteilende Art und Weise. Die Chorszenen haben ebenso suggestiv-überzeugend-lehrhafte Wirkungsabsichten wie die von den drei Solisten gesungenen Arien, die die Handlungen beschreiben und atmosphärisch ausgestalten.

Wie die *Schöpfung* enthält auch das Libretto der *Jahreszeiten* eine Fülle von einprägsamen Schlüsselwörtern, die für das Publikum wie ehemals für den Komponisten ästhetische Qualifikationen oder ethische Momente hervorheben; sie bestimmen die jeweilige Stillage von Text und Musik. Solche Hinweise geben auch jene Bemerkungen, die wie Regieanweisungen etwa den *Sommer* – „Die Einleitung stellt die Morgendämmerung vor“ – oder den *Herbst* – „Der Einleitung Gegenstand ist des Landmanns freudiges Gefühl über die reiche Ernte“ – einleiten. Von besonderer Bedeutung sind jene für Haydn bestimmte gewesenen handschriftlichen Zusätze Gottfried van Swietens im Originalmanuskript seines Librettos. Häufig zitiert man den auf eine solche Anweisung zurückgehenden Tonartenwechsel im Schlusschor des *Frühlings* – „Ewiger, mächtiger, gütiger Gott!“; hier hatte der Librettist sehr Recht zu bemerken, „dass ein von der Tonart des vorhergehenden Freudenlieds auffallend verschiedener Ton gute Wirkung hervor bringen und das Feyerlich-Andächtige des Aufrufs ungemein erheben würde“²³, und Haydn hielt sich daran. Van

²³ Vgl. hierzu MAX FRIEDLAENDER, Van Swieten und das Textbuch zu Haydns Jahreszeiten, in: *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters* 16 (1909), Leipzig 1910, 47–55, hier 51f; ferner DERS., Gottfried van Swieten und das Textbuch zu Haydns „Jahreszeiten“, in: *Altwiener*

Swieten erwies sich darin einmal mehr als sachkundiger und souveräner Anreger genialer Einfälle des Komponisten, der die Wirkungsabsichten seines Mitarbeiters zu schätzen wusste.

Im ganzen Werk ist der didaktisch-suggestierende Tonfall unüberseh-, unüberhörbar. Aber jetzt – in den *Jahreszeiten* – sind es nicht mehr Erzengel und Engel, die ihre eigene freudvolle Erfahrung und das Gotteslob in das Publikum senden, auf das Publikum übertragen wollen, sondern es sind im Sinne von Uriels Botschaft (s. o.) Menschen, die ein irdisches Paradies verdienen, die tatsächlich eine besonnene, die natürliche Mitte haltende Lebensweise als die richtige erkennen, gleichsam zwischen Natur (Empfindung) und Vernunft bzw. deren harmonischer Vereinigung zur Weisheit finden: Das aber ist nichts anderes als der erneute, am erhabenen Gegenstand der Schöpfung aufgegriffene Bildungsauftrag des Menschen, den Mozart in den großen Opern und zuletzt vor allem in der *Zauberflöte* – man vergleiche die korrespondierenden Aufschriften der Tempel, vor denen Tamino am Ende des ersten Aktes steht (Natur, Vernunft, Weisheit) –, zuvor schon in den bunten Bildern der Opern gestaltete. Die Utopie der *Jahreszeiten* geht über den Rahmen der im Jetzt und Hier Erfüllung findenden Opern Mozarts perspektivisch hinaus: Sie ist zukunftsgerichtet. Sie übernimmt also die zeitliche, vorwärtsweisende Richtung der *Schöpfung*. Dem Garanten der gegenwärtigen und zukünftigen Zufriedenheit, der vielleicht nicht zufällig den Namen Simon trägt,²⁴ ist das hoffnungsvolle junge Liebespaar Hanne und Lukas zugesellt. Sie erkennen, dass in einer sinnvoll gefügten Welt das sinnvolle Handeln der humanen Persönlichkeit

Kalender für das Jahr 1917. Wien 1917, 71–84, hier 78; HORST WALTER, Gottfried van Swietens handschriftliche Textbücher zu „Schöpfung“ und „Jahreszeiten“, in: *Haydn-Studien* I/4 (April 1967), 241–276, hier 262f; schließlich ist auf den Faksimile-Neudruck der van Swietenschen Textbücher hinzuweisen: HOWARD CHANDLER ROBBINS LONDON (Hg.), *The Creation and the Seasons: the complete authentic sources for the Word-Books*. Cardiff 1985. Danach wurde ebenfalls zitiert.

²⁴ Simon könnte hier als der Eiferer (Zelotes) oder analog zu Simon Petrus als Garant eines gottesfürchtigen – freilich nicht kirchlich gebundenen – Lebens verstanden sein. Die Namen Hanne und Lukas gehen wohl auf die seinerzeit gebräuchlichen deutschen Übersetzungen des Favartschen Singspiels *Annette et Lubin* zurück. Hannchen und Lucas nennt sie die Ausgabe *Die Arien aus der Französischen Operette: Annette et Lubin übersetzt und nach der französischen Musique eingerichtet*. Düsseldorf 1772, gedruckt bey Carl Philipp Ludwig Stähl. In CHRISTOPH MARTIN WIELANDS *Der Teutsche Merkur* 1775, 3. Vierteljahr, 10–14 erschien eine anonyme Übersetzung bzw. Nachdichtung *Lukas und Hannchen. Ein Gespräch aus Marmontels moralischer Erzählung: Anette und Lubin*.

Pflicht ist. Dieser Aspekt der Pflicht verbindet van Swietens Textbücher mit den vorausgegangenen der großen Mozart-Opern, mit dem nachfolgenden von Beethovens *Fidelio* und fügt sie ein in das breite Spektrum deutscher Kultur dieser Epoche, die auch jene Goethes und Schillers ist. Das sinnvoll erfüllte menschliche Dasein reift einerseits in Harmonie mit der gottgesegneten, diätetische Kräfte vermittelnden, das Leben überhaupt garantierenden Natur, andererseits durch tätiges, planvolles, in den Naturablauf integriertes, der Natur nicht zuwiderlaufendes Handeln; solche Tätigkeit ist als Pflicht mit Fleiß durchzuführen. Das rechte Handeln aber gewährt Freude und ernste, immer wieder erneuerte Dankbarkeit dem Schöpfer gegenüber, der eine Kreatur mit so hoher Selbstbewusstheit ausstattete. Obwohl diese geistige Konzeption durchaus nicht die philosophische und geistige Höhe Goethes und Schillers erreicht, gleichsam noch bei einer pragmatisch-aufgeklärten Geistigkeit hält, ist sie doch die ausreichende Grundlage für eine künstlerische Höhe gewesen, die im Kontrast zum literarischen Weimar letztlich auf eine im Endergebnis ähnliche Humanität zielt.

* * *

Wie gestaltet der Textdichter die jahreszeitliche Abfolge im Einzelnen? Im *Frühling* erwächst die Lust an der Leben garantierenden, rational genau abgegrenzten Arbeit (vgl. Simons Arie „Schon eilet froh der Ackermann“) in der sanft wärmenden Atmosphäre; dann flehen – deistischem Gedankengut entsprechend – Lukas und der Chor nicht Gott, sondern den gleichsam stellvertretenden Natur-Himmel um belebenden Regen an. Das folgende Freudenlied („Oh, wie lieblich ist dein Anblick“) hebt den anmutigen, die Seele erquickenden (diätetischen) Reiz der natürlichen Landschaft hervor; in der Natur bemerkbar bleibt jedoch des „Schöpfers Hauch“, und „ihm zu danken“, ihn zu loben ist Pflicht.

Bedeutendere, leidenschaftlichere Naturerscheinungen bestimmen den *Sommer*: Heilbringende Sonne und wütendes Gewitter stehen einander gegenüber. Trotzdem bringt in so optimistischer Weltdeutung selbst das Unwetter Positives, nämlich Erquickung den ermatteten Pflanzen. Hinter der segenspendenden Natur wird erneut Gott ahnbar: Und so steht im Mittelpunkt des *Sommers* der „Lobgesang“ an den Lebensspender Sonne, das Abbild Gottes. Nun tritt auch die Arbeit als wesentliches Lebenselement hervor: Am Anfang ruft die Sonne „Zu neuer Thätigkeit / Den ausgeruhten Landmann auf“, am

Schluss steht das moralisierende abendliche Bild – „Unser wartet süßer Schlaf,
/ Wie reines Herz, gesunder Leib / Und Tages-Arbeit ihn gewährt“.

Der *Herbst* ist die einzige Jahreszeit, die kein ausdrückliches Gotteslob enthält und bezeichnenderweise mit der Freude des Menschen am Ernteglück und am Lebensgenuss sogar den niederen Stil erreicht. Der Abschnitt beginnt mit dem Hinweis: „Der Einleitung Gegenstand ist des Landmanns freudiges Gefühl über die reiche Ernte.“ Van Swieten war sich zunächst unschlüssig gewesen, wie er das, was die Musik – seinen Intentionen folgend – ausdrücken sollte, in Worte kleiden konnte, und verbesserte noch in der für Haydn gedachten Reinschrift des handgeschriebenen Librettos die ursprüngliche Version „Die Einleitung mahlt die Freude des Landmanns über die reiche Ährnde“ zu „Die Einleitung schildert [...]“. Man sieht: Bis ins kleinste textliche Detail suchte van Swieten nach den ästhetisch angemessenen Ausdrücken für die musikalischen Vorgänge, für die ethischen Motivationen. So auch hier: Tatsächlich steht die irdische, in bestem Seinsverständnis genossene Freude am Anfang dieses Werkteils. Aber gleich zeigt sich die didaktische Schlussfolgerung für das diesseitige Leben. In einem dreistimmigen Gesang, den der Chor bestätigend schließt, hat van Swieten alles an diesseitsgerichtetem Arbeitsethos mit eindeutigen Begriffen, freilich rationalistisch-plakativ genug, festgelegt: Natur fördert den gottgewollten Fleiß, das tätige Leben, indem sie im Menschen Hoffnung auf die Frucht erweckt; der Fleiß „versorgt“ nicht nur den Menschen, er hilft auch Tugend bewahren, Laster abwehren, Gutes tun und Pflicht befolgen:

O Fleiß! O edler Fleiß!
Von dir kommt alles Heil.

Hier spricht überdeutlich – bis zur Banalität – der engagierte Vorsitzende der Studien-Hofkommission, aber auch ganz allgemein ein Mensch einer bildungsbewussten und tätigkeitsfreundlichen Zeit. Man sieht: Anhand eines neu erwachten Naturgefühls führt der Librettist zweierlei vor Augen bzw. vor das Erkenntnisvermögen seines Komponisten, seiner Zuhörer: die Existenz, die Schöpferallmacht Gottes, die sich an der Naturordnung und am jahreszeitlichen Ablauf offenbart, und das Ideal eines davon abgeleiteten genügsamen, harmonischen, tugendhaften Lebens. Es findet keine Flucht ins ländliche Idyll statt, sondern der Aufbau tätiger sozialer Mitverantwortung in einer vom unnatürlichen städtischen Zusammenleben unterschiedenen ländlich-bäuerlichen Gesellschaftsform gleichsam seliger Gleichheit.

Das irdische Ziel eines solchen glückseligen Lebens ist jedoch jenes Ideal, das die übrigen Texte der Vokalmusik Haydns, aber auch Mozarts immer wieder aufsuchten: Zufriedenheit. Lukas spricht im Duett mit Hanne davon; sie stellen scherzhaft – bei allem ernsthaften Unterton – das allgemeine literarische Programm vom idealen Landleben gegenüber dem städtischen Dasein heraus, ehe es im *Winter* noch einmal mit anderen literarischen Hilfsquellen, nämlich den eingelegten Liedern, wiederholt wird. Dieses Idealbild menschlichen Zusammenlebens ist dem höfischen und städtischen, die Affekte, das heißt die negativen Leidenschaften fördernden, unnatürlichen Zwangsdasein gegenübergestellt. Aus diesem Grund deutet der Textdichter beide Aspekte scherzhaft-ernsthaft mit dem von Gottfried August Bürger stammenden, in den *Winter* eingelegten *Spinnerlied* an; dann führt er sie im darauffolgenden balladesken *Mährchen*, das auf eine Arie aus *Annette et Lubin* von Charles-Simon und Marie-Justine-Benoite Favart in der Übersetzung Christian Felix Weisses zurückgeht, fort: Das gesunde, sittsame Landmädchen lockt nur „wack're Freyer“, der höfisch-adelige, das Abenteuer suchende, galante Liebhaber wird abgelehnt. In solcher glückseliger Welt vergegenwärtigt sich das wichtigste Ziel des Menschengeschlechts: Hier gedeiht treue Liebe, jene ideale Bestimmung von Mann und Frau, um die es auch in der Vokalmusik Mozarts und Beethovens geht:

Welch' ein Glück ist treue Liebe!
 Uns're Herzen sind vereinet,
 Trennen kann sie Tod allein.

Die Freuden des so diesseitig durchlebten *Herbstes* beschließt die Lust an der Jagd, Lust am Rebensaft, der gekelterten und zuvor reich geernteten Trauben. Zum ersten Mal nähert sich im Trinkgesang van Swieten dem niederen Stil und zum ersten Mal ist behutsam der Endreim genutzt, den der Textdichter aus aller höheren Poesie verbannt wissen wollte:

Heyda! Laßt uns fröhlich seyn,
 Und Juch-he, Juch-he, Juch,
 Aus vollem Halse schrey'n!

Nun bricht der *Winter* an. In allegorischer Verblümung spricht der Textdichter vom Einbruch der Natur und Menschen bedrängenden Jahreszeit. Trotzdem entschwindet auch hier – in Abweichung zu Thomsons *Seasons* – die Hoffnung nicht ganz: Dem kältegelähmten Wanderer winkt doch noch ein

Licht der Rettung, und in behaglicher Wärme erklingen das einfache, aber moralisierende Spinnerlied Gottfried August Bürgers und das scherzhaft-balladeske „Mährchen“-Lied der Hanne; spricht das eine positiv von erwünschten „wack’ren“ ländlichen Freiern für das gesunde, natürlich-sittsame Mädchen, so lehnt das andere den adeligen Liebhaber ab.

Der Sieg des Winters hat den vorübergehenden Tod der Natur gebracht. Die Vergänglichkeit wird dem Menschen am Naturgleichnis bewusst. Simons Arie spricht vom Gleichnis der jahreszeitlichen Abfolge zum menschlichen Leben und resümiert: „Nur Tugend bleibt“; sie bewährt sich am „großen Morgen“, der den Menschen zu neuem, unvergänglichem Dasein ruft. Und hier ereignet sich das literarisch und musikalisch Unerhörte: Die vollendete sprachliche Vergegenwärtigung des Zukunftsbildes, in das die Humanität des Menschen schließlich mündet, nämlich in die Herrschaft jenes deistisch aufgefassten Gottes, von der der Mensch seinen Ursprung nahm, sprechen die Schlussverse prophetisch-gehoben an. Dieses Ziel zu erreichen, das ist der Wunsch des hymnischen Schlussgebetes.

Man sieht: Uriels prophetisches Wort erweist sich als künstlerisch gestaltbar und – so wollen es Textdichter und Komponist – nach Art der *Jahreszeiten* erstrebenswert. Die gebildeten Zeitgenossen erlebten van Swietens und Haydns Werk als eine im Musikalischen vollendete Utopie und als zusammenfassendes Welt-Bild alles dessen, was sie an den bislang veröffentlichten einschlägigen Dichtungen kennengelernt hatten. Aus solcher Gestimmtheit sprachen die damaligen Zuhörer den *Jahreszeiten* begeistert zu. Darüber geben zeitgenössische Rezensionen Aufschluss; vor allem eine Beschreibung des Werkes im Achtzehnten Brief des *Neuesten Sittengemählde von Wien* aus dem Jahr 1801 ist ein Zeugnis für das allgemeine Verständnis, mit dem Textdichter und Komponist rechnen durften und das sie selbst wieder beeinflussten. Dieser Achtzehnte Brief lobt die Naturbilder des Textbuchs und schließt mit einer Betrachtung:

Den Beschluß macht eine moralische Anwendung auf das menschliche Leben, und die Hinweisung auf eine bessere Welt, worin der Tugendhafte belohnt wird. Dieses Ende macht einen vortrefflichen, erhebenden, wehmüthigen und doch beruhigenden

Eindruck, und macht, dass mir der Winter vielleicht das liebste aus allen den vier Jahreszeiten ist.²⁵

Der aufgeklärte Kritiker identifiziert sich mit der Lehrmeinung der Künstler. Er erkennt die didaktische Absicht des Oratoriums, dessen Überzeugungen über viele Jahre nahezu unverändert fortwirkten: Die moralisierende Auffassung des *Winters* hier um 1800 entspringt der gleichen Natur- und Weltsicht wie dort im *Almanach* von 1811. Haydn und van Swieten gestalteten dieses Seins- und Selbstverständnis der Zeitgenossen in den poetischen und musikalischen Bildern der *Jahreszeiten* sinnlich aus und schufen damit das bedeutendste Werk dieser Art ihrer Epoche; das Oratorium wurde beispielgebend für die Deutung der Jahreszeiten inner- und außerhalb der österreichischen Länder.²⁶

Als van Swieten – längst pensioniert bzw. als Präsident der Studien-Hofkommission zurückgetreten – in den letzten Jahren des zu Ende gehenden 18. und am Beginn des 19. Jahrhunderts mit Joseph Haydn zusammenarbeitete, hatte er ein grundsätzlich pädagogisches Ziel vor Augen, das dann mit der *Schöpfung* und den *Jahreszeiten* verwirklicht wurde. Ludwig van Beethoven scheint dies klar erkannt zu haben und bezeichnete mit Recht die Textbücher der beiden Oratorien als „Lehrgedichte“: „In der Art von Lehrgedichten habe Haydn durch d. *Schöpfung* u. d. *Jahreszeiten* Meisterstücke aufgestellt, und er kenne in diesem Fache keinen glücklicheren Compositeur als Haydn.“²⁷ Und er hat wohl über die Zeiten hinweg Recht behalten.

²⁵ *Neuestes Sittengemälde von Wien*. Zweyter Theil. Wien 1801, bey Anton Pichler, Achtehnter Brief, 35.

²⁶ Vgl. dazu beispielsweise ERICH TRUNZ, Haydns „Jahreszeiten“ in Goethes Tagebüchern und in seinem Briefwechsel mit Zelter – eine Dokumentation, in: ZEMAN, *Die Jahreszeiten* (wie Anm. 13), 217–219.

²⁷ Dieser Satz wurde von dem Haydn-Biographen Georg August Griesinger überliefert und ist zitiert nach GÜNTHER THOMAS, Griesingers Briefe über Haydn. Aus seiner Korrespondenz mit Breitkopf und Härtel, in: *Haydn-Studien* 1/2 (1966), 49–114, hier 100. – Vgl. weiters HERBERT ZEMAN, Von der irdischen Glückseligkeit: Gottfried van Swietens Jahreszeiten-Libretto – Eine Utopie vom natürlichen Leben des Menschen, in: *Die Vier Jahreszeiten im 18. Jahrhundert* (wie Anm. 16), 108–120; manches dort zum ersten Mal Vorgetragene wird hier erneut aufgegriffen, in weitere Bezüge gestellt und literarhistorisch fortgeführt.

Exkurs I: Zur Forschungslage

Zu den vom Verfasser vorgelegten Arbeiten über die Textbücher von Haydns *Schöpfung* und *Jahreszeiten* ist festzuhalten, dass sie zu Ergebnissen gelangen, die methodisch streng literaturwissenschaftlich zutage gefördert wurden. Sie aufzunehmen und auf die musikalischen Bereiche der Haydn'schen Werke zu übertragen, ist Aufgabe der Musikwissenschaft. Darauf zielt Ludwig Finscher, wenn er in seiner grundlegenden Monographie *Joseph Haydn und seine Zeit zur Schöpfung* ausführt: „Zemans genaue ideengeschichtliche Verortung des Textes relativiert die anspruchsvollsten älteren Studien“²⁸. Damit ist der Nachweis des Sujets in seiner deistischen Gestaltung und die Rückführung der geistigen Ausrichtung auf die englischen Grundlagen gemeint. Diesen englischen Vorbildern kommt im österreichischen Geistesleben des späten 18. Jahrhunderts an sich eine überraschende und tief wirkende Bedeutung zu. Sie verleiht der österreichischen Aufklärung, die mit dem deutschen Idealismus nichts zu tun hat, ein eigenständiges Gepräge. Nun beliebt es aber manchen Musikwissenschaftlern bzw. Haydn-Forschern diese Gegebenheiten nicht zur Kenntnis zu nehmen. Caryl Clarks *The Cambridge Companion to Haydn*²⁹ etwa kennt die in Anm. 18 angegebene Studie zur *Schöpfung* nicht und verhartet daher diesbezüglich auf überholten Forschungspositionen. Die bei Reclam erschienene Textausgabe der beiden Oratorien von Georg Feder, die zumindest im Titel auch Gottfried van Swietens Namen tragen müsste, übergeht die angesprochenen Forschungsergebnisse geflissentlich und verzichtet überdies auf eine Angabe in der zusammenfassenden Bibliographie. Dass der Nachweis der deistischen Konzeption dieser Textbücher verschwiegen wird, ist im Sinn freier Forschungsentwicklung untragbar. Mehr noch: Georg Feder stellt im Nachwort der Ausgabe fest, dass Haydn ein frommer Katholik gewesen sei und lenkt in solchem Zusammenhang vom gegebenen werkgeschichtlichen Tatbestand mit biographischen Hinweisen – nicht mit Beweisen aus dem ergographischen Bereich – ab. Er verstellt somit den gesamten kulturgeschichtlichen Horizont. Ganz in diesem Sinn ist die kulturgeschichtliche und damit auch die im Stil zum Ausdruck kommende Geisteshaltung des Textbuchs der *Schöpfung* durch Georg Feder in seinem Buch *Joseph Haydn. Die Schöpfung* missglückt. Allein schon, dass hier im Zusammenhang mit Uriels Arie eine geistige Verwandtschaft mit Schillers idealistisch geprägter Ab-

²⁸ LUDWIG FINSCHER, *Joseph Haydn und seine Zeit*. Laaber 2000, 486.

²⁹ CARYL CLARK (Hg.), *The Cambridge Companion to Haydn*. Cambridge 2005.

handlung *Über Anmut und Würde* erneut angenommen wird,³⁰ nachdem längst andere geistesgeschichtliche, nämlich aufklärerische Entwicklungsstränge freigelegt und aufgezeigt wurden, ist deshalb empörend, weil solche, den Forschungsstand durch Verschweigungen manipulierende Darlegungen, Erkenntnisverschüttungen nach sich ziehen.

Im Übrigen fällt auf, dass es kaum Lebenszeugnisse gibt, die Haydn als praktizierenden Katholiken zeigen. Es wäre beispielsweise interessant, in welcher Kirche Haydn die katholische Sonntagsmesse während seiner England-Aufenthalte besuchte. Wenn Ludwig Finscher in seinem Haydn gewidmeten Buch auf die Frage des Sündenfalls eingeht, den das Rezitativ des Uriel anspricht und aus der „ahnungsvoll düsteren Harmonisierung“ schließt: „in diesem Moment war der Komponist mehr Katholik als Aufklärer“³¹, so lässt sich diese Feststellung durch den Text nicht stützen. Im Gegenteil: Es ist jene Traurigkeit ausgedrückt, die die Folge des Ausgestoßenseins und danach das verzweifelnde Gefühl der Vereinsamung des Verbannten mit sich bringt. Die seelischen Stimmungen, die solche Vereinzelung hervorrufen, interessierten die Zeit. Daher wurden sie auch literarisch thematisiert. An ein allgemein bekanntes Beispiel – Goethes Roman *Die Leiden des jungen Werthers* –, das allerdings in anderen geistesgeschichtlichen Strömungen steht, darf nur erinnert werden. Aber schon die Geistigkeit der Aufklärung war an solchen Fällen der Grenzüberschreitung und deren geistig-seelischen Problemen interessiert. Beklagenswerte Fehlritte liebgeordneter Menschen und die Trauer um deren Straucheln faszinieren den Aufklärer des späteren 18. Jahrhunderts. Auf ein Beispiel aus Haydns Umgebung sei hingewiesen. Von der so wichtigen Balance der Seele hatte am 11. Februar 1785 Joseph von Holzmeister in seiner an Joseph Haydn gerichteten Aufnahme­rede *Ueber die Harmonie* gesprochen. Die Rede erschien im Jahrgang 1785 des *Journals für Freymaurer*.³² Ebendort brachte Haydns Logenbruder Karl Julius Fridrich (1756–1837) das Beispiel einer verwirrten Seele an einem besonderen Thema *Situazion eines ausgeschlossenen Maurers* poetisch zur Sprache.³³ Anlass der Verbannung ist ein leichtsinniger Verrat von Freimaurer-Geheimnissen im Taumel der Liebe. Das Überschreiten der von der Vernunft gesetzten Grenzen führt ins Unglück und un-

³⁰ Vgl. GEORG FEDER, *Joseph Haydn: Die Schöpfung* (Bärenreiter Werkeinführungen). Kassel et al. 1999, 23.

³¹ FINSCHER, *Joseph Haydn* (wie Anm. 28), 477.

³² Vgl. *Journal für Freymaurer* 1785, 2. Vierteljahr, 175–181.

³³ Vgl. ebda., 3. Vierteljahr, 149–178.

sägliche Trauer ergreift das Herz des Menschen, der seine Verfehlung nun zu büßen hat. Was hier literarisch imaginiert wird, ist gleichsam eine andere Verstoßung aus dem Paradies, es ist eine latente Gefahr der Überschreitung humaner Schranken, die Trauer, Kummer und Verzweiflung nach sich zieht. Darauf zielt wohl letztlich van Swietens ebenso allgemein gehaltene Mahnung Uriels, die in diesem Sinn im damaligen Verständnis höchst aktuell war. Karl Julius Friedrichs Gedicht passt in das Verständnis des späten 18. Jahrhunderts und ist für damalige Verhältnisse keineswegs skurril zu nennen: Hier ist Alexander Giese's diesbezüglicher Meinung in seiner sonst so aufschlussreichen Abhandlung *Freimaurerisches Geistesleben im Zeitalter der Spätaufklärung am Beispiel des „Journals für Freymaurer“*³⁴ zu widersprechen. An des Lebens Unzulänglichkeiten, der verkehrten Sehnsüchte und törichten Zielsetzungen erinnert in ähnlichem Verständnis der Pächter Simon am Ende der *Jahreszeiten*. Gerade weil dieses Werk in solchem Sinn auf die *Schöpfung* folgt, ist eine katholische Nebenbedeutung der Musik in Uriels Rezitativ auszuschließen. Finischers in sich überzeugende musikwissenschaftliche Analyse könnte geradezu die glänzende Stütze des vorliegenden literaturwissenschaftlichen Befundes sein. Es wäre schließlich die einzige dem Verfasser bekannte Stelle der Vokalmusik des ausgehenden 18. und frühen 19. Jahrhunderts, die einen Widerspruch zwischen Wort und Ton hervorriefe.

Doch zurück zu den eingangs angesprochenen wissenschaftlichen Seltsamkeiten der Haydn-Forschung: Man gewinnt aus dem wissenschaftlichen Diskurs – sofern man nicht das Wort „Unterschlagung“ gebrauchen möchte – den Eindruck, dass hier und dort Joseph Haydn dem Christentum gleichsam gerettet werden soll. Dazu wäre zu sagen: Auch ein gläubiger Christ hat der wissenschaftlichen Redlichkeit halber zur Kenntnis zu nehmen, dass es innerhalb der christlichen Tradition und besonders in den Künsten Grenzüberschreitungen gibt. Und zu diesen Grenzüberschreitungen gehören auch die beiden Oratorien Gottfried van Swietens und Joseph Haydns. Sie entstanden in einer Zeit religiösen Umbruchs und der Suche nach neuem religiösem Halt. Das beste zeitgenössische und bereits vorgebrachte Zeugnis für die religiöse Krisenzeit der Spätaufklärung in Österreich liefern Caroline Pichlers *Denkwürdigkeiten aus meinem Leben* (s. Anm. 11).

³⁴ ALEXANDER GIESE, *Freimaurerisches Geistesleben im Zeitalter der Spätaufklärung am Beispiel des Journals für „Freimaurer“*. Versuch einer Würdigung (Bibliotheca masonica 2,2). Graz 1988, 74.

Exkurs II: Joseph Haydn als Komponist geistlicher Vokalmusik – zwei Beispiele

Haydns Frömmigkeit steht außer Zweifel, aber selbst Werke wie das frühe *Stabat mater* und das späte oratorienhafte Werk *Die sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze* (Kantatenfassung, Hob. XX:2) passen zum religiösen Haushalt eines aufgeklärten Künstlers vom Range dieses Komponisten. Eine kurze literarhistorische Betrachtung der angesprochenen Texte zeigt dies deutlich.

Der Tod Jesu als menschliches Ereignis berührte das ausgehende 18. Jahrhundert in besonderem Maße. Nicht das ganze Passionsgeschehen wurde gleichermaßen intensiv durchfühlt. In den Mittelpunkt rückten vielmehr die Vorgänge des Sterbens am Kreuz, die letzten Worte Jesu und das seelische Leiden Mariens: diese Momente bewegten die damaligen Christen aller Konfessionen im Zeichen aufgeklärter Humanität. Dahinter erst war der religiöse Gedanken- und Empfindungskreis bemerkbar. Daraus erhellt, dass jene beiden Texte vorzüglich das allgemeine Interesse auf sich zogen, die aus der Bibel und aus der mittelalterlichen Hymnik überliefert sind: *Die sieben Worte des Erlösers am Kreuz* und das *Stabat mater*. Ganz unabhängig vom kirchlichen Geschehen erlangten diese Texte allgemeines literarisch-menschliches Interesse.

Die Menschen des Aufklärungszeitalters im 18. Jahrhundert brachten in solchem Sinn dem Passionsgeschehen ein besonders spezifisches Interesse entgegen. Der seelischen Kultur des empfindsamen und doch zugleich intellektuell-kritisch gebildeten Menschen dieses Zeitalters erschließt sich vor allem das Menschliche der Leidensgeschichte Jesu Christi neu. Daher gewinnt beispielsweise der alte Marienhymnus *Stabat mater* – dem Jacopone da Todi zugeschrieben – neue Bedeutung im religiösen Leben wie in der Kunst. 1727 wurde das Lied von den Schmerzen Mariens um den Tod ihres Sohnes in das römische Brevier und in das Missale aufgenommen. 1736 setzte Giovanni Battista Pergolesi mit der Vertonung des Textes einen Neuanfang, der allgemein inspirierend wirkte – auf die Volksfrömmigkeit, auf die Musik und auf die Dichtung. Der Marienhymnus wurde durch die Aufnahme in die Gesangsbücher – in Österreich erschien eine gute liedhafte Übertragung in Franz Xaver Riedels *Lieder der Kirche aus den römischen Tagzeiten, und Meßbuch übersetzt* (Wien 1773) – populär. Das seelische Leiden Mariens, der Mutter, die ihren unschuldigen Sohn verliert, das bewegte nicht nur kirchliche Kreise, sondern auch jene junge, eine neue Humanität erarbeitende Generation. So wurde das *Stabat mater* einerseits nach Pergolesis Vorbild eine künstlerische

Aufgabe für Joseph Haydn, der den lateinischen Text wohl schon in den Jahren 1767/68 in Musik setzte, rührte aber auch – wie Haydn wusste – deutschen Dichtern wie Klopstock (1767), Wieland (1779), Lavater (1785) und selbst Goethe, der seine Version in *Faust I* Gretchen in den Mund legt, ans Herz. Haydn wird wohl Klopstocks berühmte Nachdichtung schon sehr früh kennengelernt haben, und auch Wielands Übertragung („Der alte Kirchengesang, Stabat mater, zur bekannten Komposition des Pergolesi, in gleichartige Reimen übertragen“), die in des Dichters Zeitschrift *Der Teutsche Merkur*³⁵ erschien, hatte ihren Bezug zu Österreich: Sie war von Wieland in dieser Form schon 1779 Maria Theresia in Wien gewidmet worden. Vom Anblick des von Wunden entstellten Leichnams und von den Schmerzen Mariens „erzählt“ das gläubig-erschütterte Ich des Marienhymnus und schließt daran seine reuigzerknirschten Betrachtungen an, die im dankbaren Bekenntnis von Jesu Opfertod gipfeln.

Die sieben Worte des Erlösers am Kreuze aus dem Neuen Testament entstammen gleichsam der Vorgeschichte dieser Situation des *Stabat mater*. Es sind die letzten Worte des Heilands kurz vor dem Tod. Deutet dort – im *Stabat mater* – ein Ich, das für alle Gläubigen steht, das Geschehen, so haben hier für die Kantate Joseph Haydns die Textdichter die frommen Betrachtungen und Bekenntnisse einer gläubigen Gemeinde, einem „wir“, dem die vier Solisten Leitstimmen sind, in den Mund gelegt:

Zu deinen Füßen liegen wir o Jesus tief gerührt,
nimm unser Herz als Opfer an, er ist nicht mehr.

Für das bürgerliche 18. Jahrhundert war es bezeichnend, dass es so sehr das Menschliche, diese Zerreißprobe der Seele, also das Psychische und dessen ethische Konsequenz suchte und in den Vordergrund rückte. Das Spirituelle, Jenseitsgerichtete und alles Kirchliche bleibt in diesen beiden Momenten naturgemäß im Hintergrund.

Wie kam es nun, dass Joseph Haydn nach dem *Stabat mater* eine Art Komplementärkomposition mit der Kantate *Die sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze* für Soli, Chor und Orchester schuf?

³⁵ Vgl. *Der Teutsche Merkur* 1781, 1. Vierteljahr, 97–106.

Der Anlass war ein äußerer; der Anstoß kam aus dem fernen Spanien, wohin schon in den achtziger Jahren der Ruhm des Komponisten gedrungen war. Haydn schreibt im Vorbericht (datiert März 1801) des bei Breitkopf und Härtel in Leipzig erschienenen Druckes der Kantaten-Fassung:

Es sind ungefähr fünfzehn Jahre, daß ich von einem Domherrn in Cadix ersucht wurde, eine Instrumentalmusik auf die Sieben Worte Jesu am Kreuze zu verfertigen. Man pflegte damals, alle Jahre während der Fastenzeit in der Hauptkirche zu Cadix ein Oratorium aufzuführen, zu dessen verstärkter Wirkung folgende Anstalten nicht wenig beytragen mußten. Die Wände, Fenster und Pfeiler der Kirche waren nehmlich mit schwarzem Tuche überzogen, und nur Eine, in der Mitte hängende große Lampe erleuchtete das heilige Dunkel. Zur Mittagsstunde wurden alle Thüren geschlossen, jetzt begann die Musik. Nach einem zweckmäßigen Vorspiele bestieg der Bischof die Kanzel, sprach eines der sieben Worte aus, und stellte eine Betrachtung darüber an. So wie sie geendigt war, stieg er von der Kanzel herab, und fiel knieend vor dem Altar nieder. Diese Pause wurde von der Musik ausgefüllt. Der Bischof betrat und verlies [sic!] zum zweyten, drittenmale u.s.w. die Kanzel, und jedes Mal fiel das Orchester nach dem Schlusse der Rede wieder ein. Dieser Darstellung mußte meine Composition angemessen seyn. Die Aufgabe, sieben Adagio's, wovon jedes gegen zehn Minuten dauern sollte, aufeinander folgen zu lassen, ohne den Zuhörer zu ermüden, war keine von den leichtesten; und ich fand bald, daß ich mich an den vorgeschriebenen Zeitraum nicht binden konnte. Die Musik war ursprünglich ohne Text, und in dieser Gestalt ist sie auch gedr. worden.

1787 erschien die instrumentale Orchesterfassung bei Artaria in Wien im Druck, zu derselben Zeit wurde eine Fassung für Streichquartett veröffentlicht. Die enge Beziehung von Text und Musik, die zusammen die religiöse Erbauung der Zuhörer bewirken sollten, und deren Gesamtgestalt Haydn bezeichnenderweise Oratorium nennt, ließ in späteren Jahren daran denken, die religiösen Betrachtungen rhetorisch festzulegen und dieses sprachkünstlerische Ergebnis sängerisch in die Musik einzubeziehen. Einen solchen Gedanken fasste der Hofkammerrat und hochfürstliche Truchseß Joseph Frieber, Hofkapellmeister des Fürstbischofs von Passau, Joseph II. Anton Graf Auerperg. Er arbeitete 1792 die Instrumentalfassung für vier Singstimmen und

Chor um. Die Sonaten für Chor wurden mit einem eigenen Text, eben den „Betrachtungen“ unterlegt: „Er leitet sie, wie auch das ‚Erdbeben‘, mit kurzen Ritornellen ein und setzt die sieben Kreuzesworte, in deutscher Sprache frei wiedergegeben, als Baß-Rezitative voran“³⁶. Haydn lernte diese Fassung 1794 kennen, als er auf seiner zweiten Reise nach England in Passau verweilte. Nach seiner Rückkehr gestaltete Haydn selbst – auf der Grundlage der Frieberischen Arbeit – das Werk um: Nun bilden die Einleitung und die vier ersten Worte den ersten, die folgenden Worte und das Erdbeben den zweiten Teil. Auch dem zweiten Teil wurde eine Einleitung zuteil, eine musikalische „Passionsbrücke“, die beide Teile verbindet. Die Worte Christi wurden nun – mit Ausnahme des Tenorsolos „Mich dürstet“ – dem Chor überantwortet.

Gottfried van Swieten, Haydns literarischer Mentor dieser Jahre, bearbeitete den Text und übernahm, nachdem er die einzelnen Teile rhetorisch geschickt aufgebaut hatte, für das siebte Wort Jesu und für das Erdbeben Verse aus dem damals berühmtesten Text einer geistlichen Kantate, nämlich aus Karl Wilhelm Ramlers für Carl Heinrich Graun geschriebenen Kantate *Der Tod Jesu* (1756). Ein Textbuch von van Swietens Neufassung aus dem Jahr 1796 lässt auf deren Erstaufführung in demselben Jahr schließen. Haydn und sein Textdichter hatten ein Werk gestaltet, das diesmal weder im Widerspruch zur kirchlich-katholischen Daseinsauffassung steht noch einen Gegensatz zu allgemeiner Religiosität bildet. Es hat – zutiefst bewegend – aufgeklärte Menschen des 18. Jahrhunderts fasziniert. Der Erfolg des Werks war durchschlagend.

³⁶ ANTHONY VAN HOBOKEN, *Joseph Haydn. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*. Bd. 2, Mainz 1971, 8.

